

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

OSMANLIDA TOPLUMSAL CİNSİYET  
BAĞLAMINDA  
KÖÇEKLER, ÇENGİLER

Hazırlayan: Şeyma ERSOY

Anabilim Dalı : Türk Müziği  
Programı: Türk Müziği

Danışman: Prof.Dr. Şehvar BEŞİROĞLU

## İÇİNDEKİLER

|                                                  |      |
|--------------------------------------------------|------|
| ÖNSÖZ.....                                       | ii   |
| İÇİNDEKİLER.....                                 | iii  |
| ŞEKİL LİSTESİ.....                               | iv   |
| KISALTMALAR.....                                 | viii |
| TÜRKÇE ÖZET.....                                 | ix   |
| İNGİLİZCE ÖZET.....                              | xi   |
| GİRİŞ.....                                       | 1    |
| <b>2. BÖLÜM</b>                                  |      |
| TOPLUMSAL CİNSİYET, BİYOLOJİK CİNSİYET ve KİMLİK |      |
| KAVRAMLARI.....                                  | 6    |
| <b>3. BÖLÜM</b>                                  |      |
| OSMANLI'DA TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA RAKS VE |      |
| MÜZİK.....                                       | 32   |
| <b>4. BÖLÜM</b>                                  |      |
| OSMANLI'DA RAKS GELENEĞİ: ÇENGİLER, KÖÇEKLER,    |      |
| TAVŞANLAR.....                                   | 63   |
| 4.1. Osmanlı'da kadın ve raks: Çengiler.....     | 65   |
| 4.2. Osmanlı'da erkek ve raks: Köçekler.....     | 88   |
| <b>5. BÖLÜM</b>                                  |      |
| Köçekçeler.....                                  | 109  |
| SONUÇ.....                                       | 116  |
| KAYNAKLAR.....                                   | 120  |
| EK-1                                             |      |
| CD'DEKİ PARÇALARIN LİSTESİ.....                  | 127  |
| NOTA ÖRNEKLERİ.....                              | 128  |
| ÖZGEÇMİŞ.....                                    |      |



## ÖNSÖZ

Tarihinin insanlık kadar eski olduğu düşünölen müzik ve dans unsurları insanlığın ve toplumların gelişmesinde çok önemli etkiler de bulunmuştur. Müzik ve dansın tarihi aslında insanlığın, toplumların ve kültürlerin de tarihini yansıtmakta, bu nedenle de toplumların gelişimlerini anlamak açısından araştırılması mutlak gerekli alanlardandır. Yine aynı sebeple konumuz içerisinde inceleyeceğimiz müzik ve dans, Osmanlı gibi yüzyıllarca hakimiyet sağlamış, dönemsel olarak bir çok toplum ve değişik kültürlerle etkileşim içinde olmuş bir imparatorluğun, ve onun ışığında Türk kültürünün geçirmiş olduğu evreleri ve değişimleri inceleyebilmemiz için oldukça önemli unsurlardır.

Batı dünyasının 1970'lerden itibaren "feminizm" kavramı doğrultusunda araştırmalara dahil etmiş olduğu (gender) toplumsal cinsiyet kavramı, toplumların incelenip tanınabilmesi açısından oldukça büyük önem taşımaktadır. Toplum arasında geliştirilen bu kurallar, önceleri yalnızca kadın-erkek biyolojik cinsiyeti üzerinde, daha sonra ikinci feminist akım ile üçüncü cinsler üzerindeki çalışmalarla devam ettirilmektedir. Geliştirilmiş olan bu kalıp yargıların, yüzyıllarca Osmanlı geleneği içerisinde musiki ve temaşa sayesinde çok çeşitli ve çarpıcı örnekler içermesi dikkat çekici olmuştur. Araştırıldığı takdirde tarihsel, sosyolojik ve müzikolojik açıdan oldukça önemli veriler içerebilecek bu konu, üzerinde daha önce bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle danışmanım Prof. Ş.Şehvar Beşiroğlu'nun tavsiyesi üzerine seçilmiştir.

Çalışmalarımın her aşamasında daima bilgi ve desteği ile yanımda olan ve değerli vaktini esirgemeyen danışmanım Prof. Ş.Şehvar Beşiroğlu'na, daima her konuda sevgi, ilgi ve yardımlarıyla yanımda olan en değerli varlığım annem Kadriye Ersoy'a, değerli aileme, teyzem Zehra ve eniştem Şevket Özmen'e, canım arkadaşım Nil'e ve manevi desteğini daima hissettiğim Baran Çak'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Şeyma ERSOY

MAYIS – 2007



## KISALTMALAR

|            |                  |
|------------|------------------|
| <b>C</b>   | : cilt           |
| <b>M.Ö</b> | : milattan önce  |
| <b>M.S</b> | : milattan sonra |
| <b>no.</b> | : numara         |
| <b>ö.</b>  | : ölümü          |
| <b>s.</b>  | : sayfa          |
| <b>S.</b>  | : sayı           |
| <b>yy.</b> | : yüzyıl         |



## ŞEKİL LİSTESİ

sayfa

- Şekil 1 :** Timur zamanı; “Zafernâme”, “Art in the Persian Court” 36  
s.111.
- Şekil 2 :** Türkmen Sarayı; “Art in the Persian Court”, (1384-1415), 40
- Şekil 3 :** George de la Chapelle’nin 1648 yılında resmetmiş olduğu Hint 43  
Saray’ında dans eden bir kadın.
- Şekil 4 :** Fatih döneminde resmedilen dans eden bir köçek ve eşlik eden 46  
müzisyenler.
- Şekil 5 :** 17.yy çarşı ressamının tasvir ettiği bir köçek. 49
- Şekil 6 :** “Süleymannâme”, Kanuni Sultan Süleyman zamanında dans 51  
eden bir köçek ve eşlik eden müzisyenler, Metin And, Osmanlı Tasvir  
Sanatları: Minyatür, Türkiye İş Bankası, 2004, İstanbul.
- Şekil 7 :** “Surnâme-i Vehbi”, 1720 şenliğinde III.Ahmet’in otağı önünde 52  
çalpara çalan köçekler ve gösteri yapan hokkabazlar, curcunabazlar,  
Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm  
Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara.
- Şekil 8 :** Levni, “Surnâme” dans eden köçekler, Metin And, Osmanlı 53  
Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982,  
Ankara.

|                                                                                                                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 9 :</b> 18. yüzyılda tasvir edilen III.Selim sarayında tasvir edilen bir rakkase; Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara.                                    | 54 |
| <b>Şekil 10 :</b> A.L Castellan’ın resmetmiş olduğu 19. yy’da saray kethüdası, sazende ve rakkase                                                                                                                                  | 55 |
| <b>Şekil 11 :</b> “Surnâme-i Vehbi”, 1720 şenliklerinde, müzik eşliğinde gösteri yapan ateşbezlar, curcunacabazlar, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara.           | 59 |
| <b>Şekil 12 :</b> “Şahnâme”, 1341’de Şiraz’da tasvir edilen kadın müzisyenler ve bir rakkase, Munis al Ahrâr, Müzik Enstrumanları- Muhammed bin Badr Jajarni, “La Peinture Persane”, s. 60, Harvard Üniversite Müzesi, No. 45.385. | 66 |
| <b>Şekil 13 :</b> 16. yy çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu çeng çalan bir hanım müzisyen ve dans eden bir rakkase.                                                                                                              | 71 |
| <b>Şekil 14 :</b> 18. yy’da Alman bir ressam tarafından suluboya olarak yapılmış bir saray rakkasesi                                                                                                                               | 72 |
| <b>Şekil 15 :</b> 17.yy çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu bir kadın rakkase.                                                                                                                                                    | 75 |
| <b>Şekil 16 :</b> “Bâburnâme”, 16. yy. Kuzey Hint Sarayında eğlence esnasında kadın rakkaselere eşlik eden müzisyenler.                                                                                                            | 76 |
| <b>Şekil 17 :</b> Levni, “Surnâme”, raks eden bir çengi örneği, Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür, Türkiye İş Bankası, 2004, İstanbul.                                                                                 | 77 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 18 :</b> 17. yy çarşı ressamının tasvir ettiği çalpara çalan bir çengi.                                                                                                                                                                                | 80  |
| <b>Şekil 19 :</b> 17.yy çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu bir çengi.                                                                                                                                                                                         | 85  |
| <b>Şekil 20 :</b> “Sûrnâme-i Vehbi”, çalpara çalan bir köçek tasviri,<br>Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm<br>Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara.                                                                                | 91  |
| <b>Şekil 21 :</b> “Şehin Şehnâme II”, 1582 yılında Osmanlı şenliklerinde<br>çalpara çalan köçeklere daire ve miskal çalan müzisyenler eşlik etmekte,<br>Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm<br>Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara. | 92  |
| <b>Şekil 22 :</b> Çalpara çalan köçekler ve kasebazlar. Metin And, Osmanlı<br>Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982,<br>Ankara.                                                                                              | 95  |
| <b>Şekil 23 :</b> “Surnâme-i Humayun”, 1582 şenliği esnasında III.Murat<br>daire, kemençe, miskal ve neyler eşliğinde dans edip çalpara çalan bir<br>köçek ve sema eden bir mevleviyi izliyor. Topkapı Sarayı Müzesi.                                           | 96  |
| <b>Şekil 24 :</b> 1720 yılında III. Ahmet zamanında müzisyenler eşliğinde<br>çalpara çalan köçekler, gösteri yapan cambazlar ve curcunabazlar.<br>Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm<br>Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara.       | 96  |
| <b>Şekil 25 :</b> 17.yy çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu bir köçek.                                                                                                                                                                                         | 98  |
| <b>Şekil 26 :</b> 17.yy çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu kol takımı.                                                                                                                                                                                        | 100 |

|                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 27 :</b> “Surnâme-i Vehbi”, 1720 şenliğinde III.Ahmet’in otağı önünde çalpara çalıp, dans eden köçekler, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara.                          | 102 |
| <b>Şekil 28 :</b> “Surnâme-i Vehbi”, 1720 şenliğinde müzisyenler eşliğinde dans eden köçekler, gösteri yapan curcunabazlar ve hokkabazlar, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, Ankara. | 103 |
| <b>Şekil 29 :</b> Çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu bir kol takımı.                                                                                                                                                                          | 104 |
| <b>Şekil 30 :</b> Çarşı ressamının tasvir etmiş olduğu bir tavşan.                                                                                                                                                                              | 107 |

**Üniversite**  
**Enstitüsü**  
**Anabilim Dalı**  
**Programı**  
**Tez Danışmanı**  
**Tez Türü ve Tarihi**

**: İstanbul Teknik Üniversitesi**  
**: Sosyal Bilimler**  
**: Türk Müziği**  
**: Müzikoloji**  
**: Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu**  
**: Yüksek Lisans – Haziran - 2007**

## **ÖZET**

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanan “Toplumsal Cinsiyet Açısından Osmanlı'da Köçekler, Çengiler” adlı bu çalışmada, Osmanlı musiki ve raks geleneği içerisinde bulunan çengilik ve köçeklik kavramları toplumsal cinsiyet teorileri açısından incelenmeye çalışılmıştır.

Bu araştırma kullanılan başlıca metod, 1970'lerden sonra feminist hareket ve antropolojik gelişmeler ile ortaya çıkmış olan toplumsal cinsiyet kuramları doğrultusunda Osmanlı geleneğinde var olan köçek ve çengi kavramlarının bağlantılarını birleştirme yöntemi ile oluşturulmuştur. Osmanlı-Türk müziği ile ilgili yapılan çalışmalarda genellikle müzikolojinin tarihsel metodlarının kullanılmış olması nedeniyle müzik-kimlik ve müzik-cinsiyet konuları ile ilgili çalışmaların azlığı tespit edilmiştir. Çalışmanın amacı ise bu iki unsurun hem yazılı hem de tasviri belgelerle toplumsal cinsiyet kavramı ışığında değerlendirilmesi olmuştur.

Beş ana bölümden oluşan çalışmanın giriş bölümünde, Osmanlı musiki ve raks geleneği içerisinde toplumsal cinsiyet teorilerinin öneminden, etnomüzikoloji içerisinde Osmanlı musiki ve raks tarihçesinden ve konuyla ilgili son yıllarda oluşturulan teorilerden bahsedilmiştir.

İkinci bölümde, cinsiyet, kimlik ve toplumsal cinsiyet kuramları üzerinde incelemeler yapılarak, özellikle 1970 sonrası yapılan toplum içerisindeki kadın-erkek yaşayış biçimleri değerlendirilmiş ve ardından son yıllarda önem kazanmış olan üçüncü cinsler üzerindeki toplumsal cinsiyet kavramları ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde Osmanlı musiki ve raks hayatı yine ilk bölümün ışığında kronolojik bir sıra ile anlatılmıştır.

Dördüncü bölümün ilk kısmında, Osmanlı'da kadın ve raks unsuru olarak çengiler, yine üçüncü bölümün ikinci kısmında ise Osmanlı'da erkek ve raks unsuru olarak köçekler ve tavşanlar incelenmiş ve bunların Osmanlı toplumu içerisinde duruşları ve toplumsal cinsiyet konumları bağlamında değerlendirilmiştir.

Beşinci bölümde ise çengi, köçek ve tavşan müziği olarak köçekçelerin tarihçesi ve müzikal formları açısından incelenmiştir.

Ek bölümünde ise bazı köçekçe nota örnekleri verilmiştir.



**University** : İstanbul Technical University  
**Institute** : Institute of Social Science  
**Science Programme** : Turkish Music  
**Programme** : Musicology  
**Supervisor** : Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu  
**Degree Awarded and Date** : Master – June - 2007

## **ABSTRACT**

This study, which is titled as “The Investigation of Dancing Girls and Dancing Boys in Ottoman Society from Gender Perspective: Çengi-s, Köçek-s” is prepared as a master thesis at İstanbul Technical University, Turkish Music branch of the Institute of Social Sciences. In this study dancing boys and dancing girls are examined, which lived in Ottoman society from the perspective of gender.

The principle of the method used in this study is formed by combining the connections of the concepts of köçek and çengi which are existent in Ottoman tradition, on the direction of gender theories which have been revealed after the anthropologic developments and feminist actions after 1970’s. In the studies relevant to Ottoman – Turkish music, since, in general historical methods of musicology have been used, it was determined that studies in music – identity and music – gender subjects are rare. The target of the study is to utilise these two elements in the illumination of gender, with written documents as well as pictured ones.

The contexts of chapters that include five main parts are like that: as an introduction; the importance of Ottoman music and dance studies from gender theories, briefly history of Ottoman dance and music in etnomusicology, recent studies about and their methods are mentioned.

Examinations on sexuality, identification and gender theories are made on the second section; especially the living manner of male – female in the society after 1970, is evaluated and information is given about the gender concepts of third sexuality, which became important after 1970.

On the third section; Ottoman music and dance life is explained chronologically again in the perspective of gender.

On the fourth section; çengi-s the female and dance elements of Ottoman are examined while male and dance elements köçek-s and tavşan-s are studied at the second part and their positions in the Ottoman society and their gender situation are utilised.

On the fifth part the history of the köçekce, their musical forms are examined as çengi, köçek and tavşan music.

On the additional section some köçekce notes are presented.



## GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet olgusu, toplumdan topluma değişiklik göstermekle beraber, cinslerin toplum içerisinde yaşıyış biçimlerini, davranış modellerini, giyim, kuşam ve benzeri birçok alışkanlığını belirli kurallar çerçevesine alarak, toplumda çeşitli sınıflandırmalara ve davranış kalıplarının oluşmasına sebebiyet vermektedir. Önceleri iki biyolojik cinsiyet olarak kadın ve erkek üzerinde yapılan bu çalışmalar, son yıllarda üçüncü cinsler olarak adlandırılan cinsiyet kimlikleri üzerinde de uygulanmaktadır. Bu gibi kalıpların kendini en rahat gösterdiği ortamlardan birisi, hiç kuşkusuz toplumda önemli bir yansıtıcı özellik taşıyan eğlence hayatı olarak tanımlanabilir. Toplumsal cinsiyet sınıflandırmaları ya da kalıp yargıları olarak nitelendirebileceğimiz bu unsur müzikte de kendini rahatça gösterebilmiş, kadının ve erkeğin çalacağı enstrüman çeşidine kadar değişik alışkanlıkları beraberinde getirmiştir. Batılı araştırmacıların yapmış olduğu çeşitli alan çalışmalarında toplumların hemen hepsinde bu gibi toplumsal cinsiyet kalıplarına rastlandığı görölmektedir. Yapılan toplumsal cinsiyet çalışmaları sayesinde toplumların yaşıyış biçimleri, eğlence, müzikal hayat ve alışkanlıkları hakkında fikirler edinilebilirken, toplumlar arasındaki farkların da çok daha kolay bir şekilde tespit edilmesi sağlanabilmektedir. İnsanlığın var oluşuyla her toplumun kendince belirlemiş olduğu bu kalıp yargıların araştırmalara katılımı oldukça geç başladığından, çoğu toplum birbirinden habersiz kendi kültürüne ve kültür seviyesine göre çeşitli yaşamlar oluşturmuştur. Ancak, 1970’li yıllarla beraber feminist akımın başlatmış olduğu toplumsal cinsiyet çalışmalarının araştırmalara katılması ve yapılan tespitlere göre çoğunlukla kadınların mağdur olarak gözlemlenmesi, oluşmuş olan bu kalıp yargıların değiştirilme çabalarında önemli bir somut adım olmuştur. Günümüzde ise toplumsal cinsiyet çalışmaları yine feminist akımın yönlendirmiş olduğu bir başka oluşum üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu yeni akım kadın-erkek biyolojik cinsiyetlerinin yansımaları ile oluşan üçüncü cinsler olarak nitelendirdiğimiz eşcinsel eğilimli kişiler üzerinde toplanmıştır.

Böylece gey, lezbiyen, biseksüel gibi cinsel kimlik olarak kadın ve erkek dışında var olan üçüncü cinslerinde bu sınıflandırmalar içerisinde ki yerleri araştırmalara katılmış ve hiç de azımsanmayacak bir çoğunluk ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada ise Osmanlı toplumu içerisinde var olmuş üçüncü cinslerin toplumsal cinsiyet konumları, Osmanlı'da kadın-erkek kavramı, müzik ve dans unsurları ile birlikte araştırılmıştır. Toplumsal yaşamdaki değişikliklerin hemen her toplumda ilk olarak yansıdığı alanın eğlence yaşamı olduğunu düşünürsek, bu sebeple eğlence hayatını incelemenin bir toplumu kolayca çözümlemekte yararlı olacağını anlayabiliriz. Orta Asya Türk geleneği süresince kadın ve erkek her türlü sosyal alanda beraber var olmasına rağmen, İslamiyet sonrasında özellikle sosyal alanlarda kadın ve erkeğin ciddi bir ayrımı söz konusu olmuştur. İslamiyet sonrası dönemde kadın ve erkeğin sosyal alanda ayrımları ve farklı toplumsal statüleri ile doğru orantılı olarak ortaya çıktığı düşünülen eğlence hayatı içerisindeki üçüncü cinsler, Osmanlı toplumunda özellikle müzik ve eğlence yaşamı içerisinde rahat ve etkili biçimde var olabilmişlerdir. Ayrıca, her ne kadar göz ardı edilse de, üçüncü cinslerin toplum içerisinde özellikle de Osmanlı eğlence hayatı içerisinde, tüm toplumsal cinsiyet sınıflamalarına rağmen var olduğu hatta bazı dönemlerde oldukça çokça rağbet gördüğü gözlemlenmiştir. Bunun daha da ötesinde, Osmanlı saray hayatında kadın ve erkek meclislerinde ayrı ayrı düzenlenen müzik ve raks eşlikli eğlencelerde hizmet vermek üzere seçilen dansçıların raks yetilerinin yanı sıra cinsel kimlikleri ve cinsel eğilimlerinin de oldukça önem taşıdığı yapılan araştırmalara yansımıştır.

Beş bölümden oluşan bu çalışmanın ikinci bölümünde, toplumsal cinsiyet çalışmalarının 1970'lerden itibaren geliştirilen teorileri ve bunların çeşitli toplumlar üzerinde nasıl yansımalar yaratmış olduğu sorularına yanıt aranmış, etnomüzikolojinin tarihsel kaynaklarından bilgi tarama ve elde edilen bilgileri değerlendirme yöntemi ile tarihsel müzikoloji metodları kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı daha önce de bahsedildiği gibi yüzyıllarca her toplumda farklı bir oluşumla vücut bulmasına rağmen, ancak 1970'lerden sonra batılı araştırmacıların çalışmaları ile yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla konuyla ilgili Türkçe yazılmış kaynaklara rastlamak oldukça zor olmaktadır. Bu sebeple birçok yabancı kaynaktan yararlanılarak oluşturulan bu

bölümde, yapılan İngilizce çeviriler doğrultusunda çeşitli araştırmacıların tanımlamaları ve saptamalarına yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, Osmanlı'da toplumsal cinsiyet açısından müzik ve raks unsurlarının gelişim süreçleri kronolojik bir sıra takip edilerek incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında Osmanlı'da müziğin daima her koşulda var olduğu gözlemlenirken, raks icralarında özellikle İslamiyet sonrası dönemde kadın-erkek ayrımı ile önemli değişiklikler yaşandığı tespit edilmiştir. Bilinen kalıp yargılara uygun toplumsal cinsiyet kadın-erkek yapılanmasının mevcut olduğu Osmanlı geleneğinde, bu durum özellikle sosyal alanlarda farklı sonuçlar doğurmuştur. Toplum yaşamında kadın ve erkeğin bu ayrılığı, erkek ihtiyaçlarını karşılamak üzere dans icrası için erkek dansçıların kadın kılığında ve kadın edasında sahneler çıkmasıyla, kadın dansçıların ise bazen erkek kılığında çoğu zamanda kadınsı bir görünümle kadınların eğlence ve zevk hizmetine sunulmasıyla değişik sonuçlar doğurmuştur. Bu durum, toplumsal cinsiyet çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmış, yapılan araştırmalar sonucunda ise raks ve eğlence unsurlarının bu zamandan sonra bir de cinsel içerikli ihtiyaçlar açısından önem taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu gibi değişik eğilimler Osmanlı zamanında özellikle 15. yy'dan sonra oldukça rağbet görmüştür. Bölüm içerisinde, musiki, tiyatro ve raksın gelişimi incelenirken kitap, makale ve gezginlerin seyahatnamelerinden oluşan basılı kaynakların yanı sıra, çeşitli dönemlere ait minyatürler ve çarşı ressamlarının tasvirleri de görsel açıdan tamamlayıcı unsurlar olmuştur.

Dördüncü bölümde yine toplumsal cinsiyet çerçevesinde değerlendirilmek üzere Osmanlı'da kadının konumu ve raks geleneği içinde bir cinsiyet unsuru olarak çengiler, Osmanlı'da erkeğin konumu ve raks geleneği içerisinde bir diğer değişik cinsiyet çalışması olarak köçekler değerlendirilmiştir. Kadının konumunu anlamak için Osmanlı saray ve şehir hayatında kadınların yaşayışları, alışkanlıkları, giyimleri, toplum içerisindeki duruşları incelenirken, harem hayatı irdelenmiştir. Ancak, özellikle toplumsal cinsiyet sınıflandırmalarında yeni bir çerçeve açan eğlence ve raks unsurları içerisindeki çengilik geleneği üzerinde durulmuştur. Elde edilen yazılı ve tasviri belgeler değerlendirilerek bu geleneğin başlangıç evreleri, bulundukları ortamlar, icra biçimleri, giyimleri ve konumuz itibarı ile özellikle toplumsal cinsiyet kavramı dahilinde cinsel eğilimleri incelenmiş, üzerine yorumlar

yapılmıştır. Benzer şekilde ele alınan Osmanlı'da erkeğin konumu saray ve şehir hayatı başta olmak üzere erkek meclisleri olarak bilinen meyhane ve kahvehane gelenekleri ile incelenmiştir. Bu ortamlardaki çeşitli erkek görünüşleri sunulurken yine dikkat çeken bir cinsiyet kavramı olarak üçüncü cinsler üzerinde durulmuştur. Bu eğilimlere sahne olması açısından örnek teşkil eden bazı ortamlar olarak Enderun okulu, meyhane ve kahvehaneler incelenmiştir. Özellikle eğlence ve raks hayatının vazgeçilmezi olarak düşünülen köçekler, kadın kılığı ve kadın edası ile dikkat çekici bir cinsel kimlik oluşturmuştur. Araştırmanın da ana unsurları olarak göze çarpan çengi ve köçeklerin, bu özellikleriyle bilinen toplumsal cinsiyet sınıflandırmalarının dışında yüzyıllarca var olabilmeleri oldukça dikkat çekicidir. Bu bölümde de yazılı kaynakların yanı sıra, çeşitli dönemlere ait minyatürler ve çarşı ressamlarının tasvir etmiş olduğu resimler görsel belgeler olarak sunulmuştur.

Beşinci ve son bölümde ise bir müzik tarzı olarak çengi, köçek ve tavşan müziği diye adlandırılan köçekçeler ile ilgili bilgiler verilmiştir.

İkinci bölümde kullanılan Ellen Koskoff'un editörlüğünü yaptığı "Women and Music in Cross-Cultural Perspective" adlı kitabı, Liz Highleyman'ın "Let's Talk about Gender" adlı makalesi, Susan McClary'nin "Feminine Endings" adlı kitabı, Moisala Pirkko ve Beverley Diamond'ın "Music and Gender" adlı çalışması, Marcia Herndon ve Susanne Ziegler'in hazırlamış olduğu "Music, Gender and Culture" kitabı ve Zehra Dökmen'in "Toplumsal Cinsiyet" adlı çalışmaları başlıca kaynaklar olmuştur.

Üçüncü bölümde kullanılan Metin And'ın "Geleneksel Türk Tiyatrosu" ve "Türk Tiyatrosunun Evreleri" adlı kitapları, Murat Bardakçı'nın "Osmanlı'da Seks, Sarayda Gece Dersleri" kitabı, Walter Feldman'ın "Music of the Ottoman Court" adlı çalışması, Henry George Farmer'ın yayımlamış olduğu "Studies in Oriental Music" adlı kitabı, Ergun Hiçyılmaz'ın "Çengiler, Köçekler, Dönmeler, Lez'olar..." adlı çalışması, Refik Ahmet Sevengil'in "Eski Türklerde Dram Sanatı" adlı kitabı, Ziya Şakir'in "Saray Harem Musikisi ve Harem Bandosu" adlı makalesi ve İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" adlı çalışması başlıca kaynaklar olmuştur.

Dördüncü bölümde ise, Bülent Aksoy'un "Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın" adlı makalesi ve "Avrupalı Gezinlerin Gözüyle

Osmanlılarda Musiki” adlı kitabı, Meral Altındal’ın “Osmanlı’da Harem” adlı çalışması, Ş.Şehvar Beşiroğlu’nun “Osmanlı Musikisi, Raks ve Kadın” ve “Müzik Çalışmalarında “Kimlik”, “Cinsiyet”, Osmanlı’da Çengiler, Köçekler” adlı makaleleri, Refik Ahmet Sevengil’in “İstanbul Nasıl Eğleniyordu?” adlı kitabı, Serpil Çakır’ın “Osmanlı Kadın Hareketi” adlı kitabı, Burçak Evren, Dilek Girgin’in “Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını” adlı çalışmaları ve Reşat Ekrem Koçu’nun “Eski İstanbul’da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri” adlı çalışması başlıca kullanılan kaynaklar olmuştur.

Üçüncü ve dördüncü bölümlerde görsel tamamlayıcılık unsuru için kullanılan, Levni’nin hazırlamış olduğu “Surnâme” adlı eser, Seyyid Lokman tarafından yazılmış, Nakkaş Osman tarafından resmedilerek Sultan III. Murat için hazırlanmış “Şehinşehnâme” adlı çalışma, yine III.Murat zamanında hazırlanmış olan “Surnâme-i Humayun”, III.Ahmet zamanının resmedildiği “Surnâme-i Vehbi” adlı eser ve Timur zamanının resmedildiği “Şahnâme” adlı çalışma başlıca tasviri belgeleri oluşturmuştur.

Ek bölümde ise çengi, köçek ve tavşan müziğine örnek olarak gerdaniye, karcıgar ve hicaz köçekçe nota örnekleri sunulmuştur.

## 2. BÖLÜM

### TOPLUMSAL CİNSİYET, BİYOLOJİK CİNSİYET ve KİMLİK KAVRAMLARI

Toplumsal cinsiyet (gender) ve biyolojik cinsiyet kavramları çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmaktaysa da, tersine bu iki kavram toplum içerisinde çok büyük farklılıklara sebebiyet vermektedir. İnsanlar arasındaki biyolojik cinsiyet farklılıkları ile toplum içerisinde bir takım sınıflandırmalar yapılmış, yani insanlar doğumundan itibaren biyolojik cinsiyetine bağlı olarak bazı haklara sahip olmuş bazı haklardan da mahrum edilmiştir.

**Biyolojik cinsiyet** (sex), tüm canlılar arasındaki erkek ve dişi ayrımını gösteren genetik, fizyolojik ve biyolojik özelliklerdir, doğuştandır ve evrenseldir. Biyolojik cinsiyet kavramı sadece kadınlar ve erkekler arasındaki biyolojik farklılıklardan doğan özellikler ve davranışlar için kullanılabilir.

**Toplumsal cinsiyet** (gender) ise, kültürel bir kavramdır ve biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır. Bir toplum tarafından oluşturulmuş, kadınlar ve erkekler arasındaki rolleri, davranışlar, zihinsel ve duygusal özellikler bakımından ayırmayı ya da bu ayrımın nasıl olması gerektiği konusundaki inançları ve beklentileri ortaya koymaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklerin her türlü bağlamdaki rollerini, sorumluluklarını, sınırlamalarını, fırsatlarını ve ihtiyaçlarını analiz etmeye yarayan sosyo-ekonomik bir değişkendir. Dolayısıyla, sabit ya da doğuştan değildir, ancak zamanla sosyal ve kültürel olarak yapılanarak bir anlam kazanır. Her toplumun kendine has kültür öğeleri olmasının yanı sıra, her toplumun kendi kültürüne göre değişkenlik gösteren toplumsal cinsiyet sınıflamalarının olabilmesi hatta aynı toplum içerisinde dönemsel farklılıklar nazarında değişiklikler gösterebilecek olması da gözden kaçırılmamalıdır. Sarkissian'a göre toplumsal cinsiyet kavramı, temelde insanların doğuştan sahip

olduğu biyolojik farklılıklardan ortaya çıkmış, kültürel farklılıklar ve sosyal yapısal düşüncelerin birleşiminden oluşmuştur.

Toplumsal cinsiyet kavramının yükselişi, 1970’lerde gerçekleşmiş, bu gelişmede sosyoloji, antropoloji ve psikoloji alanlarında bir çok çalışmalar yapan araştırmacılar oldukça etkili olmuştur. Yapılan çalışmalar “Toplumsal Cinsiyet” ve “Cinsiyet” kavramı ile birlikte “Kadın Çalışmaları” ve “Feminist Çalışmalar” gibi başlıkları da gündeme getirmiştir. Son yıllarda ise, “kadın”, “feminist” terimleri yerine, ağırlığın tamamen “cinsiyet”e verildiği görülmektedir. Amerikalı sosyolog Leslie Pierce bu tercihin nedenini, “toplumsal cinsiyet” kavramının yalnız kadını değil, erkeği de kapsadığı gerçeğini vurgulayarak açıklamaktadır. Ayrıca, sürekli kadınlar üzerinden çalışılmasının, kadınların sadece kurbanlar olarak görülmesine, ataerkil unsurlar üzerinde durulmasına ve kadının öznel direnişlerinin gözden kaçırılmasına yol açtığını belirtmektedir. (Tarih Sempozyumu Notları,1993 ODTÜ)

Laurie Davidson, “The Sociology of Gender” (1979) adlı kitabında, cinsiyetler arası farklılıkların sosyal kurallarca dikte ediliyor olmasının, bunların biyolojik açıklamalarını yetersiz kıldığını belirtir. Biyolojik açıklamalar, bir toplumdan diğerine, ayrıca, aynı toplum içerisinde bile bir dönemden diğerine farklılıklar gösterip cinsiyet rolleri ve kadın, erkek davranışları gerçeğiyle çelişki içindedir. O’na göre; toplumsal cinsiyet rolleri, bir davranışlar, tutumlar ve motivasyonlar setidir; kültürel olarak her bir cinsiyetle bütünleşir fakat saf bir form içinde ortaya çıkmaz. Genellikle, saf bir formdan ılımlı sapmalarla toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlanabileceği kabul edilir. Bundan dolayı, cinsiyet rolleri, iki cinsiyet için sosyal olarak geliştirilir ve teşvik edilir.

S. Delamont (1980) ise, bir toplumda toplumsal cinsiyet sınıflamasının, tabii cinsiyet karakterlerinin güçlü bir temsili olarak ortaya çıktığını, bu süreç içinde toplumsal cinsiyet sınıflama inşasının, sembolizmin kaynaklarından çıkartabileceğini, bir tabilik ve somutlukla kurulduğunu belirtir. Erkek fiziki olarak kuvvetlidir ve bundan dolayı sosyal olarak güçlüdür. Güç (iktidar) kavramı, (bir kültürel nosyon olarak) burada toplumsal cinsiyet kavramına atfedilmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı bir fikirler setidir. Rollerin sınıflandırılması ve

kalıplara yerleştirilmesinde belirleyicidir. Her bir cinse belli roller tahsis edilir, örneğin dışarıda çalışma, eve bakma gibi...

Konuyu biyoloji mi, çevre mi, boyutunda ele alan, Doroty Z.Ullian (1976), erkeklik ve kadınlık kavramlarının gelişimi ile ilgili olan ve daha çok psikolojik sürecini konu edindiği makalesinde, erkek ve kadın şahsiyetlerini ne biyolojinin bir fonksiyonu ne de sosyal şartların bir fonksiyonu olarak takdim etmemiş, daha çok, hem sosyal, hem de biyolojik faktörlerin farklı gelişme seviyelerinde farklı bir şekilde önem taşıdığını ileri sürmüştür.(Türküne,1995: 9-10)

Kadınlarla erkekler arasındaki farklar üzerinde, biyolojik yapının ve çevresel faktörlerin oynadığı rol hakkında ve bunların da terminolojiye yansımaları konusunda belirtilenlerin içinde, biyolojik temeli olan farklılıkların “cinsiyet” ile sosyokültürel temeli olan farklılıkların da “toplumsal cinsiyet” ile ifade edilmesi gerektiğini savunanlar olduğu gibi kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların ikisinden de kaynaklandığını ve ayrı nedenler olarak gösterilmesinin uygun olmadığını ileri sürenler de vardır. Toplumsal cinsiyet (gender) terimini feministler, kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların kültürel ve sosyal açıklamalarını vurgulamak üzere kullanmayı tercih ederken, bazıları da biyolojik cinsiyet (sex) terimini politik olarak yanlış buldukları için kullanmamakta, kimileri de bu iki terimi birbirini yerine geçecek şekilde kullanmaktadır. (Unger ve Crawford, 1998) Golombok ve Fivush’ın (1996), biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet sözcüklerinin ikisini de aynı anlamı verecek şekilde birbirlerinin yerine kullandıklarını, çünkü cinsiyetin biyolojik ve sosyal yönlerinin çok ilişkili olduğunu ve ayırmanın bazen güç olduğunu belirtmektedir.

Türkçe anlamında da cinsiyet teriminin bazen toplumsal cinsiyeti de kapsamak üzere kullanıldığını söylemek mümkündür. Böyle bir ayrımı yansıtacak sözcüklerin Türkçe içerisine girmemiş olmasını, insanların biyolojik ve toplumsal cinsiyetlerinin birbirlerinden ayrılmaz bir bütün olarak görmüş olmalarına bağlamak da mümkündür. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bu ayrımın daha çok yeni olduğu söylenebilir. Bilimsel araştırmalarla bu konu üzerinde ayrıntılı olarak durulmasının geçmişi en erken 1970’li yıllara dayandırılabilir ancak en çok araştırmanın 1990’lı yıllardan bu yana yapıldığı gözlemlenmektedir.

Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin kavramlarının karıştırılma seviyesinde birbiri ile etkileşim içinde olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak burada zamanın, kültürün ve toplumsal geleneklerin getirmiş olduğu etkiler de göz ardı edilmemelidir. Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına karşın, kaynaklarda, genellikle kabul edilen şu ayrımın kullanıldığı görülmektedir. (Deaux, 1985; Franzoi,1996; Lips, 2001; Unger ve Crawford, 1998)

**Cinsiyet (sex)** terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, bu terimin anlamına uygundur.

**Toplumsal cinsiyet (gender)** terimi ise, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir; kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özellikleri de içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir. (Rice, 1996) Ancak, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tamamen birbirinden ayırmak mümkün değildir; çünkü kültürün kadından ve erkekten bekledikleri (toplumsal cinsiyet) kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine (cinsiyet) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı değildir. ( Lips, 2001) Buna göre, toplumsal cinsiyetin kültürel yapılandırmaları bir anlamda biyolojik cinsiyeti de içermektedir. (Dökmen, 2004: 3-4)

Genellikle kadınlarla erkekler arasındaki bazı farklılıkların biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğunu tam olarak bilmek mümkün değildir; esasen çoğu farklılık ikisinin birlikte etkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet kavramları kesin bir çizgiyle birbirinden ayıramamakta, toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyet farklılığından aldığı etkiler sayesinde gelişebilmektedir. Bu karışıklıkları önlemek biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimlerine yüklenen farklı ayrımların ayırt edilmesini sağlamak amacıyla Gentile (1998), beş ayrı terim önermektedir: (1) Cinsiyet (sex); biyolojik işlevi –cinsel eylemleri- kastetmek üzere, (2) biyolojik olarak cinsiyetle bağlantılı (biologically sex-linked); kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönüne bağlı özellikleri –renk körlüğü- gibi kastetmek üzere (3)

toplumsal cinsiyetle bağlantılı (gender-linked); kadın ya da erkek olmanın kültürel ya da toplumsal yönüne bağlı özellikleri –erkeklerin daha saldırgan olduklarının kabul edilmesi gibi- kastetmek üzere, (4) cinsiyetle ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı (sex and gender linked); hem biyolojik hem de toplumsal kökenli olan özellikleri –kadınların bebek bakımı ile ilgilenmeleri gibi- kastetmek üzere, (5) cinsiyetle ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı (sex-correlated); kadın ya da erkek olmakla ilişkili ama kökeni biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğu bilinmeyen özellikleri kastetmek üzeredir. Ancak, Gentile’in bu terminoloji önerisi, sorunun terminoloji değil, cinsiyet bağlantılı davranışların nedeni hakkındaki görüş farklılıkları olduğu ve nedensel açıklamaların da zaman içinde değişim gösterdiği ileri sürülerek ( Deaux, 1998; Unger ve Crawford, 1998) çok kullanışlı bulunmamıştır. (Dökmen, 2004: 6)

Toplumsal cinsiyet ayrımcılığını anlamak için ne yapabiliriz?

Öncelikle biyolojik cinsiyeti, toplumsal cinsiyet sınıflandırmalarından ayırmamız gerekmektedir. Cinsiyet biyoloji, toplumsal cinsiyet kavramı ise kültürden gelmektedir. Kadın ve erkek olmak üzere iki biyolojik cinsiyet ayrımı var olmasına rağmen, kadın, erkek ve ikisinin arasında üçüncü bir cins hem kadın hem erkek olarak doğanların da olduğu düşünülmekte ve son yıllarda üçüncü cinslerin toplumsal cinsiyet çalışmaları arasında da yer aldığı gözlemlenmektedir. Hepimiz hayata bir kadın embriyosunun verimli hale getirilmesiyle biyolojik kadınlar olarak başlarız. Genetik şifremiz olan (XX ya da XY kromozomları) bizim cinsel kaderimizi ve biyolojimizi belirler. XX şeklindeki kromozomlar kadınlarda, XY şeklindeki kromozomlar da erkeklerde bulunmaktadır. Ancak, erkek hormonları fetalın gelişmesiyle 5 haftada aktive olmaya başlar. Bu karışım olmadan fetus bir kadın olarak büyür. Kadının ve erkeğin kromozom farklılıkları ve buna bağlı cinsiyet organlarındaki farklılıklar, hormonal ve üreme fonksiyonundaki farklılıklar cinsiyete bağlı olan değişkenlerdir. Bunları **birincil cinsiyet özelliklerine** bağlı farklılıklar olarak tanımlayabiliriz. Vücudun tüylü bölgelerinin farklılığı, vücut yapılarındaki, seslerde, göğüslerde ve adem elmasındaki farklılıklar ise **ikincil cinsiyet özelliklerine** bağlı değişkenlerdir. Hayatımız boyunca biyoloji büyük bir rol oynar. Hem erkek seks hormonu ve testosteronu hem de kadın hormonu östrojen, kadında ve erkekte farklı miktarlarda

üretir. Bu hormonal fırtına eşlikli olarak organların çalışmasıyla düzenlenir. Ergenlikte olduğundan biraz daha az olmasına rağmen, orta yaşlarda hormonların ayarı hem kadınlarda hem de erkeklerde tekrar değişir. Yaşamın ortasında değişen hormon seviyeleri, kadınların ve erkeklerin bazı seks karşıtı fiziksel özelliklere meğil göstermesinden sorumludur. Erkeklerin vücutları daha yumuşak, kadınların vücutları ise daha keskindir. Bu değişimler genellikle ellili yaşlara kadar tamamlanır. Ancak, bir toplumdan diğer bir topluma olabilecek çeşitlilik; çevreye, beslenme biçimine ve diğer faktörlere göre değişim gösterir. Bütün bunlar ve yanı sıra biyolojik değişiklikler insan hayatında bilinen ve tahmin edilebilen faktörlerdir.

Biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmemiş, doğuştan getirilen özellikler bakımından kadınlarla erkekler arasında gözlenen değişikliklerdir. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise öğrenilen, sosyalleşme süresince kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler göstermektedir. Burada kültürel ve toplumsal farklılıklar önemli bir kıstastır. (Dökmen, 2004: 11)

Eckes ve Trautner'e (2000) göre, sosyal kategori yaklaşımı, toplumsal cinsiyet davranışlarının sosyal bağlam içindeki görünüşleri üzerinde odaklanırken, diğer iki yaklaşım, toplumsal cinsiyeti daha çok bireysel düzeyde ele almakta ve açıklayıcı ilke olarak biyolojik ayrımlara ve sosyalleşmeye dayanmaktadır. Kadın erkek karışık hipotetik bir örneklemin bir işteki performanslarını, bu üç yaklaşımın farklı vurgularla inceleyecekleri beklenebilir. Cinsiyet farklılıkları yaklaşımı, kadın ve erkek gruplarının performanslarının ortalama puanlarını karşılaştırırken, kişilik değişkeni yaklaşımı kadınsı, erkeksi ve androjen bireyleri performansları bakımından karşılaştıracak, sosyal kategori yaklaşımı ise algılayanların kadın ve erkek grubu üyelerinin performanslarına ilişkin değerlendirmelerini inceleyecek ve neden fark yarattığını anlayacaktır. (Dökmen, 2004: 12)

Burada kimlik, cinsiyet kimliği, cinsel kimlik gibi bazı tanımlamalar akla gelmektedir. Kimlik, kişinin "ben kimim?" sorusuna kendi verdiği cevaptır. Kişinin kendini sosyal dünyada nasıl tanımladığı önemlidir. Bir kimseyle

tanışırken ya da birini tanıtırken bile ilk olarak kimlik ön plandadır. Bireyin kim olduğu, kişisel özellikleri, rollerinin neler olduğu, neler yapabildiği kimlikle bağlantılıdır. Bireyselliğin altında yatan bazı şeylerin tanımlanması olarak kimlik felsefe, psikoloji ve kültürel çalışmalardan özümsemiş bir kelimedir. 19.yy başlarında Alman filozof G.W.F Hegel'in Descartes'e dayanarak geliştirdiği bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. 1960'lerden itibaren kimlik kavramı, sınıf, kültür, ulus, halk, toplumsal cinsiyet, din ve yaş kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. (Beard, 2005: 88)

Bilgin'in (2003) Sosyal Psikoloji Sözlüğü'nde kimlik şöyle açıklanmaktadır. **Kimlik** (identity), insanın kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığı ve nasıl konumlandığını yansıtır, onun kim olduğunu ve nerede durduğuna ilişkin cevaptır. Ergenliğin en önemli gelişim görevlerinden biri, kimliğin belirlenmesidir. Cinsiyet kimliği de kişinin kim olduğunun önemli bir parçasıdır ve ergenlikten çok önce ( muhtemelen üç-dört yaşlarında) gelişmeye başlamaktadır.

**Cinsiyet kimliği**, kişinin kendini kadın ya da erkek olarak tanımlamasıdır. Kendinizi ya da bir başkasını tanıtmanız istendiğinde büyük ihtimalle ilk olarak söyleyeceğiniz özellik cinsiyet olacaktır. Yani cinsiyet kimliği kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranmasıdır.

**Cinsel kimlik** ise, daha çok tercih edilen cinsel yönelimi ifade etmek üzere kullanılmaktadır ve heteroseksüellik, homoseksüellik, biseksüellik, transeksüellik ya da aoseksüellik olarak sınıflanması mümkün olabilir. (Dökmen, 2004: 13)

Geleneksel olarak, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin (ve cinsel davranış ile cinsel kimliğin) basit ve açık bir şekilde birlikte gittiği varsayılır. Kadınların dişi veya dişil (ve geleneksel olarak erkeklere ilgi duyduğu) varsayılırken, erkeklerin er ve eril oldukları (ve geleneksel olarak kadınlara ilgi duyduğu) varsayılır. Ancak geleneksel varsayımlar, gerçek dünyadaki gerçek insanların belirli bir bölümünü tanımlamak için yetersiz kalır. Yeryüzünde mevcut olan farklı cinsel tanımlar şöyle sıralanabilir; Heteroseksüel (karşıcinsel) yönelim, karşıt cinsiyetten bireylerin cinsel obje olarak görülmesini ifade etmektedir.

Homoseksüel (eşcinsellik) yönelim, kendi cinsiyetinden bireylerin cinsel obje olarak tercih edilmesi anlamına gelir, kadınlar için lezbiyen (lesbian) erkekler için gey (gay) terimleriyle ifade edilmektedir. Biseksüellik, cinsel obje olarak her iki cinsiyetteki bireylerin de tercih edildiği, aseksüellik hiçbir belirgin cinsel yönelim olmadığı ve transeksüellik de her bakımdan kendini diğer cinsiyetten biri olarak görme ve hissetme anlamına gelmektedir.

Toplumsal cinsiyet kimliğinin kazanılması sürecinde genellikle birkaç aşamadan söz edilmektedir. Kohlberg (1966), bilişsel gelişim kuramında bu sürecin üç aşamada tamamlandığını belirtmektedir: Cinsiyet kimliği, cinsiyet kararlılığı, cinsiyet değişmezliği. İki yaş civarında çocuğun kendinin farkına varması ile cinsiyet anlayışı da gelişmektedir. Henüz kendisinin cinsiyeti hakkında tutarlı bir görüş oluşturmamıştır ama kadın ve erkeği ayırt edebilmektedir. Üç-dört yaş civarında ise kendi cinsiyet kimliği oluşmuştur ve doğru olarak cinsiyetini söyleyebilmektedir ama hala cinsiyeti kalıcı bir özellik olarak görmemektedir. Cinsiyet kimliğinin tam olarak kazanıldığı beş-altı yaşlarından sonra artık cinsiyet de değişmez bir özellik olarak görülmeye başlamaktadır. Frable'ın (1997) aktardığına göre, Eaton ve VonBargen (1981) de, cinsiyet kimliğini kazanması için çocuğun dört görevi yerine getirmesi gerekmektedir. (1) Kendinin ve başkalarının cinsiyetini doğru olarak belirleme (etiketleme), (2) cinsiyetin devamı olduğunu anlama (kararlılık), (3) Cinsiyetin istendiğinde değişmediğini anlama (güdü), (4) Saç biçiminin ve giysi şeklinin değişmesine rağmen cinsiyetin kalıcılığını kavrama (değişmezlik).

Bem (1974) tarafından geliştirilmiş bir başka teoriye göre, cinsiyet rolleri kadınsı (feminine), erkeksi (masculine), androjen (androgynous) ve belirsiz-farklılaşmamış (undifferentiated) olarak dört gruba ayrılmaktadır. Toplum tarafından kadınsı olarak tanımlanan özelliklere (duygusal, anlayışlı, nazik, merhametli vb.) daha çok sahip oldukları belirlenenler kadınsı, toplum tarafından erkeksi olarak tanımlanan özelliklere (baskın, etkili, gözüpek, hırslı vb.) daha çok sahip oldukları belirlenenler erkeksi olarak nitelendirilmektedirler. Kadınsı ve erkeksi özellikleri birlikte yüksek düzeyde gösterenler androjen, bu iki grup özelliği düşük düzeyde gösterenler ise belirsiz olarak nitelendirilmektedirler.

Androjenlik kavramını biraz açmak gerekirse; Bem tarafından geliştirilmiş ve yaygın olarak kabul görmüş bir kavram olarak androjenlik, kelime olarak Yunanca’da erkek anlamına gelen “andro” ile kadın anlamına gelen “gyne” kelimelerinin birleştirilmesinden oluşturulmuş bir terimdir. Geleneksel kadınsı ve erkeksi kategorilerine bir karşı çıkışın aynı zamanda da insanların hem kadınsı hem de erkeksi olabileceklerinin ifadesidir. Hem erkeksi hem kadınsı özellikleri yüksek düzeyde gösteren kişilere de androjen denilmektedir. (Dökmen, 2004: 71)

Her ne kadar “kadın” ve “erkek” geleneksel olarak günümüz batı kültürü tarafından kabul edilmiş olan iki toplumsal cinsiyet olsa da, diğer toplumsal cinsiyet olasılıklarını da göz önüne almak ilginç olabilir. Pek çok lezbiyen ve \*bi-kadın, erkeksi veya kadınsı kadın olarak nitelendirilir. Sert bir erkeksinin ve yüce bir kadınsının birbirleriyle, çift cinsiyetli bir erkek ve bir cinsiyetli bir kadından daha az ortak yönleri olabileceği de günümüzde ihtimaller dahilindedir pekala; her ne kadar bu ilki “aynı” cinsiyetten ve sonrakiler ise sözde “karşıt” cinsiyetlere sahip olsalar da...

Biseksüellik hakkında konuştuğumuz zaman, toplumsal cinsiyet değil de genellikle biyolojik cinsiyet hakkında konuştuğumuz varsayılır. Bir kimse sadece kadınsı/dişil kişilere ilgi duyabilir veya sadece erkeksi/eril kişilere ilgi duyabilir. Kadınsı/dişil ve erkeksi/eril görünüşü, nitelikleri ve üslubu hem kadınlarda hem de erkeklerde de bulunabilir; onların ilgi duymalarında asıl önemli faktörün cinsiyet değil de toplumsal cinsiyetin olabilmesine rağmen, bu tüp insanlar muhtemelen geleneksel şema içinde “biseksüel” olarak düşünüleceklerdir. Aslında, bu tip bir kişi biseksüel olabilir, ancak yanı sıra “tek toplumsal cinsiyetçi” dir. Biseksüellik (en azından) iki farklı cinsellik sınıflama şemasının bir parçası olarak görülebilir. Geleneksel heteroseksüel / homoseksüel / biseksüel sınıflandırma şeması sırasıyla “karşı” cinse, “aynı” cinse ve her iki cinse ilgi duymaya tekabül eder. Ancak, kadınlara/ erkeklere/ her ikisine de ilgi duyan insanları kadınseksüel / erkekseksüel / biseksüel olarak düşünmek de bazı araştırmacılar tarafından savunulmaktadır. Pek çok kişi “çift cinsiyetçi toplumsal cinsiyet üstücü”dür. Yani, onlar, (ortalamadan daha fazla dişil olan) çift cinsiyetli erkeklere ve (ortalamadan daha fazla erkeksi olan) kadınlara ilgi duymaktadırlar. Onların biseksüel olduklarını,

**\*Bi-seksüel kadın**

hem kadın hem de erkeklere ilgi duyduklarını söylemek pek de yanlış olmamalıdır. Ancak, görünen o ki, bu onların cinselliğinin özünü kavrayamamaktadır. Çünkü onların ilgisinin temeli olan şey toplumsal cinsiyet kimliği ve bu kimliğin temsil edilmesidir. Yoksa, bir kimsenin er ya da dişi bedenlerine sahip olup olmaması değildir. ( Highleyman, 1997)

“Kadın, erkek ve diğerleri” ya da “heteroseksüel, biseksüel ve homoseksüel” ya da “normal ve sapkın” olarak sınıflandırılan batı toplumsal cinsiyet tanımlaması söylevini, akademik dünyada Avrupa ve Avrupa- Amerikan orta sınıfı da kabul etmektedir. Buna “örtülü papazlar”ı, “açıklanan dinler”i ya da “bekarlığa kendini adanmışlar”ı da “aseksüel” olarak ekleyebiliriz. Batı toplumlarında geleneksel erkek rolü toplumsal cinsiyet açısından şiddetli güç, kuvvet, agresiflik, rekabet seven ve mantıklı olarak görülürken, kadın rolü besleyici, işbirlikçi ve hassas olarak tanımlanır. (Marcia, Ziegler, 1990: 8)

Toplumsal cinsiyet ayrımları sonucu toplum içerisindeki insanların yaşayışları sınıflandırılmış ve bir takım davranış kalıpları ortaya çıkmıştır. Akılcılık, bağımsızlık, hükmetme, saldırganlık, hareketlilik, bireycilik, rekabet, nesneye olan ilgi, sosyal ortamda söz sahibi olma, para kazanma gibi sahip olunması gereken davranış biçimleri geleneksel olarak erkeklere atfedilmiş, bunun karşılığında insanların yaşamlarını devam ettirebilmesi için gereken diğer özellikler ise kadınlara bırakılmıştır. Bunlar yardımseverlik, duyarlılık, duygusallık, besleyicilik, pasiflik, bağımlılık, ev içi işler, hizmet etmek ve sosyal olamama gibi bir takım özellikler olarak sıralanabilir.

Buradan yola çıkarak bazı düşünceler geliştirilebilmektedir. Örneğin, bir insanın yalnız başına sahip olması belki de tam anlamıyla olası olmayan özellikler bir takım yöntemlerle kadın ve erkeğe pay edilmeye çalışılmıştır. Ancak bu paylaşım biraz daha kadınların aleyhinde gelişmiş olmalı ki, yüzyıllardır var olan bu sınıflama özellikle feministler tarafından oldukça geniş araştırmalara tabii tutulmuştur. Kalıplaşmış bu toplumsal cinsiyet sınıflamaları kimi insanlar tarafından eşitsizlik olarak nitelendirilirken, bir şekilde toplumsal cinsiyet eşitliği sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak, dünya var olduğundan hiçbir insan, topluluk medeniyet, devlet, millet vb. birbiri ile eşit olamadığından bu çalışmaların

sonucunda nasıl bir eşitlik sağlanabileceği tartışmalıdır. Oysa ki tüm bu özellikler herhangi bir kişide farklı oranlarda ve farklı bileşimler halinde bulunabilmektedir. Acaba insanların davranışlarının cinsiyetinden kaynaklandığı varsayımı sadece bir beklenti ya da bu toplumsal cinsiyet kalıplarından öğretilen davranışların sonucu mudur? Aslında, insanların huyları ya da becerilerine göre farklılaşan davranışları, cinsiyet farkından olduğu düşünülen farklılıktan daha büyük olabilir mi?

Toplumsal cinsiyetin kültürel bir kavram olmakla beraber, biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır ve bir toplum tarafından oluşturulmuş kadınları ve erkekleri roller, davranışlar, zihinsel ve duygusal özellikler bakımından ayırmayı, daha doğrusu bu ayrımların nasıl olması gerektiği konusundaki inançları beklentileri ortaya koymaktadır. Örneğin, bir kişinin rekabetçilik düzeyi cinsiyetine göre değişmemektedir. Ancak, aynı cinsiyeti taşıyan çeşitli kişilerin rekabetçilikleri arasında çok büyük farklar bulgulanabilmektedir. Dolayısıyla dişil özellikleri sadece kadınlardan, eril özellikleri ise sadece erkeklerden beklemek, günümüzde “toplumsal cinsiyet önyargıları” olarak adlandırılmaktadır. (Varoğlu, 2006, Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinden Antropolojiye Giriş, ODTÜ)

Biyolojik cinsiyete karşı toplumsal cinsiyet; biyolojiden daha çok sosyal sınıf, yaş ve statüyle gelen çeşitli ilke ve uyumsuzlıklara sahip spesifik bir kültürdür. (Marcia, Ziegler, 1990: 9) Diğer kültürlerde geçici ya da devamlı biyolojik cinsiyet ile hiç bir ilgisi olmayan ya da az ilgisi olan ve farklı sayıda toplumsal cinsiyet rolleri vardır. Bunlar içinde erkek toplumsal cinsiyet rolü besleyici, hassas ve işbirlikçi; kadınların da mantıklı olarak sınıflandırıldığı görülmüştür. Örneğin; Pueblo Hindistan kültüründe olduğu gibi... Güç toplumsal cinsiyet ayrımcılığıyla birleştirilebilir ya da her şeyi açabilir.

Peki, toplumsal cinsiyet ayrım özelliklerini nasıl elde edebiliriz?

Toplumsal cinsiyet ayrımcılığının biyoloji ve kültür arasında ki ilişkisi nedir?

Testesteron hormonunun agresiflik ile bağlantılı olduğu hayvanlarda yapılan deneylere göre kanıtlanmış olmasına rağmen, rekabetçilik, bağımsızlık, pasiflik, besleyicilik, duygusal sorumluluk ve iddiacılık gibi huyların cinsiyet

ayrımı ya da hormona dayalı olmadığı görülmüştür. Bunun yerine, doğumla başlayan kültür işlemi, erkeklerin ve kızların farklı davranımlarının ödüllendirilmelerine göre biçimlendirilmiştir. Bir gruptan diğerine çeşitli şekillerde ödüllendirilen spesifik davranış çeşitleri, biyolojik cinsiyet ya da yaş ile ilişkilendirilebilir ya da edilemez. Kültürel örnekler boyunca, erkekler ve kızlar, kadınlar ve erkekler için daima teşvik edilen davranışlar tercih edilir. Biyoloji toplumsal cinsiyet rollerini bölebilirken, onları dikte edemez. (Marcia, Ziegler, 1990: 9)

Cinsellik ve toplumsal cinsiyet rollerini anlamının bir yolu da biyolojik cinsel roller ile sosyo-kültürel toplumsal cinsiyet kimliklerinin karşılıklı etkileşimlerine bakmak ve bu noktaların kabul edilebilir ya da kabul edilemez olup olmadığını sınamak, bir diğerinden ötekiyle tersine bakmaktır. Bütün bunların yanı sıra, toplumsal cinsiyetle ilgili bazı tanımlamaların yapılması, toplumsal cinsiyet kavramının sağlık, özellikle de üreme ve cinsel sağlıkla ilgili bazı etkilerini göstermektedir. Günümüzde de geçerli olan, Dünya Sağlık Örgütü'nün 1948 yılındaki tanımına göre sağlık; “sadece hastalık ve sakatlığın olmaması değil, bireyin fiziksel, ruhsal ve sosyal yönden tam bir iyilik halidir.” (Wade, 2004: 39-40) Bireyin bu tanımda belirlenen her üç yanı açısından önemli olan-olabilecek bütün faktörlerin “sağlık” yönünden mutlaka üzerinde durulması gerekir. İşte cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konuları bu bağlamda düşünülüp değerlendirilmelidir. Bütün bunlardan da anlaşıldığı gibi toplum arasında erkeklerden ya da kadınlardan beklenilmesi öğrenilen her hareket insanların beyinlerine bazı kalıplar çerçevesinde yerleştirildiğinden, geleneksel olarak erkeklere atfedilen bir hareketi kadın sergilediğinde bu davranış toplum tarafından tepkili bir refleksle cevap bulmaktadır. Belki de insanların var oluşundan itibaren süre gelen bu davranış biçimleri ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığı 1900’lü yıllara kadar sorgulardan muaf bir şekilde devam etmiştir.

Müzikolojinin doğal bir parçası olarak tartışılan toplumsal cinsiyet konusu, 1930 yılında Amerika’da kurulan “New York Müzikoloji Topluluğu”nda da araştırılmaya başlanmıştır. Daha sonra bu topluluk 1934 yılında “Amerikan Müzikoloji Topluluğu” ismiyle kültürel bir hareket olarak müzikoloji enstitüsüne hizmet vermiştir. (Cook, 2001: 471)

Toplumsal cinsiyet kavramı özellikle feminist araştırmacıların ilgisini çekmiş ve daha çok feminist araştırmacıların yapmış olduğu çalışmalarla ön plana çıkmıştır. Geçtiğimiz son 30 yıl süresince özellikle ön planda bulunan feminizm literatür ve kültür çalışmaları içerisinde büyük farklılıklar yaratan bir yaklaşım olmuştur. Yanı sıra feminizm çalışmaları, hem literatür hem de kültür çalışmaları arasında araştırmaların en heyecan verici kısmı olarak da nitelendirilebilir. Bu da feministlerin açıklamalara olan tutkularının müzikoloji içinde yavaş yavaş yer almaya başlamasında kaçınılmaz bir rol oynamıştır. (Williams, 2003: 48)

1970'lerden sonra feminist bilimcilerin önderliğinde başlatılmış olan cinsiyet çalışmaları bu dönemden sonra da özellikle kadın akademisyenler tarafından popülerleşmeye başlamış ve bu konuda yapılan çalışmalar oldukça artmıştır. Gerek yazmış oldukları makaleler ve yapmış oldukları kitap editörlükleri ile gerekse çeşitli ülkeler ve kabileler hakkında ki saha araştırmaları ve bu çalışmaların sunumları ile biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet, kimlik, antropoloji gibi alanların müzik üzerinden aktarımı için çok sayıda yararlı çalışma yapmış olan araştırmacı-yazarların en önde gelenlerinden bazı isimleri şöyle sıralayabiliriz; Marcia Herndon, Sussanne Ziegler, Ellen Koskoff, Susan Auerbach, Ursula Reinhard, Susan A. O'Neill, Jenifer Post, Suzanne G. Cusick, Margaret Sarkissian, Susan McClary, Diane Bell, Ruth Behar... Yanı sıra Türkiye'de de konu hakkında çalışan kadın ve erkek araştırmacılar bulunmaktadır.

Bu araştırmacıların öncülüğünde müzik çalışmaları hem toplumsal cinsiyet sınıflandırmaları hakkında geniş bilgiler vermekte hem de dünyanın birçok ülkesinde ve kabilesinde yapılmış olan saha araştırmalarının disiplinlerarası çalışma sistemleri ile ortaya konulmaktadır. Müzikoloji biliminin yararlanmakta olduğu hemen hemen tüm disiplinlerden çalışmalar içerisinde yararlanılmış, dünya için en önemli varlık olan insan ve onların bir araya getirerek oluşturdukları hayatı devam ettirmeye yarayan toplumlar, müzik üzerinden araştırılmaya çalışılmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, yapılan çalışmaların müzik adına sağladığı yararların yanı sıra, insana, topluma ve yaşayış biçimlerinin tanınması sebebiyle daha düzeyli ve bilinçli hayatlar yaşanması adına da oldukça faydalı olduğu gözlemlenmektedir. Bu çalışmalar insanlara değişik düşünce biçimleri için yol açmış, dolayısıyla yüzyıllar boyunca sorgulanmamış bazı kalıpların

değiştirilebilmesine imkan sağlamıştır. Ancak, ortada biçimlendirilmiş bazı sınıflamalar, yaptırımlar ya da kalıplar varsa bunların yine insanlar tarafından konulmuş olduğu da unutulmamalıdır.

Kadın ve erkek cinsleri arasında doğanın belirlediği farklılıkların dışında, iki cins arasında toplumsal düzlemde oluşturulmuş ve yerleşmiş farklılıklar olarak tanımlanabilecek toplumsal cinsiyet kavramı, aynı zamanda, iki cins açısından belirlenmiş ve benimsenmiş toplumsal rollere de işaret etmektedir. Daha doğum öncesi kız bebeklerin eşyaları için pembe, erkek bebeklerin eşyaları için mavi rengin tercih edilmesiyle başlayan süreç, erkeklerin ve kadınların yapabileceği işler konusunda da yapay ayrımlar üretir. Bu çerçevede erkek cinsiyeti ile kadın cinsiyeti arasında toplumsal yaşama katılma düzeyi açısından farklılıklar oluşur. Bu tür sınıflandırmalardan bazıları ise, fizyolojik özelliklere göre yapılandırılmış olarak düşünülebilir. Örneğin, erkeklerin fiziksel olarak kadınlardan daha iri ve güçlü olmaları da toplumsal cinsiyet örneği olarak kullanılmış ve güç bir üstünlük olarak hem kadın erkek arasında hem de erkeklerin kendi aralarında daima belirleyici bir unsur olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Tüm bunların yanı sıra, biyolojik cinsiyetin aksine toplumsal cinsiyet farklılığı, sosyal yapılandırma sonucu oluşmaktadır ve değiştirilebilir.

Kadın ve erkek olarak iki cinsin toplumsal alanda kalıplaşmış toplumsal cinsiyet sınıflamalarına göre temsiliyetleri farklılaşır. Kadın cinsiyeti daha çok (domestic) ev içi, aileyle ilgili özel alanlarda kalırken, erkek cinsiyeti (public) dışarıda, her türlü kamusal alanda kendini ifade edebilmektedir. Çalışma yaşamından siyasete, sivil toplum örgütlenmesinden, eğitime kadar her türlü kamusal alanda iki cins temelindeki bu görünüm toplumsal cinsiyet dengesizliğini oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet ayrımları hem kadınların hem de erkeklerin yaşamını şekillendirir ve sonuçta bu çeşitlilik sadece farklılıktan daha fazla anlam taşımaktadır. Öyle ki, kadın kategorisinde olma erkek kategorisinde olmaya göre, kadınların kaynaklara daha az ulaşmasını ve elde etmesini haklı göstermektedir. Bu hak eşitsizliği en belirgin olarak gelir ve servet dağılımında kendini gösterir. Bugün dünyadaki yoksulların %70'ini kadınlar oluşturmaktadır. Yoksulluğun feminizasyonu olarak tanınan bu durum hem zengin hem de fakir ülkelerde mevcuttur ve çalışma yaşamında kadınların eşit olmayan durumunu ve ev içindeki

düşük statülerini yansıtan bir göstergedir. Bir çok kadın çalışma imkanı bulamazken, çalışan kadınlar ise ancak erkek kazancının ortalama  $\frac{3}{4}$  'ü kadar ücret kazanmaktadır. Bu tür ayrımcılığın yanı sıra toplumsal cinsiyetle çok yakından ilgili olarak kadının yaşamına, “kadın olmaya” kültürel yönden daha az değer verilmesi söz konusudur ki bu da, kadın sağlığını olumsuz etkilemektedir. Örneğin; evde yapılan iş ücretli olarak yapılan işten daha az değerli sayılır. Aileler ve toplum tarafından kadınlara ve kız çocuklarına verilen düşük değer, global istatistiklerde okur-yazarlık durumunda belirgin olarak kendini göstermektedir. Geçen yirmi yılda önemli atılımlar yapılmasına rağmen hala ilkokula başlamayan 130 milyon çocuğun çoğunluğunu (2/3'ünü) kızlar oluşturmaktadır. Ayrıca hala 1 erkeğe karşı 2 kadın okuma-yazma bilmemektedir. Yine kadınlar kullanılan oyların yarısına sahip oldukları halde parlamentoda % 14.2 kabinede bakan olarak sadece %6 koltuğa sahiptirler. Bu örnekler cinsiyetler arasındaki karmaşık ilişkiyi ve çok güçlü eşitsizlik modelinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle otorite ve güçte toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin fark edilmesi ve çözümü için stratejilerin aranması ve uygulanması gerekmektedir. (www.google.com)

Toplumsal cinsiyet (gender) kalıp yargıları bazı durumlarda erkeği de olumsuz olarak etkilemektedir. Örneğin; erkeklerden ailenin geçimini temin etmesi beklenen toplumlarda erkek fiziksel ve mental sağlığını bozacak ölçüde çok uzun süre çalışabilmektedir. Benzer şekilde “gerçek erkek” konusundaki sosyal beklenti, erkeğin hasta olduğunda kendisini güçsüz hissedip yardım aramasını güçleştirmektedir.

Kadın ve erkeğin biyolojik cinsiyeti ve üremeye ilişkin fizyolojik fonksiyonlarının farklılığı ve getirdiği yüklerin yanı sıra, toplumun kendilerine biçtiği “toplumsal cinsiyet” rolünden kaynaklanan ve sağlığını etkileyen olumsuzluklar mevcuttur. Bu olumsuzlukların boyutu toplumdan topluma değişmekle birlikte özellikle gelişmekte olan ülkelerde “kadın” cinsiyeti yönünden olumsuzlukların boyutu daha da büyümektedir. Hatta, toplumun cinsiyeti nedeni ile, “kadın cinsiyetine” biçtiği rol ve beklentileri sonuçta daha da önemli olarak, onun insan haklarından sayılan bazı hakları elde edememesine, kullanamamasına yol açmaktadır. Bu durum ise toplumlarda kadın için adeta kısır bir döngü oluşturmaktadır. Kadınların toplumsal cinsiyet kalıpları içerisinde “doğal” var oluş

biçimlerinin suskunluk olması gerekçesiyle, feminizmin en temel saptamalarından biri de, kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olduklarıydı. Bunun en azından bir anlamı, kadınların sessizliğinin sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayısıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alınmasıdır. Yani onlar uygunsuz şeyler yapıp kendilerini rezil etmeseler de, hep başkalarının diline düşmüş durumda, hep “erkeklerin” dilinde, erkek “dili”ndedirler. Bu dilin nesnesi olmakla kalmazlar, parçası da olurlar. (Akın, 2006, unhcr.org)

Kadınlarla erkekler arasında ki farklılıklar benzer şekilde yapılan saha araştırmalarında da ortaya çıkmaktadır. Kadın alan araştırmacıları, bölgesel toplumsal cinsiyet tanımları dahilinde erkek alan çalışmacılarından daha fazla beklenen baskılara maruz kalmaktadır. Yani sıra, bu durum cinsel ilişkiler konusunda da farklılık göstermemektedir. Ancak, kadın alan çalışmacıları bazı toplumsal cinsiyet sınırları dahilinde erkek alan çalışmacılarından daha fazla özgürlük sahibidirler. Kadınlar saha araştırmalarında erkeklerden daha hassas olduklarından, alan işlemlerini ve alan çalışanlarının kendi hisleri arasındaki sistematik ilişkiyi daha iyi anlayabilmektedirler. (Bell, Kaplan, 1993: 10)

Cinsiyetler arası yapılan bu tarz çalışmaların yanında, temel iki biyolojik cinsiyet olan kadın ve erkekten türemiş olan diğer cinsler olarak, homoseksüel, biseksüel ve aseksüeller hakkında yapılan çalışmalar araştırmalar içerisinde özellikle bu cinsler üzerinden ayrıştırılarak belirtilmemiştir. Genelde çalışmalar kadınlar üzerinden erkeklere kıyasla yapılmıştır. Böylece, diğer cinsler hakkında bu tarz konularda son birkaç yıla kadar toplumsal cinsiyet sınıflaması açısından ve özellikle müzik üzerinden yapılan çalışmalar oldukça sınırlı sayıdadır. Bunların çeşitli sebepleri olarak, toplumsal cinsiyet çalışmalarının zaten son yarım yüzyıl içerisinde ilgi görmeye başlaması ve akabinde biyolojik cinsiyetin getirmiş olduğu iki cinsin dışında bulunan diğer tüm cinslerin yüzyıllarca çoğu toplumda gizli olarak yaşamış ve yaşatılmış olması düşünülebilir. Bunun en somut örneklerinden biri olarak Osmanlı’da yaşayan ve özellikle İslamiyet’in kabulünden sonra eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olan eşcinsel eğilimli dansçılar gösterilebilir. Hem üçüncü cinslerin sosyolojiden faydalanarak toplumsal cinsiyet üzerinden incelenmesi, hem de özellikle müzik ve dansın bu sosyolojik konuyla

bağdaştırılarak ele alınması açısından yapılan çalışmaların kısıtlılığı dikkat çekmektedir. Osmanlı’da müzik, dans ve özellikle kadın-erkek haricindeki cinslerin yüzyıllarca biyolojik cinsiyetlerinin vermiş olduğu özelliklerin ve toplumsal cinsiyet kalıplarının haricinde, içinde bulunmuş oldukları eğlence hayatında ki yerlerinin araştırılması, gizli kalmış ve aslında tüm dünyada hemen hemen her toplum içerisinde bulunan üçüncü cinslerin eğlence hayatı içerisindeki yerinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Özellikle de dünya üzerindeki en büyük medeniyetlerden biri olan 700 yıllık tarihe sahip Osmanlı devletinin eğlence hayatında yıllar boyunca yaşanmış bu disiplinlerarası araştırma konusu yeterince araştırılamamıştır.

Kadın, erkek ya da bunların dışında var olmuş diğer cinslerin araştırılabilmesinde en etkili ve temel unsur olan kimlik tanımlaması Eski Roma’lılar zamanından itibaren 5000 yıllık bir geçmiş içerisinde, Pascal ve Freud’da dahil olmak üzere bir çok kişi ve toplumlar arasında tartışmalar yaratmıştır. Kimlik, Amerika’da kendine özgü güçlü bir sahiplenicilik, durağanlık karşıtı, etnik ya da toplumsal cinsiyet merkezli ve milliyetçi gibi ifadelerle tanımlanabilirken, İngiltere’de merkezci olmayan, marjinal ve minimum seviyede sahiplenici olarak doldurulmuş bir tanım olmuş ve biraz daha öne çıkmıştır. (Davies, 1996: 103)

1970’lerden sonra kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar, etnomüzikoloji alanında feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerden dolayı sağlanan etkiyle toplumdaki kimlik ve cinsiyet ayrımı ile ilgili fikirlere sosyolojinin yanı sıra müzikal alanlarla ilişkilendirilerek araştırılmasına sebebiyet vermiştir. Dünya müziklerini kültürel ve disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirmek, “etnomüzikoloji”nin yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte gelişerek müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların ilgi görmesini sağlamıştır. Bu durum dünya müzik kültürleri içerisinde “müzik ve kimlik” , “müzik ve cinsiyet”, “müzik ve toplumsal cinsiyet” gibi yeni konu başlıklarını popüler bir hale getirmiştir.

Etnomüzikologlar, antropoloji, kimlik çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmaları ve kültürel çalışmalardan faydalanarak, kadın ve erkek

kimliklerinin kültürel olarak çeşitli şekillerde yapılandığını görmüşlerdir. Bu noktada, müziğin görünürde doğal olan farklılıklarını esas alan düşünce ile birlikte, yeni tartışmalar, müzik ürünleri ve davranışın toplumsal sistemde süregelen cinsel ayrımlarla ilişkisini ortaya koyan şekilde gelişmiştir. (Beşiroğlu, 2006, C.12: 111)

Müzik ve cinsiyet kavramının yaygınlaştığı dönemlerde yapılan çalışmalar gözle görülemeyen ancak çoğu araştırmacı tarafından kabul görmüş olan bu yakınlığı ortaya çıkarmıştır. Suzanne Cusick'in de belirttiği gibi müzik ve cinsiyet aslında kapı komşusudurlar. Müziğe “büyüleyici” diyorsak, onu bir tür cinsel eş gibi görüyoruz demektir, üstelikte etkin bir eştir. (Siz müziği büyüleyemezsiniz, müzik sizi büyüler.) Burada müziğin hangi cinsiyet nitelikleri taşıdığı sorusu sorulabilir. Yani, besteciler bilerek ya da bilmeyerek ona nasıl cinsiyet kazandırmışlardır?

Bununla ilgili yapılan çalışmaların en çarpıcı örneklerinden biri olarak Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisi hakkında Mc Clary'nin yapmış olduğu çalışma akla gelmektedir. Dokuzuncu Senfoni'nin ilk ana bölümünün son kısmına ilişkin yapılan ünlü tasvir oldukça açıklayıcı olmaktadır. “Şiddetli bir öfke ve bunun tatmininden gelen bir tür hazzın benzersiz birleşimi...” şeklindeki tasvir müzikle cinsiyet arasında kurulabilecek olan bağın ve yapılabilecek olan çalışmaların sınırsızlığını göstermektedir. (Cook, 1999: 153)

1960'lı ve 1970'li yıllarda Akdeniz antropologları erkek egemen yapı kültürünü temel alan müzikal türlerin bazıları ile ilgili çalışmaları Akdeniz bölgesinde yapmışlardır. Sahadaki pek çok öncü kişinin kadın olmasına karşılık, kadınların müzikal dışavurumunun çok az dikkat çekiyor olması, bu yaklaşım ve metodlarda erkeklerin baskın rolünün olması etkili olmaktadır. (Sarkissian, 1992: 337) Ancak, 80'li yıllarda feminist hareketler ve antropolojideki gelişmelerle birlikte, cinsiyet, örf, adetler ve müzikal tarzlar arasındaki bağlantıyı sorgulamaya dikkat çekilmiştir. Çeşitli kültürlerdeki kadınların müzikleri üzerine yapılan çalışmalar ve koleksiyonlar 90'lı yıllarda pek çok bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu konularda özellikle dikkat çeken nokta ise, kadın-erkek ikilisine yönelik kavramsal bir eğilimin bir parçası olarak sosyalleşme sürecindeki müzik performansının

önemi olarak belirtilebilir. Bir başka deyişle, bir toplumda toplumsal cinsiyet çalışmaları yapılırken erkek ve kadın ayrımının yapılmasının ve müzikal dünyalarının ayrılmasının sebebi, antropolojik bir bakış açısıyla, kavram olarak bu iki cinse yönelik eğilimler sonucu oluşmaktadır. Ayrıca, cinsiyet temelli güç ilişkilerinin bir göstergesi olarak müzikal davranış, müzikal analiz üzerine feminist yaklaşımlar ve özellikle operada kadın rolünün oynanması üzerine kötü yorumlarla yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet konusundaki son akademik ilginç alanlarını yansıtıyor.

17. yy'da dramatik müzik yazarları toplumsal cinsiyet yapıları hakkında ki bir takım problemlerle karşı karşıya gelmişlerdir. Bu problem erkek ve kadının müziğin içinde nasıl betimlendiğiyle alakalıdır. Özellikle operanın ilk örnekleri olarak madrigallerde görülmüş olan müzikal işaretler “kadınsılık” ya da “erkeksilik” olarak nitelendirilmiş ve özellikle İtalyan madrigallerinin ana temalarında ki inkar edilemez erotizm ve arzu dikkat çekmiştir. Bazı müzikal görüntüler toplumsal cinsiyet belirliliği olarak adlandırılmıştır. Çünkü, madrigal metinleri tipik olarak batı kültüründe normalleşmiş olarak varsayılan “erkek egemen” pozisyon üzerindendir. Ancak, özellikle Tasso ve Guarhi tarafından yazılan bir çok metin vardır ki, bunlar tamamıyla kadın olmakla anlaşılabilir ve bunların müzikal düzenlerinin ise “kadınsılık” olarak kodlanmış olduğu görülmektedir. (McClary, 1991: 35)

Müzik ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, özellikle sosyal ortamlardaki erkek ve kadın müzisyenlerin stillerini, icra tarzları ve alanlarını açıklama meselesi değildir. Daha ziyade metodolojik strateji olarak, konuları, problemleri ve ilişkiler arası durumları inceleme fırsatını verir. ( grove music online, 2004) Bütün toplumlarda farklı seviyelerde ve farklı tarzlarda kendini gösteren toplumsal cinsiyet ayrımcılığı kimi zaman enstruman farklılığı kimi zaman da yapılan müziğe eşlik etme farklılıkları ve şarkı söyleme sırasında gösterilen ayrımcılık vb. şekillerde ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra bazı toplumlarda kadınlar müzikte hiç söz sahibi olamazken nadir olarak da başka bir kesimde erkek ve kadının neredeyse hiçbir farkı görülmemektedir. Bütün bunları toplumsal zihniyet, kültür ve gelişmişlikle bağlantılandırmak ne kadar doğru olur bilemiyorum ama yüzyıllardır birçok kadının yaşayış tarzının toplumsal kurallarla erkeklere nazaran

daha katı çizgilerle çizilmiş olması kanımca herkes tarafından kabul gören bir gerçektir. Ancak bir toplumda toplumsal cinsiyet ayrımcılığı söz konusu ise mağdur olan taraf daima kadınlar olarak görülmüştür ki bu da toplumsal cinsiyet çalışmalarının neden daha çok kadınlar tarafından yapıp ortaya konulduğu sorusuna bir cevap teşkil etmektedir. Aynı zamanda yapılan tüm çalışmaların erkek bakış açısını yansıtarak ve bir anlamda değerlendirmelerin bile erkek egemen bir çerçeve içinde yapılma zorunluluğu oluşmuştur.

Batı kültüründe de erkek egemen olarak görülen müzik profesyonelliği 1850'lerin başlarında, orkestranın çoğunluğunda kadın çalışanların reddedilmesiyle açık olarak görülmüştür. Toplum içerisinde bir kadının performansı uygunsuz olarak düşünülmekteydi. Kadın geleneksel olarak daha çok ev içinde aile ve arkadaşları eğlendiren, müzikte ise eşlik edebilmek adına klavye ve arp gibi enstrümanları çalmaları için yönlendirilmiştir. Davul, ağaçtan yapılmış nefesli çalgılar, bando-mızıka gibi enstrümanların çalımı açısından da kadınlara destek verilmemiştir. Çünkü, kadınlar hem çok fazla zayıf olarak düşünülmüş hem de görünüşlerine yakıştırılmamıştır. Amerikalılar 1904'de kadınların bu enstrümanları çalabilmeleri için erkekler kadar güçlü olamadığını savunmuştur. (North, Hargreaves, 2005: 46)

Toplumsal cinsiyet çalışmaları kadınlık ve erkekliğin yapılandırılma, sınıflandırılması hakkında ki ayrım yollarını belirlemede özellikle odaklanmıştır. Toplumsal cinsiyet kültürel bir kategori olduğundan, kültürden kültüre bu sınıflamaların farklılık göstermesi de olağandır. Ancak, genellikle hemen her toplumda erkek kültürel hareketin yüzü olarak görülmektedir. Kadınların üzerinde odaklanma ya da onların müzikal performanslarının çalışılması özellikle bireysel müzisyenlerin çalışmalarında bulunmaktadır. Kadın müzisyenler daha çok bir ulusun sembolü olarak, bir toplulukta toplumsal cinsiyet rollerinin oyuncularını olarak, kültürel ya da sosyal değişiklik güçleri olarak, kimi zamansa politik sözcüler olarak bulunmaktadır. Erkek egemen toplum gelişiminde rastlanan kaçınılmaz örnekler, Amerika'da kadın enstrümanistlerin hala caz performanslarında ki erkek dominantlığını kırmakta güçlük çekmesiyle, benzer şekilde Japonya'da orijinalinde kadın sanatçılarla yapılan müziko-dram formu

“kabuki” nin birkaç yüzyıldır erkekler tarafından dışarıda sergilenebilmesi gibi örneklerle güçlendirilebilir.

Hindistan’da kadın ya da erkek topluluklarının öğrenci kesimini oluşturmalarının karşısında, öğretmenler çoğunlukla yalnızca erkekler tarafından seçilmektedir. Yanı sıra, müzik topluluk liderlerinin otoriter rolü de toplumsal cinsiyet sınıflamalarına uygun bir biçimde şekillendirilmektedir. Kuzey Amerika kadınları yavaş yavaş kendi yolları ile profesyonel koro liderlerinin alanlarına girmeye çalışmaktadır. Ancak, orkestral dünyada toplumsal cinsiyet bariyerleri oldukça uzun ve kalındır. Dolayısıyla, hala çok az kadın profesyonel şef bulunmaktadır. Tüm bunların yanında kültürden kültüre değişmekte olan bu sınıflamalarda, Japonya vokal müziklerinde olduğu gibi şarkıcının bir kadın mı yoksa erkek mi olduğunu dahi ayırt edemeyecek kadar toplumsal cinsiyetsizlik stilinin hakim olduğu bazı toplumlar da zaman içerisinde oluşabilmektedir. Burada icranın ifadesine önem verilmiş ve en önemli kriter bu olarak düşünülmüştür. Geçmiş iki on yıl içerisinde birçok kültürde kadın müzisyenler için değişik durumların meydana gelmiş olduğu da kaçınılmaz bir gerçektir. (Wade, 2004: 132)

Dünya üzerindeki hemen her toplumda enstrumanların toplumsal cinsiyet sınıflamasına göre bir takım ayrışımına tabii tutulmuş olduğu bir gerçektir. B.B King’in gitarının Lucille olarak adlandırılması ya da bazen enstruman öğretmenlerinin öğrencilerine çalgılarını sevdikleri gibi tutmalarını söylemeleri enstrumanlara yüklenen toplumsal cinsiyet örneklerinden sadece bir kaçı olarak gösterilebilir. Hint’lerin kullandığı flütün cinsel bir alet olarak ileri sürülmesi şairler ve şarkıcılar tarafından kullanılmış ve Afrika’nın bazı yerlerinde ve Libya’da davullar kadın olarak düşünülmüştür. Müzikal enstrumanların sınıflandırılması ve hatta kişinin cinsiyetine göre enstrumanın görülmesinin bile yasaklandığı bazı örnekler de bulunmaktadır. Mesela, Brezilya’da müzikal performans bazı nedenlerle karşıt cinsiyetin üyelerine yasaklanmıştır. “Kagutu” olarak adlandırılan flüt enstrumanını yalnızca erkekler çalabilmekte ve özellikle erkeklerin flüt çaldığı esnada kadınlar onları asla görememektedir. Çünkü, “kagutu” ve benzeri boru biçiminde ki enstrumanlar kadın cinselliğini hatta çoğu zaman kadın cinsel organını temsil etmekteydi. Özellikle bu tarz flütler “vajina”

olarak da adlandırılırdı. (Koskoff, 1989, s.163-170) Benzer şekilde Güney Cezayir’de yalnızca erkekler tarafından yapılabilen bir başka flüt örneğinin adı da “tazammart”dır. Erkekler tarafından çalınabilmekte olan yan flüt benzer sebeplerden dolayı kadınlara yasaklanmıştır. (Marcia, Ziegler, 1990: 121)

Örneklerden de anlaşıldığı gibi, toplumsal cinsiyet sınıflandırması dahilinde kimi toplumlarda kişinin biyolojik cinsiyetine göre her hangi bir enstrumanı çalıp çalamayacağı hakkında dahi fikirler beyan edilmektedir. Yine benzeri bir örnek de şöyledir; Bulgaristan geleneklerinde sadece erkekler müzikal enstruman çalabilmekte ve çalgı çalmak erkeklik olarak da düşünülmektedir. Kadınların ise çok nadir olarak bir enstruman çaldıkları görülmekte ve bu direkt dedikodu hedefi olmaktaydı. Amerikan okullarında ise, müzik programları çoğunlukla kızların flüt çalması, erkeklerinse genellikle perküsyon, trompet, tuba ve bas gitar çalmasına yönelik olarak hazırlanmıştır.

Modern dünya hayatında, müzikteki toplumsal cinsiyet kısıtlamaları özellikler bazı toplumlarda azalmış olarak görünmektedir. Örneğin, Çin’de modern konser gelenekleri eskisinden çok daha gelişmiş ve günümüzde birçok ünlü kadın solist var olmuştur. Son 10 yılda Avrupa ve Amerika’da kadınlar birçok senfoni orkestralarında profesyonel olarak yer almaktadır. Performansın içeriği enstrumanın kendinden ziyade, toplumsal cinsiyet birleşimlerine göre ifade edilmektedir. Japonya’da erkek müzisyenler “kabuki” ve “bunraku” için “shamisen” çalmaktadır. Öğrenci çalıcılar sahnedeysen, kadınlar bunların ancak teatral repertuarını çalabilmektedir. Konser versiyonunda ise, kadınlar ve erkekler ateatral repertuarını çalabilmektedirler. (Wade, 2004: 39-40)

İsviçre halk müziğinde toplumsal cinsiyet rolleri, toplum yapısının bölümü ve kırsal alan toplumlarında yaşayan yaşlılar ile iş ayrımı açıktır. Viking kadınlarından bu yana “eşik içinde” sığırların ve çocukların bakımı gibi bütün işlerin sorumluluğu kadınlara aittir. Alanlarda ki en ağır işler ve odunların kesilmesi gibi işler ise erkeklerin görevlerindendir. Ahırda çalışmak ya da ineklere süt vermek erkekler için utanç vericidir. Sonuç olarak, bizim gördüğümüz kadarıyla kadınların müziği sığırları gütmek ile bağlantılıdır. Kadınların keman çalamayıp, boru çalabilmeleri genel bir söylentidir. 1906’da ilk İsviçre müzik

yarışması düzenlendiğinde, on üçünün kadın olduğu on altı kişilik boru çalan enstrumanist grubu yer almıştır. Keman grubunun bütün katılımcıları ise erkektir. Burada çok açık olarak toplumsal cinsiyet ayrımcılığı enstrumanlar da dahil edilmek üzere gözler önüne serilmektedir. Ancak, her toplumda toplumsal cinsiyet sınıflamasının farklı şekillerde gözlenmekte olduğundan bu ayrım enstrumanlar açısından da oldukça büyük farklılıklar göstermektedir. Örneğin, bir toplumda gitar kadınlara özgü bir enstruman olarak görülürken diğer bir toplumda gitar erkeklik sembolü olarak nitelendirilebilmektedir. Kırsal orta ve yüksek sınıflar gibi şehirde yaşayan insanlar da onların ev müzikleri de sadece eğlence içindir. Örneğin, popüler şarkıların geniş repertuarı geniş tabakalar olarak ayrılır. Bu kısımda kadınlar ve erkekler, gençler ve yaşlılar ana olarak vokal müzikte yer alır. Ancak bütününde kadınların dini şarkıların, ninnilerin ve aşk şarkılarının olağanüstü şarkıcısı olup olmadığı görülmüştür. Bu şarkılar 19. yüzyılın sonlarından beri kadınsı olarak görülen gitar ya da “zither”e ve erkeksi olarak görülen akordeon ve kemana eşlik eder. Bunlar gibi açık hava enstrumanlarının yanında ( boru ve lir ) kadınlar bazı yumuşak “ oda müzik” enstrumanlarına da dahil olurdu. Ancak, bu enstrumanlar halk performanslarını değil de, özel ve (domestic) ev içi müzikal hayata ait olma izlerini taşımışlardır. Buna ilaveten, büyük geleneksel balad şarkıları ilk zamanlarda kadınlar tarafından yürütülürdü. 17. yy.da baladların ilk koleksiyoncuları, en iyi şarkıcıları en zengin repertuarları ile kadınlar olarak incelemiştir. Bu bizim zamanımızın kayıtlarında olduğu kadar iyi romantik çağın halk şarkıları koleksiyonunda da daha fazlası ile teyit edilmektedir. (Marcia, Ziegler, 1990: 38-39)

Kadınlar tarafından seslendirilen İtkuvirsi ya da Finnish-Karelian toplumsal cinsiyet konularında ve müzik çalışmalarında özel seçenekler teklif edilir. (Her ikisinin de kökleri) klasik avrupa şamanizmi ve kültürünün kökleri, müzikal performans, büyük dini güç ve toplumsal cinsiyet arasında ki ilişkinin altını çizmektedir. Burada akla birkaç soru gelmektedir. Neden kadınlar matem tutar? Dini özellikler olarak, cinsiyet rolü ve toplumsal cinsiyet ilişkisi hakkında kadınların rolü nedir? Ne çeşit bir dini güç kadınlara yardım da bulunmayı sağlar ve nasıl değerlere sahiptir?

Erkeklerin tamamen yas tutmaya karşı olduğuna inanılsa da her nasılsa Papua Yeni Gine’de kadınların erkeklerin “gizli” şarkıları ve enstrümanları hakkında ki bilgilerine göre bunun bir sosyal aldatmaca olduğu ortaya çıkmıştır. Benjoi Plattonen’le yapılan röportaj da onun büyük annesinin yas tutma ifadeleri içeren şarkıları söylemesine rağmen, nasıl yas tutulduğunu bilmediğini söyleyip inkar etmektedir. (Marcia, Ziegler, 1990: 43)

Türkiye’nin güneybatısı, geleneksel düğün müziği ve toplumsal cinsiyet sınıflandırmasında verilebilecek örneklerdendir. Erkek ve kadınların repertuarları ile bağlantılı durumlarda bunların arasında farklılık görülmektedir. Her iki tarafta aynı tarz şarkıları söyleyebilir ve çalgılar çalabilirlerdi. Bunun yanında, kadınların ve erkeklerin evlilik müzikleri arasında ana farklılıklar vardır.

1-) Erkek ve kadınlar farklı enstrümanlar çalardı. Kadınlar “delbek” adı enstrümanı çalarken davul onların şarkılarına eşlik ederdi. Erkekler çift derili davul çalarlardı. “Delbek” erkekler tarafından çalınabilirdi ancak, böyle şeyleri çok yapmaya meğilli olan erkeklerle de dalga geçilirdi. Diğer bir yandan, kadınların davul ve zurna çalması da kabul edilemezdi.

2-) Ayrıca ana farklılıklar düğün müziklerinde ki performanslarda da vardır. Kadınlar genellikle şarkı söylerler ve onların şarkılarına delbek üzerinden eşlik ederler. Birkaç müzisyenden meydana gelen davul, zurna topluluğunda herkesin başka görevleri vardır. Bir zurnacı melodiyi çalar, bir diğeri varsa dem tutar ve davulcu ise ritmi sağlar.

3-) Bunlara ilaveten, kadınların ve erkeklerin performanslarında ki melodi yapılarında farklılıklar vardır. Burada kısaca analiz hipotez olarak, erkekler özel melodilerin belirli olmayan noktalarında bile çeşitli kişisel özgürlüklere sahipken, kadınların katı versiyonlu şarkıları takip ettiği görülmektedir.

Performans farklılıklarının ve farklı enstrüman kullanmalarının sebepleri, kırsal Türkiye’de kadın ve erkeğin statü ve sosyal davranış farklılıklarından ortaya çıkmaktadır. Dini kurallara ve geleneklere göre, kadınlar kişisel özgürlüklere ya da

özgürce gelişme olasılığına sahip değildir. Onların toplumuna ya da ailesine göre sınırlıdır. Bu ayrıca çingenelere göre de böyledir. (Marcia, Ziegler, 1990: 96)

Toplumların millet olma özelliğini belirleyen en önemli unsurlardan birisi de kültürleridir. Milletlerin var oluşundan itibaren başlayan ya da zaman içerisinde ortaya çıkan bu değerler tarihi süreç içerisinde ya yapılarını ve fonksiyonlarını koruyarak günümüze ulaşmış veya fonksiyonlarını kaybederek yok olup gitmişlerdir. Türk kültür tarihinde de dönemler içerisinde yaşanan, var olan değerlerinden bazılarının günümüze kadar ulaşamadığını görmek mümkündür. Çok çeşitli ve zengin bir yapıya sahip olan Türk kültürünün Orta Asya, Anadolu ve İslam kültürlerini senteziyle oluşmuş olması bu yapısını net bir şekilde ortaya koymaktadır. İşte bu değerlerden birisi olan eğlence ve oyun kültürümüzün, bir dönem içerisinde çok aktif ve canlı olarak yaşanan "köçeklik" geleneği önem teşkil etmektedir. Özellikle İslami ülkelerde rastlanan bu gösteri biçimi (Pakistan-Afganistan) bir dönem eğlence kültürümüzün vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. (Altıntaş, 1993)

Dans, daima Osmanlı eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olmuş, eğlence hayatı içerisinde dans ve müzik yüzyıllar boyunca birlikte saray hayatına hizmet için kullanılmıştır. Saray, salon ve sahne dansları denildiğinde kuşkusuz Osmanlı'nın başkenti olan İstanbul akla gelmektedir. Dansın sarayın vazgeçilmez bir parçası olması ve Osmanlı'nın İslamiyeti kabulünden sonra özellikle kadınların toplumsal cinsiyet sınıflandırması dahilinde dansın içinde ve gösteri sanatlarında bulunamaması erkek dansçıların saray eğlencelerinde boy göstermesinin en önemli sebebi olarak düşünülebilir. Kadın görünümüne olan ihtiyaçtan doğmuş olması muhtemel olan köçeklik geleneği özellikle küçük oğlan çocuklarının yetiştirilerek dans ve müzik hayatına aktarımını sağlamıştır. Böylece hem saraylarda ki eğlendirme sanatı genç kız edalı küçük oğlanlar tarafından ifa edilerek görüntü tatmini yaşanılacak, hem de Müslüman kadınlar kullanılmayacaktır. Ancak, bir süre sonra bu sahne sanatları hizmet veren çoğunluğu Müslüman olmayan genç oğlanlardan oluşan köçekler yalnızca dans görevlerini ifa etmekle kalmayarak, bir takım kaynaklarda belirtildiği üzere erkekler arasında cinsel ilişkiler için de saray hayatında var olmuşlardır.

1970 sonrası gelişen feminist akımın bir getirisi olarak önce “kadın” kavramı hakkında yapılan çalışmalar, beraberinde “cinsiyet”, “kimlik” ve “toplumsal cinsiyet” çalışmalarını getirmiştir. Ancak, toplumsal cinsiyet kavramında öncelikli olarak araştırmalara yansıyan kadın ve erkek biyolojik cinsiyet unsuru ikinci bir hareketle yerini üçüncü cinsler hakkında ki toplumsal cinsiyet tanımlamaları ve sınıflamalarına bırakmıştır. Bu kavram üzerinde dururken çalışmalarımda yaralanmış olduğum “Music, Gender and Culture” , Liz Highleyman’ın “Let’s Talk about Gender” adlı makalesi ve Zera Dökmen’in “Toplumsal Cinsiyet” adlı çalışmaları yeni akım olarak da nitelendirebileceğimiz üçüncü cinslerin toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden araştırmalara katıldığıının örneklerindendir.

Çok zengin eğlence kültürüne sahip olan ve İslamiyet’in kabulünden önce yaşamın her alanında olduğu gibi eğlencede de kadın erkek birlikteliği içinde var olan Osmanlı devleti, İslamiyet’in kabulü ve beraberinde gelen yeni yaşayış biçimiyle kadın ve erkeğin ayrı alanlarda yaşamlarını sürdürmesiyle önemli bir değişim sürecine girmiştir. Buradan hareketle konumuzla bağlantı kuracağımız köçeklik geleneğinin kadın-erkek ayrılığı sebebiyle önceleri çeşitli eğlencelerde taklidi olarak, daha sonra belirli ihtiyaçları karşılama amaçlı çeşitli erkek meclisleri içinde gelişmiş olduğunu gözlemlemek mümkün olacaktır. Köçekler ve çengiler, Osmanlı İmparatorluğu döneminde saraya ve konaklara kadar girmiş, alemlerin içkili toplantıların vazgeçilmez eğlencelerinden olmuştur.

Etnomüzikolojik çalışmalar dahilinde son yıllarda ilgi odağı olmuş toplumsal cinsiyet kavramının, müzik ve dansla birleştirilerek disiplinlerarası çalışmalarda kullanılması oldukça önem taşımaktadır. Tarihiyle tüm milletleri etkilemiş Osmanlı devletinin saray ve eğlence hayatında yer alan “köçek” ve “çengi” kavramlarının toplumsal cinsiyet anlayışı dahilinde “kadın” ve “erkek” dışında kalan üçüncü cinsler üzerinden araştırılması ise son yıllarda kimlik ve toplumsal cinsiyet çalışmalarına farklı bir bakış açısı olarak ortaya çıkmıştır.

### 3.BÖLÜM

#### OSMANLI'DA TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA RAKS VE MÜZİK

Osmanlı sarayında müzik ve dansın ayrılmaz bir ikili olarak eğlence hayatına yüzyıllarca hizmet vermiş olduğu elimizde bulunan çeşitli kaynaklardan oldukça net bir biçimde gözler önündedir. Bu eğlence hayatı çerçevesinde Osmanlı sarayı, toplumsal cinsiyet konusuna örnek teşkil etmesi açısından oldukça önemli bir malzeme olmuştur. Ancak, gerek Osmanlı dönemi musiki hayatına ışık tutan yazılı ve tasviri kaynakların özellikle son yıllarda araştırmalara katılması, gerekse “cinsiyet”, “kimlik” ve “toplumsal cinsiyet” gibi kavramların dünyada ve ülkemizde son yıllarda dikkat çekmesinden dolayı dans ve müzik konusunun cinsiyet yansımalarıyla birleştirildiği çalışmalara rastlamak neredeyse mümkün olmamaktadır. Buna benzer olarak, Osmanlı sarayı ve eğlence hayatı ile toplumsal cinsiyet sınıflamalarının bağdaştırıldığı ve nihayetinde oldukça önemli sosyolojik, müzikolojik ve tarihsel çalışmaların bir araya getirildiği araştırma sonuçları ise neredeyse yok denecek durumdadır.

Osmanlı dönemi eğlence hayatının vazgeçilmezleri olan Osmanlı raksını ve musikini araştırırken yararlanabileceğimiz kaynakları yazılı ve tasviri belgeler olarak ikiye ayırmaktayız. Bunların ilk kısmını “yazılı belgeler” olarak nitelendirdiğimiz yerli ve yabancıların yazmış olduğu Osmanlı yaşamını, eğlence hayatını, haremi anlatan “seyahatnameler”, “günlükler”, tarihleri de belirten “vakanüvistler” oluşturmaktadır. Araştırmalara ışık tutan bir diğer kaynak çeşidi ise, Osmanlı'nın ilk döneminden 19.yy'a kadar yaşamlarının tasvir edildiği “minyatürler”, “litograflar”, “gravürler” ile çarşı ressamalarının tasvirleri ve bilhassa son döneme ait “resim”, “fotoğraf”, “kartpostallar” ile “tasviri belgeler” olarak gösterilebilir. (Beşiroğlu, 2000: 454)

Tarihsel olarak yapılmış olan Osmanlı’da raks ve müzik ile ilgili çalışmalar bulunabilmesine rağmen, konu hakkında “cinsiyet”, “kimlik” ve “toplumsal cinsiyet” açısından yaklaşımlara rastlamak neredeyse mümkün değildir. İncelemelerimizi müzik ve dans kavramlarının gelişme süreci ile başlatıp, ardından konunun birleştirileceği Osmanlı müziği ve raksı hakkında bilgiler vererek sürdüreceğiz.

Müzik ve dansın adeta ayrılmaz bütünlüğü yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. İnsanlar duygu, düşünce ve isteklerini belirtmek ve kimi zaman da yalnızca eğlenmek için bu iki unsuru hayatlarının bir parçası haline getirmekten çekinmemişlerdir. Belki de insanın doğasında var olan yaratma ve hayata kendilerinden bir iz bırakma içgüdüsünün en doğal ve seyirlik hali dans ve müziğin birleşmiş olduğu ortamlar sayesinde vücut bulmuştur. İlkel toplumların örf ve âdetlerinde, süsleme ve plastik sanatlardan ziyade, musiki, dans ve dramatik sanatların daha önemli bir rol oynadığı gözlemlenmektedir. Bunlar genellikle örf ve âdete bağlı bir tek seremoni içine yerleştirilmişlerdir. Musiki ve dansın en eski şekli, basit bir takım ritmik hareketlerde görülmüş ve bu hareketler eski örf ve âdetlerin bir parçası olarak tanımlanmıştır. Eski toplumlarda bu belirti din ve ava ilişkin âdetlerin bir unsuru olarak görülmektedir. Örneğin, eski bir kavim olan Veddah’larda dini törenler açık havada yapılır ve herkes kendi babasının ruhunu çağırır. Törene “ok dansı” denilen basit bir hareket eşlik eder böylece dini törene eşlik eden bu dans, sanatın en eski hareketlerini tanımlamak mümkün olmaktadır. Âyine katılanlar, bir okun etrafında dönmek suretiyle, herhangi bir ruhu çağırır ve melodik çalgı eşliği olmadan söylenen şarkılar ve ritim ile dans edilir. Benzer şekilde, araştırmacı Spencer ve Gillen tasvir ettikleri bir Veddah törenini anlatırken bu konuya dikkat çekmiş ve düşüncelerini şöyle ifade etmişlerdir; “Burada, dramatik unsura eşlik eden raks ve musikinin ilk köklerini buluyoruz. Bu tören karayılanı gösteren resimlerle süslenmiş iri kişinin konuşmalarından ve sıçramalarından ibarettir. Yorgunluktan bitkin halde yere serildikleri zaman hazır bulunanlar, aktörlerin omuzlarındaki totem resmine hafifçe ellerini sürerler.” (Tanyol, 1977, no.316: 9)

Tanyol yine bu düşünceden hareketle şunları aktarmaktadır:

“Bu örnekte de görüldüğü gibi sanatın en eski şekilleri çeşitli âyin ve dini törenlerde oldukça açık ve yalın bir biçimde ortaya konulmuştur. Bu ayinlerde müzik ve dans teatral bir sahneye eşlik ediyor ve törenler iki bölümden oluşuyordu. Totem kümesinin başkanı tarafından yönetilen birinci bölüm, Klan halkının, efsanevi cetlerinin yattığını tasavvur ettikleri bir kaya veya taş parçası önüne şarkı söyleyerek ve dans ederek gelmeleri ile devam eder. Ayin bir delikanlının damarını kesmesi ve onun etrafında dönerek şarkı söyleyen toplulukla beraber sürdürülür. Toprak üzerinde “emou”nun bedeninin çeşitli yerlerini temsilen bir çok hatlar çizilmiştir. Törene katılanlar, meydana gelen resmin önünde diz çökerek dans edip şarkı söylerken, totem olan hayvanı taklit ederek bir takım mimikler yaparlar.” (Tanyol, 1977, no.316, yıl:28)

Burada dikkat çeken nokta ise, ilk örneklerine bazı eski kavimlerde rastlamış olduğumuz müzik ve dansın bu birleşiminin eski tarihlerden itibaren kopmadan bir bütün halinde yansıtılmasıdır. Dolayısıyla, yüzyıllar boyunca farklı toplumlarda ve özellikle Osmanlı imparatorluğunda müzik, dans ve temaşanın adeta bir bütün halinde benimsenmesi aslında hiç de şaşırtılmayacak bir oluşumdur.

Osmanlı eğlence hayatını inceleyebilmek dans ve müziğin birlikteliğini anlayabilmek için Osmanlı saray ve şehir musikisinin yanı sıra toplumsal cinsiyet tanımlamalarına kimi zaman aykırı gelebilecek uygulamaların yaşanmış olduğu Osmanlı’da dans ve seyirlik oyunların incelenmesi açısından tiyatro ve sahne sanatlarının ilk örneklerinden yola çıkılarak gelişimine bakmamızın oldukça faydalı olacağı kanısındayım. İnceleyeceğimiz bu müzik ve tiyatro gelişimleri, Osmanlı’nın da tarihsel sürecini incelememize ve toplumsal cinsiyet kalıplarının yıkıldığı köçek, çengi, iç oğlanları gibi unsurların nasıl bu kuralları yadsıyarak yüzyıllarca Osmanlı’da yaşamlarını sürdürdüğünü anlamamıza yardımcı olacaktır.

En eski insan topluluklarından itibaren vücuda getirilen çeşitli sanatlar içerisinde en kuvvetli ifade vasıtası olan dram sanatının, Yunan tiyatrosunun doğum tarihi olarak kabul edilen M.Ö 6.yüzyıldan çok daha önce Mısır, Hint

ve Çin’de mevcut olduğu çeşitli batı sanat tarihçileri tarafından ileri sürülmektedir. Joseph Gregor’un 1933 yılında Viyana’da basılmış olan “Dünya Tiyatro Tarihi” isimli eseri bu düşünceyi içeren bilgilerle yazılmıştır ve eski çağlardaki Mısır, Çin, Hint ve hatta Türk tiyatrolarına ait sahneleri de içermektedir. Türkçe kaynak olarak tiyatro ile ilgili araştırmalarda temel alınacak olan Bedrettin Tuncel’in yazmış olduğu tiyatro tarihi isimli eserde ise Yunan tiyatrosundan önce Çin, Japon, Hint ve Mısır tiyatrolarından kısaca da olsa bahsedilmiştir. (Sevengil, 1959: 4-5)

Çin’de dram sanatının ilerlemesi esnasında özellikle on üçüncü asırda hakimiyet sürmüş olan Moğolların bu sanata hayli yardım etmiş olduğunu Wolfram Eberhard’ın 1947 yılında çıkmış olan eserinden öğrenebiliyoruz. Dilimizde ise Muhsin Ertuğrul 1933 yılında bu konu ile ilgili bir yazı yayımlamıştır. Yazıda, Çin tiyatrosunun M.Ö 1140 ve 500 tarihlerinde iki defa Çin saraylarında görüldüğünü belirtmiş ve M.S 8.yy’da hükümdar Shuan Dzung tarafından açılan konservatuari kaydederek, şunları söylemiştir:

“Çin’de tiyatro, uzun zaman aşağı bir iş olarak sayılmış, ancak Moğolların Çin’i işgalleri sırasında meydana çıkma imkanı bulabilmiştir. Cengiz Han, Pekini 1216 da zapt etmiştir. On üçüncü asrın başından itibaren Moğol istilası sırasında Çin tiyatrosu serbest bir şekilde ilerleme imkanı bulmuş ve Moğollar tarafından korunmuştur.”

Moğol soyundan olduğunu kabul eden bugünkü İran ve Azerbaycan’ın bir bölümünü kapsayan Timur hâkimiyeti 15.yy’ın yarısına kadar devam etmiş ve bu dönem Osmanlı-Türk müzik ve dans hayatı içinde önem taşıyan bir süreç olarak karşımıza çıkmıştır. Moğol’larda görülen müzik ve dans bileşkesinde, kadın erkek beraberliği mevcut olduğu bilinmekte ve bu savı destekleyen bir minyatür örneğinde de görüldüğü gibi 15.yy’da Timur sarayında düzenlenen bir eğlencede, dans eden kadın rakkaselerle kadın ve erkek müzisyenler eşlik etmektedir. Bu kadın müzisyenler *kanun* ve *def* çalmaktadır. (Beşiroğlu, 2006, İstanbul ve Müzik Dergisi: 70)



**Şekil 1:** 15.yy'da yazılmış Zafernâmeden; Timur Sarayında bir eğlence de hanım müzisyenler eşliğinde bir rakkase

M. M. Nikoliç isimli bir yazar 1934 yılında Belgrad'da Politika gazetesinde yazmış olduğu bir makalede, Türk'lerin zamanımızdan dört bin yıl önce bugünkü manası ile bir dram sanatı vücuda getirdiklerini söylemiş, Türk kültür ve medeniyetinin geçmiş çağlardaki üstün manzarasından bahsetmiş ve iki bin yıl önce yazılmış olduğunu söylediği bir Türk piyesi hakkında bilgiler vermiştir. Bu makale Ankara ve İstanbul gazetelerinde ve bazı dergilerde dilimize çevrilerek yayımlanmıştır. (Sevengil, 1959: 21-22)

Tiyatronun geleneksel izlerine baktığımızda benzeri bir takım izlere Selçuklu'larda da rastlandığı söylenmektedir. Nitekim XII.yüzyılda Bizans prensesi Anna Komnena'nın yazmış olduğu Aleksiyad adlı eser Selçuklularda taklitli oyunların bulunduğunu bildirmektedir. Burada Prenses Komnena babası İmparator Komnena'nın geçirdiği damla hastalığı ve çektiği sancılarının

Türkler arasında taklit edildiğini, İmparatorun yatakta yatışını, hekimlerin ve öteki kişilerin davranışlarından bir oyun çıkarıldığını yazıyor. İlk kez Prof. Jacob'un ilginizi çektiği bu belgeyi kimi yazarlar genelleştirerek Selçuk tiyatrosu için kesin bir kanıt olarak kabul etmişlerdir. Selçuklularda bunun gibi kuklanın varlığı üzerine belgelere de rastlanmaktadır. XV. yüzyılın başında ise Sultan Beyazıt'ın sarayında çalgıcı, şarkıcı ve oyuncu toplulukları bulunduğu bilinmektedir. Gene XV. yüzyılda boyalı veya maskeli bineva ve tulumcu denilen oyuncuların söyleşmeli oyunlar oynadığını, ellerindeki dergilerden zort denilen hicivleri karşılıklı okuyarak bu oyunları gerçekleştirdikleri söylenmektedir. (And, 1970: 14)

Türk tiyatrosundan ilk defa 12.yy'da bahsedildiği görülmüştür. Bu gösteriler Küçük Asya'da Konya şehrinde Selçuk sultanlarının sarayında verilirdi. Mim denilen klasik sanat ile sonraki orta oyunu karşılaştırıldığında benzerlikler şaşırtıcıdır. Düzenleme, aksiyon ve kuruluşlarında birçok benzeyişler bulunmaktadır. Ortaoyunun kostümlerinde bile klasik mimden parçalar görmek mümkündür. Türk'lerin ortaoyununu klasik dünyadan aldıkları da buradan tahmin edilmektedir. Yani Bizanslılardan Türklere, oradan da adım adım Küçük Asya ve Balkanlara geçmiştir. Türk tiyatrosunda ikinci olarak da Avrupa tesiri görülmektedir. Türk tiyatrosu ve İtalyan komedyası arasında hareket ve piyeslerin şahısları bakımından pek çok benzerlik görülmüştür. Bunun sebepleri olarak Türk İmparatorluğunun yüzyıllar boyunca Venedik, Cenova ve akdenizin güney kıyısına serilmiş olan kolonilerle çok yakın ticari, siyasi ve kültürel münasebetleri gösterilebilir. Böylece klasik mim Türkiye'ye girmenin ikinci yolunu İtalya'dan gelmek suretiyle bulmuş ve sonraları ortaoyununa dönüşmüştür. (Sevengil, 1959: 30)

Türk'lerden önce Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında hayli önemli etkilerinin olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle köylerin yüzyıllar boyunca kentlerden bağımsızlığı ve kopmuşluğu sonucu eski uygarlıklardan gelme birçok törenler günümüze değin korunabilmiş, Türk köylüsünce sürdürülebilmıştır. Bu bolluk törenleri ve seyirlik oyunlarının gerekçeleri, anlamları, amaçları zamanla değişmişse de, gelenek ve göreneklerine sıkı sıkıya bağlı Türk köylüsü bunları saklayıp

korumakta büyük titizlik göstermiştir. Nitekim Anadolu dansları, kukla ve çeşitli seyirlik oyunlar bu etkenin kalıntılarıdır. Frigya, Hitit, Lidya ve benzeri Anadolu uygarlıklarının bu inançlarını, seyirlik oyunlar yoluyla Türk köylüsü günümüze kadar getirebilmiştir. Bu arada Türk'lerle çağdaş ve aynı topraklarda komşu yaşayan uygarlıkların da bir etken olduğu düşünülebilir. Bunların başında Bizans akla gelmektedir.

Bu esnada, konuyu soy bakımından incelemek gerektiğinde, bu etkenin en kalıcı belirtisi olarak bugün de konuşulan Türkçe akla gelmektedir. Türk'lerin eski yurdu Orta Asya'nın ve inançları olan Şamanlığın Anadolu Türk'lerinin kültürü üzerinde geniş ölçüde etkisinin izlerine rastlanmakta ve oyun sözcüğünün bile Şamanlıkla çok sıkı bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir. (And, 1960) Şaman'ın türlü adları arasında, örneğin Yakut'ların kullandığı ad, Türkçe bir ad olan "oyun"du. Yanı sıra, başka Orta Asya budunlarında Orta Şaman'a verilen ad "Orta Oyun" olmuştur. Asıl önemli olan ise oyun'un yalnız Şaman'ın kendisi için değil, Türkistan'da Şaman töreninde de kullanılmasıdır. Oyun kelimesinin çeşitli anlamları düşünüldüğünde, hemen hepsinin Şamanın dinsel töreninin çeşitli parçaları olduğu görülmektedir. Bunun izlerini Anadolu dansları ve seyirlik oyunlarda görmek mümkün olabileceği gibi dinsel özellikler yanında seyirlik oyunun niteliği olan tarikat danslarında bile Şaman izlerinin bulunduğu gözlemlenmiştir. (And, 196?, : 10)

Türkçe'de oyun kelimesi bir çok anlamlara gelmektedir. Kimi zaman çocuk oyunlarını, zar, kağıt oyunu gibi baht oyunlarını, top gibi spor oyunlarını, kimi zaman ise halk dansları gibi dans edenlerin kendilerini eğlendirmek için yaptıkları oyunları belirtmektedir. Halk dansları gibi dans edenlerin kendi oyalanmaları için yaptıkları oyunları, seyredilmek için yapılan oyunlardan ayırmak için sonunculara "seyirlik oyunlar" adı verilmiştir. (And, 1969)

Osmanlı'nın ilk yıllarından itibaren musiki ve temaşanın gerek saray dahilinde gerekse halk arasında mevcudiyeti ve bu iki unsurun bir arada oldukça zengin sunumlar dahilinde birleştirilmiş olduğu, kronolojik olarak

sıralamaya çalışacağımız Osmanlı döneminde musiki ve dans bileşkesinde görsel ve müzikal tespitlerle anlaşılabacaktır.

Osmanlı-Türk müziği ve raksını incelediğimizde, 17.yy’a kadar Osmanlı imparatorluğu’nun çevre kültürlerle olan beraberliğinden dolayı, sanatçıların gezgin bir nitelik taşıdığı ve bu gezici niteliğin özellikle Osmanlı, İran, Kuzey Hint ve Türkistan saraylarında, haremlelerinde ve şehir merkezli eğlence yaşantılarında birbirine çok yakın kültür anlayışları yarattığı belirlenmiştir. Bu kültürlerin birbirlerinden etkilendiği göz önünde tutulursa; Bağdat, Herat, İsfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Delhi gibi kültür merkezlerinde yapılmış 17.yy öncesine ait hem yazılı hem de tasviri belgelerde bu benzerliği gözlemlemek mümkün olacaktır.

Bu etkileşimi Bülent Aksoy’da “Ortadoğu Klasik Musikisinin Bir Merkezi İstanbul” adlı makalesinde şöyle dile getirmiştir:

“Azerbaycan’ın Maveraünnehir’in (Mezopotamya) ve Anadolu’nun çeşitli sanat merkezlerinde yaşayan musikiciler bu kuruluş süreci içinde İstanbul’a geldiler. Bu sanatçıların İstanbul’a getirdikleri musikinın Timurlu ve Safevi saraylarında saygı gören, ama orta doğunun geniş bir coğrafyasında yaşayan musiki geleneğinin bir parçası olduğu tahmin edilebilir. Bu musikinın örneklerinin büyük bir bölümü Farsça, bir bölümü de Arapça güfteli eserlerden meydana geliyordu. İcracıları da İran’dan, Mısır’dan, Anadolu’dan gelen ve geniş bir coğrafya üzerindeki çeşitli saraylarda faaliyet göstermiş sanatçılarıdır. Bu musiki akımı Osmanlı geleneğinin kuruluş sürecinde uzun zaman sürmüştür. Öte yandan Osmanlı padişahları feth ettikleri ülkelerin musikicilerini İstanbul’a götürüyorlardı. Örneğin, Yavuz Sultan Selim İran seferinden dönerken Tebriz’den birçok musikiciyi İstanbul’a getirmiş, onları Enderun’a almıştır.” (Beşiroğlu, 2006: 121)

Bu etkileşim müzikte olduğu gibi eğlence sanatının önemli bir diğer unsuru olan dans için de geçerli olmuştur. Bağdat, Herat, İsfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Delhi ve Anadolu’nun çeşitli sanat merkezlerinde yaşayan musikicilerle birlikte dansçılar da bu süreç içerisinde İstanbul’a gelmişlerdir. Bu müzik ve dans icracıları, İran’dan, Mısır’dan, Anadolu’dan gelen ve geniş bir coğrafya üzerindeki çeşitli saraylarda faaliyet göstermiş olduklarından, İstanbul’a getirmiş oldukları musikinın ve dansın, orta doğunun geniş bir coğrafyasında yaşayan musiki ve dans geleneğinin bir

parçası olmasının yanı sıra Timurlu ve Safevi saraylarının da önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu dans ve musiki gelenekleri Osmanlı geleneğinin kuruluş sürecinde uzun zaman etkisini göstermiştir.

Bu savı destekleyen bir diğer söylemi ise, Walter Feldman'ın yazılarında görmek mümkündür.

“Dans ve müzik, mim, cinsellik ve illüzyon ile, halk ile birlikte, Osmanlı'ya gelen seyyahları ve saray erkanını da etkileyip, hayran bırakmıştır. Bu sebeple incelenen seyahatnamelerde veya Osmanlı'yı anlatan eserlerde anlatılan eğlence sahnelerinde müzik icra eden ve dans eden kişilerden bahsedilirken, dans anlatımlarında hem kadını, hem de erkeği tarif etmişlerdir. Erkek dansçılar; Köçekçeler de iki farklı kültür ilişkisi görülür: Bunlar Türkler'in geleneksel mim dansları ve Yunanlılar'ın Baküs adına yapılan gizli ve gayri ahlaki ayinleridir. Bu ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için Türkler için dansın ne anlama geldiğini bilmeli, Yunanlı'ların tavernalarını bilmeli ve bunların Pers Sufi söz sanatlarında nasıl rol oynadığına bakmalıyız.”(Beşiroğlu, 2006, C.12: 121)



**Şekil 2:** Türkmen Sarayında bir düğün sahnesi, ney ve def çalan hanım müzisyenler ve dans eden rakkase

Elimizde bulunan tasviri kaynakları değerlendirdiğimizde kadın, müzik ve raks temalarına rastladığımız ilk minyatürler arasında 14.yy.da Türkmen sarayındaki bir düğün tasviri belirmektedir. Bu minyatürde düğün sahnesi tasvir edilirken, kadın dansçılar ve müzisyenleri gözlemek mümkün olmaktadır.

Abu Nasr al-Farabi'nin (ö.950) "The Grand Book on Music" Müzikte Büyük Kitap adlı bilimsel incelemesinde, dansın sınıflandırılması hakkında ki yaklaşım oldukça ilginçtir. Burada mim sanatı, davullarla, el çırpmalarıyla ve melodik enstrümanlar çalınarak şarkıların söylenmesiyle yapılan sanattan daha kalitesiz olarak anlatılmıştır. Bunun dışında diğer yazarların dans ile ilgili açıklamalarına pek rastlanmamakla beraber dans tasvirlerinde göze çarpan çeşitler arasında "at dansı", "deve dansı" ve "top dansı" göze çarpmaktadır. (Shiloah, 1995: 137)

632-850 yılları arasında Hicaz'da Arap'ların, özellikle Medine'nin baş şehrinde çok canlı ve neşeli bir müzikal hayata sahip oldukları belirtilmektedir. Araplar, şarkı söylemeyi profesyonel bir sanat olarak düşünürlerdi. "Mukhannathun" olarak adlandırılan erkek şarkıcıların kadın kıyafeti giyerek kadınları taklit etmeye çalıştıkları da araştırmalar arasında yer alan bir diğer toplumsal cinsiyet konusudur. Bu erkeklerin homoseksüel eğilimli olabileceği de varsayımlar arasında yerini almıştır. Ancak, burada kadın kıyafetleri giyen erkeklerin dans ettikleri ile ilgili bir bilgi bulunmamakta, yalnızca şarkı söylerken bu eylemi yaptıkları söylenmektedir. (Touma, 1996: 5)

Açıkça anlaşıldığı gibi Osmanlı'da görmüş olduğumuz kadın görünümlü erkek dansçılar Arap'larda erkek şarkıcıların kadın taklitleriyle benzeşmekte ve bu davranışın toplumsal cinsiyet yansıması yine erkeklerin homoseksüel eğilimleri ile de ilişkilendirilmektedir. Buradan hareketle, geçmiş tarihlerde de insanların biyolojik cinsiyetlerinin bugüne benzer bir toplumsal cinsiyet kalıplaması dahilinde şekillendirildiğini düşünmek pek de yanlış olmayacaktır. Yani erkeklere ve kadınlara biyolojik cinsiyetleri ile etkileşim gösteren ancak her toplumun kendi yaşayış biçimlerine, kültürlerine göre sınıflandırdığı düşünülen

toplumsal cinsiyet kategorisi, yüzyıllar önceki bazı milletlerin anlayışından pek de uzağa gitmemiştir.

Müzik konusundaki etkileşim, İslam'ın o günlerinde beğenilen birçok erkek ve kadın şarkıcının İran'lı, Etiyopya'lı ya da Siyah Afrikalı olması ve çoğunun Arap yarımadasında doğmuş ya da en azından orada yetişmiş olması ile ilişkilendirilebilir. İslam'ın ilk üç yüzyılından sonra Arap dili şarkı sözlerinde, müzikal enstrümanlarda ve müzik terminolojisinde kullanılırken, şarkıcılar İran ya da Bizans müziğini duymuş ve bunu Arap yarımadasıyla tanıştırmıştır. Yani şarkıcılar, bu iki üslubu birbirine katmıştır. Dolayısıyla yine ortaya birbiriyle etkileşen süreçler çıkmıştır. ( Touma, 1996: 6)

Arap geleneklerinden ve musikisinden bahsederken belirtmek gereken bir diğer değerli kaynak ise Henry George Farmer'ın "Studies in Oriental Music" isimli çalışması olacaktır. Buradan Arap müziği ile ilgili önemli ifadeler bulmamız mümkündür. "The Thousand Nights and One Night" Binbir Gece Masalları olarak bilinen hikayelerden vermiş olduğu örnekler içerisinde erkek hakimiyet sistemli bir tablo ortaya çıkmaktadır. Kadın şarkıcıların var olmasıyla beraber, İslam öncesi zamanda, Arap'larda genellikle köylerde ve vahalarda yüksek sınıf aile ya da işverenlerin mekanlarında görev alan şarkıcı kızlara da rastlamak mümkündür. Ibn Musa al-Nasibin (M.Ö 860) "Book of Songs" Şarkıların Kitabı adlı kitabında bu müziğin aslının Mezopotamya'ya dayandığını belirtilmektedir. Müzik, neredeyse her yerde "gecelerde" kadın ve şarap ile bağlantılı olarak yer almaktadır. Hatta yazılarda, müzik ve şarap ile ilgili bazı özdeyişler dahi verilmiştir. "Müziksiz içmek hoş karşılanmaz." ya da "Müziksiz şarap içmek baş ağrısı yapar." gibi sözler Binbir Gece Masallar'ında da oldukça sık belirtilmektedir. (Farmer, 1986: 70-71)

Hindistan kültüründe ise kadınların sosyal tanımları hakkında genelleme yapmak oldukça zordur. Bunun sebepleri arasında, ülkenin büyük coğrafyasının yanı sıra birçok dil kullanımı ve sosyo-politik bir tarihe sahip olması da etkili olmuştur. 12.yy'dan 19.yy'a kadar ise Hindistan klasik müziğindeki erkek dominantlığı göze çarparken, müziğin tarihsel gelişiminde erkeklerin müziğin ustası olarak düşünüldüğü belirtilmiştir. Ancak, tüm Hindistan müzikal tarihi

boyunca kadınların müzikte olduğu kadar dansda da profesyonel olarak yer aldığı bilinmektedir. Dans ederken artistik hareketler yapan kadınlar için yapılan tanımlamalar arasında “hafif meşrep, zenginlerle düşüp kalkan” gibi ifadelerin bulunduğu dikkat çekmektedir. 20.yy’dan itibaren ise kadınların müzikal kimliklerinde önemli bir değişim süreci geçirildiği de çeşitli araştırmalara yansıtılmıştır. (Koskoff, 1987: 97-98)



Şekil 3: Hint Sarayında dans eden bir kadın

Osmanlı musiki ve dansı, hem Osmanlı’nın ilk dönemlerinden itibaren Anadolu halk kültürleri ile birlikte saray kültürü ve yaşamından, hem de İran ve Özbekistan bölgesinde yer alan Taşkent, Buhara, Tebriz, Herat soylarını örnek almış, yanı sıra Timur ve Hüseyin Baykara sarayı da hayli önem taşımıştır. Bu saray geleneklerinde de görülen musiki ve İran sarayında ki raks etme geleneği Osmanlı’da da kendini bulmuştur.

Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda da, Konya’daki Selçuk Sultanı Gıyaseddin Mes’ud’un, Osmanlı Devleti’nin kurucusu Osman Gazi’ye sultanın iktidarını ve mevkiini simgeleyen bir tuğ ve davul göndermesi, devletin

hükümlerliğini temsil eden simgeler arasında zaten var olan musikinin, ileride de önemli bir yeri olacağının göstergesi olmuştur. (Aksoy, 1999: 801-802)

Musiki ve raksın Osmanlı sarayına gelişine kadar geçirmiş olduğu safhalar bu şekilde oluştuktan sonra, özellikle Yıldırım Beyazıt'ın (1389-1403) Sırp prensesi "Meliça" ile evlenmesinden itibaren Rum, Macar, Sırp dilberleri ile çevrilmiş harem dairesi, içki ve eğlence alemlerine büyük rağbet göstermiştir. Bu durum da Osmanlı sarayının haremde zevk ve sefahat cereyanlarının açılmasına sebebiyet vermiştir. Sarayda, Meliça'nın tertibi ile, cariyelerden oluşan bir musiki ve raks heyeti meydana gelmiş, çeşitli milletlere mensup olan bu genç ve dilber cariyeler, Meliça, Yıldırım'la beraber içki sofrasına oturduğu zaman belirli gruplara ayrılmış olarak, kendi lisanlarıyla şarkılar söyleyerek ve yine kendi milletlerine ait çeşitli danslar icra ederek, Meliça ve Yıldırım'ı eğlendirmişlerdir. (Şakir, 1953, S.48, s.2759-2761) resimli tarih mecmuası Şair, bilgili ve musiki sever Sultan II.Murat (1421-1451) da Bursa ve Edirne saraylarına doğudan değerli musiki âlimleri getirmiş ve saraylarda kıymetli musiki bilginleri yetiştirmiştir. (Uzunçarşılı, 1977, s.79) Osmanlı sınırları Anadolu'da genişlediği ve Anadolu beylikleri Osmanlı sınırları içine alındığı sırada, Anadolu beyleri sarayına mensup bir çok şair, edip ve sanatkar yanı sıra musikişinaslar Osmanlı sarayına girmişlerdir. Bu nedenle Sultan II.Murat ve Fatih Sultan Mehmet zamanlarında Osmanlı padişahlarına eserleriyle eşlik eden ve kendi arzuları ile Azerbaycan taraflarından gelen musiki üstadları görüldüğü gibi İran seferinden dönen Yavuz Sultan Selim'in İstanbul'a getirmiş olduğu Azeri musiki sanatkarları da ocak halinde Enderun'a alınmıştır. ( Uzunçarşılı, 1977: 81)

Fatih Sultan Mehmet (II.Mehmet) (1451-1481) padişahlığı süresince, toplumsal cinsiyet çalışmalarında özellikle dikkat çekecek kısımlardan biri olarak Enderun teşkilatı karşımıza çıkmaktadır. 15.yy'da Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayı dahilinde düzenlemiş olduğu içoğlanları üçüncü avlunun erkek bölümü etrafında toplanan koşullarda yaşıyorlardı. İçoğlanları, imparatorluğun gelecekteki yöneticileri olmak üzere eğitilip yetiştirilmekte olan seçkin bir topluluktu. Bizanslı tarihçi Dukas, I.Beyazıt'ın Bursa'daki ve I.Mehmet'in Edirne'deki saraylarında da, İslam hukukuna göre Müslümanlar köleleştirilmediği için içoğlanların tümünün Hristiyan kökenli olan güzel genç erkeklerden

oluşturduğunu söylemektedir. Bu sistem, İslam dünyasının sınırındaki Osmanlı uçbeyliğinde çoğunluğu oluşturan yerli Hristiyan halkın bir bölümünün egemen yönetici grupla bütünleşmesine yol açmaktaydı. Sarayda genç erkeklerin eğitildiği okul, daha önceleri de var olan bir Osmanlı kurumu üzerine kurulmuş olmakla birlikte, Fatih Sultan Mehmet döneminde tam anlamıyla gelişmiş bir örgütlenmeye dönüştürülmüştür. Sultanın mutlak gücünü sorgulayabilecek Müslüman toprak sahiplerinden oluşan soylu sınıfın gelişmesini kısıtlamak üzere, sarayda yetiştirilmiş bir yöneticiler sınıfı aracılığıyla merkezi hükümetin sarsılmasını engelleyebilmek bu sistemin temel amacını oluşturmaktaydı. Topkapı Sarayı'ndaki enderun okulu, imparatorluğun en yüksek düzeyde ulemasını yetiştiren ve Bizans döneminde Kutsal Havariler Kilise'sine bağlı Patrikhane üniversitesinin yerini almış olan İstanbul'daki Fatih külliyesinin medreselerini tamamlayıcı bir nitelik taşımaktaydı.

Kritovolus'a göre Sultan Mehmet 1453'te Konstantinopolis'i aldıktan sonra, yenik halkın genç erkekleri arasından en soylularını niteliklerine göre, bazılarını kendi muhafızı olarak, sürekli yanında bulundurmak üzere, diğerlerini de hizmetlileri olarak içöğlanı olarak seçmiştir. “Bu gençleri sağduyuları, diğer erdemleri ve eğitimlerinden dolayı beğenmişti. Bunlar gerçekten dikkate değer fizik güzelliğine ve soyluluğa sahiptiler.” Sultan Mehmet sarayına almak için “alçakgönüllü, zarif ve bakireler güzelliğinde, her bakımdan hemcinsleri arasında en üstün özelliklere sahip” genç kızlar da seçmiştir. Enderun yer alan içöğlanlarına eğitim süreleri boyunca, kul oldukları hiçbir zaman unutturulmaz, sultanla karşılaşmaları ise nadiren gerçekleşirdi. Kulluklarının bir belirtisi olarak başlıklarının iki yanından sarkan ve tutsaklık yıllarında Yusuf'un bıraktığı uzun saç lülelerinden esinlendiği söylenen zülüfler bırakırlardı. Bu zülüfler sultanın kulu olduklarının bir simgesiydi. Özgürlük belirtisi olarak görüldüğü için hiçbir gencin sakal bırakmasına izin verilmezdi. İdeal içöğlanı sistemi 16.yüzyılın ikinci yarısında bozulmaya başladı. Oğlan sayısı giderek aşırı derecede artarken, seçimlerine gösterilen özen de azalıyordu. Başlangıçta yalnızca Sultana sadakatlerini sağlamak için aile bağları kesilmiş Hristiyanlarla sınırlanmış olan sisteme, akrabaları kentte oturan ve doğuştan Müslüman olan gençler sızmaya başladı. ( Necipoğlu, 2006: 152-153)



**Şekil 4:** Fatih Sultan Mehmet devrinde müzisyenler eşliğinde raks eden bir köçek

Bu oluşumdan rahatça anlaşıldığı üzere Osmanlı sarayı içerisinde teşkilatlandırılan enderun okulu toplumsal cinsiyet sınıflandırmaları hakkında oldukça ilginç sahneler içermektedir. Saraya alınan genç erkeklerin vasıfları arasında özellikle dikkate değer güzellikte olanların seçilmesi kalıplaşmış erkek toplumsal cinsiyet sınıflamasına ters düşmekte ve bir bakıma bu genç erkeklerin de aynı genç kızlar ve cariyeler gibi düşünülmesine sebebiyet vermektedir. Özellikle saray içerisinde bu tarz genç erkeklere de rağbet edildiğinin örneklerine cinsel hayattan bahseden, aşk teknikleri ve fizyolojik bilgiler veren “Bahname”lerde ve Osmanlı’nın ilk dönemlerinde 16. ve 17. yüzyıllarda cinsellik ve tıp üzerine kaleme alınmış olan eserlerde oldukça sık astlanmaktadır. Oğlanlara gösterilen bu rağbet hakkında bir örnek yine yüzyıllar önce kaleme alınmış kitaplarımızdan çıkmaktadır:

“...Yaz olunca avratlara, kışın oğlanlara meylet ki, vücutça sağlam olası. Zira oğlan teni sıcaktır, yazın iki sıcak bir araya gelirse vücudu bozar. Avrat teni ise soğuktur, kışın iki soğuk vücudu soğutur...” (Bardakçı, 1993: 9)

Bu gibi cinsel içerikli eserler Osmanlı zamanında oldukça yaygındır. Gazalî'nin “Dafiu'l-Gumum ve Rafiu'l-Humûm” Gamları Defeden ve Kaygıları Kaldıran Kitap adlı eseri, 1082'de Ziyaroğulları'ndan Emir Keykavus'un “Kabusname” adlı Farsça ansiklopedi değerindeki eserinin 15. bölümünde bulunan cinsellik bölümü, Abdülhalim Galip'in (ö-1876) cinsellikle ilgili şiirleri ve Nasreddin Hoca'nın 16.yy'dan kalmış olduğu düşünülen 75 öyküsünden cinsel içerikli olanları örnekler arasında gösterilmektedir.

Benzer şekilde az önce sözünü ettiğimiz Bahnameler ise tam anlamı ile cinsel içerikli kitaplardır. Arapça “bah” kelimesi “şehvet” ve “cinsel ilişki”, Farsça “name” kelimesi ise “kitap” anlamına gelmektedir. Bu iki kelimenin birleşimi olan bahname ise Türkçe'de “cinsel konulardan bahseden kitap” olarak çeviri bulmuştur. Bu gibi cinsel kitapların yazımı, doğu ülkelerinde eski dönemlerinden kalma bir gelenektir. Türkçe'deki ilk bahnamelerin geçmişi, Hintli'lerin “Kama Sutra”sı kadar eski olmasa da, yine yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. İslam tarihinin en ünlü bilim adamlarının da bulunduğu Bahname yazarlarının arasında tanınmış tıp bilgini İbni Sina'dan (ö-1037), astronominin en önemli isimlerinden biri olarak görülen Nasreddin-i Tusî'ye (1201-1274) kadar bir çok bilgin bulunmaktadır. Özellikle Tusî'nin eseri neredeyse klasik olmuş bir kitaptır. İlk dönem bahnamelerinde, o dönemin bilimselliği çerçevesinde tıp hakim olduğundan, çeşitli ilaçlardan bahsedilerek, reçeteler verilmiş ve uygulamalar anlatılmıştır. Tarihi böyle yüzyıllar öncesine ulaşan bahnameler, zamanla içerik açısından değişikliğe uğramışlar ve daha çok cinsel kapsamlı olmuşlardır. (Bardakçı, 1993: 49)

Osmanlı'daki cinsellik metinlerinde eşcinsel eğilimler ile ilgili belirtilere, toplumun değişik kesimlerinden elde edilen yazılarda rastlamak mümkün olacaktır. Bu metinlerde rastlanılan bir yaklaşım da kadının kötülenmesi ve toplumda aşağılanma boyutuna varmaktadır. Örneğin, Sümbülzade Vehbi'ye göre erkek “Eli kınalı kadınlardan elini çekmelidir, zira kadınlar, erkeğe kanlı gömlek giydirebilirler”:

“Dest-i hınnâ-zedelerden el çek,  
Giydirirler sana kanlı göynek”

Lâmi Çelebi ise, erkeklere “evde kahbe tutmayın” diye nasihat eder”

“Merd isen evde kahbeyi tutma  
Ger boyunca batursa altuna  
Lanet olsun âna ve mâline de  
Mâli mel’un, kendi mel’ûne”

(Seni boyunca altına da gark etse, erkeksen, kahbeyi evinde tutma...Ona da, malına da lanet olsun! Malı da, kendisi de mel’un...) (Bardakçı, 1993: 84)

Bu yaklaşımda kadın unsurunun yerini erkek sevgili almaktadır. Dolayısıyla kadın hiç yokmuş ya da yok olmalıymış gibi yaşanmak tasavvur edilmiştir.

Eşcinsel ilişkilerden söz eden kitapların arasında, Fazıl’ın yazmış olduğu 5 kitabından biri olan “Çenginame”de yer almaktadır. Burada Çenginame, “erkek dansçılar” anlamında kullanılmıştır. O dönem İstanbul’un en ünlü erkek dansçıları konu almaktadır. Bir sohbet sırasında çengiler hakkında yapılan tartışmaya tanık olan Fazıl’dan, kimin haklı olduğunun anlaşılması için hakemlik etmesi ve konuyla ilgili bir kitap yazması istenir. Fazıl’da bunun üzerine Rum, Yahudi, Ermeni, Hırvat ve Çingene köçekleri uzun uzun anlattığı Çenginame’sini kaleme almıştır. (Bardakçı, 1993: 105) Fazıl’ın Defter-i Aşk’a kaydetmiş olduğu dördüncü ve son sevgilisi çingene bir çengi olan İsmail adında bir gençtir. Galata’da bir meyhanede karşılaştıklarını ve yedi ay birlikte olduklarını anlatan şiirlerinde, çengiler arasında güzelliğiyle şöhret bulmuş olan İsmail’in, raks ederken bir yandan da içki ikram ettiğini de belirtmiştir. ( Bardakçı, 1993: 112)

Yahudi çengi dansçılar hiçbir dönemde azalmamış olsalar da, Yunan ve Ermenilerin çoğunlukta olduğu bilinmektedir. Çingeneler sıkça görülseler de, halk danslarında çok yer almamış, daha çok 19.yy. sonlarına doğru ortaya çıkmışlardır. Tüm dönemlerde çengi danslarının “meyhane”lerde sahne alması Yunan’a özgü bir durum olduğundan Müslüman Türkler’e bu sahnelerde nadir rastlandığı aktarılmaktadır. (Feldman, 2000, cd kitapçık)



**Şekil 5:** Çarşı ressamının tasvir ettiği bir köçek

Enderun teşkilatı içinde rastlamış olduğumuz bu genç ve “güzel” “oğlan”lara, Osmanlı eğlence hayatında da var olan kadın görünümlü erkek dansçılar sayesinde rastlanmaktadır. Buna daha sonra ki bölümlerde geniş olarak yer verilecektir.

Fatih Sultan Mehmet, (1444-1481) İstanbul’u fethettikten sonra ise, saray hayatı bir kat daha tazelik kazanmıştır. Artık İstanbul’a nakşedilmiş olan Osmanlı sarayının teşkilatı genişlemiş, bu arada harem dairesi de bir başkalaşma süreci geçirmiştir. Bu değişimin başlıca esasları ise, Bizans’lılara ait zevk ve sefahat olarak nitelendirilmiştir. Günden güne genişleyen fetih sınırları, getirilen rengarenk esireler, harem dairesinde tertip edilen eğlencelere de bolluk vermiştir. Bu zevk ve eğlence unsurlarının başlıcasını da, dilber cariyelerden meydana gelen hânendeler, sâzendeler ve rakkaseler oluşturmuştur. (Şakir, 1953, C:3: 2760)

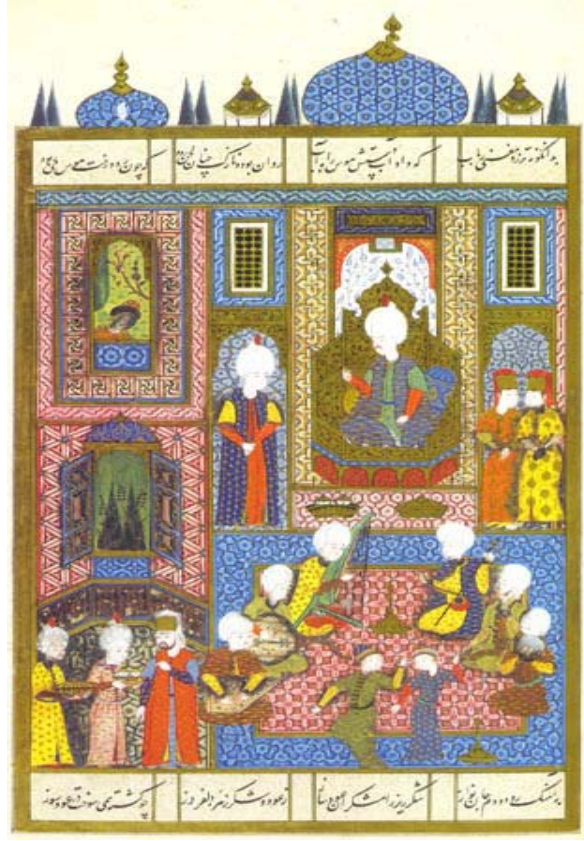
İstanbul her zaman önemle üzerinde durulması gereken bir şehir olmuştur. Dokuzuncu yüzyıldan başlayarak çeşitli musiki gelenekleri ve musiki türlerinin adeta bir merkezi olan İstanbul, Bizans döneminden itibaren taşımış olduğu bu

misyonu, Osmanlı döneminde de, modern Türkiye'yi doğuran batılılaşma sürecinde de başarıyla sürdürmüştür. Eski adıyla Konstantinopolis, yeni adıyla İstanbul, iki imparatorluğun yönetim ve kültür merkezi olarak, birçok musikicileri ağırlamıştır. Bu şehre gelen musiki üstadları yeni musiki türleri geliştirmişler ve geliştirdikleri musikiyi ülkenin öteki bölgelerine de sunmuşlardır.

Bizans musiki tarihçilerine göre, Ortodoks musikisinin merkezi en geç dokuzuncu yüzyılda Suriye'den (özellikle Antakya, Şam yörelerinden), Filistin'den Konstantinopolis'e kaymıştır. Bugün Bizans musikisi diye de anılan Ortodoks kilise musikisinin yaşayan en eski örnekleri bu dönemde oluşmuş ve yazıya geçirilmiştir. Konstantinopolis geleneği onbeşinci yüzyıldan sonra ana merkez olmaktan çıkmışsa da, Rum Ortodoks dünyasında bugün iki büyük musiki geleneği vardır: Konstantinopolis üslubu ve Ayranoz üslubu.

15.yy'da İstanbul'un fethinden sonra, yeniden inşa edilen şehir orta doğunun yeni musiki merkezi rolünü üstlendi. Türklerden sonra Ermeniler ile Yahudiler de musiki merkezlerini İstanbul'da kurdular. İstanbul'un İslam musiki dünyasının bir merkezi haline gelmesi için Osmanlı öncesi İslam geleneğinin son büyük kuramcısı Maragalı Abdülkadir'in (?-1435) tanınmış eseri Makasıdü'l Elhan'ı, Sultan II.Mahmut'a armağan edip Semerkand'dan Edirne'ye göndermiş olması yeni musiki merkezinin İstanbul olacağının ilk anlamlı işareti olmuştur. (Aksoy, 1999, C.10: 801-802)

İstanbul halkının musikiye duyduğu ilgi onaltıncı yüzyılda bir şehir halk musikisi de doğmasına yol açmıştır. Bu dönemde İstanbul'da bulunan pek çok gezici profesyonel çalgı takımı, mesirelerde, kahvehanelerde, meyhanelerde genellikle raks eşliğinde dinlenirdi. Köçek, tavşan, çengi takımlarında hanendelerle sazandelerin yanı sıra rakkaslar ve rakkaseler de vardı. Şehir eğlence musikisinin “köçekçe”, “tavşanca” gibi beste şekilleri şehir halk oyunlarına eşlik etmek üzere geliştirilmiş musiki şekilleriydi. (Aksoy, 1999: 807)



**Şekil 6:** 1539'da Süleymannâme'de bir eğlence sahnesinde müzisyenler ve şarkı söyleyen bir kişi eşliğinde dans eden köçekler, Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları.

İstanbul ve dans gelenekleri hakkında bir başka tespit ise, Şerif Bayburt tarafından yapılmıştır:

“Saray, salon ve sahne dansları deyince kuşkusuz aklımıza İstanbul gelmektedir. Çünkü İstanbul Osmanlı'nın başkentidir ve saray, salon, sahneler de İstanbul'da bulunmaktadır. Osmanlı'ların son dönemlerinde, Anadolu ve Rumeli'nin köy ve kentlerinde, kökenleri Orta Asya'dan ve Anadolu'da bulunan meydan halk danslarıyla, Orta Asya'dan gelen Alevi-Bektaşî ve Mevlevî-Sema ve Semahları vardır. Bunlardan başka bir de ayrıca, Arap, Acem, Bizans karışımı Saray, Salon, Sahne dansları da bulunmaktadır.” (Beşiroğlu, 2006, C.12: 122)

Köçekler, müzisyen grupları ile değil, temaşa sanatlarında görev alan komedyen ve mim sanatçılarıyla bir lonca oluşturmuşlardır. Çengilerin de diğer gösteri sanatlarında raks eden veya gösteri yapan kişiler gibi Kollar'ı vardı. 16.yy'da yazılan Fetüvvetname'de seyirlik oyunlardan bahsederken Kol adı verilen teşkilatlardan oluştuklarından ve bu teşkilatların Esnaf Loncalarına bağlı olduklarından bahseden Nihal Türkmen, kol ifadesini şöyle açıklamaktadır:

“Kol deyimi, oyuncu topluluğu, takım, kumpanya, anlamına gelen yerli bir tiyatro terimi olarak kullanılmıştır. Kol oyunu, bir oyun kolu programı içinde, müzik, dans, taklit ve bir konu etrafında gelişen sözlü oyunların toplamıdır.”

Yaklaşık iki yüz oyuncudan oluşan bu kolların içerisinde *hokkabazlar*, *cambazlar*, *parendebazlar*, *ateşbazlar* bulunduğu gibi köçeklerde bulunmaktadır.

Yavuz’un zamanında özellikle Mısır’ın fethini takiben oradan getirilen Mısırlı cariyelerle zaten zengin olan saz ve raks âlemi bir kat daha olgunlaşmıştır.

1670-79 yılları arasında Türkiye’yi ziyaret eden İngiliz John Covel 1675 yılında Edirne’de IV.Mehmet’in oğullarının sünnet düğünü için yapılan şenliği izlemiş ve köçeklerden bahsederken, dansın feminen yönüne işaret etmiştir. 10 yaşlarında güzel oğlan çocuklarının, saçlarının bir kadının ki kadar uzun olduğunu belirtmiş ve yanı sıra 25 yaşlarında dans eden bir delikanlının da yapmış olduğu, sessiz, tuhaf bayağılıkta akla gelebilecek her türlü çapkınca, kösnük duruşlara başvurduğunu sözlerine eklemiştir. ( Beşiroğlu, 2006, C.12: 114 )



**Şekil 7:** Süname-i Vehbi’den: 1720 şenliğinde gösteri yapan köçekler, curcunabazlar ve hokkabazlar  
Metin, And; Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları.

Üçüncü Sultan Ahmet'in devrinde, zevk ve sefahat hayatı artık son haddini bulmuştur. Çırağan alemlerinde, mehtaplı gecelerde, İbrahim Paşa sarayının lale bahçelerinde, sabahlara kadar eğlenceler tertip edilirken, sazlar ve ziller eşliğinde hanende cariyelerin de şarkılarıyla eğlence dolu geceler yaşanmaktadır.



**Şekil 8:** Levni Sûrname; Dans eden köçekler, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları.

Ancak III.Selim devri “Türk musikisinin altın devri” addedilmiştir. Bu sanatkâr padişah, devrinin bütün musiki üstatlarını sarayına toplama başarısını göstermiş, boğazın güzelliğine sahip olan “Serdab Köşkü” küme fasıllarına tahsis

edilmiştir. III.Selim, bununla da yetinmemiş, sarayın harem dairesinde bütün cariyelerden meydana gelen bir de “Harem Musikisi ve Raks Heyeti” vücuda getirmiştir. Bu heyetin musiki hocalığına da o devrin en önemli musiki üstadlarından Sadullah Ağa’yı seçmiştir. Padişah küme fasılları olmadığı geceler, harem dairesindeki “Hünkar Sofrası”nda, cariyelerin fasıl heyetlerini dinlerken, çoğu kez kendisinin de onlara eşlik ettiği söylenmektedir.



Şekil 9: III.Selim Sarayında bir rakkase

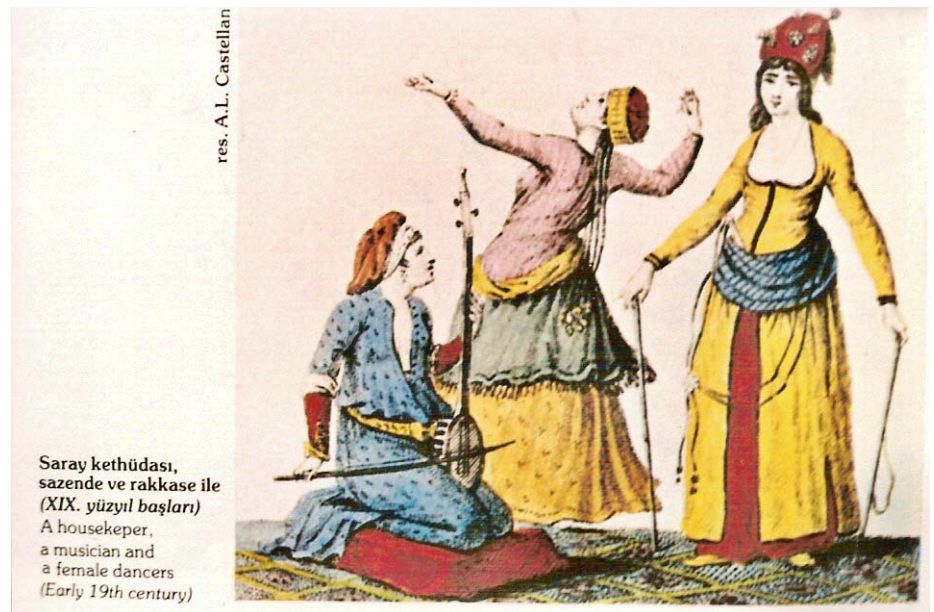
Görüldüğü gibi daima müzik ve raks etme geleneği bir arada sürdürülmüş, kadın cariyelerin yanı sıra, kadın kılığında erkek dansçılar olarak köçek ve tavşanlardan da istifade edilmiştir. Burada özellikle erkek dansçıların kullanımı dans etme yetisinden ziyade cinsel içerikli önem taşımaktadır. Müslüman erkeklerin bu görev için kullanılmaması da bu sebeple olsa gerektir. Çünkü dans eden köçek ve çengiler dansların ziyade vücutlarını ve cinselliklerini ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla, Osmanlı’da zaten var olan kadın erkek cinsiyet ayrımcılığı, erkeğin baskın halinin dışında ikinci bir sınıflandırma olarak Müslüman olmayan erkekler dahilinde yapılan sınıflandırmadır. Burada genç oğlanlar, erkek sıfatı taşımaksızın kadın ve erkeğin aslında ayrı olduğu Osmanlı

eğlence hayatında adeta kadın varlıklar olarak kullanılmıştır. Bu da beraberinde yalnızca dans etme geleneği içinde olmayan cinsel ilişkilere de uzanan bir eşcinsellik kavramını getirmiştir. Yani kadın kılığında ki erkeklerin, erkek meclislerinde dans edip çeşitli gösteriler yapması yalnızca bir eğlence değil, aynı zamanda yukarıda da örneklerini vermiş olduğum cinsel hayatla da bağlantılandırılmıştır. Nitekim köçeklerin eşcinselliği hakkında bir başka kesit ise Evliya Çelebi tarafından şöyle aksettirilmiştir:

“Bunlar yetmiş tastan feleğin çemberinden geçmiş...veled-i zinâ...âfitâb-misâl rakkaslar”...gibi deyimler kullanmıştır.

Bu yüzden kavgalar çıktığını, yeniçerilerin aralarında dövüşüp kanlı-bıçaklı olduklarını da sözlerine eklemiştir.

Kadın dansçılar olarak adlandırdığımız çengiler arasında da alışlagelmişin dışında gelişen cinsel münasebetler yine kalıp yargıların dışına çıkıldığının bir göstergesidir. Çengilerin çoğunluğunun da tıpkı köçekler gibi eşcinsel olduğu, kadın kadına seviştikleri belirtilmektedir. Erkek kılığına girip “zeybek”, “kilci”, “kalyoncu” gibi oyunlara da çıkan çengiler, ayrıca tavşan oyunlarında da yer alır ve köşeden köşeye sekerek oynarlardı. (And, 1985, s.209-210)



Şekil 10: 19.yy'da saray kethüdası, sazende ve rakkase

Bu durum toplumsal cinsiyet bağlamı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Osmanlı'da ve yaygın olarak tüm milletlerde baskın erkek rolünün karşısında bir durum sergiliyor, adeta kadınların erkekler olmadan da yaşayabileceğinin bir gösterisini ortaya koyuyordu. Feminizmin düşünsel boyutta belki yüzyıllar sonra isim bulmasından çok önce, Osmanlı sarayında bu yaşayış biçimi, çengiler ve bazı cariyeler arasında uzun yıllarca sürdürülüyor. Burada ki kadın modeli ne bilinen ev içinde çalışan, erkek egemenliğini kabul etmiş kadın modeline ne de Osmanlı sarayının diğer bilinen toplumsal cinsiyet kalıbına uygun ve aynı zamanda annelik vasfı da taşıyan kadınlarına uymuyor. Dolayısıyla, daha o yüzyıllardan itibaren yeni bir toplumsal cinsiyet ayrımı açığa çıkıyor. Bu gibi oluşumların neden ortaya çıkarılmayıp, yüzyıllarca cinsiyet ağırlıklı kısımlarının gizli tutulmaya çalışıldığı da böylece anlaşılması güç bir halden alıyor. Bir tarafta Osmanlı saray kadını giyimi, duruşu, yaptıklarıyla bir çeşit oluştururken, bir diğer tarafta da gerek cariyeler gerekse çengiler vasıtasıyla başka bir toplumsal cinsiyet çeşidi oluşturuluyor. Öte yandan tarih sayfaları, Osmanlı erkeklerinin halk arasında ki yaşamları ve padişahların saray içerisindeki tutumlarıyla oluşturdukları erkek egemen tavra karşıt olarak, gerek enderun okulu gerekse köçek, tavşan gibi dans eden erkekler ile bir diğer toplumsal cinsiyet tavrına tanık oluyor.

Padişahların müziğe ve dansa olan eğilimlerinden bahsetmeye devam edersek, III.Selim'in de yüksek bir musikişinas olduğu kadar çok samimi bir sanatkar olduğunu kaynaklardan rahatça anlayabiliriz. III.Sultan Selim, yeğeni II.Sultan Mahmut'u da bir musiki sever olarak yetiştirmişti. Bu padişah da amcasının kurduğu harem musiki takımını sürdürmüş, hatta kendisi de bir takım ilavelerle bu topluluğu zenginleştirmişti. II.Mahmut'un ise sesi, oldukça güzeldi. Bilhassa, usul dairesinde pürüzsüz bir surette gazeller söylerdi. O da tıpkı amcası gibi, sarayın hünkar sofrasında harem musiki takımına fasıllar icra ettirir, bizzat eşlik ederdi. Padişahın gözdelerinden, Tarçın Kalfa adında açık renkli bir Habeş saraylı vardı. Bu kalfa, tanbur çalardı. Habeş dilberinin yegane zevki, padişaha gazel söyletmekti. Sultan Mecit devrinde, ilk defa harem dairesine alafranga musiki girmiştir. Bu padişah da yine bir musiki severdir. Fakat alafranga musikiye daha meyilli olduğu için piyano öğrenmiştir. Sultan Mecit, harem dairesindeki alaturka fasıl heyetini muhafaza etmekle beraber kızlardan oluşan bir "Harem Bandosu" teşkilini de istemiş, bu işe de Muzikai Humayun Kumandası Necip

Paşa'yı memur etmiştir. Necip Paşa, bu işe yatkın kızları seçmiş, Avrupa'dan getirttiği özel kişileri de öğretmen olarak tayin etmiş, az zaman zarfında bir harem bandosu kurmuştur. Bu bandoyu oluşturan rengarenk dilber kızlar, vücutlarının endamlarını gösterecek şekilde güvez kadifeden dar elbiseler giyerlerdi. Bu elbiselerin üst kısmı, kolları ve yakaları altın sırmalarla işlenmiş kısa bir setre ile, iki tarafları yine altın sırma ile yaprak işlemeli dar bir pantalonla ibaretti.

Haremi Humayun bandosu, seksen kızıdan oluşmaktaydı. Bunlar, haremdeki bütün merasime katılırlardı. Her hareketlerinde çok büyük bir nizam ve intizam gösterirlerdi. Bandoyu, “Tanbur Majör” denilen bir kız kumanda ederdi. Önde klarnetler, flütler, birinci borular, ikinci ve üçüncü sırada büyük borular ve sonra trampetler, ziller, davullar olmak üzere, sarayın büyük merasim salonunda sıraya dizilirlerdi. Mızıka çalarken etraflarından küçük ve notalı çingiraklar sarkan “Japon şemsiyesi” adındaki aletleri tempoya göre çevirerek, musiki ahengine, bir de su şırıltılarını andıran hoş sesler ilave ederlerdi. Harem bandosu, yerini aldıktan sonra verilecek işareti beklerdi. Padişahın gelmekte olduğunu bildiren “büyük teşrifatçı kalfa” salona girer girmez bandonun kumandanı olan kız elindeki sarı maden topuzlu asayı üç parmağının arasına alarak başının üstünde çevirmeye başlardı. Kapıda “ikinci teşrifatçı kalfa” görününce asayı havaya fırlatır, maharetle tutardı. O zaman bando “selam havası” ile ahenge başlar, padişah salona girerken “Marşı Humayun” çalınırdı.

Harem bandosu, Sultan Aziz devrinde bir başkalaşma süreci geçirdi. Sultan Aziz'in annesi gürültülü şeyleri sevmediğinden, kapalı yerlerde birkaç defa daha artan bandonun kaba ahenklerinden de haz etmedi. Buna bir çare bulunmasını istedi ve bundan sonra bando, “orquestra”ya tahvil edildi. Aslında Sultan Aziz de bir çok Osmanlı şehzadeleri gibi musiki severlerdendi. Çok güzel ney üfleyen sultanın bütün zevki şark musikisinden ibaretti. Garp musikisinin en nefis ve güzide parçalarına bile kayıtsızlık gösterirdi. Bu itibarla harem bandosu yavaş yavaş gözden düşerek unutuluverdi.

Sultan Murat da iyi bir musikişinastı. Dikkate şayan derecede piyano çalan Sultan Murat veliahtlık zamanında, amcasının kayıtsızlığı yüzünden harem bandosunun ortadan silinmesi onu çok rahatsız etmiş, pederinin vücuda getirdiği

bu nefis musiki teşekkülüne karşı gösterilen ihmal son derece gücüne gitmişti. Günün birinde tahtına çıkacak olursa, harem bandosunu mükemmel bir şekilde ihya etmeye karar vermişti. Ancak, saltanat mevkiine geldiğinin dokuzuncu günü cinnet getirdiği için, bu kararını uygulayamamıştır.

Onun yerine tahta çıkan II.Sultan Abdülhamit, çok yüksek bir musiki anlayışına sahipti. Asıl dikkat edilecek husus ise, hükümdarın şark ve garp musikilerini birbirinden ayırt etmeden sevmiş olmasıydı. Örneğin, Yıldız sarayındaki hususi tiyatrosunda büyük garp bestekarlarının opera ve operetlerini oynattığı gibi, şark sanatkarlarına da yerli operetler besteletir, onları da büyük bir zevk ile seyrederdi. İşte bu zihniyette olan Sultan Hamit de büyük ağabeyi gibi babasının eserini ihya etmek düşüncesindeydi. Hatta bu hususta, mabeyni humayun (sarayda padişahın erkekleri kabul ettiği özel daire) müzkası kumandanı Süleyman Paşa'ya emir vermişti. Fakat birbirini takip eden olaylar karşısında Sultan Hamit'in bu emirleri istenildiği gibi gerçekleştirilemedi. Yalnız harem dairesinde küçük bir orkestra ile, oldukça kuvvetli bir ince saz takımı vücuda getirilebildi. Sultan Hamid'in son günlerine kadar harem takımının musiki ihtiyaçları bunlarla temin edilmiştir. ( Şakir, 1953, c.3: 2761)

Tüm bunlardan da anlaşılabileceği gibi Osmanlı eğlence hayatı sultanların da eğlenceye ve musikiye vermiş olduğu ehemmiyet dolayısıyla daima musiki ve dansın bir arada olduğu çok renkli sahnelerle yüzyıllar boyunca sahne olmuştur.

Musikinin yanı sıra, geleneksel Türk tiyatrosu, hem köylü tiyatro geleneğini, hem de halk tiyatro geleneğini kapsamaktadır. Bunların birbirleriyle benzeşen yanları vardır. Geleneksel Türk tiyatrosunu batı tiyatrosundan ayıran en önemli özellik ise Türk tiyatrosunun sahnesiz bir tiyatro olduğu ve yazılı bir metne dayanmadığıdır. Şarkı, dans, söz oyunları başlıca nitelikleridir. Güldürü ögesi asaldır ve gerçekçi değildir. Açık biçim, göstermecî ve soyutlaştırıcı gibi belirli yöntemlere dayanmaktadır. Devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır. Bu oyunları öncelikle dramatik olmayan ve dramatik nitelikteki oyunlar, sonra da sözlü ve sözsüz oyunlar olmak üzere iki ayrı bakımdan ikili

ayrım içerisinde tanımlayabiliriz. Dramatik olmayan geleneksel seyirlik oyunlar çeşit bakımından oldukça zengindir. Canını tehlikeye koyanlar (canbaz, rismanbaz gibi), gözbağcılık yapanlar (sihirbaz, mührebaz, şubedebaz, hokkabaz gibi), dans edenler (köçek, çengi, kâsebaz, tavşan, curcunabaz, mıtrakbaz, beçe, cin askeri gibi), güçlülük ve denge sanatçıları (zorbaz, gürzbaz, kûzebaz, çanakbaz, sinibaz, muallâkendâz, perendebaz, şişabaz, çenberbaz, kadehbaz, şemşirbaz, pâçilebaz gibi), hayvanlarla gösteri çıkaranlar (maymunbaz, köpekbaz, ayıbaz, hımarbaz, yılanbaz, cündî gibi), fişekle gösteri yapanlar (ateşbaz, gibi) olmak üzere bir çok çeşidi vardır. Dramatik nitelikte olanlar için ise, meddah, kıssahan, kukla çengi, köçek curcunabaz, Karagöz, Ortaoyunu, hokkabaz, savaş oyunlarını sayabiliriz. Sözlü ve sözsüz oyunlara gelince sözlü oyunların hepsi dramatik nitelikte olduğu gibi sözsüz oyunlar içinde dramatik nitelikte olanlara rastlanmaktadır. Örneğin, çengi, köçek ve curcunabazların dramatik nitelikte gösterileri vardır. Savaş oyunları da dramatik nitelik gösterirler. Buna karşılık kuklanın kimi türleri sözsüzdür ve dramatik nitelik göstermezler. Seyirlik köylü oyunları içinde de dramatik nitelikte sözsüz oyunlara rastlanır: lâl, samıt, dilsiz oyunları ve Bitlis zeybeği gibi oyunlar bunlardandır.



**Şekil 11:** Müzik eşliğinde gösteri yapan curcunabazlar, ateşbazlar, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları.

XVIII.yüzyıla gelinceye dek canlı oyuncularla yapılan gösterilerin çoğu dansla yapılan sözsüz oyunlardır. Ortaoyununun da buradan gelişmiş olduğu düşünülmektedir. ( And, 1970, s. 16-17)

Orta oyununun, “Meydan Oyunu”, “Kol Oyunu” adı altında oynandığı devirlerden itibaren müzik eşliğinde idare edildiği bilinmektedir. A. Kudsi Tecer, XIX.yüzyılda bir orta oyunu programını beş kısma ayrıldığı söylemiş ve ilk kısmını musiki faslı (ince saz, köçekçe), ikinci kısmını da raks faslı (köçek, çengi oyunları ve curcuna) olarak bölümlendirmiştir.

“Curcuna” faslı XIX.yüzyıla kadar, Orta oyununa bir girizgah olarak icra edilmiş ve bir Orta oyunu temsilinin ilk kısımlarından birini oluşturmuştur. “Curcuna” kalabalık bir oyuncu topluluğu tarafından, kendilerine has kıyafetleri ile, davul-zurna eşliğinde oynayan taklit, nükte ve türkü ile karışık son derece gürültülü bir bölümdür. Bu fasıl, fazla gürültü ve hareket yüzünden neyi ifade ettiği seyirci yönünden de pek anlaşılamadığı ve XIX.yüzyılda, kapalı ve küçük meydancıklarda oynanan oyunların seyircisini büsbütün rahatsız ettiğinden dolayı yavaş yavaş tamamen kaldırılmıştır. Curcuna, on ikişer kişilik “köçek” grupları tarafından “köçekçe” veya “tavşanca” denilen bir dans ritmine uyularak oynanmaktadır. (Türkmen, 1991: 78) orta oyunu kitap. Bu tanımlamalar arasında özellikle köçek ve çengi unsurları ön plana çıkmakta ve toplumsal cinsiyet açısından önem teşkil etmektedir. Eski seyirlik oyunlarımızın içinde bu iki unsurun ayrı bir yerinin olduğu ve bu gösterilerin tıpkı bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dans gösterileri olarak belirtildiği görülmektedir. Eski yüzyıllarda büyük bir sanat değeri taşıyan bu gelenek gitgide bozularak ortadan kaybolmaya yüz tutmuştur. ( And, 1985)

Göçebe Türkler dansı müzikten ayrı bir kategori olarak görmemişlerdir. Türkçe’de oyun kelimesi dans kavramını anlatırken mim gösterisinde de oyun ve oyun oynama tabirleri kullanılmaktadır. Türkmen ve Kazaklar dansı, tekrarlayan bir ritmin bedensel canlandırılması olarak tanımlarken, Sart’da (günümüzdeki adıyla Tacikistan ve Özbekistan) dans kavramı yerleşik kültürlerle ait yabancı bir öge olarak kabul edilmiştir. Bu oyunların içinde dans hareketleri barındıran çeşitli aktiviteler vardır: geleneksel güreş ve diğer dövüş sanatları hazırlıklarında da olduğu gibi. Türk’lerin İran dans geleneklerini adapte etmesiyle bu dans özellikleri kasaba, köy ve şehirlerde görülmeye başlanmıştır. Bir veya birkaç figürü temel alan bu dansta aynı zamanda el, kol ve baş hareketleri sıkça kendini gösterir. Anadolu’nun önde gelen dans tipi Aral Denizi’nin güneyinde yer alan Amu Derya

nehri boyunca yer alan Harzem'e (Özbekistan) dayanır. Harzem'de dans hala özel davetlerde halk gösterilerinde önemli bir anlam taşır. Ritim canlı ve dinamik olup el ve kol (el şıklatma da dahil) hareketlerinin gülünç bir tabiatı vardır. Türkiye'nin kırsal kesimlerinde özellikle Orta Anadolu'da hala solo ve ikili danslar karışık ve benzeri çalgılarla oynanmaktadır. Osmanlı döneminde çoğu profesyonel kırsal danslar mim özelliği taşıırken, Anadolu'nun modern şehirli kesimi de, günlük aktiviteler, savaş, hayvan ve kuş taklitlerini kapsayan mim danslarıyla övünürdü. Bunlar dansın bir parçasıdır ve batılı gözlemciler Türk dansçısını mim, komedyen olarak tanımlamışlardır.

Daha "ciddi" dans türleri "dini danslar" veya *sema* günümüzde kırsal Alevi mezhebine özgündür. Osmanlı ve Osmanlı öncesi Türkler'de yaygın olan bu tür 14.yy Arap gezgini İbn Batuta'nın tanımında anlatılmaktadır. Eski Türk *semalarının* en seçkin olanı Mevlevi dervişlerinin dönüş ayinleridir. Çeşitli dans türleri; Ermeni, Kürt, Asur, Yunan ve Gürcü'lerin eski yerel toplumlarından alınmıştır. Bazı yörelerde bu dans zinciri (bar, halay, shaykhani, horon, hora vb.) karma ayak hareketlerine sahiptir. Batı Anadolu Ege kıyısında Türk, Yunan ve Yeniçeri askeri dans geleneklerinden oluşan karma bir yapı görülmektedir. Genellikle şehir kültürü bu şehir geleneklerini içermemektedir. Profesyonel şehir dansının temeli kırsal kesim Türkmenler'ine dayanır. Bunlar da İzmir, Yunan ve kıyıların koreograflarını içerir. Günümüzde Türkiye dans geleneği kültürü zengin Osmanlı geleneklerinden çok azını içerir ve genellikle (Türk) Müslüman yerel gelenekleri, (Yunan) Hristiyan, Çingene ve Orta Doğu göbek dansının Araplaşmış formlarındaki sınırlı sayıda koreografik tiplerle karakterize edilir. Bu stil 19.yy ortalarından sona profesyonel dansçıların yerini çingene dansçıların almasıyla yaygın hale gelmiştir. Yüzyıllardır Türkiye'de var olan çingene dansçıların bazıları çok ünlü olmuş, modern çingene dansçıların bazıları kendi topluluklarının doğaçlama danslarını sürdürürken, diğerleri etnik dans gelenekleriyle bütünleşmiştir. (Beşiroğlu, 2006, C.12: 129-130)

Dans ve musiki kavramlarının oluşması ve Osmanlı'da gelişimleri sırasında toplumsal cinsiyet açısından genel bir tespit yapıldığında padişahlıkla yönetilen Osmanlı sarayı içerisinde baskın olan biyolojik cinsiyetin erkekler olduğu oldukça açık ortadadır. Ancak, kadınların özellikle musiki içindeki yeri

genellikle padişahların göz zevkine de hitap etmesi açısından konumlandırılmış ve seçim hakkı genelde erkekler tarafından kullanılmıştır. Dans açısından konuya bakıldığında ise, yine kadınların eğlendirici erkeklerin ise eğlenen tarafta bulunması şaşırtıcı olmamıştır. Özellikle kadın ve erkek cinsiyetlerinin toplumsal cinsiyet sınıflama kalıpları dışına çıkmış olduğu belki de ilk alanlardan birisi Osmanlı raksı içerisinde gelişen köçek, çengi ve tavşanların dans türleridir.

Burada çengilerin kadın dansçılar olarak eğlence hayatında bulunması belki oldukça alışıl gelmiş bir durum olarak görülebilir. Ancak cinsel tercihlerini yine kadınlardan yana kullanıyor olmaları dikkat çekici bir durum olmuştur. Alışıl gelmişliğin dışında gelişen bir diğer olay ise kadın kılığındaki erkeklerin köçek ve tavşan adı altında eğlence hayatında yüzyıllarca hizmet vermeleri olmuştur. Köçek ve tavşanların danslarının yanı sıra cinsel tercihlerinin de padişahlara hitap etmesi özellikle toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının karşıtı bir görüntü olarak dikkat çekmektedir. Çoğu toplumda geçmişten bu yana daima erkek egemenliğinin yanında Osmanlı devşirme genç oğlanların yüzyıllarca alışıl gelmiş erkeklik sıfatından belki de çok uzağında yer almasından ötürü özellikle araştırma konusudur.

#### 4. BÖLÜM

##### OSMANLIDA RAKS GELENEĞİ: ÇENGİLER, KÖÇEKLER, TAVŞANLAR

Müzikal “kimlik” ve “cinsiyet” ayrımı içerisinde *çengiler* ve *köçeklerin* farklılıklarını tespitte 20.yy’a kadar yazılmış olan belgelerdeki anlatımlarda terminolojide net bir ayırım yapılmaması, tespitler yapmakta bir takım güçlüklerle sebebiyet vermektedir. En eski kaynaklarda “Arap terimi olarak “rakkas” erkek dansçı ve “rakkase” kadın dansçı olarak tanımlanırken, Osmanlı’nın ilk dönemlerinde raks edenlere “çengi” denilmektedir. Son dönemlerde ise kadın dansçılara *çengi*, erkek dansçılara *köçek* ve özel bir kıyafetle farklı bir dans icra edenlere de *tavşan* adı verildiği düşünülmektedir. Buradaki karışıklık hem köçeklerin, çengi danslarını da icra etmiş olmasından dolayı hem de köçeklerin çengiler gibi müzisyen gruplarla değil, temaşa sanatlarında görev alan komedyen ve mim sanatçılarıyla bir lonca oluşturmalarından kaynaklanmaktadır. Tavşanların ayrımı ise biraz daha net olarak yorumlanabilmiştir. (Beşiroğlu, 2006, C.12: 112)

**Rakkas;** dans eden kimse. Eski kaynaklarda çoğu zaman köçek deyiminin yanında rakkas deyimini geçmektedir. (And, 1983: 72)

**Köçek;** 1- Hoppaca davranan ölçüsüz kimse. 2- (kucek, küçük’ten) Kadın kılığına girerek çengi gibi oynayan erkeklere verilen ad. Köçek havası, köçeklerin oynamalarına uygun oyun havası gibi tanımlamalarla açıklanmaktadır.

**Çengi;** 1- Çalgı eşliğinde oynamayı meslek edinmiş kadın. 2- Eski sözlüklere göre çengi, çeng denilen ve arp çalgısına benzeyen telli çalgıyı çalana verilen ad. XVII. yy.’da ise Prof. Thomas Hyde’ın yazmış olduğu Latince **De ludis Orientalibus** adlı kitapta Türk oyunlarına ayrılan bölümde çengi sözcüğünün anlamları arasında komedya oyuncusu da kullanılmaktadır. Yanı sıra, yine çengi sözcüğüne zaman zaman oyuncu, dansçı, komedya oyuncusu gibi çeşitli tanımlamalarla rastlamaktayız.

İşin içinde oyun olduğundan çengi sözcüğü “yerinde duramayan”, cilveli ve oynak” kimseler için de kullanılmaktadır. Bazıları çenginin “çeng” adlı sazdan geldiğini söylemektedir. Bazıları ise, bunu kabul etmez ve “çang” diye bilinen eski bir zil, çingene dilindeki çang (ayak) ve çanga (çabuk) sözcükleriyle ilişkili bulmaktadır. %4 Ancak en son olarak çengi yalnız kadın oyuncular için kullanılmıştır. (And, 1970: 38)

**Tavşan;** köçek gibi erkek dansçılara verilen addır ancak giysileri ve dansa eşlik etme biçimleri köçeklerden farklıdır. Köçeklerin etek giymesine karşın tavşanlar çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerde şallar sarar, başlarını ise köçekler gibi açık bırakmazlar, süslü işlemeli ufak sivri bir külah giyerlerdi. (And, 1983: 2645)

**Kasebaz;** parmaklarının ucunda ya da sopalarının ucunda çini tabakları fırıl fırıl döndürerek çeşitli danslar yapan dansçılara verilen addır.

**Çarpazezen;** çarpaza adı verilen sekiz on santim boyunda yuvarlak abanoz bir sopa şeklinde ki tartım çalgısını kullanarak dans edenlere ve başkaları dans ederken bunu çalanlara verilen addır.

**Çeganebaz;** çegane adı verilen çeşit çeşit biçimleri olan zilli maşaları çalanlara ve bunu çalıp dans edenlere verilen addır.

**Curcunabaz;** daha kaba, gülünç giyimli, gürültücü dansçılara verilen addır. Yüzlerinde çirkin, tuhaf maskeler bulunurdu. Bunların cin askeri denilen bir çeşidi de vardır. Bu oyunlarda dans ile güldürü birbiriyle iç içe geçmiştir. (And, 1983: 73)

#### 4.1 OSMANLI'DA KADIN ve RAKS: ÇENGİLER

Osmanlı musiki ve raks geleneğini anlamak için incelemek gereken en önemli unsurlardan birisi de kadındır. Kadının Osmanlı toplumundaki yadsınamaz varlığı gerek yazılı gerekse tasviri belgelerden oldukça net bir şekilde anlaşılmaktadır.

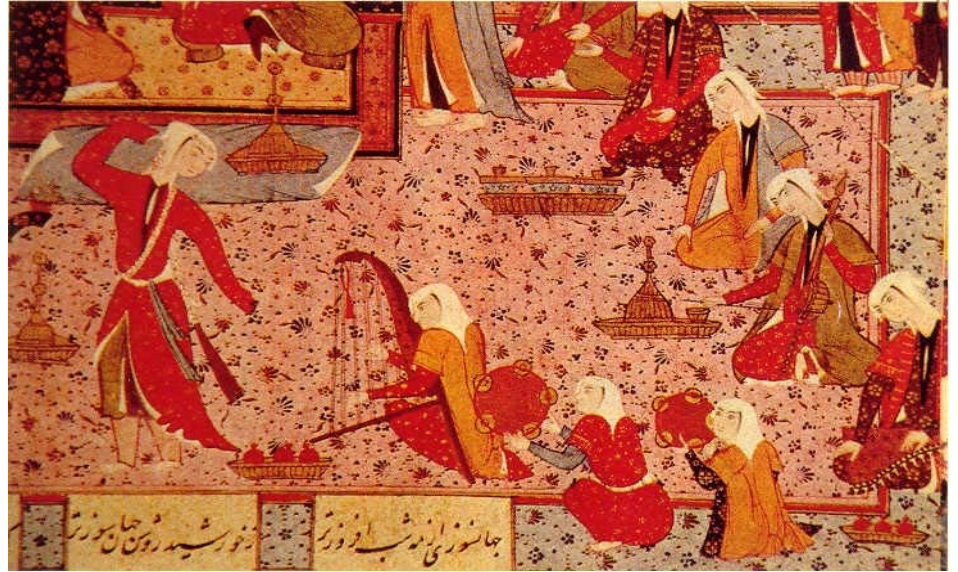
Osmanlı beyliğinin kurulumuna kadar Türk tarihi içinde kadının kültürel ve sosyal konumuna baktığımızda, Orta Asya Türk geleneklerinin ön planda olduğu bir yaşam biçimi gözlemlenebilmektedir. Tanrı ve tanrıçalara inanılan bu dönemde, en güçlü tanrının “Ana Tanrıça” olması, Türklerde kadının ne denli önem taşıdığının bir göstergesi olarak da algılanabilir. Zaten Türklerde kadının temel kimliği, en eski tarihlerden beri “Ana”lık ve “Kahramanlık” olarak tanımlanmakta ve büyük bir değer verilmektedir. Kimi zaman ata binip silah kullanabilen kadınlar savaflara katılmış, kimi zaman da devlet yönetiminde “Hakan” kadar “Hatun” olarak kadınlarda söz sahibi olmuştur. Eski Türklerde göçebe hayatının sürdüğü bozkır topluluklarında kadın-erkek sosyal ve kültürel hayatlarını daima bir arada yaşamış ve paylaşmışlardır. Türkler İslamiyet’i kabul ettikten ve yerleşik bir düzene geçtikten sonra hem İslamiyet’in etkisi hem de yaşadıkları bölgelerdeki diğer kültürlerin etkisiyle birçok alanda değişime uğramışlar, ancak temellerini teşkil eden Orta Asya Türk geleneklerini kaybetmemek için özen gösterip, büyük ölçüde İslamiyet’i de kendi gelenekleri içerisinde yoğurmaya çalışmışlardır.

Türklerin Orta Asya’dan göçleri İran bölgesini de içine alarak Anadolu’ya kadar sürmüştür. Bu süre içinde Türkler sanat, gelenek, sosyal yaşam, devlet yönetimi, askeri yönetim gibi bir çok konuda geçtikleri bölgelerdeki kültürlerle etkileşim içinde olmuşlardır. Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslamiyet’e geçişi süresince Türk kültürünün yerleşip yaygınlaşmasında en önemli etkiyi *Abıyân-ı Rum*, *Abdalân-ı Rum* ve *Bâcıyan-ı Rumlar* gerçekleştirmişlerdir. *Bâcıyan-ı Rumlar* Türkmen kadınlarının kurduğu bir teşkilat olup Anadolu Selçukluları devrinden

itibaren beylikler döneminde ve Osmanlı beyliğinin kuruluşunda çok önemli çalışmalar yapmışlardır. Ülke yönetiminde ve kültürel hayatta çok önemli görevler alan bu kadınlar hem ev hayatlarında hem de sosyal ve dini hayatta erkeklerle birlikte yan yana aynı meclislerde bulunmuşlardır. (Beşiroğlu, 2000, C.12: 454)

Osmanlı musiki ve dans geleneklerinde kadının yerine bakıldığında ise, bu kavrama hem musiki icrası içinde hem de dans icraları içinde sıkça rastlamak mümkün olacaktır.

Elimizde bulunan tasviri belgeler arasında yer alan M.S 1341'de Şiraz'da yapılmış bir *Şahname*'nin minyatürleri arasında kadın ve erkek müzisyenlerin Sultanın karşısında düzenlenen bir eğlence esnasında bir arada yer almış olması dikkat çekmektedir. Burada iki kadın müzisyen *çeng* ve *def* çalarken, bir diğer kadın ise *raks* ederken tasvir edilmiştir. (Beşiroğlu, 2000, C.12: 455)



Şekil 12: 1341'de Şiraz'da bir Şahnâme'de tasvir edilen kadın müzisyenler ve bir rakkase

Görüldüğü gibi 14.yy'dan itibaren kadının saraylarda müzikle iç içe olduğu gerek çalgı çalarak, gerekse dans ederek tasvir edildikleri minyatürlerde açıkça belirtilmiştir. Osmanlı kadınının musiki ile alakası düşünüldüğünde, bir yanda Anadolu'da kırık yörelerin kadın meclislerinde def, kaşık, fincan gibi vurmali sazlar çalarak şarkılar, türküler söyleyen kadınlar akla gelirken diğer yanda, Osmanlı şehirlerinde gelişen klasik musiki ile şehir halk musikisinde ve bunun bir parçası olarak şehir eğlence musikisinde çeşitli faaliyetler gösteren Osmanlı

kadınları akla gelmektedir. Anadolu’da ki kadınların icra etmiş olduğu musikisi çoğu kez işlevsel olarak yapılan, folklorun bir unsuru olarak algılanabilir. Genellikle düğünlerde, kına gecelerinde ve sünnet düğünlerinde türküler, ölüm günlerinde ağıtlar, çocuklarını uyutmak için ninniler olmak üzere daha çok işlevsel olmak koşuluyla, toplumsal bir olayın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Saraylarda ya da şehir yaşantısında olduğu gibi doğrudan doğruya hoşça vakit geçirme ve eğlendirme amaçlı olmaktan daha farklıdır.

Ayrıca, Anadolu’nun bazı yörelerinde meslek olarak musiki ile ilgilenen “hanende”, “düğüncü” gibi halka bu sıfat ile hizmet veren kimselerin de büyük ölçüde şehir musikisinden etkilenmiş oldukları söylenmektedir. (Aksoy, 1999, C.10: 788)

Konumuz itibari ile daha çok saraylarda ve şehir hayatındaki musiki ve dans geleneklerine değineceğimizden, Osmanlı kadınının şehirde ve saray geleneklerinde icra etmiş olduğu musiki ve rakslara örnekler sunulacaktır.

Şehirlerde icra edilen dini işlevli musiki bir yana bırakıldığında, dindışı saray ve şehir musikisinin daha çok eğlence ve hoşça vakit geçirme üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Bu eğlence ve musiki yaşamı içerisinde yer alan bazı kadınlar, erkekler gibi musiki eğitimi almış, şarkı söylemesinin yanında saz da çalabilen kimselerdir. Hatta seçkin bir musiki çevresinde yetişmişse, bestecilikle ilgilenebilir ya da bilgisini ilerletip hocalık düzeyine çıkarak, öğrenciler yetiştirebilirdi. (Aksoy, 1999, C.10: 789)

1556 yılının *harcı hassa* defterlerinde *Kemani Hüma* adlı bir kadın sazendeye rastlanmaktadır. Müzik eğitimi aldıkları *saray meşkhanesi*, onlara bir konservatuar ortamı sağlamış ve eğitilmiş musikişinaslar olarak Osmanlı saray ve şehir musikisine hizmet vermeleri için değerlendirilmiştir. Osmanlı musiki eğitimi, daha önceki bölümde bahsettiğimiz gibi genç erkekler için Enderun’da verilirken, cariyeler hem Harem-i Humayun’un kadınlar kısmında hem de saray meşkhanesinde ve sarayın dışında özel dersler ile eğitilmekteydi. (Beşiroğlu, 2000, C.12: 456)

Hareme gelen küçük cariyelerin önce isimleri değiştirilirdi. Kızın boyuna, güzelliği, huyu ve karakterine göre çoğunlukla Farsça isimler verilirdi. Gülnaz, Neşedil, Hoşneva gibi onlara uygun ve anlamlı olan adlar seçilmeye çalışılır, isimlerin unutulmaması, herkesin bilebilmesi için küçük kağıtlara yazılarak kızların göğüslerine iğnelenirdi. Yeni gelen cariyelere kalfalar tarafından terbiye, nezaket ve saygı dersleri ile dini ve edebi eğitim verilir ve bu cariyeler, hünelerine göre müzik aleti çalması veya sesi güzel ise söylemesi için gerekli şekilde yetiştirilirdi. Müzik öğretiminin yanı sıra şiir ve edebiyat derslerinin de verildiği, haremde yazılan şiirlerden anlaşılmaktadır.

Haremde cariyelerin sayıları Fatih Sultan Mehmet'ten itibaren artmaya başlamış ve bu sayı her padişah döneminde değişmiştir. I.Ahmet zamanında veraset sisteminin değişmesi nedeniyle şehzadelerin illere vali olarak gönderilmesinden vazgeçilerek, haremde yaşaması uygun bulunmuş, bu da haremde nüfusunu kabartan bir unsur olmuştur. Haremin önceleri 300-500 olan nüfusunun III.Mehmet döneminde 700'e ulaştığı bilinmektedir. (Akşit, 2000: 32-33)

Müslüman olmayan cariyelere öncelikle Müslüman dini ve adetleri öğretilmekteydi. Daha sonra yukarıda da belirtildiği gibi kabiliyetlerine göre biçki, dikiş, musiki ve raks öğretilirdi. Bu ilk devrelerine "acemilik" denilirdi. Daha sonra sıra ile cariye, şakird, usta ve gedikliler olarak beşinci dereceye kadar çıkarlardı. Saray kadınlarının en yüksek derecesine "Kadın" denilmekteydi. Gedikliler, onlardan bir derece aşağı olarak görülür, yanı sıra hepsi, ayrı bir işte hünkarın hizmetine bakmak ile görevlendirilirdi. İçlerinden en genç ve en güzellerinden on iki tanesi hükümdarın has hizmetine mahsustu. İçlerinden padişahın gönlünü çekenlere "has odalık" veya "ıkbāl" denirdi. (Sirer, 1953, S.43, C.4: 2160)

Cariyelere ders vermek için hocalar belirli günlerde saraya gelmekte ve çalgı derslerinin yanı sıra sözlü formdaki eserleri de usul vurarak ve meşk sistemine uygun olarak öğretmekteydi. Örneğin, *Kantemiroğlu*'nun tanbur hocası *Rum Angeli* saraydaki cariyelere tanbur dersi veriyor ve 1678 yılında bu hizmeti karşılığında hazineden 7080 akçe maaş alıyordu. (Beşiroğlu, 2000: 456)

Osmanlı sarayında kadınlar, *harem* denilen bölümde yaşamlarını sürdürmekteydiler. Osmanlı’da haremın asıl adı *Dâr-üs saade* olup doğu saraylarından Hindistan’da *Perde* veya *Lenane*, İran’da *Enderun*, Arabistan’da *Harem* olarak adlandırılmıştır. Haremde yaşayan kadınların günlük yaşamlarının en önemli parçası olan eğlence meclisleri özellikle serbest bir şekilde bahçelerde, mesire yerlerinde yapıldığında *Halvet* olarak adlandırılmaktaydı. Bu halvetlerde, düğünlerde, nişanlarda musiki ve raksın yeri oldukça önemliydi. (Beşiroğlu, 2000: 455)

Örneğin, III.Selim döneminde Has Bahçe’de yapılan “halvet”in hazırlıkları şöyleydi: “Dışı bakır çalığı ve kandilli, içi mavi kirpastan yapılmış 189 halvet sokağı, bir adet 12 gözlü, dışı bakır çalığı renginde, içi kırmızı boğasından yapılmış çadır, 4 adet 16 gözlü dışı bakır çalığı renginde, içi Diyarbakır bezli çadır, 8 adet 12 hazneli dışı bakır renginde, içi mavi kirpaslı çadır, 7 adet 18 gözlü kirpastan ve tepesi bakır çalığı renginde çerçe (çadır), bir nohudi renkte mutfak, 12 beyaz hayme (çadır), 6 adet dışı beyaz, içi mavi kirpas kaplı çadır 20 adet 10 gözlü dışı bakır çalığı renginde, içi mavi kirpaslı halvet sokağı, 3 adet 14 gözlü, dışı bakır çalığı renginde, içi kırmızı Diyarbakır bezli sade, bedeni pervazlı bezli çadır, 2 adet 12 gözlü dışı beyaz, içi mavi kirpas ile kaplı çadır, 20 adet, onunun bedeni pervazlı çadır, 3 adet 18 gözlü kirpastan yapılmış bakır çalığı renginde çadır.” Topkapı Sarayı’nda ki bu halvette toplam 209 halvet sokağı, 66 adet çadır kurulmuş olması, Harem nüfusunun yanı sıra, eğlencenin ihtişamını da yansıtmaktadır. (Altındal, 1993: 183)

Harem, Arapça “yasak” anlamındadır. Mahrem bundan türer; “selamlık” karşısı “haremlık” sözü de bu anlamda doğrudur; hatta Yemen gibi ülkelerde de kullanılmaktadır. Harem kavramı yalnızca Şark Müslümanlarına has bir kurum değildir. Aslında yaygın görüşün aksine, harem gibi uygulamaların görülmediği milletlerin ve hükümdarların da kadına daha saygılı oldukları söylenemeyebilir. Versailles Sarayı’ndaki XIV. Louis, çağdaşı II.Mustafa ve III. Ahmet’i kışkandıracak kadar bol hatunlu ve bol masraflı bir hayata sahip olduğu gözlemlenmiştir. (Ortaylı, 2006: 78)

Eski Çin’de, Hint’te, İran’da ve Bizans’ta, hatta Floransa senyörlerinin saraylarında harem ağası da, cariyeye de bulunmaktadır. Osmanlı ise bu kurumun belki de en son bilinen örneklerinden birini teşkil etmektedir. 15.yy sonuna kadar Osmanlı padişahları çokeşli evlilikler yapmış, bu evliliklerde de komşu hükümdarların kızları tercih edilmiştir. Orhan Gazi, Kantakuzenos’un kızı Prenses Karlofene, I.Murat ise İmparator Bulgar kralı İvan Aleksandr’ın kızı ile evlenirken Yıldırım Beyazıt ilk olarak Kütahya Germiyan hükümdarı Süleyman Şah’ın kızı, sonra bir Bizans prensesi daha sonra Sırp despotunun kızlarından biri ve son olarak da Aydınoğlu İsa Bey’in kızı Hafsa Hatun ile evlenmiştir. Yine II.Beyazıt’ın annesi Dulkadiroğlu hanedanından Siti Hatun’dur.

Osmanlı imparatorluğunda Hürrem Sultan, çocukları tahta çıkmadan vefat ettiği halde Kanuni Sultan Süleyman tarafından sultan unvanı verilen, Avrupalıların Roksolana dediği Ukraynalı güzel ve zeki bir kızdı. Diğer büyükanne ise I.İbrahim’in eşi ve IV.Mehmet’in annesi olan Hatice Turhan Sultan’dır. Anlaşıldığı üzere Türk-Ukrayna karışımı bir şecere görmek mümkündür. (Ortaylı, 2006: 74)

Fransa Kralı I. François’in elçi yardımcısı olarak 1537’de İstanbul’a göndermiş olduğu Guillaume Postel 1560’da basılan *Republique des Turks* adlı kitabının musiki ile ilgili bölümünde seyretmiş olduğu çeng takımını şöyle anlatmıştır:

“Öteki eğlence çalgısı, tatlı sesi dolayısıyla pek yaygın olan harptir (çeng) ... Çeng, singuin (çingene?) denilen kızlarca, gündelik ücret karşılığı çalınır, tıpkı saz şairleri için olduğu gibi. Kızlardan biri çeng çalarken, öbürü yalnız bir yüzüne deri gerilmiş olan ve kenarında pirinç ziller bulunan küçük bir def çalar. İki üç kız kelimelerle anlatılamayacak güzellikteki kıvraklık hünerlerinin gösterir, bu arada hepsi çeng eşliğinde şarkı söyler. (...) Arkadaşı iki bacağı arasında dik tuttuğu çengi çalarken, bir yandan da dizlerini yere vurarak ve benzeri hareketlerle ritim tutar.” (Aksoy, 2003: 23)



**Şekil 13:** 16.yy'da çeng çalan bir hanım ve bir rakkase

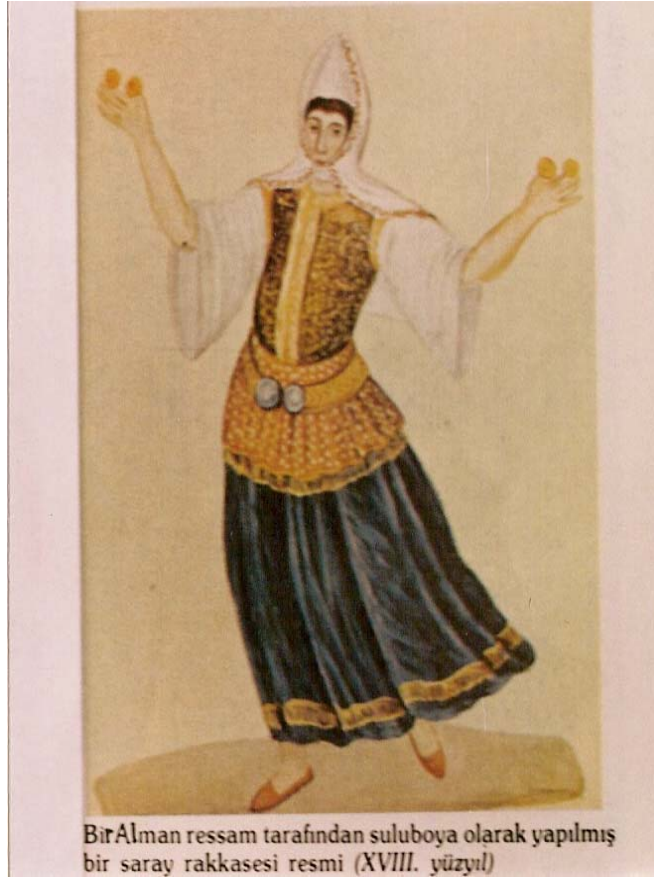
16.yy seyyahlarından Cane seyahatnamesinde Türk kadınlarından ve yaşayışlarından bahsederken şunları ifade etmiştir:

“Türk kadını siyah gözlüdür. Kaşlarını boya ile birleştirir. Saçları siyahtır, değilse bile siyaha boyar. İnce, zevkli ve becerikli Türk kadınları, şarkı söyler, çalgı çalarlar. Şarkı söylerken öyle içten görünürler ki onları dinleyenler aşktan sarhoş olabilir.” (Aksoy, 2003: 152)

Genellikle kadınların eğlence hayatları ile ilgili bilgiler Kağıthane ve Küçüküsu mesirelerine aittir. Ancak özellikle 16.yy seyyahları, şölenler ve eğlenceler esnasında kadınların konumları ile ilgili şöyle bilgiler vermektedir:

Postel, anlatmış olduğu bir şölende kadınların, her zaman olduğu gibi kendi özel bölmelerinde kafes ardında müzik dinlerken ve şöleni izlerken tanımlanmıştır. Osmanlı kadın ve erkekleri bir arada olamadıklarından doğal olarak birlikte dans da edememektedir. Eğlenceler için çengi denen kızlardan oluşan topluluklar sağlanır. Bu kızların bir kısmı arp, def, kastanyet çalarken, bir kısmı da dans etmektedir. Kızlardan biri başörtüsünü çıkarır, hareketleriyle ateşli aşk sahnelerini canlandırır, seyredenlerin de cinsel arzularını coştururdu. (Evren, Girgin, 1997: 56)

16.yy'da İstanbul'da bulunan Melchior Lorichs, Postel'in belirtmiş olduğu gözlemlerinin adeta tasvir edercesine resimler yapmıştır. Bu resimlerde çeng ve def çalan sazandeler kadın bir rakkaseye eşlik etmektedir. Bir diğer resminde ise sadece çeng çalan bir kadın resmedilmiştir. Yine 1574'de Lambert de Vos'un hazırladığı resim albümünde ise, çeng çalan bir kadın ve çeng eşliğinde raks eden bir kızın resmi bulunmaktadır. Gene aynı yüzyılda, 1586 dolaylarında Johannes Lewenklau'nun yapmış olduğu resimlerde ise, çeng, kanun, def ve halile çalan kadınlar ile raks eden kızlar canlandırılmaya çalışılmıştır. (Aksoy, 1999, C.10: 789)



Şekil 14: 18. yy'da Alman bir ressamın tasvir ettiği bir saray rakkasesi

Yine 16.yy'da yaşamış ünlü tarihçi Gelibolulu Mustafa Âli *Mevâ'idü'n Nefais fî Kavâ'idü'l Mecalis* (Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları) adlı Osmanlı gelenek ve göreneklerinden de bahsettiği eserinde çalgıları tanımlarken kimi çalgıyı erkek çalgısı kimi çalgıları da dişi çalgılar olarak tanımlamıştır. Dişi çalgılar arasında, *Çeng*, *Kemençe*, *Def* yer almaktadır. (Şeker, 1997: 223-225)

Örneklerden de anlaşıldığı üzere, Osmanlı saray ve şehir musikisinde çok sayıda kadın müzisyen ve raks eden çengi genç kızlar bulunmaktadır. Kadının saray hayatında ki eğlence unsurunun vazgeçilmez bir parçası olduğu ve bu önemli görevi ifa ederken eğitim almaktan da kaçınmadıkları çeşitli gezginlerin ve minyatürlerin sayesinde ortaya konulmuştur.

Edward Raczynski, Kağıthane gezilerinden bahsederken, bir sürü kadın ve erkeğin olduğunu ancak bunların bir arada durmadıklarını söylemektedir. Bu iki grubun çayırılar üzerinde ayrı ayrı eğlendiği belirtilmiş, kadınların yüzlerinin örtülü olmasına rağmen, gözlerinin parıldayarak baktığını ve çok güzel gözlerinin olduğu vurgulanmıştır. Raczynsky, kadın ve erkek arasında ki ayrılıklar hakkında şöyle yorum yapmaktadır:

“Bana öyle geliyor ki, çevremdekiler kadın olsun erkek olsun birbirlerini daha yakından tanımak düşüncesinden ırak idiler. Erkeklerden hiçbiri topluca eğlenen güzelleri rahatsız edecek şekilde bakmıyordu. Demek ki, burada İslam dininin emirlerine harfiyen riayet ediliyor.” (Evren, Girgin Can, 1997: 59)

Julia Pardoe da, yukarıda da belirttiğimiz gibi kadınların başlıca eğlence yerlerinden biri olan Küçüksu’ya gitmiş ve orada gördüklerini anlatmıştır. Küçüksu, üç taraftan üzeri fundalıklarla dolu yüksek tepelerin kuşatmış olduğu, geniş bir sahayı kaplayan çimenlik bir alandır. Pardoe, Türk kadınlarının burada kendi evlerinde gibi rahat ettiğini, seccadelerini yayarak araba ile gezintiler yaparak yaz günlerini burada geçirdiğini de sözlerine eklemiştir. Çimenlik ile Göksu deresi arasındaki küçük sahayı kaplayan ağaçlığın arka tarafı ise erkeklerle ayrılmıştır. Erkekler burada kendilerinden daha fazla konuşan eşlerinden uzakta, çubuklarıyla şerbetlerini içip kavun yiyerek eğlenirlerdi. Pardoe, durumu şöyle anlatmıştır:

“Bir yanda, yumuşak çimenlerin üzerinden sultanların arabaları ağır ağır geçerler. Bu arabaları çeken öküzlerin başlıkları üzerindeki ayna levhalarla, araba tentelerinin sarı kılıptan saçaklı kenarları, güneşin altında pırıl pırıl parlarlar. Bu arada arabadaki sultanlar, yüzlerinde her zamankinden daha az özentî ile bağlanmış yaşmaklarıyla, ipek minderlerin üzerine yaslanırlar. Öte yandan bir paşanın eşinin süslü arabası geçer. Bu arabanın perde gibi sarkan kıvrımları, açık renk saçaklıdır. Atlar da, pek göze çarpacak derecede süslü püslüdürler. Bu arada, arabanın içindeki yüzü yaşmaklı güzel kadın, saf ve soluk benizli çekiciliğini, elindeki yelpaze ile gizliyor, bu

yelpaze aynı zamanda onun boş vaktini geçirmesine ve değer biçilmez mücevherlerin parladığı narin parmaklı, peri eline benzeyen elinin ve bembeyaz bileğinin görülmesine yarar. Başka bir yanda da, beylerin, efendilerin ve emirlerin eşleri, İran seccadeleriyle, al renkli halıları sererler. Bunların yaşlıcaları, yaşmaklarının, yüzlerinin alt kısmını örten tarafını kaldırarak, kadınlara özel çubuklarını tutturuş keyif çatarlar. Daha genç olanları da, seccadenin kenarına diz çöken halayığın tuttuğı aynaya (bir Türk kadınının daimi yol arkadaşı) bakıp horozlarını düzelterek eğlenmekte büyüklerinden aşağı kalmazlar.” (Evren, Girgin Can, 1997: 60)

Sarayda düzenlenen çeşitli eğlenceler esnasında padişah tarafından davetlilere çeşitli hediyeler gönderilmektedir. Loğusalık münasebeti veya benzeri sebeplerle sarayda düzenlenen eğlenceler ve kına geceleri haremde bulunan cariyelerin çalgılar çalıp, şarkılar söylemesi eşliğinde sürdürölmekte yanı sıra, yine cariyelerin raks etmesi ve çeşitli taklitler yaparak türlü hünörlerini sergileyip davetlileri eğlendirmesi ile devam etmektedir. Valide Sultan tarafından ise hepsine saray mutfağının en nadide yemekleriyle, turfanda yemiş ve meyvelerle ziyafetler çekilmektedir.

Donanma sırasında ise bütün ekâbir konakları süslenir, halka ziyafetler çekilir, çalgıcılar, çengiler, maskaralar şehri neşe ve eğlenceye boğardı. Sonucunda donanma gene bir emirle sona erer, herkes işiyle gücüyle meşgul olmaya başlardı. Eğlenceyi düşkün İstanbul halkı ise yeniden böyle bir eğlence olmasını dört gözle bekledi. (Sirer, 1953, C.4: 2436)

Padişah eğlencelerinde orta oyuncular ve Karagözcülerin yanı sıra, köçek, çengi, tavşan ve matrak oyunlarıyla cariyeler de padişahı eğlendiriyordu. Kıvrak vücutlarıyla, Hünkar Sofrası’ndaki billur topu yakalamaya çalışan cariyeler zıpladıkça, padişah kendinden geçirdi. (Altındal, 1993: 181)



**Şekil 15:** Çarşı ressamının tasvir ettiği bir kadın dansçı

Yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi Osmanlı imparatorluğunun İran, Kuzey Hint ve Türkistan saraylarına olan yakınlığı, Bağdat, Herat, Isfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Delhi gibi kültür merkezlerinde yapılmış olan minyatürler sayesinde kadın müziği ve dans icrası üzerinden anlatılmaktadır.

Minyatürlerde rastlanan kadınların bir kısmı genelde şarkı söyleyip, çeng, def, kanun, bendir, kopuz, Horasan tanburu, rebab, daire ve kemençe gibi çalgılar çalmakta, kimisi de ellerinde çalpara ile dans etmektedir. Benzer şekilde, gezgin çalgıcılara ve eğlence ortamlarında dans eden çengilere de rastlamak mümkündür. (Beşiroğlu, 2000, C.12: 455)



**ŞEKİL 16-** Bâburnâme'den; 16.yy Kuzey Hint Sarayında eğlence esnasında kadın ve erkek müzisyenler, kadın rakkaselerle eşlik etmekte

Schweigger de, eğlenceler esnasında kadınların neşeli, edepsiz şarkılar söylediğini, def çaldığını anlatmıştır. Gerlach ise, bir düğün eğlencesi sırasında genç kızların oturduğu ancak bazı kadınların Yahudi müzisyenlerin eşliğinde, dans ettiğinden söz etmektedir. Eğlence dolu gece, Venedikli soylu bir kişi gibi giyinen birinin iki fahişe ile pazarlık yaparken, kadının çok para istemesi üzerine soylu kişinin sıkılıp, bayılması gibi olaylarla bölünmektedir. Aynı eğlencede bir başka dikkat çekici oyun ise oğlanlarla girilen cinsel ilişkinin gösterilmesidir. Bu olaylar kadınların gözleri önünde gelişmekte ve zengin Rumların bu tarz eğlenceleri günler boyunca sürmektedir. (Evren, Girgin Can, 1997: 57)

Bir diğer sahne, Lady Montagu'nun, Kethüda'nın eşi Fatma Hanım'ı ziyareti esnasında bir eğlenceye tanık olduğunda gerçekleşmiştir. Fatma Hanım'ın bir işareti üzerine cariyeler lavta ve gitara benzeyen çalgılarla gayet içli havalar çalmaya, türküler söylemeye başlamışlardır. Bu sırada diğer kızların da sırayla oynamaya başladığını belirten Montagu, insanda belli bir takım hisler uyandırmak

için bundan daha sanatkârane ve daha uygun hareketler olamayacağını da belirtmiştir. (Evren, Girgin Can, 1997: 59)

Çengilerin kendilerine has bir giyinme biçimleri vardır. Başlarında altın ya da altın taklidi paralarla süslü bir tepelik, alnın ortasında ise bir altın bulunurdu. Üzerlerine ipek kumaştan hilali bir gömlek, onun üzerine dizkapaklarına kadar inen işlemeli bir entari, bunun üstüne de sırmalı camedan giyerlerdi. Entarinin altında bilek hizasından büzülmüş bol bir şalvar olur, bele lahuri şal bağlanır ve üzerine işlemeli kemer takılırdı. Ellerde zil ya da çarpate, ayaklarda alçak ökçeli, işlemeli pabuçlar olurdu. İstanbul’da Şam, Tırnova ve Ayvansaray çengi takımları zamanında büyük ün yapmıştır.



**Şekil 17:** Levni Sûname: bir çeng örneği  
Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür

Evliya Çelebi *Seyahatname*’sinde, 17.yy’da önemli bir şenlik, kutlama ya da düğün olduğunda çalan ve oynayan ‘hanendeler, çalgıcılar, rakkaslar, güldürücüler, taklitçilerle şehir oğlanlarından’ söz etmektedir. Bu anlatıma göre, on iki tane olan bu ‘oyuncu kolları’nın bazıları çingenelerden oluşmaktadır. Örneğin, Ahmet Kolu Balat’da oturan 300 neferden oluşmakta ve yine 300 kişiden oluşan Servi Kolu ise Çingene, Rum, Yahudi ve Ermenilerden oluşmaktadır. Baba Nazlı Kolu’nda ise 200 nefer çingene şehir oğlanı bulunmaktadır. Bu kolun rakkaslarından Çaker Şah, Şeker Şah, Sülün Şah padişah katında en ünlü olanlarıdır. Diğer kollar ise kuruldukları mevkilere göre Rum, Ermeni ya da Yahudilerden oluşmaktadır. Ancak bu alanda çingeneliğin üstünlüğü dolayısıyla

diğer topluluklar tarafından kıskanıldığı da araştırmalara yansımıştır. (Akçura, 2007, Star Gazetesi)

Balıkthane nazırı Ali Rıza Bey, 18.yy'daki çengileri şöyle anlatmaktadır:

“Kadınlar cemiyetinde sanatını icra eden çengiler de orta oyuncularda da olduğu gibi bir çok “kol”a ayrılmıştır. Kol başı ve muavini ile beraber bir kol on iki çengiden ibaret olup, beraberinde ikisi daire, biri keman, biri çiftenara (nakkare: ikisi birbirine bağlı küçük kös) çalan ve dört tane de sıracı denilen çalgıcıların yanı sıra birkaç da yordakçı bulunmaktadır. Bunlar tam kol olarak oyuna gittikleri zaman orta oyunlarında kullanılan menteşeli tahta ve uygun elbiseler ile gösterilere katılırdı. Çengilik yapmak isteyenler meşkhane de eğitim görüp, otuz ya da otuz beş yaşlarına kadar sanatlarını icra ederlerdi. İçlerinde kırk yaşına aşanları da bulunmakta idi. Kolbaşı ya da muavinin yaşları altmışı bulmuşsa, Ağır Ezgi denilen ilk raksa çıkmaları icap ederdi.”

Bulundukları yerler genellikle Tahtakale Kadınlar Hamamı olurken, Ayvansaray!da çingene mahallesinde yaşadıkları belirtilmektedir. Çengiler raks ederken bahşiş vermek ya da altın yapıştırmak serbesttir. (Tokmakçioğlu, 1991: 55)

Çengilere toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden baktığımızda ise, kadın biyolojik cinsiyet unsurunun getirisi olarak karşı cinse olabilen isteklerinin dışında, hem cinslerine olan eğilimleri de göze çarpmaktadır. Ali Rıza Bey, çengilerin seviciliğinden, lezbiyenliğinden bahsederken o dönemin tabiri olarak “zurefa” tabirinden bahsetmektedir. Ali Rıza Bey durumu şöyle anlatmıştır:

“Kolbaşı hanım... dut veya zümrüt küpeleri kulağa takmazlar, toplu iğne ile hotozun bir tarafına şöyle iştirirler. Bu da incelik alâmetidir. (Eski kadınlarımız çengilere, hamam ustalarına ve bunlarla sıkıfıkı canciğer olan bazı mirasyedi hanımlara “ince takım” (zurefa) derledi. (Zurafa sözcüğü sevice kadınlar anlamına geldiği gibi, zarifler, nazik, ince duygulu, hoş konuşan kimse anlamlarına da gelir.) Bu ince takım kadınlar arasında zurefalığa (seviciliğe) alâmet olmak üzere kenarları “ciğer deldi”, köşeleri “ah ah” işlemeli mendil bağlarlardı. Bu kısım hanımlar cemiyet hayatına aykırı bir hayat geçirirler, erkeklerden zevk almazlar. Bunların birbirleriyle sohbetlerinde dahi bir başkalık vardır... Kendilerine mahsus edalarıyla imâlî, nükteli şakalar yaparlar. Yabancıların yanında rumuzlarla meramlarını ifade edişleri, kuşdili (Nagasıgılsığın=Nasılsın gibi) konuşmalar birbirini kovalar. Fakat, bu suretle aralarında cereyan eden haller, o kadar gizli o kadar nükteli şeylerdir ki, her göz görmeye, her kulak işitmeye

muktedir olamaz, meğer ki yine kendi cinslerinden olmalıdır. Bunlar, kendi kendilerine kaldıkça âşıkhane beyitler, kıt'alar okuyarak iç yüzlerini açığa kor ve gizli sırlarını açığa vururlardı.” Bu manzumeler:

“Karanfilsin kararın yok, gonca gülsün tımarın yok.  
Ben seni çoktan sevdim, senin benden haberin yok.”  
(Tokmakçioğlu, 1991: 56)

Yine aynı konu hakkında Alev Lytle Croutier şunları ifade etmiştir:

“Hamamlarda erotizm, yalnız haremelerin efendilerine özgü değildir. Zevk vermek üzere eğitilip yetiştirilmiş, ama sultanın yatağını sık sık paylaşmak şansına erişmemiş kadınlar için de hamam sefaları güzel vücutlarla kendilerine göz ziyafeti çekmek ve birbirlerini tatmin etmek üzere ele geçen iyi bir fırsattı. Birbirlerini yıkarlarken ya da ovalarlarken, mahrem yerlerinde ilk tüylerinin çıkıp çıkmadığını araştırırken, harem kadınları sık sık birbirleriyle arkadaş kadar “sevgili” de oluyorlardı.” (Tokmakçioğlu, 1991: 57)

İtalyan Bassano da Zara’nın bu konudaki görüşleri ise şöyledir:

“Kadınların bu birbirini yıkama ve ovalama sevdalarının yarattığı yakınlık sırasında, birbirlerine aşk tutkusuyla bağlandıklarına hemen herkes tarafından biliniyor. Bu nedenle bir erkeğin bir kadına aşık olması gibi, bir kadının da hemcinsinden birine gönlünü kaptırmasına da sık sık rastlanıyor...”

Bir diğer gözlemci Edmondo de Amicis’in lezbiyenlik konusunda aktardıkları ise şöyle:

“Kadınların kendi aralarında pek ateşli ilişkileri vardı. Aynı renkleri giyiyor, aynı kokuları sürünüyor, tenlerine aynı biçimde ve aynı büyüklükte ben’ler oturtuyorlardı ve aralarında heyecan verici gösteriler yapıyorlardı. Avrupalı kadın gezginlerden biri, eski Babil’deki bütün sapkınlıkların, haremde de var olduğunu ileri sürüyor.” (Tokmakçioğlu, 1991: 57)

Yabancı gezginlerin de aktarmış olduğu üzere kadınların belki de sürekli aynı ortamda erkeklerden uzakta yaşamalarının bir sonucu olarak eşcinsel eğilimler içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle dans ve eğlence konusunda eğitilmiş olan ve cinsel temalı danslar sergileyen çengilerin bu eğilimi üzerine

yapılmış saptamalar, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına da ters düşmesi açısından dikkat çekici olmuştur.



**Şekil 18:** Çarşı ressamının tasvir ettiği çalpara çalan bir çengi

Osmanlı toplumunda kadın ve erkeğin arasındaki sosyal ilişki daima kontrol altında tutulmaya çalışılmış, iki ayrı dünya sunulmaya çalışılmıştır. Erkeğin dünyası kamusal alanda tutulurken, kadının dünyası ise özel ve mahrem olarak görülmektedir. Bu toplumsal cinsiyet sınıflaması dahilinde kadın içeren, erkekse dışarının insanı olarak da tanımlanabilir. Özellikle Osmanlı sarayında ki yapılanma dahilinde harem oluşumuyla beraber rahatlıkla görülebilen bu yapılanma, cinsler arasındaki her türlü yaklaşmayı önleyen toplumsal ve dinsel sansürle kendini göstermekteydi. Kadın-erkek ayrımının oturduğu sosyal yapı, kadınlar için değişmez kuralları da beraberinde getiriyordu ki, bazı araştırmalara göre bu kuralların izi, aile içi yaşamdan ev mimarisine, kadının giysisinden eğlence türüne, seyahat biçimine, evlenme törenlerine dek yaşamın her alanına yansımaktaydı. Dinsel ve toplumsal kurallar tarafından belirlenen bu yapılanmada kadın ve erkeğin rolleri kesin olarak birbirinden ayrılmış, dışarıya ait roller erkeğe bırakılırken, eve ait roller de kadına kalmıştır. Bu durum geleneksel kültürün özelliklerini tam anlamıyla yansıtmaktaydı.

İster saray, ister konaklarda olsun, kadınların oturduğu yer erkeklerden ayrılmış; kadın ve erkeğin birbirini görmesi, söz alışverişinde bulunması yasaklanmıştı. Saray ve konaklar haremlik ve selamlık olarak ayrılmıştı. Konaklarda sadece harem dairesindeki pencereler kafesli olurken, zaten küçük olan halk evlerinde hareme rastlanmazdı ancak evin tüm pencereleri kafesli olurdu. Kadının kapalı yaşamına önemli bir diğer gösterge de Osmanlı mahallerinin temel özelliği olan “çıkma sokak” olgusuydu. Kadının gideceği ve gezeceği yerler devlet tarafından sınırlanmıştı. Hangi araçlara bineceği, araçların hangi bölümlerinde oturacağı, nerelerden alışveriş yapacağı, hangi camilerde ibadet edeceği fermanlarla düzenlenmişti. (Çakır, 1996: 158)

Toplum içinde kadın-erkek birlikteliğinin yasak oluşu, karşıt cinslerin birbirleriyle iletişim kurmalarında başka unsurları ortaya çıkarmıştır. Örneğin, kadınların giysileri için kumaş aldıkları bohçacılar cinsler arası arabuluculuk görevini de üstlenmiş olarak görünmekteydi. Kadınların başlıca eğlencesi, komşularını ziyaret etmek, hamam ve mesire yerlerine gitmekti. (Çakır, 1996: 159)

Osmanlı kadını denildiğinde akla şeylerden biri de Osmanlı kadının giyim kuşamı ve Osmanlı sarayındaki konumu olacaktır. Osmanlı imparatorluğunun 1300- 1924 yılları arasında yüzyıllar süren devamlılığı esnasında Osmanlı sarayı 36 tane padişah görmüştür. Bu padişahların çok sayıda eşleri olmasına karşılık, kadınların gerek gelenek, görenek gerekse din kuralları ve harem yaşamının üslubu nedeniyle uzun yıllar devlet ve siyaset işlerine karışmamış olduğu düşünülmektedir. Ancak, 1541’den 1687’ye kadar ve bu tarihten sonra daha az olmak koşuluyla bazı kadınların Osmanlı tarihinde çeşitli rolleri olmuştur.

Alev Lytle Croutier, “Harem The World Behind The Veil” adlı kitabında konuyla ilgili şöyle bir yorum getirmiştir:

“Haremli kadınların devlet işlerine karışmaları, Osmanlı imparatorluğu’nun gerileme ve çökme nedenlerinden birisidir. İlginçtir ki, bu olgu imparatorluğun en görkemli dönemi olan muhteşem Süleyman çağında (1520-1566) başlamıştır. Kadınlar o dönemde Hürrem Sultan ile birlikte Fatih Sultan Mehmet’in yaptırmış olduğu eski saraydan, Topkapı Sarayı haremine

taşınmışlardı. (1541) Böylece iktidar mevkiine daha da yaklaştılar ve hanım sultanlar saltanata başlamış oldu. Bu dönem yaklaşık bir buçuk yüzyıl, Kösem Sultan ve Turhan Sultan arasındaki çatışmaya kadar sürdü.” (1687) (Tokmakçioğlu, 1991: 98)

Osmanlı kadının giyim, kuşam ve süslenmesi hakkında ki çok sayıda yabancı kaynaklardan biri olan İngiltere Osmanlı sefiresi Lady Montagu’nun görüşleri şöyledir:

“Tamamen elmaslarla bezenmiş, en geniş bir İngiliz kuşağı kadar geniş bir kuşak. Boynunda, dizlerine kadar inen üç dizi zincir taşıyordu. Biri inciden dizilmişti ve alt tarafında hindi yumurtası iriliğinde bir zümrüt taş sallanıyordu. Diğer ikisi, birbirlerine çok yakın dizilmiş, ikiyüz zümrüitten oluşuyordu... Her birinin genişliği yarım İngiliz altını kadardı... Ama küpeleri, bütün diğerlerini bastırıyordu. Bunlar, inci biçiminde, bir fındık kadar iri, iki elmas taşı...” (Tokmakçioğlu, 1991: 33)

Thomas Dallam ise, “Yakındoğu’ya Erken Geziler” adlı notlarında otuz cariyeinin şu görünümelerini aktarmıştır.

“Başlarında, ancak tepelerinin üstünü örten birer takkeden başka bir şey taşımıyorlardı. Boyunlarını örten bir şey yoktu; göğüslerine kadar inen dizi dizi inci kolyelerden başka. Ve kulaklarında küpeler asılıydı. Ceketleri asker yelekleri gibi, düğmeli cepkenlerdi. Bazıları kırmızı satenden, bazıları mavi, bazıları da başka renklerde ipliklerden...Bütün kumaşlar kar kadar beyaz keten, ipek, müslindi. Altlarından tenleri görünecek kadar inceydi. Bazılarının bacakları çıplaktı ve ayaklarında altın bir bilezik (halhal) taşıyorlardı. Küçük ayaklarında kadife sandaletler vardı.” (Tokmakçioğlu, 1991: 33)

M. D’ohsson’un “Tableau General de l’Empire Ottoman” adlı yedi ciltlik esrinde giyim, kuşam ve süslenme ile ilgili vermiş olduğu bilgiler şöyledir:

“Türk kadını, Avrupalı kadınların zihinlerinde ve ruhlarında bir kabus gibi yerleşen “moda”nın tutsağı değildir. Türkiye’de hemen daime aynı çeşit başlık, aynı kumaştan yapılma, aynı biçim elbiseler kullanılır. Halkın gelenek ve göreneklerine bu denli bağlı olmasına şaşmamak gerek. Çünkü, İstanbul’da, imparatorluğun belli başlı başka kentlerinde, yaptıkları buluşların çeşitliliğiyle zihinlerindeki kararsızlığı durmadan tahrik eden moda tüccarlarına rastlanmaz. Gerçi, imparatorluktaki kadınlarda, Avrupalı kadınlardaki ilk bakışta dikkati çeken yapay zarafet ve cazibe yoktur. Evet, böyle bir şeyle şişinmezler; ama onlar, giydiklerindeki sadelik ve soylulukla öylesine iftihar edebilirler ki... Güzel bir görünüm biçimi, siyah parlak gözler, taptaze sedef gibi bir ten bu ülkenin kadınlarını Avrupalılardan ayırır. Üstelik onların vücut

güzelliği, korse, balina gibi şeylere bağlı değildir. Ama, daima endamlı, daima güzel vücutludurlar. Onlar ne ruj bilir ne de far. Ancak, tırnaklarının yarısını hına ya da halk arasında dendiği gibi kına ile boyamayı severler. Sonra kaşlarını ve daha çok kirpiklerini sürme ile boyarlar.”

Bütün kadınlar, özellikle yazın, üzerlerine bürümcük-bürümlük denen ince bezden yapılma, topuklarına kadar inen uzun kollu gömlek giyerler. İstisnasız hepsi erkelerinki kadar uzun don ve şalvar giyerler, bunlar topuk üstünden bir uçkurla sıkılır. Kadınlar her tür kumaşı kullanırlar. Gerçi bunlar, alışmayana ilk bakışta, fazlaca bol olduğu için gülünç gibi görünür ama, elbisenin bütünüyle bir uyum meydana getirirler. Kuşkusuz bu arada güzel bacakları olanların, bacaklarını göstermeye imkan bulamadıklarını belirtmek gerekir. Çoraplar bile zar zor görünür. Bunlar da ince pamuk ipliğinden yapılmıştır ve uzunlukları bacağın yarısına kadar çıkar. Ayaklarına sarı deriden yapılma “terlik” denen bir çeşit ayakkabı giyerler. Onun üstüne “papuç” denen ökçesiz bir ayakkabı giyilir. Kadınların ayakkabısı erkeklerinkinden daha zarif olur. Varlıklı kadınlar ve sarayda önde gelen kadınları altın, gümüş hatta değerli incilerle süslenir. İskarpın, ökçe, toka gibi şeyler bilmezler. Ancak, çoğu evlerinde, bahçede dolaşırken tahta altlı galoşlar ya da altın işlemeli, ince kakmalı, yüksek altlı sandal (takunya) giyerler. Hemen hemen bütün kadınlar sadece tuvaletlerinde (süste, makyajda) kullandıkları eşyada değil, evlerinin sıradan günlük işlerinde de kullandıklarında bile nakışa geniş ölçüde önem verirler. Mendiller, havlular, peşkirler, el bezler, kısacası don ya da şalvarlarının uçkurlarına kadar böyledir.” (Tokmakçioğlu, 1991: 35-36)

Osmanlı kadının giysisinde iki farklı özellik dikkat çekmektedir. Ev içi giysisi ve ev dışı giysisi olmak üzere ayrılan giyim çeşitlerinde, ev içinde giyilen giysi, gösterişli ve şatafatlı olmasına karşın, ev dışında bu şatafatı tamamıyla örten ferace ya da son dönemlerde giyilmeye başlanan çarşaf gibi giysiler vardı. Ev içi giysi ailenin zenginliğini çevre kadınlara gösterirken, ev dışı giysiye kadının daha doğusu erkeğin, hatta devletin namusunu korumaya yönelik bir işlev yüklenmiştir. (Çakır, 1996: 175)

Bu konuda çıkarılan fermanların çokluğu ise kadınların bu yasakları deldiğine ilişkin kanıtlar olarak değerlendirilebilir. Bir çok padişahın kadınların giyimleri ile ilgili yasaklar içeren fermanları bulunmaktadır. Sultan III.Selim'in bu konu ile ilgili yayımlamış olduğu bir fermanın Türkçeleştirilmiş hali şöyle belirtilmiştir: “Kadın taifesinin sokaklarda ve pazarlarda çekici tavırlarla dolaşmaları öteden beri yasaktır. İngiliz şalisi denilen çuha gayet ince olduğundan, o çuhadan ferace giyen kadınların, ferace altındaki esvapları (vücudu dahil, elbiseleri) dışarıdan görünüyor. Kadınların İngiliz şalisinden elbise kestirmeleri evvelce şiddetle yasaklanmıştı. Kadınlar Engürü (Ankara) şalisinden ferace kestirmeye başladılar; fakat bu kumaşa ince ve kadınlar adeta sokağa feracesiz çıkmış gibi olduğundan o da yasak edilmişti. Bu arada bazı hayasızları yine Engütü şalisinden ferace kestirdiklerini ve giydiklerini işittik ve gördük... Yasağımızın dikkat ve şiddetle tatbikini ve terzilerin Engürü şalisinden de ferace kesip dikmemelerini tekrar emrediyorum.

Bu yasaklarımızı dinlemeyen terzi tutulup, aman verilmeyip dükkanının kapısında asılacaktır.” (Altınay, 1988: 4)

Bu metinden de anlaşıldığı üzere Osmanlı zamanında giyim-kuşam ile ilgili çeşitli olumsuzluklar devlet büyükleri tarafından oldukça önemsenmektedir.

Kadın toplumları arasında dans eden çengiler de aynı erkek dansçılarda olduğu gibi bir örgüte bağlı esnaftandı. Yukarıda da bahsedildiği gibi, kadınlardan oluşan çengi topluluğuna da “kol” adı verilmektedir. Bir çengi kolu, kolbaşından, yardımcılarından ve on iki oyuncu kadından oluşurken, bunların yanında bir de dört kişilik saz topluluğu bulunmaktadır. Kadınlardan oluşan bu çalgıcıların biri keman, biri çifte nağra, ikisi de daire çalmaktaydı. Bunların adı da “sıracı” olarak belirtilmiştir.

Kolbaşı bu topluluğun ustası, patronu her şeyidir. Kolbaşının evi meşkhane olarak görülür, çengi olmak isteyenlerle meslekteki görgü ve bilgilerini artırmak isteyen çengiler burada müzik ve raks eğitimlerini alabilmektedir. Sevengil bu konuyla ilgili şöyle bir detay vermektedir:

“Kolbaşlarının evleri başlı başına bir âlem̈di. Hafif meşrep genç ve güzel kızlarla dolu bir evin, çevresinde nasıl bir ilgi ve dikkatle izlenip gzetleneceğini kestirmek sanırım ki pek güç değildir. Bu nedenle dişine uygun bir yosma bulup felekten şöylece bir gün kapmak isteyen yakışıklı delikanlılar ve cebi dolgun yaşlılar uzaktan yakından bu evlerin çevresinde dolanış, zaman zaman amaçlarına ulaşırlardı. Zaman zaman diyoruz çünkü çengilik mesleğine giren kolbaşının evinde buranın özel eğitimi ile yetişen kadınların erkeklerle pek de ilişkileri yoktu. Bunlar daha başka yollarla duygu ve isteklerini doyurma yolu bulmuş kadınlardı. Bu nedenle aralarında erkeklere güler yüz gösteren az olurdu.” (Sevengil, 1993: 74)



**şekil 19:** arşı ressamının tasvir ettiği bir engi

Toplumsal cinsiyet çalışmalarında özellikle ikinci feminist akımla beraber gelişen üçüncü cinsler ve eşcinseller üzerine yoğunlaşan çalışmalara oldukça eski kaynaklar sunması açısından da önemli bir unsur olan çengilik geleneği hakkında ki genel kanı çoğunun lezbiyen olduğu yönündedir. Son yıllarda kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet konumlandırması hakkında bir takım değişiklikler arama yolunda araştırmalar yapan birçok feminist özellikle kadın erkek cinsiyet ayrımcılığının dışında eşcinsel eğilimler içerisinde yaşayan kişilerin toplumsal cinsiyet konumları hakkında ki araştırmalara yönelmiştir. Osmanlı'da yüzyıllar öncesinde de var olan bu yaşama biçimi ise belki de bu akım sayesinde araştırmalara açılmıştır.

Yine Sevensil engilerin katıldıkları özel eğlenceler ve düğünler hakkında bilgiler vermektedir:

“engiler danslarını bazı özel davetler ve düğünlerde de sergilemekteydi. engi kolu sokaktan geçerken önde kolbaşı ile yardımcısı, arkadan gözalıcı tuvaletleriyle çengiler yürürlerdi. Onların arkasından da yarıdakçılar, hademeler ve kolbaşının özel hizmetçisi küçük bir Çerkez kıızı gelirdi. Erkekler, sokaklara iki sıra halinde dizilir, çengileri izlerdi. Gittikleri evlerde kendilerine has odaları olan çengiler, hamam ustaları ve soyguncu denilen kadınların yardımı ile giyinirlerdi. Bu kadınlar kolbaşının, yardımcısının ve çengilerin tuvaletlerine kadar her şeyiyle ilgilenir, yardım ederlerdi. Bu odaya girmek, engi kolu temsilcileriyle, soyguncular dışındaki kadınlar için yasaktı. Fakat, engilerin içeride cilvelerle, gülüşmelerle birbirlerini okşayıp severek, giyinmeleri birçok genç kadının merakını uyandırır, onların çeşitli yollarla oda çevresinden geçmelerine neden olurdu. Ancak, bu kadınlar tüm çabalarına rağmen içeriye giremezlerdi. engiler özel odalarında giyindikten sonra özel oyun giysisiyle genel eğlence odasına geçerdi. Oyun giysisi de oldukça gözalıcı idi. Genç ve güzel çengiler pırıl pırıl uzun saçlarını arkalarına salıverir, beyaz göğüslerini yarı yarıya açar, üstlerine tül gömlek, pullu kadifeden yelek, tennüre biçimi sırma saçaklı canfes eteklik, ayaklarına yumuşak oyun terliği giyerlerdi. Tül gömlek beyaz tenlerini saydam bir örtü arkasında çekici gösterir, pullu yelek ölçülü vücutların esneklik ve sınırlarını belirtir, göğüslerini meydana çıkarırdı. İnce ölçülere uygun bellerini sırma kemer takmak suretiyle süslerlerdi. Tennure biçimi beli dar, etekleri oldukça geniş eteklik, engi kadınlar salınıp döndükçe açılıp, ince yapılı ve ölçülü ayaklarını meydana çıkarırdı. engi kadınlar ikide bir özellikle ayaklarını kaldırır, nazlı bir eda ile salına salına yürürlerdi.” (Sevensil, 1993: 75)

engilerin çeşitli oyunları bulunmakta, bu oyunlar çeşitli kollara göre değişmektedir. Genelde oyun tarzları sıracıların algıları almaya başlamasıyla, önde kolbaşı, arkasında yardımcısı ve on iki engin mızığın ağır havasına uyarak oyun alanını girmesi ve dört kez dönmesi ile başlamaktadır. Bu ilk bölümde raks olmazken, ilk bölümden sonra kolbaşı ile yardımcısı toplantının özenle ayrılmış bir yerinde oturarak oyunu yönetir. İkinci bölümde ise, çengiler parmaklarında zillerle çıkar ve sıracıların müziğine uygun bir şekilde raks eder. Raksın genel özelliği daha evvel de belirtilmiş olduğu gibi göbek atmalar, topuk çarpmalar, omuz titretmeler, kendini geri atmalar ve hoplayarak çeşitli yerlerini özellikle de göğüslerini sallamalarla sürdürölür. Bölümler arasında çengiler dinlenirken, iyi giyimli, tuvaletli hanımefendiler çengilerin gönüllerini hoş etmek için y altın yapıştırır ya da armağan sunarlar. Üçüncü bölümde, örneğin tavşan raksına çengiler tam anlamıyla erkek köçeklerin, özellikle de tavşan oğlanlarının giysilerini giyerek çıkar ve dans ederler. Dördüncü ve son bölümde ise ilk

bölümde olduğu gibi raks olmaz, sıracılar şarkılarını çalarken çengiler şarkıcılık yapar, türlü şarkı ve gazeller okur. Yine bu bölümde kolbaşı ve yardımcısının başkanlığında çeşitli oyunlar oynarlar.

Tüm bunlarla beraber eski erkek rakkasların arasında eski anlayışın dikkatsizliği eseri olarak erkekler arasında aşk ve ilginin oldukça yaygın olduğunu belirten Sevengil, çengilerin cinsel kimlikleri hakkında da benzer açıklamalarda bulunmaktadır:

“Tıbbın “eş cinsel arasındaki aşklar” diye adlandırdığı bu ruhsal sakatlık, eski kadınlar arasında da yürütülmekte idi. Nice zengin hanımefendiler vardı ki haremlerde birbirleriyle sevişirler, isteklerini tatmin için genç ve güzel kızlar, kadınlar bulundururlar, özel ve gizli işlerini onlara gördürürlerdi. Çengiler genellikle bu gibi yaşama ve hizmete alışmış kadınlardı. Çengilikten yetişme olan kolbaşı ve yardımcısı da doğal olarak aynı biçimde yaşarlardı. Bu tür kadınlardan bir bölümü kendilerini saklamaya hiç gerek görmez, işlerini açıktan açığa yürütürlerdi. Bunların armaları boyunlarına taktıkları boyunbağı idi. Boyunbağları beyaz tülbenkten yapılır, köşelerine “ah! ah!” işlenirdi. Kolbaşı da böyle bir boyun bağı takardı. Erkek köçeklerin erkekler arasında nasıl tutkunları varsa, kadın çengilerin de kadın aşıkları vardı. Bunların çoğu zengin hanımefendilerdi. Bunlar sevgililerini zaman zaman ödüllendirir, evlerine davet ederlerdi.” (Sevengil, 1993: 76)

Görüldüğü gibi çengilik geleneği hakkında yapılan çoğu araştırma aslında toplumsal cinsiyet kavramı ile yakından ilişkilidir. Konu ile ilgili kaynaklar değerlendirildiğinde ise çengilik kavramının ‘eşcinsellik’ ile daima yakın bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Ancak, bugün olduğu gibi üçüncü cinsler üzerindeki toplumsal cinsiyet sınıflandırmaları ve gizlilik o yıllarda da mevcut olmuştur.

#### **4.2. OSMANLI'DA ERKEĞİN KONUMU VE RAKS: KÖÇEKLER, TAVŞANLAR**

Osmanlı'da saray ve şehir hayatını değerlendirdiğimizde kadının konumu daha önceki bölümlerde de belirtmiş olduğumuz gibi toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına uygun bir tablo ortaya çıkarmış, özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra kadınların harem içerisindeki yaşantısı ve saray dahilinde bulunan cariyeler çok önemli bir yer teşkil etmiştir. Diğer tarafta ise başka bir araştırma konusu olarak çengiler, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına ters düşecek eşcinsel eğilimleri ve kadın kadına hayatlarıyla dikkat çekmişlerdir. Çengilerin bu durumu, özellikle son yıllarda araştırmalara dahil olmuş olan eşcinseller üzerinden toplumsal cinsiyet çalışmalarına, Osmanlı zamanından itibaren var olan bu kimlikleriyle önemli bir örnek niteliğindedir.

Osmanlı'da erkeğin konumunu ise iki ayrı pencereden değerlendirmenin yanlış olmayacağı kanaatindeyim. Birincisi, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına uygun olarak özellikle padişahların ve diğer statü sahibi erkeklerin konumu, bir diğeri ise bu kalıp yargıların tersine, biyolojik cinsiyeti erkek olan ancak yaşayış biçimleri ile bu kavramdan uzaklaştırılmış kişiler olarak tanımlanabilir. Diğer doğu ülkelerinde de rastlanan ve konumuz itibarı ile Osmanlı'da bir çok şekilde gözlemlenen "oğlancılık" kavramının gerek sarayda Enderun okulu içerisinde gerekse saray ve şehir eğlence hayatının önemli bir unsuru olan köçekler üzerinden yansımalarını yapılan araştırmalar dahilinde irdeleyeceğiz.

İslamiyet öncesi dönemde var olan eğlence yaşantısı, musiki ve raks içerisinde genç kızlar ve kadınları barındırırken, İslamiyet'in kabulünden itibaren musiki, raks ve eğlence geleneği şekil değiştirmek suretiyle, az evvel de bahsettiğimiz ikinci çeşit erkek sınıflaması dahilinde bulunan genç erkekleri bu boşluğu doldurmakla görevlendirmiştir. Bu ikinci çeşit erkek tanımlaması aynen çengilerde olduğu gibi alışlagelmiş toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının uzağında olmuştur. Hatta bilinen kadın-erkek sınıflandırmasının yalnızca görünüm itibarıyla

karşısında olmakla kalmayıp, yanı sıra yeni araştırmalara konu olabilecek nitelikteki eşcinsel eğilimleri de içerisinde barındırmıştır. Özellikle 1970-80'lerden sonra ikinci bir feminist akım doğrultusunda araştırmalara dahil olan üçüncü cinslere, Osmanlı'da eğlence unsuru içerisinde bulunan köçek ve tavşanların önemli bir örnek teşkil edeceği kanısındayım.

Osmanlı sarayı Harem, Birun ve Enderun olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Osmanlı sarayında, haremın yöneticileri olan Darüssaade ağaları, yani hadım ağalar, Osmanlı'dan önceki Türk-İslam devletlerinde, Çin saraylarında, Mezopotamya'da, Roma ve Bizans saraylarında da bulunmaktadır. Benzer şekilde Antik Çağ'da Efes'teki Artemis Tapınağı'nda rahiplerin ve Sibel Rahipleri'nin de hadım oldukları da çeşitli kaynaklardan öğrenilmektedir. Yanı sıra, ortaçağda Abbasiler, Memluklar ve Osmanlı'larda da zenci harem ağaları bulunmaktadır. Ancak, Osmanlı'da bulunan hadım ağaların kesin olarak hangi tarihte çıktığı bilinmemektedir. Kimi kaynaklar, hadım ağaların harem hizmetine II.Murat zamanında alındığını yazarken, kimi batılı gezginlerin kaynaklarında ise siyahî ve beyaz harem ağalarının Fatih devrinde sarayda görüldüğünü belirtmektedir. (Popüler Tarih, S.75, 2006: 40)

Toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde değerlendirdiğimiz “oğlancılık” kavramı Osmanlı saray hayatında Enderun okulu sayesinde beslenmekte, çok küçük yaşta padişahın güzelliğine göre seçmiş olduğu genç ve güzel erkekler enderuna alınarak eğitimlerini sürdürmektedir. Enderuna alınan içoğlanlarının saraya ilk girişinde bir tören düzenlenmekte ve daha sonra bu gençlerin dış dünyayla ilişkisi kesilmektedir. Belli bir süreden sonra sakal bırakmasına izin verilen içoğlanı, eğitimini alıp görevini üstleneceği sırada tekrar bir törenle dış dünyaya bırakılmaktadır. Sarayda kaldıkları süre boyunca içoğlanlarının dış dünyayla ilişkilerinin bütünüyle kesilmesini sağlayanlar ise “kapı oğlanları” denilen hadım ağalardır.

İçoğlanlarının acemi olarak nitelendirilenleri erdemli olma ve yeteneklerine göre şarkı söyleme, dans etme, çalgı çalma, ok atma veya başka bir soylu etkinlik eğitimi almaktadır. Bu aşamadan sonra ise içoğlanları sultanın hizmetine gönderilmektedir. Hatta 17.yy'da Bobovi, Kur'anla başlayan ve Arapça

dil bilgisi kitapları ve İslam dini ve hukuku ile ilgili Türkçe kitaplar, Sa'di ve Hafız'ın yapıtları da içinde olmak üzere, İran edebiyatı klasiklerini de içinde barındıran kapsamlı bir müfredat programının listesini vermektedir.

“Ama mülemma biçiminde olan başka kitapları da okurlar. Mülemma süslü bir biçimde yazılır ve Türkçe, Arapça ve Farsça sözcüklerin bir birleşimidir. Şiirde ve düzyazı metinlerde kullanılır, çok zariftir, güzel ve zengin fikirlerle doludur.” (Necipoğlu, 2006: 156)

İçoğlanların görevlerinden birisi de “Has Oda” içerisindeki padişaha eşlikleridir. II.Mehmet döneminden 16.yy'ın yarısına dek sultanlar bu odada içoğlanlarının eşliğinde uyumaktadır. Sultanın dört gözde oğlanı altın yıldızlı gümüş şamdanlara konmuş büyük mumların ışığında gece boyunca hünkar yatağının başında nöbet tutmaktadır. İçoğlanlarının yatakları ise, sultanın iki kişilik yatağını ortaya alacak şekilde, odanın dört köşesine yayılmış olarak konmaktadır. Yine 16.yy'da Sultan Süleyman'ın hamamın kubbeli soyunma odasında halıyla kaplı bir şekilde soyunurken, diğer oğlanların da camlı küçük yuvarlak açıklıklarından giren ışıkla aydınlanan, daha küçük kubbelerle örtülü bitişik odalardaki halvetlerde yıkanırken görüntüleri anlatılmaktadır. (Necipoğlu, 2006: 172)

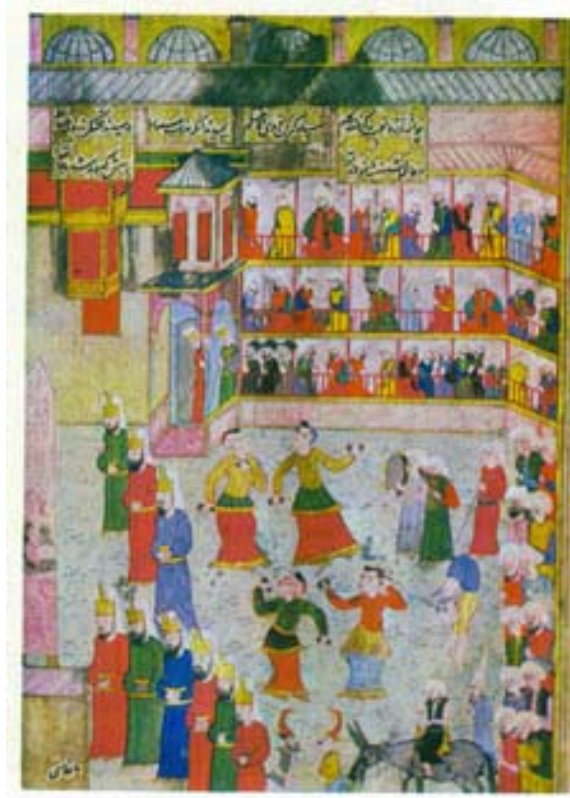
Osmanlı'da Enderun okuluna alınan oğlanların, özellikle genç ve güzel olanlar arasından seçilmekte olmasının, önceki bölümde de bahsetmiş olduğumuz gibi Osmanlı eğlence hayatının vazgeçilmez unsuru olan köçeklerle toplumsal cinsiyet konumlandırması çerçevesinde önemli bir benzerlik olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Bahnameler ve Osmanlı zamanında yazılmış bir takım cinsel içerikli kitap örneklerinde de bahsetmiş olduğumuz gibi Osmanlı'da genç ve güzel erkeklere bir meğil söz konusudur. Bu eğilim, özellikle Enderun okulunda içoğlanı yetiştirimi ve benzer şekilde eğlence alemlerinde raks unsuru üzerinden kadın olgusunun canlandırılması şeklinde köçeklik geleneği ile kendini önemli ölçüde belirtmektedir. Saray yaşantısında enderun okulu içerisinde yetiştirilen oğlanların, erkek biyolojik cinsiyeti neredeyse yadsınarak çoğunluğunun toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına karşı gelen yaşayış biçimleri, hem saray hem de şehir hayatında meyhane ve kahvehane kültürü içerisinde de köçekler sayesinde ön plana çıkmaktadır.



**Şekil 20:** Sûrname-i Vehbi'den bir köçek tasviri, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları.

Meyhane kültürü Yakın Doğu'da eskiden seyyahların dinlendiği, hanların Őehirdeki gelişmiş halinden oluşmaktadır. B billiler ve Asurlular için bu hanlar devletin idaresinde olan uzak mesafe ticaretini desteklemiştir. Hititler hanları hacca gidenler için dinlenme ve eğlence yerleri olarak gördüğünden, Hitit hanlarında Şarap, müzik, eğlence ve oyun unsuru da bulunmaktadır. Benzer Şekilde, Yakın Doğu'daki Helen dönemi sırasında Yunan kültürünün de bir parçası haline gelen bu mekanlar, Büyük Roma'da avam sınıfı için bir gelenek haline gelmiştir. 1453'de İstanbul aldığında Şehir birçok değişimler geçirmiş olmasına rağmen, meyhaneler bir çok yerde halen bulunmaktadır.

Meyhanelerde başlıca eğlence unsuru olarak göze çarpan köçek oyuncularıdır. Beş ya da altı erkek çocuğun oluŐturduęu küçük topluluklarda ikisi çalgı çalarken, diğerlerinin de Şarkı söyleyip, oynadığı bunun yanı sıra bakıŐları ve hareketlerinin iŐvesine göre alınlarına yapıŐtırılan paralarla ödüllendirildiği söylenmektedir. (Sağbaş, 1999: 79)



**Şekil 21:** Şehin Şahnâme'den, 1582 Yılında Osmanlı şenliklerinde çalpara ile dans eden dört köçek, Metin And, Osmanlı Türk Şenliklerinde Türk Sanatları

Saray ve şehir yaşantısı içerisinde, toplumsal cinsiyet unsurunun bilinen erkek modeli olarak bakabileceğimiz yaşantısı için çoğu zaman buluşma noktası haline gelen bir diğer yer olarak kahvehaneler dikkat çekmektedir. Kahve geleneği Şam'dan, Anadolu'ya ve Mısır'dan Kuzey Afrika'ya doğru yolculuğu esnasında, Osmanlı'ya Yavuz Sultan Selim'in 1517 yılında Mısır'ı fethi ile girmiş ve İstanbul'da ilk kahvenin açılması 1554 yılını bulmuştur. Eğlencenin de en ünlü mekanlarından Tahtakale'de açılan bu ilk kahvehane ile Osmanlı erkekleri yaşantılarını bu yaşayış biçimiyle iyice tanıştırmıştır. Daha sonra hemen her semte yavaş yavaş yayılan kahvehane kültürü, işsiz zenginler, okuryazar arifler, orta yerli hallerde esnaf ve zanaat sahipleri, her cins küçük memurlar için hizmet verdiği gibi, kabadayı, külhanbeyi, serseri ve haşarat takımı da kahvehanelerin daimi müşterileri arasında olmuştur.

Kahvehanelerin çoğalması ile daha evvel zamanlarda bu gibi toplantıların sahne olduğu meyhanelerin de yerini almıştır. Sürekli içki yasaklarının getirilmesi sebebiyle de kahvehaneler daha ön plana çıkmıştır. (S. ,

1953, s.2657) cilt:4 resimli tarih mecmuası III.Murat zamanında ise kahvenin bir fetva ile haram olduğu ilan edilmiş ve kahve yasaklanmış, ancak bu yasak Sultan İbrahim (1640-1648) zamanına kadar sürdürülebilmıştır. Hemen her sokak ve caddelerde kahvehanelere rastlamanın mümkün olduğu dönemlerde, bunların çoğunun “köşk” tarzında inşa edilmiş olduğu ve daima güzel manzaralı, cazip yerler olduğu dikkat çekmektedir. Kır yerlerinde büyük ağaçların ya da asma çardaklarının altında olur, tahta kanepelerle donatılırdı. Her yerdeki kahveler, günün her saatinde müşterilerin uğrak yeri olduğu gibi şehirlerde işsiz kimseler, dama yahut satranç oynayarak veya sohbet ederek vakit geçirirdi. Özellikle kışın bir eğlence unsuru olarak meddahlar ve hokkabazlar buralarda marifetlerini göstererek erkek meclisini eğlendirmekteydi. ( D’ohsson, 197?,: 58)

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında, İstanbul’da belirli sınıflara ait çeşitli kahvehaneler bulunmaktaydı. Bunlar, mahalle kahveleri, tulumbacı kahveleri, aşık kahveleri, esnaf kahveleri, umuma mahsus kahveler ve kiraathaneler olarak adlandırılmaktaydı. (S. , 1953, C.4: 2659)

Yukarıda da bahsedildiği gibi zaman zaman yasaklanan ve tekrar açılmasına göz yumulan meyhaneler ise Osmanlı’da erkeklerin eğlenme hayatlarının adeta bir vazgeçilmezi halindedir. Balıkpazarı’nda, Zindankapısı’nda, Asmaaltı’nda, Ketenci’lerde, Mahmutpaşa’da, Tavukpazarı’nda, İskenderboğazi’nde, Gedikpaşa’da, Yenikapı’da, Kumkapı’da, Samatya’da, Langa’da, Yedikule’de, Unkapanı’nda, Keresteci’lerde, Cibali’de, Hasköy’de, Haliç Feneri’nde, Balat’ta, Topkapı’da, Karagümrük’te, Galata’da, Beyoğlu’nda, Galatasaray’da ve Kadıköy’de yer alan bir çok meyhane bölgeleri bilinmektedir. Bu meyhaneler başlı başına birer eğlence alemi olmakla birlikte içlerinde içki, yemek, meze servisleri yapılan tezgahlar da bulunmaktaydı. Meyhanelerde içkinin yanı sıra nargile de bulunmaktaydı. Aynı zamanda üst katlarındaki özel odalar, uzun süre içki içip vakit geçirmek isteyen saygın kişilere gerekli hizmeti vermek üzere hizmete açık olmuştur. (Sevengil, 1993: 144)

Genç ve güzel çocuklara eğilimi olan bazı erkeklere de bu eski tür meyhanelerde yaygın olarak rastlanmaktadır. Bu eğilim dolayısıyla meyhaneciler içki hizmeti sunacak olan gençleri daha güzel olanları arasından seçmekteydiler.

Bu tarz meyhaneler zamanla yerini Beyoğlu'nda gazinolar ve içinde içki de kullanılan çalgılı kahvehanelere bırakmıştır. Buralarda sarhoş yabancı fahişeler, kötü bir orkestra eşliğinde şarkı söyleyip dans ederken, yüzlerce kişi de bunları hayran gözlerle izleyerek eğlenirdi. (Sevengil, 1993: 145)

Konumuz itibari ile özellikle değineceğimiz eğlence kavramının bir unsuru olarak ön plana çıkan, kadın kılığında ki erkek dansçılar, özellikle eşcinsel ilişkilere yönelik tavırları dolayısıyla toplumsal cinsiyet sınıflaması içerisinde Osmanlı erkeğinden farklı bir model sergilemekte ve önemli bir araştırma konusu niteliği taşımaktadır.

Osmanlı saray hayatında eğlencenin, müziğin ve raksın doldurulamaz bir yerinin olduğu bahsetmiş olduğumuz örneklerden açıkça anlaşılmaktadır. Ancak, sözü geçen eğlence, müzik ve raks üçlüsünün öyle gelişigüzel şekilde sahnelenmediği, bir takım kurallar ve düzenler çerçevesinde icra edildiği de özellikle dikkat çekmektedir. Osmanlı'da raksın en gözde iki unsuru olan köçekler ve çengilerin çoğunun gayri Müslimlerden oluşması, daha çocuk yaştan itibaren bu görevler için eğitilmeleri ve ancak belirli bir yaşa kadar devam edebilmeleri de az evvel bahsetmiş olduğum düzenin bir parçasıdır. Bütün bunlarla bağlantılı olarak köçek ve çengilerin kendilerine has kıyafetlerinin, duruş ve sıralanış biçimlerinin, çalgılarının, dini hallerinin, yaşlarının, cinsiyetlerinin vb. sınıflamaların belirli kaideler dahilinde olduğu araştırmalar sonucu belirlenmektedir. Bu seyirlik oyunlarda yer alan dansçılara çoğu zaman köçek ve çengi denildiği halde, Osmanlı'da bu isimler yapmış oldukları gösterilerde ki nüans farklılıkları nedeniyle köçek, çengi, rakkas, tavşan, kasebaz, curcunabaz, beççegan, çararezen, beççe, (Türkistan ve Özbekistan'da) gibi tanımlamalarla çoğaltılabilmektedir. (And, 1985) Osmanlı'da toplumsal cinsiyet açısından incelemelerde odak noktası olabilecek önemli bir tarihsel olay olan bu köçeklik geleneğini, gerek yabancı gezginlerin gözüyle gerekse Türk yazarların aktarımıyla kronolojik bir sıra takibiyle sunmaya çalışacağız.

Saray içerisinde ve avluda düzenlenen çeşitli eğlencelerde bir yerde zurna ve nârasıyla Ortaoyunu varken, bir başka tarafta ise çalgılarıyla birlikte

köçekler, yanı sıra hokkabazlar ve kukla sarayda toplananları eğlendirmektedir.  
(Saz, 197?: 131)



**Şekil 22:** Çalpara çalan köçekler ve kasebazlar, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları

Köçek, kelime anlamı etimolojik olarak incelendiğinde İranlılar'da *kuçak* teriminden gelmiş ve çocuk ya da hayvan yavrusu anlamında kullanılmıştır. 17.yy'da çeşitli anlamlarda kullanılmış olan bu terim, Popescu Judetz'in anlatımıyla, Osmanlı sultanına bağlı askeri ve politik bir kadroya veya yeniçerilere seçilerek katılmış genç, hizmet veren genç erkek veya derviş yardımcısı gibi değişik anlamlar içermektedir.



**Şekil 23:** Sûname-i Humayun; 1582 Şenliğinde III.Murat dans edip çalpara çalan bir köçek ile Mevleviyi izliyor.

16.yy'da yazılmış olan *Fetüvvetname*'de seyirlik oyunlar anlatılırken çengilerin raksının ardından yaklaşık ikiyüz oyuncudan oluşan “kollar” bulunduğunu ve bu kolların içinde hokkabazların, cambazların, paredebazların, ateşbazların yanı sıra köçeklerin de bulunduğu belirtilmektedir. (Beşiroğlu, 2006, C.12, s.116)



**Şekil 24:** III. Ahmet zamanında köçekler ve cambazlar  
Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları.

1675 yılında Edirne’de IV Mehmet’in oğullarının sünnet düğünü için yapılan şenliği görmüş olan İngiliz gezgini Dr. Covel, gördüğü köçekleri şöyle anlatmaktadır;

“Bunların iyicesi çok gösterişli, ya altın ya gümüş sırmalı, ipekliden giyinirlerdi. Giyimleri bedenlerine tıpatıp uyar, bu dizlerine kadar gelir, kolları kapalı ve bellerine keselerine ve zevklerine göre zengin bir kuşak bulunurdu, bunun altına da çok geniş, bol ve topluklarına kadar uzanan bir etek giyerlerdi. Bu etek de çok gösterişli, alacalı ve açık renkte olurdu. Saçlarını kesmezler, yanlarına çepeçevre güzel saç lüleleri bırakırlardı. Kimileri saçlarını örterler, kimileri de aşağı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına dökerlerdi. Genel olarak başlarına ipek bir başlık (küçük ve tas biçiminde) veya kalpak denilen kürklü bir başlık geçirirlerdi. Bunlar arasında 10 yaşlarında bir güzel oğlan çocuğu bulunuyordu, saçları bir kadınınki kadar uzundu. Onunla birlikte dinç, yakışıklı 25 yaşlarında bir delikanlı dans etti. Ustaca, sessiz tuhaf bir bayağılıkta, akla gelebilecek her türlü çapkınca kösnük duruşlara başvurdular. Geriye kalanlar 4, 6 ve bazen 8 kişilik takımlarda dans ettiler. Bu daha çok bedenini kıvrılması (utandırıcı bir duruş), adımları yavaşça yuvarlakça kaydırmaya, durmaya ve dönmeye dayanıyordu. Kol hareketi, dans hareketi, el hareketi gibi belirli bir hareketleri yoktu. Ya yarım veya tam halka olurlar, bir ezgiden öteki ezgiye, bir güldürüden öteki güldürüye geçerler, en sonunda canlı bir müziğe ayak uydurarak uzun uzun dönerler (dervişler gibi), durunca eğilip selam verirler ve hep yakınlarında olan çalgıcıların yanlarına koşarlar.” (Aksoy, 1999, C.10: 790)

Prens Kantemir (1623-1723) ise, kendi döneminde terimin kullanımını şu şekilde anlatmıştır;

“Her dervişin 12 ve üstü yaşlarda köçek dediği bir erkek çocuğu var. Uyuduğu yeri, yediği ekmeği paylaştığı, her yere beraber gittiği bu çocuğa, edebiyat, şiir, sanat ve bilim öğretiyor. Kendi oğlu gibi seviyor, kim bilir belki de öyledir? Onu koruyor, besliyor savunuyor. Kurucusu Hacı Bektaş olan Abdalların birçoğu Yeniçeri garnizonundan gelir.” (Feldman, 2000, cd kitapçık)

Köçekler çehreleri genç kız simalarını andıran, süzgün gözlü ve narin endamlı delikanlılar arasından seçilirdi. Bu suretle seçilen köçek adayları uzunca bir zaman özel meşkhanelerde talim ve terbiye edilirdi. Meşkhanelerin sahipleri özellikle Rum ve Yahudilerden oluşmakta, uzun zaman çengilik yapmış çingene kadınlar bu meşkhanelerde öğretmenlik yapmaktaydı. Bir köçek aylarca ustaya çıraklık ederek ve birlikte taklitleşmelerle yetişmekteydi. Bu süre içerisinde raksın

çeşitleri ve seyircilere hoş görünme sanatının incelikleri de öğretilmekteydi. (Türk Halk Oyun. Kat.)



**Şekil 25:** Çarşı ressamlarının tasvir ettiği bir köçek

Kadınsı hatları olan, güzel yüzlü ve vücutlu erkek çocuklarından seçilen köçekler, 7-8 yaşlarında dansa başlatılırdı. 13-14 yaşlarında eğitimleri sona erer, köçek takımlarından birine katılarak görevlerini ifa ederlerdi. Kadın gibi giyinir, saçlarını kesmez, lüleler halinde omuzlarına bırakırlardı. Üzerlerine boyu diz kapağına kadar uzanan, genellikle ipekten ve işlemeli bir entari, alta çok geniş ve topuklara değin uzanan gösterişli ve alacalı bir etek giyer, bellerine değerli kumaşlardan kuşak sararlardı. İçlerinde ipekten yapılmış gömlek olur, giydikleri fesin üzerine kenarları sırmalı ipek çevre sararlardı. Ellerindeki ritim çalgısıyla (zil, çalpara, çegane) çalınan parçanın ritmini vurarak oynarlardı. Başarılı

köçekler, oyunları kadar çalpara vuruşlarıyla da tanınırlardı. Belirli yerlerde solo oynar, daha sonra topluca raks ederlerdi. Çoğunluğu eşcinsel olan köçekler uğruna bütün varlığını ortaya koyan zenginler vardı. Yeniçeriler arasında da bu nedenle sık sık kanlı bıçaklı kavgalar çıkar, sonu ölüme değin varan olaylar olurdu. Bu nedenle, bir görüşe göre, II.Mahmut döneminde çıkan bir fermanla köçeklik yasak edilince, çoğunluğu Mısır'a Mehmet Ali Paşa'nın yanına kaçmıştır. (And, 1970: 14)

Köçeklerin Kol Takımları bulunmaktaydı. İstanbul'da üç köçekten başlayıp bir, iki düzine köçeğe kadar çıkabilen bu takımlar en az bir kemençe, iki lavta, tef, zilli maşa gibi müzik aletlerinin yer aldığı müzisyen ve iki üç gür sesli hanendeden kurulmaktaydı. Anadolu'da bulunan köçek takımlarında ise bu sayılar daha sınırlıydı. İki, üç erkek köçek, yörenin özelliğine göre açık mekanlarda çift davul, zurna, çifte kapalı mekanlarda ise bağlama, tırnak kemane, keman-dümbek, tef, zilli maşa gibi çalgılar kullanırlardı. Genelde Kollar, takım başının adı ile anılmaktaydı. Ahmet kolu, Cevanir kolu, Edirneli kolu, Bahçevanoğlu kolu, Halil kolu, Yahudi kolu gibi.

Köçeklerinde aynı çengiler gibi eşcinsel oldukları ile ilgili çeşitli aktarımlara rastlamak mümkündür ve bu toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından önem taşıyan unsurlardan biridir. Bu konuyla ilgili olarak Evliya Çelebi'nin "Yetmiş tastan feleğin çemberinden geçmiş, veled-i zina, afitâb-mîsal rakkaslar" sözleri oldukça anlam taşımaktadır. Bunun yanı sıra birkaç köçeğin de takam isimlerini vermiştir. Mazlum Şah, Küpeli Ayvaz Şah, Ramazan Şah, Küçük Şahin Şah, Memiş Şah, kardeşi Ramazan Şah, Çaker Şah, Şeker Şah, Sülüm Şah, Sakız Mahbubu Zalim Şah, Hurrem Şah, Fitne Şah, Yusuf Şah, Mirza Şah, Nazlı Yusuf gibi isimler belirtilmiştir. (And, 1982: 175-191)



Şekil 26: Çarşı ressamının tasvir ettiği bir kol takımı

Osmanlı eğlence hayatında divanda, huzurda, zengin kimselerin meclislerinde ve eğlencelerindeki köçek ve çengiler profesyonel olarak görevlerini ifa etmekteydiler. Halkın önemli bir bölümü köçek oyunlarına gayet rağbet göstermekteydi. Bir çok zevk ehli zenginler bu dilber köçekleri uğruna servet feda etmekten bile çekinmezlerdi. Kimi büyük meyhanelerde ve orta şadırvanlı kahvehanelerde de köçek oynatmak adetti. Bunlar rakslarını bitirdikten sonra, oradaki zevk ve erbabına sakilik (içki dağıtıcılığı) yaparlardı. (Türk Halk oyunları kataloğu) Çengi, köçek ve tavşanlar öteki oyuncular gibi kollar meydana getiriyorlardı. Her kolda sarı çizme giyen bir kolbaşı, ve kolbaşının bir yardımcısı oluyordu. Oyuncuların sayısı bir düzine kadardı. Ayrıca sıracı denilen dört kişilik bir çalgı takımı, yordakçılar, aynacılar da bulunurdu. Temsil verdikleri yerde çengileri hamam ustaları ve soyguncu denilen kadınlar soyup giydirebilirler, onların makyajlarına, süslerine yardım ederlerdi. Bunların III.Ahmet çağında ünlüleri Sedef Zehra, Benli Hacer, Zilkıran Kamer, Fidan Ayşe, Kelebek Fıtnat: III.Selim çağında ünlüleri, Sağlı Sümbül, Kemankeş Eda, Zülüflü Hatice, Yandım Emine: XIX.yüzyılda ünlüleri ise Tosunpaşa, Hayriye, Hancı Kızı Zehra, Küçükpazarlı Naile, Paşa dairesi müntesiplerinden Fatma, Aksaraylı Makbule idi. Köçek kolları oldukça ciddi bir oluşum sürecine sahiptir. Önce her köçekbaşı ya da pehlivan kendi köçeklerini seçmek suretiyle kendine has bir grup kurar, yıllarca birlikte çalışır ve ünlü olur. Köçeklik geleneği geliştikçe, köçeklerin nüfusunun da dikkate değer bir şekilde arttığı gözlemlenmiştir. (Hiçyılmaz, 1990: 25)

Evliya Çelebi çağının oyuncu oğlanları arasında şunları saymaktadır: Mazlum Şah, Küpeli Ayvaz Şah, Saçlı Ramazan Şah, Küçük Şahin Şah, Memi Şah, kardeşi Bayram Şah, Çaker Şah, Şeker Şah, Sülün Şah, Sakız Mahbubu Zalim Şah, Hürrem Şah, Fitne Şah, Yusuf Şah, Mirza Şah, Nazlı Yusuf ve başkaları. Bunlar üzerine **Çenginame** ve **Defter-i Aşk** adlı iki şiir kitabı yazmış olan Enderunlu Fazıl Hüseyin, XVIII. yüzyıl köçeklerinden pek çoğunun adlarını anıyor. Kendisinin de tutkunu olduğu Çingene İsmail'den başka kırk beş kadar köçeğin adını veriyor ki, bunlar arasında asıl adı Yorgaki olan Büyük Afet, asıl adı Kapsar olan Ermeni Küçük Afet, Altıntop, Taze-fidan, Kanarya, Yeni Dünya, Kıvırcık, Tilki ve başkaları gelmektedir.

Hiçyılmaz 17.yy'da IV.Mehmet zamanında ün yapmış köçeklerden İbo'nun çok marifetli olduğunu ve zamanının tüm Kolbaşılarının peşinden koştuğunu anlatmaktadır. Köçek İbo'nun bir süre sonra kadınlığa dönmüş olması ve artık “çengi” olarak işlere katılması da oldukça ilginç bir toplumsal cinsiyet vakası olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyetini değiştiren İbo artık “Güllü Fatma” olarak anılmaktadır. Bunun yanı sıra dikkat çeken diğer bir husus ise İbo'nun kendi oğlunu da köçek yapmasıdır. Böylece köçeklik geleneğinde de babadan oğla geçme kavramı ile ilgili bir örneğe rastlanmıştır. (Hiçyılmaz, 1990: 22)

Yabancı gezginlerin köçekler hakkındaki izlenimleri, bu oğlan dansçıların sadece Arap ve Türk olmadığı, Yunanlı ve Ermeni delikanlılarında köçeklik yaptıkları yönündedir. Aynı zamanda varlıklı kimselerin, gönüllerini eğlendirmek için açık saçık dans eden bu dansçıları her zaman elinin altında bulundurmak istedikleri de belirtilmektedir.

“Kız gibi giyinmiş genç oğlanlar, zevklerin türlü ayrıntılarını canlandırıyorlardı. Hareketleri önce yumuşak ve ölçülüydü, gittikçe canlandı ve sonunda gözün bile izleyemeyeceği bir titremeye geçtiler. Gösterdikleri esneklik, çeviklik olağanüstü bir şeydi. Ancak uzun bir çalışmanın sonunda elde edilebilirdi. Soytarılar dansçıların yanı sıra duruyorlar, onları savrukça taklit ediyorlar.” (Hiçyılmaz, 1990: 25)



**Şekil 27:** Sûrname-i Vehbî; 1720 şenliğinde III.Ahmet'in otağı önünde çalpara çalarken dans eden köçekler, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları

Osmanlı'da dans ile güldürünün birbirine sarmaş dolaş olduğu minyatürlerde, çengi veya köçeklerin yanı sıra gördüğümüz soytarılar sayesinde ortadadır. Çoğu zaman dans ile güldürü zamandaş fakat birbirine kaynaşmamış iki ayrı öge olarak karşımıza çıkıyor. Bir yandan dans edenler, bir yandan da onları gülünç biçimde taklit eden soytarı kılıklı ve tavırlı oyuncular bulunmaktadır.

Gerek çengilerin gerekse köçek ve tavşanların oyunları yalnız dans olduğu zaman dans göbek atma, topuk çarpma, ayak parmakları ucunda koşarcasına yürüme, gerdan kırma, omuz titretme, bel kıvrırma, kendini geriye atma, bedenlerini hoplatarak sallanma, kıvrırma gibi hareketlere dayanır. Kimi geriye yatıp saçlarını sarkıtmışken birden öne doğrulur. Bunların “kaytan oyunu”, “tura oyunu”, “fes oyunu” gibi çeşitleri vardır. Kimi dansçılar dramatik sözsüz, konulu dramatik oyunlar da çıkarırlardı. (And, 1983: 73)



**Şekil 28:** Surname-i Vehbi; 1720 şenliğinde çalpara çalan köçekler, curcunabazlar ve hokkabazlar, Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları

Köçekler kız gibi giyinirler, saçlarını da uzun bırakırlardı. Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fistan; toka, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer; sırtında ipek, sıçandişi işlenmiş gömlek, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan dilme, başlarında ise hasır fes, üzerine ipek ve kıyıları sırma ile süslenmiş çevre giyinmekteydiler. Kostümleri ve tavırları sayesinde gerçek bir kadından ayırt edilemeyecek şekilde sahne alan köçekler, erkeklerin çok yoğun ilgisini de üzerlerine çekmeyi başarmaktadır. Eşcinsel eğilimleri bir çok araştırmacı tarafından belirtilen bu dansçılar, eğlence mekanlarının en gözde dansçılarındandır.



Şekil 29: Çarşı ressamının tasvir ettiği bir kol takımı

Köçeklerin bazen istek uyandıran kadın giysileri giydikleri de olmaktaydı. Bu raks seyircileri çıldırtan bir oyundu. Müzikle gerilen sinirler, güzel yüzlü, kadın giysili kadınsı davranışlı yosmaların tahrik edici oyunlarından dayanıksız bir hale gelirdi. Evliya Çelebi rakkaslardan bahsederken, “âfitâb misâl”, “kesim biçim yerinde”, “nergis gözlü”, “nice canları esir etmiş” gibi sıfatlar kullanmakta ve bu raks sahnelerinden bir tanesini şöyle anlatmaktadır:

“İrem Bağının tavus kuşu gibi gezinip yürüdüklerinde adamın soluğu kesilir, o an tutulur. Gören aşıklar, şaşkın ve hayran kalarak her köşeden (yükselen) ‘Hu!’ sesleri ile şenlik yeri sevinç ve neşe dolar.” (Sevengil, 1993: 73)

La Baronne Durand de Fontmagne, “Çadırlar Bayramı”nı tanık olmuş ve şunları aktarmıştır: Bu eğlence şehzadelerle, imparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen onbin erkek çocuğun sünneti nedeniyle düzenlenir. Çadırlar ve renk renk kıyafetleri içindeki kalabalık ve değişik bir manzara içinde, gelip geçen arabalarda mücevherleri içinde parlayan kadınlar, ip cambazlarını seyrederek vakit geçirmektedir. Sonra bir oyun olarak, haremde çıkan ayaklanma komik bir dille anlatılmakta ve kadın rolünü de ferace ve yaşmağa bürünmüş erkekler oynamaktadır. (Evren, Girgin Can, 1997: 66)

Rakkaslar genel eğlence yerlerinde oynadıkları gibi evlerdeki, derneklerdeki özel davetlere de topluca giderler, yiyip içme esnasında topluluğun neşesini arttıırırlardı. Aynı zamanda İstanbul'un çeşitli yerlerinde ve bazı kahvehanelerde de sürekli olarak köçekler bulunur, raks seyretmek isteyenler buralara da gitmekteydiler. Kışın ise bazı rakkaslar işsiz kalıp, sâkilik yaparak geçimlerini saptlamaktaydılar. Sâkilik yapan rakkasların kimi müşterilere bir kadeh içki, kimisi bir meze, kimisi de bir işve ile memnun ederek görevlerini tamamlardı. (Sevengil, 1993: 73)

Şair Nedim, çağının çarpıcı eğlence sahneleri içeren coşkun raks topluluklarından birisini şöyle mısralarına dökmüştür:

“Rakkas, bu hâlet senin oynunda mıdır  
Âşıklarının günahı boynunda mıdır,  
Doymam şeb-i valsına şeb-i rûze gibi  
Ey sîm-i beden, sabah koynunda mıdır. (Sevengil, 1993: 73)

Yener Altuntaş ise köçeklik geleneğinin Anadolu'daki ve Türk kültürü içindeki yerine değinerek aynı zamanda cinsiyet tespitleri de sunmuş olduğu yazısında şunları anlatmaktadır:

“İstanbul'da köçekler Tahtakale'de “Kadınhanı”, Üsküdar, Ketenciler kapısındaki oyuncu kahveleri ve Esirpazarından sorularak bulunurlardı. Alemdağı civarındaki Paşaköyü'nün köçek yetiştirme merkezi olduğu yazılmaktadır. Bir zamanlar Mahmutpaşa yokuşunun alt tarafındaki Çorapçı Han'ın içinde bulunan işrethaneler, Lonca, Ayvansaray, Balat, Tekfur Sarayı civarı, Topkapı Sarayı civarındaki meyhaneler, Üsküdar'ın Selamsız, Yenimahalle tarafları bu raksın icra edildiğı mahalleler olarak bilinmektedir. İstanbul'da köçekleri izleyen yabancı tanıklar, bu dansların hep erotik özellikleri üzerinde durmuşlardır. Köçeklerle ilgili olarak; kimi varlıklı Müslümanlar uşakları arasında gönülleri isteyince kendilerini açık saçık danslarıyla eğlendirecek kimseler bulundururlardı. Bu iş için her zaman çok güzel erkek çocukları ve delikanlıları seçerlerdi. Bunların dış görünüşleri yasak istekler uyandırmaya çok elverişlidir. Sokaklarda, içkili yerlerde sanatlarını gösteren genel dansçılar, aynı zamanda evlerde de hünerlerini gösterirlerdi. Yaygın olarak önce tavırlarıyla seyircilerin hayvanca duygularını uyandırır ve sonra para karşılığı bu sapık istekleri doyurma amacını güderlerdi. Bu bakımdan bu danslardaki kadın rollerini kadın kılığına girmiş erkekler oynar ve seyircilerin arasında kadınlar da bulunduğu zaman dansçılar daha uslu davranmaya çalışırlardı. Yalnızca

erkeklerin bulunduğu toplantılarda ise buna gerek duymazlar, davranışları tam tersinedir. Bu genel dansçıların kimi kılığı tuhaf ve gülünçtü. Bu tuhaf kılıklarıyla ilgiyi üzerlerine çekmeye çalışırlardı.” (Altuntaş, 1997: 37)

Yine köçekliğin cinsel eğilimleri ve konumları hakkında çarpıcı tespitlerde bulunan bir diğer yazar ise, Refik Ahmet Sevengil olmuştur. Sevengil köçeklik geleneğini şöyle anlatmaktadır:

“Tarihsel bir gerçek olarak ortadadır ki, eski zevk düşkün ve özensiz anlayış, gençlik ve güzelliği kadın da olsa, erkekte de olsa aynı derecede çekici ve yakıcı sayıyordu. Bu konuyu açmakla bilimin “uranizm” diye adlandırdığı, bir tür ruh hastalığı saydığı alana girmiş oluyoruz. Bugün tıbbın “eş cinsler arasındaki aşklar” adıyla açık bir teşhisle ortaya koyduğu bu hastalı, yüzyıllarca Doğu’yu kemirmiş, milyonlarca insanın bel kemiğini çürütmüş, milyonlarca onur ve haysiyeti ayaklar altında çiğnemiştir. Tarihimizin hiçbir sayfası yoktur ki bu hastalığın esirlerine rastlamasın. Eski anlayışın özensizliği sonucu olarak günden güne çok doğal görülmeye başlanılmış, hızla yayılması karşısında artık hiç kimse bu gibi hareketleri ayıplama gereksinimi duymamıştır.”

“Kırmızı şallar, al mintanlar giyen, başlarına leventler gibi sarık saran esnaf çırakları “müşteri aldatan çıraklar” diye anılıyor, başlarına ve omuzlarına kâkül bırakmak zorunda kalıyorlardı. Böyle bir anlayışın geçerli olduğu sırada raksı özel meslek sayan genç erkeklerin nasıl bir görev yaptıklarını söylemeye sanırım gerek yoktur.” (Sevengil, 1993: 72)

Tavşan, rakkas ve çengilerin de ayrıldığını görüyoruz. Nitekim Topkapı Sarayında bulunan III.Selim’in sır kâtibi Ahmet Efendi’nin yazmış olduğu ruznâmede şöyle cümleler bulmaktayız:

“Topkapı’da beytütet buyurulmağla Şevkiyye bağçe-i cedidi şem’ü kanâdil ile tezyîn olunub tavşanlar ve rakkaslar ile saat beşe değin ârâm buyruldu. Iyd-i şerife mu’tad olan çengiler ve tavşanlar oynadılub...”

Tavşan’lara gelince, köçeklerin etek giymesine karşın bunlar çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerde şallar sarar, başlarına da köçekler gibi açık bırakmazlar, süslü işlemeli ufak sivri bir külah giyerlerdi. Bunlara niye “tavşan” dendiği kesin olarak bilinmemektedir. 1885’te yayımlanan ve Orta-Asya’daki gezisini anlatan Henry Lansdell buralarda gördüğü *beççe*’leri anlatırken bunların kiminin yüzlerinin derilerini tavşan gibi buruşturup

kırıştırdığını yazdığına göre aynı açıklama bizdeki tavşanlar için de yapılabilir. Bunların kimikez köçeklerle bir arada çıktıklarını biliyoruz. Nitekim, Abdülmecit'in oğulları Murat ile Abdülhamit'in 1261'de sünnet düğününü anlatan Tahsin sûnamesinden şu dizeleri örnek alıyoruz. (And, 1969)

İki tavşan ile geldi köçek  
Arada vardı gezer bir köpek  
Çıktı raks etmeğe ol Rum beçesi

Bazı kaynaklarda ise eski devirlerde çalgı ile raks eden erkeklere köçek denildiği, köçek oynatmanın ise yakın zamanlara kadar zevk ve sefahat (eğlence) erbabının başlıca seyirlerinden biri olduğu belirtilmektedir. Hatta erkek olan köçeklerin kız gibi görünmeye, kız olan çengilerin ise delikanlıya benzemeye çalıştıkları belirtilmektedir. Bu köçeklerin bazıları iyi bilinen kahvehanelerde görev alıp dans ederken, bir kısmı da işsiz kaldığı zamanlarda meyhanelerde sâkılık yapar, erkeklere bu şekilde hizmet ederdi. Köçeklerin çoğunluğu eşcinsel olmasına rağmen bazılarının yaşlandıklarında evlendiği de bilinmektedir. (Erdoğan, 2000: 74)



Şekil 30: Çarşı ressamının tasviri ile bir tavşan örneğ

Kaynakların tespit etmiş olduğu gibi önceleri genç kızları ve kadınları da içerisinde barındıran müzik, raks ve eğlence alemi, daha sonraları kadın dansçılar diyebileceğimiz çengilerin daha az rağbet görmesine ve yerini köçeklere bırakmasıyla şekillenmiştir. İslamiyet sonrası kadın ve erkek ayrımının ardından Osmanlı saray ve eğlence hayatı içerisinde çıkmış olduğu düşünülen köçeklik geleneği oldukça ilginç toplumsal cinsiyet unsurlarını yüzyıllarca içerisinde barındırmıştır. Bu oluşum sürecinde, her türlü cinsel eğilimin var olduğunu destekleyen çeşitli kaynaklar sayesinde bilgi edinebildiğimiz, gerek saray hayatı gerekse halk arasındaki eğlence merkezlerinde kadın kılığına girmiş, hatta kimi zaman cinsiyet değiştirerek işine devam etmiş olan bu oğlanlar kadınların eğlence hayatındaki eksikliğini hissettirmemiştir. Özellikle doğu ülkelerinde görmüş olduğumuz kadın müzisyen ve dansçıların ve harem geleneklerinin dışında, Osmanlı geleneğindeki gibi kadın kılığında dans eden erkeklere daha evvel rastlanan bir kaynak bulunmamakla beraber, çoğu kaynak bu kültürün İslamiyet'in kabulü ile ortaya çıktığı konusunda hemfikirdir.

Kadın ve erkek profesyonel dansçılar Sultan II.Mahmut döneminde reformların başlamasına kadar iyi durumda olmalarına rağmen, yenicilerin taraftarların çıkardığı tatsızlıklardan şikayet etmeleri çengilerin aktivitelerini sınırlandırmıştır. Çoğu Mısır'a göç etmiş, göç etmeyenler fahişelik yapmış ve Sultan Abdülmecit (1839-1861) zamanında bu durum skandal haline dönüşmüş, sonunda 1857'de performanslar yasaklanmıştır. 1876'da yeni gece kulüpleri (gazinolar) yarı Avrupa formunda vodvillerin halkı orta oyunlarından uzaklaştırılmasıyla çengi/köçek uzmanlığı tamamen yok olmuştur. Çengilik geleneği, çingene dansçıların çiftetelli ve karşılamalarıyla yer değiştirirken, köçeklik geleneği Makedonya ve Kosova'da "cocek" veya "cucek", Bulgaristan'da "kjuçek" olarak tanımlanan danslar ile Balkanlar'da devam ettirilmektedir. Cecek'in Osmanlı çengi dansının mirası olduğu çeşitli araştırmalarda belirlenmiş ancak bu dansın incelik ve sınırlarıyla günümüz göbek dansından ayrıldığı da özellikle belirtilmiştir. (Silverman, 2006, S.45: 141) Günümüzde ise Türkiye'nin Kastamonu ilinde erkek dansçılar geçmişte olana benzer bir kıyafetle köçeklik geleneğini sürdürmektedir.

## 5. BÖLÜM

### KÖÇEKÇELER

Osmanlı saray, şehir hayatında ve halk arasında önemli bir eğlence unsuru olan çengilik ve daha sonra köçeklik geleneği, her sınıftan insanı gerek saray içerisinde padişah eğlencelerinde, gerekse şehir hayatı ve halk arasında meyhane ve kahve kültürü sayesinde, özel gün ve davetlerde yapılan gösteriler ile birleştirmiş ve vazgeçilmez bir eğlence unsuru olarak yüzyıllarca devam ettirilmiştir. Dansın yanı sıra önemli olan bir diğer öge ise müziktir. Genel olarak köçekçeler ve tavşancalar olarak adlandırdığımız bu müzik formunun nereden ve nasıl geldiğine kısaca bakarak, müzikal form açısından da birkaç tespitte bulunacağımız bu bölümün sonunda ise bahsedilen “Karcığar Köçekçe” ve “Gerdaniye Köçekçe”nin notalarını ek bir bölüm olarak sunacağız.

Dans eden erkek çocuk geleneği çok uzun bir geçmişe sahip olmasına rağmen, günümüze ulaşan müzik son döneme, yani 19.Yüzyılın başından sonuna kadar olan döneme aittir. O dönemde köçekçe müziğinin, tavşanca müziğinden birçok özellik benimsediği görülür; eski köçekler kadın oyununu taklit etmişler ancak 18.Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan tavşanca, kadın oyunlarından ayrı bazı özellikler taşımaktadır. Tavşan oyuncular “tavşan raksı denen oyunlarında yüzlerini buruşturur, ekşitir, küçük adımlar atar, zıplar ve yüzlerinin kaslarını ve ciltlerini tavşanlar gibi hareket ettirirdi.” Günümüze ulaşan köçekçe, modern çiftetellinin ve göbek dansının atası olan kadın çenginin yavaş ve şuh ritimlerine dayalı değildi; Anadolu’nun Türkmen halkının hızlı danslarında türemiş olan ve usulü aksak olarak bilinen 9/8’lik zamanlı bir müzikal formdur. Modern Türkmenler hızlı aksak oyunlarının çoğunu “teke zotlaması” diye adlandırırlar ve bu imaj tavşancadaki “tavşan zıplaması”na yakındır. (Sağbaş, 1999: 80)

Aksak usulünün Türk kültüründe özel bir anlamı vardır. Evfer olarak bilinen yavaş 9/8lik usul, Mevlevi ayinlerinde (ikinci selam bölümünde) ve Ege

kıyılarındaki savaş benzeri zeybekler için kullanılmaktadır. Egelilerin Türkmen müziğinde her iki ritim beraber yer alır ancak tamamıyla değişik davranışlar ifade eder. Ege kıyılarında günümüzde, parmak şaklatmak ve hızlı dönüşler gibi köçek/tavşan stiline unsurları yerel danslara dahil olmuş, bu oyun ve ritim birliği çengi stilini 18.yüzyılın ikinci yarısında katılmıştır. Görüldüğü gibi aksak usulü bir yandan çengi oyununa bir yandan da halk şarkıları içerisinde kendine büyük bir yer kazandırmıştır.

Köçekçenin bazı çalgılı ara nağmeleri bu müziğin standart formülleri olup, makama bakmaksızın tüm oyun takımlarında bulunur. Bu müzik imparatorluğun ilk dönemlerinde çok ilgi çekmiştir. Bu oyunu günümüzde eskiden de olduğu gibi Yunan bazı dansçılar yine, Yunanistan'da balıkçı ve denizcileri oynamakta, yanı sıra “cucuk” olarak bilinen Bulgaristan, Makedonya ve Sırbistan'daki çingeneler de bu geleneği sürdürmektedir. Köçekçenin içinde var olmaya devam eden Rum müzik ve koreografik unsurlar özellikle “sirta” ve “hora” / “kısap” (hassa piko) oyunlarına dahil olmaya da devam etmektedir. Bunların yanı sıra günümüze gelen repertuarda, çengi geleneğinin önemli bir parçası olmasa da, 19. Yüzyılın başlarından itibaren bir halk eğlencesi halini alan Bulgar halk oyununun izlerinin de görüldüğü araştırmalara yansyanlar arasındadır. Bir İngiliz seyyah Beylerbeyi yakınındaki “Asya'nın tatlı suyu”ndaki halk eğlenceleri ile ilgili yazısında, başlıca eğlencelerin, eflak ve Musevi müzisyenler ile bir eğlence oluşturan Bulgar dansçılar olduğunu söylemektedir. (Sağbaş, 1999: 81)

Köçek müziğinin notalarından ilk defa Abdülaziz (1861-1876) döneminde söz edilmektedir. Abdülaziz Mısırı ziyaret ettiğinde kendisine, II. Mahmut zamanındaki baskı ve zulümden kaçarak Mısır'a sığınan sayısız oyuncu dolayısıyla burada kaydedilmiş olan bir köçek repertuarı hediye edilmiş ve bunların arasında, Gerdaniye makamındaki köçek oyunu takımının açılış şarkısını besteleyen, ve genelde folklorik olan malzemenin büyük kısmını uyarladığını sanılan, II. Mahmud'un başlıca müzisyeni olan İsmail Dede Efendi'nin (ö.186) bestelediği şarkıların da bu repertuarın içerisinde olduğu sanılmaktadır. Günümüzde icra edilen şekli ise, kaynağını açıklamamasıyla beraber Subhi Ezgi tarafından 1940'lı yıllarda yayınlanan versiyonu sayesinde

öğrenilebilmektedir. Takımın şekli sofistike klasik müzik, çingene çalgı motifleri ve Anadolu ile Balkanlardaki Türk folklorünün bir bileşimini sunar. Takımdaki şarkıların çoğu türküye benzer; cinsel çağrışımlar yoktur ve zamanında popüler olan şarkılara benzerler, özel bir çengi malzemesi gibi değildirler.

Sevgilinin kadınsı hatlar taşıdığı ilk iki şarkının dışında, bu takımdaki diğer şarkılar erkeğin bakış açısıyla okunmaktadır. Dolayısıyla, bu gösterilerde alışlagelmiş olduğu şekilde, bu takım köçek ve tavşan oyunlarının bir bileşimi olabilir. Şarkıların bazıları bir taklit gösterisine ima eder ve onunla beraber yer alabilir; nota uzatmalı şarkı “Tabloda beslerler” deki anlaşılma imalar karakterleri (Şah Murad ve Beyoğlu) unutulmuş bir gösterinin bir parçası olma ihtimali taşımaktadır.

Bir bütün olarak alınınca köçekçe takımı özel bir bileşim veya bir takımdır ve klasik, popüler veya Sufi türlerinden ayrıdır. Çeşitli kişilerin eseri olduğu anlaşılmaktadır; Dede Efendi’nin iki şarkısını, hem müzikal stili hem de oyunun veya taklidin şeklinin değişmesine yardımcı olan çeşitli halk ve folk şarkıları izler. Buradaki birçok ara nağme bu türün özeliğidir; bazıları özellikle bu melodi için yaratılmıştır, bazıları da herhangi bir köçekçe takımında yer alabilir. Stilleri başka hiçbir Türk oyun müziği türüne benzemez; onlara en benzer olan tür, Makedonya’da Müslüman şehirli kesim popüler müziği olan ve eski köçekçe stilinden olan unsurlar taşıyan “calgija” parçaları olabilir. Günümüzde genellikle çingene olan çalgıcıları bütün bir gösteriyi keman ve klarnet ile yapılan ara nağmelere dayandırır. Bu eserlerin hangisinin Dede’nin eseri, hangisinin daha eski olduğu ve hangisinin daha sonraları gazinolarda, belki de lavtacı Kırzazis kardeşlerin elinden yaratıldığını bilinmemektedir. Oyunların bileşik karakterinden dolayı, takım içerisinde ritim ve tempo sık sık değişir. Klasik, hatta gece kulübü fasılları tek bir yönde hareket ederken -daha kısa ritimler ve daha hızlı tempolar- köçekçe bir dizi dolambaçlı hızlanma ve yavaşlama yoluyla, bazen nota uzatmalı şarkılar veya taksimlerle ritmi tamamıyla bozarak zirveye ulaşır. Takımın tamamının yapısı dikkatli bir şekilde planlanmıştır ve birkaç temel makamdan geçiş vardır. (Sagbaş, 1999: 82)

Ek bölümde notasını verilmiş olduğumuz aksak usulünden meydana gelen “gerdaniye köçekçeler”in güftesi şöyledir:

İlkbahar olunca leylim şen olur dağlar hey  
Açılır lalesi aman güzel hisarın  
Etrafında dağlar bağlar pek Rûşen olur aman  
Salınır dilberi ah güzel hisarın  
Kiminin elinde kalem yazı yazarlar  
Kiminin elinde sünger yazı bozarlar  
Kolkola vermişler aman yar yosma gezerler aman  
Salınır dilberi ah güzel hisarın  
Nazlı nazlı sekip gider ah  
Nazlı nazlı sekip gider ah o güzel ceylan ceylan  
O şirin ceylan ceylan  
Dönüp dönüp bakıp gider ah o güzel ceylan  
O şirin ceylan of of  
Dağlar bana dağlar bana vay  
Bahçe sana bağlar bana hey hey  
Kalmışım gurbet ellerde vay  
Kimsem yokdur ağlar bana hey hey  
Aldanmaz avlanmaz serkeş olmuş ava gelmez  
O güzel ceylan o şirin ceylan  
Yürü dilber yürü saçın sürünsün aman  
Sen allar giymişsin olmuşsun melek aman  
Kaldır nikabını yüzün görünsün aman  
O servi boyuna dibalar gerek aman  
Evel benim idin şimdi kiminsin yar aman  
Aldatır gezdirir yalancı felek aman  
Akibet bu hale düşürdün beni yar aman  
Elem çekme gönül böyle kalınmaz ah  
Tek başın sağ olsun yâr mı bulunmaz ah  
Kul oldum kapında kadrim bilinmez ah  
İşte gidiyorum şurda nem kaldı ah

Karşiki dağlarda bir tanem kaldı  
Tavlada beslerler bir saçı doru  
Alnıma yazılmış Mevlâ'nın yolu  
Adana içinde Şah Murat suyu  
Sularda arzu eder Beyoğlu deyu  
Beyoğlu Beyoğlu ser aslan soyu  
Adana içinde yalçın kayalar  
Evvel atlı gider sonra yayalar  
İşte geldi beylerle ağalar  
Onlar da arzu eder  
Beyoğlu deyu Tuna'da çırpaz bezini  
Tuna'da çırpaz bezini  
Kim sevmez haydi mori Bulgar kızını  
Ah öpeydim ela gözünü  
Kim sevmez haydi mori gümüş gerdanı  
Beyoğlu Beyoğlu ser aslan soyu  
Yine de kaynadı coştı dağların taşı  
Dağların taşı ababam dağların taşı hey  
Akıttım gözümde ababam kan ile yaşı  
Akıttım gözümde ababam kan ile yaşı vay  
Alınca şişhaneyi seymenler başı  
Ababam seymenler başı hey  
Bize mesken oldu ababam Urum elleri  
Arpalıktır bize ababam servi köyleri vay

Ek bölümde notasını verilmiş olduğumuz aksak usulünden meydana gelen “karcıgar köçekçeler”in güftesi şöyledir:

İki de turnam gelir aman  
Allı kareli aman allı kareli  
Birisini şahin vurmuş  
Biri de yareli aman  
Birisini şahin vurmuş  
Biri de yareli vay

Sorun da şu turnamın güzelim aman  
Aslı nereli aman aslı nereli  
Eğrim eğrim olmuş gelir de turnalar  
Katar katar olmuş gelir de turnalar vay  
Gel derim gelmez yanıma  
Cefalar eder canıma aman  
Ölürüm girme kanıma yar  
Meleğim aman  
Ben kan ağlarım kareler bağlarım  
Tabibimsin yanar ağlarım  
Uzaktan geçme görürler  
Kareler giyme bilirler aman  
Seni elimden alırlar yar  
Meleğim aman  
Ben kan ağlarım  
Kareler bağlarım  
Tabibimsin yanar ağlarım  
Yürü dilber yürü saçın sürünsün aman  
Sen allar giymişsin olmuşsun melek aman  
Kaldır nikabını yüzün görünsün aman  
O servi boyuna dibalar gerek aman  
Evvel benim idin şimdi kiminsin yar aman  
Aldatır gezdirir yalancı felek yar aman  
Akîbet bu hake düşürdün beni yar aman  
Yabandan geldim yabandan aman  
Haberin aldım çobandan  
Alayım seni babandan ayleyim  
Gel gidelim Çobanoğlu ayleyim aman  
Yabanın yolları diken aman  
Ayrılıktır belim büken  
İflah olmaz sevda çeken ayleyim  
Çobanoğlu Çobanoğlu ayleyim aman  
Yine yol vermedi Acem dağları hey  
Dağları aman dağları yar yar

Gözlerinden eşim eşim ağlarım  
Kölen olam sızlarım  
Sensiz dünya bana haram neyleyim yar yar  
Neyleyim aman neyleyim gel gel  
Gel ayvazım dolanalım dağları  
Kölen olam çölleri  
Gel gidelim karamana yokuşa hey hey  
Yokuşa aman yokuşa aman yokuşa vay vay  
Ak gerdana siyah perçem yakışa  
Kölen olam yakışa  
Mail oldum o sende ki bakışa yar yar  
Bakışa aman bakışa gel gel  
Gel ayvazım dolanalım dağları  
Kölen olam çölleri  
Yine de kaydadı coştı dağların taşı ababam  
Dağların taşı hey hey  
Akıttım gözümünden ababam kan ile yaşı  
Alınca Şişhaneyi seymenler başı ababam  
Seymenler başı hey  
Bize mesken oldu ababam Urum elleri  
Arpalıktır bize ababam servi köyleri

## SONUÇ

Toplumsal cinsiyet denildiğinde, toplum içerisinde ilk olarak iki biyolojik cinsiyeti temsilen kadın ve erkek kavramları ön plana çıkmakta, en basitinden kadın “ev içi”, erkek “sosyal alan” sahibi olarak algılanmaktadır. Bu kalıp yargılar çoğu insanın yaşayışının bir parçası haline gelmiş, hatta refleksleşmiştir. Kadınların çoğunluğunun ev hanımı olduğu bir ülkede bu gibi toplumsal cinsiyet sınıflamalarının ne kadar hayatımızın içinde olduğunu anlamak hiç de zor olmayacaktır. Zaman içerisinde toplum şartları geliştikçe, bu gibi toplumsal cinsiyet sınıflamaları algılanmış, aslında çoğu zaman bireylerin bilinçli olarak tercih etmediği yaşam biçimleri irdelenerek buna karşı değişik fikirler ve çalışmalar yapılmıştır. Etnomüzikoloji ve antropoloji alanlarında özellikle 1970 sonrası geliştirilen teoriler artık bir takım kalıp yargıları da kırmaya başlamıştır. Geliştirilen bu tarz çalışmaların yönü bir süre sonra kadın-erkek çalışmalarından ziyade yadsınamaz bir gerçek olarak hayatın hemen her alanında rastladığımız üçüncü cinslere yönelmiştir. Aslına bakılırsa, geçmişten günümüze hemen her toplumda rastlanabilen bu gibi farklı cinsiyet eğilimleri üzerinde yoğunlaşan çalışmalar ancak son yıllarda başlatılmıştır.

Osmanlı’ya toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden bakıldığında ise kadın-erkek klasik sınıflama yöntemine rahatça rastlanabileceği gözlemlenmiştir. İslamiyet’in kabulünden sonra başladığı düşünülen ve özellikle eğlence yaşamı içerisinde kendini barındırabilmiş üçüncü cins eğilimlerin toplum içerisinde var oluşu dikkat çekmiştir. Eğlence yaşamının, insanların kendilerini en rahat ifade ettikleri alan olarak düşünülmesi, Osmanlı’da da üçüncü cinslerin çengilik ve köçeklik geleneği sayesinde eğlence hayatı içinde oluşması ile örtüşmektedir. Osmanlı’da gelişen bu gelenek saray ve şehir hayatının vazgeçilmezi haline gelirken, sosyal ortamda

erkeklerle bir arada bulunamayan kadınların yerini doldurabilmek için köçeklerin oldukça rağbet görmesine sebebiyet vermiştir. Kadın alemlerinde eğlence unsuru olarak ise çengiller kullanılmış, her anını birlikte geçiren bu kadınlar yaptıkları dikkat çekici dansları ile bir süre sonra birbirlerinin cinsel objesi haline gelmiştir.

Beş bölümden oluşan çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan toplumsal cinsiyet kavramının batı menşeli bir kavram olması sebebiyle Türkçe kaynağa neredeyse rastlanamamıştır. Toplumsal cinsiyet denildiğinde, ilk olarak kadın-erkek cinsiyetleri ve onların yaşayış biçimlerinin incelenmesi akla gelmektedir. Ancak, son yıllarda yapılan çalışmalarda göze çarpan önemli bir değişim söz konusudur. Bu değişim, aslında hemen her toplumda yüzyıllardır var olan üçüncü cinsler diyebileceğimiz cinsiyet kimliklerinin araştırmalara katılmasıyla oluşmuş, konumuz itibarıyla de özellikle müzik ve dans hayatı içerisindeki önemi tespit edilmiştir.

Üçüncü bölümde incelenen Osmanlı'da müzik ve raks temaları, bizlere Osmanlı sosyal yaşantısının gelişimini, yaşayış biçimlerini, kadın, erkek ve diğer cinsler hakkındaki görüşleri değerlendirmemizde oldukça yardımcı olmuştur. Yapılan araştırma sırasında, Osmanlı'da müzik, raks ve tiyatro geleneklerinin oldukça köklü ve önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiş, hatta birbiri ile ayrılmaz bir bütünlük sağladığı gözlemlenmiştir. Toplum içerisinde var olan yeni oluşumların en rahat vücut bulduğu ortamın eğlence hayatı olduğu bir kez daha örneklenmiştir. Gerek saray yaşantısında özellikle padişahların verdiği önem dolayısıyla, gerekse halk yaşamında Osmanlı toplumunun verdiği önem itibarı ile müzik, raks ve temaşa geleneğinin Osmanlı yaşamı boyunca oldukça önemli bir yer tuttuğu gözlemlenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Osmanlı'da kadın ve kadın raks geleneğinin bir unsuru olarak çengiller, Osmanlı'da erkek ve erkek raks geleneğinin bir unsuru olarak köçekler üçüncü cins eğilimli cinsiyet kimlikleri olarak ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda Osmanlı toplumu içerisinde gözlemlenen iki tip toplumsal cinsiyet değerlendirmesi ortaya çıkmıştır. Birinci çeşit uygulama, en bilinen şekli ile mevcut kalıp yargıların geçerli olduğu kadın-erkek kategorileridir. Belirlenen bu sınıflamalar, Osmanlı toplumu içerisinde de yüzyıllarca var olan erkeğin 'sosyal alan', kadının ise 'ev içi' alana ait olma olgusunu desteklemiştir. İkinci ve konumuz itibarıyla önem

taşıyan bir diğer toplumsal cinsiyet devri ise üçüncü cinsler olarak toplum içerisinde oldukça ön planda olmasına rağmen müzik ve dans açısından yapılan araştırmalara yansıtılamamış olan eşcinsel eğilimler ve bunların var olan toplumsal cinsiyet kalıp yargıları içerisinde farklı durumlarıdır. Özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra kadın ve erkeğin sosyal alanda ayrımları ile ortaya çıktığı sanılan ve çeşitli eğlence meclislerinde önemli bir yer teşkil etmiş olan çengi, köçek ve tavşanlar, Osmanlı'da yüzyıllar boyunca var olmuş olan üçüncü cinsiyet unsurunu belirginleştirip, görsel olarak da ortaya koyan bir olgu oluşturmuştur. Kadın dansçılar olarak incelenen çengiler, çoğunlukla kadın meclislerinde verdikleri eğlence hizmetinin yanı sıra farklı cinsiyet kimlikleri ile de oldukça ilgi toplamış, hatta üçüncü cins eğilimleri dolayısıyla birçok kadın hayrana sahip olmuşlardır. İncelemeler sonucunda çengilik geleneğinde ortak paydanın dans etme yetisi ile sınırlı olmayıp, çoğu çenginin eşcinsel eğilimli ortak cinsel seçimleri olduğu da düşünülmekte ve seyircilerin dahi bu ortak payda da birleşmiş olduğu hakkında verilere ulaşılabilmektedir. Benzer şekilde köçekler ve tavşanlar da erkek dansçılar olarak eğlence meclislerinde kadın görseelliğini erkek bedeninde simgeleştirmiş, kadın kılığında ve kadın edasıyla danslar sunmuştur. İslamiyet'in kabulünden sonra oluşan sosyal yaşam içinde kadının kaybolan yeri bu şekilde doldurulmaya çalışılmıştır. Çengilerde olduğu gibi köçek ve tavşanlarda da dans etme yetisi ile birlikte üçüncü cins eğilimlerinin göz önünde olması dikkat çekmektedir.

Beşinci bölümde incelenen çengi, köçek ve tavşanların dans müzikleri olarak bilinen raksiyeler ve köçekçeler hakkında bilgi verilmiş ve ek bölümde gerdaniye, hicaz ve karcığar köçekçe nota örnekleri sunulmuştur.

Bu açıdan bakıldığında konu sadece dans ve müzik açısından değil, Osmanlı toplumu iç dinamiklerini toplumsal cinsiyet kavramları ile birlikte değerlendirebilmek açısından da araştırmacılara kaynak sağlayabilecek bir alandır. Osmanlı geleneği içerisinde müzik, temaşa ve raksın daima önemli bir yeri olduğu, bunun içerisinde çengi, köçek ve tavşanların eğlence ve raks geleneği içerisinde dans etmenin yanı sıra cinsiyet ve bunu sunum açısından da bir misyon yüklendikleri belirlenmiştir. Buna bağlı olarak gelişen bu cinsiyet farklılığı, Osmanlı'daki genel toplumsal düzen içinde ahlaki bir çöküşe neden olmuş, II.Mahmut döneminde özellikle köçeklerin yasaklanması ve batılı eğlence anlayışının rağbet görmesi çengilerinde temel toplum hayatından

çekilmesine ve kendi iç mekanlarına yönelmesine sebep olmuştur. Osmanlı'nın son yıllarına doğru 1857'de yasaklanan köçeklerin çoğu Mısır'a göç etmiştir. Çengilik geleneği, çingene dansçılarda çiftetelli ve karşılamalarla yer değiştirip Makedonya'da ve Kosova'da "cocek" ya da "cucek" Bulgaristan'da "kjuçek" adıyla devam ettirilmiştir. Köçeklerin ise Anadolu Abdallarının bir geleneği olarak Kastamonu ve Orta Anadolu'da devam ettirildiği görülmüştür.

## **BASILI KAYNAKLAR**

### **MAKALE OLARAK YAYIMLANAN KAYNAKLAR**

**Akçura, Gökhan.** *Oyuncu Kollarından Sulukule Evlerine*, Star Gazetesi, 15 Nisan 2007

**Aksoy, Bülent.** *Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın*, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, Cilt:10, 788-800

**Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Müzik Çalışmalarında “Kimlik”, “Cinsiyet”:Osmanlı’da Çengiler, Köçekler*, Folklor Edebiyat, C.12, S.45, s.111-128, 2006

**Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Osmanlı Musikisi ve Kadın*, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, C.12, 2000, s. 454-463

**Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Osmanlı’da Musiki, Raks ve Kadın*, İstanbul ve Müzik Dergisi, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2006, s.69-72

**Feldman, Walter. Çev: Ş.Şehvar Beşiroğlu, Berna Özbilen.** *Lalezar-Music of the Sultans, Sufis and Seraglio Vol. II Music of the Dancing Boys Traditional Crossroads*, Folklor Edebiyat,2006, C.12, S.45, s. 129-133

**Highleyman, Liz.** *Let’s Talk about Gender*, Boston Bisexual Women’s Network, Ağustos, 1997

**Melek, Z.** *Eski Devirlerde Köçekler ve Çengiler*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, S.47, C.4, s. 2705-2707

**Popüler Tarih Dergisi**, S.75, İstanbul, Kasım 2006

**Silverman, Carol. Çev: Şehvar Beşiroğlu, Zeynep Gonca Girgin.**

*Profesyonelliğin Cinsiyeti: Balkan Müslüman Roman Kadınlarında Müzik, Dans ve Şöhret*, Folklor Edebiyat, C.12, S.45, s. 135-158

**Sirer, Münir.** *Saray Kadınları*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, S.43, Cilt.4, s. 2159-2164

**Sirer, Münir.** *Velâdeti Hûmayun ve Beşik Alayları*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, S.12, Cilt:4, s. 2433-2436

**S. B.** *Kahveye ve Kahvehaneye Dair*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, Sayı: 46, Cilt:4, s. 2656-2660

**Şakir, Ziya.** *Saray Harem Musikisi ve Harem Bandosu*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, Sayı:48, Cilt:3, s.2759-2761

**Tanyol, Cahit.** *İlkel Toplumlarda Musiki ve Dans*, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1977, s.8-14

**Tokatlı, Buğra.** *Harem-i Humayûn'u Kimler, Nasıl Yönetirdi?*, Popüler Tarih Dergisi, İstanbul, 2006, Sayı:75

**Uzunçarşılı, İsmail Hakkı.** *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*, Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1977, S.161-164, s.79-97

**Varoğlu, Demet.** *Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinden Antropolojiye Giriş*, ODTÜ İşletme Bölümü, 2006

## **GÖRSEL KAYNAKLAR**

And, Metin. *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982

And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2004

Atıl, Esin. *Levni ve Surname 'Bir Osmanlı şenliğinin öyküsü'*, Koçbank Yayınları, İstanbul, 1999

## KİTAP OLARAK YAYIMLANAN KAYNAKLAR

**Aksoy, Bülent.** *Avrupa Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994

**Akşit, İlhan.** *Osmanlı'nın Gizemi Harem*, Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık, İstanbul, 2000

**Altınay, Ahmet Refik.** *Hicr-i Onüçüncü Asır'da İstanbul Hayatı 1786-1882*, Enderun Kitabevi, 1988

**Altındal, Meral.** *Osmanlı'da Harem*, Altın Kitaplara Yayınevi, İstanbul, 1993

**Altuntaş, Yener.** *Kaybolmakta olan Bir Kültür Köçekler*, Türk Halk Oyunları Kataloğu, 1997

**And, Metin.** *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969

**And, Metin.** *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983

**And, Metin.** *Kırk Gün Kırk Gece*, Taç Yayınları, İstanbul, 1959

**And, Metin.** *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982

**And, Metin.** *Turkish Miniature Painting*, Dost Yayınları, Ankara, 1974

**And, Metin.** *Türk Köylü Dansları*, İzlem Yayınları, Ankara

**And, Metin.** *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970

**Bardakçı, Murat.** *Osmanlı'da Seks 'Sarayda Gece Dersleri'*, Gür Yayınları, İstanbul, 1993

**Beard, David, Kenneth Gloag.** *Musicology The Key Concepts*, Routledge, New York, 2005

**Bell, Diane, Pat Caplan, Wazir Jahan Karim.** *Gendered Fields 'Women, Men and Ethnography'*, Routledge, London and New York, 1993

**Birsel, Salah.** *Köçekçeler*, Adam Yayınları, İstanbul

**Cook, Nicholas.** *Müziğin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999

**Cook, Nicholas, Mark Everist.** *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2001

**Croutier, Alev Lytle.** *Harem The World Behind the Veil*, Abbeville Pres, New York, London, Paris, 1989

**Çakır, Serpil.** *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996

**Davies, Ioan.** *Cultural Studies and Beyond*, Routledge, London and New York, 1996

**D'ohsson, M. De M.** *XVIII.yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Âdetler*, Tercüman Yayınları, İstanbul, 197?

**Dökmen, Y. Zehra.** *Toplumsal Cinsiyet 'Sosyal Psikolojik Açıklamalar'*, Sistem Yayıncılık, Ankara, 2004

**Erdoğan, Sema Nilgün.** *Sexual Life in Ottoman Society*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2000

**Evren, Burçak, Dilek Girgin Can.** *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, Milliyet Yayınları, Boyut Matbaacılık, İstanbul, 1997

**Farmer, Henry George.** *Studies in Oriental Music*, Frankfurt, 1986

**Feldman, Walter.** *Music of the Ottoman Court*, Intercultural Music Studies, Germany, 1996

**Göçek, Fatma Müge, Shira Balaghi.** *Reconstructing Gender in the Middle East*, Columbia University Pres, New York, 1994

**Hargreaves, J. David, Adrian C. North.** *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2005

**Herndon, Marcia, Susanne Ziegler.** *Music, Gender and Culture*, Intercultural Music Studies, Germany, 1990

**Hiçyılmaz, Ergun.** *Çengiler, Köçekler, Dönemeler, Lez'olar...*, Cep Kitapları A.Ş., 1990

**Işın, Ekrem.** *İstanbul'da Gündelik Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

**Koçu, Reşat Ekrem.** *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000

**Koskoff, Ellen.** *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois Pres, Urbana and Chicago, 1989

**McClary Susan.** *Feminine Endings 'Music, Gender and Sexuality'*, University of Minnesota Press, Minnesota, London, 1991

**Miller, Lloyd.** *Music and Song in Persia 'The art of Avaz'*, The University of Utah Press, Great Britain, 1999

**Moisala, Pirkko, Beverley Diamond.** *Music and Gender*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000

**Necipoğlu, Gülru.** *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı 'Mimari, Tören, İktidar'* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

**Ortaylı, İlber.** *Son İmparatorluk Osmanlı*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2006

**Pegg, Carole.** *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative*, University of Washington Press, Seattle, London, 2001

**Sağbaş, Reha.** *Osmanlı Türk Müziği Antolojisi*, İstanbul Kültür A.Ş., İstanbul, 1999

**Saz, Leyla.** *Haremin İçyüzü*, Milliyet Yayınları, 1974

**Sevengil, Refik Ahmet.** *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959

**Sevengil, Refik Ahmet.** *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993

**Shiloah, Amnon.** *Music in the World of Islam ASocio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit, 1995

**Şeker, Mehmet.** *Gelibolulu Mustafa 'Âli ve Mevâ'idü'n-nefâis Fî-kavâ-idi'-mecâlis*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1997

**Tokmakçioğlu, Erdoğan.** *Osmanlı Kadın Alemleri*, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1991

**Touma, Habib Hassan.** *The Music of the Arabs*, Amadeus Pres, Portland – Cambridge, 2003

**Türkmen, Nihal.** *Orta Oyunu*, Araştırma İnceleme Dizisi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991

**Türköne Mualla.** *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*, Ark Yayınevi, Ankara, 1995

**Wade, Bonnie C.** *Thinking Musically*, Oxford University Press, New York and London, 2004

**Williams, Alastair.** *Constructing Musicology*, Ashgate Publishing Company, England, 2003



## KAYNAKLAR

- Akçura, Gökhan.** *Oyuncu Kollarından Sulukule Evlerine*, Star Gazetesi, 15 Nisan 2007
- Aksoy, Bülent.** *Avrupa Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994
- Aksoy, Bülent.** *Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın*, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, Cilt:10, 788-800
- Akşit, İlhan.** *Osmanlı'nın Gizemi Harem*, Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık, İstanbul, 2000
- Altınay, Ahmet Refik.** *Hicr-i Onüçüncü Asır'da İstanbul Hayatı 1786-1882*, Enderun Kitabevi, 1988
- Altındal, Meral.** *Osmanlı'da Harem*, Altın Kitaplara Yayınevi, İstanbul, 1993
- Altuntaş, Yener.** *Kaybolmakta olan Bir Kültür Köçekler*, Türk Halk Oyunları Kataloğu, 1997
- And, Metin.** *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969
- And, Metin.** *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983
- And, Metin.** *Kırk Gün Kırk Gece*, Taç Yayınları, İstanbul, 1959
- And, Metin.** *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982
- And, Metin.** *Turkish Miniature Painting*, Dost Yayınları, Ankara, 1974
- And, Metin.** *Türk Köylü Dansları*, İzlem Yayınları, Ankara,
- And, Metin.** *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970
- Bardakçı, Murat.** *Osmanlı'da Seks 'Sarayda Gece Dersleri'*, Gür Yayınları, İstanbul, 1993
- Beard, David, Kenneth Gloag.** *Musicology The Key Concepts*, Routledge, New York, 2005

- Bell, Diane, Pat Caplan, Wazir Jahan Karim.** *Gendered Fields 'Women, Men and Ethnography'*, Routledge, London and New York, 1993
- Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Osmanlı Musikisi ve Kadın*,
- Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Müzik Çalışmalarında "Kimlik", "Cinsiyet": Osmanlı'da Çengiler, Köçekler*, Folklor Edebiyat, C.12, S.45, s.111-128, 2006
- Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Osmanlı Musikisi ve Kadın*, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, C.12, 2000, s. 454-463
- Beşiroğlu, Ş.Şehvar.** *Osmanlı'da Musiki, Raks ve Kadın*, İstanbul ve Müzik Dergisi, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2006, s.69-72
- Birsel, Salah.** *Köçekçeler*, Adam Yayınları, İstanbul
- Cook, Nicholas.** *Müziğin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999
- Cook, Nicholas, Mark Everist.** *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2001
- Croutier, Alev Lytle.** *Harem The World Behind the Veil*, Abbeville Pres, New York, London, Paris, 1989
- Çakır, Serpil.** *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996
- Davies, Ioan.** *Cultural Studies and Beyond*, Routledge, London and New York, 1996
- D'ohsson, M. De M.** *XVIII.yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Âdetler*, Tercüman Yayınları, İstanbul, 197?
- Dökmen, Y. Zehra.** *Toplumsal Cinsiyet 'Sosyal Psikolojik Açıklamalar'*, Sistem Yayıncılık, Ankara, 2004
- Erdoğan, Sema Nilgün.** *Sexual Life in Ottoman Society*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2000
- Evren, Burçak, Dilek Girgin Can.** *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, Milliyet Yayınları, Boyut Matbaacılık, İstanbul, 1997
- Farmer, Henry George.** *Studies in Oriental Music*, Frankfurt, 1986
- Feldman, Walter.** *Music of the Ottoman Court*, Intercultural Music Studies, Germany, 1996
- Feldman, Walter. Çev: Ş.Şehvar Beşiroğlu, Berna Özbilen.** *Lalezar-Music of the Sultans, Sufis and Seraglio Vol. II Music of the Dancing Boys Traditional Crossroads*, Folklor Edebiyat, 2006, C.12, S.45, s. 129-133

- Göcek, Fatma Müge, Shira Balaghi.** *Reconstructing Gender in the Middle East*, Columbia University Press, New York, 1994
- Hargreaves, J. David, Adrian C. North.** *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2005
- Herndon, Marcia, Susanne Ziegler.** *Music, Gender and Culture*, Intercultural Music Studies, Germany, 1990
- Hiçyılmaz, Ergun.** *Çengiler, Köçekler, Dönemeler, Lez'olar...*, Cep Kitapları A.Ş., 1990
- Highleyman, Liz.** *Let's Talk about Gender*, Boston Bisexual Women's Network, Ağustos, 1997
- İşın, Ekrem.** *İstanbul'da Gündelik Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Koçu, Reşat Ekrem.** *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000
- Koskoff, Ellen.** *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1989
- McClary Susan.** *Feminine Endings 'Music, Gender and Sexuality'*, University of Minnesota Press, Minnesota, London, 1991
- Melek, Z.** *Eski Devirlerde Köçekler ve Çengiler*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, S.47, C.4, s. 2705-2707
- Miller, Lloyd.** *Music and Song in Persia 'The art of Avaz'*, The University of Utah Press, Great Britain, 1999
- Moisala, Pirkko, Beverley Diamond.** *Music and Gender*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000
- Necipoğlu, Gülru.** *15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı 'Mimari, Tören, İktidar'*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Ortaylı, İlber.** *Son İmparatorluk Osmanlı*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2006
- Pegg, Carole.** *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative*, University of Washington Press, Seattle, London, 2001
- Popüler Tarih Dergisi**, S.75, İstanbul, Kasım 2006
- Sağbaş, Reha.** *Osmanlı Türk Müziği Antolojisi*, İstanbul Kültür A.Ş., İstanbul, 1999
- Saz, Leyla.** *Haremin İçyüzü*, Milliyet Yayınları, 1974

- Sevengil, Refik Ahmet.** *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959
- Sevengil, Refik Ahmet.** *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993
- Shiloah, Amnon.** *Music in the World of Islam ASocio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit, 1995
- Silverman, Carol.** Çev: **Şehvar Beşiroğlu, Zeynep Gonca Girgin.** *Profesyonelliğin Cinsiyeti: Balkan Müslüman Roman Kadınlarında Müzik, Dans ve Şöhret*, Folklor Edebiyat, C.12, S.45, s. 135-158
- Sirer, Münir.** *Saray Kadınları*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, S.43, Cilt.4, s. 2159-2164
- Sirer, Münir.** *Velâdeti Hûmayun ve Beşik Alayları*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, S.12, Cilt:4, s. 2433-2436
- S. B.** *Kahveye ve Kahvehaneye Dair*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, Sayı: 46, Cilt:4, s. 2656-2660
- Şakir, Ziya.** *Saray Harem Musikisi ve Harem Bandosu*, Resimli Tarih Mecmuası, 1953, Sayı:48, Cilt:3, s.2759-2761
- Şeker, Mehmet.** *Gelibolulu Mustafa ‘Âli ve Mevâ’idü’n-nefâis Fî-kavâ-idi’-mecâlis*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1997
- Tanyol, Cahit.** *İlkel Topumlarda Musiki ve Dans*, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1977, s.8-14
- Tokmakçioğlu, Erdoğan.** *Osmanlı Kadın Alemleri*, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1991
- Touma, Habib Hassan.** *The Music of the Arabs*, Amadeus Pres, Portland – Cambridge, 2003
- Tokatlı, Buğra.** *Harem-i Humayûn’u Kimler, Nasıl Yönetirdi?*, Popüler Tarih Dergisi, İstanbul, 2006, Sayı:75
- Türkmen, Nihal.** *Orta Oyunu*, Araştırma İnceleme Dizisi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991
- Türköne Mualla.** *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*, Ark Yayınevi, Ankara, 1995
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı.** *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*, Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1977, S.161-164, s.79-97

**Varoğlu, Demet.** *Geleneksel Toplumsal Cinsiyet Rollerinden Antropolojiye Giriş*, ODTÜ İşletme Bölümü, 2006

**Wade, Bonnie C.** *Thinking Musically*, Oxford University Press, New York and London, 2004

**Williams, Alastair.** *Constructing Musicology*, Ashgate Publishing Company, England, 2003