

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DANŞCI ERKEĞE YÖNELİK ÖNYARGILI BAKIŞIN
“SİNOP KÖÇEKLERİ” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ**

YÜKSEKLİSANS TEZİ

Berna KURT

Anabilim Dalı: SANAT YÖNETİMİ

Programı: SANAT YÖNETİMİ

ŞUBAT 2007

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DANSÇI ERKEĞE YÖNELİK ÖNYARGILI BAKIŞIN
“SİNOP KÖÇEKLERİ” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berna KURT

(0410072003)

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 12 Şubat 2007
Tezin Savunulduğu Tarih: 20 Şubat 2007**

**Tez Danışmanları: Prof.Dr. Şermin TEKİNALP
Yrd.Doç.Dr. Fahriye Dincer KOÇAK (Y.T.Ü)
Jüri Üyeleri: Prof.Dr. Şermin TEKİNALP
Prof.Dr. Nükhet GÜZ
Yrd.Doç.Dr. Safiye Kırlar BAROKAS**

ŞUBAT 2007

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	i
TÜRKÇE ÖZET.....	iii
YABANCI DİL ÖZET.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. DANS SANATI: TANIMI ve TARİHSEL GELİŞİMİ.....	3
2.1. Dans Sanatı ve Kökenine Dair Görüşler.....	3
2.2. Dans Sanatının Tarihsel Gelişimi.....	7
3. DANS SANATINDA ERKEK KİMLİĞİ.....	35
3.1. Batı’da Erkek Dansçıya Yönelik Önyargılar.....	35
3.2.Eşcinsellik Korkusu Kavramı.....	47
4. KÖÇEKLİK GELENEĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	49
4.1. Köçeklik Geleneğine Dair Kaynakların Değerlendirilmesi:Oryantalizm.....	51
4.1.1. Oryantalizm Kavramının Tarihsel Gelişimi.....	52
4.1.2. Ulaşılan Kaynaklardaki Oryantalizm.....	54
4.2. Osmanlı Saray Şenliklerinden Günümüze Köçeklik Geleneği.....	61
5. YÖNTEM:SÖZLÜ TARİH.....	73
5.1. Sözlü Tarih Yöntemi.....	74
5.2. Görüşmeler: Günümüzde Sinop’ta Köçeklik Geleneği.....	76
5.3. Değerlendirme.....	84
5.3.1. Köçeklik Geleneğine Karşı Önyargılı Yaklaşım.....	84
5.3.2. Görüşmelerde Açığa Çıkan Eşcinsellik Korkusu.....	89
6. SONUÇLAR.....	91
KAYNAKÇA.....	94
EKLER.....	98

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1	: Ballet Comique de la Reine'in dekoru.....	11
Resim 2.2	: Pierre Rameau, Le Maître à danser	12
Resim 2.3	: Le Ballet de la Nuit, 1653	13
Resim 2.4	: Menuet dansı yapan 14.Louis.....	14
Resim 2.5	: Pierre Rameau, (Le Maître à danser) Demi-coupé figürleri.....	16-17
Resim 2.6	: Etekleri kısalan ve parmak ucunda dans eden zarif balerinler.....	19
Resim 2.7	: Jules Perrot, 1845, Pas de Quatre, dönemin dört ünlü balerini.....	20
Resim 2.8	: Marie Taglioni, renkli litografi, 1831 civarı	21
Resim 2.9	: Isadora Duncan, 1919.....	28
Resim 2.10	: Yvonne Rainer.....	33
Resim 2.11	: Dört Bale'den bir görüntü.....	34
Resim 2.12	: Pina Bausch'un özgürce dans eden kadın dansçısı.....	35
Resim 2.13	: "Nefes"ten bir görüntü	36
Resim 3.1	: Vaslav Nijinsky.....	41
Resim 3.2	: Vaslav Nijinsky.....	41
Resim 3.3	: Rudolf Nureyev.....	44
Resim 3.4	: Mikhail Baryshnikov.....	45
Resim 3.5	: Adventures in Motion Pictures'ın Kuğu Gölü yorumu, Sadler's Wells..	46
Resim 3.6	: Adventures in Motion Pictures'ın Kuğu Gölü yorumu, Sadler's Wells..	46
Resim 3.7	: Tan Sağtürk.....	48
Resim 4.1	: III. Ahmet'in sünnetinde köçekler (Surname-i Vehbi).....	63
Resim 4.2	: Akrobatlar, şarkıcılar, dansçılar ve ip cambazı (Surname-i Vehbi)	65
Resim 4.3	: Haliç'te akşam eğlencesi.....	66
Resim 4.4	: Dans eden köçek ve Mevlevi dervişi bir arada.....	67
Resim 4.5	: Tefli köçek, fotoğraf, 19. yüzyıl sonları.....	70
Resim 4.6	: Levni albümünden "Dans Eden Çengi	72
Resim 4.7	:19. yüzyılda üç çengi.....	72
Resim 5.1	: Kadın kıyafeti içinde köçek, 20. yüzyıl, Kastamonu, Türkiye.....	78
Resim 5.2	: Zonguldak'ın Bartın ilçesinin Ulukaya Köyü'nde bir köçek.....	84

Enstitüsü : Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı : Sanat Yönetimi
Programı : Sanat Yönetimi
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Şermin Tekinalp, Yrd. Doç. Dr. Fahriye Dincer
Koçak
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Şubat 2007

KISA ÖZET

DANSÇI ERKEĞE YÖNELİK ÖNYARGILI BAKIŞIN “SİNOP KÖÇEKLERİ” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Berna Kurt

Bu çalışmanın konusu, tarihsel bağlamda köçeklik geleneği, geleneğin günümüzde sürdürülme biçimi ve bu geleneğin toplumsal algılanışdır. Hedef, dans sanatında erkek dansçıya yönelik önyargıyı tarihsel bir bağlamda incelemektir.

Araştırmada, dans sanatı tarihsel olarak ele alınmış, Batılı erkek dansçının konumu incelenerek bu tarihselliğe toplumsal cinsiyet unsuru eklenmiştir. Daha sonra, vaka incelemesi olarak köçeklik geleneğiyle ilgili yazılı kaynaklar ele alınmış, batılı gezginlerin gözlemlerindeki oryantalist bakış irdelenmiştir.

Köçeklik geleneğiyle ilgili kişisel deneyimleri bulunan kimselerle görüşülmüş; sözlü tarih yönteminin belli unsurlarından yararlanılarak bu kişilerin kendi sözlerini söylemelerini sağlamak hedeflenmiştir. Görüşmelerde ve yazılı kaynaklarda ortaya çıkan eşcinsellik korkusu içeren yaklaşımlar ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Araştırma, erkek dansçıya yönelik önyargılı bakışın farklı tarihsel koşullarda ve coğrafyalarda sürekliliğe sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır. Çalışmayla, kalıplaşmış görünen toplumsal cinsiyet kimliklerinin değişkenliğini ortaya çıkarmak ve dans sanatında daha özgür anlatım biçimlerinin yaratılabileceğini göstermek amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dans, Balet, Köçek, Toplumsal Cinsiyet, Sözlü Tarih, Eşcinsellik Korkusu, Oryantalizm.

University : **Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Art Management**
Programme : **Art Management**
Supervisor : **Prof. Dr. Şermin Tekinalp,**
Assoc. Prof. Dr. Fahriye Dincer Koçak
Degree Awarded and Date : **MA – February 2007**

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE PREJUDICES AGAINST THE MALE DANCER IN THE CASE OF “SINOP KÖÇEKS”

Berna Kurt

This study deals with the köçek tradition in historical context, this tradition’s continuity in today’s conditions and its social status. It sets out to analyse those questions in the context of the prejudice against the male dancer.

To get a historical context, the study has began with the analysis of the history of the art of the dance. A gender perspective is added by discussing western male dancer’s position in that history. In the light of those discussions, written documents on the köçek tradition have been analysed and western travelers’ accounts’ orientalist content has been taken into consideration.

For the study, people accustomed to that tradition have been interviewed. The method of oral history has been purposefully chosen to give to those people an opportunity to express their thoughts and feelings. Moreover, interviews facilitated to get information about the tradition’s continuity in today’s conditions. In conclusion chapter, homophobic approach in all those resources has been analysed.

The study has revealed that the prejudice against the male dancer has continuity in different historical conditions and localities. It aimed to reveal changeability of gender roles and freer expressions forms in the art of dance.

Keywords: Dance, Ballet, Köçek, Gender, Oral History, Homophobia, Orientalism.

1) GİRİŞ

Dans, en eski iletişim ve anlatım biçimlerinden birisidir. Duygu ve düşünceleri; sevinci, hüznü, isyanı, acıyı, sevgi ve nefreti, kızgınlığı, yakarışı, beklentiyi...vb. anlatmanın bir yolu olarak görülmüştür. Yüzyıllardır gelişen ve değişime uğrayan canlı bir sanat dalı olan dans, tarih boyunca ekinin en önemli bir unsurlarından birisi olmuş, içinde geliştiği ekinin özelliklerini yansıtmıştır.

Dansı oluşturan her türlü hareket biçimi, tarihsel ve ekinsel bir bağlam içinde gelişir ve kendinden önceki örneklerle etkileşime uğrar. Bedensel devinim biçimleri kişinin ait olduğu ekin, sınıf, yaş, ırk, toplumsal cinsiyet...vb. hakkında bilgi verir. Sahnede temsil edilen beden de dans eden bireyin ya da onun oynadığı rolün toplumsal konumuyla ilişkilidir. Birey, kendi konumunu hareket biçimiyle, davranışlarıyla, kılık ve kıyafet biçimiyle de ortaya koyar. Bedenin sınıfsal beğenin somutlaşması olduğunu savunan Bourdieu¹ de bedenin toplumsallığı ve kolektifliğini vurgular. Yemek yeme alışkanlıkları; bedenin güzellik, sağlık ve dayanıklılığı hakkındaki düşünceler sınıftan sınıfa farklılık gösterir ve önemleri de sınıflara göre azalır ya da artar. Beden, toplumsal ortamlarda, konum, farklı bir grubun üyesi olmak, cinsiyet gibi diğer etkenlerle bağlantılı olarak hareket eder. Dolayısıyla dans sanatının herhangi bir unsuru tarihselliğiyle birlikte ele alınmalı; değerlendirme yapılırken, dansın içinde geliştiği toplumsal düzen, ekinsel ortam da araştırılmalıdır.

Kişilerin kendi ekinsel ortamlarında yaptıkları toplumsal danslarda ve dans sahnesinde belli kimlikler temsil edilir; bu kimlikler kişilerin ait oldukları ekinsel ortamda gelişen toplumsal cinsiyet rollerini yansıtır. Sahnede temsil edilen rollerle gerçek kimlikler ise karşılıklı etkileşim halindedir. Gerçek roller sahneye taşınabileceği gibi, sahnede temsil edilen beden, devinim biçimleri, ilişkiler de gündelik yaşamdaki toplumsal cinsiyet rollerine etkide bulunur. Her dans türü, içinde geliştiği toplumsal ortamı yansıtır ve onu dönüştürme şansına sahiptir.

Dans dünyası sanatsal yaratıcılığı ön plana çıkaran ve geleneksel değerleri sorgulayan bir konuma sahiptir. Bununla birlikte, toplumun cinsiyet rolleriyle ilgili önyargılarını da içinde barındırır. Sahnede sergilenen dansların tarihsel gelişimi incelendiğinde, toplumsal

¹ Emre Işık, *Beden ve Toplum Kuramı, Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. (Bağlam Yayınları 124, İnceleme-Araştırma 72, Ankara, 1998) 138-142.

değişimlerin ve bunların dans sanatının ve dansa dair yaklaşımların kendisine, dans eden kadınlar ve erkekler arasındaki konumlanma biçimine etkide bulunduğu görülür. Örneğin yalnızca erkek dansçının toplumsal konumu araştırıldığında bile, sahip olduğu toplumsal cinsiyet kimliğinin sabit olmadığı, tarihsel koşullar altında çeşitli değişikliklere uğradığı anlaşılır. Dolayısıyla, toplumsal yaşamın önemli bir parçası olan ve gündelik yaşam uygulamalarımızı da belirleyen kimliklerin değişebilir, dönüştürülebilir olduğu; bu bağlamda daha özgür ve eşitlikçi toplumsal cinsiyet rollerinin önerilebileceği ortaya çıkar. Sahnede temsil edilen kimlikler, genel geçer algıları ve önyargıları değiştirme, çeşitli soru işaretleri uyandırma ve gündelik yaşama etkide bulunma olanağı sunar. Böylelikle sanat, içinde yaşanılan toplumun gelişimine katkıda bulunma araçlarından biri haline gelir.

Sahnedeki toplumsal cinsiyet kimlikleriyle ilgili bu araştırmada da, erkek dansçı kimliği tarihsel olarak incelenecek ve kendi geleneksel ekinimizden bir örnek üzerinde durulacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan itibaren erkeğin kadın kılığında dans etmesi, yani "köçek"lik yapması geleneği üzerinde durulacak, geleneğin günümüzdeki yansımalarına bakılacaktır.

Araştırma için incelenen dans tarihiyle ilgili kaynaklar genellikle Batı'da gelişen sahne danslarını ve özellikle baleyi ve ona tepki olarak gelişen çağcıl dans akımlarını ele almaktadır. Batı merkezli bu kaynaklar yine batılılar tarafından yazılmıştır ve evrenselci bir yönelime sahiptirler. Avrupa ve Kuzey Amerika dışında gelişen danslar üzerine çok yeterli kaynak bulunmamaktadır. Var olan dans tarihi çalışmalarının da biçimci dans değerlendirmeleri olmanın ötesine geçmesi ve ekinel ve siyasal bağlamları gündeme almaya başlaması çok yakın tarihlerde gerçekleşmiştir. Günümüzde dans kadın ve erkek rollerinin geçirdiği dönüşüm, bu alanın önemli tartışma konularından birisi olmuştur. Ancak yine bu tartışma Batı merkezli sanat biçimleri üzerinden yapılmaktadır. Türkiye'nin geleneksel dans ekininde temsil edilen toplumsal cinsiyet rolleri, üzerinde çok durulmamış bir araştırma alanıdır ve bu araştırmanın da temel eksenini oluşturmaktadır. Yaşadığımız topraklarda gelişen köçeklik geleneğinin sahnede temsil edilen toplumsal cinsiyet kimliğinin toplumsal algılanışı bağlamında inceleneceği bu araştırmanın temel varsayımı, "köçek"lerin tarihsel olarak önyargılı bir bakışa maruz kalmış olması; geleneğin bağlamı ya da içeriği değişime uğrasa da, bu önyargılı bakışın süreklilik arz etmesidir.

Kadınların kamusal alanda görünürlüğünün olmadığı, dolayısıyla sahneye çıkamadığı Osmanlı İmparatorluğu'nda, kadın kılığına girerek sahneye çıkan ve dans eden profesyonel

dansçılara “köçek” denir. Köçekleri konu edinen metinler incelendiğinde, kadın kılığında dans eden bu erkeklerin bedenleri ve cinsellikleriyle tanımlandığı, “ikinci cins” ya da “aşağı cins” olarak kabul edilen kadınlar gibi nesneleştirildiği görülür. Köçekler, açık ya da üstü örtük bir biçimde “eşcinsel erkek fahişe” olarak tanımlanırlar. İstanbul’da saray ve çevresinde yaygınlık kazanan köçeklik geleneği 1856 yılında Sultan Mahmud tarafından yasaklandıktan sonra kaybolmaya başlar. 20. yüzyılın başlarından itibaren Müslüman kadınların sahneye çıkmaya başlaması da bu süreci hızlandırır. Köçeklik, zamanla Anadolu’nun belli bölgelerinde, daha çok kırsal kesimde sürdürülen bir gelenek halini alır.

Gelenek farklı bir boyut kazansa da, kadın kılığında dans eden erkeğe karşı önyargılı bakış devam eder. Kadın kılığında dans etmek erkeğin saygınlığını düşürür. “Erkeklik”i tartışma konusu haline getirilen, dolayısıyla erkini yitiren köçek, açık ya da örtük bir biçimde eşcinsellikle ilişkilendirilir. Gelenek sahiplenilmeyerek ya da yadsınarak, hatta dönem dönem yasaklanarak, bu işi meslek olarak yapan kişilerin sanatsal yetenekleri dikkate alınmayarak sürdürülür ve kaybolmaya yüz tutar.

Araştırmada, köçeklik geleneği tarihsel bağlamında incelenecek, geleneğin günümüzde sürdürülme biçimleri, yapılan görüşmeler ve yazılı kaynaklar ışığında incelenecektir. Batılı dans biçimlerinde dans eden erkeğe karşı eşcinsellik korkusu içeren bakışın tarihsel gelişimi ve günümüzdeki örnekleri ele alınacak; bu durum köçeklere karşı önyargılı bakışla birlikte değerlendirilecektir.

2) DANS SANATI: TANIMI ve TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Dans Sanatı ve Kökenine Dair Görüşler:

Dans; “sıradan motor etkinliklerden farklı olarak amaçlı, bilinçli, ritmik ve ekinsel olarak biçimlendirilmiş sözsüz beden hareketlerinden oluşan ve güzelduyusal bir değere sahip insan

davranışları bütünü” olarak tanımlanabilir.¹ Hareket, insanların kendi aralarında ve çevreleriyle iletişim kurma araçlarından biridir; dans da insanlık ekini ve iletişiminin önemli bir parçasıdır.²

Dansın, tarih öncesi çağlarda bireyi ve topluluğu koruma amaçlı bir eylem niteliğine sahip olduğu söylenir. Bu dönemde topluluğun görsel ve dramatik anlatım yoluyla yaşamını sürdüreceğine, tanrıların ve ruhların yatıştırılacağına, toplumsal denetimin sağlanacağına, hasadın bol olacağına, hastalıkların ve kuraklığın biteceğine, şeytanın uzakta tutulacağına inandığı savunulur. Süreç içinde yaşam koşulları değişmeye başlayınca, inançlar ve düşünceler ve dolayısıyla dansın anlamı, bağlamı ve işlevi de değişir. Sonuç olarak, dans gereksinimlere göre değişen ekin tarafından belirlenir.³

Dansın kökenine dair çok fazla sayıda görüş vardır. Bu görüşleri inceleyen dans insanbilimcisi Joann Kealiinohomoku, çoğu görüşün tümdengelimci ve Avrupa merkezci önyargılarla ve ciddi hatalarla dolu olduğunu savunur. Dansın kökeni olarak dinsel ve büyüsel oyunların, iletişim ve hatta kendini karşı cinse beğendirme kaygısının gösterildiğini; dansın bireysel ya da toplumsal bir etkinlik olarak tanımlanabildiğini, eğlence amaçlı ya da ciddi ve belli bir hedefe yönelik olarak gösterilebildiğini; hatta insanlardan önce hayvanların dans ettiğini savunanların bulunduğunu yazar.⁴ Örneğin hayvan davranışlarını inceleyen Curt Sachs, kuşların danslarını kadril dansına benzeter; tavuklar bir araya geldiklerinde içlerinden birisinin ortaya çıkıp gösteri yaptığını, yorulunca da seyirciler arasına karıştığını ve yerini bir başkasının aldığını anlatır. Benzer bir biçimde Yontma Taş Devri’nde şempanzelerin dans ettiğini savunur.⁵

¹ Leman Figen Yılmaz, *The Dance History in Turkey During the Modernization Process of the Republican Period (1929-1939)*. (İstanbul, 1994) 4.

² Yılmaz 3.

³ Yılmaz 7.

⁴ Joann Kealiinohomoku, “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance”, Ann Dils ve Ann Cooper Albright, *Moving History/Dancing Cultures, A Dance History Reader*. (Middletown: Wesleyan University Press, Ekim 2001) 33.

⁵ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*. (Hampshire: Dance Books Ltd, 2002) 4 ve 90.

Benzer görüşleri inceleyen Andrée Grau da, çoğu yazarın evrimci bir bakışa sahip olduğunu, sırasıyla “ilkel” danslardan, “halk” danslarına ve en sonunda Batılı sahne dansına evrilen doğrusal bir tarih anlayışını savunduğunu ve bu anlamda Batı merkezci bir yönelime sahip olduğunu belirtir. Çoğu varsayımın tarihsel kanıtlardan uzak ve dolayısıyla kurgusal olduğunu söyler. Örneğin günümüzde “ilkel kabile” olarak kalgılanan Aborijinlerden hareketle “ilkel” danslara dair genellemeler yapmanın yanlış olduğunu belirtir. Aborijinlerin taş devri insanları olmadığını, ekini bizimkinden farklı gelişen 20. yüzyıl insanları olduğunu söyler. Benzer şekilde, hayvan davranışlarından hareketle genellemeler yapmanın yanlış olduğunu, her şeyden önce yaşambilimsel ve kalıtsal farklılıkların ekini de farklı biçimlendireceğini söyler. Antik çağ yontu ve resimlerine bakarak genellemeler yapmanın da yanlış olabileceğini, çünkü bu sanatsal ürünlerin öncesinde de dans edilmiş olabileceğini savunur. İnsanların yaklaşık 300.000 yıldır var olduğunu bilindiğini, 40.000 yıl önce ilk kez dil kullanan insan türü olan *homo sapiens sapiens* öncesinde de insanların kendilerini anlatmak ve iletişime geçmek için dans etmiş olabileceğini söyler.¹

Bunlar arasında en çok savunulan görüş, dansın kaynağını kuttörenlerin ve dinsel inançların oluşturduğudur. İnsanların, algılayamadıkları ya da nedensel bir bağlantı kuramadıkları olayları doğaüstü güçlerle ve kavramlarla anlamaya çalışarak bir çeşit soyutlama yeteneği geliştirdiği; tapınmalar ve kuttörenlerin de buradan kaynaklandığı iddia edilir. Bu kuttörenlerde tarım, hayvancılık, deniz-kara avcılığı, savaş, evlenme gibi toplumsal ve ekonomik olayların, yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgârla sallanması gibi doğa olaylarının, kötü ruhları kovma, bereket, güç dileme, sağaltma gibi ruhsal-dinsel olayların “gerçek”ten soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu “dans” sanatının doğduğu söylenir. Dans, ilk insanlar için anlamakta çektikleri güçlüğe buldukları ilk çözüm olarak yorumlanır.²

Tüm bu görüşler değerlendirildiğinde, dansın bir anlamda, insanlığın kendisini ve deneyimlerini anlatma biçimi olduğu düşünülebilir. Yaşamdaki olaylar bütünüyle dansların

¹ Andrée Grau, “Myths of Origin”, Alexandra Carter, *The Routledge Dance Studies Reader*. (Londra ve New York, Routledge, 1998) 197-199.

² M. Tekin Koçkar, *Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları*. (Ankara: Spor Kitabevi, Sporsal Uygulama Dizisi: 10, Şubat 1998) 6.

içinde yerini alır; dolayısıyla dansın tarihsel, siyasal, ekonomik...vb. farklılıklardan ötürü uygarlıktan uygarlığa değişmesi doğal bir durumdur.

Birçok uygarlıkta kutsal bir kimliğe bürünen dans çeşitli şekillerde sınıflandırılır:¹

1. Dini danslar ve büyü dansları
2. Eğlence dansları
3. Gösteri dansları

1. Dini danslar ve büyü dansları:

Dansın doğaüstü güçlere çağrı niteliği bulunur. İnsan yenemediği güçlere boyun eğdirmek ve gücünün yetmediği olayları denetleyebilmek için isteklerini somutlaştırmaya yönelik el-kol hareketleri yapar. Bu hareketler bir araya gelir; insanın kendi yaşadığı dünyayla bilmediği kendi dışındaki evren arasında ilişki kurmaya yönelik bir tören haline gelir.

Yontma Taş Devri'nin sonlarında başlayan büyü danslarının nedenleri çeşitlidir: bereketli ay, savaşta zafer, kuraklığa karşı yağmur isteği...vb. Dua ve yakarış ya da tanrılara şükran anlatımıdır.

Birçok dinde tanrıların dans ettiği bilinir. Örneğin, Hindistan'ın dans kralı Nataraca, tanrı Şiva dans ederken evreni yaratır ve yok eder. Bali, Japonya, Çin, Kamboçya'da dansın tanrısal bir kökenden geldiği öne sürülür. Yunan tanrılarında biri olan Pan da dans eder.

a) İnsanın temel kaygılarının anlatımı olarak dans:

Av dansları, hasat dansları, yağmur dansları, tapınma dansları, ateş dansları...vs.

b) Yaşamın çeşitli evrelerini kutsayan danslar:

¹ "Dans, Dansın Yapısı ve Rolü", *Théma Larousse*, Tematik Ansiklopedi, 1993-1994, Milliyet Gazetecilik. 5. cilt: Edebiyat, Sanat, Müzik, Sinema, 426-427.

Bunlar, insan yaşamındaki çeşitli geçiş törenleridir:

-doğum,

-çocuğun yetişkinliğe geçişi (acılı deneyimlerden geçildikten sonra dans edilir: Örneğin Afrika'da kadının sünnet edildikten sonra dans etmesi; Natchez savaşçılarının üç gün uyanık kalıp dövmeler yaptırdıktan sonra dans etmek zorunda bırakılması),

-evlenme,

-ölüm (Fildişi Sahilleri'ndeki Senufolarda ölüyü öteki dünyaya göndermek için, Eski Mısır'da bu yolculuğu kolaylaştırmak amacıyla dans edilir. Bali'de ölen kişiye hediye olarak dans edilir.)

c) Esriklik dansları:

Okyanusya, Kuzey Amerika, Endonezya, özellikle de Orta Asya'da görülen Şamanizm, bir hastanın iyileştirilmesi gibi somut bir sonuç elde etmek için kendinden geçme amaçlıdır. Tek tanrılı toplumlarda esriklik dansları ise daha çok ruhun tanrısal kata yükselmesi amaçlıdır.

2. *Eğlence dansları*

Toplumsal düzen değiştiğinde, büyü amaçlı dansın temel işlevi dans edenin haz alması haline gelir. Toplu olarak yapılan dansların tümü (halk dansları, balo dansları, salon dansları...vb.) bu sınıflandırmaya girer. Özellikle bireysel ya da toplumsal, mutluluk verici bir olayın kutlanması durumunda ortaya çıkar: tahta çıkma, çeşitli yıldönümleri, zaferler, soyluların sünnet törenleri, şölenler...vb).

3. *Gösteri dansları*

Gösteri danslarının içeriği dinsel ya da din dışı olabilir. Genellikle şölenlerde ilgi çekme amaçlı olarak sahnelenir. Eğlence dansları ya da halk dansları da zamanla gösteri dansına

dönüştürülebilir. Örneğin Rus halk dansları ünlü koreograf Moiseyev tarafından baleye taşınır. Ülkemizde Devlet Halk Dansları Topluluğu ve yakın dönemde Anadolu Ateşi gibi gruplar geleneksel dansları sahneye taşır.

2.2. Dans Sanatının Tarihsel Gelişimi:

İlk Uygarlıklarda Dans¹:

İlk uygarlıklarda dans ekinsel yaşamın önemli bir parçasıdır. Örneğin Eski Yunanistan'da dans, şiir ve müzikle iç içedir. Bu üç sanat dalı “müzik” (müz'ler sanatı) adı altında birleşmiştir. (Ataman, 1947, s. 45) Dans kişiyi soylulaştıran, uyumlu ve zarif kılan yararlı bir sanat olarak görülür.

Eski Yunan tiyatrosunda şarap tanrısı Dionyssos onuruna yapılan törenlerde dans edildiği bilinir. Yunan söylenebiliminde de Pan gibi dans eden tanrılardan bahsedilir.

Roma uygarlığının ilk dönemlerinde dans, sahne üzerinde çalınıp söylenen ünlü şiirlere eşlik etmek amaçlı yapılır. Dans etmek soysuzluğun simgesidir ve daha çok esirler dans eder. İmparatorluğun son dönemlerinde ise sahne ve seyirlik oyunlarda ilerleme kaydedilir. Danslar eski inceliğini yitirir ancak dansın toplumsal önemini kavrayan soylu Romalılar dans dersleri almaya başlarlar.

Mısır uygarlığında müzik ve dans sanatı gelişkindir. Tek, çift ya da grup halinde yapılan danslar dinsel amaçlı törenlerde, hasat ve bolluk için düzenlenen şenliklerde, maskeli ölüm dansı olarak da cenaze törenlerinde yapılırdı.

Hint uygarlığında dans, oyunculuk ve dram sanatlarını ele alan bir yazı yapıtlar ortaya çıkar. Zamanla Hint dansı gelişir ve “kathakali” adı verilen geleneksel anlatım dansı ortaya çıkar.

¹ Koçkar 10.

Çin’de önce sahne üzerinde dinsel ezgiler yağmur yağdırma, ekin biçme amaçlı olarak yapılan dansları diğer uygarlıklardaki gibi halk değil, imparator, saraylılar ve din adamları izler. Savaş başarılarının da danslı anlatımla sahneye aktarıldığı bilinir.

Japon uygarlığında dans dinsel kökenlidir. Japon tiyatrosunun temeli olan ve tanrının varlığını anlatmak için yapılan “kagura”lar Japon danslarının da atası sayılır. Şinto’ya tapınmak için düzenlenen bu dansı kadınlar yapar. Bu dansın kapsamı içinde avcılık törenlerinden kalan danslar da vardır. Bu danslar zamanla gelişerek günümüze dek varlığını sürdüren önemini “no” ve “kabuki” danslarını oluşturmuşlardır.

Kazıbilimsel bulgulardan anlaşıldığı kadarıyla Babil, Asur, Pers gibi Ortadoğu ve Mezopotamya, İnka, Aztek ve Maya gibi Amerika uygarlıklarında da dinsel, din dışı ve savaş dansları bulunduğu bilinir.

Ortaçağda Dans:

Roma İmparatorluğu’nun yıkılışından sonra Avrupa’ya Katolik kilisesi egemen olur. Ekin sel yaşama da etkide bulunan kilisenin baskısı sonucunda dans sanatı, halkın eğlence danslarıyla sınırlı kalır. Ortaçağda kiliselerdeki törenlerde yapılan danslar zamanla yasaklanmaya başlar.

300-1300 yılları arasında Avrupa’da dansın izinin kaybolduğu söylenir. Gezgin ozan, dansçı, şarkıcı ve oyuncuların dans ettiği bilinir ancak toplu olarak yapılan danslardan pek bahsedilmez. Zamanla soylu ve köylü dansları farklılaşmaya başlar. Rönesansla birlikte çiftlerin karşılıklı yaptığı danslar (gavot, morisco, menuet, basse-danse...vb.) yaygınlaşır.

Dans hocası ve koreograf Domenico da Piacenza “Dans Sanatı ve Dansları Yönetme” adlı kitabında her ikisi de dans anlamına gelen *danza* yerine *ballo* sözcüğünü kullanır. Yazdığı danslara da İtalyanca *baletti* ya da *balli* denir. Günümüzde yazarın bu kullanımı, bale teriminin kullanılmasının nedenlerinden biri olarak gösterilir.¹

¹ 15 Ekim 2004, Ana Sayfa, Oracle Thinkquest Education Foundation, 23 Aralık 2006, <<http://library.thinkquest.org/21702/lite/h5.html>>.

İtalya'daki şehir devletlerde, imparatorluklar arası evlilikler gibi önemli olaylar için yapılan törenlerde dans yaygın bir sanat dalı haline gelir. Bu törenlerde hem soylular hem de onların görevlendirdiği dansçılar dans ederler.

Rönesans Döneminde Dans¹:

16. yüzyıla gelindiğinde dans; kılıç, güreş, yüzme, dans gibi soyluluk göstergesi haline gelmiştir; askeri eğitimin bir parçasıdır. Toplumsal bir dans olarak siyasi bir işlevi vardır. Bu dönemin siyasi dünya görüşüne göre insan evrenin merkezindedir. Bu görüş, topluma da uyarlanır. Kralın merkezde olduğu, toplumun çok katmanlı yapısı içinde de uyumun sağlanabildiği geometrik bir düzen oluşturulur.

Bale türünün ilk örnekleri olarak kabul edilen *saray baleleri* dönemin Avrupa ülkelerinde yaygınlaşır. Öncelikle İtalya ve Fransa'da gelişen, farklı bölgelerde farklı özellikler gösteren saray balelerinin temel işlevi, soylu sınıfının erkini sağlamlaştırmaktır.

İtalyan Catherine de Medicis ve Fransız Henri Duc d'Orléans'ın evlilikleri, dansın merkezi konumundaki iki ülkenin gösteri biçimlerinin birleşmesini sağlar. Medicis'nin hazırlattığı en ünlü gösterilerden biri 1573'de Polonya elçilerinden birinin Fransa'yı ziyareti onuruna sergilenen Polonyalıların Balesi'dir (*Le Ballet des Polonais*). Bu balede Fransa'nın bölgelerini temsil eden 16 kadın dansçı dans eder. Bir saat süren balenin yönetmeni Balthasar de Beaujoyeux'dür.

1570 yılında şair Jean Antoine de Baif ile besteci Thibault de Courville Paris'te Şiir ve Müzik Akademisi'ni kurarlar. Amaçları çeşitli sanat dallarını bir araya getirmektir. Gösterileriyle saray balesinin oluşumuna katkıda bulunurlar. 1581 yılında Balthasar de Beaujoyeux'ün düzenlediği ve koreografisini yaptığı Kraliçe'nin Dramatik Balesi (*Ballet Comique de la Reine*) ilk "bale" örneği olarak kabul edilir. Gösteri, Baif Akademisi'nin sanat türlerini birleştirme projesinin ilk örneğidir. Söylencesel tanrıların (Odysse, Circe, Minerva, Pan...vs.) işlendiği baleyi yaklaşık on bin kişinin izlediği ve gösterinin gece 22.00'dan sabah 03.00'a kadar sürdüğü söylenir. Bu gösteri balenin yanı sıra konuşma ve drama unsurları da içerir.

¹ Susan Au, *Ballet & Modern Dance*. (Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988) 10-21.



Resim 2.1
Ballet Comique de la Reine'in dekoru¹

Saray balelerinin ortaçağ eğlencelerinden farklı olarak dini değil seküler bir işlevi vardır. İmparatorluk ailesinin etrafında kurulan baleler, düzeni meşrulaştırma ve sağlamlaştırma, değişik inançları bir arada tutma ve eğlendirme amaçlıdır. Öncelikle yönetici sınıfa hizmet eder. Şölenlerde, oyun aralarında, yabancı elçilerin ziyaretlerinde, soyluların düğünlerinde sahnelenirler.

Gösterilerde dans, müzik, şiir, resim ve tiyatro bir aradadır. Genellikle tek bir genel sanat yönetmeni bulunur. Müzik, oyunculuk ve dans birlikte sergilenir. Farklı bölümlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Belli bir süreklilik ve bütünlüğe sahip değildir. Bu balelerin sonunda genellikle herkesin katıldığı büyük bir balo yapılır.

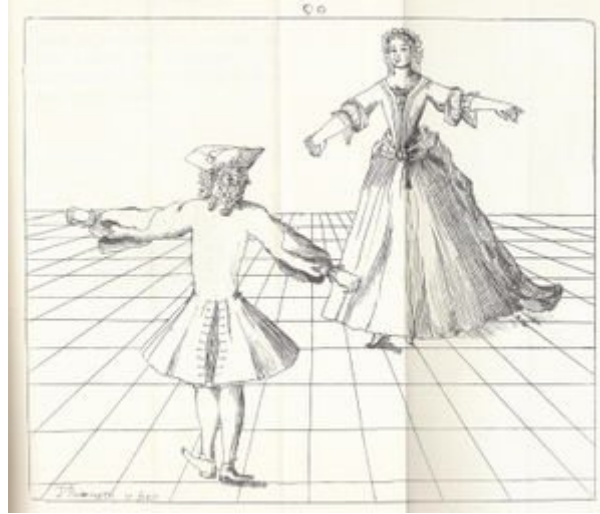
Dönemin edebiyatının önemli bir unsuru olan simgecilik de saray balelerinde de çok kullanılır. Gösterilerde basılmış dizeler ve baleye dair bazı açıklamalar seyirciye basılmış bir biçimde dağıtılır.

¹ Au 10.

Saray balelerinin dansçıları bugünkü gibi profesyonel ve eğitimli balerinler değil, daha çok soylu amatörlerdir. Soylu olmayan akrobatlar ve grotesk dansçılar da soylular tarafından görevlendirilir.

Danslar yere yakın bir biçimde yorumlanır, zamanın toplumsal danslarından alınma hareketler kullanılır. (gavot, volt, morisco, saltarello, chacona, paspiet, gigue, forlene, bourré, kontradans, polonez...vb.¹) Hareketlerde incelik önemlidir. Koreografide geometrik biçimler kullanılır ve bunlar genellikle simgesel anlamlar taşır. Örneğin aynı anda dans eden 14 kişi 14. Louis'yi anlatan bir dans yapar.

Kostümler hareket yeteneğini ikinci planda tutan, ağır ve gösterişli saray kostümleridir. Özellikle kadın kostümleri dans etmeye hiç elverişli değildir. Uzun ve ağır etekler, topuklu ayakkabılar giyen kadınlar istedikleri gibi hareket edemedikleri için, sahnede sayıca da daha fazla olan erkeklerin gölgesinde kalırlar.



Resim 2.2
Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris, 1725.
Menuet figürü²

¹ Koçkar 22-23.

² Wikipédia, L'Encyclopédie Libre, 5 Aralık 2006 11:08, 22 Aralık 2006, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Rameau>.

17. Yüzyıl - Balede Profesyonelleşme¹:

17. yüzyılda saray balesinin yapısı ve konuları değişir. Sözle ya da şarkıyla söylenen, yazılı bir metnin bulunduğu ve az sayıda olayın gerçekleştiği maskeli baleler (*ballet-masquarade*) ve yapısal olarak bu türe benzeyen ve tüm girişlerin ortak bir temaya bağlı olduğu giriş baleleri (*ballet à entrée*) yaygınlaşır. Bu iki tür dramatik balelerine göre daha az planlıdır ve daha ucuza mal edilir.

Dönemin beğenilen şövalye romanları da bale konuları arasına girer. 1620-1636 yılları arasında *yerli baleleri* yaygınlaşır. Bu balelerde daha çok ulusal kahramanlar ve çeşitli meslekler alaya alınır. Maske takılarak yapılan danslar genellikle dekoratif ve eğlence amaçlıdır, seyirciye herhangi bir şey anlatmayı hedeflemez.

Yine bu dönemde bale zevki gelişmekte olan kentsoylu sınıfına da yayılmaya başlar. Zengin evlerinde saray balelerinin taklitleri ve daha mütevazıları sergilenir. Dansçılar arasında ise profesyonelleşme başlar, sahnede soylu amatör oranı azalır. Bale saraylardan opera binasına, günümüzde de kullanılan çerçeve sahnelere taşınır.



Resim 2.3

Le Ballet de la Nuit, 1653

Bu balede, 14. Louis Güneş Kral adıyla başrolüdür, daha sonra kendisine bu isim takılır.¹

¹ Au 23-43.

1653 yılında oynadığı Apollo rolünden sonra “Güneş Kral” diye de adlandırılan 14. Louis İtalyan kökenli Kardinal Mazarin sayesinde ünlü bir dansçı olur. Kardinal, İtalyan etkisinin Fransa’ya taşınmasını sağlar; İtalya’dan balet Giovanni Battista Lully’yi getirir ve ona Jean Baptiste Lully adını verir. Lully 1661’de Louvre’un çatısında dünyanın ilk bale okulu olan *Kraliyet Dans Akademisi*’ni kurar. Molière ile ve balenin beş temel duruşunu oluşturan ve dans eğitimini sistematize eden Pierre Beauchamps ile birlikte çalışır. Bu dönemde akademik bale tekniği sabitlenir, bale hareketleri dağarcığı oluşturulur.



Resim 2.4

Menuet dansı yapan 14.Louis²

Molière’in komedi baleleri saray balesiyle profesyonel tiyatral bale arasında geçiş işlevi görür. Bu balelerde saray balelerinden farklı olarak süreklilik ve dramatik bütünlük vardır. Bu yeni biçimde müzik ve dans, öyküyü anlatmada kullanılır. Şarkı söyleyen müzisyenler mim kullanarak oyunculuk yapar, dansçılar ise maske takarlar.

1669’da 14. Louis *Kraliyet Müzik Akademisi*’ni kurar ve başına Lully’yi getirir. Bir sene sonra da dansı bırakır. Lully 1672’de Kraliyet Müzik Akademisi bünyesinde günümüzün en

¹ La Belle Danse, A Brief History of Baroque Dance, 25 Aralık 2006, <<http://www.labelledanse.com/baroque.htm>>.

² La Belle Danse, A Brief History of Baroque Dance, 25 Aralık 2006, <<http://www.labelledanse.com/baroque.htm>>.

eski bale grubu olan Paris Operası'nın temeli niteliğindeki dans akademisini açar. Bu okulda *opera-bale*'nin standartlarını oluşturur.

1681 yılına gelene kadar sahnedeki dansçıların neredeyse hepsi erkeklerdir; bu tarihte ilk kez profesyonel kadın dansçılar sahneye çıkarlar. Bu balerinlerden en bilineni, Aşkın Zaferi'ndeki (*La Triomphe de l'Amour*) dört balerinden biri olan “dansın kraliçesi” lakaplı de Lafontaine'dir (1665-1738).

1700'de Raoul Auger Feuillet, Koreografi ya da Dans Yazma Sanatı (*Chorégraphie¹ ou l'Art d'Ecrire la Danse*) adlı kitabını yayınlar. Bu kitapta sahne ve saray danslarının kurallarının yanı sıra tamamlanmamış bir dans yazımı denemesi bulunur. Bu, günümüzde hâlâ en sık kullanılan dans yazımı sistemlerinden birisidir. Bu yıllarda günümüzde de kullanılan *jeté*, *sissonne*, *chassé*, *entrechat*, *pirouette*, *cabriole* gibi bale terimleri yerleşmeye başlar.

1712 yılında John Weaver (1673-1760) ilk bütünlüklü dans tarihçesi kitabı Dans Tarihi Denemesi'ni (*Essay Towards an History of Dancing*) yazar. Kitabında, balede kullanılan hareketlerin bir anlamı olması, bir mesaj iletmesi gerektiğini savunur.

1725 yılında İspanya Kraliçesi'nin eski bale uzmanı Pierre Rameau (1674-1748) Dans Ustası'nı (*Le Maître à Danser*) yayınlar. Bu kitapla birlikte balenin beş temel duruşu ilk defa kayda geçirilmiş olur.

Rameau'nun 1735 yılında sergilediği bir gösteride konu farklı egzotik bölgelerde geçer. Bu gösteride günümüzde bilindiği anlamıyla bale hareketleri yapılır. Bacakların dışarı doğru döndürülmesi balede bir zorunlulukken, salon danslarında arzu edilen bir şey halini alır. Dolayısıyla bu dönemde profesyonel bale diğer dans türlerinden ayrılmaya başlar.

¹ Yunanca *khorea* dans etmek, *graphein* de yazmak anlamına gelir.

71



L. Rameau sculp.

Premiere Figure du demi Coupe



Deuxieme attitude du demi Coupé'

Resim 2.5

Pierre Rameau: (Maître à Danser) Demi-coupé figürleri¹

¹ Maître à Danser , Pierre Rameau, 1725, Le demi-coupé – 22. Bölüm – s: 71, 23 Aralık 2006.<http://www.stravaganze-fr.com/choreg_analyse/rameau_dc_figs.htm#fig1>.

Bu dönemde Fransız balelerinde zerafet ön plandayken, İtalyan balelerinde daha çok bedensel yetenek önemli bulunur. Yine Fransa’da opera-balelerdeki dans bölümleri hikâyeyi desteklerken, İtalya’daki danslar daha çok şarkıların arasındaki bağımsız dinlenme bölümleri niteliği taşır.

Dönemin ünlü erkek dansçıları Michel Blondy (1677-1747) ve Claude Ballon (1676-1739)’dur. Balon, yumuşak sıçrayışlara ismini veren balettir. Kadınlar bu dönemde hâlâ erkeklerin gölgesindedir çünkü dansa geç başlamışlardır ve ağır kostümler hareket yeteneklerini kısıtlar. En ünlü kadın dansçılar Marie-Thérèse de Subligny (1666-1736) ve Françoise Prévost’tur (1680-1741). Prevost’un öğrencileri Marie-Anne Cupis de Camargo (1710 - 1770) ve Marie Sallé (1707-1756) de zamanla ünlenen balerinler olurlar.

Marie Sallé karakter rolleriyle ünlenir ve otantik kostümler giyer. Camargo ise tekniğe, sıçramalara ve adımlarıyla öne çıkar. Her iki balerin de eskisinden daha kısa eteklerle dans ederler.

1739 yılında “La Barbarina” adıyla bilinen İtalyan balerin Barbara Campanini (1721-1799) Paris’e gelir ve mükemmel tekniğiyle ünlenir.

18. Yüzyıl ve Dramatik Balenin¹ Gelişimi:

16. ve 17. yüzyıllardaki saray balelerinin temel işlevi siyasi propagandaydı. Vokal müzik, şiir gibi diğer sanatların da varlığıyla birlikte, dramatik yanı ikinci planda kalıyordu. Bir hikâyenin hareketlerle anlatıldığı dramatik bale ise Yunan ve Roma dansı ve pandomimi, İtalyan *commedia dell’arte* geleneği ve Fransız ve İngiliz fuar tiyatrolarındaki bedensel yetenek danslarıyla etkileşerek gelişti.

1738 yılında Rusya’da St. Petersburg okulu açıldı. Aynı dönemde İngiltere’de baleye daha fazla önem verilmeye başlandı. John Weaver (1673-1760) sözün kullanılmadığı ve dans ve pandomim yoluyla bir hikâyenin anlatıldığı dramatik bale türünü yarattı. Bu dönemin klişe, stilize anlatım kullanımı, bugün alışık olduğumuz bale hareketlerinin temellerini oluşturdu. İngiltere’nin ilk balerini Hester Santlow (1690-1773) ve Louis Dupre’nin dans ettiği Mars ve

¹ Ballet d’action.

Venüs'ün Aşkları (*The Loves of Mars and Venus*) bu türün ilk örneklerindendir. Bu dönemde koreograflar dansçılara *commedia dell'arte* oyunculuğu, pantomim, bedensel anlatım dersleri vermeye başlarlar. Weaver'dan sonra İsviçreli-Fransız Jean Georges Noverre (1727-1810) bu türün devamlılığını sağlar.

Balenin yaratıcıları olan kostümcü, besteci ve koreograflar arasında daha sıkı bir işbirliği olması gerektiğini savunan Noverre *Dans ve Baleler Üzerine Mektuplar (Letters on Dancing and Ballets)* adlı kitabında balede reform talebinde bulundu. Maske kullanımına, ağır kostümlere karşı çıktı. Fransız Devrimi'nden etkilenen öğrencisi Dauberval de (1742-1806) balede kostüm devrimine yol açtı. Daha hafif giyinen dansçıların ayaklarında artık yumuşak, esnek ayakkabılar bulunuyordu. Dauberval, eşi ünlü balerin Maria-Madeleine de Crespé'yle birlikte Bordeaux'da sergilediği Saman Balesi (*Le Ballet de la Paille*) ile ilk kez orta sınıfı konu edinen bir bale sergiledi. Bu bale günümüzde *Şımarık Kız* adıyla bilinir.



Resim 2.6

Artık etekleri kısalan ve parmak ucunda dans etmeye başlayan zarif balerinler uçan periler gibi görünürler.¹

¹ *Ballet*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 20 Aralık 2006, 08: 37, <<http://en.wikipedia.org/Ballet>>.

19. Yüzyıl ve Romantik Dönem:



Resim 2.7

Jules Perrot'nun 1845 tarihli Pas de Quatre'ında (Dörtlü dans) dönemin dört ünlü balesini:
(soldan sağa) Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Lucile Grahn and Fanny Cerito¹

Romantizm, Fransız Devrimi'nin temelini oluşturan Aydınlanma düşünbilimine; akla, rasyonaliteye, her şeyin sayısal olarak ölçülebilir olabileceği düşüncesine karşı bir tepki akımıdır. Kentsoylu sınıfının Avrupa'da güçlendiği bu dönemde bale öyküleri de sarayın ve gündelik yaşamın dışına taşar. Halk dansları stilize edilerek kullanılmaya başlar. İskoçya gibi egzotik bölgelerde geçen hikâyelerde o bölgelerin halk dansları kullanılır. Böylece günümüzün Devlet Halk Dansları gruplarının ya da Anadolu Ateşi gibi grupların bale ve halk danslarını birlikte kullanma geleneğinin temelleri atılmış olur.

Romantik balede seyircinin anlayabileceği bir hikâye işlenir. Genellikle ilk perde fantastik, ikinci perde gündeliktir. Gündelik yaşam dışında geçen fantastik hikâyelerin başkahramanları, parmak ucu ayakkabıları ve tütüler içindeki balerinlerdir. Balerinler, öte dünyaya ait kadınsı cazip yaratıkları canlandırırlar. Işık olarak gaz lambalarının kullanımı ve ay ışığı etkisinin oluşturulması gündelik yaşamdan farklı, loş bir ortamın kurulmasını sağlar. İlk kez bu dönemde görünmez kablolarla dansçılar uçurulur. Böylece fantastik imgelerin oluşturulması kolaylaştırılmış olur.

¹ *Romantic Ballet*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 1 Aralık 2006, 12:10, 22 Aralık 2006, <<http://en.wikipedia.org/RomanticBallet>> ve Au, 44.

Doğüstü varlıkları canlandıran kadın dansçılar bu dönemde parmak ucunda dans etmeye başlarlar. Tarihte parmak ucunda dans eden ilk balerin olarak Marie Taglioni (1804-1884) bilinir. 1832 yılında babası onun için Hava Perisi'nin (*La Sylphide*) koreografisini yapar. Bu eser, *Giselle* gibi günümüze kalan ilk balelerdendir ve çoğu zaman romantik balenin ilk temsilcilerinden sayılır. Gösteride giyilen tütüden esinlenerek bu yeni bale türüne *beyaz bale* de denir.



Resim 2.8

Marie Taglioni, renkli litografi, 1831 civarı (Victoria & Albert Museum)¹

Dönemin iki önemli balerini farklı dans tarzlarına sahip olan Fanny Elssler (1810-1884) ile Marie Taglioni'dir (1804-1884). Viyanalı Ellsler çok çabuk ve küçük adımlar atarak dans eder² ve bazı gösterilerde İspanyol halk danslarını kullanır. Kendisinden sonra balede ulusal dansların kullanımı artar. Çok gelişkin bir parmak ucu tekniğine sahip olan Taglioni'nin beden kullanımını ise daha havada ve hafiftir³.

¹ *Marie Taglioni*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 1Aralık 2006, 12:10, 18 Aralık 2006, <http://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Taglioni>.

² Bu tarz *danse tacquétée* olarak adlandırılır.

³ Bu tarza "*danse ballonné*" adı verilir ve hatta buradan hareketle Fransızca'da "*taglioniser*" diye bir fiil bile üretilir.

Romantik Bale türünde, daha önceki Yunan ve Roma klasiklerinden çok geleneksel söylenceler, inanışlar araştırılarak yorumlanır. Periler, ruhlar, hayaletler ve sihirbazlar baş kahramanlar haline gelir.¹ Stilize mim kullanımı ve dans ön plana geçer.

Romantik dönemde bale yaygınlaşır, gazetelere çıkmaya başlar ve 1850'li yıllardan sonra önemini kaybeder. Bu dönemde Ruslar Fransa'dan dansçılar ithal ederler. Giselle Fransa'daki ilk gösteriminden bir sene sonra 1842 yılında Rusya'da sergilenir.

Tüm bu gelişmelerle birlikte, 19. yüzyıl ortalarında bale çağdaş kimliğine kavuşmuş olur: parmak ucu tekniğinin gelişimi, tütüler, yerçekimine karşı gelmek ve çaba sarf etmeden, rahatlıkla uçma yanılması. Yüzyıl başında sahne erkek dansçıların egemenliğindeyken, Romantik Bale'yle birlikte balerinler sahnenin odak noktası olmaya başlarlar.

Kadınların ön plana geçtiği, sahnede daha görünür olduğu bu dönemde dansçı erkekler için dans saygın olmayan bir meslek haline gelmeye başlar. Hatta baletler eşcinsellikle suçlanır. Buna karşı yalancı evlilikler bile yapıldığı görülür. Dönemin ünlü baletleri Jules Perrot, Arthur Saint Léon (1821-1870) ve Lucien Petipa'dır (1815-1898). Ancak Rusya ve Danimarka gibi soylu sınıfının egemenliğini sürdürdüğü, balenin saray tarafından korunduğu ülkelerde erkekler saygınlıklarını kaybetmezler.

1875'ten sonra balede romantizmden çok bedensel yetenek ve görsellik ağır basmaya başlar. Batı Avrupa'da bale yaygınlığını ve saygınlığını yitirmeye başlar.

Rusya'da Akademik Balenin Gelişimi:

17. yüzyılda Fransız saray baleleriyle başlayan klasik bale, 19. yüzyılda Rus İmparatorluk Balesi döneminde akademik bale tekniğinin gelişimiyle birlikte doruk noktasına ulaşır. Rusya'ya bale ilk kez 17. yüzyılda Çar Alexei'nin yönetimi döneminde gelir. 1738 yılında Fransız Jean-Baptiste Landé ilk profesyonel dans okulunu kurar. Aynı dönemde dramatik bale Rusya'ya gelir. Zamanla gelişen Rus balesi 1910-1930 arasında Vaslav Nijinsky ve Anna Pavlova'yla birlikte altın çağını yaşar.

¹ Koçkar 33.

Rusya’da ortaya çıkan klasik-akademik baleyi çarlık yönetimi finanse eder ¹. Genellikle bale için müzik yapılmadığı, var olan müziklerin kullanıldığı bu dönemde Çaykovski bale müzikleri besteler. Çaykovski’nin müziğini yaptığı Kuğu Gölü, Fındıkkıran, Uyuyan Güzel baleleri akademik balenin en ünlü örnekleridir. Bu baleler genellikle üç bölüme ayrılır:

- 1) açılış dansı: ikili dans (*pas de deux*) (*adagio*),
- 2) önce erkek, sonra kadın dansçıların çeşitlemeleri,
- 3) final (*coda*).

Hikâyeden çok mükemmel, kusursuz bale tekniğinin ön plana çıktığı bu gösterilerde bale, tiyatro, müzik bir arada sergilenir. Seyircilerin çoğu soylulardır. Fransa’da yeni bir bale anlayışının temsilcisi olan Marius Petipa (1818-1910) 1862 yılından itibaren St. Petersburg’da Marinsky² tiyatrosunda ve Bolşoy tiyatrosunda çalışmaya başlar. 1872’de Rusya’nın “büyük üçlü”sü olarak adlandırılan Çaykovski’nin bestelediği balelerin ilkini, *Kuğu Gölü*’nü Rusya’da ilk kez sahneler. Balenin çok yaygınlaştığı 1880’li yıllarda Saint-Léon’un *Coppelia*’sını ve Giselle’i sergiler. 1890’da “büyük üçlü”nün ikincisi olan “*Uyuyan Güzel*”, 1892 yılında da üçüncüsü olan “*Fındıkkıran*” sergilenir.

Rusya’da Petipa’dan sonra gelen en önemli koreograf olan Mikhail Fokine’dir (1880-1942). Fokine, balenin geleneğe körlük derecesinde bağlı olmasını eleştirmeye başlar. Tütü ve parmak ucu ayakkabıları gibi geleneksel bale kostümlerine karşı çıkar. Parmak ucu tekniğiyle yapılan danslar yerine dönemin beğenilen danslarını ve ulusal dansları kullanır. Dansçıları çıplak ayak dans ettiremediği için onlara ayakkabı desenli taytlar giydirir. Kendisi reddetse de 1904’te izlediği Isadora Duncan’dan etkilendiği söylenir. Sergilediği ilk balede (*Acis ve Galatea*) Yunan danslarını kullanır.

1909 yılında bir dergi editörü ve sergi organizatörü olan Sergei (Serge) Diaghilev (1872-1929) Rus Baleleri’ni (*Ballets Russes*) kurar. İşe, Rus karakter danslarını çalışmakla başlar. Ancak sergiledikleri ilk balede Fransız etkisi egemendir. Hem St. Petersburg hem de Paris’de sergilenen bu balenin dansçılarından biri dönemin en iyi sıçrayan dansçılarından biri olan Vaslav Nijinsky’dir (1889-1950). Grup sonraki dönemde *Les Sylphides*, *Şehrazad*, *Ateş Kuşu* ve *Petruşka*’yı (1911) sergiler. Grubun altın çağını yaşadığı bu dönemde koreograf Fokine, en

² 1885’te Kirov adını alır.

nl dansçılar androjen kimlikli dansçı Nijinsky, Nijinsky'nin aksine vahşi erkek imgesini temsil eden Adolph Bolm ve Anna Pavlova'dır.

1912 yılında Nijinsky'nin kardeşi Nijinska (1891-1972) koreografisini yaptığı *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*'nda klasik danslar yerine arkaik Yunan danslarını sergilemek ister ancak gösteri müstehcen bulunur. 1913'te de Nijinsky'nin koreografisini yaptığı yeni bir bale olan Bahar Ayını'ni (*Le Sacre du Printemps*) sergilenir. Stravinski'nin müziğini yaptığı balede akademik bale tekniğı yerine asimetrik hareketler, düz yürüyüşler, sıçramalar kullanılır. Bale skandal yaratır, seyirciler sahneye saldırır. Nijinska, kadın bakış açısına sahip baleleriyle nlenir. 1923'te sergilediğı Düğün'de (*Les Noces*) bir Rus köyünde görücü usulü evlenme geleneğini sergiler. Kadınların ortak yazgılarına vurgu yapar.

Rus kökenli Balanchine (1904-1983) de bu grup için koreografiler yapar. Apollo olarak anılan bir balesi, Yunan etkisi taşıyan tek sahnelik bir neo-klasik bale örneğidir. Diaghilev öldükten sonra (1929) Balanchine grubu bırakır ve Lincoln Kirstein'in daveti zerine ABD'ye gider. 1934 yılında ABD'de Amerikan Bale Okulu'nu kurar.

Devrim sonrası SSCB'de imparatorluk sarayıyla birlikte anılan Petipa baleleri gözden der. Baleler kitlelere ulaşabilmek için kabarelerde, sirklerde, tiyatrolarda oynanmaya balanır. Daha küçük "oda baleleri" kurulur. 20'li yıllara gelindiğinde, baleye deneysellik ve Fokine'in reformları egemen olur. Fokine, balelerinde toplumsal danslar, halk dansları, akrobasi ve jimnastik hareketleri kullanır. Gündelik konuları daha çok işlemeye balar. Anlatım yerine koreografiye bağlı bir "saf dans" arayışına girer. Işık ve film kullanımıyla sahne düzenine devrim getirir.

1914-1921 yılları arasında Rus Baleleri'nde alıan Diaghilev'in ğrencisi Massine (1895-1979) gösterilerinde slaytlar, projeksiyonlar, aynalar, filmler kullanır. Dönemin dinamizminden etkilenerek makinemsi hareketler kullanır. Bazı dekorlarını Picasso izer.

Rus balerin Anna Pavlova (1881-1931) Meksika, Japon ve Doğu Hint etnik dansları eğitimi de almış olan dünyaca ünlü bir dansıdır. En nl gösterisi 1907'de Fokine'in kendisi için hazırladığı "len Kuğu"dur. Birçok yeni balerine ilham veren dansçı, Taglioni ve Elssler gibi baleyi uluslararası yaygınlıkta bir sanat dalı haline getirir.

Pavlova ve Diaghilev'in ölümlerinden sonra Rus Baleleri ikiye bölünür. SSCB'de iki önemli bale kurumu açılır:

- 1) Kirov Balesi (merkezi: Leningrad)
- 2) Bolşoy Balesi (merkezi: Moskova)

Bu gelişmelerden sonra balede Rus egemenliği azalmaya başlar. 30'lu ve 40'lı yıllarda İngiltere, Fransa ve ABD'de ulusal bale toplulukları çıkar. Avrupa'daki bale gruplarının gösterilerinde drama ABD'dekinden daha fazla önem taşır. Müzikal komediler ve filmlerde dans kullanımı artar. Daha karmaşık koreografiler yapılır. Seyirci sayısı artar. Egemen bir bale anlayışı kalmaz. Bale 50'li yıllarda uluslararası bir sanat dalı haline gelir ve yaygınlaşır.

20. Yüzyıl Başı ve Çağcıl Dansın Doğuşu:

ABD'de iç savaş sonrasında sanayileşmenin artması ve işgücü ihtiyacının ortaya çıkmasıyla birlikte göç oranı artar; özellikle savaş yıllarında Avrupa'dan göçler hızlanır ve farklı ekinlerden sanatçılar özellikle New York'ta bir araya gelir. Öncü sanatçıların bulunduğu yüzyıl başlarında, coğrafi konumunun da etkisiyle bale geleneğine yabancı olan ABD'de revü şovları, varyete tiyatroları, müzikoller, vodviller, müzikal komediler yaygınlaşır. Yine aynı dönemde şiir ve müzik eşliğinde güzelduyusal jimnastik, fiziksel sporlar, üniversitelerde beden dersleri yaygınlaşır.

Halk danslarının, sosyete danslarının...vb. yaygınlaştığı ve bunlar arası ayrımların azalmaya başladığı bu dönemde dans salonları açılır, Broadway müzikalleri yaygınlaşır. En çok edilen danslar şunlardır:

- kan-kan (19. yüzyıl sonundan başlayarak orta sınıf eğlence yerlerinde yaygınlaşan kadril türü bir salon dansı),
- cake-walk (Amerikalı siyahların geleneğinden ortaya çıkan bir dans türü),
- fox-trot (müziği caz müziğinde de tema olarak kullanılan bir Anglo-Sakson dansı),

- çarliston (Afrika ve Amerikalı siyahların geleneğinden ortaya çıkan ve 1925-1930 arasında tüm dünyaya yayılan bir dans türü),

- tango (Güney Amerika, özellikle Arjantin kökenli bir geleneksel dans),

- ve rock'n roll, rumba, calypso, bebop, twist, ça-ça, jerk, boogie-woogie...¹

Bu dönemde erkekler genellikle tap dansı yaparken, kadınlar etek dansları yapar. Kan-kan, clog dansı ve İspanyol dansı karışımı bir dans olan ve etekler hareket ettirilerek edilerek yapılan etek dansını 1870'lerde İngiliz kadın dansçı Kate Vaughan yaygınlaştırır.

Bu danslarla birlikte Amerika'da büyük seçkin salonlarında klasik müzik eşliğinde yapılan sololar olan *resital dansları* da yaygınlaşır. Bu salonlarda dans eden kadınlar çağcıl dansın da kurucuları olurlar. Yerleşik bir bale geleneği olmayan ülkede yepyeni bir dans estetiği oluştururlar.

ABD'deki ilk çağcıl dansçılar genellikle orta sınıf kökenli kadınlardır. Büyük toplumsal değişimlerle ilişkili bir kriz döneminde akılcı ve klasik eğilimlere karşı tepki geliştirirler ve dışavurumcu bir biçim benimserler. Erkek eşlikçiden bağımsız, kendi kimliğini özgürce oluşturabilen, yeni bir kadın imgesi oluşturdular.² Nesnel gerçeklik yerine öznel duyguları ve iç deneyimleri işleyen kadın dansçıların ortak özellikleri şunlardır:

- Klasik balenin biçimciliğine karşı çıkarlar, (bununla birlikte her koreografin tarzı farklıdır. Tekniğin elde edilecek bir şey olmadığını, bir keşif konusu olduğunu savunurlar. Hareketin temel kaynaklarını ararlar.)
- İşledikleri temalar 19. yüzyıl balelerinden çok daha az karmaşıktır. Karakterlerin maceraları yerine bir karakterin ruhsal durumunu işlerler. İçsel deneyimler, insan duyguları temel konularıdır.

¹ Koçkar 29-30.

² Susan Allene Manning ve Melissa Benson, "Kesintili Süreklilik, Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Tarih Denemesi", *Dans, Müzik, Kültür, Folkloru Doğru* 65 (2004): 219.

- Klasik balede kullanılmayan bir bölge olan gövde, hareketin genelde başlatıldığı bağımsız bir yer olarak kabul edilir ve danslarda özel bir vurgu alır.
- Klasik baledeki parmak ucu ayakkabılarını kullanmazlar, genellikle yalınayak dans ederler. Tütü yerine bol ve rahat kostümler giyerler.
- Diğer sanat türlerini (resim, müzik, ışık tasarımı...vb.) dansdaki işlevsel rolüne göre kullanırlar.

Bu dönemin kadın dansçıları içinde Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1878-1927) ve Ruth St. Denis (1879-1968) ön plana çıkar.

Tiyatro eğitimi almış olan, öncü sanatçıların sahne aldığı Folies Bergère'de çalışan. Loie Fuller kostüm tasarımı ve ışık kullanımıyla tarihe geçer. İlk kez elektrik ışığını kullanan sanatçılardan birisidir ve sahnede teknolojiyi (slayt projeksiyonları, elektrik ışığı, aynalar...vb.) kullanma yeteneğiyle ünlenir. Ateş, zambak, kelebek gibi doğal varlıkları anlatan danslarıyla dönemin öncü simgeci şair ve yazarlarını etkiler.

Fuller sadece kadınlardan oluşan bir topluluk kurar. İlk gösterilerini finanse ettiği Isadora Duncan'a bir model oluşturduğu ve O'na atfedilen birçok "ilk"i (solo dans, korse giymeme, klasik bestecilerin müziklerini kullanma, akademik baleye karşı doğal hareketler, bir ABD'li olarak Avrupa'da ünlenme...vb.) gerçekleştirdiği söylenir.¹

Isadora Duncan baskıcı Viktoryen ekine karşı çıkar ve dansı kadınların alanı olarak tanımlar. Dansın kadın özgürlüğünü temsil ettiğini savunur. Siyaset ve yaşamı birbirinden ayırmaz. Toplumsal protest dansları sergiler. Evliliğe karşı demeçleri ve farklı yaşam tarzıyla büyük ilgi görür. Sadece kız öğrenciler için okullar açar.

Duncan, çağcıl dansla öncelikle hareketin kaynağını araştırır. Yunan danslarından etkilenir. Müziksiz dans çalışmaları da yapar ancak bunları sahnelemez ve bir teknik haline getirmez. Hareketin kaynağının göğüs kafesinde olduğunu savunur. Rüzgârların ve dalgaların doğal

¹ Judith Lynne Hanna, "Patterns of Dominance, Men, Women and Homosexuality in Dance", *The Drama Review (TDR)* 31 (1987): 22-47.

hareketlerini, yürüyüş, koşma ve atlama gibi doğal eylemleri hareketin temelleri olarak görür.¹ Akademik bale tekniğinin aksine gövdeyi ön plana çıkarır; bedensel yeteneğe karşı çıkar. Duygu ve düşüncelerini seyirciyle paylaşmayı amaçlar. Hareket stili pandomimik, duygusal ve yüz anlatımına dayalıdır. Kısa Yunan tunikleriyle yaptığı dansların müzikleri Bach, Brahms, Beethoven, Chopin, Tchaikovsky, Schubert, Chopin...vb.nin besteleridir.



Resim 2.9

Isadora Duncan, 1919²

Ruth St. Denis, Isadora Duncan ve Loie Fuller'dan farklı olarak ABD'de tanınır; dolayısıyla Amerikan dans sanatına etkisi daha fazladır. Bale eğitimi görür, Delsarte'den beden jestlerinin ve hareketlerinin analizi ve bunların duygusal ve zihinsel durumlarla ilişkisi üzerine dersler alır. İspanyol dansı, akrobasi, etek dansı çalışır. Vodvil ve tiyatrolarda gösterilere çıkar. Eşi

¹ Au 89.

² Isadora Duncan Dance Foundation, *About Isadora Duncan*, 23 Aralık 2006, <http://www.isadoraduncan.org/about_isadora.html>.

Ted Shawn ile birlikte 1915 yılında *Denishawn* okulunu kurar. Bir sonraki çağcıl dans kuşağını yetiştiren bu okul batılı çağcıl dans tarihinde önemli bir yere sahiptir.¹

Orta sınıf değerlerinden kopmayan St. Denis ve Shawn eğlenceli danslar yaparlar. Dinsel söylenceleri, doğu kaynaklı dansları araştırır, verdikleri oryantalist ve eklektik eğitimde de bu araştırmalarından yararlanırlar. Okullarında yalın ayakla bale tekniği, Delsarte tekniği, Yunan dansları, oryantal dans, piyano, sahne tasarımı, İspanyol dansları, salon dansları, müziği görselleştirme, dans tarihi ve düşünbilimi eğitimi verirler. İkili 1930 yılında ayrılınca ve ticari zorluklar baş gösterince okulları kapanır. Ted Shawn sadece erkeklerden oluşan “Ted Shawn ve Erkek Dansçıları” grubunu kurar ve dansın bir erkek işi olduğunu kanıtlamaya girişir.²

Ulusalculuğun yükseldiği, ekinel ve siyasi yalıtılmışlığın arttığı, genel olarak sağın yükselişe geçtiği 1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşı arasında ABD’de toplumsal haklar kısıtlanmaya, yabancılara ve siyahlara yönelik ayrımcılık artmaya başlar. Ekinel yalıtılmışlığın bir sonucu olarak Amerikan ekinini işleyen sanat eserleri revaçtadır. Bu yıllarda New York dansın ve muhalif hareketin merkezi konumundadır. 1932’de kurulan *Bennington College* profesyonel ve amatör dansçıları bir araya getirir. Çağcıl dansın ikinci kuşağını oluşturacak önemli isimler³ de burada eğitim görür. Yine bu dönemde yayınlanan dans eleştirileri o dönemki dans tartışmalarını belgeler.

1934 yılında muhalif dansçılar bir araya gelir ve İşçiler Dans Birliği (*Workers Dance League*)⁴ kurulur. 800 üye ve 20 amatör grubun bulunduğu oluşumda yer alan dansçıların temel vurgu noktaları şunlardır:

- çağdaş biçimciliğe karşı muhalif dans biçimini oluşturmak (amaçları toplumsal gerçeklikle ilgili danslar yapmak, toplumsal devrimi hızlandırmaktır),

¹ Au 93.

² Au 96.

³ Batı dans tarihinde “dört büyük” olarak adlandırılan Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman ve Hanya Holm.

⁴ Ellen Graff, *Stepping Left, Dance and Politics in New York City, 1928-1942*. (London: Duke University Press, 1997) 69.

- halk danslarına geri dönüş,
- kitle dansları, topluluk hissi yaratma amaçlı hep birlikte koşma, yürüme çalışmaları,
- dansta duygusal anlatım,
- kadın solo dansları,
- dans hareketleri yerine pandomime dayalı teknik ve bire bir anlatım,
- ana akım ve muhalif sanat ilişkisi, biçim ve içeriğin nasıl uzlaştırılacağı tartışması,

Çeşitli yerlerde, sokakta...vb. halkla kaynaşarak ücretsiz dans gösterileri yaparlar. Gösteri aralarında *New Theater* dergisi satar ya da dağıtırlar.

Bu dans hareketi içinde Helen Tamiris (1905-1966) önemli bir isim olarak öne çıkar. Göçmen Rus Yahudisi bir aileden gelen dansçı bale ve müzikal komedi eğitimi alır. 1930'da dansı yasaklayan Sabbath Law'a karşı Dance Repertory Theatre'ı kurar. Teknik üzerinde belli bir uzlaşma sağlamak, Amerikan dansını geliştirmek ve dansçıların devlet sanatçısı olarak ücretlendirilmesini sağlamak amacıyla çeşitli etkinlikler düzenler. ABD'deki siyah deneyimleri gibi konularla ilgilenir ve dansı kitlelere taşımayı amaçlar.¹

1930'lu ve 40'lı yıllarda "Siyah dans" yaygınlık kazanır. Bu alanda, Afrika ve Karayipler'de alan çalışması yapan insanbilimci iki siyah kadın öne çıkar.² 1912 yılında doğan Katherine Dunham ve 1919'da doğan Pearl Primus'un teknikleri, Afrika danslarının da karakteristik bir özelliği olan vücudun bazı bölgelerinin bağımsız hareket etmesi üzerine kuruludur. Gösterilerinde Afrika ayinlerini işlerler. Bu ekinin önemli bir unsuru olan vurmali aletleri ön plana çıkarırlar. Afrika danslarını çağcıl dansa eklemleyerek bu dans türünün hareket dağarcığını zenginleştirirler.

¹ Au 129.

² Au 130.

ABD’de bu gelişmeler yaşanırken, tüm dünyada ekonomik bunalım patlak verir. 30’lu yıllar Almanya açısından da ayrı bir kriz dönemidir. İşsizliğin arttığı dönemde radikal gruplar güçlenir. Nasyonal Sosyalist Parti seçimi kazanır. Bu dönemde toplumsal-politik durumun da etkisiyle dans tiyatrosunun temelleri atılır. Güçlü bir bale geleneği olmayan ülkede anlatıma dayalı siyasi içerikli danslar tercih edilir. Var olan bedensel çalışma, jimnastik, beden ekini geleneğinden yararlanır. Bu gelenekte açık havada çıplak yapılan egzersizlerle sağlıklı yaşam, doğayla bağı yeniden kurmak, akıl-beden-ruh uyumu hedeflenir. Nazi yönetimi bu akımı kendine mal etmeye çalışır; bazen de doğrudan yasaklar ve baleyi ön plana çıkarır. Zamanla akım zayıflar ve 50’li yıllardan sonra etkisini iyice kaybeder.

Dönemin ünlü dansçılarından biri olan Rudolf Laban (1879-1953) eğlence, dinlenme, beden eğitimi ve terapiyi de katarak dansın alanını genişletir. Akademik baleyi reddeder, hareket analizine önem verir. Geliştirdiği dans yazımı sistemi günümüzde de en yaygın olarak kullanılan yöntemlerden birisidir. Kurduğu okullarda birçok öğrenci yetiştiren Laban’ın kullandığı “*hareket koroları*”, okullarda, işyerlerinde yitirilmiş topluluk ülküsünü yeniden kurar. Naziler daha sonra bu biçemi faşizan bir topluluk ülküsü için kullanırlar.

Laban’ın öğrencilerinden biri olan Mary Wigman (1886-1973) zarif ve uyumlu, havada danslar yerine sıkıntılı, içe kapanık, güçlü ve sert hareketleriyle ünlenir. İnsanın yüzleşmek istemediği konularda danslar yapar; insan doğasının karanlık yüzünü, savaş, yaşlılık ve ölümü işler.¹ 1920 yılında Dresden’de okul kuran sanatçı sadece kadınlardan oluşan grubunu 1928 yılında dağıtır. Dönemin egemen kadın dansçı güzelduyusuna karşı çıkar; sahnede cinselliğini geri plana iten, korkutucu bir kadın imgesi oluşturur.

Yine Laban’ın öğrencilerinden birisi olan Kurt Jooss (1901-1979) klasik bale tekniğiyle çağcıl dans hareketlerini bir araya getirmeyi amaçlar. Tiyatral bir bakışa sahiptir; yapıtlarından bahsederken “oyun” terimini kullanır. Hareketin toplum ve çevre bağlamı içinde bir anlam taşıdığını söyler. Dans tiyatrosunun öncülerini² yetiştiren Folkwang Okulu’nun kurucusudur. 1927 yılında gerçekleştirdiği Yeşil Masa en önemli gösterisidir.³ Açık anlamda ilk muhalif

¹ Au 99.

² Pina Bausch, Reinhild Hoffman, Susanne Linke, Gerhard Bohmer... vs.

³ Au 100.

bale örneği, ilk savaş karşıtı bale olarak yorumlanan gösteri bir çeşit siyasi eleştiri dansı olarak yorumlanır. Gösteride, masa etrafında toplanan maskeli ve siyah kostümlü adamlar insanlık yazgısı üzerine kararlar alır. Göç ve sürgün olgularının işlendiği gösteride siyahlı adamların anamalcılığı ve ulusalcılığı simgelediği savunulur. Gösteri daha sonraki yıllarda birçok yeni bale grubu tarafından yeniden yorumlanır.

2. ve 3. Kuşak Çağcıl Dansçılar: Çağcıl Dans ve Post-Modern Dans:

Amerika'da çağcıl dansın ikinci kuşağı günümüze kadar gelen çağcıl dansın hareket sistemlerini oluşturur. Geliştirdikleri tekniklerin temel amacı, bedeni, içsel deneyimlerini anlatabilecek şekilde eğitmektir. Ancak zamanla geliştirdikleri teknikler klasik bale tekniğinin yanında öğrenilmek zorunda olunan hareket sistemlerine dönüşür, başlangıçtaki hedeflerinden uzaklaşır.¹ Bu kuşağın ABD'deki en önemli temsilcilerinden biri Martha Graham'dır. Hareketin yaratılmayacağını, ancak teknik yoluyla keşfedilebileceğini savunur. Onun oluşturduğu hareket sistemi çağcıl dansın temelini oluşturur. Graham'a göre hareketin merkezi alt karın bölgesi, temeli ise nefes alıp verme ve bedeni sıkıp serbest bırakmadır. Dışavurumcu bir üsluba sahip olan dansçı gösterilerinde içsel olanın anlatımını ön plana çıkarır. Dönemin egemen Freudcu öğretilerinin de etkisiyle bilinçaltını işleyen koreografiler yapar. Karakterlerinin içsel deneyimlerini, birbirleriyle ilişkilerini ve farklı durumlara karşı duygusal tepkilerini sahneye taşır.² Yunan söylencelerini, Amerikan ekininin temelindeki söylenceleri işler.

Graham'ın öğrencisi olan Merce Cunningham post-modern dansın en önemli koreograflarından birisidir. Dansın kendisini bir amaç haline getirme çabasına girişir ve dansa anlatisallığa karşı çıkararak post-modern dansın temelini atar. Müzik-dans, dekor-kostüm uyumuna karşı çıkar. Hareket, uzam, biçim bağlamında gelişmiş bir güzelduyu kurar. Sahnenin çok merkezliliği, çok odaklılığını hedefler. Dansları ciddi bir teknik gerektirse de,

¹ Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey. Dempster, Elizabeth, "Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances", *The Routledge Dance Studies Reader*, yay: Alexandra Carter, (Londra ve New York: Routledge, 1998) 225.

² Susan Leigh Foster, *Reading Dance, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. (Kaliforniya: University of California Press, 1988) 25.

güzel hareket biçimleri, dansçı bedenleri ve yetenek gösterisini hedeflemez. Seyirciye yönelik olmayan bir yüz anlatımı kullanır. Bilgisayarda yapılan koreografi, geliştirdiği yeniliklerin en önemlilerindedir. Belli hareket serileri oluşturur, bunları numaralandırır ve zar atarak rastlantısal koreografiler oluşturur. “Şans prosedürü” ismi verdiği bu sistem sayesinde kendisini dansla ilgili doğrudan karar alma düzeneklerinden uzaklaştırmış olur; böylece hareket ve düzenlemeyle ilgili deneyselliğe zemin hazırlar.¹

ABD’de post-modern dansçılar yeni biçimler üretme fetişizmine girişirler; anlatsallık, dramaturji, yeni anlam üretme çabasını bir kenara bırakırlar. Post-modern dansın temel



Resim 2.10

Yvonne Rainer²

yönelimleri dansı demokratikleştirmektedir. Post-modern dans akımının yer alan en önemli isimlerden biri olan Yvonne Rainer, dönemin muhalif hareketlerinden etkilenir ve bu akımın

¹ Foster 37.

² Eric Brannigan, *Senses of Cinema: Yvonne Rainer*, Haziran 2003, 25 Aralık 2006, <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rainer.html>>.

manifestosunu oluşturur.¹ Dansta kadını cinsel nesne olarak sergilemez. Eserlerinde kadının pasif olarak gösterilmesine karşı çıkar ve kadınları güçlü özneler olarak resmeder. Alışılmış kadın ve erkek görüntülerini ve rollerini ters-yüz eder. Klasik bale ve çağcıl danstaki kullanımın tersine gösterilerinde kadınlara erkekleri taşıtır.² Kendisinden sonra gelen dansçıları etkiler. Ondan sonraki çalışmalarda danstaki toplumsal cinsiyet rollerine başkaldırı gözlemlenir. Yeni kadınlık ve erkeklik kimlikleri yaratılmaya çalışılır. Erkek egemenliğe dayalı ekin sahnede müdahaleye uğrar. Örneğin Robert North ülkemizde de sergilenen “Troy Game” adlı eserinde bu ekini konu edinir:



Resim 2.11

Dört Bale’den bir görüntü

“Troy Game’i 1974’te yaptım. Toplulukta altı genç erkektik... Erkeklerin maço olmanın saçmalığını fark etmeye başladığı yıllardı. Maço imajıyla da dalga geçtik.”³

¹ “No Manifesto”: “Muhteşem görüntülere hayır, virtüözlüğe hayır, sihir ve kandırmacaya hayır, star imgesinin sahte göz alıcı parlaklığına ve doğa-üstünlüğüne hayır, kahramanlığa hayır, anti-kahramanlığa hayır, saçma sapan imgelemlere hayır.”

Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*. (New York: New York Press, 2003) 109.

² Christy Adair, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*. (Londra: London, Macmillan, 1992) 7. Bölüm: We Say No - Postmodern Dancers.

³ Nur Çintay, *'Artistik' bir iş bu!*, 28 Ocak 2006, 17 Ağustos 2006, <http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=5449>.

Kullanılan teknikler yeniden ele alınır. Bedenin hatlarını vurgulayan kıyafetler değil, daha işlevsel kıyafetler tercih edilir. Kişiler arası dengesizliklerin olmadığı çalışma yöntemleri geliştirilmeye çalışılır.

ABD’de bu gelişmeler yaşanırken, Almanya’da insana, ilişkilere dair bir şeyler söyleme çabasındaki dans tiyatrosu biçimi ortaya çıkar. Dans tiyatrosunda biçimden çok anlatıma önem verilir ve dans, toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak görülür. Güzelduyusal anlayışları klasik bale ve post-modern dansın biçimciliğine karşıdır.¹ Akımın öncüsü Pina Bausch’dur. Bausch, seyirciyle arasına mesafe koyarak sahnede sergilediği durumlara yabancılaşmasını sağlar. Toplumsal cinsiyet rolleri temel konularındandır. Kadın ve erkekleri güç oyunlarına ve fiziksel ve duygusal şiddetin saplantılı kalıplarına hapsedilmiş olarak sergiler.² Dışavurumcu bir üsluba sahip sololarda ise kadın dansçılar kendilerini özgürce ortaya koyarlar.



Resim 2.12
Pina Bausch’un özgürce dans eden kadın dansçısı³

¹ Manning 217.

² Susan Allene Manning, “Amerikan Bakış Açısıyla Dans Tiyatrosu”, *Dans, Müzik, Kültür, Folkloru Doğru* 65 (2004): 290.

³ Pina Bausch, *Tanztheater Wuppertal*, 24 Aralık 2006, <<http://www.knapp-daneben.de/alle-sets.html>>.

Bausch hem sahne dramaturjisi hem de biçimsel yenilikleriyle dans sanatında yeni bir çağır açmış, birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Kendisinden sonra gelen dans gruplarını etkileyen Bausch, hâlâ günümüzün en önemli koreograflarından birisidir. Ülkemize de turneler yapan Bausch, şehir temalı gösteri dizisine İstanbul’u da katmıştır. İstanbul temalı “Nefes” adlı bir gösterisinde su temasını işleyen çıkartan Bausch ülkemizdeki çağcıl dans sanatına da ciddi etkilerde bulunmuştur.



Resim. 2.13

“Nefes”ten bir görüntü¹

3) DANS SANATINDA ERKEK KİMLİĞİ

3.1. Batı’da Erkek Dansçıya Yönelik Önyargılar

Dans sanatında toplumsal cinsiyet temsillerinin tarihsel gelişimiyle ilgili araştırmalar, “kadınsı” ve erkeksi” hareket sistemleri karşıtlığının fiziksel ya da ruhsalimsel bir gerçeklikten çok, toplumsal ve sanatsal gelenekle ilgili olduğunu ortaya koyar. Beden,

¹ Pina Bausch, *Tanztheater Wuppertal*, 24 Aralık 2006, <<http://www.pinabausch.de/>>.

toplumsal jestlerle, söylemlerle, siyasi, tarihsel ve ekonomik tanımlama dizileriyle kurulur.¹ Dolayısıyla erkek bedeni de toplumsal olarak kurulmuş bir kimliktir ve sabit bir konuma sahip değildir. Değişen toplumsal koşullar altında farklı görünüm alır. Erkek dansçı dans sahnesinde cinsel farklılığa atfedilen anlamları yeniden tanımlar ve bunlara uyum gösterir.² Ataerkil sistem tarafından belirlenmiş olan toplumsal cinsiyet kalıpları dışına çıkma potansiyeli her zaman mevcuttur.

Ataerkil düşünbilim kuramlarının merkezinde akıl-beden ve ruh-beden karşıtlığı bulunur. Bu karşıtlıklar da toplumsal cinsiyet kimliklerinin temelini oluşturur. Bedenle ilişkilendirilen kadın, akıl ve ruhla ilişkilendirilen erkeğe göre ikincil bir konumda tanımlanır. Balenin temellerinin atıldığı 16. yüzyıl Avrupası da, erkekle kadın arasındaki toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden kurulduğu bir yüzyıldır. Erkek bedenden uzaklaşarak akla, bilime, siyasete, düşünbilime yönelir ve akıyla hareket eden, aktif bir özne olarak tanımlanır. Kadın ise daha çok bedeniyle tanımlanan, bakılan, seyredilen pasif bir nesne konumuna itilir.³

Toplumsal-ekinsel bir anlatım biçimi ya da bir sanat dalı olarak dansçılık tarihsel olarak kadınlara uygun görülmüş bir meslektir. İkili karşıtlıkların egemen olduğu toplumsal düzenlerde, ikiliklerin aşağı görülen tarafı olan “beden”, cinsler arasında aşağı konumda olan kadınla ilişkilendirilir. Özellikle yirminci yüzyılda dansçılık mesleği yarı zamanlı yapılan, düzensiz bir iş olarak kabul edilmiş, geçimi eşi tarafından sağlandığı düşünülen kadının böyle bir işi yapması doğal görülmüştür. Kadının evlilik sonrası çocuk bakma, ev işleri gibi sorumluluklarını da bunun gibi düzenli olmayan, ana akım ekonominin kenarında kalan bir mesleği sürdürerek yerine getirmesi olağan bulunmuştur.

Kadınlara uygun görülen bir mesleği seçmek erkek açısından ise zorlu bir seçimdir. Düzenli ve maddi olarak tatmin edici bir işe sahip olamamak, toplumsal olarak saygınlığını kaybetmek, “eşcinsel” olarak etiketlenmek gibi riskleri göz önüne almak anlamına gelir.

¹ Marianne Goldberg, “Homogenized Ballerinas”, Jane C. Desmond, *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*. (Durham: Duke University Press, 1997) 305.

² Burt 46.

³ Yaşar Çabuklu, “Erkek Dansçı ve Modernlik”, *Sempatik Dans Aylık Dans Kültürü ve Beden Sanatları ve Dergisi* Nisan 2006: 23.

Dans etmek, hatta sahneye çıkmak belli dönemlerde Avrupa’da saygınlık kazanmanın, soylu bir sınıfa ait olduğunu göstermenin bir yoluydu. Örneğin bale sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilen ve 16. yüzyılda Avrupa saraylarında yaygınlaşan “saray baleleri”nde sahnede ön planda olan dansçılar ve bazen kılık değiştirerek kadınları da canlandıranlar soylu erkeklerdi. 14. Louis gibi sahnede dans eden krallar, bu yolla saygınlıklarını arttırıyor, erkeklerini sağlamlaştırıyorlardı. Sanata önem veren ve yetenekli bir dansçı olan 14. Louis’in “Güneş Kral” adını almasında sahnede oynadığı bir rol etkili olmuştu.

Erkekler bu dönemde kadınlara kıyasla daha rahat kostümler giydikleri için daha rahat hareket ediyor ve sahnede yeteneklerini gösterebiliyorlardı. Kadınların uzun etekleri ve ağır kostümlerinden kurtulup sahnede rahat dans edebilmesi ise ancak iki yüzyıl sonra gerçekleşebilecek, bu dönemde de erkek dansçı saygınlığını kaybetmeye başlayacaktı.

Saray balelerinin yaygınlaştığı dönemden sonra, kentsoylu sınıfı siyasi sahneye ağırlığını koymaya, soylular erklerini kaybetmeye başladı. Bu siyasi değişimler toplumsal ve ekin sel yaşama da yansıdı. Bedenin tüm anatomik ve işlevsel özelliklerinin genel bilimsel kurallar tarafından anlaşılabilen bir nesne olarak tanımlanmaya başladığı 17. yüzyılda, saray balesi saraylardan yükselen orta sınıfın salonlarına ve sahnelere taşındı, tiyatral bir tür haline geldi. Bu işten para kazanan profesyonel önce erkek, sonra da kadın dansçılar ortaya çıktı.

Bu dönemin dünya görüşünün şekillenmesinde yükselen orta sınıf değerleri etkiliydi. Orta sınıfın yaşam görüşünün önemli bir boyutunu da ataerkil kamusal ve özel alan ayrımı oluşturuyordu:

- 1) kamusal alan: (erkeğe ait) iş ve siyaset alanı,
- 2) özel alan: (kadına ait) ev ve aile alanı.

Bu dönemde Paul Hoch¹’un belirttiği gibi, sanat da toplumsal cinsiyetlendirildi. İçsel olanın duygusal (ve böylece kadınsı) temsili haline gelene gelen sanat erkeğe ait olan (dışarıdaki, vahşi, duygusuz) bilimsel alandan iyice uzaklaştırıldı.

¹ Burt 48.

Kentsoylu sınıfı, soylular sınıfının düşüşünü kısmen de olsa, sahip olduğu gevşek töre anlayışıyla ilişkilendiriyordu. Günahla ilişkilendirilen ve ruhani yaşamın düşmanı olarak görülen beden bir zevk aracı olarak görülüyordu. Beden ve onunla ilişkili olarak cinsellik ve fazla çocuk doğurmak, toplumsal gelişmenin önünde bir engeldi; ekonomik üretimsizliğe yol açıyordu. Dolayısıyla beden, sorun yaratan ve denetlenmesi gereken bir varlık olarak görülüyordu. Bedenin denetimi, bedenle ilişkilendirilen aşağı halk sınıfının da denetimi anlamına geliyordu. Bu dönemde saraylı erkeklerin sanatı olan bale kadınlar kadar “aşağılık” görülmeye başlandı. İncil¹'de ve Yunan eserlerinde geçtiği gibi dansın duyguları anlatma ve seyirciyi tahrik etme potansiyeline sahip olduğu düşünülüyordu; bu yüzden dansçılar insanları gerçek hedeften saptıran unsurlar olarak görüldüler.

19. yüzyıl, erkek bedeni temsillerinin sorunlu bir hale geldiği, resim ve yontuda da çıplak erkek betisinin ortadan kaybolduğu bir dönemdi. Orta sınıf erkekleri beden hatlarını göstermeyen kostümler giyiyordu. Seyircilerin çoğunluğunu kamusal alan çıkma hakkı olan erkeklerin oluşturduğu düşünülüyor için, sahnede erkek bedeninin seyredilmesi sorunlu bir durum oluşturuyordu. Bu durum karşısında savunmaya geçen balet, erkeklik gösterisine girişmek, bakışını balerine yöneltmek, onu idare etmek ve erkek seyircinin bakışına sunmak durumunda kalıyordu. Heteroseksüel erkek seyirci baletle özdeşleşerek onun kadın üzerindeki egemenliğini sağlamlaştırıyordu.²

Romantik dönemde oluşan “deha sanatçı” imgesi, duygusallık, pasiflik, duyarlılık gibi kadınsı özelliklere işaret ediyordu. Christine Battersby'ye göre, erkek sanatçı bu “kadınsı” özellikleri, (kadının ikincil konumuna itilmemek için) “deha” kavramını geliştirerek kendine mal etti ve böylece doğaüstü özelliklere sahip oldu.³ Ancak erkek sanatçının müzik, şiir, resim alanlarındaki bu saygın konumu bale için geçerli olmadı. Bu dönemde gösteri sanatlarının diğerlerine kıyasla daha az saygın görülmesi de baletin deha olmaktan dışlanmasına katkıda bulundu. Oyuncuların genel olarak töresiz kabul edilmeleri de bunda etkilidir.

¹ Hanna 24:

İncil'de iki çeşit danstan bahsedilir: 1) Allah'a dua şeklinde dans ve 2) Salome'nin ahlâksız şehvetli dansı. Bu ikinci tür dansın dönemsel olarak kilise tarafından yasaklanmasına yol açtı. (Fallon ve Wolbers 1982).

² Çabuklu 23.

³ Burt 48.

Tüm bu gelişmelerle birlikte özellikle orta sınıfın güçlendiği İngiltere ve Fransa’da dans mesleğinin saygınlığı düşmeye başladı. Bununla birlikte egemen ekinin erkekleri de bu sanattan uzaklaştı. Dans mesleğinin önemi azalmaya başlayınca, dansçılar ve soylu patronlar, krallar arasındaki geleneksel ağlar da çözülmeye başladı. Kadın ve erkek rollerini canlandıran erkekler meslekten uzaklaştıkça da kadınlar daha fazla sahneye çıkma fırsatı kazandılar.¹

Zamanla ağır ve uzun etekleri yavaş yavaş kısaltmaya başlayan, kostümleri rahatlayan kadınlar da sahnede varlık göstermeye başladılar. 19. yüzyıl ortalarında gelişen Romantik Bale türüyle birlikte kadınların sahnedeki görünürlüğü arttı. Kadınlar uçuşan etekleri, zarif hareketleriyle dönemin ekinsel iklimine uygun doğaüstü-fantastik rolleri canlandırmaya başladılar. Erkeklerin temel işlevi de bu sahnedeki perileri taşımak, desteklemek ve ön plana çıkarmak oldu.

Bu dönemde profesyonel dansçı erkekler eşcinsellikle ilişkilendirilmeye başlandı. Yumuşak ve duygusal görünen dansçı erkek imgesi reddediliyordu; bu şekilde hareket edenler “gerçek erkek” olarak görülmemeye (eşcinsel olarak görülmeye) başlandı. Bazen buna karşı baletler ve balerinler arasında yalancı evlilikler bile yapıldığı oldu. Kadınların bir kısmı kılık değiştirip erkek rollerini canlandırdı. Yine bu dönemde sahnedeki hareket kalıplarında toplumsal cinsiyet daha belirleyici bir hale geldi. Kadınların ve erkeklerin dans etme biçimleri birbirinden ayırmaya başladı.

Erkek dansçıya dair önyargının ortaya çıktığı alan bir tür sahne dansı olan baleydi. Sahne dışında, toplumsal danslar yapan erkek sayısında ise bir azalma olmadı. Baletlerin prestiji özellikle balenin kentsoylu sınıfının egemenliğinde olduğu Fransa ve İngiltere’de düştü, sarayın ve soyluların egemenliğini sürdürdüğü Danimarka ve Rusya’da ise baletler kariyerlerini sürdürebildiler. Bu dönemde az sayıda erkek dansçı teknik yeterliliğiyle öne çıktı. Bu dansçılar daha çok tiyatrolardaki danslı dövüş sahnelerinde sahneye çıktılar ya da oyunculuk ve mim gerektiren rollerde yer aldılar.²

¹ Hanna 26.

² Burt 50.

Toplumun genel olarak profesyonel olarak dans eden erkekleri kabul etmesi 200 yıl gibi uzun bir süreyi aldı (Terry 1978; Bland ve Percival 1984). Erkeklerin yeniden sahnelere çıkmasıyla birlikte eşcinsellikle ilişkili temalar da işlenmeye başladı. Erkek dansçının tekrar saygınlık kazanması ise 20. yüzyılın başlarında Rus Baleleri'nde dans eden Nijinsky sayesinde gerçekleşti.



Resim 3.1

Vaslav Nijinsky¹



Resim 3.2

Vaslav Nijinsky²

Rus balelerinin gösterilerinin Paris'te gerçekleşmesi rastlantı değildi. İngiltere'de eşcinsellere karşı daha katı bir tutum söz konusuydu. Fransız izleyicisinin bu baleye yönelik ilgisinin temelinde oryantalist yaklaşım yatıyordu: “öteki”nin, batılı olmayan, egzotik, oryantal ve ilkel” olana karşı merak duygusu.³ 1909-1929 arasındaki Diaghilev dönemi Rus erkek dansçılarının ve Adolph Bolm ile George Rosay'ın öne çıktığı bir dönemdi. Cinsiyetsiz kimlikli yetenekli dansçı Nijinsky hem kadın hem de erkeklere hitap ederken, Serge Lifar erkeksi fiziksel güzelliği, dansçılığı ve canlandırdığı soylu romantik kahraman tiplerleriyle öne çıktı. Bu dönemin olağanüstü yetenekli dansçısı Nijinsky, trajik yaşamını anlattığı

¹ Southern Methodist University, Index for Personal Homepages, *The History of Ballet*, 15 Aralık 2006, 02:02, 23 Aralık 2006, <<http://people.smu.edu/akarigan/20th%20century.html>>.

² *The Thessaloniki International Film Festival*, 18 Aralık 2006, <http://www.filmfestival.gr/videodance/2001/enothtes_nijinski_uk.html>.

³ Çabuklu 24.

günlüğünde kendisini eşcinsel ilişkiye zorlayan ve bunun karşılığında üne kavuşturan Diaghilev’le olan ilişkisini şöyle anlatır:¹

“Ben ne sanat yapıtlarına ne üne düşkündüm. Diaghilev bunu fark edince bana olan ilgisini yitirdi; ben de kızların peşine düştüm. Diaghilev aksini düşünse de, onların tam bana göre olduklarını gördüm. Dans çalışmalarımı sürdürdüm ve ve kendi başıma bale koreografileri yaptım – bu kendi başıma hiçbirşey yapmamı istemeyen Diaghilev’in hoşuna gitmedi ve bu yüzden aramızda sık sık tartışmalar çıktı. Onunkine bitişik odamın kapısını kilitlemeyi ve kimseyi içeri almamayı alışkanlık haline getirdim. Tüm çevresine hükmetmek isteyen o adamdan korkuyordum.”

Kadın hareketinin güçlendiği, kamusal alanda kadınların görünürlüğünün ve dolayısıyla kadın seyirci sayısının arttığı 20. yüzyıl başlarında kadınlar hem sahne üstü hem de sahne arkasında koreograf ve yönetici olarak ön plandaydılar. Bu dönemde erkek dansçılar olarak istisnalar Ted Shawn ve Charles Weidman idi. Amerikan çağcıl dansının öncülerinden Ted Shawn biseksüeldi ve St. Denis’den ayrıldıktan sonra bir erkek grubu kurdu. Shawn, derinlik iddiası taşıyacak bir dans gösterisi için mutlaka erkek dansçıların gerekli olduğunu söylüyordu. Ona göre, erkeksiz dans yalnızca kemanlardan ve küçük flütlerden oluşan bir senfoniye benzerdi. Eşi St. Denis’le fırtınalı bir ilişkiye sahip olan Shawn kadınları aşağı gören ataerkil bir anlayışa sahipti. Erkek dansını eski Yunan’da olduğuna inandığı saygınlığa ulaştırmayı istedi. Eşinden ayrıldıktan sonra seçtiği ünlü atletlerle birlikte 1933 yılında “Ted Shawn and His Male Dancers”ı kurdu ve erkek dansçıyı bir “sporcu” olarak ortaya koydu. Klasik baleyi reddeden koreograf, dansta kaslı, sert, kahraman, dışa dönük ve cesur bir erkek imgesini ortaya çıkardı. Dansta kadın ve erkek hareketleri arasındaki farkları mutlaklaştırmak isteyen Shawn, erkeklerin dansını kadınsı etkilerden arındırmaya çalıştı. “Erkeksi” danslarında eskrim, topa dripling, basket atma...vs. hareketlerini kullandı. Biseksüel olan Shawn erkek dansçıların kadınsı bir görünüm sergilemesine karşı çıkararak kendi içinde bir tutarsızlığa sahipti. Kadınların sahnedeki çıplaklığını eleştiren Shawn, erkek bedeninin güzelliğini vurgulamak için kendi dansçılarına mümkün olduğunca az kostüm giydirdiyordu. Irkçı eğilimlere de sahip olan koreograf, sahnede temsil ettiği erkek bedeniyle, büyük ekonomik bunalım sonrası işsiz kalmış, kendine olan güvenini yitirmiş, kadınların kamusal alana

¹ Vaslav F. Nijinsky, *Nijinsky’nin Günlüğü*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları – 2372, Edebiyat -729, 2006) 39.

katılmasıyla birlikte erkini kaybetme korkusuna kapılmış beyaz orta sınıf Amerikan erkeğinin beklentilerini yansıtıyordu.¹

Ted Shawn'dan sonra José Limon sadece erkeklerden oluşan bir topluluk kurar. Ancak erkekleri kadınlarla karşılaştırmak ya da onları tamamlamak yerine erkeklere özel nitelikleri ortaya çıkaracak koreografiler yapmaya çalışır.

Ted Shawn ve Ruth St. Denis'in öğrencisi olan Graham'ın 1930'lardan önceki gösterilerinde sadece kadınlar dans eder. Graham'ın koreografilerinde kadınlar her zaman ön plandadır ama fiziksel güç kullanımı, İbrani ve Yunan söylencesindeki önemli erkek rollerinin canlandırılması Amerikalı erkekleri de çeker. 1938 yılında Harvard öğrencisi Erick Hawkins gruba katılır. Gruba erkek katılımının artmasıyla birlikte güçlü beden kullanımına sahip erkek dansçılar ön plana geçmeye başlar. Böylece geleneksel heteroseksüel erkek imgesi korunmuş olur. Graham danslarındaki heteroseksist bakış açısı yüzünden de eleştiri alır.

Graham sonrası çağcıl dansın erkek liderlerle dolu "ikinci dönem"i başlar. Balede ve çağcıl dansa kadın egemenliğini deneyimleyen Hawkins erkek dansçı kimliğini sorunsallaştırır. Dans için erkek modelleri bulmak üzere New Mexico ve Arizona'ya gider ve buradaki yerli ekinleri inceler.

Graham'ın öğrencisi erkek dansçılar Paul Taylor, John Butler...vs. içinde en önemlisi Merce Cunningham'dır. Diğer erkek koreograflar da dans eğitimlerini kadınlardan alan dansçılardır: Alwin Nikolais Hanya Holm'la, José Limon Doris Humphrey'le, Daniel Nagrin Helen Tamiris'le çalışır. 1950'ler ve 60'lardaki Nikolais gibi koreograflar kadın-erkek stereotiplerinden kaçınır ve üniseks hareketler ve androjen dansçılar kullanırlar. Steve Paxton da geliştirdiği kontakt doğaçlama yöntemiyle her bedenden insanın birbirini taşıyabilmesini sağlar. Bu dans yönteminde eşler arasında eşgüdüm, uyumlu etkileşim hedeflenir. Hem devinim özellikleri hem de doğaçlamaya yönelik üretim süreci açısından eşitlikçilik, kadın-erkek arasındaki geleneksel rol dağılımının reddi, grup içinde bireysellik, yetkeye muhalefet gibi temel değerler vurgulanır.²

¹ Çabuklu 25.

² Cynthia J. Novack, "Bedensel Devinim Kültürelidir", *Dans, Müzik, Kültür, Folkloru Doğru* 59 (1990): 96.

2. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda insanlar gündelik yaşamın sıkıntılarından kaçmak üzere dansa başvurur ve toplumsal danslar yaygınlaşır. Saygın aileler kızlarını dans derslerine göndermeye başlar. ABD'deki televizyonlarda dansla ilgili belgeseller yayımlanır. Sinemalarda dans kullanımı yaygınlaşır, müzikaller yaygınlık kazanır. Bu dans patlamasından sonra, Nureyev ve Barişnikov gibi Sovyet mültecisi erkek süperstarlar Batı'da büyük para ve saygınlık kazanırlar. Böylesi maddi başarılar heteroseksüel erkeklerin de dansa başlamasına yol açar. Nureyev'in 1961'de Kirov Balesi'nden ayrılmasıyla birlikte Diaghilev'den sonra ikinci bir kez erkek dansçılar egemenlik kazanmaya başlar. Erkeklerin her alanda kadınlardan daha iyi olduğunu, kadınlara güvenilemeyeceğini söyleyen eşcinsel dansçı Nureyev farklı beden kullanımlarını bir arada sergiler. Kendisinden sonra 1974 yılında Mikhail Barişnikov Kirov'dan ayrılıp ABD'ye yerleşir. American Ballet Theatre'ın sanat yönetmeni olur. Film ve televizyon dünyasında ünlenen olan balet dünyanın en yetenekli dansçılarından biri olarak kabul edilir. Çalışmalarında hem klasik bale hem de çağcıl dansı aynı yetkinlikle sergiler.



Resim 3.3

Rudolf Nureyev¹

¹ Southern Methodist University, Index for Personal Homepages, *The History of Ballet*, 15 Aralık 2006, 02:02, 23 Aralık 2006, <<http://people.smu.edu/akarigan/20th%20century.html>>.



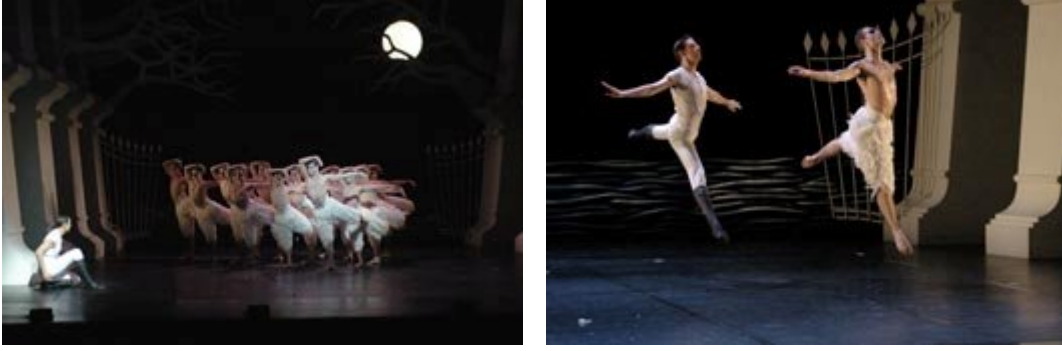
Resim 3.4

Mikhail Baryshnikov¹

Dansçı erkek sayısının arttığı bu dönem sonrasında, 1980 yılında 6 grubun ve on bir erkek solocunu yer aldığı Dansta Erkek Varlığının Kutsanması (*A Celebration of Men in Dance*) gösterisi düzenlenir. New York Şehir Balesi'nin eski yöneticisi Jacques d'Amboise, kendisi gibi dansçı olan oğluyla birlikte dansta yerleşik kalıpları, eşcinsel erkek dansçı imgesini kırmaya çalışır. Dansın herhangi bir ABD'linin gündelik yaşamının bir parçası olmasını ister. Bedava dans dersleri verir, dans dünyasını gizeminden sıyırmak üzere kâr amacı gütmeyen Ulusal Dans Enstitüsü'nü kurar.

Erkek dansçının kariyerini saygınlıklaştırma çabalarına rağmen, ön yargılı bakışlar günümüzde de devam ediyor. Erkek dansçılar kız arkadaşlarını göstererek, eskisinden daha az sayıda eşcinsel dansçı olduğunu söyleyerek, başarılı bir iş adamı gibi giyinerek ya da maşızan bir beden dili kullanarak savunmaya geçiyor. Bununla birlikte, kimlik siyasalarının yaygınlaştığı, eşcinsellerin kendi kimliklerini sorunsallaştırdığı ve “açılma” seçeneğini ortaya koyduğu son dönemlerde, eşcinsel kimliklerini saklamayan, hatta bu kimlik yüzünden toplumda karşılaşılan ayrımcı tutumu gözler önüne seren gösteriler yapan DV8, Bill T. Jones Dance Company gibi dans grupları da bulunuyor. Ayrıca klasik balelerin alternatif yorumları geliştirilerek toplumsal cinsiyet kategorileri ters yüz ediliyor.

¹ Southern Methodist University, Index for Personal Homepages, *The History of Ballet*, 15 Aralık 2006, 02:02, 23 Aralık 2006, <<http://people.smu.edu/akarigan/20th%20century.html>>.



Resim 3.5 ve 3.6

Adventures in Motion Pictures'ın Kuğu Gölü yorumu, Aralık 2004, Sadler's Wells¹

Baletler farklı dönemlerde ve bölgelerde değişen tarihsel koşullara bağlı olarak çeşitli önyargılarla karşılaşırken, balenin erkek egemen yapısını korumaya devam etmesi ilginç bir durumdur.² Kadınlar özellikle 19. yüzyıl başlarında ön plana çıkar gibi görünse de, baledeki erkek egemenliği kesintiye uğramaz. Erkekler sahnede balerinlerin arkasında durur, onları destekler ve seyirciye sunar. Sahne gerisinde ise bale uzmanları, koreograf, yönetici ve yapımcı olarak denetime sahiptirler. İşin kurallarını ve komuta zincirlerini belirleyenler erkeklerdir. Kimin hangi konumda olacağını, kimin kiminle, hangi rolü, ne sıklıkla oynayacağını belirleyen onlardır. Yine bale tekniğini sistematize eden ve kayda geçiren, dans kitapları yazarlar erkek bale uzmanlarıdır.

Türkiye’de eşcinsellik korkusu:

Erkek bedenine ve erkeksi davranışların dışavurumsal yönlerine dair çağcıl, orta sınıf değerleri 20. yüzyılda da devam eder. Batı dünyası dışında kalan yerlerde de erkek dansçıya yönelik benzeri önyargılar sürdürülür. Örneğin ülkemizin başarılı baletlerinden biri olan Serhat Güdül’le yapılan röportaj bu duruma bir örnek oluşturur.³ İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nin 2005-2006 sezonu sonunda ilk gösterimini yaptığı, erkek egemenliğini eleştiren ve

¹ The Dance Picture Library, 25 Aralık 2006, <<http://www.dancepicturelibrary.com/viewcompany.php?id=3>>.

² Hanna 27.

³ Türkiye’nin Bağımsız Kültür Sanat Portalı, sanathaber.net, *Bakan sponsor arıyormuş!* 7 Nisan 2006, <<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=1160&KategoriAdi=Tiyatro-Sahne>>.

çok beğenilen Dört Bale’de sahne alan balet, dansa başlama hikâyesini anlattıktan sonra bir soruya şöyle cevap verir:

[. . .]-Taytın görüntüsü komik geliyor, erkeksi gelmiyor insanlara. Baletlerin gay olduğu inancı var ailelerde... Sizin aileniz nasıldı?:

-Bizde bu konu hiç konuşulmadı. Ne ailemden, ne arkadaşlarımdan taytla ilgili bir şey duymadım. Zaten konservatuarda 8 sene yatılı okuduğum için dışarıdan arkadaşım da olmadı. Bu çok güzel bir meslek. Ailelerin endişe etmemesi gerekir. Kesinlikle 'gay mesleği' değil. Aksine tam bir erkek olmak gerek! Çünkü bizim 'lift' dediğimiz, partnerimizi kaldırdığımız hareketler ekstra güç gerektiriyor. Bir yandan haltercinin yaptığı gibi ağırlık kaldırırken, öte yandan da işe bir estetik kazandırabilmek çok zor. Açıkçası pek de bir gay’in yapabileceği bir iş değil. Onlara bir şey demiyorum ama bence tam bir erkek işi. Seyirciyle iyi kontakt kurabilmek için gözlere makyaj yapılıyor, tayt giyiliyor. Bu yüzden insanlara öyle geliyor.

Güdül, eşcinsellikle ilgili soru geldiğinde savunmaya geçer; bir tür erkekliğini ispat etme çabasına girişir. Erkekliği güç, eşcinselliği de bir tür eksiklik olarak değerlendirir. Aynı şekilde son dönemin en tanınmış baleti olan Tan Sağtürk de benzeri bir soruyla karşılaşır "Dans Eder misin?" yarışmasının Kanal D’de yayınlanmasından önce Hürriyet gazetesinde yayımlanan bir haberde¹ Tan Sağtürk bir soruya şöyle cevap verir:

[. . .]-İşiniz eşcinsel mesleği gibi görünüyor' diyorlar?

-Konferanslarda da bana bunları söylüyorlar. "İşiniz zor. Eşcinsel mesleği gibi görülüyor. Taytlar, ince ruhlu olmalar..." Ben de "Biz sadece tayt giymiyoruz, etek de giyiyoruz" dedim. Evet, bazı şeyler oturuyor insanların kafasında ama bunlar benim de içime oturuyor.

Sağtürk’ün cevabından da anlaşılacağı üzere, baletler sık sık benzeri soru ya da “itham”larla karşı karşıya kalırlar. Buna verilen cevap ya savunmaya geçerek “erkekliğini ispat” etme çabasına girişmek, dolayısıyla eşcinsellik korkusu içeren bir yaklaşım geliştirmektir; ya da ikinci örnekte olduğu gibi bu sorudan kaynaklanan sıkıntıyı anlatmaktır.

¹Sağtürk Tan ve Asena, "Aramızdaki tezatlar reytingi artıracak" *Milliyet*, İstanbul (13 Kasım 2005).



Resim 3.7
Tan Saętırk¹

3.2 Eşcinsellik Korkusu Kavramı

Eşcinsellik korkusu genellikle “eşcinsellere ve eşcinselliğe karşı korku ya da ayırım ve hoşnutsuzluk içeren yaklaşım”² olarak tanımlanır. Eşcinsellik korkusunu bir “ayırıcılık ideolojisi” olarak ele alan Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nden Yard. Doç. Dr. Melek Göregenli ise kavramı şöyle açıklar³:

“[. . .] Eşcinsellere karşı önyargı ve tutum konuları 1970’li yıllarda toplumsal bilimler ve özellikle ruhbilim içinde araştırmacılar tarafından ele alınmaya başlandı. Psikolojide homofobiye ilişkin ilk kavramsallaştırmalara bakıldığında, bu olgunun

¹ Tan Sağtırk Bale ve Dans Eğitim Merkezi, 23 Aralık 2006, <<http://www.tansagturk.com.tr/htmlsite/album.asp>>.

² *Homofobi*, Wikipedia, 24 Ekim 2006, <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Homofobi>>.

³ Melek Göregenli, “Ayrımıcılık İdeolojisi Olarak Homofobi,” *Radikal İki* [İstanbul] 14 Mayıs 2006, 5.

zihinsel bir düzensizlik olarak, eşcinseller ya da eşcinselliğe ilişkin irrasyonel korkularla ilişkilendirilerek, bireysel bir patoloji olarak anlaşılmaya çalışıldığı görülüyor. Oysa bugün homofobi, kişisel bir korku ve irrasyonel bir inanç olmanın çok ötesinde, ekin ve anlam sistemleriyle, kurumlar ve toplumsal geleneklerle ilişkili olarak ele alınması gereken politik bir alanda oluşan, gruplar arası bir sürece işaret ediyor. Homofobi, daha bireysel (kişilik, benlik algısı, bilişsel yapılar vb.) süreçlerin de etkilediği, eşcinsellerin bir dış grup olarak kavramsallaştırılması sonucunda oluşan ve belirli stereotiplerin eşlik ettiği bir gruplar arası ilişki ideolojisi olarak görülebilir. Homofobik ideoloji kendiliğinden kişisel bir özellik olarak değil, belirli bir sosyo-ekinsel bağlam içinde oluşuyor. [. . .]”

Lape Hastanesi’nde psikolog olan Ebru Sorgun, eşcinsellikle kurulan ilişkiye eşcinsellik korkusundan farklı bir boyut katıyor:¹:

[. . .] Eşcinsellikle birlikte anılacak iki olgu söz konusu: Birincisi homofobi diğeri ise stigmatizasyon yani etiketleme.

Stigma kelimesi Eski Yunan’a dayanır. Stigma, yani etiketleme terimi kişinin ahlâki düşkünlüğünü ortaya koyan, bedenine kazınan dikkat çekici bir işarete gönderme yapardı. Bu işaret insanın köle, cani ya da hain olduğunu gösteren işaretlerdi. Kişinin bedenine kazınır ya da dağlanırdı, ki herkes bu öteki varlıktan kaçınabilirdi. Zamanla bu kavram fiziksel bir hastalığın görünür işaretini ifade eden bir şey haline geldi. Günümüzde ise stigma/etiketleme artık bedensel bir işareten çok, kötülüğü, aykırılığı, ötekiliği anlatır. Etiketleme yoluyla, bireyi normal insanlardan farklı kılan bir özellik, katkı ya da bozukluk olarak görülen şey somutlanır. Etiketleme, kişiler arası ilişkilerde iki şekilde yaşanır:

Ayrımcılık ya da kabul edilmezlik. Önyargılar, nesnelere karşı olumsuz görüş ve tutumlar bireyler tarafından içselleştirilip kişisel bir tercih olarak kabul edilirler. Ortaya konulan toplumsal mesafede kendilerini açığa vururlar. Farklı olanı etiketleyip, uzakta tutarsanız, kendi içinizde sizi rahatsız edebilecek bir kaygıyı da dışarıya yansıtmış olursunuz. Yani eşcinsellikle ilgili etiketlemeler kişilerdeki homofobik

¹ Ebru Sorgun, “Eşcinsellerle Uğraşmanın Cazibesi,” *Radikal İki* [İstanbul] 23 Temmuz 2006, 10.

kaygıyı azaltır. Böylece kötü dediğiniz homoluk dışarıya, iyi dediğiniz heterolukla beraber homofobinin fobisi size kalır. [. . .]

Eşcinsellik korkusu, aynı cins üyeleri arasında yakın ilişki ya da teması yasaklayan ya da bunu korkutucu kılan bir toplumsal düzendir. Genel olarak eşcinsellik korkusunun sadece kendini eşcinsel olarak kabul eden erkeklerin değil, bütün erkeklerin davranışlarını düzenleyen bir düzenek olduğu iddia edilir. Ataerkil toplumun temel bir niteliği olduğu söylenir. Joseph Bristow bunun erkekleri yakın toplumsal ilişkiye sokma düzeneği olarak tanımlar, böylece erkeklerin (cinsel anlamda) çok yakınlaşmadan kendi çıkarları için bir araya gelebilmelerinin sağlandığını söyler. (Bristow 1988: 128) Ancak eşcinsellik korkusu kavramı çağcıl toplumlarda eşcinselliğin bastırılmasının nedenlerine dair bir açıklama sunmaz.

John Berger'e göre erkeğin görüntüsü size ve sizin için yapabileceklerini gösterir. (Berger: 1972) Böylece erkek seyirci için bastırılanın ortaya çıkarılması tehlikesini doğurur. Bastırılan eğilimler ise kentsoylu toplumunda diğer erkeklerle ilişkileri yoluyla sağladığı konumunu ve erkini tehlikeye atar niteliktedir.¹

Profesyonel dansçı olan erkeklere karşı oluşan önyargıları tutumlarda da eşcinsellik korkusu ve etiketleme etkilidir. Geçimini bedeni yoluyla sürdüren kişinin toplumsal konumu, daha fazla akıl faaliyeti gerektirdiği düşünülen işleri yapanlara kıyasla daha düşük görülür. Hele bu kişi erkeksen ve kadın kılığında dans ediyorsa, toplumsal olarak kabul edilmesi çok daha zordur. Bu mesleği belli bir yaşa kadar yapmasına izin verilebilir; toplumsal olarak "erkek" kimliğiyle yaşaması gereken bir dönemde bedeninden çok akıyla para kazanması, kendisine uygun görülen toplumsal cinsiyet rolünü sürdürmesi gerekir; yoksa "eşcinsel" olarak etiketlenecektir.

Dansçı erkeğe yönelik eşcinsellik korkusu onların dans sanatına eğilmesini engelliyor, hatta erkek yetenekli erkek dansçıların kendilerine has bir tarz oluşturmasını engelleyerek erkek dansçılığının sınırlarını daraltıyor (Jackson 1978: 41) Sonuç olarak eşcinsellik korkusu hem heteroseksüel hem de eşcinsel dansçıları değerlendirme biçimlerimizi sınırlandırıyor. Bu

¹ Burt 23-24.

düzeneklerin işleme biçimleri anlaşıldığında ise etkileri hafifleyecek ve pozitif değişim ihtimalleri ortaya çıkacak.¹

4) KÖÇEKLİK GELENEĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Müslüman Osmanlı İmparatorluğu'ndaki eğlence anlayışının temelinde kamusal-özel alan ayrımı yer alıyordu. Erkeklerle ayrılmış olan “kamusal alan”da erkek sanatçılar sahneye çıkıyor, gerektiğinde kılık değiştirerek kadın rollerini de oynuyordu. Örneğin sultanların düzenledikleri şenliklerde sahneye çıkanların çoğunluğunu gayrimüslim erkekler oluşturuyordu. Kadınlar bu gösterileri kendilerine ayrılan bir yerden, kafesin arkasından seyrediyorlardı. Kadınların da seyrettiği geleneksel Ortaoyunu ve Karagöz seyirlik oyunlarında da kadın rolleri erkekler tarafından oynanıyordu. Geleneksel Türk tiyatrosundaki “zenne” karakteri, bu zorunlu durumun bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı.²

Saray tarafından düzenlenen birkaç gösteride³ profesyonel kadın dansçılar (çengiler) sahneye çıkmış olsa da, kamusal ortamda kadınların görünürlüğü yok denecek kadar azdı. Kadınların karma seyirci karşısına çıkması hoş görülmezdi.

Dinsel inanç ve geleneklerin sonucu olarak erkeklerden ayrı tutulan ve “mahrem” sınıfına giren kadınların eğlenceleri, mesire yerlerini gruplar halinde gezmekle, hamam sefaları yapmakla ya da düğünlerde dans eden çengileri izlemekle sınırlıydı. Yalnızca kadınların katıldığı kına gecelerinde, loğusaların “kırk hamamları” gibi eğlencelerde, yani kadınlara ayrılmış bulunan “özel alan”da sadece kadın dansçılar sahneye çıkardı. Bu kadın dansçıların

¹ Ramsay Burt, *Male Dancer, Bodies, Spectacles, Sexualities*. (Londra ve New York: Routledge, 1995) 29-30.

² Çiğdem Kılıç, *Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenne Tipi ve Ortaoyunu'ndaki Uygulamaları*, 2004.

³ Metin And, “Osmanlı Sanat Dansı: Çengiler-Köçekler-Curcunabâzlar”, *Sanat Dünyamız* 85 (2002): 118.

çoğu erkeklerdeki gayrimüslimdi. Gerekli olduğu durumlarda kılık değiştirerek erkek karakterlerini de oynarlardı.

Japonya, Hindistan, Mezopotamya, Kuzey Afrika, Orta Asya gibi dünyanın başka bölgelerinde de yaygın olan başka bir cinsiyetin kılığına girerek dans etme geleneği¹, Müslüman kadınların sahneye çıkmasından sonra eski yaygınlığını yitirmeye başladı. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki reform süreçlerine denk gelen Müslüman kadınların sahneye çıkışına dair tartışmalar da nihai olarak kamusal-özel alan ayrımlarına temas ediyordu.

Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların toplumsal konumu, değişen ülke konjonktürüne uygun olarak belirleniyordu.² Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkmasına dair tartışmalarda belirleyici olan da, ülkenin içinde bulunduğu durum, yabancı ülkelerle olan ilişkileri ve dönemin çağdaşlaşma siyasalarıydı.

Tarihsel olarak tiyatrodaki kadın rollerini erkekler, Tanzimat Dönemi'nden bu yana da daha çok Ermeni kadın oyuncular oynuyordu. Bu yüzden Müslüman kadınların sahneye çıkması tartışılmaya başlandığında, merkezde “Ermeni kadınlarından daha iyi Türkçe konuşacak kadın oyuncu ihtiyacı” bulunuyordu. Yunus Nadi Abaloğlu³'nin sözleri de bu duruma örnek oluşturur:

“Toplumun diğer yarısını oluşturan kadınlar sahne üstü dansının birincil unsurudur. Orada (sahnede) milli hislerimizi en doğal şekliyle gösterecek olan kadındır; güzel dilimizi titizlikle kullanan onlardır. Bu, yalnızca Türk kadınının üstünden gelebileceği zor bir görevdir. Ne “Zenne” taklitleri ne de “ötekiler”in suni dilleri bunu başaramaz.”

Artık sahnede kadın taklidi yapan erkekler (köçekler ya da zenneler) ya da gayrimüslim sanatçılar yerine Müslüman Türk kadınları tercih ediliyor, bu tercihin sonucu olarak da sahnede kadın sanatçı sayısı artmaya başlıyordu.

¹ Metin And, *A Pictorial History of Turkish Dancing, from Folk Dancing to Whirling Dervishes-Belly Dancing to Ballet*. (Ankara: Dost Yayınları, 1976) 138.

² Fahriye Dincer, *The Turkish Muslim Woman's Appearance On The Stage*, 1993.

³ Dincer 51.

4.1. Köçeklik Geleneğine Dair Kaynakların Değerlendirilmesi: Oryantalizm

“Köçeklik”i Konu Edinen Tarihsel Kaynaklara Dair...

“Köçek”lik geleneğinin tarihsel gelişimine dair kaynaklar içinde Metin And’ın yaptığı çalışmalar öne çıkar. And’ın çalışmalarında, bu konuda yazılmış en eski gözlemleri içeren Evliya Çelebi’nin *Seyahatname* adlı kitabı, yabancı gezginlerin, elçilerin gözlemlerine dayalı metinler, Osmanlı şenliklerini anlatan kitaplar olan “surname”ler temel alınır. Bunların haricinde, Reşad Ekrem Koçu gibi yazarların Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde İstanbul’daki eğlence yaşamına dair kitapları, köçeklerin gündelik yaşamdaki yerine dair gözlemleri içerir.

Bu kaynakların çoğunda “köçek”ler, Osmanlı İmparatorluğu’nda düzenlenen halka açık şenliklerin ve saray çevrelerinin düzenlediği kapalı eğlencelerin, Galata merkezli İstanbul meyhanelerinin bir parçası olarak ele alınır.

Eski Türk kaynaklarında dansçı erkekler ve kadınlar hakkında çok fazla bilgiye rastlanmaz. Metin And’a göre bunun bir sebebi, özellikle profesyonel kadın ve erkeklerin danslarının dönemin yazarları tarafından uygunsuz ve töresiz bir spor olarak görülmesidir. Öte yandan yabancı gezginler kitaplarında bu konuya daha fazla yer vermişler, dansların müstehcenliğini ön plana çıkarmışlar ancak gösterilere karşı ilgilerini gizleyememişlerdir¹:

“Çengi ve köçek gösterilerini izleyip hayrete düşen yabancılar muhtemelen bunların daha müstehcen yorumlarına denk gelmişler ve bize bu bazıları Latince olan genel müstehcen dans tasvirlerini bırakmışlardır. Saray, edepsizliğine rağmen erkek ve kadın dansçıları desteklemiştir. Örneğin bir yabancı gözlemciye göre, Sultan bir çingene dansçıdan o kadar çok etkilenir ki, onu saraya yerleştirir. Ve Şaheste, Tosun Paşa Kızı Hayriye, Küçükpazarlı Naile, Hancı Kızı Zehra gibi bazı çengileri saraylarında tutar. Bir Fransız gezgin, sultanın haremine bağlı olan köçeklerin sanatlarını saray müzisyenleriyle birlikte akşamüstü 15.00’den akşama kadar sürdüğünü yazar. *Rakkas*

¹ And 1976 143.

adını alan dansçılar, davullar, tiz sesli küçük flütler ve kastanyetler eşliğinde dans ederler.”

Metin And bunları söylerken, Avrupalı görgü tanıklarının yaptığı çengi resimleriyle Oryantalist ressamların resimlerini karşılaştırır ve Oryantalist ressamların sözde Harem’de dans eden çıplak kız resimlerinin tamamen hayal ürünü olduğunu söyler. Oysa ki Batılı ressamlar saray eğlencelerinde bizzat bulunmuş olsalar dahi, yaptıkları çengi ve köçek resimleri incelendiğinde, Oryantalist ressamlarınkine benzer bir “şehvetli Doğulu dansçı” imgesinin yer aldığı görülecektir.

4.1.1. Oryantalizm Kavramının Tarihsel Gelişimi:

Batılılar kapitalistleşme-sanayileşme sürecinde Doğu’ya ilgi gösterirler, bu bölgeyle ilgili akademik çalışmalar başlatırlar. 18. yüzyılda “Doğu’lu milletlerin nitelikleri, düşünce ve anlatım tarzları, âdetleri” anlamında ortaya atılan “oryantalizm” kavramı 19. yüzyılda “Doğu’ya özgü şeylerin bilimi” ya da “Batılı halkların kökenlerinin, dillerinin ve bilimlerinin Doğu’dan geldiğini iddia edenlerin bilimi” anlamında kullanılmaya başlar.¹ Yine bu dönemde bu araştırma alanı kurumsallaşır ve yaygınlaşır.

Daha önce en fazla sömürge topraklarına sahip ülkelerden olan İngiltere ve Fransa’nın öncülüğünde giden bu akademik alana, zamanla 2. Dünya Savaşı sonrasının yükselen gücü Amerika Birleşik Devletleri egemen olur.²

1960’lı yıllardan itibaren Mısırlı toplumbilimci Anvar Abdel-Malek’in çalışmalarıyla birlikte bu bilgi alanı sorgulanmaya başlanır. Malek, “2. Dünya Savaşı sonrasında oryantalizmin kriz içinde olduğunu, bunun nedeninin de Batılıların özcü yaklaşımı, Doğu’yu “öteki” olarak ele alması olduğunu söyler. İyi ve kötü oryantalistler ayrımı yapar.”³

¹ Timur Taner, “Oryantalizmler Tartışması”, *Toplumsal Tarih: Oryantalizm Dosyası*, Kasım (2003): 112.

² Edward W. Said, *Şarkiyatçılık, Batı’nın Şark Anlayışları*. (İstanbul:, Metis Yayınları, Mart 1999) 14.

³ Timur 112.

Malek'in çalışmalarını derinleştiren Edward Said'in "Oryantalizm" kitabının yayınlanmasından sonra oryantalizm kavramı Batı'nın Doğu'yu "ötekileştirme" eğilimi olarak algılanmaya ve eleştirilmeye başlanır. Said o döneme kadar genelde akademik disiplin ya da plastik sanatlarda bir akım olarak görülen terime siyasal ve düşüncüsel bir içerik kazandırır. Oryantalizmi, bir söylem ve erk ilişkisi olarak yeniden tanımlar ve onun emperyalizm ve sömürgeciliğe düşünsel ve töresel bir zemin oluşturduğunu söyler.¹

Said, Doğu'ya özgü şeylerin imgesel düzlemde incelenmesinin, egemen Batı bilincine dayandığını savunur. "Önce Doğunun kim ya da ne olduğuna dair genel düşüncelere göre, ardından da salt ampirik gerçeklikçe değil; bir arzu, baskı, yatırım, yansıtma öbeğince de yönlendirilen ayrıntılı bir mantığa göre, Şark dünyası (Şark zorbalığı, şaşaası, acımasızlığı, şehveti) doğar". Dışsallaştırılarak tanımlanan Doğu'nun gizemleri Batı için anlaşılır kılınır². Ötekileştirilerek sunulan Doğu'ya ait özellikler "doğrular" değil, onların temsil biçimleridir.

"Ötekileştirme"nin bir yolu dışsallaştırmak, bir diğer yolu ise kendinden daha aşağı görmek, onu ikincil bir pozisyonda tanımlamaktır. Bu bağlamda, "egemen" olana hizmet sunan, cinsel nesne olarak tanımlanan da "Doğulu"dur. Çoğu zaman aşağı konumda görülen Doğulu, aynı zamanda gizemli ve egzantriktir; merak uyandırır. Örneğin:

[. . .] Flaubert tüm romanlarında Şark'ı, cinsel fantezilere sığınıp yaşamdan kaçmakla bağlantılandırır. Emma Bovary ile Frédéric Moreau, kasvetli (ya da eziyetli) kentsoylu yaşamlarında sahip olmadıkları şeylerin hasretini çekerler; istediklerini fark ettikleri şeyler, -haremler, prensesler, prensler, köleler, peçeler, dansözler, köçekler, şerbetler, melhemler türünden- Şark klişeleri içinde kolayca gelip doluverir gündüz düşlerine. Repertuvar tanıdıkta burda; repertuvarın bize Flaubert'in Şark yolculuklarını, Şark takıntısını hatırlatmasından çok, gene Şark ile ahlâk dışı cinsellik arasında apaçık bir bağlantı kurulmuş olmasından kaynaklanır bu tanıdıklık. Giderek artan kentsoylulaşmayla birlikte, on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda cinselliğin büyük ölçüde kurumsallaştığını da görebiliriz burada. Hem "özgür" cinsellik diye bir şey yoktu hem de toplum içindeki cinsellik, ayrıntılı ve kuşkusuz zorlayıcı bazı yasal,

¹ Aslı Çırakman, "Oryantalizmin Doğu'su ve Oryantalist Bilgi", *Toplumsal Tarih: Oryantalizm Dosyası*, Kasım (2003): 84.

² Said 30.

ahlâki hatta siyasal ve iktisadi yükümlülüklerden oluşan bir ağla sarılıydı. Nasıl çeşitli sömürgeler –merkez Avrupa’ya dokunan iktisadi yararları bir yana- dik başlı oğulların, suçlulardan oluşan gereksiz nüfusun, fakirlerin ve diğer istenmeyenlerin yollandığı yerler olarak faydalı idiyseler, Şark da Avrupa’da edinilemeyen cinsel deneyimlerin aranabileceği bir yer oldu. 1800’den sonraki dönemde Şark hakkında yazan ya da Şark’a giden, kadın olsun erkek olsun hiçbir Avrupalı yazar, kendini bu arayışın dışında tutamadı: Flaubert, Nerval, “Dirty (Pis) Dick” Burton ve Lane bunların en ünlüleridir sadece. Yirminci yüzyıl söz konusu olduğunda da, Gide, Conrad, Maugham ve düzinelerce başka yazar gelir akla. Aradıkları şey –ki doğru yerde arıyorlardı bunu- belki biraz daha sefihçe ve suçluluk duymadan yaşayacakları farklı türden bir cinselliği genelde; ne ki bu arayış bile, eğer yeterli sayıda insan tarafından yinelenirse, bilgi kadar düzenli, tekbiçimli hale gelebilirdi (nitekim geldi de). Zamanla “Şark usulü aşk”, kitle ekininde mevcut olan diğer mallar gibi standart bir mal olup çıktı; öyle ki, okurlar ile yazarlar eğer Şark usulü aşk istiyorlarsa, bunu Şark’a gitmek zorunda kalmaksızın da elde edebiliyorlardı...¹

4.1.2. Ulaşılan Kaynaklardaki Oryantalizm:

Batılı gezginlerin genelde Osmanlı İmparatorluğu’ndaki eğlencelere, özelde de köçeklere dair anlatılarının da Said’in tanımladığı çerçeveye uyduğu söylenebilir. Köçekler aslında “Şark’taki ahlâk dışı cinsellik”in özneleridir. Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece* adlı kitabında şöyle der:

Yabancı tanıklar hep bu dansların cinsel özellikleri üzerinde durmuşlardır. [...] Oğlan dansçıları için şunları okuyoruz:

“Bazı varlıklı müslümanlar uşakları arasında gönülleri isteyince kendilerini açık saçık danslarıyla eğlendirecek kimseler bulundururlar. Bu iş için her zaman çok güzel erkek çocukları ve delikanlıları seçerlerdi. Bunların dış görünüşleri yasak istekleri uyandıрмаğa çok elverişlidir. Sokaklarda, içkili yerlerde sanatlarını gösteren genel dansçıları, aynı zamanda evlerde de

¹ Said 202.

hünerlerini gösterirler. Bunlar yalnız Türk ve Arap değil, Yunanlı ve hatta Ermeni olurlar. Yaygın olarak önce tavırlarıyla seyircilerinin hayvanca duygularını uyandırır ve sonra para karşılığı bu sapık istekleri doyumak amacını güderlerdi. Bu bakımdan bu danslardaki kadın rollerini kadın kılığına girmiş erkekler oynar ve seyircilerin arasında kadınlar da bulunduğu zaman dansçılar daha uslu davranmaya çalışırlar. Yalnızca erkeklerin bulunduğu toplantılarda bunu gerekli bulmazlar, davranışları tam tersinedir. Bu genel dansçıların bazılarının kılığı tuhaf ve gülünçtür, bu tuhaf kılıklarıyla ilgiyi üzerlerine çekmeğe çalışırlar.¹

Bir yabancı gezgin, 19. yüzyılın başında, İstanbul'da içkili yerlerde sayıları altı yüze ulaşan erkek dansçıların Ermeni, Yahudi, çoğunlukla da Rum ve Adalı olduğunu, Türklerin bu “aşâğılık dans”ı yapmalarına izin verilmediğini söyler. Yanya'da Muhtar Paşa'nın konağındaki bir yemekte gerçekleşen bir temsili ise şöyle anlatır:

İki dansçı çok şehvetli bir dansa başladılar, tıpkı gerçek bir *fandango* gibi, bütün Akdeniz danslarında olduğu gibi bedeninin yukarısının dikeyliğini bozmadan, kalça sallamalarının yumuşaklığıyla... Odanın dört bir yanında ayrı ayrı, önce ağır sonra gittikçe artan bir hızla dönmeye başladılar, kollarını da çok incelikle sallayarak ve tartımı veren çalparalarının eşliğinde... Sonra sırt üstü geldiler, hareketleri ve anlatımlarıyla zevkin sarhoşluğunu ve kendinden geçmişliğini canlandırdılar.²

1721 tarihli Latince *Comoedia Turcica*'da Hollanda elçisinin İngiliz elçisine verdiği bir davette genç Rum, Türk, Yahudi ve Ermeni erkeklerince oynanan bir Türk Güldürüsü'nden (*Turcicam Comoediam*) bahsedilir:

[. . .] Bu genç erkekler çalgılarla havalar çalıyorlardı. [. . .] Bunları onlar saatlerce büyük bir beğeniyle dinliyorlardı. Oysa bizlerden hiç kimse bu musikiye eğer gösteri sırasında uykuya dalamamış ise kulakları rahatsızlık duymadan dayanamaz. Temsil

¹ Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece*. (İstanbul: Taç Yayınları, 1959) 53-54.

² And 1959 51.

hemen hemen bu musiki ve danslardan meydana gelmişti, konuşma pek azdı. [. . .] Bunların hepsinin giysileri yırtık pırtık olup, dilencilerinkine benziyordu; ellerinin ve bedenlerinin hareketleri edepsizce hareketlerdi, tutkuları kamçılayacak bir özellikteydi; böyle oldukları ölçüde seyircilerce beğenilir ve benimsenirdi.¹

İngiliz gezgin Dr. John Covel, günlüğünde 17. yüzyılda gördüğü bir eğlenceyi anlatırken şunları söyler:

[. . .] Her türlü namussuz postüre giriyorlardı; ne yazık ki bu sessiz kaba sabalık ve açıklık yeteneği sayesinde, Sardanopalus'un ve Şark'ın diğer tüm efemine saraylarının bu konuda ellerine su bile dökemeyeceğine inanıyorum....²

Örneklerden de anlaşılacağı gibi, üst sınıfın ve sarayın eğlencelerinin önemli bir parçası olan köçekler, yabancı gezginlerin yazılarında genellikle “erotizm yüklü cinsel nesnelere” olarak tasvir edilir.

Çoğu kaynakta cinselliğiyle tanımlanan köçeğin, erkek ortamında dans ettiği ve yine erkekleri eğlendirdiği için eşcinsel olduğu iddia edilir; hatta birçoğu cinsellikleriyle para kazanan eşcinsel dansçılar olarak gösterilir. Yaptıkları işi sanatsal yönüyle değerlendiren, yeteneklerini öven, ya da mesleklerini toplumsal bir bağlam içinde değerlendirenler çok daha az sayıdadır.

Örneğin Celal Esad Arseven, köçeği şöyle tanımlar:

Köçeğin aslı “Köse”dir. Köse, Osmanlıca’da bahi (şehvetle ilgili) anlamına gelir; şehveti uyandırır suretle raks edenlere verilen isimdir.³

Wikipedia’daki köçek tanımı da benzer yorumlar içerir. “Eğlence unsuru ve seks işçisi” olarak tanımlanan köçeklerin genelde gayrimüslimlerden (Arnavut, Balkan Slavları,

¹ And 1959 55-56.

² Metin And, “Dances of Anatolian Turkey”, *Dance Perspectives-3* (Yaz 1959): 27.

³ Kılıç 9.

Ermeniler, Yahudiler ve Rumlar) oluştuğu, bu mesleğin müslüman erkeklerine yasaklandığı söylenir. Köçeklerin cazibeli, efemine, cinsel anlamda tahrik edici oldukları; en çok para verenlerle, pasif pozisyonda birlikte oldukları yazılır.¹

Prof. Dr. Metin And da saray danslarını anlattığı bir yazısında, köçek ve çengilerin eşcinselliğine vurgu yapar:

[. . .] Köçeklere gelince; kadınsı tavırlı profesyonel genç dansçı oğlanları birçok İslam ülkesinde bulmaktayız. Köçekler etek giyerlerdi, saçlarını kesmezlerdi. Onlar da Çengiler gibi eşcinseldi. Zenginler çoğu kez onlar uğruna bütün varlıklarını döküp saarlardı.²

Refik Ahmet Sevengil köçek danslarını anlatırken şehvet unsurunu ön plana çıkarır:

Raks, vücudu her biçime sokan tahrik edici hareketlerle, kıvrımlar, göbek atmalar, arkaya doğru yatıp saçlarını sarkıtmalar, yeniden doğrulup ne arkaya bklmelerle dolu idi. Rakkaslar, bazen hızlı bazen ağır adımlarla alanı dolaşırlar, gamzeleri, cilveleri, naz ve edalarıyla rakkslarına eşlik ettirirlerdi. Rakkaslar güzel erkek çocuklar arasından seçilirdi. Bunlara zel olarak meşkhanelerde müzik eğitimi yaptırılırdı. Makamlar ve ezgilerle yakınlıkları sağlanır, kendilerine ayrıca raksın da tüm incelik ve kuralları öğretilirdi.³

engiler için de benzeri yorumlara rastlanır. And, “kadın dansçıların bazılarının erkek kılığına girdiğini, köçekler gibi çoğunun ters (yani lezbiyen) olduğunu” yazar. Böyle olanların farklı bir çeşit mendil taşıdığını ve kendilerine özel simgesel bir dil kullandığını belirtir.⁴

¹ *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 22 Ağustos 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

² And 2002 112.

³ Kılıç 9.

⁴ And 1976 142-145.

Avni Özgürel, bir gazete yazısında¹, çengi kızların dönemin kayıtlarında ‘lezbiyen ilişkiye açık kızlar’ olarak anıldığını belirtir. Özellikle kol başlarının bu hallerini saklamaya gereksinim duymadıklarını ve bunun işareti olarak boyunlarına ‘ciğerdeli’ ya da ‘ah..ah’ diye isimlendirilen motiflerle işli tülbent bağladıklarını söyler.

Çengiler, Kültür Bakanlığı’nın resmi web sitesinde de şöyle anılırlar:

...Erkek köçeklerin erkekler arasından ruh hastası düşkünlerinin çıkışı gibi, çengilerin de kadın âşıkları olurdu. Bunlardan çoğu zengin hanımefendilerdi...²

Görüldüğü gibi köçek ve çengiler “ters” ilişkilere giren “ruh hastaları” olarak değerlendirilirler. Bu saptamaların doğruluğu bu araştırmanın konusu değildir. Ancak doğru olsa bile, zenginlerin eğlence kaynağı olarak görülen bu dansçıların bu kimliği seçmesinin toplumsal nedenlerine değinilmemesi önemli bir noktadır. Sahip oldukları cinsel kimlik, ruhsal bir rahatsızlık olarak sunulur. Onları seyreden, hatta onlarla ilişkiye girdiği iddia edilen üst sınıfın cinsel yönelimi ise tartışma konusu haline getirilmez.

Köçeklerin ya da çengilerin bir kısmının eşcinsel olması mümkündür. Ancak sahip oldukları mesleği cinsel hizmet olarak tanımlamak, içerdiği sanatsal değeri göz ardı etmek, geleneksel ekinin bir unsuruna magazinelle bir malzeme gibi yaklaşmak sorunlu bir durumdur.

Osmanlı İmparatorluğu’nda eşcinsel fahişelerin bulunduğu bilinir. Ancak bunların ne kadarının köçek ya da çengi olduğuna dair somut bir veri yoktur. Örneğin Murat Bardakçı bir gazete yazısında Osmanlı İmparatorluğu’nda var olan eşcinsellik ekininden bahseder. Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’de eşcinsellikten para kazanan ve esnaftan sayılan bir kesimden bahsettiğini yazar. Ancak bu haberde köçeklerin ya da çengilerin hiç bahsi geçmez³:

¹ Avni Özgürel, Radikal Gazetesi, “Çengi, köçek ve dansözler”, 30 Haziran 2002, <<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=41994&tarih=30/06/2002>>.

² T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 15 Ekim 2005, <www.kultur.gov.tr/portal/turizm_tr.asp?belgeno=5364>.

³ Murat Bardakçı, “Gay’ler eskiden esnaftan sayılır ve padişahın huzurunda yapılan resmigeçitlere bile katılırlardı,” *Hürriyet* [İstanbul] 27 Ağustos Pazar, 17.

[. . .] Uygunsuz kadınlarla erkekler, Osmanlı zamanında da faaliyetteydiler. Devlet bu faaliyetlere bazen göz yummuş, bazen de sıkı yasaklar getirmişti ama yaygın düşünce, “İsteyen, canının çektiğini yapsın” şeklindeydi. Üstelik bu iş eski devirlerde sadece bize mahsus değildi, bütün dünyada var olan bir şeydi. Aynı cinse duyulan ilgi Osmanlı toplumunda da hafiften yadırganırdı fakat yadırgama kendi cinsine düşkün olanın bu merakını gizlemesini gerektirecek bir hale gelmez, her şey ortada, apaçık cereyan ederdi. Şairlerin delikanlı sevgilileri için kaleme aldıkları gazeller elden ele dolaşır, bestecilerin yine genç erkekler için döktürdükleri nağmeler de her yerde terennüm edilirdi.

Mesela, Fuzuli`nin “Subh çekmiş çerha tıygın taşa çalmış afitab / Zahir etmiş ol meh-i dellake aynı intisab” mısraıyla, yani “Sabah usturasını bilemiş, güneş kılıcını taşa çalıp o ay gibi tellaka bağlılığını göstermiş” sözleriyle başlayan gazelinin bir delikanlıya yazıldığı daha ilk okuyuşta anlaşılırdı. Gazel, daha sonra “Başlar, onun anber kokulu usturasının hareketinden, suyun dalgalanıp kabarcıklar meydana getirmesi gibi neşelenip tertemiz oluyor. Her kılımin ucunda bir baş olsaydı ve sevgilim onları saç gibi doğrasaydı, kanlar döken usturasından yine de kaçmazdım...” sözleriyle devam etmekteydi.

[. . .] Eşcinsel ilişkiler, Avrupalı olmaya karar verip Tanzimat`ı ilan etmemizden sonra, 1840`lardan itibaren “ayıp” sayılır oldu ve bir zamanlar sıradan hadise gibi görünen münasebetler artık sessizliğe büründü.

[. . .] Osmanlı zamanında müşteriye çıkan delikanlılara “hiz oğlanı” denirdi ve mesleklerini icra eden “hiz”lerin devlet tarafından kayıt altına alınmaları şarttı. Hayatını bu işten kazanan erkekler “defter-i hizan” yani “hizler defteri” denilen kütüğe yazılırlardı ve bugünden çok daha önemli bir farklılık söz konusuydu: Profesyonel eşcinseller, “esnaftan” kabul edilirdiler. Esnaf, o devirde ordunun bir bölümü sayılır, padişahın sefere çıkışından önce İstanbul`da yapılan büyük geçit resmine bütün meslek grupları katılır ve “hizan”, yani eşcinseller de bu geçit resminde yer alırlardı.

Bu törenlerden birini, 17. asrın çok önemli bir ismi, Evliya Çelebi, meşhur “Seyahatname”sinde ayrıntılarıyla yazıyor. Zamanın hükümdarı Dördüncü Murad`ın bir sefere çıkışından önce yapılan büyük resmigeçide askerlerin yanı sıra bütün İstanbul esnafının da katıldığını, mesela börekçilerin sanatçılarla, peksimetçilerin

imamlarla, yelkencilerin de dalgıçlarla, imamlarla ve müezzinlerle bir arada yürüdüğünü ve binlerce kişilik kortejde “eşcinsellerin, deyyusların ve pezevenklerin” de yer aldığını söylüyor.

[. . .] Evliya Çelebi, Seyahatname’sinin birinci cildinde her meslek grubunu ayrı ayrı anlattığı ve İstanbul’un esnaf tarihi bakımından bugün en önemli kaynak kabul edilen bu geçit resmi bahsinde, eşcinsellerin yürüyüşünü bugünün Türkçesi ile şöyle yazıyor:

“Pasif dilber eşcinsel esnafı: Bunlar, evsiz-barksız 500 kişidir. Kendi kadir ve kıymetlerini bilmeyip Babulluk’ta, Kalatyonoz’da, Finde’de, Kumkapı’da, San Pavlo’da, Meydancık’ta, Kiliseardı’nda ve Tatavla’da malum işin yapıldığı yerlerde boğaz tokluğuna çalıştıkları sırada avlanıp Subaşı’nın (yani, o zamanın polis müdürünün) tuzağına düşer ve deftere kaydedilirler. İşte, sözü edilen bu kişiler geçit resminde subaşı ile şakalar ederek yürürler. Bunlar gibi daha nice esnaf mevcuttur ama anlatmakta hiç fayda yoktur ve sadece Subaşı tarafından bilinirler. Resmigeçide katılan deyyusların sayısı 212, pezevenklerin adedi de 300’dür.”

4.2. Osmanlı Saray Şenliklerinden Günümüze Köçeklik Geleneği:



Resim 4.1

III. Ahmet'in sünnetinde köçekler (Surname-i Vehbi) ¹

Osmanlı İmparatorluğu'nda düzenlenen saray şenlikleri dans sanatının diğer birçok farklı unsurla birlikte sergilendiği büyük eğlencelerdi. “Köçek”ler, çengiler, tavşan oğlanları, maskaralar, soytarılar, pandomimciler, tahta bacaklar üstünde dansçılar, kâsebazlar, eskrimciler, akrobatlar, sihirbazlar, ip cambazları, at binicileri, maymun, at ve keçi eğiticileri... vb. bu şenliklerde hünerlerini gösterirdi. Fars oyunlarının yapıldığı, donanma kandilleri ve fişeklerinin patlatıldığı, esnaf loncalarının, dini tarikatların geçit töreni yaptığı, av ve cirit, güreş gibi spor gösterilerinin sergilendiği, büyük yemekler verilen bu şenlikler dönemin eğlence yaşamının merkezini oluştururdu.

Sarayda yaşanan çeşitli olayları (doğum, evlenme, şehzadelerin sünneti, zaferler, taht değişiklikleri, yabancı elçi ziyaretleri... vb.) merkezine alan saray şenliklerinin dört temel amacı vardı (And 1993):

- 1) saray mensuplarını ve halkı eğlendirmek, halkla hükümdarı birbirine yaklaştırmak,
- 2) sultanın gücünü göstermek,
- 3) sıkı toplumsal kurallara sahip bir toplumda eğlendirerek emniyet sübabı yaratmak,

¹ *Levni*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 7 Ekim 2006 18:42, 21 Aralık 2006, <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Levni>>.

4) mimarlık, sanat ve teknoloji açısından bir fuar işlevi görmek.

Müzik, dans, tiyatro, resim, yontu ve mimariyi bir araya getiren bu şenlikler tüm bu sanatların gelişimi için çatı vazifesi görürdü. Avrupa'dakilerin aksine güzel sanatlarla uygulama sanatlarının, yani sanatlarla zanaatların birleşmesini sağlardı. Örneğin, sünnet ve düğünlerin zorunlu ve simgesel ögesi olan (fallik biçimli) *nahul*, bereketi simgeleyen bir yaşam ağacıydı ve yapımı bir güzel sanat işi olarak görülürdü.

Yaşam ile sanat tasarımını bir araya getiren bu şenliklerde seyirciler hem gözlemci hem de katılımcı konumundaydılar. Sokak güldürüleri gibi halkın hem seyirci hem oyuncu olduğu gösteriler de bunlardan biriydi. Örneğin kılık değiştirerek esnafı dolaşan ve yalancıkta ceza kesen oyuncular halkla iletişime geçip, onları gösterinin bir parçası haline getiriyorlardı.

Aynı anda gerçekleşen birçok gösterinin ne bir odak noktası ne de önceden belirlenmiş bir süresi vardı; beklenmedik olaylar beklenmedik bir biçimde sıralanıyordu. Hem köylerde hem de şehirlerde kadın kılığına girmiş olan erkeklerin dansları, soytarı dansçılar ve bazı dönen dervişler gösterişli tören alaylarının önemli birer parçasıydı. Loncaların geçit törenlerinde de dans eden dev kuklalar ve erkek dansçılar bulunurdu.

Aynı dönemde Avrupa ülkelerinde gerçekleşen ve günümüz bale sanatının da temelini oluşturduğu söylenen “saray baleleri”yle Osmanlı saray şenlikleri arasında ortak pek çok yön bulunurdu.¹ En temel ortaklık taşıdıkları siyasi işlevdi. Hükümdarla halkı bir araya getiren bu eğlenceler sayesinde erk sahiplerinin gücü pekiştirilir, yaşanan olumsuzluklar (örneğin savaş yenilgileri...) unutturulurdu. Birçok sanat türü bir araya getirilir, halkın gözünde büyük bir ihtişam oluşturulurdu. Ancak Rönesans Avrupası'nda bu eğlence türü bir genel sanat yönetmeni tarafından takip edilen bir anlatım bütünlüğüne sahip olduğu için sanat türlerini geliştirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun tersine kalıcı sonuçlar üretmiş, örneğin konulu “*ballet d'action*”ların (başka bir deyişle “pantomim bale”lerin), romantik bale, akademik bale türlerinin gelişimine katkıda bulunmuştur.

¹ And 1959 2-3.



Resim 4.2

Akrobatlar, şarkıcılar, dansçılar ve ip cambazının gösterisi (Surname-i Vehbi) ¹

¹ Yahoo Geocities, *Performances by acrobats, singers, dancers, and a tightrope-walker*, 18 Aralık 2006, <http://www.geocities.com/surnamei_vehbi/047b-048a.html>.



Resim 4.3

Halic'te akşam eğlencesi¹

Saray balelerinin başlangıcında soylular, hatta krallar sahneye çıkmış, “Güneş Kral” olarak tanınan 14. Louis dansçılığıyla ünlenmişti. Ancak Osmanlı İmparatorluğu’nda “çengi” adını alan dansçılar ise bu işi meslek edinmiş soylu olmayan kimselerdi. Yüksek mevkilerdeki erkeklerin dans etmesi uygun görülmezdi; erkeklerin en büyük erdemi askerlikti. Erkekler ve

¹ Mertol Tulum ve Robert Bragner, Yahoo Geocities, *Levni's images: Explanatory notes and comments*, 18 Aralık 2006, <http://www.geocities.com/surnamei_vehbi/112b-113a.html>.

kadınlar Hıristiyanlarda olduğu gibi birlikte dans etmezdi. Kadınlar şölenleri kendilerine ayrılan kafeslerin arkasından izlerlerdi.

KÖÇEKLER

“Çengi” sözcüğü bu dönemde kadın ve erkek dansçılar için ortak kullanılırdı. Sözcüğün bir arp çeşidi olan “çenk”ten ya da başka bir dans eşlikçisi enstrüman olan çan benzeri “çang”dan türediği ya da dansçıların çoğunu Çingene kökenliler oluşturduğu için “çingene”den geldiği söylenir. Çingenece *chang* ya da *chank* (çoğul: *changa*) da “bacak” anlamına gelir. Yine Çingenece *changala* “hızlı” anlamına gelir. [. . .] Kadın kılığında dans eden erkek dansçılar ise, Farsça kökenli, “küçük, genç” anlamına gelen *kuchak* sözcüğünden türediği söylenen “köçek” şeklinde, ya da “tavşan oğlanı” olarak da adlandırılırdı.¹ [. . .]



Resim 4.4

Dans eden köçek ve Mevlevi dervişi bir arada
16. yüzyıl minyatürü²

Tavşan oğlanları yüzlerini tavşan gibi hareket ettirdikleri, kıvrıp büktükleri, hafif sıçrayışlar yaparak “tavşan raksı” yaptıkları için bu adı alırlardı. Köçek ve tavşan arasındaki fark daha

¹ *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 22 Ağustos 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

² Denizce, *Osmanlı Müziği*, 18 Aralık 2006, <<http://www.denizce.com/osmanlimuzigi.asp>>.

çok kıyafetleriyle ilgiliydi.¹ Köçekler gibi etekle değil de şalvarla, vücutlarına yapışan dar siyah bir çuha elbiseyle dans eden erkek dansçılara, “tavşan oğlanı” denirdi.

En parlak dönemlerini 15. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl sonları arası yaşamış olan köçeklik geleneği Osmanlı saraylarında, özellikle de haremlerde yaygınlaşmış ve Osmanlı dans ve müziğini de geliştirmişti. Saray dışındaki çeşitli ortamlarda da devam eden bu gelenek 1856 yılında yasaklanıncaya kadar saray himayesinde gelişmişti.²

Saray tarafından düzenlenen ve genellikle Beyazıt'taki At Meydanı'nda, Tahtakale'deki Beyazıt Camii etrafında... vb. yapılan halka açık şenliklerin yanı sıra, dans edilen farklı ortamlar da vardı. Gösteriler yükseltilmiş sahnelerde ya da özel olarak ayrılmış yerlerde değil, olabilecek her yerde (meydanlar, tavernalar, kahvehaneler, han avluları, şarap evleri ve özel yerler) yapılırdı. Bazen çadırlar, üç katlı seyirci tribünleri kurulurdu. Boğaz ve Haliç kıyılarında, meyhanelerde, saz âşıklarının şiir yarışmaları yaptığı semai kahvelerinde, dönemin üniversiteleri olan medreselerde ve çeşitli esnaf birliklerinden mezuniyet törenlerinde de dans gösterileri yapılırdı. Hamam gibi kapalı yerlerde yapılan ve bölgelere göre *cem*, *oturak*, *cümbüş*, *muhabbet*, *sohbet*, *afrana* ve *helva* sohbeti adını alan bir kısım eğlence de dans sanatının sergilendiği ortamlardı.³

Doğrudan doğruya saraya bağlı köçekler olduğu gibi, *kol* adı verilen meslek birliklerine bağlı olarak çalışan erkek dansçılar da bulunurdu. Sarayın erkek dansçıları müzik odasında öğleden sonra üçten akşama kadar çalışma yaparlardı. Dans ederken kendileri de enstrüman çalarlardı. Has Oda ya da havuz önünde gösteriler yaparlardı.

Köçekler, genellikle Rum, Ermeni, Yahudi, Arnavut, Çingene, Hırvat gibi gayrimüslim azınlıkların güzel erkek çocuklarından seçilir, çocuk yaşlardan itibaren sıkı bir eğitime tabi tutulurlardı. Çok erken yaşlarda başlayan köçeklik eğitimi 14-15 yaşlarına kadar sürer ve bu yaştan itibaren köçekler profesyonel dansçı olarak mesleklerini sürdürürlerdi. Bir köçeğin

¹ And 1976 138-139.

² *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 22 Ağustos 2005, 22 Aralık 2006, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

³ Metin And, “Dances of Anatolian Turkey”, *Dance Perspectives*, (İstanbul: Yaz 1959).

sahne ömrü, sakalları çıkmaya, güzellikleri bozulmaya başlayana kadar sürerdi. Yaşları geçenler genellikle eğitimcilik yapmak ya da başka meslekler edinmek zorunda kalırlardı. Bazıları yeni kollar kurarlardı.¹

Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'de geçen izlenimlerine göre, içki yasağının olduğu ve meyhanelerin kapandığı 1638 yılında toplam 12 kol ve 3000 dansçı bulunuyordu:

- 1) Parpul Kolu
- 2) Ahmed Kolu
- 3) Osman Kolu
- 4) Servi Kolu
- 5) Baba Nazlı Kolu
- 6) Zümrüd Kolu
- 7) Çelebi Kolu
- 8) Akide Kolu
- 9) Cevahir Kolu
- 10) Patakoğlu Kolu
- 11) Haşune Kolu
- 12) Samurkaş Kolu

[. . .] Ünlü şair Enderunlu Fazıl 19. yy. başlarının köçeklerini konu edinen *Çenginame* adlı eserinde İstanbul'daki 45 ünlü dansçıyı konu edindi. (Bazılarının adları: Altıntop, Tazefidan, Kanarya, Yeni Dünya, Kıvırcık, Tilki, Zalim Şah, Fitne Şah, Saçlı Ramazan, Cah Şah, Küpeli Ayvaz...) Köçeklerin yanı sıra çengilerin de (kadın dansçılar) ayrı kolları bulunurdu, onlar da kadın ortamlarında erkek kılığında dans ederlerdi.²

Köçeklerin kadınsı bir görünüme sahip olmalarına dikkat edilirdi. Saçlarını uzatır, lülelerini süsler, başlarına süslü şapkalar takarlardı. Dans ederken kırtarak yürür, müstehcen jestler

¹ Ergun Hiçyılmaz, Müzik ve Sanat Tasarımları, *Köçek Ensemble, Kastamonu Köçek Topluluğu*, 22 Ağustos 2005, <<http://www.cafeturc.com/index.php?dil=tr&sanatci=107>>.

² And 1976 141.

yapar, ellerinde aletlerle ritim tutar, bazen takla ya da pende atar, taklitle oyunculuk yaparlardı. Bazen birden fazla kişi olarak dans ederler, hatta kendilerine yine kendilerini taklit eden soytarılar eşlik ederdi. Taklit yapar, şarkı söylerlerdi. Örneğin 19. yy. başlarında bir gezginin izlenimleri şöyleydi¹:

13-17 yaşlarında 4 genç erkekle birlikte dans eden 2 daha yaşlı erkek soytarı taklidi yapar. [. . .] Gençler kız gibi süslenmiştir, soytarılar ise erkek görünümündedirler ve paçavralar giymişlerdir. Dansın konusu Türk kadınlarının tavırları ve entrikalarıdır. Gençler çok iyi taklit yapar, kadın gibi şarkı söylerler. Soytarıların daha iyi giyinmiş



Resim 4.5

Tefli köçek
Fotoğraf, 19. yüzyıl sonları.²

¹ And 1976 140.

² *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 23 Ağustos 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

olanı evli kadınla gizlice buluşan âşık rolündedir. Diğeri ise kendisiyle dalga geçilen istenmeyen âşıktır. Âşık soytarı kadını bir çember dansına sokar ve şehvetli hareketler yapar. Bazen müzisyenler de dansa katılır.

Dönemin erkek dansçıları yerel dansların yanı sıra; bir çeşit eskrim dansı olan ve başka ülkelerde de benzerleri bulunan *matrak* dansını, *allemand*, *mattezina*, *moreska* gibi yabancı dansları, Yunan danslarını...vb. de yaparlardı. Dans ederlerken, ellerinde çeşitli ritim aletleri (davul ve zil türleri, bir çeşit kastanyet olan çalpara), mendil ya da tabaklar da bulunurdu. Müzik, gösterilerin önemli bir bölümünü oluştururdu. Çeşitli vurmali aletler, nefesli ve telli çalgılardan oluşun gruba vokalistler eşlik ederdi. Eşlik müzikleri olan *köçekçe* de Sufi, Balkan ve klasik Anadolu etkileri barındırırdı. Bunların bir kısmı günümüze kadar gelmiştir. Ulvi Cemal Erkin'in (1906-1972) 1943 yılında bestelediği *Köçekçe* adlı eseri günümüzde en çok bilinen eserlerdendir.¹

ÇENGİLER

Dans bu dönemde kadınlara daha uygun görülen bir sanattı. (And 1993) “Çengi” seçilen kızlar kolbaşlarının evlerinde kalır, onlardan dans dersleri alırlardı. En çok 3. Ahmet zamanında beğenilen çengiler özellikle kına geceleri ve loğusaların “kırk hamamları” gibi kadın eğlencelerinde dans ederlerdi. “Çengi” grupları bu eğlenceler için kiralanır; bunlar arp, def ya da küçük tahta çubuklarla kastanyet çalarak dans ederlerdi. Bazen erkek kıyafında girip dans eder ve oyunculuk da yaparlardı. Saçlarını kısacık kestirir, “zeybek”, “kilci”, “kalyoncu” gibi oyunlarda erkek elbiseleri giyerlerdi.²

¹ *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 22 Ağustos 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

² T.C. Kültür Bakanlığı, 25Ağustos 2005, http://www.kultur.gov.tr/portal/turizm_tr.asp?belgeno_5364.



Resim 4.6

Levni albümünden “Dans Eden Çengi”¹

Çengiler kaba oyunlar da canlandırırıldır; örneğin Venedikli bir soylunun fahişelerle yaptığı pazarlığı, oğlanlarla girilen cinsel ilişkileri oynayabilirlerdi.



Resim 4.7

19. yüzyılda üç çengi²

¹ Forumuz.Biz, 21 Aralık 2006, <http://www.forumuz.biz/turk_minyatur_sanati-138431t.html>.

² Learn Turkish, 10 Aralık 2006, <<http://www.practicalturkish.com/encyclopedia-ch.html>>.

Kadınlar dansa katılmak istediklerinde dans edenin mendiline dokunur, kendisine değmezlerdi. Yavaş ve zarif adımlarla, zıplayıp sıçramadan, öne arkaya hareketlerle dans ederlerdi.¹

Köçeklerin saray çevrelerinde ve üst sınıflar arasında popülaritesi çengilerden fazlaydı.² İstanbul meyhanelerinde köçekler yüzünden tartışmalar, kavgalar çıktığı, hatta bu kavgalara Yeniçeri Ocağı'ndan üyelerin de katıldığı, bu yüzden de Sultan Mahmud'un orduda düzen sağlamak için bunlara yasak getirdiği söylenir. Yasaktan sonra da bu gelenek gizli gizli sürdürülür. En sonunda 1857 yılında ayaklanmalara son vermek üzere köçekleri yasadışı kılan ve gösterilerini yasaklayan bir kanun çıkarılır. Çengiler ise bu yasağın dışında kalır.

Köçek ve çengi oynatma geleneğinin resmen kaldırıldıktan sonra bile sürdüğü, Sultan Aziz dönemine kadar saraylarda devam ettiği söylenir. II. Abdülhamit döneminde saraylarda da bu oyunlara son verilir. Buna rağmen, saraylılar arasında da bir süre daha devam ettirilir.³

Köçeklerin çoğu çeşitli Arap ülkelerine, Suriye'ye, Mısır'a ve Anadolu'ya kaçar ve mesleklerini buralarda sürdürmeye çalışırlar.⁴ Çengiler ise Tanzimat'tan sonra Batı etkisinin artmasıyla birlikte yavaş yavaş yaygınlığını yitirmeye başlar.

¹ Metin And, *16. Yüzyılda İstanbul–Kent, Saray, Günlük Yaşam*, (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 59, 1993) 278-279.

² *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 22 Ağustos 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

³ T.C. Kültür Bakanlığı, 25Ağustos 2005, <http://www.kultur.gov.tr/portal/turizm_tr.asp?belgeno_5364>.

⁴ Köçek Ensemble, *Kastamonu Köçek Topluluğu*, 22 Ağustos 2005, <<http://www.cafeturc.com/index.php?dil=trsanatci=107>>.

TANZİMAT DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE KÖÇEKLİK GELENEĞİ

Halil Bedi Yönetken 1937-1952 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı adına, Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor arşivi için Anadolu ve Trakya’da derlemeler yapar. Yönetken’in resmi derlemelerden edindiği izlenimleri 1966 yılında *Derleme Notları*¹ adıyla yayınlanır. Bu kaynakta, yazarın gezdiği yörelerin dansları hakkında ayrıntılı bilgi yer alır. Derleme kitabı, önemli verileri önyargısız ve tarafsız bir biçimde günümüze aktarması, yazılı hale getirmesi anlamında çok değerli bir eserdir. Yazar, kitapta, çeşitli bölgelerde gördüğü köçek oyunlarından da bahseder:

[. . .] Ankara’da görülen oyunlardan biri de “Kara kuşa oturma” köçek oyunudur; bu oyun rivayete göre, Osmancık’tan² gelmez. Yerliler onu oynamazlar, Ankara’da evvelce düğünlerde köçek tutmak âdetti. Köçek oyunu sanat ve folklor bakımından incelenmeye değer bir konudur. Güvey elbisesi gibi yeni, güzel elbiseler giyip, vücudüne havaî fişekleri bağlayarak, oyun esnasında tutuşturup alay ortasında oynamaya devam eden Fişekçi Kadir Ağa gibi enteresan tipler de görülmüştür [. . .]
(Yönetken 15)

Yönetken, Çankırı’da Bayram Ören’de ve Rize’de de köçekler bulunduğunu yazar ancak bunlar hakkında ayrıntılı bilgi vermez. Trabzon’un müziğinden bahsederken; yol havaları, kesme türküler, horon havalarının yanı sıra, köçek havalarını da sıralar. (Yönetken, sırasıyla 34, 71, 75.) Antalya’da da kendisinin görmediği ancak bahsini duyduğu bir köçeğin adını geçirir:

[. . .] Antalya’da bir Köçek Hüseyin’den bahsettiler, kıvrak oyunları, bilhassa Antalya dolayları köçek oyunlarını harikulâde oynarmış, çok arattık ise de yaylaya çıkmış olduğunu öğrendik, görmemize imkân olmadı, fakat o kadar sözüne inanılır insanlar, onu bize tavsiye ettiler ki, nihayet onu da festival programına almaya karar verdik. Şimdi vaziyet şöyle olacaktır: Hilmi isminde bir bağlamacı, Veli ve bir davul ya da darbukacı, Alaylı ve Köçek Hüseyin festivale katılacaklar, Alaylı “Gökçe Yıldız 160”, “Al Yazma”, “Afşar Zeybeği” ve “Kabardıç” oynayacak, Köçek Hüseyin de “Kıvrak

¹ Halil Bedi Yönetken, *Derleme Notları -1*. (İstanbul: Orkestra Yayınları:1, 1966) 34, 71, 75.

² Günümüzde Çorum’un bir ilçesi.

oyunlar” ve “Köçek” oyunlarını oynayacak. Bu şekilde 5 kişilik bir grup bu iş için kâfi gelebilecek [. . .] (Yönetken 155)

Metin And da profesyonel ve amatör köçeklerin Anadolu'nun çeşitli köylerinde düğünlerde ve eğlencelerde hâlâ dans ettiğini; bazılarının geniş, çok renkli etekler giydiğini yazar (And 1976). Genelde davulcuların müziği eşliğinde dans eden köçeklerin, genç görünümelerini yitirmeye başladıkları zaman davul çalmaya başladığını söyler. Bazı illerde, ustalarının dönerken başlarının dönmemesi için onları eğittiğini; bunun için kendilerini büyük sepetlerin içinde tavana asarak ve hızla döndürerek alıştırmayı yaptıklarını yazar.

Yönetken ve And'dan edinilen bilgilere göre, köçeklik geleneği 1857'de yasaklandıktan sonra da Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde sürdürülmüştür. Ancak artık bir saray ya da üst sınıf eğlencesi değildir. Günümüzün köçekleri, kırsal kesimin eğlencelerinde davul–zurna ekibi eşliğinde etek giyip zil takarak dans eden alt sınıf erkekleridir.

5) YÖNTEM: SÖZLÜ TARİH

Araştırma sürecinde köçeklerle, geçmişinde köçeklik yapmış müzisyenlerle ve araştırmacılarla görüşmeler yapıldı. Görüşmelerde “sözlü tarih” olarak anılan yöntemin belli unsurlarından ve bu yöntemle ilişkili olarak yürütülen tartışmalardan yararlandı.

5.1. Sözlü Tarih Yöntemi:

Sözlü tarih, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, yazılı belgelere ek olarak yaşayan bireylerin belleğe dayalı anlatıları aracılığıyla tarih yazma yöntemidir. Sıradan insanları, gündelik yaşamı ve öznelliği tarihin araştırma alanına dahil etmeyi amaçlar. Ses kaydetme teknolojilerinin gelişmesiyle desteklenen disiplinler arası bir çalışma alanı ve araştırma yöntemidir.

Disiplin olarak tarihe yakın duran ve insanbilim ile benzerlikler gösteren sözlü tarih, bireysel tarihle toplumsal tarihin kesişme noktasında durur. Tarih yazımının erkini sorgulayan ve arşiv tarihçiliğinin bilimselliğine meydan okuyan bu yaklaşım, Türkiye’de toplumsal bilimcilerin, belgesel yapımcılarının ve araştırmacı gazetecilerin gündemine 1990’lı yılların başında girer.¹ Geleneksel tarih yazımının kaynakları olan arşivler ve birincil kaynaklar genellikle devlet arşivleridir ve vakanüvisler ve resmi tarihçiler tarafından yazılmıştır. Yazılan tarih de liderlerin, komutanların, bürokratların, egemenlerin ve erkeklerin tarihidir. Kadınların, siyahların, işçilerin, etnik ve dini azınlıkların...vs. tarihi kaydedilmemiştir.

Tarihçi ve yeni tarih yazımı söz konusu olduğunda ise, yansıtma ve kendini başkasının yerine koyma (empati), görüşmeci ve anlatıcı arasındaki güç dengesi² devreye girer. Tarihçinin her zaman yaptığı işin, sahip olduğu gücün ve konumunun farkında olması gerektiği düşünülür.

Sözlü tarih, gerçeklere ulaşma faaliyetinden çok, bir yorumlama faaliyetidir. Frisch’in de söylediği gibi, “sözlü tarih yoluyla ulaşılan kanıtların, doğrudan ve duygusal olduğu için sorumluluk içermediğini, yorumlanamaz olduğunu düşünmek”³ yanlıştır.

Görüşme, hikâyenin anlatıldığı anın ve anlatılan tarihin kendisinin şekillendirdiği hafızanın bir faaliyetidir. Söylenenler, anlatıcının dili kullanma biçimine, ekinsel varsayımlarına ve düşünsel tercihlerine dayandığı için, kimlik, bilinç ve ekinin anlatımıdır.

Görüşmelerde anlatıcı kadar görüşmeci de kimliği ve toplumsal konumuyla, sorularıyla ve aslında bizzat kendi varlığıyla toplanan anlatının bir parçasıdır. Görüşmecinin etnik kimliği, cinsiyeti, toplumsal konumu ve yaşı gibi pek çok unsur, anlatıcıyı ve dolayısıyla görüşmeyi etkiler.

Bir sözlü tarih görüşmesinin konusu, en önemli kamusal olaylardan özel yaşamın en gizli köşelerine kadar her şeyi içerebilir. Asıl önemli olan anlatıcıların anlatılarını şekillendirme ve

¹ Arzu Öztürkmen, “Sözlü Tarih: Yeni Bir Disiplinin Cazibesi”, *Toplum ve Bilim* 91, (Kış 2001/2002): 115.

² Alessandro Portelli, “Oral History As Genre”, M. Chamberlain, ve P. Thompson. *Narrative and Genre*, (Londra ve New York: Routledge, 1998) 23-45.

³ Michael Frisch, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. (New York: State University of New York Press, 1990) 187.

anlatacaklarını seçip sıraya koyma biçimleridir. Ne söylendiği kadar neyin söylenmediği ya da anlatıcının neyi yanlış yorumladığı, göz ardı ettiği ya da konuşmaktan sakındığı da önemlidir.

[. . .] Soru sorma tekniği, “ucu açık soru” olarak adlandırılan, soru soranın az konuştuğu, ancak sorularıyla kaynak kişiyi uzun anlatılara teşvik ettiği bir soru biçimidir. Burada esas olan, anlatıcıyı yönlendirmemek ve anlatılacak hikâyelerin seçimini ve kurgusunu kendisine bırakmaktır. (Öztürkmen 2002)

Bahsi geçen yöntem, araştırmacı tarafından, tarihsel bir geleneğin günümüzde nasıl sürdürüldüğünü araştırmak için uygun bir yöntem olarak görülmüştür. Ekinsel geleneğin önemli mirasçısı olan köçekler, tarih sahnesine başkalarının izlenimlerinin süzgecinden geçerek, önyargılı bir biçimde aktarılmış, kendi sözlerini söyleme fırsatına sahip olamamışlardır. Dolayısıyla geleneği, onu yaşatanların dilinden aktarmaya yardımcı olmak bilinçli olarak tercih edilmiştir.

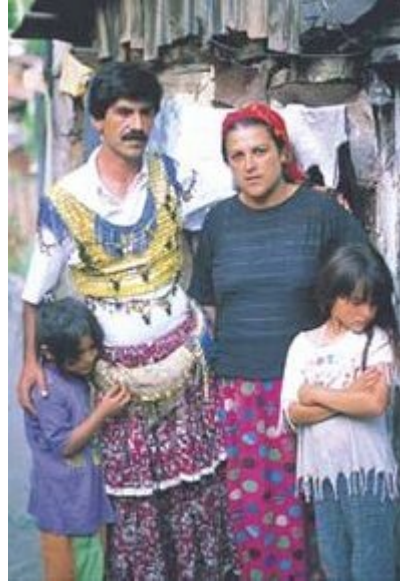
Görüşmeciler, araştırmacının tanıdığı, ailevi köklerinin bulunduğu bir il olan Sinop’tan seçilmiştir. Sinop, köçeklik geleneğinin en yaygın olarak sürdürüldüğü illerden biridir. Bu seçimde, görüşmeci bulma kolaylığının yanı sıra; öznel tercihler de rol oynamıştır. Araştırmacı her şeyden önce orta sınıf kökenli, şehirli genç bir kadındır. Kırsal kökenli, kadın kılığında dans ederek para kazanan bir erkekle rahatlıkla ilişkiye geçebilecek, görüşme sırasında rahat ve eşitlikçi bir ilişki kurabilecek bir kimliğe sahip değildir. Ancak “hemşehrilik” ilişkileri görüşme sırasında rahat bir ortam kurulmasına yardımcı olmuştur. Örneğin araştırmacıyla görüşmecilerin bir kısmını tanıştıran “Sinoplu bir erkek”in ve görüşmecinin “anne”sinin görüşmeler sırasındaki varlığı, köy kahvesinde yapılan görüşmede sıcak bir ortamın kurulmasına yardımcı olmuştur. Aksi halde iki kadının, kadınların giremediği bir ücra köy kahvesinde, böylesi nazik bir konuyu konuşabilmeleri pek mümkün olamazdı.

Araştırma için, 5 Eylül 2006 ve 23 Aralık 2006 tarihleri arasında, ikisi İstanbul’da, ikisi Sinop’un il merkezindeki bir berberde, biri de Sinop’un Erfelek ilçesinin Şerefiye köyünde olmak üzere toplam beş görüşme gerçekleştirilmiştir. Ayrıca günümüz köçek danslarının hareketli görüntü kayıtlarından ve geleneksel müziklerden oluşan görsel-işitsel bir arşiv oluşturulmuştur.

Araştırmacı ve görüşülen kişiler arasında güç dengesizliği oluşmaması için anlatıcıların sözlerinin kesilmemesine dikkat edilmiş, olabildiğince kendilerinin konuşması teşvik edilmiştir. Ucu açık sorularla, kendi yorumlarını yapmalarına fırsat verilmiştir.

Araştırma için yapılan görüşmelerde köçeklik geleneğine dair genellemeler yapmak amaçlanmamıştır. Kısıtlı sayıdaki görüşmenin temel hedefi, günümüzde köçekliğin yaşatılış biçimlerine dair bilgi edinmek; sürdürülen geleneğin toplumsal bağlamı hakkında, özellikle de geçmiş önyargıların sürüp sürmediğine dair veri toplamaktır. Görüşmelerde “söylenmeyenler” ya da üstü kapalı geçen sözler de değerlendirilmiştir.

5.2. Görüşmeler: Günümüzde Sinop'ta Köçeklik Geleneği



Resim 5.1

Kadın kıyafeti içinde köçek
20. yüzyıl, Kastamonu, Türkiye¹

Görüşülen kişiler ve cevapları:

Araştırma için, ikisi İstanbul'da Kadıköy Meydanı'nda, ikisi Sinop'un pazar meydanındaki bir erkek berberinde, biri de Sinop'un Şerefiye köyündeki bir kahvede olmak üzere toplam beş görüşme gerçekteştirilmiştir.

Görüşülen kişilerden biri İstanbul'da yaşayan davulcu Ömer Terzi'dir. Terzi'yle İstanbul-Kadıköy'de Eylül 2006'da düzenlenen Karadenizliler Haftası etkinliklerindeki Sinop

¹ *Köçek*, Wikipedia, the Free Encyclopedia, 24 Eylül 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

gecesinde görüşülmüştür. Gecede, Sinop'un geleneksel köçek ekibinin geleceği söylenmiş ancak organizasyon son anda iptal edilmiştir. Canlı yayın olacağı, çekim yapılacağı için köçek çıkarılması istenmediği söylenmiştir. Ayrıca Terzi'den edinilen bilgiye göre de, son dönemde televizyonda yayınlanan bir klip, içinde oynayan bir köçek bulunduğu için yasaklanmıştır.

Gaziosmanpaşa'da oturan Terzi, davul-zurna-köçek ekibiyle ilgili ayrıntılı bilgi vermiştir. Mesleğin babadan oğula geçtiğini söyleyen Terzi, köçeklerin yaklaşık 25 yaşına kadar dans ettiğini, sonra davulculuğa başladıklarını söylemiştir. Bunun nedeni sorulduğunda cevabı: "Öyle yakıştırılıyor, yaşlı köçek olmaz"dır. Belli bir yaştan sonra dansçılık yeteneğinin düştüğünü eklemiştir.

Sinop'ta pazar kurulduğu günlerden birinde bir berber dükkânında Fazlı Şentürk ve Bülent Taşlık ile görüşülmüştür. Erfelekli olan ve Kabalı'da oturan Fazlı Şentürk 12-13 yaşında başladığı köçekliği 20 yaşında askere gidene kadar sürdürmüştür. Baba mesleği olarak başladığı köçekliği bıraktıktan sonra davul ve zurna çalmaya başlamıştır. Köçekliği neden bıraktığı sorulduğunda ise şöyle cevap vermiştir: "Yani belli bir yaştan sonra olmuyor... Şekilsiz oluyor. Küçük olursa köçek daha iyi oluyor".

Bülent Taşlık, belli bir yaşı geçip de köçekliği sürdüren ender kişilerdendir; 43 yaşındadır. Görüşmeciler arasında da profesyonel olarak bu mesleği devam ettiren tek kişidir. Sadece bu işi yapması ve ek iş yapmamasıyla da çoğu köçekten ayrışır. Gerzeli Taşlık, köçeklik mesleği, köçek dansları, kostümleri...vs. hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir.

Taşlık, bu mesleği nasıl bu kadar uzun zamandır sürdürdüğü sorulunca "Köçekliğin ilerledi mi davula geçiliyor, ben davula geçemedim, devam ettim." demiştir. Yaş ilerledikçe dans etmenin zorlaştığını ancak kendisinin devam ettirmek istediğini söylemiştir: "... Benim yaşımda çoğu yapamıyor figürleri."

Taşlık'a, köçekliğin neden erken yaşta bırakıldığı sorulduğunda da cevabı: "Bilemiyorum ki; kimisi bırakıyor, kimisi devam ediyor. Ben devam ettim yani." olmuştur. Taşlık, "Etek giydiği için kendisine karşı olumsuz bir tutum geliştiren oluyor mu?" sorusuna "Türkiye'de neredeyse gitmediğim yer kalmadı, bana hiç böyle bir şey denk gelmedi." şeklinde cevap vermiştir.

Taşlık'ın İstanbul'da Eminönü Belediyesi'nde çalışan bir oğlu vardır. Kendisine “Burada olsa ister miydiniz köçeklik yapmasını?” diye sorulduğunda cevabı “hayır” olmuş, bunu da maddi imkânların kısıtlılığıyla açıklamıştır. İşinden memnun olup olmadığı sorulduğunda ise cevabı: “...Biz memnun olmasak 43 yaşımıza kadar gelmezdik de; şimdi yeni nesil okuduğu için yapmak istemiyor” olmuştur.

Sinop'un Şerefiye köyünün kahvesinde görüşülen zurnacı Mustafa Kalyoncu ise görüşülen kişilerin en yaşlısıdır. Köylerde erkeğin kadın gibi oynamasının doğru karşılanmadığını, bu yüzden ailelerin çocuklarının köçek olmasına hatta davulcu-zurnacı olmasına bile pek izin vermediğini söylemiştir. 60'lı yıllarda köçek oynatmanın yasaklandığını söyleyen Kalyoncu, yine de gizli gizli düğünlere gidildiğini eklemiştir. Köçeklerin hâlâ şehrin sokaklarında çalıp oynamadığını, gelini salona kadar getirdikten sonra salonun kapısında oynadıklarını söylemiştir.

Köçekliğin neden belli bir yaştan sonra bırakıldığı sorulduğunda, cevabı “...Belli bir yaştan sonra yakışmaz” olmuştur. O da kendi çocuğunun bu mesleği seçmesini istemediğini söylemiş, bunu Bülent Taşlık gibi maddi zorluklarla açıklamış ve yıllardır bu işi yaptığı halde elinde hiçbir şey kalmadığını eklemiştir.

Uzun bir süredir İstanbul'da yaşayan, Sinop derneklerinde çalışan ve köçeklerle ilgili araştırma yapan Türkelili avukat Fikret Özdemir'le yapılan görüşmelerin temel ekseni Kastamonu ve Sinop derneklerinin köçeklere karşı yaklaşımı olmuştur. Özdemir'in aktardığına göre, Kastamonu dernekleri bu geleneği reddetme eğilimindedir, yavaş yavaş aynı eğilim Sinop derneklerinde de görülmeye başlanmaktadır. Özdemir, reddetme eğiliminin daha çok sağ eğilimli ya da memleketlerinden tamamen kopmuş kişilerde olduğunu da belirtmiştir. Erkeğin etek giymesi kabul edilmediği, bu durum hazmedilmediği için bu geleneğin ekinin bir unsuru olduğu yadsınmaktadır. 2000'li yılların başlarında Kastamonulu bir milletvekilinin Kastamonu köçeklerini programa çıkaran bir televizyona telefon açarak bu geleneğin kendilerine ait olmadığını söylediğini, bunun üzerine kamuoyunda bir tartışma başladığını, hatta aynı televizyon kanalında bunun üzerine Kastamonuluların katıldığı bir panel düzenlendiğini söylemiştir. İstanbul'daki bir Sinop derneği başkanının da aynı dönemlerde da bir Sinoplular gecesinde dans eden köçekleri kovaladığını belirtmiştir. Günümüzde de özellikle il derneklerinin gecelerinde köçek oynatılmadığını bunun ancak köy derneklerinkinde olabildiğini belirtmiştir.

Özdemir, görüşmelerde köçeklik geleneğinin tarihsel gelişimine dair görüşlerini paylaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda evlenmenin yasak olduğu yeniçerilerde kadınsı özelliği olan köçeklere karşı yoğun bir ilgi olduğunu, asker ocaklarında bu yüzden çok büyük kavgalar çıktığını ve sonunda geleneğin yasaklandığını belirtmiştir. Çok ciddi cezalarla karşılaşan köçeklerin büyük çoğunluğunun Mısır'a kaçtığını ve dönemin Mısır valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa tarafından korunduğunu söyleyen Özdemir, Mısır'ın günümüzde göbek dansında en ileri ülke olduğunu vurgulamıştır. Bu geleneğin Anadolu'nun belli bölgelerinde sürdürülmesinin temel sebebinin ekinsel gelenek boşluğu olduğunu belirten Özdemir, yöre halkının bu yüzden bu geleneği kabullendiğini söylemiştir. Özdemir'e göre köçeklik geleneğinin temel sebebi İslam dininde kadın oynatmanın günah kabul edilmesi ve yasaklanmasıdır.

Özdemir kendisinin köçeklik geleneğine dair görüşlerini de şöyle anlatmıştır:

[...] Ben 46 yaşındayım. Yazları, küçükken köyümüzdeki düğünlerine mutlaka giderdik, 3-4 ay kalırdık. Düğünler yaz aylarında olurdu. Ve yaz düğünlerinde davul-zurna varsa mutlaka köçek vardı... Var yani bu gelenek; şimdi olan bir şey reddediliyor. Şehir yaşamında tabii, “n’aber abi, nasılsın, sana etek giydireyim mi” edebiyatı oluyor işte arkadaş gruplarında, “sizinkiler giyiyor” filan. İnsanlarda bir eziklik oluyor bunu diyince tabii. Bu da bir tepki diye düşünüyorum ben.

[...] Şehir yaşantısına sahip bir insan olarak ben de çok hoşuma giderek seyretmiyorum şahsen. Hele bir yabancı arkadaşım yanımda varken, “işte bunlar bizim kültürümüz” diye çok gururla göstererek seyredemediğim bir şey değil benim de. Benim bu gelenekte hazmedemediğim şey, yerden para alınması: bu, her şeyden önce bir sağlık sorunu; yerdeki kirli para ağızla alınıyor...¹

Köçek, davulcu ve zurnacılarla ve köçekler üzerine araştırma yapan Sinoplu bir avukatla yapılan bu görüşmelerden edinilen bilgiler değerlendirildiğinde, günümüze kadar gelen yüzlerce yıllık geleneğin büyük bir değişime uğradığı görülür. Gelenek, şehirlerde

¹ Özdemir, Fikret, Kişisel Görüşme, 23 Aralık 2006.

yaygınlığını yitirmiştir; hatta kırsal kesimde bile yaygınlığını kaybetmektedir. Bu durumda, geleneği sürdüreceği yeni kuşakların çıkmaması da etkilidir.

Görüşmelerden Elde Edilen Bilgiler:

Köçekliğin sürdürüldüğü bölgeler:

Sinop dışında Kastamonu (Arzavar...vb.), Bolu, Zonguldak (örneğin Eflani...vb.) İnebolu, Ankara, Çankırı, Kırşehir'de de köçeklik geleneğinin sürdürüldüğü biliniyor. Eskiden en çok Kastamonu'da yaygın olduğu bilinen geleneğin; günümüzde Sinop'ta da yaygın olduğu söyleniyor. Sadece köçeklerin yaşadığı herhangi bir yerleşim birimi bulunmuyor. Sinop il sınırları içinde ise en çok Sinop merkezde, Ayancık, Gerze, Erfelek ilçelerinde yaygın olduğu söyleniyor.

İstanbul gibi büyük metropollere göç eden Sinoplular geleneklerini buralarda da devam ettiriyorlar. İstanbul'da en çok Bayrampaşa, Gaziosmanpaşa, Esenler, Sefaköy, Esenler, Zeytinburnu, Avcılar, Kağıthane-Gültepe (25.000), Ayazağa Gebze-Çayıroba, Tuzla, Sultanbeyli, Pendik (35.000 kişi), Maltepe, Dudullu...vb. bölgelere yerleşen Sinop'luların düğünlerine hâlâ davul-zurna-köçek ekipleri çağrılıyor. Farklı illere göç etmiş olan Sinoplular özellikle yaz aylarında yoğunlaşan düğünlerine Sinop'tan da köçek ekipleri çağırabiliyor.

Köçeklerin etnik kökenleri sorulduğunda, genellikle Türk olduğu cevabı alınıyor. Örneğin Sinop'ta yaygın bir biçimde yaşayan Kafkas göçmenleri (Çerkes, Abhaz, Gürcü...vb.) arasında köçeklik yapana rastlanmıyor. Bu, geçmişteki uygulamaten farklılaşmanın bir başka örneği. Eskiden çoğunlukla gayrimüslimlerin sahip olduğu bu meslek günümüzde daha çok müslümanlar tarafından sürdürülüyor.

Köçek ekipleri:

Köçeklerin içinde yer aldıkları ekipler genellikle 6 kişiden oluşuyor: 2 davulcu, 2 zurnacı, 2 köçek. Grup içindeki iş bölümü ve konumlar değerlendirildiğinde, çok katmanlı bir yapının bulunduğu ortaya çıkıyor. Derecesel sıralamanın en yüksekteki davulcudan, zurnacıya, en son da köçeğe doğru indiği gözlemlenebiliyor.

Davulcular genellikle ekibin iş görüşmelerini yapan, grup içi organizasyondan sorumlu, yaşça da daha büyük ya da daha deneyimli kişilerden oluşuyor. Köçekler yaşları büyüyünce zurnacılığa ya da davulculuğa terfi ediyorlar.

Ekipler genellikle düğünlerde ve sünnetlerde çalışıyorlar. Davul-zurna takımının yanı sıra köçek de talep eden düğün sahipleri genellikle ekonomik durumu daha iyi olan kırsal kesim aileleri oluyor. Köçek oynatmak köylerde daha yaygın bir gelenekken, şehir düğünlerinde de gelin almalara nadiren köçek çağrıldığı oluyor.

Köçek ekipleri daha çok açık yerlerde sahne alıyor. Sinop'ta genellikle kapalı yerlerde köçek oynatmaya izin verilmiyor. Bu yasaklarda salonlardaki gürültü yasaklarıyla bağlantılandırılıyor.

Belli dönemlerde köçek oynatmanın yasaklandığı söyleniyor: örneğin 60'lı yıllarda yasaklanmış ancak yine de gelenek gizli bir biçimde düğünlerde sürdürülmüş. Köçekler hâlâ şehrin sokaklarında çok fazla oynamıyorlar ancak gelin almalarda gelini salona kadar getirip salonun kapısında oynuyorlar. Köçek oynatmak dönem dönem televizyonlarda da yasaklanıyor, örneğin birkaç yıl önce köçek bulunan kliplerin yasaklandığı söyleniyor. Ancak son dönemde bu geleneğin özellikle yaygınlaştığı söylenebilir. Geleneksel ekinle ilgili müzik-eğlence programlarına, hatta magazinel yarışma programlarına bile köçek grupları davet edilebiliyor.

Köçek müzikleri:

Ekipteki davullar ezgiyi karşılıklı çalışıyorlar, köçekler de onlarla uyumlu bir biçimde karşılıklı oynuyorlar. Ezgi enstrümcüsü olan zurnacının ustalığı, davul ve köçeğin uyumu çok önemli. Daha önce köçeklik yapmış olan davulcular, köçekle çok daha uyumlu çalışıyorlar.

Köçek ezgileri genellikle her yerde aynı oluyor. Her zaman enstrümantal olan müzik, bir taksimle başlıyor. Köçekler belli ezgilerde, havalarda dans ediyor.

Örneğin düğün alayına eşlik eden grubun yolda giderken çaldığı ezgiler farklı olabiliyor. Düğünün her bölümünün ayrı müziği bulunuyor. Kına yakılırken, gelin almaya giderken, gelin evden ayrılırken farklı müzikler çalınıyor.

Bu müziklerin tümünde önce zurnacı bir ezgiye başlıyor; davulcu ve köçek ona uyum sağlıyor. Köçeklerin en çok oynadığı müzikler “Çiftetelli”, “Mevlana” diye bilinen ezgiler ya da “Ayancık Eymeleri”, “Karasu’da Pazar Var” gibi yöresel oyun havaları.

Kastamonu ekiplerinde Sinop ekiplerinden farklı olarak kemaneci de bulunabiliyor. Kastamonular arasında, davulcu “Karayılan” ve grubu efsane olmuş. Zurnacı Mustafa Kalyoncu’dan öğrenildiğine göre, Karayılan belli festivallerde, yarışmalarda çok büyük davulcu grupları çıkarmış; atölyeler düzenlemiş ünlü bir davulcu.

Profesyonel meslek olarak köçeklik:



Resim 5.2

Zonguldak’ın Bartın ilçesinin Ulukaya Köyü’nde bir köçek¹

Eskiden bu ekibin işi daha profesyonel bir iş olarak görülür; düğünler öncesinde ortak çalışmalar, provalar yapılırmış. Ortak çalışma yapma, hazırlanma pratiği günümüzde bırakılmış. Bu işi meslek olarak sürdürenler de azalmış durumda.

¹ Bartın, Ulus, Ulukaya Köyü, 19 Aralık 2006, <<http://www.ulukayakoyu.com/adetlerimiz.htm>>.

Davul-zurna-köçek ekipleri genellikle yaz mevsiminin başından Ramazan Bayramı'nın sonuna kadar sahne alıyorlar. Köçekler, kazandıkları para yeterli olmadığı için, genellikle kısım ek işler yapmak durumunda kalıyor.

Sadece köçeklikle uğraşan, bu işi profesyonel olarak yapan az sayıda köçek bulunuyor. Yalnızca bu işten para kazananlar, çeşitli turnelere çıkıyorlar. Bu ekipleri çağırnanlar özellikle başka kentlerdeki Sinoplular oluyor. Bu gibi işlerin yanı sıra televizyonlara çıkıyor ya da ticari-turistik görüntü CD'leri çekiyor ve satıyorlar.

Köçeklik babadan oğula geçiyor. Köçek adayı işi babasını seyrederek, düğünlerde oynayarak öğreniyor. Baba-oğul arasında bir çeşit usta-çırak ilişkisi kuruluyor.

Belli bir yaşa gelene kadar köçeklik yapan kişi, zamanla zurnacılığa ya da davulculuğa geçiyor. Özellikle askere gidileceği ya da evlenme hazırlıklarına başlandığı zaman köçeklik bırakılıyor.

Köçek dans ve kostümleri:

Genç yaşlarda dans eden köçeklerin çeşitli hüner gösterileri oluyor. Bazen bellerini arkaya doğru bükerek, kollarını uzatıp yere değmeye çalışarak köprü kuruyorlar ve başlarını yere değdirmeye çalışıyorlar. Ağzlarıyla kendileri için yere bırakılan parayı alıyorlar. Bazen yere para yerine içi rakı dolu bardak konuyor ve köçek bunu yerden alıp içindeki rakıyı içiyor. Bu hareketler ciddi bir esneklik, denge ve beden denetimi gerektiriyor.

Davulcular yere çökerek ya da dönerek davul çalıyorlar. Onlara uyum gösteren köçekler bazen daire yönünde ya da oldukları yerde uzun süre dengeleri bozulmadan dönebiliyorlar. Gerdan kırıp omuz titretiyor, göbeklerini sallayarak bellerindeki süsleri oynatıyorlar. Bellerindeki bu büyük süsler, hareketlerinin daha çok vurgulanmasını sağlıyor.

Köçeklerin kıyafetlerine “fıstan”; bel hareketlerini gösteren aksesuvara da “göbeklik” deniyor.

43 yaşına gelmesine rağmen köçekliği profesyonel bir meslek olarak sürdüren Bülent Taşlık'ın söylediğine göre, 1940'larda bele tülben benzeri bir aksesuar bağlanırmış, göbeklik sonradan takılmaya başlanmış. Eskiden bu kadar çok çeşit kumaş yokmuş.

Davulcular ve köçekler düğüne giderken yeni gömlekler diktirirlermiş. Davulcuların da giydiği, “İngiliz külotu” denilen, aşağı doğru daralan, balık gözlü, bağlı, kulaklı bol pantolonlar varmış. Bu pantolonları Gerze’deki terziler dikermiş. Bunların üstüne giyilen pijama gibi çizgili entariler en moda köçek kostümüymüş. Çok pahalı olan bu kostümü her isteyen diktiremezmiş.

Günümüzde ise yöresel şeritli, siyah pantolonların üstüne bol, süslü etekler giyiliyor. Eteklerin üstüne de siyah kumaş yelekler takılıyor.

Eskiden ayağa lastik giyilmiş, sonradan lastik koku yaptığı için ayakkabı giymeye başlanmış.

5.3. Değerlendirme:

5.3.1. Köçeklik Geleneğine Karşı Önyargılı Yaklaşım:

Köçekler de günümüzün profesyonel erkek dansçılarınıdır. Baletlerden farkları, bu işi kılık değiştirerek, kadınları taklit ederek yapmalarıdır. Tarihsel olarak erkek ortamlarında erkek seyircileri eğlendirme geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu dansçılar, mesleklerinin niteliğinden ve katıldıkları eğlencelerle ilgili belli yaşanmışlıklardan dolayı eşcinsellikle ilişkilendirilirler; baletlerin karşılaştığı önyargılardan da nasiplerini alırlar.

Mesleği köçeklik olan kişiler, toplumsal olarak ciddi bir saygınlığa sahip değildirler. İşleri, geçici bir iş olarak görülür ve erkeklere pek yakıştırılmaz. Bu “yakıştırmama”, “uygun görmeme” durumu, toplumsal bilinçaltına da yansımıştır. Örneğin internetteki bir rüya tabiri sitesinde rüyada çeşitli şekillerde “köçek” görmek şu şekillerde yorumlanır¹:

Köçek:

¹ Rüya Tabirleri Sözlüğü, 24 Aralık 2005, <<http://www.ruyatabir.com/ruya+tabiri+goster.htm?ruyatabiri=Kocek>>.

[...] Rüyanızda köçek oynatarak eğlendiğinizi görmek, söz verdiğiniz halde yapmadığınız bazı vaatleriniz yüzünden işinizde de bazı aksamalar olacağına; bu halinizden ötürü dostlarınızın da yavaş yavaş sizi terk edeceklerine işarettir.

[...] Bir adamın köçek kıyafetine sokarak oynatıldığını görmek, onun kendisine verilen bir işi başaramayıp, herkesin kınanmasına sebep olduğuna işarettir.

Yukarıdaki cümleler, toplumsal olarak kabul görmemenin bir anlatımı olarak yorumlanabilir. Köçekler terk edilen, kınanan kişilerdir. Ayrıca yaptıkları işin utanç verici olduğunu düşünenler de vardır:

[...] Rüyasında köçek olduğunu görmek, halk tarafından ayıplanacak bir iş yaptığına delalet eder.

[...] Bir köçeğe renkli köçek elbiseleri giydirdiğini ve parmaklarına zil taktığını görmek, akrabaları tarafından ayıplandığına ve mahalle halkının da kendisini üzülecek işler yaptığı için ayıpladıklarına işarettir.

Hepsinden önemlisi, aşağıdaki yorum köçeğin saygınlığını kaybetmesinin, kadınların toplumdaki ikincil konumuna itilmesinin bir işareti olarak yorumlanabilir:

[...] Bir eğlencede köçek oynatıldığını ve kendisinin de köçekle birlikte oynadığını görmek, evin içinde saygınlığının kalmadığına ve eşinin kendisinden yüz çevirdiğine delalet eder.

Bir başka yoruma göre de, rüyada köçek olup, milleti oynattığını gören kişi; korku, üzüntü ve sıkıntıya düşer. Dolayısıyla sadece köçek olmak değil, köçekle birlikte oynamak ya da düzenlediği eğlenceye köçek çağırarak da sorun yaratabilecek bir durum olabilir.

Köçeklere karşı önyargılı tutumun bir örneği de, köçekliği eşcinsellikle bir tutmak ve geleneğin yaşanma biçimini hastalık olarak nitelemektir. Coşkun Aral, TRT 1’de yayınlanan Haberci programının bir bölümünde, Karabük’ün Eflâni ilçesinin Ovaşeyhler köyündeki

köçekleri konu edinir. Haberci ekibinden araştırmaya katkı olarak aktarılan Selim Somçağ'ın bu bölümle ilgili yorumu şöyledir:¹:

[. . .] 15. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı'nın Türkmenlikten uzaklaşarak İslâm'ın Bizans ve Pers ekininün etkisindeki katı yorumlarını benimsemesiyle şehirlerde kadının toplumsal hayat dışına itilmesi, ikinci sınıf insan konumuna indirgenmesi başladı. Kadını hareme hapseden, kadın ve erkeğin her zaman ve her yerde birbirinden ayrılması ilkesine dayanan yeni toplum modeli, daha önce bunu benimsemiş olan Eski Yunan ve Pers toplumlarında neye yol açıtıysa Osmanlı'da da onu üretti: Erkek eşcinselliği patlama yaptı ve kurumsallaştı. Toplumdaki eşcinsel oranı, aşağı yukarı her toplumda % 5 civarında gözlenen kalıtsal erkek eşcinselliğinin çok çok üzerindeydi. 16. asırda İstanbul'a gelen Batılı gezginlere bakılırsa hemen her Türk erkeğinin bir oğlanı vardı. Bazıları gece yatarken bir yanına karısını, bir yanına oğlanını alıyordu. Savaş esirinin bol olduğu bu dönemde esir pazarlarından alınan bu zavallıların tercih şansı yoktu. Ancak giderek bütün topluma yayılan bu tutkuyu yalnızca esirlerle dindirmek mümkün olmadı. Zamanla "oğlan kaldırmak" eşkiya ve isyancı güruhunun standart bir eylemi haline geldi. 16. asır sonunda Anadolu'yu kasıp kavuran suhte (medrese öğrencisi) ayaklanmalarında, ardından gelen Celâli isyanlarında, asiler ele geçirdikleri kasabalarda "kasık mancası" olarak kadınlardan çok küçük çocuklara rağbet ederlerdi. 17. asır boyunca İstanbul'da sık sık ayaklanan, zorbalık yapan yeniçerilerin kurbanları da, kadınlardan çok küçük çocuklardı. Zaten yeniçeri kışlaları ve tekkeler bu işlerin yatağıydı. 19. yüzyıldaki taklitçi Batılılaşma da bu hastalık üzerinde fazla etkili olmadı. Tanzimat padişahı Abdülmecid ayyaşlığı ve oğlancılık merakı yüzünden verem olup öldü. Tanzimat'ın meşhur Âli Paşa'sının hiç yanından ayırmadığı, kendi gibi Âli adında kadrolu bir oğlanı vardı. Divan edebiyatının aşk terennümlerinin kaçta kaçının kadınlar için yazıldığı çok tartışmalıdır. Türk kadınına esaretten, Türk çocuğunu kasık mancası olma korkusundan Atatürk kurtardı.

İşte Coşkun Aral'ın desteklediği köçeklik bu bataklığın bir ürünüdür. Köçeklik erkeğin dans etmesi değildir. Anadolu'da erkeğin oyunu zeybektir, halaydır, bardır. Köçek kadın gibi etek giyer. Kadın gibi kalça kıvırmaya çalışır. Hareketleri ve kıyafetiyle

¹ Selim Somçağ, 15 Ekim 2005, <<http://www.selimsomcag.org/article.asp?artID=183&catID=2>>.

göbek atan bir kadın vücudunun erotizmini hatırlatmaya çalışır. Kadınsız bir toplumda içki sofralarının mezesidir. Dolayısıyla, hele kadınsız bir toplumda, oğlancılığa doğru ucu fazlasıyla açıktır. Bugün kırsal kesimde bu işi yapanların çoğunun böyle bir durumu olmasa da, bu Cumhuriyet'in getirdiği toplum yapısı sayesinde böyledir. Yoksa bu işin kanunu budur.

Köçekliği “oğlancılık”la bir tutan tek kişi Selim Somçağ değildir. Gençliğinde kısa bir dönem köçeklik yapmış olan ve sonrasında bağlamasıyla ve besteleriyle ünlenen Kırşehirli Abdal müzisyen Neşet Ertaş, kendi yaşamını anlatan bir kitapta köçeklik günlerinden bahseder. Kendisi de benzeri önyargılı bakışlardan rahatsız olmuş; yaşadığı bir olay üzerine bu işi bırakıp babası gibi bağlama ustası olmuştur. Kendisiyle söyleşi yapan ve kitabı yayımlayan Haşim Akman “Önsöz”de şöyle yazar: ¹

[. . .] Daha önce anlatılmış bir hayat hikâyesinin üzerinden bir kez daha geçmek ikimiz için de sıkıcıydı. Ben dışına çıkmaya çalıştıkça o durdurdu. “Girersek çıkamayacağımız” iki kritik noktada durmam için özellikle uyardı. Biri, 12 yaşında babasının yanında köçeklik yaparken bir anda zilleri çıkartıp oyunu bıraktığı an üzerineydi. Öteki Almanya yıllarına ilişkindi.

Çocukluk yıllarında babasının müzik ekibiyle birlikte ekmek peşinde koşturan Neşet Ertaş yazarın sorularına şöyle cevap verir²:

[. . .] -Gittiğiniz köylerdeki çocuklar size nasıl bakardı ya da tersi, siz onlara nasıl bakardınız?:

-... Babam saz çalardı. Yanında da zil vardı. Çalarken bazen ona eşlik ederdim. Oyun havaları çaldığı zaman da kalkar oynardım. Şiirin içinde o da geçer:

Zalım kader devranını dönderdi

Tuttu bizi İbikli`ye gönderdi

¹ Haşim Akman, *Gönül Dağında Bir Garip, Neşet Ertaş Kitabı*. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Haziran 2006) xi, xii.

² Akman 41-42.

Babam saz çalarken bana zil verdi
Oynadım meydanda köçek dediler

Köyün çocukları bana köçek gözüyle bakardı.

- İncitir miydi bu bakışlar sizi?

- Elbette. Çocuktum ben ve çok utanırdım. Hep babamın yanında, onun dizinin dibindeydim ama yine de utanırdım.

[. . .] Babam önce zil verdi bana. Oyun havlarında zille eşlik etmeyi öğretti. Ritim duygum gelişti böyle. Zaten bizim Abdallarda öteden beri köçeklik vardır. Bir gelenektir. Çocuklar da müziğe böyle, zille başlar. Köylerde, düğünlerde, gezdikleri her yerde, büyüklerinin çalıp söylediği bozlakları, oyun havalarını, ne varsa hepsini, böyle dinleye dinleye öğrenip gelişir çocuklar. Gittiği yerde öyle boş oturamaz çocuk, ne yapacak? Zil tutacak, gerekirse oyun havasında kalkıp oynayacak. Bu, temeli oluşturur. Bu arada, kabiliyeti neye varsa, saz mı, keman mı, beynine ne oturursa, kabiliyetine göre çocuk onu öğrenirdi. Zaten 11-12 yaşında da ben zili bırakıp cümbüşü aldım elime.

- Babanız utandıgınızı gördüğü halde sesini çıkarmaz mıydı?

- Bu ekmek davasıydı. Rahmetlik bilirdi ama çaresizdi ve ben çocuklardan utanırdım.

- Büyükler nasıl karşılardı?

- Büyükler seyrederdi. Çocukların oynaması görmedikleri bir şeydi. Eskiden erkekler ayıp saydıkları için oynamayı, bizimkiler icat etmiştir. Düğün olurdu, halay dışında hiçbir erkek kalkıp oynamazdı. Ne kendileri oynar, ne de çocuklarını oynatırlardı. Kadınlar da kendi aralarında, gizlice oynardı.

- Yani bu çocuktur, oynatılır mı gibisinden hiç acıyan, yadırgayan çıkmaz mıydı?

- Acıyacak bir durum yoktu ki. Babam saz çalar, onlar keyiflerine bakar, ben de kalkıp oynardım.

- Köçeklikten utanmanız ya da köçekliğiniz ne kadar sürdü?
- 12 yaşında ben cümbüşe başlayana kadar.
- O zamana kadar hep utanarak mı oynadınız?
- Evet. Çünkü bizim memlekette gelenektir ama Yerköy’de, Kırıkkale’de gelenek değildi mesela. Bu utanmayla ilgili, bir söz yüzünden, derhal bıraktım. Babam da niye bırakıyorsun filan demedi.
- Bu söz neydi?
- Başka gözle görüyorlar gibi hissettim ben.
- Bu bir his mi, yoksa doğrudan size söylenmiş bir söz müydü?
- Sözdü. Babama demedim. Bırakıyorum, dedim. O da ağzını açıp tek laf etmedi bana.
- Zaten siz, “Hep babamın önünde oynadım ben” diyerek bunu vurguluyorsunuz. Başkasının önünde de oynamak mümkündü herhalde değil mi?
- Elbette mümkündü ama ben babamın önünde oynadım.
- 11-12 yaşına kadar ve etek giyerek köçeklik ettiniz.
- Etekcek giyerdik, evet.
- O halde, bir histen öte, sözlü sataşma da olmuştur.
- Tabii bir söz duydu kulağım. Beni, affedersiniz, şey olarak... Söylemeye dilim bile varmıyor, kadınla erkek arasında olan birilerinden biri olarak düşünülmüş gibi hissettim ben. Ondan sonra bıraktım.

- Evvela kadınla erkek arasındaki cinste gezen insanlar var mıydı ki böyle bir söz doğdu?

- O zamana kadar ben görmedim. Yoktu. Bizde köçeklik, asırlardır gelen bir gelenektir. Bu köçeklik düğünlerde olurdu böyle. Kendi aramızda da, kaşıkla oynanırdı. Çocuk, kaşık tutana kadar zille oynar, köçekliğini devam ettirmek isteyen olursa kaşık alırdı eline ve kaşıkla oynamaya devam ederdi.

[. . .] - Bir köçek oynarken ne hissedersin?

- Sen dans ederken ne hissedersen onu hissedersin. Fazladan hiçbir şey hissetmez. Hoşuna gider, orada güzel bir hava çalıyor ve içinden geldiği gibi oynuyorsun. Onun gibi. Batı müziğinde insanlar kendilerini sallandırıyor. Bizim türkülerimizde, oyun havalarımızda da daha çok ritim vardır. Oyun havalarının, oynamanın bir tadı vardır bizde. Bir köçek olarak da, bunu ekmeğini kazanmanın bir yolu, bir meslek olarak düşünüp oynar.

Neşet Ertaş'ın karşılaştığı önyargılı tutum, kendisinin bu işi bırakmasına neden olmuştur. Kendisinin de belirttiği gibi köçekler arasında “kadınla erkek arasındaki cinste gezen insanlar” a pek rastlanmaz ama bu “yüzyıllardır süren gelenek” i sürdürenler sanatsal yetenekleriyle değil, toplumsal cinsiyet rollerine uygunlukları üzerinden değerlendirilirler.

5.3.2. Görüşmelerde Açığa Çıkan Eşcinsellik Korkusu

Köçekliğin geçmişteki “oğlancılık” ekiniyle ilişkilendirilmesi:

Köçeklik ekinine yabancı kişiler, bunu bir çeşit espri malzemesi yaparlar. Aslında bu, üstü kapalı bir “ötekileştirme” ve hor görme örneğidir. Bu mesleği yapan erkek, geçmişteki “oğlancılık” ekiniyle ilişkilendirilir ve eşcinsel erkek fahişe muamelesi görür. Aynı yaklaşım ekinin diğer erkek üyelerine de yansıtılır:

...Şehir yaşamında tabii, “n’aber abi, nasılsın, sana etek giydireyim mi” edebiyatı oluyor arkadaş gruplarında, “sizinkiler giyiyor”...vs. deniyor. Tabii insanlarda bir eziklik oluyor bunu duyunca.¹

Köçeklik geleneğinin yadsınması:

Kastamonu ve Sinop dernekleri tarafından reddedilmesinin de gösterdiği gibi gelenek, sahiplenilen, onur duyulan bir gelenek değildir. Kadın gibi dans eden erkeklere sahip olmanın ekinin saygınlığını azaltacağı düşünülür.

Köçekliğin erken yaşta bırakılması: “yakışmaz”:

Günümüzde köçekler toplumsal anlamda “erkek” olarak kabul edildikleri dönemde genellikle köçekliği bırakır ve davula ya da zurnaya geçerler. Erkekliğin en önemli göstergeleri de askere gitmek ya da evlenmek, aile kurmaktır.

Belli bir yaştan sonra “karı gibi kıvırmak” toplum tarafından hoş görülmez. Toplumsal olarak saygınlığını devam ettirmek isteyen erkeğin, kendisinden beklenen toplumsal rolü oynaması gerekir. Karısının ve toplumun gözünde saygınlığını koruması için, heteroseksüel bir erkek gibi davranması ve kalça kıvırıp, omuz sallamaktan vazgeçmesi gereklidir.

Köçeklerin kendileri de bu yaklaşımı sürdürmek durumundadırlar. Kendi tabirleriyle “belli bir yaştan sonra yakışmaması”na, “şekilsiz olması”na dair net bir açıklama getiremezler. Toplumsal olarak kabul gören işleyişi devam ettirir, bu sayede bir çeşit “sınıf atlar”lar: davul ya da zurna çalmaya, dansçılıktan müzisyenliğe geçerler. Yaşı büyüyen, deneyim kazanan köçek, toplum içinde olduğu gibi davul-zurna-köçek ekibi içinde de saygınlık kazanır.

Köçekliğin yasaklanması:

Görüşmelerden de anlaşılacağı üzere, köçeklik belli dönemlerde yasaklanır. Televizyonlarda, kamusal alanlarda, köçek dansına çeşitli sınırlamalar getirilir. Bunda, toplumun belli bir kesiminin bu geleneği hoş görmemesi etkili olabilir.

¹ Özdemir, Fikret, Kişisel Görüşme, 23 Aralık 2006.

Köçeklerin bedensel devinim biçimleri toplumsal olarak kabul gören sınırların dışında kalır. Kendilerinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmezler. Toplumsal olarak ikincil konumdaki cinsin hareket kalıplarını taklit ederler.

Kendilerine karşı olumsuz yaklaşımlarda eşcinsellik korkusu içeren tutumların etkisi büyüktür.

6) SONUÇLAR:

Geleneksel ekinsel biçimlerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri, kadınlık ve erkekliğin değişen toplumsal tanımlarını yansıtır. Toplumsal olarak üretilmiş erkeksi davranış göstergeleri ve sınırları, dans sanatındaki erkeklik temsillerine de yansır.

Değişen toplumsal koşullar altında sahnede üretilen toplumsal cinsiyet rollerine tepkiler de farklılık gösterir. Sahneye çıkmak ve dans etmek, -bu kişi kadın kılığında dans etse bile- 16. yüzyıl Avrupa'sında erkeklere saygınlık kazandıran bir eylemdir. Bununla birlikte, aynı yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki saray eğlencelerini seyreden ve gözlemlerini aktaran Batılı gezginlerin, kılık değiştirerek dans eden köçeklere dair yorumları oldukça farklıdır. Yazılı kaynaklarda, köçeklerin danslarının niteliğinden çok görünüşleri, davranış ve tutumları, cinsel kimlikleri konu edilir. Cinsel kimlikleriyle tanımlanan köçekler, eşcinsellikle, hatta eşcinsel fahişelikle ilişkilendirilirler. Kadın kılığında dans eden erkeğe karşı eril bakış, onu kadın gibi görmeye, edilgen ve düşük bir konumda algılamaya eğilimlidir. Oryantalist bir niteliğe de sahip olan bu eril bakış, dansçı erkeği cinselliğiyle tanımlar, nesneleştirir ve "öteki" pozisyonuna iter.

Dolayısıyla erkek dansçıya bakışın aynı tarihsel dönemde coğrafi konumlara göre farklılaşabileceği ortaya çıkar. Bu durumda, dönemin sömürgeci uluslardan gelen Batılı gezginlerinin oryantalist bakış etkilidir. Kendi dansçı erkeğini bir sanatçı olarak alkışlayan ancak Doğu'daki “köçek”i hor gören aynı Batılı, bir yüzyıl sonra kendi erkek dansçısına da farklı bir gözle bakmaya başlayacaktır. Büyük toplumsal değişimlerin sanata yansımalarıyla birlikte kadınlar profesyonel dansçılar olarak sahneye çıkmaya başlayacak, Batı'da eşcinsel erkek dansçı imgesi egemen olacak, Batı dünyasında da erkek dansçı saygınlığını kaybetmeye başlayacaktır.

Eşcinsel erkek dansçı imgesinin oluşmasında ve günümüze kadar gelmesinde eşcinsellik korkusu içeren yaklaşımların etkisi büyüktür. Gündelik yaşamda toplumsal olarak oluşturulan erkek kimliğini etkileyen bu tür yaklaşımlar, dans sahnesinde temsil edilen erkek kimliğini de biçimlendirir. Erkeklerin ataerkil düzeni meşrulaştırmak üzere birbirleriyle kurdukları dayanışma ilişkisinin devamını sağlayan bir düzenek olarak eşcinsellik korkusu, sahnedeki erkek dansçının hareketlerini kısıtlamasına yol açar. Erkek dansçı, yine “erkek” seyircinin bu seyirden çok etkilenmemesi için savunmaya geçer, erkeksi davranışlar içine girer ve ona kadın dansçıyı sunar.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yasaklandıktan sonra içeriği ve yaşatılış biçimi değişen köçeklik geleneği de her durumda önyargılı bir yaklaşıma maruz kalmıştır. Gelenek, 17. ve 19. yüzyıllar arasında üst sınıf erkek eğlencelerinde var olan “oğlancılık” ekinin taşıyıcısı olarak yorumlanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde, kadınların da yer aldığı kamusal ortamlarda sergilenen ve alt sınıfa ait bir ekinin unsuru olan köçeklere karşı benzer yaklaşımlar sürdürülmüştür. Bu önyargılı yaklaşımların göstergeleri şunlar olmuştur:

- 1) geçmişteki “oğlancılık” ekiniyle ilişkilendirilmesi,
- 2) yasaklarla karşılaşması,
- 3) yadsınması,
- 4) erkekliğe geçiş çağı olarak kabul edilen askerlik ve aile kurma döneminde meslek olarak sürdürülmesinin toplumsal olarak hoş görülmemesi,

- 5) toplumsal bilinçaltında utanç verici, saygınlık kaybettirici, kabullenilmeyen bir kimlik olarak ortaya çıkması.

Köçeklik geleneği, Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal-özel alan ayırımına dayalı eğlencelerden kaynaklanan bir gereksinimden doğmuş, günümüzde bu gereksinim ortadan kalktığı için de farklı görünüm almıştır. Sonuç olarak, bu toprakların yaşayan bir geleneğidir ve sanatsal bir niteliğe sahiptir. Kadın kılığında dans eden erkek, omuz titreterek, göbek atarak, kendi etrafında ve daire yönünde hızla dönerek herhangi bir kimsenin yapamayacağı yeteneklerini gösterirler. Bu hareketler, toplumsal cinsiyete bağlı olduğu düşünülen bedensel devinim biçimlerinin değişkenliğinin, gerektiğinde yer değiştirebileceğinin göstergesidir. Aynı şekilde, erkeğe yakıştırılan dansların kadınlar tarafından da yapılabileceğini ortaya koyar. Nitekim yine bu toprakların geleneğinde bulunan çengilik de bunun bir göstergesidir.

Dans sanatında toplumsal cinsiyet rollerinin sabit birer kimlik gibi sunulmaması, değişken bir şekilde temsil edilmesi, sahnede ve gündelik yaşamdaki yerleşik kalıplardan sıyrılmasını, daha özgür anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Adair, Christy, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, Londra: Macmillan, 1992.

Akman, Haşim, *Gönül Dağında Bir Garip, Neşet Ertaş Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Haziran 2006.

And, Metin, *16. Yüzyılda İstanbul–Kent, Saray, Günlük Yaşam*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 59, 1993.

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

And, Metin, *A Pictorial History of Turkish Dancing, from Folk Dancing to Whirling Dervishes-Belly Dancing to Ballet*, Ankara: Dost Yayınları, 1976.

And, Metin, “Culture, Performance And Communication In Turkey”, *Performance in Culture, No: 4*, Tokyo: University of Foreign Studies, ILCAA, 1987.

And, Metin, “Dances of Anatolian Turkey”, *Dance Perspectives*, İstanbul, Yaz 1959.

And, Metin, “Osmanlı Sanat Dansı. Çengiler-Köçekler-Curcunabâzlar”, *Sanat Dünyamız* s: 85, Güz 2002, 110-119.

Au, Susan, *Ballet & Modern Dance*, Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988.

Burt, Ramsay, “The Trouble With The Male Dancer”, *Moving History/Dancing Cultures – A Dance History Reader*, yay. Dils Ann ve Ann Cooper Albrights, Connecticut, Wesleyan University Press, 2001, 44-55.

Burt, Ramsay, *Male Dancer, Bodies, Spectacles, Sexualities*, Londra ve New York, Routledge,1995.

Çabuklu, Yaşar, “Erkek Dansçı ve Çağcılık”, *Sempatik Dans Aylık Dans Ekini ve Beden Sanatları ve Dergisi*, İstanbul, Ofset Baskı, sayı: 4, Nisan 2006, 23.

Çırakman, Aslı, “Oryantalizmin Doğu’su ve Oryantalist Bilgi”, *Toplumsal Tarih: Oryantalizm Dosyası*, Kasım 2003.

Dans, Dansın Yapısı ve Rolü, Théma Larousse, Tematik Ansiklopedi, , Milliyet Gazetecilik. 5. cilt: Edebiyat, Sanat, Müzik, Sinema, 1993-1994.

Dempster, Elizabeth, “Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances” *The Routledge Dance Studies Reader*, yay: Alexandra Carter, Londra ve New York: Routledge, 1998.

Dincer, Fahriye, *The Turkish Muslim Woman's Appearance On The Stage*, 1993.

Foster, Susan Leigh, *Reading Dance, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Kaliforniya: University of California Press, 1988.

Frisch, Michael, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, New York, State University of New York Press, 1990.

Goldberg, Marianne, “Homogenized Ballerinas”, *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, yay. Jane C. Desmond, Durham: Duke University Press, 1997.

Göregenli, Melek, “Ayrımcılık İdeolojisi Olarak Homofobi”, *Radikal İki*, [İstanbul], 14 Mayıs 2006, 5.

Graff, Ellen, *Stepping Left, Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, Durham: Duke University Press, 1997.

Grau, Andrée, “Myths of Origin”, *The Routledge Dance Studies Reader*, yay: Alexandra Carter, Londra ve New York: Routledge, 1998.

Hanna, Judith Lynne, “Patterns of Dominance, Men, Women and Homosexuality in Dance”, *The Drama Review (TDR)* cilt:31. Bahar 1987: 22-47.

Hürriyet gazetesi, 13 Kasım 2005, <<http://www.milliyet.com.tr/2005/11/13/pazar/apaz.html>>.

Işık, Emre, *Beden ve Toplum Kuramı, Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, Ankara: Bağlam Yayınları 124, İnceleme-Araştırma 72, 1998.

Kealiinohomoku, Joann, “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance”, 1969-1970, *Moving History/Dancing Cultures, A Dance History Reader*, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

Kılıç, Çiğdem, *Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenne Tipi ve Ortaoyunu'ndaki Uygulamaları*, 2004.

Koçkar, M. Tekin, *Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları*, Ankara: Spor Kitabevi, Sporsal Uygulama Dizisi: 10, Şubat 1998.

Köçek Ensemble, Kastamonu Köçek Topluluğu, 22 Ağustos 2005, <<http://www.cafeturc.com/index.php?dil=trsanatci=107>>.

Manning, Susan Allene, “Amerikan Bakış Açısıyla Dans Tiyatrosu”, *Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru*, 2004, 65.

Manning Susan Allene, Benson Melissa, *Kesintili Süreklilik, Almanya'da Çağcıl Dans: Fotoğraflı Tarih Denemesi*, Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004 sayı: 65, 219.

Nijinsky, Vaslav F., *Nijinsky'nin Günlüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları – 2372, Edebiyat -729, 2006.

Novack, Cynthia J, *Bedensel Devinim Kültürelidir*, Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, sayı: 59, 96.

Özdemir, Fikret, Kişisel Görüşme, 23 Aralık 2006.

Öztürkmen, Arzu, “Sözlü Tarih: Yeni Bir Disiplinin Cazibesi”, *Toplum ve Bilim* 91, Kış 2001/2002, 115-121.

Portelli, Alessandro, “Oral History As Genre”, *Narrative and Genre*, yay. Chamberlain, M. & Thompson, P. Londra ve New York: Routledge, 1998.

Royce, Anya Peterson, *The Anthropology of Dance*, Hampshire: Dance Books Ltd, 2002.

Rüya Tabirleri Sözlüğü, 24 Aralık

2005, <<http://www.ruyatabir.com/ruya+tabiri+goster.htm?ruyatabiri=Kocek>>.

Said, Edward W., *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, İstanbul: Metis Yayınları, Birinci Basım, Mart 1999.

Sağtürk Tan ve Asena, "Aramızdaki tezatlar reytingi artıracak" *Milliyet*, İstanbul. (13 Kasım 2005).

Selim Somçağ, 22 Ağustos 2005, <<http://www.selimsomcag.org/article.asp?artID=183&catID=2>>.

Sorgun, Ebru, Eşcinsellerle Uğraşmanın Cazibesi, *Radikal İki*, [İstanbul], 23 Temmuz 2006, 10.

Thomas, Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, New York: New York Press, 2003.

Timur, Taner, "Oryantalizmler Tartışması", *Toplumsal Tarih, Oryantalizm Dosyası*, Kasım 2003.

T.C. Kültür Bakanlığı, 25 Ağustos 2005, <http://www.kultur.gov.tr/portal/turizm_tr.asp?belgeno_5364>.

Türkiye'nin Bağımsız Kültür Sanat Portalı, sanathaber.net, *Bakan sponsor arıyormuş!* 7 Nisan 2006 <<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=1160&KategoriAdi=Tiyatro-Sahne>>.

Wikipedia, the Free encyclopedia, 22 Ağustos 2005, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kocek>>.

Yılmaz, Leman Figen, *The Dance History in Turkey During the Çağcılıkization Process of the Republican Period (1929-1939)* 1994.

Yönetken, Halil Bedi, *Derleme Notları-1*, İstanbul: Orkestra Yayınları:1, 1966.

EK:1:

ÖMER TERZİ, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 5 EYLÜL 2006, KADIKÖY MEYDANI

Görüşmeye katılanlar: Berna Kurt, Ömer Terzi

- Berna Kurt: Sinop'ta yani köçek mi var böyle? Var da, fazla yoktur yani.
Ömer Terzi: Kastamonu, köçeksiz gitmez, hayatta gitmez yani.
Berna Kurt: Geçen akşam Kastamonu-Taşköprülüler'in düğününe gittik, düğününe, köçek vardı.
Ömer Terzi: Köçek ille de istiyorlar.
Berna Kurt: Hiç bilmeyenler Kastamonu köçeklerini daha fazla duymuş. Yani Kastamonu'da köçek olduğunu herkes biliyor. Zonguldak, İnebolu, Çankırı, bir de Ankara'da duydum.
Ömer Terzi: Onlar kemane de çalıyor.
Berna Kurt: Kastamonulular mı?
Ömer Terzi: Tabii. Köçekler oynar kemanyle. Hem kendileri söylerler, hem kendileri oynarlar yani. Bizde yok kemane.
Berna Kurt: Kırşehir'dekileri duydunuz mu?
Ömer Terzi: Kırşehir'i duymadım.
Berna Kurt: Orada Abdallar var, onlardan da köçek çıktığı söyleniyor.
Ömer Terzi: Çankırı'da var. Bolu'da da var.
Berna Kurt: O zaman Batı Karadeniz ve İç Anadolu'da var.
Ömer Terzi: Zonguldak'da Eflani'de, Kastamonu, Arzavar...
Berna Kurt: Neşet Ertaş da çocukluğunda köçeklik yapmış, sonra bağlamaya geçmiş.
Ömer Terzi: Merak ediyorsa yapar, merak etmiyorsa yapmaz. Meraktı, biz yaptık.
Berna Kurt: Babası Muharrem Ertaş'ın yanında öğreniyor, oynuyor. Siz dediniz ya, sonra davul çalarlar, o da büyüyünce bağlamaya başlamış.
Ömer Terzi: Sinop'ta nerede oturuyordunuz?
Ömer Terzi: Köyündeyim.
Berna Kurt: Normalde burada mı kalıyorsunuz?
Ömer Terzi: Burada kalıyorum.
Berna Kurt: Burada nerede oturuyorsunuz?
Ömer Terzi: Ben Gaziosmanpaşa'dayım.
Berna Kurt: Sinopluların en çok olduğu yerler oralar değil mi? Bayrampaşa, Gaziosmanpaşa, Esenler.
Ömer Terzi: Dağınık şimdi.
Berna Kurt: Sefaköy, Avcılar, birçok yerde var.
Gültepe'de de duydum, her Pazar köçekler çıkıp sokaklarda oynuyormuş. Köçekler normalde düğünlerde, sünnetlerde oynuyor ama yani hiçbir şey yokken Pazar'ları böyle ekip dolaşıyormuş, para topluyormuş.
Ömer Terzi: Olabilir yani, ben duymadım da yani.
Berna Kurt: Gültepe'de çok Sinoplu var. Dernekler de var.

GÖRÜŞME NOTLARI:

Ekipler davul, zurna, köçekten oluşuyor (6 kişi). Köçek müzikleri sabit; taksimle başlıyor, hepsi enstrümantal.

Köçekler en çok Ayancık, Gerze, Sinop'un içinde bulunuyor. Kastamonu, Bolu, Zonguldak, Çankırı'da da varlar. Eskiden en çok Kastamonu'da yaygındı; şu anda Sinop'ta da yaygın.. Günümüzde Boyabat'ta az köçek bulunuyor.

Köçekler genellikle Türkmenler arasından çıkıyor.

Meslek babadan oğula geçiyor, oğul seyrederek, düğünlerde oynayarak öğreniyor. Yaklaşık 25 yaşını geçince davulcu oluyor. Böyle yakıştırılıyor, yaşlı köçek olamayacağı düşünülüyor. Dansçılık maharetinin azalacağı...vs de düşünülüyor.

Köçeğin yerden bardak alma âdeti Sinop'ta da var. Ancak rakıyı içmek zorunda değil.

Davul-zurna-köçek ekipleri düğün ve sünnetlerde çalışıyorlar. Gelenek köylerde daha yaygın. Davul-zurna-köçek takımının yanı sıra köçek de isteyenler ekonomik durumu daha iyi olanlar.

Tam profesyonel köçek günümüzde çok az, Ayancık'ta oldukça fazlalar. CD kayıtları..vs. de yapıyorlar. Genellikle yazın Ramazan sonuna kadar oynuyor, kışın ek işler yapıyorlar.

.....

Sinop oyunları genellikle karşılama formunda. Ekipler genelde kız ekibi, kızlar daha iyi oynuyor. Dansı erkeklerden daha çok ciddiye alıyorlar. Halaylar da var.

.....

Geceye köçek çıkacağı söylendiği halde çıkmadı. Canlı yayını olacağı, çekim yapılacağı için istenmediği söylendi. Daha önce bir klbin köçek dans ettiği için yasaklandığı bilgisi verildi.

EK:2:

FAZLI ŞENTÜRK VE BÜLENT TAŞLIK, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 7 EYLÜL 2006,

SİNOP MERKEZ'DE CEVDET GÖKSU'NUN BERBER DÜKKÂNI

Görüşmeye katılanlar: Berna Kurt, Birsen Kurt, Elfidan Soluk, Cevdet Göksu, Fazlı Şentürk, Bülent Taşlık

- Berna Kurt: İsminizi alabilir miyim?
Fazlı Şentürk: Fazlı Şentürk:
Berna Kurt: Kaç yaşında başladınız köçeklik yapmaya?
Fazlı Şentürk: 12-13 yaşında başladım köçekliğe, 20 yaşında da askere gidene kadar köçeklik yaptım.
Berna Kurt: Şimdi davul mu çalılıyorsunuz?
Fazlı Şentürk: Şimdi davul çalılıyorum, zurna da çalılıyorum.
Berna Kurt: Kimden öğrendiniz peki köçekliği?
Fazlı Şentürk: Baba mesleği. Babam da zamanında bu işi yapmış, biz de bu işi yapıyoruz. Düğünlerde genellikle köçeklik yapıyoruz.
Berna Kurt: Sünnetlere de gidiyor musunuz?
Fazlı Şentürk: Düğün, sünnet, eğlence, hepsine gidiyoruz.
Berna Kurt: Duyduğuma göre köçekler ileriki yaşlarda bırakıyor bu işi, daha çok davul falan çalıyor.
Fazlı Şentürk: Tabii.
Berna Kurt: Yani belli bir yaştan sonra olmuyor mu?
Fazlı Şentürk: İlerleyen yaşa geldi mi köçekliği bırakıyor, davula geçiyor.
Berna Kurt: Niye öyle oluyor?
Fazlı Şentürk: E kolay mı?
Şimdi, köçeklikte yaş ilerledi mi olmuyor yani.
Berna Kurt: Dans etmesi zor olduğu için mi?
Fazlı Şentürk: Tabii. Şekilsiz oluyor. Küçük olursa köçek daha iyi oluyor.
Berna Kurt: Nerede oturuyorsunuz?
Fazlı Şentürk: Ben burada oturuyorum, Sinop'ta. Sinop'un içinde, Kabalı köyünde.
Berna Kurt: Peki sürekli köçeklik mi yapıyorsunuz, başka iş de yapıyor musunuz?
Fazlı Şentürk: Kışın kalorifer yapıyorum.
Berna Kurt: Yani bu iş yazın yapılıyor.
Fazlı Şentürk: Düğünler genelde yazın oluyor. Kışın düğün olmuyor.
Berna Kurt: Ramazan'da oluyor mu?
Fazlı Şentürk: Yok, Ramazan'da olmaz.
Berna Kurt: Peki sadece köçeklikle uğraşan, köçeklikten para kazanan var mı?
Fazlı Şentürk: Sadece köçeklikle uğraşan var, Bülent kahvede mi şimdi? Köçekler kahvede mi, çağırırsana.
Esas, adam o, şu anda köçeklik yapıyor yani. 40-45 yaşında. O devam ediyor köçekliğe
Berna Kurt: Siz esas nerelisiniz?
Fazlı Şentürk: Erfelekliyim.
Berna Kurt: Daha çok Erfelek'ten mi çıkıyor köçek?
Fazlı Şentürk: Genelde. Gerze, Erfelek; Sinop'ta olmaz.
Berna Kurt: Boyabat'ta?

Fazlı Şentürk: Boyabat'ta yoktur köçek.
Berna Kurt: Ayancık'ta?
Fazlı Şentürk: Ayancık'ta var.
Berna Kurt: Peki bir grupta davul, zurna, köçek, kaç kişi oluyor?
Fazlı Şentürk: 6 kişi oluyor. İki davul, iki zurna, iki köçek oluyor.
Berna Kurt: Köçekler karşılıklı mı oynuyor?
Fazlı Şentürk: Tabii. Davul da karşılıklı çalar, köçek de karşılıklı oynar.
Berna Kurt: Peki köçeklerin kıyafetleri neye göre belirleniyor?
Fazlı Şentürk: Şimdi fistan diyoruz biz ona, etekli fistan. Bende CD var; davul-zurna CD'si, özel çekildi İsterseniz verebilirim.
Berna Kurt: Olur. Böyle bele bir şeyler takılıyor değil mi, bel hareketleri görülsün diye. Ne takılıyor?
Fazlı Şentürk: Göbeklik deniyor ona
Berna Kurt: Kastamonuluların bir CD'sinde görmüştüm, yerden bardak alıyorlardı. Siz de öyle şeyler yapıyor musunuz?
Fazlı Şentürk: Bardak alırsız, para alırsız.
Berna Kurt: Öyle başka oyunlarınız var mı?
Fazlı Şentürk: Sepetçioğlu oyunu var. Kastamonuluların.
Berna Kurt: Nasıl?
Fazlı Şentürk: Yere çökerek davul çalınıyor.
Berna Kurt: Yetenek gösterisi mi bir çeşit?
Fazlı Şentürk: Tabii, bildiğini sergiliyorsun işte.
Mesela köçek bu bak. Bu adam köçeklik yapıyor.
Birsen Kurt: Benim kızım tez yazıyor, köçeklik hakkında.
Berna Kurt: İsmi neydi?
Bülent Taşlık: Bülent Taşlık.
Berna Kurt: Ben köçeklikle ilgili tez yazacağım. Sinop'ta nasıl yapıldığını öğrenmek istiyorum. Siz kaç yaşından beri yapıyorsunuz?
Bülent Taşlık: Ben başladığımda ilkokula gitmiyordum. 43 yaşındayım, devam ediyorum.
Berna Kurt: Peki sürekli bu işi mi yapıyorsunuz? Başka bir iş de yapıyor musunuz?
Bülent Taşlık: Yok.
Berna Kurt: Siz de mi babanızdan öğrendiniz?
Bülent Taşlık: Babam değil de annem yapmış köçeklik.
Birsen Kurt: Sen de mi Erfeleklisin?
Bülent Taşlık: Gerzeliyim.
Berna Kurt: Kışın nerelerde oynuyorsunuz?
Bülent Taşlık: Kışın sezon bitiyor. Yaz aylarında oluyor. Düğünlerde oluyor. Oruç girdi mi düğün işi bitiyor.
Berna Kurt: Kışın ne yapıyorsunuz peki?
Bülent Taşlık: Kışın köyde, evdeyiz. Geziyoruz, yatıyoruz, kahvede.
Elfidan Soluk: Yazın çalıştığını kışın yiyor.
Bülent Taşlık: Evet.
Berna Kurt: Peki köçeği daha çok kimler çağırıyor, köylerden mi şehirlerden mi?
Bülent Taşlık: Köylerde, şehirlerde de çağırılır da; genellikle köylerde, köy düğünlerinde oluyor.
Berna Kurt: Peki sünnet, düğün haricinde başka bir şeyde oynanıyor mu?
Bülent Taşlık: Yok. Düğün, sünnet, gelin alma, işte; başka yok.
Berna Kurt: Daha çok açık yerlerde mi oynanıyor?
Bülent Taşlık: Evet.

Berna Kurt: Kapalı yerde olmuyor mu?
Bülent Taşlık: Kapalı yerde yok.
Elfidan Soluk: Davulu da mı yasaklamışlar salonlarda şimdi?
Bülent Taşlık: Ses yasakları var. Emniyet'in oradan geçerken yasak mesela. Ses gürültüsü oluyor, gürültüyü yasakladılar.
Elfidan Soluk: Salonlara geçen gün sokmadılar.
Berber Cevdet: Sokmadılar evet.
Bülent Taşlık: Bizim Gerze'de çaldırıyorlardı, şimdi Gerze'de de çaldırmıyorlar. Salona girdi mi tamam.
Berna Kurt: Peki köçekler böyle alkış falan alıyor mu?
Bülent Taşlık: Tabii. Akşam Samsun'daydık biz. Düğüne, salona, Samsun'a gittik. Oynadık, çaldıktan sonra alkış oldu. Alkış oluyor tabii.
Berna Kurt: Peki ne olunca alkış oluyor daha çok?
Bülent Taşlık: Mesela besteyi iyi yaparsan, oyunu iyi yaparsan alkış geliyor.
Berna Kurt: Yerden bardak alma. Başka?
Bülent Taşlık: Yerden para almalar var. Yerden para alınca alkışladılar akşam. Samsun'daydık, salonda.
Elfidan Soluk: Alkışlama olmaz mı? Güzel oynarsa, tabii.
Berna Kurt: Figürler güzel olunca.
Bülent Taşlık: Şimdi burada bir figür güzel olunca insan ne yapıyor, alkışlıyor.
Berna Kurt: Siz kaç yaşındaydınız?
Bülent Taşlık: Ben 43 yaşındayım.
Berna Kurt: Bayağı devam etmişsiniz. Genelde erken yaşlarda bırakıyorlar.
Bülent Taşlık: İlkokula gitmiyordum, 7-8 yaşında başladım.
Berna Kurt: Sizin peki nasıl devam etti?
Bülent Taşlık: Efendim?
Berna Kurt: Genelde erken yaşta bırakılıyormuş ya.
Bülent Taşlık: Ben davula geçmedim. Davula geçmeyince... Köçekliğin ilerledi mi davula geçiliyor, ben davula geçmedim, devam ettim.
Berna Kurt: Peki niye sizce genellikle erken yaşta bırakılıyor?
Bülent Taşlık: Bilemiyorum ki; kimisi bırakıyor, kimisi devam ediyor. Ben devam ettim yani.
Birsen Kurt: Peki değişmiyor mu, yaş ilerleyince oyunda zorluk olmuyor mu?
Bülent Taşlık: Zorluk oluyor da yani, benim öyle, devam ettirdim yani. Şimdi benim yaşımda çoğu yapamıyor figürleri.
Berna Kurt: Grubu yöneten daha çok davulcular mı oluyor?
Bülent Taşlık: Tabii.
Berna Kurt: Peki köçek müzikleri hep aynı mı?
Bülent Taşlık: Tabii.
Berna Kurt: Davul-zurnanın bir başlangıcı, sonu oluyor mu?
Bülent Taşlık: Var tabii. Köçek oynatmanın ayrı havaları var. Bir de yolda giderken ayrı havaları var davulların. Tabii değişik figürler var. Her çaldığına oynamaz köçek. Çiftetelli, Mevlana, böyle şeyler oynuyor köçek.
Berna Kurt: Mevlana müziğin adı mı?
Bülent Taşlık: Evet. Çiftetelli, Mevlana, oyun havaları var. Yöresel oyun havaları var: Ayancık Eymeleri, Karasu'da Pazar Var. Buranın yöresel oyunları var.
Berna Kurt: Peki hiç etek giydiğiniz için farklı yaklaşan oluyor mu?
Bülent Taşlık: Hiç bana denk gelmedi. Türkiye'de aşağı yukarı gitmediğim yer kalmadı.
Berna Kurt: Nerelere gittiniz?

Bülent Taşlık: Eskişehir'e gittim, İzmir'e gittim, Konya'ya gittim. İstanbul'a, Zonguldak'a.

Berna Kurt: Buradan çağırıyorlar mı oralara?

Bülent Taşlık: Tabii, tabii.

Berna Kurt: Bunu ilk defa duyuyorum. Sinop içinde duydum da.

Bülent Taşlık: Sinop dışına çok gittim. Hatay'a bile düğüne gittim ben.

Berna Kurt: Sinoplular mı çağırıyor?

Bülent Taşlık: Sinoplu bir öğretmen varmış Hatay'da. Oradan çağırdılar

Birsen Kurt: Kastamonu'nun köçeği var mı?

Bülent Taşlık: Kastamonu'nun köçeği var da, Kastamonu'nun köçeği Sinop'un köçeği kadar yapamıyor. Ben mesela kaç seferdir Edirne'ye gidiyorum, geçen sefer de gittim, Kastamonulu köçek vardı, hiç oynatmadılar, beni oynattılar.

Birsen Kurt: Bizim Sinop'ta herhalde daha fazla köçek var? Köçek olayı bizde.

Bülent Taşlık: Mesela amcalarım, benim amcam köçeklik yapmış. Eskiden tülbent gibi bir şey bağlarlarmış, amcalarım yaptığı zaman, öyle oynarlarmış.

Berna Kurt: Eskiden dediğiniz ne zaman?

Bülent Taşlık: En az 1950, ya da 40. 1940'larda hele, amcalarım köçeklik yaptığı zaman. Tülbent gibi bir şey bağlarlarmış arasına, öyle oynarlarmış. Sonradan değişmiş. Tülbent işi kalkmış. Fistan işi kalkmış.

Birsen Kurt: Fistan o zaman yok muymuş?

Bülent Taşlık: Bizim giydiğimiz gibi fistanlar değilmiş yani.

Elfidan Soluk: O yıllarda da böyle teferruatlı kumaş bulamıyorlardır.

Bülent Taşlık: Tabii tabii, kumaş yok. Benim ilk bağladığım zaman file entari dediğim bir entari vardı. Pijama şeklindeydi, çizgili. Şimdi yok o entari.

Birsen Kurt: Nasıl?

Bülent Taşlık: Çizgi, çizgi, aynı pijama gibi.

Birsen Kurt: Kim giyiyordu onu?

Bülent Taşlık: Düğüne giderken, davulcular-köçekler gömlek diktirirlerdi, Çok modaydı o basma.

Birsen Kurt: Ama sadece gömlek olarak mı giyilirdi?

Bülent Taşlık: Gömlek. Pijama şeklindeydi. Pijamanın, şimdi çizgili pijamalar var; aynen o şekildeydi o kumaş. Ama çok modaydı. Onu diktirip de giydiğin zaman.

Elfidan Soluk: Tam köçek.

Bülent Taşlık: Onu da her insan diktiremiyordu. Pahalıydı o zamanlar.

Berna Kurt: Şimdi etek giyiliyor, altına ne giyiliyor?

Bülent Taşlık: Pantolon, şeritli pantolonlarımız var. Yöresel kıyafete uygun. Yelekler, siyah kumaştan yapma. Siyah, şeritli pantolon var, yöresel, Halk Eğitim'inkine uygun. Eskiden İngiliz külotu diye bir pantolon vardı. Bizim Gerze'deki terziler dikerdi. Balık gözlü; bağlı, kulaklı böyle pantolonlar vardı. Şimdi yok öyle. Bilmiyoruz. Eskiden davulcular da İngiliz külotu giyerlerdi.

Birsen Kurt: Evet, külot pantolon giyerlerdi.

Bülent Taşlık: Şimdi yok o pantolonlar.

Birsen Kurt: Külot pantolon nasıl?

Bülent Taşlık: Bol, aşağı doğru daralıyor, o şekilde giyiyorlardı.

Berna Kurt: Ayakkabılar nasıl oluyor, böyle mi?

Bülent Taşlık: Ayakkabı fark etmiyor. Eskiden lastik vardı, sonradan ayakkabı çıktı.

Birsen Kurt: Ama rahat olması lazım yine de.

Bülent Taşlık: Lastik rahat oluyor ama şimdi lastik koku yaptığı için lastik giyilmiyor.
Berna Kurt: Sizin var mı çocuğunuz?
Bülent Taşlık: Var.
Berna Kurt: Oğlan var mı?
Bülent Taşlık: Var.
Birsen Kurt: Köçek olacak mı?
Bülent Taşlık: Yok, köçeklikte para yok. İstanbul'da çalışıyor.
Birsen Kurt: Büyüdü yani.
Bülent Taşlık: İstanbul'da Eminönü Belediyesi'nde çalışıyor.
Berna Kurt: Burada olsa ister miydiniz köçeklik yapmasını?
Bülent Taşlık: Yok, istemezdim.
Birsen Kurt: Siz peki memnun musunuz işinizden?
Bülent Taşlık: Biz memnun olmasak 43 yaşımıza kadar gelmezdik. Ama şimdi yeni nesil okuduğu için yapmak istemiyor. Zaten biz de bıraktık mı, yerimize yetişen yok. Hatta Sinop'ta yok; Ademoğlu'ndan başka var mı, yok.
Fazlı Şentürk: Yok.
Bülent Taşlık: (Fazlı Şentürk'ü göstererek): Bu da köçeklikten gelme; davula da köçeklikten geçti.
Elfidan Soluk: Davulun alt kademesi köçek
Birsen Kurt: Çırak-usta.
Bülent Taşlık: Köçeklikten yetişen davulcuyla köçeklik yapmadan davul çalmaya başlayanın çalmasında fark vardır. Köçeklik yapan iyi çalar. Köçeklik yapmadan davula geçen çalamaz. Çalsa da, düzgün yapamaz. Gazeteci okulu okuyan gazeteci nasıl oluyorsa, aynı. Öyle fark oluyor yani.
Elfidan Soluk: Ama davulcular da güzel oynamıyor, oynayamıyor. Yani köçekler kadar güzel oynayamıyor davulcular. Nasıl köçeklikten davulculuğa geçiliyor. Köçek daha güzel oynuyor bence.
Bülent Taşlık: Oynayanlar var mesela.
Elfidan Soluk: Ama ellerinde de davulları var ama belki onun yaptığını yapamıyor.
Bülent Taşlık: Tabii. Yine de oynar. Azıcık fark oluyor tabii.
Birsen Kurt: Eski köçek herhalde davulla da güzel oynar. Sen şimdi davul çaldığın zaman oynamıyor musun?
Fazlı Şentürk: Oynamam mı.
Bülent Taşlık: Köçeklikten başlamamış olsa davula, yapsa da ayrı yapar.
Birsen Kurt: Bazı davulcular da bir şeyler takıyor aynı böyle fistan gibi.
Bülent Taşlık: Kuşak...
Birsen Kurt: O oynayanlar mı takıyor onu?
Bülent Taşlık: Onlar da takıyor. Yöresel kıyafet olmuş oluyor Sinop'un

EK:3:

MUSTAFA KALYONCU, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 8 EYLÜL 2006, SİNOP-ŞEREFİYE KÖYÜ

Görüşmeye katılanlar: Berna Kurt, Birsen Kurt, Ruhi Turan

GÖRÜŞME NOTLARI:

Köylerde erkeğin kadın gibi oynaması doğru karşılanmıyor. Bu yüzden aileler çocuklarının köçek olmasına, hatta davulcu-zurnacı olmasına pek izin vermiyorlar.

Davul-zurna-köçek özellikle köylerde isteniyor; hatta bazı babalar “bunlar gelmezse kızımı vermem” diyor. Bu yüzden davulculardan biri aslında bu işi yapmayan akrabası bir genci köçek olarak oynatmak zorunda kalmış. Bu köçek de “oynarım ama köprü kurup yerden para ya da bardak almayı beceremem” demiş.

Zurnacının ustalığı, davul ve köçeğin uyumu çok önemli. Eskiden yapılan iş profesyonel bir çerçevede yapılıyormuş: düğün öncesi ortak çalışma-prova yapılıyormuş. Artık çalışma yapılmıyor, zaten bu işi yapanların sayısı da azalmış.

60’lı yıllarda köçek oynatmak yasaklanıyor. Ama yine de gizli gizli düğünlere gidiyorlar. Hâlâ şehrin sokaklarında çalıp oynamıyorlar. Ama gelini salona kadar getirip orada oynuyorlar.

Terbiye sınırları içinde, taşkınlık yapmadan çalanlar tercih ediliyor. Davulcu-zurnacı-köçeğe çok fazla içki ikram ediliyor. Çok içki içiyor; içki olmadan coşamıyorlar. Kazandıkları paranın hayrını göremiyorlar. Mustafa Kalyoncu neticede birşey sahibi olamadığını ifade ediyor.

Bazı insanlar tarafından hor görülüyorlar. İnsanların davranışları ve içki yüzünden çok yıpranıyorlar ve çabuk yaşıyorlar. Geçinebilmek için sonbaharda itibaren başka işlerde çalışıyorlar.

Gençler çok küçük yaşlarda köçek oluyor. Sonra davula, belki de zurnaya geçiyor.

Niye erken yaşta bırakılıyor?

Cevap: Belli bir yaştan sonra “yakışmaz”.

Kendi çocuğunun bu mesleği seçmesini istemiyor. Çünkü maddi anlamda zorlanmasını istemiyor.

Kastamonulu davulcu “Karayılan” ve grubu efsane olmuş. Belli festivallerde, yarışmalarda çok büyük davulcu grupları çıkarmış; atölyeler düzenlemiş.

Düğünün her bölümünün ayrı müziği var. Kına yakılırken, gelin almaya giderken eve yaklaşıldığında, gelindikten sonra evden ayrılırken farklı müzikler çalınır. Hepsinde zurnacı başlıyor ve davul ve köçek ona uyum sağlıyor. Köçeği oynatmak için de ayrı oyun havaları çalınır.

EK:4:

FİKRET ÖZDEMİR, TELEFON GÖRÜŞMELERİ VE KİŞİSEL GÖRÜŞME:

2 Eylül 2005, Türkelili Avukat Fikret Özdemir’le telefon görüşmesi:

Osmanlı’da köçeklik geleneği 1856’da yasaklandıktan sonra köçekler İstanbul’dan kaçıyorlar. Genelde gayrimüslimler. Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinde de köçeklerden bahsediliyor

Bugün köçeklik geleneği Kastamonu, Çankırı ve Sinop şehirlerinde yaygın.

Kastamonu dernekleri bu geleneği reddetme eğilimine sahip, eski bir DSP’li milletvekili tartışma başlatmış. Sinop dernekleri ise bu durumu kabul ediyor. Yalnızca MHP’lilerin reddetme eğilimi var.

İstanbul’daki köçekler birçok farklı yerde yaşıyorlar. Genelde davul-zurna ekiplerinin yanında çalışıyorlar. Köçeklik genelde babadan oğula geçiyor: köçeklerden bahsedilirken “bunun babası da böyleydi” denirmiş.

20 Aralık 2006 Çarşamba, Türkelili Avukat Fikret Özdemir’le telefon görüşmesi:

Kastamonu dernekleri bu geleneği reddetme eğiliminde, yavaş yavaş aynı eğilim Sinop derneklerinde de görülmeye başlandı: erkeğin etek giymesi kabul edilmiyor; bu durumu hazmedemiyorlar. Benim hazmedemediğim şey ise yerden para alınması: bu, her şeyden önce bir sağlık sorunu; yerdeki kirli para ağızla alınıyor.

SİYAD (Sinop İl ve İlçeleri Yardımlaşma Derneği) Başkanı da 1999-2001 yıllarında köçekleri kovaladı.

Reddetme eğilimi daha çok MHP’lilerde görülüyor. Memleketten tamamen kopmuş olanlar da reddedebiliyor.

Televizyonda da olay oldu: Kastamonu DSP milletvekili kanala telefon açtı ve bu geleneği inkâr etti. Daha sonra televizyonda da bu konuyla ilgili bir tartışma programı yapıldı.

Gelenekler kendiliğinden ortadan kalkıyor.

24 Aralık 2006 Cumartesi, Türkelili Avukat Fikret Özdemir’le kişisel görüşme, Üsküdar Örnek mahallesi’nde bir iş yeri.

Görüşmeye katılanlar: Berna Kurt, Aziz Kurt, Fikret Özdemir

- Berna Kurt: Siz hangi dernekte çalışıyordunuz?
Fikret Özdemir: Ben SİYAD’dayım, şu anda genel merkezde yönetim kurulu üyesiyim. Halkoyunları çalışmasını Üsküdar’da başlattık. O zaman halkoyunları yarışmasına girdik Sinop yöresiyle. Halk Oyunları Federasyonu’nun düzenlediği Türkiye genelinde yarışmalardı. Fakat şubeyi bıraktım, bitti her şey orada. Bizde derneklerin her şeyi yapacakmış gibi davranıyor. Mümkün değil, üç-beş tane yapacağı iş olur, onlar üzerine çalışır. Sinop folklorunu bilen biri yok biliyor musunuz? Biz Bitlisli bir hocadan öğrendik oyunu. O da 1997 yılında Eyüp Ortaçlar Lisesi’yle, yanılmıyorsam, Türkiye ikincisi oluyor Sinop yöresi oyunlarıyla.
- Berna Kurt: Nereden öğrenmiş Sinop oyununu?
Fikret Özdemir: Gitmiş bizzat. Bana belgelerini filan da gösterdi. Munise türküsü, Boyabat tarafının türküsüdür. Bu türkünün öyküsünü filan da verdim. Daha sonra sordum ben Boyabatlı arkadaşlara da, doğru dediler, Munise bizim oranın türküsüdür.
- Berna Kurt: Siz Sinop köçekleriyle ilgili derneklerin yaklaşımlarının farklı olduğunu söylemişsiniz.
Fikret Özdemir: Kastamonulularda bir grup insan, aslında büyük bir çoğunluk red eğiliminde köçek olayını. Bizim ekinimizde böyle bir şey yok diyorlar ama var yani bu.
- Berna Kurt: Şimdi televizyon programlarına falan çıkıyorlar, eğlence amaçlı yarışma programlarına Kastamonu ekibi diye, Sinop ekibi diye.
Fikret Özdemir: Var yani, şimdi olan bir şey reddediliyor. Şehir yaşamında tabii, “n’aber abi, nasılsın, sana etek giydireyim mi” edebiyatı oluyor arkadaş gruplarında, “sizinkiler giyiyor”.vs. deniyor. Tabii insanlarda bir eziklik oluyor bunu duyunca. Bu da bir tepki diye düşünüyorum ben. Ben 46 yaşındayım. Yazları, küçükken köy düğünlerine mutlaka giderdik, 3-4 ay kalırdık. Düğünler yaz aylarında olur. Ve yaz düğünlerinde davul-zurna varsa mutlaka köçek vardır.
- Berna Kurt: Siz nereliydiniz?
Fikret Özdemir: Türkel, Işıklı Köyü. Çevre köylerde de aynıydı. Bu vardı yani, şimdi yok dersek, olan bir şeyi inkâr etmiş oluruz. Dediğim gibi, o etek giyip oynama durumunu insanlar biraz gurur meselesi yapıyor. Bugün bizim dernekte de yani o dediğim olay yoğun.
- Berna Kurt: Bizim Sinoplular gecesinde örneğin, köçek gelecek dendi, son dakikada gelmeyeceği söylendi
Fikret Özdemir: Gecelerde çıkarmazlar. Ancak köy derneklerinkinde olmaz da, böyle il bazlı derneklerin gecelerinde köçek oyunu olmaz. Köy derneklerinde olabilir, onlar yapıyor yani. Ben iyi biliyorum; bizim bir pikniğimizde köçeğe sadırma girişimindebulundu bir dernek üyesi.
- Aziz Kurt: Yani iki eğilim var: 1) reddetme, 2) kabul etme ve “yaşatalım” deme.
Fikret Özdemir: Yani var bu, zaten gün geldiğinde bitmesi gerekiyorsa, biter. Her kültür sonuna kadar yaşayacak diye bir şey yok. Günü geldiğinde belki köçek de kendiliğinden bitecek. Bu ne zaman olur? Belki bizden sonraki ya da

ondan sonraki kuşakta bu olay biter, kabullenmezler. Şehir insanı köçek olayını kabullenmez. Yani şehir ekininü tam anlamıyla almış insanlarda bu kabullenilmeyebilir. Ama işte kültür değeri diye belki onu savunma şekli de olabilir.

Berna Kurt: Tabii. Saray eğlencelerine kadınlar katılmıyor, uzaktan seyrediyor. Dolayısıyla sahneye çıkan hep erkek, yani müzisyeni de, akrobati da. Bu yüzden bir gelenek oluşmuş.

Fikret Özdemir: Ama o erkekler kadınsı erkekler daha çok.

Berna Kurt: Kadın olmadığı için etek giydireyorlar; yani kadın kılığında oynatıyorlar erkekleri.

Fikret Özdemir: Şimdi yeniçerilerde bu olay sorun yaratmıştır. 2. Mahmud'un kaldırma sebeplerinden birisi de bu. Evlenme yasaktı yeniçerilerde, köçeğe karşı bir ilgi oluştu yani. İşte bu yüzden çok büyük kavgalar olmuştur asker ocaklarında.

Berna Kurt: Ondan sonra yasaklanıyor.

Fikret Özdemir: Yasaklanma sebebi asıl o zaten.

Aziz Kurt: Demek ki bu konuda tarihte de örnekler var, yasaklanması yönünde.

Berna Kurt: Var tabii. 1857'de yasaklanmış. Köçekler oraya buraya kaçmışlar.

Fikret Özdemir: Bayağı ölüm cezası, ağır cezalar..vs. olunca, millet kaçmış.

Berna Kurt: Tarihte bu eşcinsellik meselesi çok yazılıp çizilmiş, ki bunlar da tartışılabilir. Yazıp çizenler hep Batı'dan gelip de seyretmiş olanlar. Hep bu gösterilerin cinsel içeriğini ön plana çıkarıyorlar. Halbuki bu bir yandan da bir sanat türü. Yapılan işin cinsel bir içeriği de olabilir, ben yok demiyorum, ama sanatsal bir yönü de var. Dançların yeteneğinden çok bahsedilmiyor. Bugüne geldiğimizde de, ben köçeklerle görüştim. Çoğu şunu söylüyor: "belli bir yaştan sonra bırakıyoruz." Yani toplumsal olarak erkek olarak kabul edilecekleri zaman, yani evlenecekleri zaman, askere gidecekleri zaman, o yaşlardan sonra yapılması çok hoş görülüyor toplum tarafından.

Fikret Özdemir: Dediğim gibi, yavaş yavaş bırakılacak yani. Eğer belki yaşatılabilirse, sahiplenilirse, bu yörenin oyunu diye belki kalabilir ilerisinde. Onun dışında dediğim gibi, şehirli bir insan olarak ben de çok hoşuma giderek seyretmiyorum. Hele bir yabancı arkadaşım yanımda iken, "işte bunlar bizim kültürümüz" diye çok gururla göstererek seyredemediğim bir şey değil benim de.

Berna Kurt: İşte orada muhtemelen bu tarihte yazılmış olanlar, erkeğin kadın kılığında olması, o anlamda hor görülmesi, eşcinsellik tedirginliği devreye giriyor.

Fikret Özdemir: İşte olay yani kadın gibi oynaması, dansöz şeklinde oynaması asıl olay o.

Berna Kurt: Ben bunu biraz eşcinsellik korkusuyla, bunu kabullenmemekle bağlantılandırıyorum.

Fikret Özdemir: Biraz o da olabilir, tabii tabii.

Berna Kurt: Erkek kadın kılığına girince biraz da itibar kaybediyor, kadın gibi oluyor.

Siz televizyondaki tartışmalardan bahsetmiştiniz.

Fikret Özdemir: Evet, Kastamonu derneklerinde, baskın yaptılar hatta köçek oynarken.

Berna Kurt: Ne zaman oldu bu?

Seçimlerden, 2002 yılından önce oldu. O zaman Kastamonulu bir milletvekili o bu işin öncüsüydü, “köçek istemezük” isyanının başıydı yani. Kastamonu derneklerine gittiğinizde bu olayı bulamazsınız. Belki onların da köy derneklerinde o kadar keskin değildir ama il derneklerinde bitmiştir olay.

- Berna Kurt: Baskın yapıp da ne yaptılar, oynamasını mı engellediler?
Fikret Özdemir: Orada, “bu bizim ekinimiz değil, yalan söylüyorsunuz, bizim olmayan şeyi bize mal ediyorsunuz” şeklinde davrandılar. Zaten Sinopluya gelince Sinoplu: “bizim değil, Kastamonu’nun” der, Kastamonulu da: “bizim değil, Sinop’un” der, ya da “Çankırı’nın”.
- Berna Kurt: Köçeklerin olduğu bilinen yerler Kastamonu, Sinop, Çankırı, İç Anadolu’da da duydum, Kırşehir civarında Abdallar.
Fikret Özdemir: Doğru.
Berna Kurt: Zonguldak’ta duydum.
Fikret Özdemir: Zonguldak’ta da var.
Berna Kurt: Başka bir yerde, Çorum...
Aziz Kurt: Çorum’da da vardır. Samsun, Sinop, Kastamonu, Zonguldak, Karabük.
Fikret Özdemir: Yani kaçtıkları, belli o bölgeler zaten.
Berna Kurt: Niye oralara kaçtıklarını bilmiyorum. Mısır’a, Suriye’ye giden olmuş.
Fikret Özdemir: Aslında zaten büyük çoğunluk Mısır’da. Mısır valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa bunları korumuş. Zaten Mısır bugün göbek dansında en ileri ülkedir.
- Berna Kurt: Niye acaba Sinop’a, Kastamonu’ya kaçtılar? Çünkü oralı değiller, gayrimüslimler, genelde Ermeniler, Yahudiler, Rumlar.
Aziz Kurt: Bu oyuna yatkın olanlar, has-öz Türk, dağ insanları bu işe çok yatkın, ya da şehirlerin iç bölgelerindekiler. Sahilden içeriye doğru gidildikçe bu oyunu daha çok oynuyorlar. Ben öyle gözlemliyorum.
- Berna Kurt: Bugünden bahsediyorsun, çünkü geçmişte tam tersi: gayrimüslimler, Türkler oynamıyor. Hatta izin verilmiyor Türklerin oynamasına.
Aziz Kurt: Bugün bizim özellikle Sinop yöresinde “Yörük” deriz biz, Yörük has Türktür. Onlar ağırlıklı bu oyunda. Bilmem gözlemim yanlış mı?
Berna Kurt: Ama konuştuklarım benim en yaygın Sinop, Gerze, Ayancık, Erfelek diyor en yaygın yerler olarak. Boyabat, Durağan demiyor.
Aziz Kurt: Boyabat, Durağan’da da var, hem de nasıl.
Fikret Özdemir: Şu an için doğru ama Boyabat’ta falan çok vardı.
Aziz Kurt: Yani ben 50 yıldan bu yana konuşuyorum. Boyabat’ta bayağı var.
Fikret Özdemir: Bugün halen davul-zurna ekibi de vardır.
Berna Kurt: Siz kaçanlar 1857’den sonra niye oralara gidiyor diyordunuz?
Fikret Özdemir: Bu yörelere baktığımızda, kendine has böyle ortak bir şeyleri yok, Urfa’da sıra geceleri, Elazığ. Rize yöresi, o bölge daha farklı. Fakat bu bölgeye geldiğimizde, gerçekten, şimdi, Sinop ekini nedir diye düşündüğümüzde, çok fazla bir şey diyemiyoruz. Kastamonu da öyle. Şimdi böyle olunca, buradaki insanların bunu kabullenme şeyi daha fazlaydı demek ki
- Berna Kurt: Bir boşluk, ekinel anlamda bir gelenek olmaması yani.
Fikret Özdemir: Evet belli bir şey oluşmamış. Yalnızca şunu yapmış bizim Kastamonu, Sinop, Çorum civarında insanlar: Türk yalnızca hayvancılık ve tarım yapmış, başka da hiçbir şeyle ilgisi yok. Geçmiş aile yapımızın kimlerden oluştuğu bile bilinmiyordu. Ben en son bizim aileninkini

- yaptım örneğin. Bizim köyün 1827 yılında Osmanlı kayıtlarında dokuz sülale olduğunu öğrendim. Bizim o yörenin insanlarında bu yok.
- Aziz Kurt: Has bir kültür özelliği yok. Doğru.
- Fikret Özdemir: Hatta çoğumuzun net doğum yılını bile bilmeyiz. Çünkü öyle bir şey olmuş ki, mesela annem, nasıl doğdum ben diye sorunca, “ne olacak, bütün gün akşama kadar tarladaydım, soğan söktüm, sırtımda küfe taşıdım, akşama da sen doğdun” dedi. Bunların halbuki geleneği olsa herkes bunu birbirine devreder.
- Berna Kurt: Televizyondaki tartışmalar ne zaman oldu?
- Fikret Özdemir: 2002’den önce. DSP’li bir milletvekili başı çekiyordu o zaman. Hatta bir hafta sonra onlarla ilgili panel yaptılar.
- Berna Kurt: Hangi televizyonda hatırlıyor musunuz?
- Fikret Özdemir: Büyük kanallardena biriydi.
- Berna Kurt: Tartışma programı mı oldu? Böyle bir ekinin olup olmadığı mı tartışıldı?
- Fikret Özdemir: Evet. “Kesinlikle bizim böyle bir geleneğimiz yok” dediler. Onlar Sinoplu, Çankırlı falan dediler.
- Berna Kurt: Peki Kastamonu dernekleri haricinde kimse var mıydı programda? Sadece Kastamonulular mı tartıştı?
- Fikret Özdemir: Doğru, sadece onlardı. Tabii o programı yapan da araştırmış, sorular sordu.
- Berna Kurt: MHP’liler daha fazla reddetme eğiliminde dediniz. Bu Kastamonu dernekleri için mi geçerli? Onlar erkeklik meselesini daha mı fazla sahipleniyorlar?
- Fikret Özdemir: Biraz tabii onlarda daha fazla, eski ülkücülerde.
- Berna Kurt: Batı’da da dansçı erkeğe karşı önyargı olmuş. Doğu ekininde, kadınsı olarak dans etmek erkek açısından itibar kaybı. Batı da korkuyla yaklaşıyor. Osmanlı kaynaklarında, Metin And’ın makalelerinde batılı gezginlerin gözlemlerinden alıntılar var.
- Fikret Özdemir: Bana göre köçeğin olması biraz da dinden kaynaklanan bir olgu gibi geliyor bana çünkü dinimizde kadın oynatmak olamaz, yasak, günah kabul edildiği için.
- Berna Kurt: Kadınların kamusal alana çıkması yasak. Erkekler eğlenecekleri zaman kadın olamıyor. Aynı şey kadınlar için de geçerli. Tabii bu eğlencelerde eşcinsel eğilimler de çıkabilir. Bu bir meslek, sanat. Ama küçük gören, oryantalist bir yaklaşımla değerlendiriliyor. Sanatsal değerlendirmeler pek yapılmıyor.
- Fikret Özdemir: Meydan Larousse’a baktınız mı? Orada bir köçek resmi vardır. Son derece kadınsı bir resimdir.
- Berna Kurt: Gezginlerin resimlerinin çoğu böyle. Küçük görme var ama batılı kendi dansçısına da yapıyor bunu.
- Fikret Özdemir: Batı hep böyle ama ileride Doğu ekininü kendine mal edecek.
- Berna Kurt: Bir de muhtemelen kültürler arası eşitsizlik var. Sinoplular İstanbul’da en çok nerelerde bulunuyor?
- Fikret Özdemir: Sultanbeyli, Pendik (35.000 kişi), Gebze-Çayıroba, Tuzla, karşıda Bayrampaşa, Esenler, Zeytinburnu, Sefaköy, Ayazağa, Kağıthane-Gültepe (25.000). Ayrıca Çorlu’da da 20.000-30.000 kişi var. Ekiplerimiz de gitti, orada da düğünlerde köçek oynatılıyor.