



T.C
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI

**GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA TOPLUMSAL
CİNSİYET**

Yüksek Lisans Tezi

Mihriban AKKUŞ

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Tugba GÖNEL SÖNMEZ

NEVŞEHİR

Eylül 2021

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Tezi Hazırlayan

Mihriban Akkuş

TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Geleneksel Türk Tiyatrosunda Toplumsal Cinsiyet” adlı Yüksek Lisans Tezi Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan

Mihriban AKKUŞ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi

Tugba GÖNEL SÖNMEZ

Türk Halk Bilimi Ana bilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. Adem ÖGER

KABUL VE ONAY SAYFASI

Dr. Öğr. Üyesi Tugba GÖNEL SÖNMEZ danışmanlığında Mihriban Akkuş tarafından hazırlanan “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Toplumsal Cinsiyet” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

JÜRİ

İMZA

Danışman:

Üye:

Üye:

ONAY

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı Kararı ile onaylanmıştır. / /

.....

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Tezimi hazırlarken desteklerini esirgemeyen, değerli vaktini ayıran saygıdeğer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Tugba Gönel Sönmez'e, çıktığım bu yolda bana inanarak maddi manevi yanımda olan canım aileme, yolumu şaőırdığımda pusulam olan kız kardeşim Berfin Sıla Kepez'e, enerjisi ve gayretiyle bana ilham veren dostum Aynur Yıldırım'a ve uykusuz gecelerimde dizimden ayrılmayan dört patili, pek meraklı kızım Pars'a teşekkürü bir borç bilir, sonsuz sevgi ve saygılarımı sunarım.

Mihriban AKKUŞ

Nevşehir, 2021

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA TOPLUMSAL CİNSİYET

MİHRİBAN AKKUŞ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, Eylül 2021

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi TUGBA GÖNEL SÖNMEZ

ÖZET

Geleneksel Türk tiyatrosunda toplumsal cinsiyet konusu, Türk toplumunda kadının tanımlanış ve algılanış biçimine ışık tutması amacıyla ele alınmış bir konudur. Türk toplumu içerisinde kadının yeri, önemi, aile ve sosyal hayata katkısı bağlamında çeşitli görüşlerin olduğu görülmektedir. Ortaya atılan bu görüşlerin doğduğu noktalara değinmenin, gelecekte konu bağlamında gerçekleştirilecek olan çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Türklerin geleneksel görüşünde kutsal ve kıymetli olan kadınların, tarihi süreç içerisinde tanımlanış biçiminde değişiklik olduğu görülmektedir. Tanımlamalardaki bu değişimlerin kültür ve inanç yapısından kaynaklı değişimler olduğu açıktır. Çalışmanın ana temasını toplumsal cinsiyet kavramı oluşturmaktadır. Biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal cinsiyet kavramı, kişilerin toplum içerisinde üstlenmiş oldukları rol ve sorumluluklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda ele alınan çalışma metin merkezli bir çalışma olarak devam edecektir. Çalışmanın metin merkezli olmasının nedeni geleneğin günümüzde icra ortamının sınırlı olması ve icrasının tam anlamıyla gerçekleştirilememesidir. Bu nedenle çalışma elde edilen metinler üzerinden literatür taraması ışığında sürdürülecektir. Tez dört bölümden oluşmaktadır. Belirlenen bölümler; “Türk Kültüründe Kadın Konusunun Halk Bilimi Bağlamında Değerlendirilmesi”, “Sözlü Anlatılarda Kadın”, “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kadın Tipleri”, “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Toplumsal Cinsiyet” şeklinde konu bağlamında yer alan alt başlıklarıyla ilerlemektedir. Sonuç kısmında geleneksel Türk tiyatrosunda yer alan kadın tiplerinin ele alınış biçimi kültürel bağlamda değerlendirilerek oyunlardaki mizahi yönü destekleyen unsurlar olması açısından da ele alınmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu bağlamında kadınların en çok zenne tipi olarak gözler önüne serildiği görülmektedir. Bu anlamda hafifmeşrep, vurdumduymaz ve şirret gibi çeşitli yakıştırmalar atfedilen kadınlara, geleneksel Türk tiyatrosunun seyirlik türlerinin hemen hemen hepsinde rastlandığı görülmektedir. Konuyla ilgili 30 hikâyeye ulaşılarak bahsi geçen hikâyelerin bazılarının metnine bazılarının olay örgüsüne değinilerek konu bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Geleneksel Türk tiyatrosu, Toplumsal cinsiyet, Kadın folkloru

GENDER IN THE TRADITIONAL TURKISH THEATER

MİHRİBAN AKKUŞ

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences

Turkish Folklore, Master Of Arts, September 2021

Supervisor: Assist. Dr. Öğr. Üyesi TUGBA GÖNEL SÖNMEZ

ABSTRACT

The issue of gender in traditional Turkish Theatre is an issue that has been discussed in order to shed light on the way women are defined and perceived in Turkish society. It is seen that there are various opinions within Turkish society in the context of the place, importance and contribution of women to family and social life. It is thought that addressing the birthplaces of these opinions will contribute to the studies to be carried out in the context of the subject in the future. It is seen that there has been a change in the way women, who are sacred and precious in the traditional view of Turks, are defined in the historical process. It is clear that these changes in definitions are due to changes in culture and belief structure. The main theme of the study is the concept of gender. Unlike biological sex, the concept of gender comes across as the roles and responsibilities that people take on in society. In this sense, the study discussed will continue as a text-centered study. The reason why the work is text-centric is that the current performance environment of the tradition is limited and its execution cannot be fully realized. Therefore, studies will be carried out in the light of literature review through the obtained texts. The thesis consists of four parts. Designated sections; It proceeds with subtitles in the context of " Evaluation of Women's Subject in Turkish Culture in the Context of Folk Science ", "Women in Oral Narratives", "Women's Genres in Traditional Turkish Theatre", "Gender in Traditional Turkish Theatre". In the conclusion section, it is also discussed in terms of the way women's types are handled in a cultural context in traditional Turkish theatre and the elements that support the humorous aspect of the plays. In the context of traditional Turkish theatre, it is seen that women are most commonly exposed as zenne types. In this sense; It is seen that women attributed to various descriptions such as shameless, reckless and bitchy are found in almost all forms of traditional Turkish theatre. 30 stories on the subject were reached and some of these stories were evaluated in the context of the subject by mentioning the text of some of them and the events of some of them.

Key Words: Theatre, Traditional Turkish theatre, Gender, Women's folklore.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	II
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK	III
KABUL VE ONAY SAYFASI	IV
TEŞEKKÜR	V
ÖZET	VIII
ABSTRACT	XI
İÇİNDEKİLER	X
KISALTMALAR	XIII
GİRİŞ	14

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK KÜLTÜRÜNDE KADIN KONUSUNUN HALK BİLİMİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ	21
1. 1. Türk Kadınına Bakış	25
1. 2. Toplumsal Cinsiyet	28
1. 3. Türk Kültüründe Toplumsal Cinsiyet	32
1. 4. Türk Aile Yapısında Kültürleme ve Kız Çocuğu Yetiştirme	39
1. 5. Türk Aile Yapısında Kız Çocuklarının Geleneksel Eğitimi	49

İKİNCİ BÖLÜM

2. SÖZLÜ ANLATILARDA KADIN	58
2. 1. Destanlarda Yer Alan Kadınlar	58
2. 2. Masallarda Yer Alan Kadınlar	60
2. 3. Halk Hikâyelerinde Yer Alan Kadınlar	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN DOĞUŞU VE SEYİRLİK TÜRLEDE YER ALAN KADIN TIPLERİ	64
3. 1. Zenne Tipi	74
3. 2. Çingene Tipi	74
3. 3. Sevgili/ Eş Tipi	75

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA TOPLUMSAL CİNSİYET	76
4. 1. Karagöz	76
4.1.a. Bölümleri ve Oyun Alanı	80
4.1.b. Taklit ve Güldürü Unsurları	80
4.1.c. Tipler	81
4.1.d. Karagöz Metinlerinde Kadın Tipleri	82
4. 2. Orta Oyunu	89
4.2.a. Bölümleri ve Oyun Alanı	92
4.2.b. Taklit ve Güldürü Unsurları	92
4.2.c. Tipler	94
4.2.d. Orta Oyunu Metinlerinde Kadın Tipleri	95

4. 3. Meddah	99
4.3.a. Bölümleri ve Oyun Alanı	104
4.3.b. Taklit ve Güldürü Unsurları	105
4.3.c. Tipler	105
4.3.d. Meddah Metinlerinde Kadın Tipleri	106
4. 4. Köy Seyirlik Oyunları	107
4.4.a. Bölümleri ve Oyun Alanı	111
4.4.b. Taklit ve Güldürü Unsurları	112
4.4.c. Tipler	112
4.4.d. Köy Seyirlik Oyunları Metinlerinde Kadın Tipleri	113
SONUÇ	117
KAYNAKÇA	119
FOTOĞRAFLAR	131
EKLER	135

KISALTMALAR

vb. : ve benzeri

yy. : yüzyıl

vs. : vesaire

m.ö: milattan önce

s. : sayı

GİRİŞ

“Daha çok kız kardeşimin yükseklere kanat çırpmasını istiyorum.

Zira özgürlük hiçbir zaman kadınların kolay kolay elde edebildiği bir şey olmadı”

Ursula K. Le Guin

Türk toplumunun geçmişten bugüne kendini ve kültürünü ifade etme unsurları düşünüldüğünde geleneksel Türk tiyatrosunun bu konuda bir araç olduğu görülmektedir. Türk tarihine bakıldığında Türklerin tarihi süreç içerisinde geniş coğrafyalara yayıldıkları ortadadır. Uygurlar Dönemi’nde konu bağlamında geniş atılımların yapıldığı bilinmektedir. Bahsi geçen yayılımla birlikte kendilerine ait unsurları da korudukları ifade edilmektedir (Ögel, 1985: 10). Türk kültür ortamında ve geleneksel Türk tiyatrosu bağlamında ele alınacak olan toplumsal cinsiyet kavramı kadın ve erkeğin bulunduğu toplumun sosyo-kültürel yapısı içerisindeki rollerine ve sorumluluklarına verilen isim olmaktadır. Konunun folklor ve kadın folkloru kavramlarını da kapsamı sebebiyle bahsi geçen kavramlara açıklık getirmekte yarar olduğu görülmektedir. Boratav, folklor kavramı için şu tanımlamayı yapmaktadır:

“Halk bilimi olarak ifade edilen folklor, farklı birçok bilimin kavşak noktasında yer alan ve onlarla ortak bir paydada buluşan bir bilim dalı olarak ifade edilmektedir. Bahsi geçen bilim dalları; Ruh bilim, arkeoloji, toplum bilim, sanat, edebiyat, sanat tarihi ve bunların dışında kalan hekimlik hayvanlar bilimi, bitkiler bilimi halk bilimiyle ilişki içerisinde olan bilim dallarını oluşturmaktadır.” (Boratav, 1969:6).

Halk bilimi bir ülkenin veya bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi konulardaki kültürün ürünlerini araştıran ve bu aşamada kendine özgü teknikleri kullanarak derlemeler, çözümlenmeler, tasnifler ve son aşamada ise birleşime varma hedefi güden bir bilim dalı olarak ifade edilmektedir (Örnek, 2000: 15). Folklor için geçerli olan bu tanımlamalar kadın folkloru alanında da kendine yer bulmakta ve bahsi geçen tanımlamalar ışığında çalışmaların gerçekleştirildiği görülmektedir. Kadın folkloru imajı Aça'nın söylemiyle, folklor kalıplarında yalnızca sözel olarak değil, görsel simgeler yoluyla sabitlenmiş olmakla beraber bahsi geçen imajın kalıcılığı hususunda folklor üzerine çalışma gerçekleştiren araştırmacıların rolü olduğu ifade edilmektedir (Aça, 2017:7).

Toplumsal cinsiyetle ilgili gerçekleştirilen çalışmaların, netice itibariyle araştırmacıları eşitsizlik üzerine kurulu bir düzene çektiği görülmektedir. Bu nedenle geleneksel Türk tiyatrosunda kadınların ifade ediliş biçimleri de göz önünde bulundurulduğunda konuya eşitsizlik noktasında da değerlendirmelerin yapılması kaçınılmaz olmaktadır. Bir görüşe göre toplumsal cinsiyet bağlamında yalnızca dışıl olanın işaretlendiği, evrensel kişi ile eril olan toplumsal cinsiyetin çakışma yaşadığı ve bunun sonucu olarak kadınlar cinsiyetleriyle tanımlanırken erkeklerin fiziksel unsurlarının ötesinde evrensel kişilik taşıyıcı olarak yüceltildikleri dile getirilmektedir (Butler, 1999: 55–56).

Kadınları pasifleştiren bu tanımlamanın kökeni avcılık ve toplayıcılık dönemine değin götürebilmektedir. Erkeklerin avlanmasından kaynak türün psikolojisinin avcılık sonucuyla oluşması görüşü kadınların etkisiz olarak görüldüğü fikrini ortaya çıkarmıştır (Slocum, 2014: 40). Erkeklerin değerli olanı “eti” getirmeleri romantik bir bakış açısıyla tasvir edilirken kadınların rutin ve eğlenceli olmayan toplayıcılık girişimiyle daha az değerli olan sebze ve meyveleri temin etmelerinin küçümsendiği görülmektedir (Draper, 2014: 83). Bilinen bir gerçek ise tarihin belirli aşamalarında dünyada birkaç bölge dışında yiyecek için güvenilir olan kaynakların erkekler tarafından sağlanan hayvansal gıda üzerinden değil kadınlarca sağlanan bitkilerle oluşturulduğudur (Reed, 1985: 34). Yorucu bir kovalamacanın ardından eve eli boş dönen koca veya oğulun karnının aç olması ilkel insan toplulukları için olağan bir durum olmaktadır.

Bu noktada erkeğin ve evin diğer üyelerinin ihtiyaçları kadın tarafından oluşturulan bitkisel stok üzerinden karşılanmaktadır (Reed, 1985: 34–35). Kadın ve erkek arasındaki bazı anatomik farkların fiziksel, entelektüel ve yeteneklerdeki farklılıklar bağlamında karşılaştırıldığı görülmektedir. Bu durumun belirli bir topluma özgü olmadığı birçok kültürün geleneksel yapısında bu yargıyla karşı karşıya gelindiği bilinmektedir (Leibowitz, 2014: 19). Günümüzde de bu yargının devam ettiği hemen hemen her kültürde fiziksel ve duygusal güç üzerinden kadın ve erkeğin tanımının yapıldığı görülmektedir. Fakat konu üzerine gerçekleştirilen çalışmalar bu zamana kadar yapılmış olan tanımlamaların yanlışlığını ortaya koymaktadır. Fiziksel yapının kader olduğu yönündeki fikirler çürütülerek kültürün kadın ve erkeğin toplumsal rollerini belirlediği ortaya koyulmuştur (Leibowitz, 2014: 19).

Kadınları alçaltırken erkekleri yükseltmek sınıflı toplumlara has bir özellik olarak görülmektedir. Erkeklerin toplumsal üstünlüklerini karşı cinse karşı açtıkları savaş ve verdikleri mücadeleyle kazandıkları bilinmektedir. Fakat bu mücadelenin ilerleyen süreçte sınıflı toplumun kurulması mücadelesinin parçası olduğu görülmektedir (Reed, 1985: 31). Toplumsal cinsiyet kültürden kültüre farklılık gösterebildiği gibi zaman içerisinde veya toplumların kriz dönemlerinde de farklılık gösterebilmektedir. Kültürler ve kültürel kalıpların değişebildiği gibi toplumsal cinsiyetin sahip olduğu rol sorumluluk ve dinamiklerde zamana ve bağlama göre dönüşüm gösterebilmektedir (Çakır H. ve ark., 2013: 16). Toplumsal kalıplardan sıyrılan kadın ve erkeği eşitlikçi yaklaşımlara yönlendirmenin kolaylık teşkil ettiği bilinmektedir. Kişilerin beceri, bilgi ve davranışlarıyla ilintili olarak ilerleyen bu durumla kendi talepleri doğrultusunda eşitsizlik noktasındaki sert modellerden sıyrılabilecekleri ön görülmektedir (Çakır H. ve ark., 2013).

Nitekim kız çocuklarına daha iyi eğitim ve çeşitlilik içeren rol modellerin sağlanmasıyla fırsat eşitliği programları ve ayrımcılık karşıtı yasalarla emek piyasalarının özgürleştirilmesi sağlanarak eşitsizliklerin ortadan kaldırılacağı dile getirilmektedir (Connell, 1998: 61). Şüphesiz varlığın bir parçası olan sevgi, nefret, kıskançlık, ihanet gibi duygular kendilerini toplum içerisinde muhafaza edecektir. Fakat bu duyguların, ortak bir yazgı olmanın dışında kişisel tasarımlar olarak yaşayacakları öngörülmektedir (Connell, 1998: 377).

Kadın ve erkeğin ikili sınıflandırmaya tabi tutularak cinsiyet kavramının tanımlandığı görülmektedir. Bireylere dünyaya geldikleri andan itibaren cinsel organlarına bakılarak kadın veya erkek olduklarına dair kimlik kazandırılmaktadır. Fakat ilerleyen süreçte bireyin kendini kadın veya erkek olarak tanımlaması, cinsiyet kimliklerini meydana getirmektedir (Akkaş, 2019: 99). Biyolojik olarak kız veya oğlan bebek olarak dünyaya gelen insanın belirli bir toplumsal yapının içine doğduğu görülmektedir. Bu toplumsal yapı toplumsal ve kültürel öğeleri de içinde barındırmaktadır. Bebeğin kadın ve erkek olma sürecinde toplumun belirlediği kalıplar çerçevesinde eğitildiği bilinmektedir (Çakır H. ve ark., 2013). Biyolojik cinsiyetin toplumdaki işlevinin bebeğin toplumsal cinsiyetini belirlediği dile getirilmektedir. Çevreden aktarılan değerler ve roller ilerleyen süreçte biyolojik cinsiyetin hangi rollere uygun olarak biçimleneceği ve kişinin neleri yapıp yapmayacağı hususunda toplumsal cinsiyet kalıplarıyla belirlenmektedir (Çakır H. ve ark., 2013). Biyolojik cinsiyet erkek ve kadın arasındaki biyolojik farka dikkat çekerek şekillenirken toplumsal cinsiyet kavramı toplum tarafından kişilere karşı geliştirilen kültürel görüşler ve imajlar çerçevesinde şekillenmektedir. Toplumların yaşam şekli, sosyo-kültürel yapılarında ve tasavvurlarında birtakım sanatsal faaliyetler ile dışa vurulmaktadır.

ABD toplumunda Hristiyan kültürün etkisiyle ev içinde kadının erkeğe bağlı olduğu buyruğuna inanmaktadır. Günümüzde milyonlarca kadının kamusal alanda çalışması çoğu ailede evi geçindiren kadınlar olmasına rağmen ulus imgesindeki ev içi yaşam tasavvurunun erkek egemen bir mantık içerdiği dile getirilmektedir (Hooks, 2016: 13). Ayrıca kadınlarında sosyalleşmeleri süresince kendilerine öğretilen rolleri içselleştirdikleri ve çalışma hayatına atılsalar dahi bunu aile bütçesine katkı olarak tanımlayarak çalışmalarını ailesel rolleriyle bağdaştırdıkları görülmektedir (Çelebi, 1991: 10).

Her toplumun cinsiyeti sosyal statü olarak gördüğü ve mevkilere bağlı olarak roller koyduğu bilinmektedir. Cinsler arasındaki davranış ve değer farklarının toplumun beklentisiyle doğru orantılı olduğu dile getirilmektedir. Erkeğin çocuk sevmemesi, sadakatsizliği normal karşılanırken kadınların bu duruma verdikleri benzer tepkiler yadırganmaktadır (Güngör, 2010: 82). Bu durumda toplumda kadın ve erkeğin üstlendiği ve oynadığı rollere farklı değerler ve statü biçilmesinin rollerin çeşitliliği

açısından kadın bağlamında bir azalma gösterdiği dile getirilmektedir. Bu durumun kaynağını ise biyolojik kategoride değil toplumda aramak gerektiği belirtilmektedir (Çelebi, 1991: 5). Cinsiyetler arasında farklılıkların kozmik bir bölünme veya toplumsal yazgı olmadığını dile getiren Connell, bu durumu üreme sitemindeki işlevsel bir bütünleyicilik olarak ifade etmektedir (1998: 373).

Konu bağlamında Türkiye'ye bakıldığında Türk kültüründe kadının, erkeğin yanında onun varlığıyla ve verdiği değerle tanımlandığı dile getirilmektedir (Günay, 2000: 4). Kadının kamusal alanın dışına itilmesinin İslâmiyet'in kabulüyle bağdaştırıldığı da görülmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliği söz konusu olduğunda yasakların ve tabuların İslamiyet'le bağdaştırıldığı ortadadır. Fakat kadına bakıştaki olumsuz fikirlerin Arap, Fars ve Hint geleneklerinden kaynaklı olduğu dile getirilmektedir (Günay, 2000: 4). Kutadgu Bilig'de yer alan kadın ve kız çocuklarıyla ilgili görüşler bu durumu desteklemektedir: “Ey dost arkadaş, sana kesin bir söz söyleyeyim; bu kızlar doğmasa, doğarsa yaşamasa daha iyi olur. Kadınları her vakit evde muhafaza et; kadının içi dışı gibi olmaz.” (Arat, 1947: 326). Ayrıca kadınların sosyal hayatta da faaliyetlere katılamamasıyla birlikte Karagöz, Orta oyunu ve Meddah hikâyelerinde kadın ve erkeğin niteliksel olarak kayıp yaşadıkları belirtilmektedir (Günay, 2000: 8).

Türklerde tiyatronun gelişiminin diğer toplumlara göre farklı bir yol ile gerçekleştiği görülmektedir. Tiyatronun bu kültür dairesi içerisinde Türk kültüründen, mitolojisine, gelenek ve dini felsefesine kadar birçok başlığı temel alarak ilerlediği bilinmektedir (Pirverdioğlu, 2003: 59). Türk tiyatrosu zamanla Türk kültürünün önemli bir parçası haline gelmiş ve bu sayede eski uygarlıklardan gelme birçok tören günümüze kadar sürdürülmüştür. Bahsi geçen seyirlik türün gelişim evrelerinin üç gruba ayrıldığı görülmektedir. Bunlar: Avcılık, Balıkçılık kültürü ve inanç çevresi, Şamanizme bağlı törenler, Tarım ve hayvancılık kültürüne bağlı törenler, Köy seyirlik oyunları, Halk tiyatroları, Orta oyunu, Meddah, Hokkabaz, Kukla, Karagöz olarak belirtilmektedir (Pirverdioğlu, 2003: 59).

Geçmişten günümüze varlığını sürdüren ve toplumun kültürel kimliğine ait unsurları barındıran geleneksel Türk tiyatrosunda toplumsal cinsiyet olgusunun henüz tam anlamıyla ele alınmamış olması bir eksiklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum araştırmanın problemini doğurmaktadır, çünkü kadınların aile içerisindeki rollerinin doğurganlıkları çocukların bakımı ile ilişkilendirilerek ele alındığı bilinmektedir.

Kadın hakları alanında gerçekleştirilen pek çok çalışmanın ise bahsi geçen algıyı ortadan kaldırmaya yönelik hareket ettiği görülmektedir (Kağıtçıbaşı, 1982: 73).

Günümüzde kadınların nüfusun yarısını oluşturduğu bilinmektedir. Fakat buna rağmen sosyal yaşamda kadınların, erkekler kadar aktif olamadıkları ifade edilmektedir. Cumhuriyetle birlikte kadına tanınan hakların gerekli düzeyde kullanılamamasının nedenleri ataerkil kültürün kadını kamusal alanın dışına itmesinden kaynaklandığı ifade edilmektedir (Kaypak, 2019: 2). Göçebe bir geçmişe sahip olduğu bilinen insan topluluğunun geçmiş dönemde anaerkil oldukları bilinmektedir. Yerleşik düzene geçilmesi kadının sınırlarını belirlediği ve ev içi çalışmalarının yanı sıra çocuğun bakımı gibi sorumlulukların kadınların görevleri arasına eklendiği görülmektedir (Gül, 2009: 18–19).

Bir diğer önemli husus olarak eğitim konusuna da bu noktada değinmek gerekmektedir. Kadına verilen eğitimin genellikle geleneksel eğitim olduğu görülmektedir. Kadınlara verilen eğitimin temel düzeyde olduğu yükseköğrenimden mahrum bırakıldıkları dile getirilmektedir. Ayrıca kadınların miras konusunda da geri plana atıldıkları görülmektedir. Osmanlı toplumunda mahkeme görevini üstlenen kadınlara karşısında da kadınların şahitliklerinin bir öneminin olmadığı ifade edilmektedir (Gül, 2009: 20). Osmanlı'da yıllarca kadınların toplumsal alanda erkeklerin gerisinde kaldıkları ve erkeklerle eşit haklara sahip olamadıkları görülmektedir. Avrupa bakış açısına uzun yıllar boyunca maruz kalan Osmanlı'nın kadına verilen haklar ve değerler bağlamında kendi döneminin gerisinde kaldığı dile getirilmektedir (Gül, 2009: 23–24).

Eril ideolojinin kadınların bedenleri hakkındaki hükümlerini belirli kalıpların arkasına sığınarak dillendirdiği görülmektedir. Kadın iyi-kötü, melek-şeytan, iffetli, bakire-namussuz, yosma, evli veya evli olmayan olarak tanımlanmaktadır (Karadaş, 2020: 387). Bahsi geçen tanımlarda da görüldüğü üzere kadının ahlakını ve tanımını belirleyen şey toplumun gözündeki algısıdır. Söz konusu tanımları da göz önünde bulundurarak sözü kültür dönemine yönelip kadın kavramı ve tanımının Türk kültüründe önceleri neyi ifade ettiği hususunu açıklamak yararlı olacaktır. Bu bağlamda bir geçiş dönemi anlatısı olarak ele alınan Dede Korkut anlatılarında kadının dört türlü olduğu ifade edilmektedir:

“Karılar dört dürlüdür; birisi şolduran şopdur. Birisi tolduran topdur. Birisi ivün tayagıdur. Birisi niçe söyler-isen bayağıdur. Ozan ivün tayağı oldur ki yazıdan yabadan ive bir konuk gelse, er adam ivde olmasa, ol anı yidürür içürür ağırlar ‘azizler gönderür. Ol ‘Âyişe Fâtıma şoyıdur hanum.” (Ergin, 2018: 76).

Dede Korkut anlatılarında kadınların her daim erkekle yan yana ve iş birliği içerisinde olduğu ifade edilmektedir. Anlatılarda yer alan destanlar incelendiğinde kadın tiplerinin birçoğunun cesur yapıları olduğu görülmektedir. Bu duruma iki örnek üzerinden açıklık getirilebilir. İlk örneği Dede Korkut kitabında yer alan *Kânlı Koca Oğlu Kan Turalı Destanı* oluşturmaktadır. Hikâye şu şekilde aktarılmaktadır:

“O zamanlar Oğuz yiğitlerinin başına ne gelse hep uykudan gelirmiş. Kan Turalı’nın da uykusu gelir ve uyur. Fakat kız kendisini sevenlerin arkasına düşebileceklerini düşünerek uyumaz ve tam kuşam atına binip nöbet bekler, Gerçekten de tekür, kızı verdiği pişman olmuştur. Altı yüz kâfiri bunların arkasına takar. Kâfirler kız nöbet beklerken görünürler. Selcen Hatun Kan Turalı’yı uyandırır. Savaşa tutuşurlar.” (Ergin, 2018: 13).

Konu bağlamında bir diğer örneği ise *Dirse Han Oğlu Buğaç Han Destanı* oluşturmaktadır. Dede Korkut kitabında konu şu şekilde aktarılmaktadır:

“Buğaç’ın annesi oğlunun ilk avıdır diye büyük bir hazırlık yapmıştır. Fakat gelenler arasında oğlunu göremeyince deliye döner. Kırk namert, çocuğun avda olduğunu söylerler ise de annesi durmaz, kırk ince belli kızı yanına alarak av yerine gider.” (Ergin,2018: 5).

Anlatılarda kadınların tanımı yapılırken yermeye dayalı bir tanım yapılmadığı görülmektedir. Konuyla ilgili kaynaklar incelendiğinde de Türk töresinde Hakan’ın, Hatun’dan ayrı düşünülmediği açıktır. Şamanist/Totemist inançlar çerçevesinde kadın şamanların daha üstün görüldüğü, sözlü kültür çerçevesinde masal analarının varlığından bahsedilirken tiyatro çemberi içerisinde kadının özne olarak yer edinmekte zorlandığı dile getirilmektedir. İnanç ve kültürel etkilerin sebep olduğu bu duruma çözüm olarak sahnede kılık değiştirme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK KÜLTÜRÜNDE KADIN KONUSUNUN HALK BİLİMİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Genç bir bilim dalı olan halk bilimi, Batı'da 1946 ve sonrasında folk (halk) ve lore (bilim) kelimelerinden meydana gelmiş ve folklor deyimiyle bir bilim alanı sayılmayan bakımsız bilim alanı olarak ifade edilmiştir (Boratav, 1969: 5). İngiliz William J. Thoms Folklor terimini ilk kullanan kişi olarak bilinmektedir. Thoms, Athenaeum isimli dergide yöneticilere iletilen bir mektupta halk antikiteleri ve halk edebiyatı hususundaki ürünleri araştırarak olan bilim dalına isim olarak "Folklore" terimini önerdiği dile getirilmektedir (Örnek, 2000: 15). Bahsi geçen terimin 1846 yılından günümüze kadar Finlandiya, İsveç, Norveç, Fransa gibi ülkelerde yaygınlık kazandığı ve yurdumuzda da kullanılmaya başlandığı dile getirilmektedir (Örnek, 2000: 15).

Anadolu'da folklor alanında yapılan çalışmaların çoğunlukla erkek araştırmacılar tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Batıda da kadınların iş ve eğitim hayatında yeterince yer bulamaması nedeniyle sosyal bilimlerin erkek egemen kitlenin tekelinde olmasının yadınanmadığı görülmektedir (Aça, 2017: 17). Günümüzde var olan kadın algısının temellerinin geçmişten kaynaklı olduğu görülmektedir. Bu nedenle bir toplum içerisindeki kadının yeri aynı zamanda o toplumun karakteri hakkında bilgi vermektedir (Aksoy, 2016: 8). Zamanla kadın araştırmacıların da alana katılmasıyla kadın folkloru alanında çeşitli çalışmaların gerçekleştirildiği dile getirilmektedir. Kadın folkloru alanında var olan ve giderek artan çalışmaların, kadın araştırmacıların kadınların bulunduğu ortam ve topluluklara rahatlıkla girebilmeleri toplumsal cinsiyet, feminizm ve kadın antropolojisi gibi konularda duyarlılıklarının olması konusunda ilerleyen süreçte gerçekleştirilecek olan çalışmalar açısından önem arz ettiği görülmektedir (Aça, 2017: 19).

Bu durumun sebebi olarak modern toplumlarda gerçekleşen gelişmelerdeki büyük payın kadına ait olduğu fikri gösterilmektedir. Dilin öğreticisi, kültürün taşıyıcısı, kurumsallaşma ve düzen konularında kadının rolünün büyük olduğu ifade edilmektedir (Aksoy, 2016: 8).

Günümüzde küresel şartlara bağlı olarak insan hakları konusunda gerçekleşen evrensel iyileşmelerin geleneksel olarak ifade edilen bazı düşünceleri tartışmaya açtığı görülmektedir. Baskıyı hisseden kimi gelenekçi fikirlerin kendini sorguladığı ve revize etmeye çalıştığı bilinmektedir. “Kadın” konusu bu alanlardan bir tanesini oluşturmaktadır (Ağçoban, 2016: 20, 21).

Kadının iş gücünün bir karşılığı olduğu ve kadınların ortaya çıkardıkları ürünlerin de en az erkeğin yapmış olduğu iş ve ortaya çıkardığı ürün kadar değerli olduğu ilerleyen süreç içerisinde fark edilmiştir. XVII. ve XVIII. yy’a kadar kadının ev içerisinde yapmış olduğu iş ve ortaya koyduğu emek görmezden gelinerek erkeğin gözünde bir iş olarak algılanmadığı ve bu durumun sanat ürünü niteliği taşıyan unsurlarda da kendini gösterdiği dile getirilmektedir. Kadın kültürünün yüksek sanat olarak algılanmadığı ve kadının ev ortamıyla sınırlandırılarak ürettiği el işi ürünlerinde sanatsal ürün olarak kabul edilmediği bilinmektedir. Bahsi geçen ürünlerin erkeklerin gözünde küçümsendiği ve kadının domestik ve edilgenliğini yansıttığı düşünülmektedir (Ersen, 2010: 74–75).

İlgili kaynaklar incelendiğinde ilkel dönemlerde sanayileşmemiş toplumlarda ve bazı kültürlerde erkeklerinde el işi yaptığı dile getirilmektedir. Ayrıca Anadolu’da bazı dağ köylerinde ve Yörük topluluklarında boş zamanı değerlendirme ve ticari amaçlı örgü ören erkeklerin olduğu bilinmektedir. Bahsi geçen topluluklarda bu durumun doğal karşılandığı ifade edilmektedir (Ersen, 2010: 75).

Cinsiyete dayalı iş bölümüyle ilgili verilerin kültürde kadınlara atfedilen rollerin erkekler tarafından yapılamayacağı fikrini ortadan kaldırdığı dile getirilmektedir. Örgü örmek, giysi dokumak, yemek pişirmek artık erkeklerin de alanına girmekte dalış yapmak, kano kullanmak ve ev inşa etmenin kadınların işi olabileceği görülmektedir (Leibowitz, 2014: 19–20).

Bu durum kadına atfedilen rollerin yaşanılan çevre ve şartlar bağlamında değişiklik gösterebileceğinin kanıtı olabilmektedir. Önemli olanın yapılan işin veya ortaya konulan ürünün beceri gerektirip gerektirmediği olmamakla beraber gerçekleştirilen eylemin işlevsel yönünün ağır bastığıdır. Kültürü tanıtmayı amaçlayan kurumlarca üretilen tanıtım filmleri ve broşürlerde kadının görünür kılınması mutfak ve el işi gibi domestik roller çerçevesine sığdırıldığı görülmektedir (Yolcu, 2017: 7).

Bu konuda meydanın etkisinin büyük olduğu ortadadır. Toplumsal cinsiyet tutumunun sergilendiği yayınlar arasında günümüzde en dikkat çekenlerin gündüz kuşağı programları olduğu görülmektedir. Bu programlarda görüldüğü üzere evlilik kurumunun içerisinde gerçekleşen birtakım eylemlerin kadının asli görevi gibi yansıtıldığı görülmektedir. Ayrıca program içerisinde yer alan kadınlar da bu durumdan şikâyetçi olmamakla beraber rakibinin aynı işi ne derece becerikli yapıp yapmadığını hicvederek dile getirmektedir. Medyada kadının tanımının evin düzeni, çocukların ve eşin bakımı, yemek yapma gibi ev içi sorumluluklarla yapıldığı görülmektedir. Kadının ekonomik ve manevi anlamda eşine bağlı olması olağan olarak yansıtılmaktadır. Genellikle erkeklerden oluşan medya sektörünün kadının tanımını cinsiyetçi temeller üzerinden yaptığı açıktır (Çak, 2010: 106).

Yıllar geçtikçe kadının tanımının gerçekçi olarak yapılması açısından olumlu yönde değişim ve dönüşüm geçirmesi gereken toplumsal yapının kadına bakışı ve kadının toplumsal bağlamda doğru anlamlandırılması için her türlü bilginin mevcut olduğu dönemde kendi geçmişinin dahi gerisinde kaldığı görülmektedir. Bu konudaki büyük payın folklor araştırmacılarına düştüğü dile getirilmektedir. Folkloristlerin kadının düşünce ve yaşayışının farklı yönlerini inceleme anlamında araştırmacılara göre daha iyi konumda oldukları ifade edilmektedir (Yolcu, 2017: 11).

Uzun yıllardır tartışılmalı olan “kadın folkloru” konusunun kendi sınırlarını belirleyememiş olduğu bilinmektedir. Fakat buna rağmen kadın folkloru tanımının kadının ev içindeki manevi sorumluluklarından ibaret olmadığı dile getirilmektedir (Yolcu, 2017: 6). Çağımız toplumlarının birçoğunun pozitif hukuk kuralları kadının eğitim alması ve çalışmasını hak olarak görürken bu toplumların sosyal hayatını düzenleyen gelenek, görenek, töre gibi hukuk dışı kurallarının kadına daha geleneksel bir bakış açısıyla yaklaşmakta olduğu ev dışındaki mesleklerin erkeklerle bağdaştırıldığı görülmektedir (Çelebi, 1991: 10).

Kadının varlığı ve tanımının geçmişten günümüze değişimler geçirdiği bilinmektedir. Kadının bedensel özelliklerinin onu şiddet unsurlarıyla özdeşleşmesini kolaylaştırdığı görülmektedir. Kadın bedeninin doğal bir süreci olan adet kanının kadının şiddet ve ölüm kavramlarıyla bir arada anılmasına yol açtığı fikri ileri sürülmektedir (Belkıs, 2010: 58).

Burada da görülüyor ki kadına atfedilen toplumsal rollerde de olduğu gibi kadın bedenine yüklenen anlamlar zamana ve bağlama göre farklılık göstermektedir. Anne, eş rolünü icra eden kadının zaten olması gerekeni yaptığı düşünülmekte ve yaptığı davranışlar biyolojik özelliklerinin doğal uzantısı olarak görülmektedir. Böylece kadının statüsü ve değerinin düşük tutulduğu bilinmektedir (Çelebi, 1991: 11).

Türk kadınına göçebe toplum yapısı bağlamında bakıldığında toplum içerisinde kadınların en az erkekler kadar aktif oldukları görülmektedir. Yerleşik hayatın başlamasıyla kadının pasif tarafa geçtiği dile getirilmektedir (Tanrıbuyurdu, 2012: 132). Türk kadını tanımlayan kaynaklarda üstlenilen rol ve sorumluluklara bakıldığında ise aynı toplum içerisindeki erkek bireylerden çok farklı bir tutum sergilemediğini görülmektedir. XIII. yy'de çeşitli bölgelerde seyahat eden Planı de Carpini Tatarlardan bahsederken kızların erkekler gibi ustaca at bindiklerinden, ok taşıdıklarından ve ustaca ok attıklarından bahsetmektedir (Gaynutdinova, 2018: 153). Türk kadının İslâm öncesi ve Cumhuriyet Dönemi'nde sosyal ve siyasal alandaki konumunun batı ve doğu toplumlarının ilgisini çektiği görülmektedir. Değişen inançla birlikte Arap kültürüyle karşılaşan Türk toplumunda kadın algısının değiştiği açıktır. Dönüşen algı ve geri plana itilişin uzun yıllar sürdüğü bilinmektedir (Özdemir, 2009: 7).

Feminist ve anti feminist yaklaşımların bir kısmının İslâm'ın kadının özgürlüğü noktasında ne kadar alan sağladığını tartışmakta olduğu bilinmektedir. Çeşitli yaklaşımlardan oluşan tartışmalar sonucunda bu toplumlarda yer alan kadınlar üzerinde gerçekleştirilen çözümler İslâm'ın ideoloji, uygulama noktasında ataerkillikle birleşmesinden kaynaklandığı dile getirilmektedir (Kandiyoti, 1997: 84–86).

Günün koşulları göz önünde bulundurulduğunda İslâmiyet öncesi Türk kadınının özgür yaşadığı dile getirilmektedir. Eşyle birlikte sosyal hayat içerisinde farklı iş ve görevlerde rol almış ayrıca biyolojik görevi olarak nitelendirilen analığın izin verdiği ölçüde özgürlükten ve eş olma makamından yaralandığı görülmektedir (Unat, 1982: 7).

1. 1. Türk Kadınına Bakış

Birçok kaynakta Türk kadınına bedensel gücü üzerinden ve ev-toplum içerisindeki üstlenilen rollerden kaynaklı çeşitli tanımlamaların yapıldığı aşikârdır. Türk kadınının tanımlanmasında Türk töresinin, gelenek ve göreneğinin büyük oranda etkisi görülmektedir. Fakat eğer ikinci bir tanım yapılması şart ise bu tanımın kaynağının Bâciyân-ı Rûm teşkilatı olduğu düşünülebilir. Bâciyân-ı Rûm'un Anadolu Selçukları zamanında ortaya çıktığı ve Anadolu Ahileri'nin kadınlar kolu olarak ifade edildikleri görülmektedir. Bahsi geçen dönemde ne zaman ve kim tarafından kurulduğu belli olmayan bu teşkilatın temelleri Orta Asya'ya dayandırılmaktadır (Döğüş, 2015: 144).

Köprülü'nün “Bunun bir kadınlar teşkilâtı olduğunu göstermekte, hatta Bektâşîlerin pîri Hacı Bektâş Veli'nin bunlarla münasebetini anlatmaktadır. Bektâşî an'anesinde tarikattan olan kadınlara umumiyetle bacı lâkabının verilmesi de bununla alâkalı olsa gerektir.” cümlesi bu teşkilatı doğrular niteliktedir (Köprülü, 1991: 94).

Bâciyân-ı Rûm teşkilatının nasıl ortaya çıktığı da ayrıca bir merak unsuru oluşturmaktadır. Bu durumu açığa kavuşturmak için biraz geçmişe gitmekte fayda olduğu görülmektedir. Türk kadınının idarecilik ve liderlik vasfı bilinen özellikleri arasındadır. Sibirlerin kağanı Barak Han'ın ölümü üzerine yerine eşi Boarık Hatun'un geçtiğinden bahsedilmekte Boarık Hatun'un kalabalık bir orduyu yönettiği ve Bizans imparatoru I. Jüstinianus'u dize getirdiğinden dile getirilmektedir (Döğüş, 2015: 131).

Türk kadınının idareci yönünün ve liderlik vasfının birçok kaynakta dile getirildiği görülmektedir. Türk kadınının bu aktif rolünün Anadolu coğrafyasında da hız kesmeden devam ettiği şu şekilde dile getirilmektedir: Kayseri'de tekâmül eden Bâciyân-ı Rûm teşkilatının Moğol saldırıları sonrasında Anadolu'da birçok bölgeye

dağıldığı bilinmektedir. Yerleştikleri bölgelere amaçlarını da götüren bu teşkilatın üretim ve ekonomik faaliyetlerle sosyal ve kültürel hayatta varlığını koruduğu bilinmektedir (Sırım, 2004: 122).

Bâciyân-ı Rûm teşkilatının Ahi Evran'ın "Eline, beline, diline sahip ol" anlayışına paralel olarak "Aşına, eşine, işine sahip ol" prensibiyle hareket ettikleri görülmektedir. Bâciyân-ı Rûm teşkilatının sadece ekonomik faaliyetleri değil aynı zamanda sosyal faaliyetleri de yürüten güçlü bir kolunun olduğunu görülmektedir. Ayrıca Bâciyân-ı Rûm'un (Anadolu Bacıları) iskân faaliyetlerinde de buldukları ve bu faaliyet doğrultusunda birçok kurum oluşturdukları dile getirilmektedir. Geniş bir coğrafyada hüküm süren Osmanlı'nın imparatorluk olma yolunda Bâciyân-ı Rûm ve benzeri teşkilatlardan faydalandığı bilinmektedir (Barkan, 2015: 9). Bâciyân-ı Rûm'un (Anadolu Bacıları) yeri geldiğinde silahlanarak cenk eyledikleri bilgisi de Köprülü tarafından şu şekilde dile getirilmektedir:

"Bertrandon de la Broquiere, xv 'inci asır başında Dulkadir beyliğinin müsellağ otuz bin erkek ve yüz bin kadından bir yerde yüz bin yerine otuz bin diyor mürekkebi bir Türkmen kuvvetine mâlik olduğunu söylüyor. Acaba Âşık Paşazâde, Bâciyân-ı Rûm ismi altında uc beyliklerindeki Türkmen kabilelerinin müsellağ ve cengâver kadınlarını mı kastediyor? Şimdilik, akla en yakın gelen te'vil bu görünüyor" (Köprülü, 1999: 94).

Görüldüğü üzere Türk kadınının teşkilatçı yapısı ve etik liderlik vasfı Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan bir köprü oluşturmaktadır. Günümüzde de bu yapısını ve vasfını kaybetmediği görülen Türk kadını hem sosyal hayatta hem de akademik camiadaki etkinliğiyle genetik kültürel kodların taşındığının göstergesi niteliğindedir. Günümüzden yüz yıl önce Türk kadınında akademik anlamda bir ilgi ve merak rastlamanın imkânsız olduğu dile getirilmektedir. Bugün ise eğitim gören Türk kadınının geçmişin özlemini içeren bir tavır sergilemesinin mümkün olmadığı görülmektedir (Güngör, 2010: 81-82).

Ayrıca Bâciyân-ı Rûm'un sadece kendi dönemine etki eden bir teşkilat olarak kalmayarak Cumhuriyet dönemine de kadın çalışmaları açısından katkı sağladığı görülmektedir. 5 Aralık 1934 yılından günümüze kadar kadının sosyal ve siyasi anlamda haklarını elde etmesinde bu kültür hareketinin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminde kadın kollarının tekrar tekâmül bulması bahsi geçen teşkilatın sağlamış olduğu bir güdülenme olarak görülmektedir (Köken ve

Büken Ö, 2017: 117). Bu bağlamda Türkiye’de ilk defa kadınların toplum sahnesine hangi dönemde çıktığı hususuna değinmekte fayda olduğu görülmektedir. Türkiye’de ulus devlet olma sürecinde kadının rolünün geliştiği gözlemlenmektedir. Bu dönemde kadınlara pek çok hak tanınmasına rağmen hakların kullanılması bağlamında yüzeysel hamleler yapıldığı görülmektedir. 1980’lere kadar olan dönemde feminist hareket sosyo-kültürel değimler geçirmiş ve bugünkü anlamıyla görünürlük kazanmıştır (Yılmaz, 2004: 128–131).

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde kalkınma odaklı hareket edildiği ve bu doğrultuda ilerlendiği görülmektedir. İlk dönemler kadın çalışmaları açısından kısır bir dönem olmasına karşın ilerleyen süreçte Türk kadınının Cumhuriyetle birlikte siyasi ve sosyal haklarını gerçek anlamda elde ettiği görülmektedir. Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen sosyal ve siyasi atılımlarla kadın ve erkek birbirinden ayrı düşünülmeyle Türk toplumunun kalkınabilmesi amacıyla her ikisinin de birlikte hareket edebilmesi prensibinin benimsendiği görülmektedir. 1870 ve 1923’e kadar giden süre zarfında birçok kadın örgütünün kurulduğu ve dergiler yayınlayan bir kadın hareketinin olduğu bilinmektedir. Bu nedenle kadınlara seçme ve seçilme hakkının armağan edilmediği kendilerinin bu haklarını söke söke aldıkları dile getirilmektedir (Akyol, 2012: 11).

Orta Doğu’da kadının temel hakları sınırlıyken feminist merkezli modernizm eleştirisinin pek akla uygun olmadığı dile getirilmektedir. Ayrıca Doğulu kadın hareketleri de Fransız Devrimi’nin ortaya çıkardığı eşitlik, özgürlük, kardeşlik kavramlarına sıkıca sarılmaları gerektiği ileri sürülmektedir (2017: 2–3). Konu bağlamında Türkiye’de kadın konusyla ilgili gerçekleştirilen çalışmalar kadın folkloru üzerine yeterince durulduğu anlamına gelmemekte kadın folkloru çalışmalarının emekleme döneminden kurtulamadığı görülmektedir. Kadınlara özgü halk bilimi türleri ve kadın halk icracılarıyla sınırlı kalan alanın yelpazesinin genişletilmesi gerekmektedir (Aça, 2017: 29).

1. 2. Toplumsal Cinsiyet

Anadolu Türk kültüründe toplumsal cinsiyet konusuna değinmeden önce “biyolojik cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” kavramlarının karışıklığa sebebiyet vermemeleri açısından açığa kavuşturulmaları gerekmektedir. Ann Oakley, cinsiyet biyolojik olarak erkek ve kadın ayrımını anlatırken toplumsal cinsiyetin erkeklik ile kadınlık arasındaki buna koşut ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yaptığı dile getirilmektedir (Aça, 2019: 23).

Cinsiyet ve biyolojik cinsiyet arasındaki ayrımın önceleri “biyoloji kaderdir” anlayışına itiraz için kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca cinsiyet biyolojik olarak geri çevrilemez görülse de toplumsal cinsiyetin kültürel bağlamda inşa edilmesi nedeniyle cinsiyetin sonucu olmamakla beraber onun kadar sabit olmadığı fikri dile getirilmektedir (Butler, 1999: 50).

Doğuştan kadın veya erkek olduğumuzu gösteren biyolojik cinsiyet (sex)'tir. Toplumsal cinsiyet (gender) ise sosyolojinin terminolojisinde kendine yer edinmiş olan toplumda kadın ve erkeğe yüklenen farklı görevler olarak ifade edilmektedir (Gürkan, 2017: 277). Feminist kuramcılara göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetin kültürel yorumu olarak ifade edilmektedir (Butler, 1999: 53).

Günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları birçok sorun kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ve kültür tarafından belirlenmiş ön kabuller ve kalıp yargılarla başka bir deyişle toplumsal cinsiyetle (gender) ilişkilidir (Abdurrezzak, 2018: 6).

Köklü bir geçmişi olduğunu bildiğimiz toplumsal cinsiyet eşitsizliği kavramının ilk olarak kendisini insanlığın çocukluk evresinde M.Ö. 4000 ve M.Ö. 2000 yılları arasında zamanının kaynakları olarak bilinen tabletler üzerinde gösterdiği bilinmektedir. Bir eğitim aracı olarak kullanılan tabletleri erkek çocuklarının okurken kız çocukları ise yün eğirirken betimlenmektedir. Sümerlerin üst sınıf olsun veya olmasın kız çocuklarını eğitim hakkından alıkoydukları görülmektedir. Bu durum kadının yerinin kamusal alan olmadığı fikrinin temellerinin köklü bir geçmişi olduğunu göstermektedir (Çelik, 2014: 1).

Günümüzden 6000 yıl önce var olan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin insanlığın bilinçaltında çeşitli kalıplar olarak yerleşerek bu zamana geldiği görülmektedir. Asırlar önce tabletlerde başlayan cinsiyetçiliğin günümüzde bebeklerin kıyafetlerinin renginden, oynadığı oyuncaklara kadar yansıdığı görülmektedir. Oğlan çocuklarına gücü sembol eden oyuncaklar alınırken kız çocuklarına ilerisi için beklenen annelik rolüne uygun oyuncaklar alındığı dile getirilmektedir. Çocukların giydikleri kıyafetlerin renklerinin dahi toplumsal kodlar içerdiği görülmektedir (Metin, 2011: 86).

Bu bağlamda kadın ve erkeğin cinsiyet kalıplarının neye göre şekillendiği konusu hakkında da düşünmek gerekmektedir. Ayrıca toplumun kadın ve erkeğe rollerini dağıtırken mevcut toplumun bilinçaltındaki sebeplere de değinmekte yarar olduğu görülmektedir. Kadınlar ve erkekler arasında zekâ, hafıza, öğrenme, özel kabiliyetler, heyecanlılık vs. bakımlarından herhangi bir fark bulunmasa da onların kültürel bakımdan farklılık göstereceği dile getirilmektedir. Ayrıca bahsi geçen farkları kişilerin kendi elleriyle oluşturdukları bilinmektedir (Güngör, 2010: 81).

Kadın ve erkeğin cinsiyet kalıplarını toplumsallaşma sürecinde edindiği görülmektedir. Kadının cinsiyeti ve anneliği onu özel alana iterken erkek cinsiyetinin kendini her türlü kamusal alanda ifade etme yetkisi bulduğu dile getirilmektedir (Kaypak, 2019: 4).

Erkekler dünya ile ilgili faaliyetlerde bulunurken kadınların ev içi faaliyetlerle sınırlandırıldığı görülmektedir. Bu iş bölümünün kadınların ev dışı faaliyetlerde kendilerini geliştirememesine neden olduğu belirtilmektedir. Kadınların anne ve eş olma rollerinin dışında varlıklarını gösteremedikleri dile getirilmektedir (Günay, 2000: 4). Bu durumun sebeplerinden biri ise erkek ve kadının farklı temel niteliklerinden veya doğrudan doğruya Tanrı tarafından emredilen doğa yasalarının sonucu olan doğal ve kaçınılmaz bir durum olduğunun düşünülmesi görüşü olabilmektedir (Nenola, 2017: 85).

Kadına ve erkeğe dağıtılan bu roller akıllara “Kimlik Sorununu” getirmektedir. Kimliklerin yaşadığımız toplum içerisinde bizlere aktarıldığı görüşü hâkimdir. Bir başka görüş eklemek gerekirse kimlikler insanlara aktarılan öğrenilmişlikler olarak bilinçaltında yer edinebilmektedir. Küçük bir kız çocuğunun taşıdığı kimlik ise annesinin ona aktardığı kimlik olarak dile getirilmektedir. Anne tarafından aktarılan

kimlikle kız çocuğunun annesinin dışsallaştırdığı rolleri ve kimliğini toplumsallaşma sürecinde içselleştirdiği görülmektedir. İlk olarak bilişsel başlayan bu süreç daha sonra normatif bir şekil almaktadır. Yani “ev işlerini kadın yapar” formu, “ev işlerini kadının yapması gerekir.” formuna evrilmektedir (Metin, 2012: 76–85).

Cinsiyete dayalı iş bölümünün yaşadığımız topluma ne gibi olumsuz etkileri olmaktadır? Cinsiyete dayalı iş bölümünün kadın ve erkeği farklılaştırmanın yanı sıra sosyal ve kültürel alanda ihtiyaç duyulan kaynak ve unsurlara erişim açısından da eşitsizlik sağladığı dile getirilmektedir. Bu durum tüm toplumun sosyal, kültürel ve siyasal anlamda gelişiminin önüne barikat kurmaktadır (Özaydınlık, 2014: 95).

Erkekler ve kadınlar arasındaki biyolojik ve fizyolojik farklılıkların eşitsizliğe veya birinin diğerine bağımlı olduğu gerçeğine yol açmayacağı eşitlik ve hiyerarşik ilişkilerin sosyal ve kültürel olarak üretilen ve devam ettirilen durumlar olduğu görüşü dile getirilmektedir (Nenola, 2017: 86).

Bir toplum içerisindeki kadınların dört duvar arasına hapsedilerek çözümsüz bırakılmasının sadece o toplum içerisindeki patriarkayı olumlu yönde etkileyeceğini belirtmek gerekmektedir. Ataerkil yapının kadın bedenini keşfettiği andan itibaren kadın bedeninden korkmaya başlayarak kadının bedensel kontrolünü elinde bulundurmak için karşısındaki gücü bastırma gereği duyduğu ele alınan kaynaklarda açıkça görülmektedir. Kadınların fikir ve söylemlerinin kültürel geleneğin ana akımının parçası olmadığı gerçeği onların var olmadıkları anlamına gelmemekte, bilim ve araştırmada olduğu gibi yaşam içinde de görünmez kaldıkları dile getirilmektedir (Nenola, 2017: 88).

Bu durumun o toplumdaki kadınlar açısından ne gibi olumsuz sonuçlar doğuracağı hususuna değinmek gerekmektedir. Bir tarafta kadın iş hayatında kendine bir alan bulamazken diğer tarafta erkeğin mesleğiyle saygınlığını artırdığı açıktır. Evli ve aile sahibi olmayan kadınların çözümsüz kalmasının varlıklı ve yaşça büyük bir erkeğin hizmetine girmesine neden olduğu görülmektedir (Belkıs, 2010: 60).

Bir ülkenin gelişmişlik seviyesinin o ülkedeki toplumsal cinsiyet eşitliği oranıyla doğru orantılı olduğu göz ardı edilemeyen bir gerçekliktir. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin ise toplum içerisindeki kadın bireylerin erkek bireyler kadar eşit eğitim alabilme, muhalefet ve iktidarda eşit şekilde yer alabilme, mevcut toplum içerisinde

eşit şekilde söz sahibi olabilmeye kadar yaşamın her alanında birlikte hareket edebilmeyi amaçlayan uzun bir yol olduğu görülmektedir.

Kadınların insanlık tarihi ve kültüründe yer aldıkları kısım sadece çocuk doğurma ve çocuk bakımı veya erkeklere hizmet, hane halkına bakım sorumluluğu ile sınırlandırılmayacağı dile getirilmektedir (Nenola, 2017: 88).

Kadının evlenip bir çocuk dünyaya getirmesinin yeterli olmadığı bu çocuğun cinsiyetinin kadının sosyal statüsünde belirleyici rol oynadığı dikkatten kaçmamalıdır (Abdurrezzak, 2018: 4). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin günümüzde de sürdürülüyor olması sebebiyle bu konunun kökenine inme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Kadını rahminin tanımladığı ve onun duysal, ahlaki tavrını belirlediği ifade edilmektedir. 19. yy'de biyolojik özelliklerinden dolayı zayıf olarak algılanan kadının entelektüel yaşamın dışına itilerek eve alındığı dile getirilmektedir (Belkıs, 2010: 56).

18 ve 19. yy'de kadının tanımlanışında problemlerin olması ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bu problemleri tanımlamalar doğrultusunda ortaya çıkan rol dağılımları olduğu ilgili kaynaklarda açıkça görülmektedir. Bu durum kadınların mücadele folkloruna yönelmesine yol açmaktadır. Gruplaşmanın önemli olduğu bu türde kadınlar için bu ancak kendi aileleri içinde soyutlanmadıkları zaman mümkün olmuştur. Ancak iş ve kutlama bağlamında bir kadın topluluğu oluşturmak zorunda kalınmıştır (Nenola, 2017: 92).

1. 3. Türk Kültüründe Toplumsal Cinsiyet Eşitliği

Eski Türklerde kadının erkek için tabu olmadığı aksine kadının her işte erkeğin tamamlayıcı olarak görüldüğü dile getirilmektedir. Ekonomik hayatta, siyasi meclislerde, savaşta ve avda, aile hayatında kadın ve erkeğin birlikte rol aldığı bilinmektedir (Gökalp, 1989: 278). İbn Batuta'nın, Türkler ve Tatarlar arasında kadınların rolüne değindiği görülmektedir. Türk ve Tatar hakanlarının ferman çıkardıklarında ferman üzerine "hakan ve hatunların emriyle" ibaresinin yazıldığı dile getirilmektedir (Köken ve Büken Ö, 2017: 116).

Türk kadının toplumdaki konumu hiçbir zaman erkeğin gerisinde görülmemekle bu anlayışın sosyal hayatta iş bölümü esasıyla hareket eden kadın ve erkek bireylerin oluşmasına zemin hazırladığı ifade edilmektedir. Türklerde sağ ve solun aynı değerde olduğu ve konu bağlamında kadın ve erkeğin tasnifi yapılırken bu sınıflandırmaya tabii tutuldukları için her ikisinin de hukuksal anlamda da eşit oldukları dile getirilmektedir (Gökalp, 2013: 47).

Ziya Gökalp tarafından aktarılan bilgilerden de anlaşılacağı üzere, Türk kadınının toplumdaki yerini yalnızca cinsiyet temelinde sağlamlaştırmayarak yer aldığı toplum içerisindeki etkin rolleriyle söz sahibi olma hakkını elde ettiği görülmektedir. Kadının ailedeki yerinin çok önemli olduğu, ailenin vilayetinin sadece erkeğe mahsus olmadığı kadın ve erkek olarak her ikisinde de müştereken bulunduğu dile getirilmektedir (Köprülü, 1982: 16-17). Türk kültüründe İslâmiyet öncesi ve sonrası çok eşliliğin olduğu belirtilmektedir. İlk eşin protokol üstünlüğü olduğu ve bu üstünlüğün diğer eşler üzerinde de etkisini gösterdiği belirtilmektedir. Türklerde kuma olarak adlandırılan ikinci eş toplum tarafından da kabul edilmektedir (Günay, 2000: 9). İkinci eşin yalnızca ilk eşin izniyle aile girebildiği görülmektedir. Evdeki ikinci kadının varlığı diğer eşin hasta olması veya çocuk doğuramaması gibi sebeplere bağlı

olmaktadır. Kocanın ilk eşe yaşamı boyunca bakması zorunlu idi (Gültepe, 2008: 76). Sevin, konuyla ilgili şunla ilgili şunları aktarmaktadır:

“Eski Türk görüşüne göre, hatun ve hakan gök ve yerin evlatları olarak ifade edildiğini, Güneş Ana ile Aya atanın onların göz yüzünde bulunan temsilcileri olduğu dile getirilmektedir. Ay Ata gökyüzünün altıncı katında bulunurken Gün Ana da gökyüzünün yedinci katında bulunmaktadır. Bu durumun hatunun hakandan daha saygın bir konumda olduğunu gösterirken genel olarak kadının erkekten saygın olduğuna vurgu yapmaktadır.” (Sevinç, 2007: 17).

Toplumsal hayatta kadına bu derece değer verilmesi hususu göz önünde bulundurulduğunda kadının dövülmesinin, iteklenmesi ve horlanmasının mümkün olmadığı görüşü ileri sürülmektedir (Sevinç, 2007: 17). İslâmiyet öncesinde Türk ve Turani toplumlarda kadın ve erkeğin sadece biyolojik olarak birbirlerinden ayrıldıkları onun dışında kalan görev sorumluluk gerektiren durumlarda herhangi bir cinsiyet ayrımının söz konusu olmadığı dile getirilmektedir (Gültepe, 2008: 188).

Konu bağlamında kadınların üstün görüldüğü ve erkeklerden daha çok söz sahibi olduğu teşkilatlanmaların başında Bâciyân-ı Rûm’un geldiğini bilmekteyiz. Anadolu Türk kültüründe kadının aktif olduğu önemli bir teşkilat olarak görülen Bâciyân-ı Rûm’da Türklerin toplumsal cinsiyet eşitliğine verdiği önem görülmektedir. Âşık Paşazade’nin Anadolu’daki sosyal zümrelerden biri olarak Bâciyân-ı Rûm’dan bahsettiği ifade edilmektedir. Bahsi geçen sosyal zümrenin kurucusu olarak bilinen Fatma Bacı’nın Erenler Meclisi’nde sohbetinde olduğu bir sırada erkeklerden daha üstün bir statüye sahip olduğu dile getirilmektedir (Köken ve Büken Ö, 2017: 116).

Bâciyân-ı Rûm örneğinde olduğu gibi Anadolu Türk kültüründe kadının üstün tutularak değerli görüldüğü bir başka yapılanmanın ise Alevi-Bektâşi kültür dairesi içerisinde mevcut olduğunu görülmektedir. Bu durumun Alevilikte cinsiyet fark etmeksizin insana değer verme anlayışından geldiği izah edilmektedir. Ayrıca insan kavramı “can”, “erenler” vs. gibi kavramlarla ifade edilerek aktarılmaktadır. Kadının Alevi kültüründe değerli olmasının bir diğer sebebi ise Hz. Fatıma ile ilgili inanışlarda karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Türk kültüründe kadınları ilgilendiren her alanda Hz. Fatma ile ilgili inanışlara rastlanılmaktadır. Onun Ehl-i Beyt soyundan gelmesi, Hz. Ali’nin eşi, Hz. Hasan ve Hüseyin’in annesi olması ve Hz. Muhammed’in kızı olması kendisini Anadolu’da bir model haline getirmektedir (Yalçın, 2016: 205).

Her ne kadar Türklerin geleneksel görüşünde toplumsal cinsiyet eşitliğine gereken önemin verildiği doğrultusundaki bilgilere ulaşıyor olsa da bu konunun zıttı olan örneklerle de karşılaşmaktadır. Bu görüşü destekler nitelikteki en önemli örnekler günlük konuşma dilinde kullanılan atasözlerinde ve deyimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar: “Oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün”, “Kız kucakta çeyiz bucakta”, “Kızın var, sızın var”, “Oğlan olsun deli olsun, ekmek olsun kuru olsun”, “Oğlan atadan öğrenir sofraya açmayı, kız anadan öğrenir biçki biçmeyi”, “Anasının kızı, Babasının oğlu” (Apay E. ve Özer U, 2020: 1122). gibi birçok örneği verilebilecek deyim ve atasözlerine rastlanmaktadır. Fransız feminist Catherine Clement, feminizmi bir değişime benzetmekte ve dili ise bu değişimin uygulanmasında merkez olarak tanımlamaktadır (Stoeltje, 2017: 35). Toplumsal ifadeler içerisinde kadın erkek kimliklerinin çeşitli şekilde meşrulaştırıldığı görülmektedir. Atasözleri, ezgiler ve deyimlerde toplumun konuyla ilgili algısına ulaşmak mümkündür. Bu kodların vahiy kesinliğinde algılandığı ve onaylandığı görülmektedir (Metin, 2011: 88).

Nitekim cinsiyete dayalı iş bölümünde kadınlığın egemen olduğu alanlarda dil kullanımının buna göre şekillenmekte olduğu ve eril kullanımın bir sonucu olarak polislik vs. gibi mesleklerde bedensel gücü abartmanın kadınları bu meslekten menetmek için bir strateji olarak görüldüğü dile getirilmektedir (Yolcu, 2017: 14).

Cinsiyetçi ifadelerin günlük konuşma diline bu denli yerleşmesinin olumsuz sonucu ise zaman içerisinde bu ifadelerin mevcut toplum içerisindeki bireyler tarafından normalleştirilmesine sebep olacağı gerçeğini göz önünde bulundurmaya olmalıdır. Dilde başlayan yanlış olanı normalleştirme serüveninin günlük hayata etkisini ise ev içerisinde kadınların asli göreviymiş gibi aktarılan rollerinde görmek mümkündür. 1990’larda müfredatta yer alan hayat bilgisi kitabında kadının görevlerinin aktarılması dikkat çekmektedir. Kitaba göre kadın çocuklarını besleyen, eğitimi ve sağlığıyla ilgilenen, evin temizliğinden ve yemeğinden sorumlu olan kişi olarak tarif edilmektedir (Metin, 2011: 87).

Çocuk kitaplarında kadının ve erkeğin feminen ve maskülen olarak betimleniyor olması toplumsal cinsiyet kalıpları ve cinsiyet ayrımcılığını destekleyen bir algının oluşmasına neden olarak sağlıklı cinsiyet kimliğinin ve şemasının oluşmasını engellediği dile getirilmektedir (Turhan vd., 2020: 13).

Atasözleri ve deyimlerle başlayan cinsiyetçiliği meşrulaştırma hareketi önce dilde etkisini göstermiş daha sonra kadınla yan yana anılarak ev içerisinde bu etkiyi devam ettirmiş ve son olarak eğitim sisteminin içerisinde kendine alan oluşturarak ilerlemeye devam etmektedir. Türk toplumunda kadına değer biçilirken kadınların annelik rolü ve fedakârlığı üzerinden değer biçildiği görülmektedir. Fakat toplum içerisinde erkeğin tanımı yapılırken birtakım rollere sahip olması beklenmemektedir. Erkeğin yaptığı çoğu yanlış davranış “erkektir” cümlesi arkasına sığınarak normalleştirilmektedir. Sorgulanma ihtiyacı duyulmayan bu meşrulaştırılmış anlayışın temsilcileri arasında sadece erkek bireyler bulunmamakta kadınlarında bu anlayışı özümsemiği görülmektedir. Normalleştirilen bu durumun eğitim kurumlarında da doğru bir algıymış gibi aktarılması son derece olağan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet eşitliğinin önce dilde başlaması oradan da toplumun diğer tabakalarına yayılması gerektiği açıkça görülmektedir.

Ayrıca Türk toplumunda ve dünya toplumlarında var olan cinsiyete dayalı davranış kalıplarına da değinmek gerekmektedir. Bebeklik ve çocukluk döneminde aktarılan bu kalıpları insanların farkında olmadan sürdürmeye devam ettirdiği görülmektedir ve günümüzde de bazı davranış biçimleri erkeksi olmak bazı davranış biçimleri ise kadınsı olmak temelinde değerlendirilmektedir. Kadınların erkeksi buldukları bazı davranış kalıplarının olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki silah kullanmak, argo konuşmak, sarhoşluk hali, yalnız tatile çıkmak, evlenme teklifinde bulunmak gibi örneklerle sıralanıp çoğaltılabilmektedir (Vatandaş, 2007: 45–46).

Buna paralel olarak erkeklerin kadınsı bulduğu birtakım davranışların bulunduğu belirtilmektedir. El işi yapmak (%95), uzun saç (%91), takı kullanmak (%89), ağlamak (%82) ve sakız çiğnemek (%76) bunlardan bazılarıdır (Vatandaş, 2007:45,46). Bu örnekler erkekliğin ve kadınlığın karşı tarafa kapalı sınırları içerisinde yer almaktadır. Ataerkil düzenin bu yasak ve kaçınmaların yeniden üretilmesinde yardımcı olduğu

bilinmektedir. Kız çocuklarının da bu kültürlenme faaliyetlerinin başından itibaren bahsi geçen normlar üzerinden yetiştirildiği dile getirilmektedir (Aça, 2019: 24).

Görüldüğü üzere kadınsı ve erkeksi olmak toplum normları doğrultusunda sonradan öğrenilen bilgiler temel alınarak tanımlanmaktadır. Biyolojik cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) arasındaki farkta tam olarak bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda kadınsı ve erkeksi olma düşüncesine Metin'in getirdiği yorum şu şekildedir: "Fıtrat itibariyle her kadın biraz kadın, her erkek de biraz erkek doğar ve içinde yaşanan zaman ve mekân (Berger'in deyimiyle here and now, yani dönemin gündelik hayatı) erkek ve kadın kimliklerini şekillendirir." (Metin, 2011: 84).

Toplumsal cinsiyetin kaynaklarından bir tanesini de şüphesiz dini kabuller oluşturmaktadır. İnanç olgusunun geçmişten günümüze insan hayatındaki etkisinin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Cinsellik, toplumsal cinsiyet, liderlik, baskı, yasaklar gibi kavramlar inanç boyutundaki değişim ile eril ve dişil statü farklılıklarına neden olmuştur (Abdurrezzak, 2018: 2).

Kendini ve doğayı keşfetmeye ve anlamlandırmaya çalışan insanoğlunun anlam arayışından ortaya çıkmış olduğu düşünülen inanç olgusunun zaman içerisinde çeşitli dinlerinde toplum içerisinde varlığını göstermesiyle belli bir dönem insan hayatının odak noktasında yer aldığı görülmektedir. Kadın, erkekten bağımsız düşünülmemekle kadın tanımının dinler bağlamında tekrar yapıldığı görülmektedir. Hint dinlerinden olan Manouizm'de kadın çocuk iken babasına, genç iken kocasına, dul iken de oğullarına bağlı olması gerektiği aktarılmaktadır. İnanca göre kadının bağımsız çalışmak için çabalamaması gerektir. Konfüçyanizm'in ise kadını itaat kavramıyla tanımladığı görülmektedir (Bingöl, 2014: 110).

Bahsi geçen inanç sistemleri içerisinde kadının hicvedilerek tanımlanmasının alt metninde neler olabilir? Mitolojik anlatılar bağlamında, Âdem'den bu yana süregelen kadın-erkek ilişkilerini anlamlandırma çabasının günümüzde güncelliğini koruyarak devam ettiği görülmektedir. Bu noktada mitolojik anlatılardan faydalanmak gerekmektedir. Mitolojide Âdem'in ilk karısı olarak yaratılan Lilith kural tanımaz ve başkaldıran bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Bu özelliği sebebiyle de Âdem'in Tanrı'ya şikâyetinde bulunduğu anlatılmaktadır. Lilith'in başkaldıran özelliğine karşılık Havva ise itaatkâr ve ılımlı bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Bu anlatılarda açıkça görülmektedir ki erkeğin kadında yakındığı en büyük durum kadının kendi

özgürlüğüne ve düşüncesine sahip çıkması ve gücü elinde bulundurmak istemesi olsa gerektir. Daha sonraki süreç içerisinde de bu alt metnin birbirinden bağımsız dinlere nüksetmesi bir anlamda özgürlüğüne sahip çıkan kadınların Lilith'in temsilcileri olarak görülmesi fikriyle dini kaynaklarda kadın tanımlarının yermeye yönelik yapılmasının sebeplerinden olabilmektedir.

Bu bağlamda Türklerin İslâm dinine geçişleriyle beraber Türk kadınının sosyal hayatında birtakım değişikliklerin meydana geldiği görülmektedir. Totemist/Şamanist inanç dairesi içerisinde hareketleri daha belirgin olan Türk kadınının İslâm dairesi içerisinde hareketlerinin kısıtlandığı ve bazı yanlış yorumlamalarla “kadının yeri evidir” anlayışıyla sosyal hayatın dışında tutulmaya çalışıldığı görülmektedir. Ayrıca kutsal kitapta yer alan bazı ayetlerde de konu toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınarak değerlendirildiğinde birtakım eşitsizliklerle karşılaşıldığı dile getirilmektedir. Kur'an-ı Kerim'de kadın ve erkeğin hakları konusunda mevcut olan iki hüküm bulunmaktadır. Bu hükümlerden ilki iki kadın tanığın iki erkek tanığa eşit olduğu Bakara Suresi 282. ayet olarak belirtilmektedir. Nisa Suresi 11. ayette ise miras konusunda iki kadının bir erkeğe denk olduğu açıktır (Bingöl, 2014: 111). Bahsi geçen görüşlerin İslamiyet'ten önce de varlığını korumuş olduğu bilinmektedir. Fakat meşruyetlerini ilahi esinli bir metinden aldıkları dile getirilmektedir (Kandiyoti, 1997: 85). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin görüldüğü bir diğer nokta olan türkülerde de değinmek gerekmektedir. Kız evladın kendini evdeki erkek evlat kadar değerli hissetmediği düşüncesi türkülerde de açıkça görülmektedir. Konuyla ilgili TRT THM repertuar arşivi 354 numaraya kayıtlı Çemişgezek yöresine ait aşağıdaki kına türküsünde evlenecek olan kızın annesinden ayrılmasının üzüntüsüyle anneye ettiği sitemi kız/erkek evlat ayrımı üzerinden görmekteyiz (Çaycı, 2014: 59).

Anam yoğurdunu anam ayran eylesin

Çıksın yüce dağ başına seyran eylesin

Anamın oğlu var anam beni neylesin

Anamı anamı aman benim anamı

Çarşamba gecesi aman yakın kınamı

Birçok kadın şarkısı şüphesiz ki gerçeği yansıtan son derece olumsuz terimlerle hane kadınları arasındaki ilişkileri tasvir etmektedir. Gaddar ve baskıcılar erkeklerden ziyade diğer kadınlar olarak sunulmaktadır. Ataerkil ailelerdeki baskı sistemi ezilenleri birbiriyle savaşılmaya mecbur etmekte ve dayanışmayı güçleştirmektedir (Nenola, 2017: 93).

Günümüzde Türk toplumunda görülen kadın- erkek eşitsizliğinin temel yapısının o toplumun kültüründen büyük oranda etkilendiği görülmektedir. Türklerin geleneksel görüşünde kız ve erkek evlat ayırımının büyük oranda yapılmadığı her ikisine de aynı değerin verildiği ve asıl kabul edilmeyen durumun çocuksuzluk olduğu fikri Türk destanlarına kadar yansımış bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Türküde kız evladın anneye olan sitemi dikkat çekmektedir. Aynı duyguları paylaştığı hemcinsi ve ayrıca annesi olan kadının kızına gösteremediği değer konusunun üzerinde durulması gerekmektedir.

Bu noktada toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin mutlak yaratıcıları arasında erkekleri aramak sonuca ulaştırabilecek bir yöntem olarak görülmemektedir. Annenin kız evladına veremediği değer ileride toplum içerisinde kadının kadına psikolojik veya toplumsal şiddetinin yansması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şiddetin önüne geçebilecek en büyük barikatın ise eğitimle ve devlet politikalarıyla kurulabileceği görülmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyetle birlikte Türk kadının birçok kazanımlar elde ettiği görülmektedir. Türkiye’de toplumsal cinsiyet eşitliğiyle ilgili çalışmalara ilk olarak Cumhuriyet devrimlerinin katkısıyla başlandığı dile getirilmektedir. Bahsi geçen reformların amacının ise kadını kamusal alana çıkarmak ve kalkınma sürecinde birlikte yol almak olduğu görülmektedir (Bingöl, 2014: 111–112).

Cumhuriyetin ilanından sonra örgün eğitim gören kadınların sayının arttığı görülmektedir. Bu sayede kadın aile içerisinde edindiği rollerden farklı olarak yeni roller üstlenmiş ve aktif bir şekilde çalışma hayatında yerini almıştır (Çelebi, 1991: 22). Güncel yaşamın kadına öğretilenin dışında yeni roller yükleyerek ve bu yeni rolleri dayatarak gerekli kıldığı dile getirilmektir (Çelebi, 1991: 23). Mevcut dönem içerisinde kadınların ön planda tutulduğu ve kadın hakları konusunda birtakım kazanımların ortaya konulduğu görülmektedir.

1. 4. Türk Aile Yapısında Kültürleme ve Kız Çocuğu Yetiştirme

Aile kurumu kültürün sürdürülmesi anlamında önemli bir kurum olarak görülmektedir. Geniş coğrafyalara yayılan Türk milletinin hareketli yapısı üzerinde aile yapısı ve düzeninin önem teşkil ettiği dile getirilmektedir (Eker, 2001: 131). Türk toplumunda geleneksel büyük aile, çağdaş küçük aile yapıları ve tek ebeveynli aileler gibi çeşitli aile yapıları olduğu dile getirilmektedir. Bu farklılıklar ortamında çocuğa karşı yaklaşım ve tutumların da geçmişten günümüze değişikliklere uğrayarak ilerlediği görülmektedir (Şahin, Cevher ve Nilgün, 2007: 777).

Bahsi geçen tutumların daha çok çocuğun yetiştirilmesi konusunda gün yüzüne çıktığı dile getirilmektedir. Çocuğun yetiştirilme yollarının çeşitli kategorilere ayrıldığı ve çocuğun toplumsallaşma yollarını oluşturduğu bilinmektedir. Bireyin içinde yaşadığı toplumun kültürel özelliklerini benimsemesi olarak tanımlanan toplumsallaşma, çocuğun toplum içerisinde yaşamayı öğrenmesini sağlamaktadır (Onur, 2005: 253). Kültürleme faaliyeti ise ailede başlamaktadır. Birey kültürleme faaliyetiyle toplumun değer yargılarına, kişiliğine ve cinsel kimliğine yönelik kazanımlar elde etmektedir. Kültürel kurumların geleneksel bakış açısıyla ve bu beklentiyle hareket etmesi geleneksel kalıpların zorlayıcı yönünü açığa çıkarmaktadır (Aça, 2019: 23). Dile getirilen kalıplar doğrultusunda yetiştirilen bireylerin aile içerisindeki rollerinin aktif olmadığı bilinmektedir. Çocuğun büyüklerin yanında söze girişmesi ve sesinin yüksek çıkmasının ayıp karşılandığından bahsedilmektedir. Genellikle çocukların dinleyici rolünde olduğu görülmektedir (Onur, 2005: 254).

Konuşmacı olmaktan ziyade dinleyici rolünü benimseyen çocuğa “ayıp” karşılanması sebebiyle hata yapabilme hakkının tanınmadığı görülmektedir. Bireyin toplum tarafından onaylanmayan davranışlar geliştirmesi yaptırımların devreye girmesine neden olmaktadır. Bu da yasakların işlevselliğini meydana getirmektedir. İhlal sebebiyle bireyin utanma ve suçluluk duygusu göstermesinin kültürleme sürecinin sonucu olduğu bilinmektedir. Böylece geleneksel toplumun istediği davranışları elde ederek başarılı olduğu görülür (Aça, 2019: 24).

Evliliğin doğal sonucu olarak görülen çocuk önceleri sorgulanmadan gerçekleştirilen üreme içgüdüsü olarak görülmektedir. Bu nedenle her “normal” kadının çocuk arzuladığı fikri kabul edilmektedir. Ortaya atılan bu fikirlerin ilerleyen süreçte “çocuk arzusu evrenseldir” fikrini desteklediği görülmektedir (Badinter, 2011: 17–18). Kadınların ve erkeklerin neden çocuk istedikleri hususuna değinmek gerekmektedir. Kadınların çocuk isteme nedenlerinin çocuğun aileyi tamamlayıcı bir varlık olarak görülmesi ve yaşlılıkta güvence sağlayıcı işlevinin olduğu görüşü belirtilmektedir. Baba rolünü üstlenen erkekler için çocuk makam, mevki ve saygınlık bağlamında tanımlanmaktadır (Kağıtçıbaşı, 1982: 82).

Kağıtçıbaşı, kadınların eşlerini eve bağlamak için bir çocuk sahibi olmak istediklerini de belirtmektedir. Bu durum kadının bağımlı ve düşük statülü olarak ifade edilmesine neden olmaktadır. Böylece çocuğun eşler arasındaki bağı güçlendirici ve kadının statüsünü artırıcı rol oynadığı dile getirilmektedir (1982: 86).

Çocuk hususunda içgüdüsel olarak verilen kararların zaman içerisinde şartlar ve bağlama göre dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Orta Çağ’da çocukların kimi zaman masumlukları ile Tanrı’nın gösterdiklerini görebilecekleri varsayılırken kimi zamanda günahkâr ilan edildikleri bilinmektedir. Rönesans ve reform hareketleri ile birlikte çocuğa karşı ilgi ve tutumun değiştiği dile getirilmektedir (Onur, 2005: 24). Boş bir levha olan çocuk zihninin eğitilebileceği, çocuğun aslında bilgi ve fikirlerle doğduğu, gelişiminde çevreyle etkileşimi gibi unsurların önemli olduğuna dair birçok fikrin ortaya atıldığı görülmektedir. Orta Çağ’da olmayan bu kaygılarla çocuğun okula gitme süresinin uzamasıyla bugün bilinen çocukluk yaratılmıştır (Onur, 2005: 25–27).

Konu bağlamında geleneksel Türk kültüründe çocuk kavramının ne ifade ettiği hususuna değinmek gerekmektedir. Geleneksel Türk kültüründe çocuk kavramına önem verildiği görülmektedir. Öyle ki bu durumun yansımalarını Türk destanlarında açıkça görmek mümkündür. Geleneksel Türk kültüründe çocuk kavramının önemiyle ilgili Dede Korkut Kitabı’nda yer alan *Dirse Han oğlu Buğaç Han Destanında* bu durum şöyle dile getirilmektedir:

“Hanlar hanı olan Kam Gan oğlu Han Bayındır yılda bir kere büyük bir ziyafet tertipleyerek Oğuz beylerini konuklarmış. Bir gün bayındır Han yine böyle bir ziyafet hazırlığı yaparken bir yere ak otağa, bir yere kızıl otağ, bir yere de kara otağ kurdurur. “Oğlu olanı ağ otağa, kızı olanı kızıl otağa kondurun, oğlu kızı olmayanı kara otağa alın, altına kara keçe döşeyin, önüne kara koyun yahnisinden getirin, yerse yesin yemezse kalksın gitsin, oğlu kızı olmayana Tanrı Taala gazap etmiştir, biz de ederiz, iyi bilsin,” der” (Ergin, 2018: 4).

Geleneksel Türk kültüründe çocuğa değer verildiği, çocuksuzluğun ise toplum tarafından hoş karşılanmadığı destanda açıkça dile getirilmektedir. Fakat erkek çocuğun ayrıcalıklı olduğu hususu Dede Korkut Kitabı’nda şöyle dile getirilmektedir: “Çocukların ana babaya hürmeti kesindir. Babanın bir sözünü iki eden çocuk iyi sayılmaz. Ana hakkı Tanrı hakkıdır. Erkek çocuk kıza üstün tutulur.” (Ergin, 2018: 27). Bu durum eski Türk toplumunda toplumsal cinsiyet rollerinin hâkim olduğunu ve cinsiyetler arasındaki eşitliğinde tam olarak sağlanmadığını göstermektedir.

Dede Korkut anlatılarında yer alan insan tipi alp tipidir. İnsanda aranılan vasıf kahramanlıktır. Kadın bağlamında da tipe önem verilmektedir (Ergin, 2018: 28). Kadınlarında kız çocuklarını yetiştirirken bu tipi örnek alarak ilerledikleri görülmektedir. “Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı” olarak bilinen anlatıda Buğaç’ın annesinin kırk ince belli kız ile atlara binerek oğlunu kurtarmaya gitmesi, Selcan Hatun’un, Kanturalı ile birlikte er meydanında düşmana karşı savaşması kültürlemenin örneklerinden olduğu görülmektedir. Ayrıca Dede Korkut kitabında yer alan atasözlerinde de kadınların kız çocukları, babaların ise erkek çocukları üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir. Dede Korkut anlatılarında yer alan “Kız anadan görmeyince öğüt almaz, oğul atadan görmeyince sufra çekmez.” (Ergin, 2018: 74). gibi pek çok örneği bulunan atasözleri kültürün aktarımında bir araç olarak görülebilmektedir.

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı” olarak bilinen anlatıda Deli Dumrul’un eşinin ideal eş örneği olduğu açıktır, çünkü eşi için düşünmeden canından vazgeçtiği görülür. “Kânlı Koca Oğlu Kan Turalı” adlı anlatıda ise Selcan Hatun’un Kanturalı’yı korkusuzca kurtarması cesur bir eş örneği olarak dikkat çekmektedir (Ergin, 2018: 11–13).

Bu bağlamda destan metinlerinde yer alan kadınların geçmişte birer kız çocuğu olduğunu akıllara getirmek gerekir. Genel anlamda kız/erkek çocukları yetiştirirken buldukları kültürden bağımsız düşünmenin pek mümkün olmadığı görülmektedir. Çocukluk yaşamın temel fiziksel ve gelişimsel biçimde oluşan bir gelişim evresi olarak tanımlanmaktadır. Bu gelişim evresi çocuk merkezli bir bakış açısıyla ele alınmalı sosyal ve kültürel çeşitliliklere bakılmalıdır. Bu nedenle çocukluk ortak ve farklı yönleri bulunan bir deneyim olarak tanımlanmaktadır (James, 2001: 29).

Geleneksel Türk kültüründe kadınların bir yandan bedensel gücünden bir yanda ise tatlı dillerinden sıkça bahsedildiği Dede Korkut Kitabı'nda da açıkça görülmektedir. Erkek egemen bir kültür dairesi içerisinde aktif bir şekilde yer alan ve bireysel kimliğini edinen kadınların, kız çocuklarını yetiştirirken de etkilerinin büyük olacağı fikri göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle kız veya erkek olarak çocukluğun her zaman yerel farklı bağlamlar doğrultusunda en iyi biçimde anlaşılabilmesi ileri sürülebilmektedir (James, 2001: 29). Bu noktada ilişkisel veya bağlamsal bakış açısının devreye girdiği görülmektedir. Bahsi geçen bakış açısına göre kişinin “ne olduğu”, “toplumsal cinsiyetin ne olduğu” içerisinde belirlenen ve inşa edilmiş olan ilişkilere bağlı olarak ifade edilmektedir (Butler, 1999: 57). Her ne kadar kadınların bireyselliklerini korudukları hakkında bilgilere ulaşılmışsa da kadınlar tanımlanırken ve betimlenirken aslında güçlü ve baskın bir erkek egemen kültürün etkisi altında oldukları görülmektedir. Bu bağlamda yetişen kız çocuklarının ve kadınların içerisinde bulunduğu ve her daim etkisini hissettiren bu egemen yapıdan etkilenmemesinin mümkün olmadığı görülmektedir.

Konu bağlamında Osmanlı döneminde çocukluğun tarihine de değinmek gerekmektedir. Osmanlı'da bürokrat yetiştirmek için oluşturulan devşirme sistemi çocukluğun tarihiyle ilgili bilgiler vermektedir. Üzerlerinden her türlü aile, gelenek, örf baskısı kaldırılmış olan çocukların kabiliyetleri deneyerek küçük yaştan itibaren gözde hocaların elinde daima olayların en içinde yaşayarak yapacakları işlere hazırlandıkları dile getirilmektedir (Onur, 2005: 62).

Küçük yaşlarda devşirme olarak alınan çocuklar Osmanlı kültür dairesi içerisinde tam donanımlı olarak yetiştirilmekte ve bu çocukların ilerleyen yıllarda Osmanlı bürokrasisinde iyi yerlere gelen devlet adamları olduğu görülmektedir. Osmanlı'da gayrimüslim ailelerden devşirilen çocuklar ferman ve belirli kurallar çerçevesinde

seçilmektedir. Bahsi geçen çocukların seçimi bu konuda uzman kişiler tarafından yapılmaktadır. Ayrıca dilimizde devşirme çocukların seçiminden ortaya çıkan “*Turnayı gözünden vurmak*” deyimini bulunmaktadır (Işık ve Güneş, 2017:4). İnceleyip sık dokunarak seçilen bu çocukların büyük bir dönüşüm ve kültürleme sürecinin içinden geçtikleri görülmektedir. Devşirilen bu çocukların çeşitli sınavlara tabii tutulduğu görülmektedir. Öncelikle Müslüman bir ailenin yanına verilerek başlayan sürecin Enderun mektebine kadar uzanmakta olduğu dile getirilmektedir (Işık ve Güneş, 2017: 4).

Enderun’a değinmişken konu bağlamında Harem’e de değinmek gerekmektedir. Kurumun amacı ister bir evde isterse padişahın sarayında olsun özel hayatın ve kadınların korunmasıdır (Goodwin, 1998; Akt: Demir, 2011: 80). Harem belli bir sisteme göre tasarlanmış bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sistem incelendiğinde de harem hiyerarşik bir kurum olduğu görülmektedir. Harem yapıları bir piramit şeklindedir. Her tabakanın kendine özgü nitelikleri vardır. Bir üst tabakaya geçme eğitime, kişisel özelliklere ve ortama bağlıdır (Goodwin, 1998; Akt: Demir:80). Ayrıca bu hiyerarşik sistemin harem okulundaki cariyelerin statü ve becerilerine göre kimlerle evleneceğine kadar belirlediği görülmektedir. Cariye eğitime yeni başlayanlara sanat, şarkı söyleme ve dans gibi eğitimlerin verildiği, Türkçe, Farsça ve din dersleri aldıkları bilinmektedir. Çok azının mezun olduğu ve geri kalanların subaylarla evlendiği dile getirilmektedir (Goodwin, 1998; Akt; Demir, 2011: 81). Osmanlı’da kız ve erkek çocuk fark etmeksizin her ikisinin de belirli sınavlara tabii tutuldukları görülmektedir. Bu sınavların amacı her ne kadar Osmanlı devlet kademesine başarılı yöneticiler yerleştirmek olsa da bunun dışında güçlü bir kültürleme faaliyetinden geçen çocuklara öncelikle içerisinde buldukları kültürün aşılmasının asıl amaç olduğu görülmektedir.

Konu bağlamında Osmanlı halk sınıfına bakıldığında kız öğrencilerin temel eğitim sürecine katıldıkları, ileri düzey eğitim faaliyetlerinde yer alamadıkları görülmektedir. Fakat üst sınıfa mensup olan kızların özel ve yüksek derecede eğitim aldıkları bilinmektedir (Öztaşkın, 2008: 103).

Yenilikçi olarak ifade edilen girişimlerden Osmanlı üst sınıfına mensup olan insanların yararlandığı dile getirilmektedir. Bu nedenle gerçekleştirilen özgürlükçü hareketlerin sınıfsal bir rol taşıdığı bilinmektedir. Sadece Osmanlı burjuva sınıfına mensup olan ailelerinin kızlarının değişik fikir ve ilkelerle eğitim gördükleri ifade edilmektedir (Unat, 1982: 10). Bu burjuvazi hareketin Osmanlı dönemine özgü olmadığı diğer büyük uygarlıklarda da görüldüğü bilinmektedir. Aydınlanma çağı olarak bilinen Yunan ve Roma uygarlıklarından sonraki dönemlerde çocukluk dönemiyle ilgili değişim yaşandığı görülmektedir. Değişimlerin ise öncelikle üst sınıfa mensup ailelerin çocuklarını etkilediği dile getirilmektedir (Onur, 2005: 24).

Osmanlı halk sınıfının çocuklarının eğitim sürecinde kız çocuğunun belirli bir yere kadar ilerleyebilmesinin sağlandığı görülmektedir. Bu bağlamda Osmanlı halk sınıfına sunulan eğitim ayrıcalığına bakıldığında eğitim alanında da eşitsizliğin baş gösterdiği açıktır.

Eğitime başlama yaşı yedi olmakla birlikte çoğu ailenin daha küçük çocuklarını eğitim sürecine dâhil ettikleri bilinmektedir. Bazı okulların çocuk alımında seçimlerini erkek çocuklardan yana kullandıkları dile getirilmektedir. II. Bayezid'e ait vakfiyede "*otuz nefer oğlancık*" ifadesi bu durumun göstergesidir (Bektaş, 2008: 104). Ayrıca hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde çocukları disiplin altında tutabilmek için çeşitli yöntemlerin uygulandığı görülmektedir. Bu yöntemlerin başında ise dayak ve korkutma yönteminin geldiği aktarılmaktadır. Hasan Ali Yücel'in anılarından edinilen bilgiler doğrultusunda bahsi geçen dönemde eğitim sürecinde korkunun ve baskının hâkim olduğu bilgisine ulaşılmaktadır (Lindberg, 2012: 45–46). Geleneksel toplum düzeninde çocukların sindirildiği ve gerektiğinde dövülerek disipline edilmeye çalışıldığı bilinmektedir. Bu durumun çocuğun özgürlüğünü ve merak duygusunu köreltmekte olduğu dile getirilmektedir. Yetişkinlerin çocuklar üzerindeki beklentisinin sessiz, dinleyen ve mahcup olma durumu olduğu ifade edilmektedir (Şahin, Cevher ve Nilgün, 2007: 777).

Aile içi ilişkilerde ise çocuğun çok şımartılmadığı ve herkesin yanında sevgi gösterilmediği bilinmektedir, çünkü bu durumun dönem gereği ayıp karşılandığından bahsedilmektedir. Genellikle anne ve babaların çocuklarını uykusunda öpüp sevdiği dile getirilmektedir (Onur, 2005: 255).

Bedensel ve psikolojik şiddetin kız/erkek çocuklar üzerinde ileride oluşturacağı olumsuz etkiyi tahmin etmek bu bağlamda zor olmamaktadır. Sağlıklı bir nesil için öncelikle yapılması gereken eti senin kemiği benim eğitim anlayışının terk edilmesi gerekliliği olduğu görülmektedir. Her ne kadar günümüzde aile ve okul eğitiminde bu denli ilkel bir eğitim ve öğretim yöntemi uygulanmıyor dahi olsa bu yöntemlerin aslında tam olarak ortadan kalkmadığı sadece şekil değiştirdiği görülmektedir. Ailelerin çocuklarını diğer çocukların bedensel ve zihinsel yetileriyle karşılaştırması veya öğretmenlerin not tehdidi ile çocukları disipline etmeye çalışmaları pedagojik anlamda istenilen seviyeye gelinemediğinin göstergesi olabilmektedir. Bu durumun kız/erkek çocuklarına eğitimin ve kültürün doğru anlamda aktarılmasını zorlaştıracağını göstermektedir.

Konu bağlamında Anadolu kültürüne de eğilmek gerekmektedir. Anadolu'da kültürel faaliyetlerinin etkisi Alevî kültür dairesi içerisinde açıkça görülebilmektedir. Türkiye'de çocukluk ve çocuk yetiştirme anlayışı tek tip değildir. Farklı kültürel yapıya sahip topluluklarda çocuk yetiştirme tarzları farklı olmaktadır (Yalçın, 2016: 85-86). Özellikle Anadolu'da Alevî-Bektâşi kültürünün çocuk yetiştirme ve kültürel bağlamında etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Kız çocuklarının erkek çocuklarına oranla aynı dinî inancı paylaşan kişilerle evlenmesi konusunda ebeveynlerinden daha fazla baskı görmekte olduğu dile getirilmektedir (Yalçın, 2016: 85-86).

Çocuk yetiştirme ve kültürel bağlamında Alevî kültür dairesi içerisinde var olan "*musahiplik*" kavramına da eğilmek gerekmektedir. Yol kardeşi, yol arkadaşı olarak ifade edilen musahiplik kavramı Hz. Muhammed döneminden günümüze kadar uygulanan bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Evli iki kişinin eşleriyle birlikte ve dede huzurunda ahirete kadar birlik ve beraberlik içerisinde kalacaklarına dair ikrar verdiği bir gelenektir (Dönmez, Balcı ve Çelik, 2019: 256).

Yol kardeşi sayılan çiftler aralarında kan bağı olmasa da birbirlerine kan bağı bulunan akrabalıktan daha yakın kabul edilmektedir. Ayrıca her iki çiftin de çocukları kardeş kabul edilerek çiftlerin birbirlerinin çocukları hakkında söz sahibi olduğu görülmektedir. Musahiplikle birlikte çiftin çocukları da kardeş sayılmakta ve çocuklar öz anne babalarına gösterdikleri saygıyı karşı tarafa da göstermektedirler. Ayrıca

musahip olan çiftlerin herhangi bir yanlıyla karşılaştıklarında birbirlerinin çocuklarını uyurma yetkisine sahip oldukları görülmektedir (Yalçın, 2016: 85–86).

Alevî kültüründe eğitimde kız ve erkek çocuk ayrımının yapılmadığı ve biri için tabu sayılan bir davranışın diğeri için de geçerli olduğu görüşünün hâkim olduğu belirtilmektedir. Alevî inancında kız ve erkek çocuklar arasında herhangi bir ayrım yapılmadığı görülmektedir. Evlilik öncesinde kız ve erkeğin birlikteliği normal kabul edilmekte ayrıca aile ve çocuk eğitimi sürecinde mahremlilik algısı bulunmasına rağmen okullarda verilen cinsel eğitimin yadırganmadığı dile getirilmektedir (Kaplan, 1999: 7). Her ne kadar Alevî kültür dairesi içerisinde çocuk yetiştirme konusunda kültürün etkisinden söz edilse de Balkanlıoğlu, Alevî –Sünnî evliliklerin eşlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve çocuk yetiştirmeyi etkilemediğini dile getirmektedir (2012: 179).

Tarihten günümüze geleneksel Türk kültüründe ve Anadolu Türk kültüründe kız çocuklarının yetiştirilmesinde kültürel öğretilerin dışına pek çıkılmadığı görülmektedir. Çoğunlukla buldukları kültür çevresi içerisindeki öğretiler ve tabularla yetiştiren kız çocuklarının günümüz örgün eğitiminden de gerekli şekilde faydalanamamalarının sebebi olarak kız çocuklarının birtakım tabular içerisinde hapsedildikleri ve bu nedenle eğitim hayatlarının belirli kısıtlamalara tabii tutulduğu görülmektedir. Kırsal bölgelerde ikamet eden ailelerin eğitim sürecine katılma noktasında seçimlerini erkek çocuklardan yana kullandıkları dile getirilmektedir. Kız çocuklarının ise “*anneye yardım eder*” düşüncesi ile eğitimden uzaklaştırıldığı görülmektedir (Tunç, 2009: 241). Kız çocuklarının bu faydacı özelliği kadının çocuk seçiminde kız çocuğundan yana tercihini kullanmasında etkili olduğu görülmektedir (Kağıtçıbaşı, 1982: 87). Her ne kadar günümüz kent ortamında bu durumun etkilerini görmek pek mümkün olmasa da kırsal bağlamda kız çocuklarının buldukları şartlar gereği çocuk rollerini erken yaşta terk etmek zorunda kaldıkları görülmektedir. Bu duruma örnek olacak bir diğere sebep ise kırsal bölgelerde kız çocuklarının erken evlendirildiği için eğitimden uzak kalmalarından kaynaklandığı görülmektedir (Tunç, 2009: 242).

Kız çocuklarının okula gönderilmeme sebepleri incelendiğinde bu sebeplerin genellikle buldukları çevreyle ve bazen de maddi yetersizliklerle ilgili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda en önemli müdahalelerden biri ebeveynleri bilinçlendirmeye yönelik eğitim programlarının düzenlenmesi ve bu programların sürdürülmesi gerekliliğidir (Özaydınlık, 2014: 100). Kadınların erkek çocukları için arzu ettikleri başarı ve statüyü kız çocukları için çok önemli görmediği dile getirilmektedir. Kadının kendine biçilen rolleri kabul ettiği ve kız çocuğu için de farklı bir yol düşünmediği görüşü desteklemektedir (Kağıtçıbaşı, 1982: 87).

Çocukların yetişkinlerin hayatına erken yaşta katılmaları, yetişkinlere ait olan çalışma ve oyun alanlarını paylaşmaları, çocukların gençliğini tam olarak yaşayamadan genç bir insana dönüştüğüne kanıt olmaktadır. Böylece çocuğun eğitim serüveni yetişkinlerle iç içe yaşamasından kaynaklı olarak usta-çırak ilişkisi içerisinde sağlanmaktadır (Onur, 2005: 28–29).

Yakınlarını taklit ederek öğrenim sürecini tamamlayan çocukların eğitim sürecinde anne ve babanın eğitiminin de önemli olduğu görülmektedir. Kız çocuğun anneyi erkek çocuğun babayı örnek aldığı süreçte anne ve babanın cinsiyetçi bakış açısından sıyrılarak sürecin sağlıklı şekilde ilerlemesine katkı sağlamaları gerekmektedir (Özçelik, 2012; Akt: Özaydınlık, 2014: 100). Ayrıca kültürlenme faaliyetlerinin çağa ve günümüz koşullarına uygun olarak sürdürülebilmesi gerekliliği göz önüne alınarak rol model olması açısından kırsal kesimde kadın meslek elemanlarının (öğretmen, doktor, sağlık memuru... vb.) istihdamı desteklenmeli ve düşük gelirli ailelere ve kız çocuklarına maddi destek, burs vb. olanaklar yaratılmalıdır (Özaydınlık, 2014: 100).

Türkiye'nin diğer İslâm ülkeleriyle karşılaştırıldığında en fazla yükseköğrenim görmüş kadın yetiştiren ülke olarak ifade edildiği görülmektedir. Akademik alanlarda ve yasama organlarında yer alan kadınların varlığı bu duruma örnek teşkil etmektedir. Fakat bu durumun gereksiz bir sevinç ve övünç yaratmaması gerekmektedir (Unat, 1982: 27).

Eğitimin kadınların kendilerini sadece kültürel anlamda değil sosyal ve ekonomik anlamda da ifade edebilmesi açısından önemli bir araç olduğu görülmektedir. Fakat buna rağmen araştırmalar kadının eğitilmiş olmasının sosyokültürel yapı ile başa çıkabilmesi için her zaman yeterli olmadığını ve toplumda geleneksel bir kadın imajının ve sosyal bir baskının olduğunu göstermektedir (Özaydınlık, 2014: 105).

Çocukluk döneminin toplumsal ve kültürel olarak yapılandığı görüşünün hâkim olduğu görülmektedir (Onur, 2005: 29). Kültürleme faaliyetlerinin toplumun ilerleyişine destek olma noktasında bir dönüşüm geçirmesi için öncelikle eğitim alanında yenilikçi ve kalıcı atılımların gerçekleştirilmesi gerektiği ortadadır.



1. 5. Türk Aile Yapısında Kız Çocuklarının Geleneksel Eğitimi

Giladı, çocuk besleme ve büyüme geleneğine sahip olmayan toplumların geleceğe kalamayacağı görüşündedir. Bahsi geçen toplumların amaç ve hedeflerinin bilincinde olmaları durumunda bile bilgiyi, kültürü çocukluk evrelerinde aktaramamaları durumunda varlıklarını sürdüremeyeceklerini dile getirmektedir (2001: 105). Bu nedenle sosyalizasyon zincirinin ilk halkasını oluşturan ailenin önemli bir etkisi bulunmaktadır (Eker, 2001: 131). Konu bağlamında geleneksel cinsiyet rollerinin aile, akranlar, okul ve kitle iletişimi yoluyla öğrenildiği görülmektedir. Hemen hemen her kültürde kız ve erkek çocuklara erken yaşlardan itibaren farklı davranılmakta olduğu dile getirilmektedir (Kuzgun ve Sevim, 2004: 16). Türk aile yapısına bakıldığında geleneksel değerlerin egemen olduğu ve aile yapılarının geleneksel aile tipini yansıttığı görülmektedir (Şahin, Cevher ve Nilgün, 2007: 780).

Geleneksel eğitimde ailenin ve ailenin içerisinde bulunduğu kültür çevresinin etkisinin büyük olduğu düşünülmektedir. İnsan topluluklarının yaşayış biçimlerinin aile algısı üzerinde de etkisi bulunmaktadır. Yerleşik ve kona-göçer toplulukların veya Arap yarımadasında şehir ve çölde yaşayan insan topluluklarının kadın algısının farklı olduğu bilinmektedir. Şehirli insan için kadın meta iken çöldeki için değerli olduğu bilinmektedir (Özmenli, 2018: 348). Bahsi geçen değerler bağlamında düşünüldüğünde geleneksel Türk aile yapısında kadının birçok sıfatı olduğu görülmektedir. Kadınların aile çatısı altında sadece eş rolünü üstlenmediği bunun dışında çeşitli roller üstlenerek varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. Kadınların Türk aile yapısında anne, eş, kız kardeş, nine, sevgili, çocuk gibi pek çok sıfatının bulunduğu görülmektedir (Özmenli, 2018: 348).

Geleneksel Türk aile kurumu içerisinde birçok rol verilen kadına mitolojik anlatılarda da rastlanılmaktadır. İnsanlığın toplayıcı olduğu devirde ocağı ve ateşi koruyanların kadın olduğuna inanılmaktadır. Kozmik olan bilginin kaynağı kadınla birlikte düşünülmektedir. Bu bağlamda ilk şamanın da kadın olduğuna inanıldığı dile getirilmektedir (Çemberci, 2019: 1).

Kadınlığın yer tanrıçaları, karanlık güçlerle, gizemli ve esrarlı kadınların görünmeyen güçlerin etkisinde olmayla eş değer tutulduğu dile getirilmektedir. Kadının doğurganlığı da onun varlığını tanımlayan bir araç olarak görülmüş ve kadının doğayı taklit ettiği dahi düşünülmektedir (Lloyd, 1993: 22). Günümüzde şamanlık her ne kadar erkeğe atfedilen bir meslek olarak algılansa da aday şaman yapan ruhun yine dişi bir ruh olduğu ileri sürülmektedir (Çemberci, 2019: 1-2). Kadının temsilcisi olduğu ateşin keşfedilişiyle demir ve diğer madenlerin erkek tarafından işlenmesi ile erkek şaman/kamlığın ortaya çıktığı görülmektedir. Alt dünya ile bağlantısı olduğu düşünülen demircilerin büyüsel gücü erkek kamlarla paylaşmaya başlamasıyla kadın kamların süreç içerisinde güçlerini kaybettikleri dile getirilmektedir (Özmenli, 2018: 350). Şamanların ilk başta yalnızca kadın oluşu ve sonrasında erkek egemenliğine geçmesi sosyal hayatta kadın ve erkek arasındaki görevlerin değişimi ile ilişkilendirilmektedir (Abdurrezzak, 2018: 3). Joan Bamberger, kadınlar giderek egemen olacaklarsa onların liderlik rollerini hak etmediklerini ispatladığını belirten mitin kendisinden kurtulmaları gerektiğini ifade etmektedir (Nenola, 2017: 98).

Türk kadınının mitolojik anlatılardan destan anlatılarına kadar birçok sözlü kültür ürünüde bedensel gücü, akli, ahlaki duruşu ve hayata bakış açısıyla her zaman erkeğin yanında ve eşiti olarak tasvir edildiği görülmektedir. Her ne kadar Türk kültüründe kadın kahramanlardan bahsedilse de ataerkilliğe ve ulusa hizmet eden kahramanların genellikle erkek oldukları dile getirilmektedir. Bu erkek kahraman vatanına karşı saldıran dış güçlere karşı savaşacak ve pasif olan kadınları kendi ülke sınırları içerisinde koruyacaktır (Stoeltje, 2017: 45).

Görülebilir kadın rollerinin anne, eş, sevgili veya bazı önemli adamlar için diğer arka plan figürleri olduğu dile getirilmektedir (Nenola, 2017:109). Mitler ilk çağ kadınlarının gücünün kanıtı olarak kullanılamamaktadır, çünkü onlar sadece sonuçları açısından doğrudur. Sonucunda da kutsal olanın yaratıcıları ve koruyucuları “erkek” olarak karşımıza çıkmaktadır (Nenola, 2017: 97).

Geleneksel Türk toplumunda kız çocuğunun, erkek çocuğundan farklı düşünülmediği görülmektedir. Eski Türklerde kız evlat sahibi olmak Araplarda olduğu gibi bir felaket olarak görülmemiştir. Ayrıca kız evlat sahibi olabilmek için Oğuz Beylerinin duasının alındığı bilinmektedir (Gökalp, 1989: 261). “*Kam Büre Bey Oğlu Bamsı Beyrek*” adlı anlatıda Pay Biçen Bey’in kız evladı olması için diğer Beyler ’den dua istediği dile getirilmektedir (Ergin, 2018: 8).

Dede Korkut Kitabı’nda yer alan metinler incelendiğinde erkeklerin eşlerini seçerken de birtakım vasıflara sahip olmasını istedikleri görülmektedir. Dede Korkut Kitabı’nda yer alan “*Kânlı Koca Oğlu Kanturalı*” adlı anlatıda *Kanturalı* evlenmek istediği kadını şöyle tarif etmektedir:

“Baba men yirümden turmadın ol turmuş ola, men kara koç atuma binmedin ol binmiş ola, men kanlu kâfir iline varmadın ol varmış mana baş getirmiş ola didi. Kanlı Koca aydur: Oğul sen kız istemez- imişsinbir cılasun bahadır ister-imişsin, anun arkasında yiyessin içessin hoş kiçessin.” (Ergin, 2018: 185).

Görüldüğü üzere geleneksel Türk kültüründe kadın erkeğin bakış açısıyla dahi kendinden farklı olmadığını düşündüğü bir varlık olarak tarif edilmektedir. Bu durumun geleneksel Türk kültüründe kız ve erkek çocuklarını yetiştirirken her ikisinin de eşit şartlar altında yetiştirilmesinden kaynaklandığı görülmektedir. Köklü ve etkili bir kültür dairesi içerisinde yetişen kız çocuklarının geleneği sürdürme biçimlerinde de buldukları coğrafyanın ve kültür dairesinin izlerini görmenin kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca Orhun yazıtlarında yer alan “*Türk milleti yok olmasın diye, millet olsun diye babam İltiriş Kağan’ı, annem İlbilge Hatunu göğün tepesinde tutup yukarı kaldırmış olacak.*” (Ergin, 2012: 13) ifadesinden Geleneksel Türk kültürü ve töresinde kadının her zaman erkekle birlikte hareket ettiği görülmektedir. Bu kültür dairesi içerisinde ve bu bilinçle yetişen kız çocuklarının akıllarını, güçlerini ve yeteneklerini kullanma becerisinin kendinden öncekinden farklı olmayacağı aksine daha belirgin olacağı görülmektedir. Ayrıca bu dönemde çocuklar geleneksel usullerle yetiştirilmekte ve bir sosyalizasyon sürecinin kendini göstermekte olduğu görülmektedir. Böylece geleneksel kültürde oğlu yetiştirme babanın kız çocuğunu yetiştirmenin ise annenin bir vazifesi olarak algılandığı düşüncesinin hâkim olduğu dile getirilmektedir (Aksoy, 2011: 13).

Toplum içerisinde çocuğa çok değer verildiği ve çocuksuzluğun hoş karşılanmadığı görülmektedir. İster kız ister oğlan olsun Anadolu’da oğula “ou” denildiği ve oğulun babasına, kızın anasına çekmesi gerektiği düşüncesinin ön planda olduğu bilinmektedir. Bunun için soylu ve iyi olana “ataç”, iyi kıza da “anaç” denildiği dile getirilmektedir (Aksoy, 2011: 13).

Aile içerisindeki eğitimin önem taşıdığı bilinmektedir. Dede Korku Kitabı’nda yer alan “*Kız anadan görmeyinçe öğüt almaz, oğul atadan görmeyinçe sufra çekmez. Oğul atanun yetiridir, iki gözünün biridir. Devletli oğul kopsa ocağının közidir.*” (Ergin, 2018: 74). ifadeleri geleneksel kültürde aile eğitiminin önemini gözler önüne sermektedir, çünkü bu eğitimin on iki hayvanlı Türk takvimine göre hayatı düzenlemeyi; giyim kuşamı, tuvaleti, basit yazı becerisi edinimini de kapsadığı dile getirilmektedir (Sakaoğlu, 1992; Akt: Aksoy, 2011: 14).

Her ne kadar kız çocuklarına geleneksel kültür dairesi içerisinde değer verildiği görülsede bazı kaynaklarda Türklerde ailenin esas çekirdeğinin baba, oğul ve torunlardan meydana gelmekte olduğu ve evlenip giden kızlar ile onların çocuklarının aileden sayılmadığı dile getirilmektedir (Aksoy, 2011: 12). Bu durum geleneksel Türk kültüründe kız veya erkek çocuk fark etmeksizin değerli görülmesine rağmen toplumsal cinsiyet eşitliğinin tam olarak oturmadığı düşüncesini akıllara getirmektedir.

Ayrıca kız çocuğunun yetiştirilmesiyle alakalı atasözlerinin fazlalığı dikkat çekmekte ve atasözlerinde önemli oranda anne ve evli kadın vurgusunun yapıldığı belirtilmektedir (Okray, 2015: 94). Nitekim bu durum kız çocuklarının potansiyel “anne” olarak görüldüğünün kanıtı sayılabilmektedir. Çoğu kültür dairesi içerisinde sosyalleşme süreci boyunca kız çocukların uysal, yumuşak ve özverili; erkek çocukların ise yarışmacı, atak ve girişken olma davranışları pekiştirilmektedir (Kuzgun ve Sevim, 2004: 16). Genel olarak İslâm hukukunun çocukları narin, kırılgan ve bağımlı yaratıklar olarak görüp onların bedenini ve varlığını korumak amacıyla çeşitli yasalar üretmiş olduğu dile getirilmektedir (Gıladı, 2001: 109).

Osmanlı dönemindeki anı yazarlarının kaleminden elde edinilen bilgilere bakıldığında da anılarda kız ve erkek çocuklarına karşı yaklaşımın farklı olduğu görülmektedir. Ayrıca aile içerisinde iki cins arasında bir statü farkı olduğu dile getirilmektedir. Kız çocuklarına karşı yaklaşım daha duygusalken erkek çocuklarına karşı otoriter bir yaklaşım sergilendiği ifade edilmektedir (Lindberg, 2012: 46). Kız ve erkek çocuklarına sergilenen tutumun farklı olması çocukların gelişiminin de içerisinde bulunmuş olduğu kültür dairesi bağlamında ele almak gerektiği fikrini ortaya koymaktadır. İlerleyen süreçte gördüğünü sürdürecektir olan bireyin tutumlarının nedeninin bahsi geçen bağlam olduğu dile getirilebilir.

Anı yazarlarından elde edinilen bir diğer bilgi ise çocukların arkadaşlık ilişkileriyle ilgilidir. Arkadaş seçimlerinde ise genellikle aynı cinsiyetten çocukların arkadaşlıklar kurduğu görülmektedir. Bahsi geçen ayrım Osmanlı döneminde fazlayken Cumhuriyet döneminde ise kısmen azalmanın söz konusu olduğundan bahsedilmektedir (Lindberg, 2012: 46–67). Sınırlandırmaların sadece karşı cinsle bağlantılı olarak ilerlemediği görülmektedir. Ayrıca çocuklara yaşlarıyla doğru orantılı olarak bazı sorumluluklar aktarıldığı görülmektedir. Kızların 6 yaşından sonra ev işlerinde annelerine yardım ettikleri özellikle anne babanın evde olmadığı zamanlarda küçük kardeşlerinin bakım sorumluluğunu aldıkları görülmektedir (Lindberg, 2012: 46).

Konuyla bağlantılı olarak dönemselsel bir karşılaştırma yapıldığında ise geleneksel kültürle İslâmî kültürde kadın algısının farklı olduğu dile getirilmektedir. Dönem bağlamında bakıldığında Türk kültür ve geleneğinde kadın algısının değişiklik gösterdiği görülmektedir. İslâm öncesi dönemde aktif özellikleriyle ön plana çıkan kadının İslâm kültürüyle beraber pasif tarafa geçtiği görülmektedir. Bu durumda kadını aşk ve hazzın konusu olmaya ittiği dile getirilmektedir (Okray, 2015: 99).

İslâm kültürünün etkisi ile Türk kültüründe kadına bakış açısının değiştiği görülmektedir. Önceleri geleneksel kültür içerisindeki erkek bireyden ayrı düşünülmeyen kadının rolünün İslâm kültürüyle beraber evle sınırlandırıldığı dile getirilmektedir. Ayrıca geleneksel kültürde yer alan namus ve iffet konularının İslâmî kültürde de devam ettirildiği görülmektedir. Erkek yüzü görmemiş, bâkire bir kız olursa karşılaştırma yapamayacağı için kocasını seveceği düşünülmekte ve erkeğin kendinden aşağı derecede bir kızla evlenmesi gerektiği düşünülmektedir, çünkü kızın kocasından yüksek aileye mensup olması durumunda erkeğin ona esir olacağı

düşünülmektedir (Günay, 2000: 6). Bu kültür çevresi ve anlayış içerisinde yetişen kız çocuklarının kendilerine aktarılan bilgileri kabul etmeleri durumunda edinilen bilgilerin sürdürülebilirliğine katkı sağlanacağı ifade edilmektedir.

Konuyla bağlantılı olarak İslâmiyet'in ilk dönemlerinde kadın ve kız çocuklarının durumuna değinmek gerekmektedir. İslâm'ın ilk dönemlerinde Türk kadınlarının çeşitli meslekleri icra edebildikleri ve asker, öğretmen olabildikleri dile getirilmektedir. Selçuklular Dönemi'nde sultanın kızlarına öğretmenlik yapanlara "*Usta Hatun*" denildiğinden bahsedilmektedir (Can, 2008; Akt: Özdemir, 2009: 7-8).

Fakat zaman içerisinde "*kadının yeri evidir*" anlayışıyla ortaya çıkan toplumsal baskının birtakım dogmatik fikirlerden güç alarak kadına icra ettiği meslek bağlamında bir sınırlandırma getirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu dönemin sadece kadını geri plana atmaya çalışan fikirleri beyan edenlerden oluşmadığı Ahmet Mithat Efendi'nin Osmanlı Dönemi'nde konuyla ilgili mücadelesi bağlamında şöyle dile getirilmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin maddi zorluklar çeken çocuklara evinde ders vermeye başladığı fakat çocukların sayısının artmasından dolayı "*Hoca Hanım*" adında bir kadıncağızın evini mektebe çevirerek eğitim sürecini devam ettirdiği bilinmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu hizmetinin çevre tarafından hoş karşılanmadığı dile getirilmektedir (Akyüz, 2004: 4-5). Toplumsal baskıya rağmen mücadelesinden vazgeçmeyen Ahmet Mithat Efendi'nin yılmadığı ve Kur'an'dan ayet, hadisler getirerek doğru olanın yapıldığını ispat etmek için büyük bir mücadele verdiği dile getirilmektedir (Akyüz, 2004: 4-5). Bahsi geçen olaydan sonra kadın hareketlerinin herhangi bir duraklama sürecine girmediği ilerleyen süreçte Halide Edip Adıvar ile beraber farklı bir boyut kazandığı dile getirilmektedir.

Tanzimatlar birlikte Osmanlı Dönemi'nde Türk kadınının sosyo-kültürel alanda gelişme yaşadığı görülmektedir. Halide Edip ve diğer aydınların katkılarıyla kadınların eğitimi konusunda önemli ölçüde yol alındığı ifade edilmektedir. Çeşitli derneklerin kurulmasının yanı sıra eğitim gören kadınların peçesiz dışarı çıktıklarından bahsedilmektedir (Özdemir, 2009: 7-8).

Türkiye’de kadının özgürleşme çabalarının 1839 tarihli Gülhane Hattı Hümayun’dan sonra başladığı belirtilmektedir. Osmanlı’nın batılılaşmasını talep edenlerin kadınlar konusundaki bazı hususlara değindikleri görülmektedir. Kadınların eşlerini seçebilmeleri, kılık kıyafetleri ve sokakta özgürce dolaşabilmeleri gibi birçok talepte bulunduğu dile getirilmektedir (Unat, 1982: 9).

Başlayan hareket her ne kadar bir kadın hareketi olarak görürse de bu hareketi başlatanların zamanında kültürleme faaliyetlerinin etkisinde kalan kız çocukları olduğu fikri göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca Osmanlı toplumunun adeta kadını yok sayan ve dine dayanan toplum yapısından kadının varlığının hissedildiği toplum yapısına geçişin Atatürk ilke ve inkılâpları ile olmuştur (Özdemir, 2009: 7-8). Atatürk, 25 Ağustos 1924’te Türkiye Muallimler Kongresin’i gerçekleştirirken kadınların ve erkeklerin ayrı oturtulduğuna şahit olmuş ve şu cümleleri dile getirmiştir:

“Toplantıya öğretmen kadınları da çağırılmışsınız. Fakat onları neden ayrı sıralarda oturtunuz. Bir daha böyle ayrılık, gayrılık istemiyorum. Kadın-erkek birlikte, yan yana oturacaklardır. Anladınız mı?” Milletvekillerine “Size gelince beyler, sizlerin kadını ayrı bir mekânda, kapalı tutmak istemekteki maksudınızı, ancak şöyle açıklayabilirim.”Siz ya kendinize güvenmiyorsunuz, ya da Türk Kadınının iffetine” demiştir (Kalıpcı, 1997; Akt: Özdemir, 2009: 9).

Atatürk’ün Türk kadınının değerini ortaya koyan bu düşüncelerinin kendi döneminde ortaya çıkan kadın hareketlerini destekler nitelikte olduğu görülmektedir.

Kız çocuklarının geleneksel eğitimine bir de günümüz Anadolu coğrafyası bağlamında değinmek gerekmektedir. Türkiye’de erken yaşta gerçekleştirilen evlilikler konusu üzerine görüşler beyan etmenin bahsi geçen çalışma açısından yararlı olacağı görülmektedir. Günümüzde Türkiye’de de pek çok örneği bulunan erken evliliklerin sebebine değinmek gerekmektedir, çünkü Türkiye’de özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerimizde erken yaşta evlilik başlık parası gibi uygulamaların adet niteliğine bürünmüş olduğu ve uygulanmaya devam edilmekte olduğu görülmektedir (Aydemir, 2011: 18).

Bu durumun evliliği gerçekleştiren kız çocuklarının bedensel ve ruhsal sağlığına da etki ettiği bilinmektedir. Erken yaşta evlilik kurumuyla tanışan çocuğun psikososyal gelişimini henüz tamamlamadığı ve evlilik kurumunun getirmiş olduğu sorumluluklara hazır olmadığı dile getirilmektedir (Özcebe ve Biçer, 2013: 88).

Çocuk yaşta gerçekleştirilen evliliklerin dünyanın sorunu olmakla beraber Türkiye’de de büyük bir sorun olduğu dile getirilmektedir. Erken evliliklerin gelenek ve göreneklere bağlanarak meşrulaştırıldıkları ifade edilmektedir (Aydemir, 2011: 18).

Bu bağlamda gerçekleştirilen evliliklerin sorun olarak algılanmadığı görülmektedir. Sorunun detayına inildiğinde erken evliliklerin bir sebebinin ekonomik nedenlerden kaynaklandığı ortadadır. Kimi ailelerde kız çocukları büyümeye başladıkça aileye yük olarak görülmekte dolayısıyla bir an önce evlendirilerek külfetten kurtulmak ve başlık parası gibi geleneklerle karşılığında maddi kazanç elde etmenin planlanmakta olduğu dile getirilmektedir (Aydemir, 2011: 17). Erken yaşta evliliklerin çeşitli nedenleri olduğu bilinmektedir. Bu sebepler toplumun sosyal yapısından bağımsız düşünülmemektedir. Eğitim yetersizliği olan ailelerin yetiştirmiş olduğu bireylerde benzer durumun gözlemlendiği ve bu tip ailelerde erken yaşta gerçekleştirilen evliliklerin daha yoğun olduğu bilinmektedir (Özcebe ve Biçer, 2013: 89).

Yine ekonomik kaynaklı başka bir sebep ise kimi ailelerin yaşadıkları derin ekonomik yetersizlikler sebebiyle kız çocuklarının evlendirilmesinin onların kurtuluşunu sağlayacağı düşüncesine dayanmakta olduğu görülmektedir (Aydemir, 2011: 17). Durum böyle olunca bahsi geçen gelenek içerisinde yetişen kız çocuk tarafından meşru olmayan evlilik şeklinin meşrulaşacağı açıktır. Bu fikirler doğrultusunda gerçekleştirilen evliliklerde evlenen kızın yaşının küçük olmasının bazı avantajları olduğu dile getirilmektedir. Geleneksel ailelerin kızlarının asıl yuvasının eşinin yanı sıra olduğu düşüncesinde olabilmekte ve küçük yaşta evlenildiğinde eşine itaatin ve yuvasına uyumun daha kolay sağlanacağına inanmaktadır (Aydemir, 2011: 18).

Ortaya atılan fikirler doğrultusunda iyi bir eş ve gelin olması beklenen bireye yüklenen sorumlulukların ağır gelmesi olası olmaktadır. Kimi zaman bu gibi durumların depresyon ve intiharla sonuçlanabileceği dile getirilmektedir (Özcebe ve Biçer, 2013: 88). Ayrıca bahsi geçen geleneksel ve ataerkil toplumlarda evlenecek olan erkeğin yaşının büyük olmasının sorun teşkil etmediği görülmektedir. Fakat yaşı daha küçük olan kız çocuğunun eğitim hayatı devam ediyor dahi olsa bunu sonlandırılması sağlanarak evlilik sürecine girmesinin sağlandığı görülmektedir (Aydemir, 2011: 18).

Stoeltje bu durumu “etkenlik” ve “edilgenlik” kavramları üzerinden açıklamaktadır. Stoeltj’e göre gelenek bağlamında cinsel farklılıkların birtakım zıtlıklar meydana getirdiği dile getirilmektedir. İlk başta soyut olan bu zıtlıkların davranışlara

yansıdığında başka bir şekil aldığı kadınları kazığa bağlayıp cadı diye yakmak veya sömürüp susturmak şeklinde vuku bulduğu dile getirilmektedir (2017: 43). Geçmişten günümüze bir yandan yokluğunun uğursuzluk olarak algılandığı çocuk bir yandan toplumsal eşitliğin sağlanamadığı çocuk ve diğer yandan oyun, eğitim, kendini ifade edebilme hakkı elinden alınan çocuk örneklerini görmekteyiz. Genel olarak çocuk fikrini kolay kabullenen Türk toplumunun çocuğu yetiştirirken bazı boşluklar oluşturduğu görülmektedir. Bu boşlukların ancak doğru eğitim ve kültürün doğru aktarımı ile doldurulacağı görülmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. SÖZLÜ ANLATILARDA KADIN

Güçlü bir sözlü anlatı geleneğine sahip olan Türklerin bahsi geçen tür içerisinde kadın kahramanlara en az erkek kahramanlar kadar yer verdikleri görülmektedir. Genellikle sözlü anlatılarda kadınların Alp tipi, Eş tipi, Bilge tipi, Sevgili tipi, Düşman tipi gibi çeşitli tiplerle ortaya çıkarıldığı dile getirilmektedir (Taş, 2018: 48–87). Bahsi geçen kadınların belirli toplumsal rolleri olduğu anlaşılmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda bu rollerin dışına çıkan kadınların seyirlik oyunlar bağlamında aykırı olarak nitelendirildikleri görülmektedir.

2. 1. Destanlarda Yer Alan Kadınlar

Türk toplumunda değerli ve saygın olarak ifade edilen kadınların, sözlü ve yazılı kaynaklarda nasıl ele alındığı konusuna değinmek gerekmektedir. Türk kadınının geleneksel görüşte değerli olmasını sağlayan etmen sadece kendi çabası mıdır? Bazı edebi ve yazılı kaynaklarda talip olan erkeğin yeterli özveriyi ve çabayı gösteremediği durumlarda ölümle cezalandırıldığı bilinmektedir (Köken ve Büken Ö, 2017: 115–116). Bu durumun Türk kadınının toplumsal hayat içerisindeki önemine vurgu yapmaktadır. Geleneksel Türk toplumunda kadının hür iradesine saygı duyulduğu fikrine verilen bilgiler doğrultusunda ulaşılmaktadır. Geleneksel Türk toplumunda erkekler bu seçim hakkını sadece kendi toplumları içerisinde yer alan kadınlara mı uygun görmüşlerdir? Bu durumu bir örnekle açıklamak gerekmektedir, Manas, Şooruk Han ile savaşmış ve Şooruk Han'ın yenilerek Manas'a kadın hediye etmek istemesi üzerine Manas'ın, “Hanlığı yağmaladım diye hediye verilen kızı kendime zorla zevce yapmam, kendisi isterse kabul ederim. Kızlara hediyelik muamelesi yapmayalım. Seçimlerini kendileri yapsınlar.” dediği bilinmektedir (Türkmen ve İneyet, 1995: 114).

Geleneksel görüşte kadınların saygınlığına etki eden rollerden birinin “annelik” olduğu görülmektedir. Anne tipinin evlatlarına karşı korumacı bir tavır sergilemesi Türk destanlarında da yer almaktadır. *Er Samır Destanı* bu örnekler arasında yer almaktadır. Öfkelenen babasının şiddetinden oğlu Er Samır’ı kurtarması bir yandan annenin korumacılığına örnek iken diğer yandan da bir kadının evladına karşı sorumluluğunu hür iradesiyle yerine getirebildiğine kanıt oluşturmaktadır (Dilek, 2002; Akt: Abdurrezzak, 2018: 41–44).

Yine Manas Destanı’nda da annenin fedakârlığı görülmektedir. Manas’ın annesi Çıyırdı’nın, silahlanıp zırhını kuşanarak zor duruma düşen oğluna yardıma gitmesi bu örnekler arasında yer almaktadır (Gültepe, 2008: 129). Benzer bir anlatıya Dede Korkut kitabında da rastlamaktayız. *Kazan Bey’ Oğlu Uruz Bey’in Esir Düştüğü Destan* metninde Burla Hatun’un oğlu için kırk ince belli kız ile mücadele etmeye gittiği görülmektedir. Oğlu Uruz için büyük bir mücadele veren Burla Hatun’u Kazan Bey’in bile tanıyamadığı şu şekilde ifade edilmektedir (Gültepe, 2008: 129- 130).

“Meğer hanım boyı uzun Burla Hatun oğlançuğunu andı, kararı kalmadı. Kırk ince billü kız oğlanı-y-ile kara aygırın tartdurdı, butun bindi, kara kılıcın kuşandı. Başum tacı Kazan gelmedi diyü izin izledi gitdi. Gelü gelü Kazan’a yakın geldi. Kazan halalını tanımadı.” (Ergin, 2018: 173).

Destanlarda kadınların anne rolünün yanı sıra sevgili ve eş rolünde de ele alındığı dile getirilmektedir. Bu tip kadınların öne çıkan özelliklerinin fedakârlıkları ve korkusuzlukları olduğu görülmektedir. Dede Korkut kitabında yer alan *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı* bu örnekler arasında yer almaktadır. Deli Dumrul kendi canı yerine can bulmak ister fakat ne annesi ne de babası duruma razı olmamaktadır. Bunun üzerine eşine giden Deli Dumrul’a eşinin şu sözleri söylediği görülmektedir:

Senün ol muhannet anan baban

Bir canda ne var ki sana kıyamamışlar

Arş tanığ olsun gök tanığ olsun

Kâdir Tanrı tanığ olsun

Menüm canum senün canuna kurban olsun (Ergin, 2008:167).

Destanlarda yer alan kadınların fedakâr ve korkusuz olmalarındaki sebepleri sadece biyolojik unsurlarla açıklamanın mümkün olmadığı ortadadır. Toplum içerisinde erkeğin gerisinde bırakılmayan kadınların öz güvenli ve özverili duruşlarının anlatı geleneğine de yansıdığı görülmektedir. Geleneksel Türk kültüründe erkeğin kendi toplumu içerisinde yer alsın veya almasın kadını kendinden farklı görmediği destan metinlerinde de geleneğinde açıkça ifade edilmektedir. Kadına biçilen bu değer toplumun inanç sisteminden bağımsız olarak içerisinde bulunan kültürün öğretileri olduğu fikrini beyan etmek gerekmektedir. Türk kültüründe kadına biçilen değer öğretilen bir bilgiden ziyade yaşayarak aktarılan değerler bütünü olduğu açıkça görülmektedir.

2. 2. Masallarda Yer Alan Kadınlar

Sosyal koşulların, kültürel arzuların değişim ve dönüşümünü gözlemlemek açısından önemli bir yere sahip olan masallarda kadınların etkin ve önemli bir yere sahip oldukları görülmektedir. Kadınların masallarda ön planda olmasının sebebi masalların ağırlıklı olarak kadın anlatıcılar tarafından aktarılması olduğu dile getirilmektedir (Sezer, 2012: 16; Yalçınkaya, 2019: 182). Türk destanlarında yer alan kadınların genellikle korkusuz, savaşçı, çözüm odaklı kadınlar oldukları ifade edilirken, masallarda yer alan kadınların aktif ve pasif olarak iki tip geliştirdiği dile getirilmektedir (Yalçınkaya, 2019: 183).

Masallarda yer alan kadınların korkusuz, lafını esirgemeyen, kararlarını tek başına alan karakterler olduğu görülmektedir. İlerleyen süreçte evleneceği erkekle didişmekten geri durmayan bu kadınların, uzun yolculuklu maceralara atıldığı dile getirilmektedir. Burada dikkat çeken durum bahsi geçen kadınların bakire oldukları hususu olmaktadır (Sezer, 2012: 49). “*Altı Kız Babası*” aslı masalda bu durum şu şekilde dile getirilmektedir:

“Babaların bir kız ve erkek evlat üzerinden iddiaya girmesi sonucunda yarışmayı kızın kazandığı görülmektedir. Oyun sırasında kızın kendini erkek olarak tanıttığı dile getirilmektedir. Kızın oyun sonunda altın elmayı aşırıldığı cebe şu notu bırakmıştır: “Yaz geldim, güz gidiyorum/ Kız geldim, kız gidiyorum.” işareti alan Beyoğlu, evine

dönünce evcilleşen bu dişi kimliği kaçıır. Bahsi geçen teslimiyetçi yapının, kızın erkek elbiselerini üzerinden çıkardığı ilk anda başladığı ifade edilmektedir.” (Sezer, 2012: 49–50).

Masallarda kadın bağlamında dikkat çeken bir diğer hususun ise “güzellik” olduğu görülmektedir. Bahsi geçen kadın kahramanların, güzellik konusunda da eşi benzeri olmaması gerektiği hususu her daim vurgulanmaktadır. Fakat kahramanların güzelliklerinin de onları birebir etkileyen olumsuz bir yanı olduğu görülmektedir. Bir yandan en iyisi ve özeli olmaları ifade edilen kadınların, diğer yandan böyle olmaları durumunda iffetlerini korumakta güçlük yaşayacakları belirtilmektedir, çünkü güzel olmak ataerkil bir toplum yapısında kışkırtıcı unsurlar arasında yer almaktadır (Ölçer, 2003: 52). Ölçer, masalarda bahsi geçen kadın güzelliğinin iki şekilde ele alınması gerektiğini ifade etmektedir. İlk olarak estetik anlamda güzel bulunan kadının toplumsal olarak üretim içerisinde olması ifade edilirken, ikinci olarak biyolojik üretkenlik ön plana çıkmaktadır (2003: 53).

Masallarda kadınların “anne”, “sevgili/eş” olarak da karşılaştığı görülmektedir. Anne tipi genellikle olumlu ve pasif olarak gösterilmektedir. Uygur masallarından biri olan “*Şehzade ve Albastı*” masalında albastının isteği üzerine şehzadenin, annesini öldürdüğü ve kalbini albastıya götürdüğü görülmektedir. Masalda annenin kalbinin dile geldiği ve albastıyla mücadeleye tuttuğu dile getirilmektedir (Yalçınkaya, 2019: 184). Yalçınkaya, sevgili/ eş olarak ifade edilen kadınların olumlu ve olumsuz olarak iki şekilde masalarda yer edindiğini dile getirmektedir. Sadık ve kocalarını aldatan kadınlar olarak ifade edilen bu kadınlar, erkek kahramanın bir yolculuğun neticesinde evlenmeyi arzuladığı kişi olarak yansıtılmaktadır (2019: 185). “*Melike Kanhor*” masalında şehzadenin resmini gördüğü kıza âşık olmasıyla onu bulmak için yola düştüğü görülmektedir. Çektiği zorluklardan sonra kıza ulaşır ve onunla evlendiği dile getirilmektedir (Yalçınkaya, 2019: 185).

Masallarda yer alan erkek kahramanın, kadın karakteri elde edebilmek için her daim mücadele etmek zorunda olduğu ifade edilmektedir. Bilinçaltı tezahürde bir avlanma eylemi olarak nitelendirilebilecek olan bu durumda verdiği mücadeleyle kendini kanıtlayan erkeğe, kadın ödül olmaktadır. Kaçanın kovalandığı düzen içerisinde yeterince kaçan kadına ise evliliğin ödül olarak bahşedildiği görülmektedir.

Masallarda kadın tipleriyle “üvey anne” olarak da karşılaşıldığı görülmektedir. Başrol kadın kahramanların en güzel olması hususunda verilen ifadelerin, üvey anne tipinde de en kötü olan konusunda vurgulandığı görülmektedir. Bahsi geçen kadınlar o kadar kötüdür ki yaptıkları eylemin neticesinde karşı tarafın büyük zararlar almasını umursamadıkları görülmektedir. “*Nardaniye Hanım*” masalında üvey annenin, Nardaniye’nin güzelliğini kıskanması sonucu ona tuzak kurması ve kızın iffetini kirlettiğine dair babasına şikâyet etmesi bu duruma örnek olmaktadır. Ayrıca bu durum masalarda kadın bağlamında yer alan konuların genellikle “iffet”, “güzellik” kavramlarıyla paralel ilerlediğini bir kez daha göstermektedir. Erkek egemen söylemin kadın bilincine etkisi olarak ifade edilebilecek olan bu durumun, kadınların arzulanan nesne olarak birbirleriyle yarışa girmesine sebebiyet verdiği dile getirilmektedir. Masalarda yer alan üvey anne-kız çocuk, kız kardeşler ve gelin-kaynana arasındaki rekabetler bu bağlamda değerlendirilmektedir (Ölçer, 2003: 52).

2. 3. Halk Hikâyelerinde Yer Alan Kadınlar

Halk hikâyeleri şekil ve anlatım özellikleriyle farklı bir edebi tür olarak bilinirken destan geleneğinin de devamı sayılmaktadır. Halk hikâyelerinin yazılı edebiyat, günlük hayat ve saz şairlerinin hayatı etrafında meydana gelen olaylarla örüntülü olduğu ifade edilmektedir (Aslan, 2001: 1–2). Kadınların Türk edebiyatında üç şekilde değerlendirildikleri görülmektedir; İslamiyet’ten önce “alp tipi”, yerleşik hayata geçiş ve İslâm’ın etkisiyle birlikte “pasif role geçiş”, Batı etkisiyle birlikte erkekle “eşit seviyeye” gelme olarak ifade edilen bu üç aşamanın yansımaları halk hikâyelerinde de görülmektedir (Karakaş, Akın ve Güneş, 2017: 19–20).

Kadınlar halk hikâyelerinde de tıpkı destan ve masal türlerinde olduğu gibi güzellikleri ve gözü kara halleriyle yansıtılmaktadır. Kaostan korkmayan, bileği bükülemeyen ve karşı cinsiyle savaşmaktan kaçınmayan bu kadınların hikâyelerde her daim bir duruş sergiledikleri görülmektedir. “*Şah İsmail*” hikâyesinde yer alan Gülizar’ın güzel bir kadın olduğu dile getirilmektedir. Gülizar’ın evlenmek için tek kriteri kendisini savaşta yeneceği bir erkekle karşılaşması olduğu bilinmektedir. Karşısına çıkan her erkeği yenen ve öldüren bir kadın olarak anlatılmaktadır (Aslan, 2001: 7). Köroğlu’nun varyantlarından olan “*Telli Hanım*” hikâyesinde, kadın kahramanın evlenmek istediği erkeği kendisinin seçmek istediği ifade edilmektedir. Bu nedenle

onunla evlenmek isteyen erkekleri test ettiği bilinmektedir. Benzer örnekler “*Duha Koca Oğlu Kan Turalı*” ve “*Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek*” hikâyelerinde görölmektedir (Ekici, 1997: 12).

Kadınların halk hikâyelerinde de destan ve masal türlerinde olduğu gibi “anne”, “sevgili” ve “cadı” tipi olarak çeşitli şekilde ifade edildiği görölmektedir. Fedakâr ve korumacı olarak ifade edilen anne tipini “*Er Tabıldı*” hikâyesinde şu şekilde anlatılmaktadır:

“Anne Agaça, Er Tabıldı’yı iyi bir evlat olması için elinden geleni yaptığı dile getirilmektedir. Çocuk daha küçükken düşmanları olan Kudaynazar, Er Tabıldı ve ailesinin mallarına el koyar. Annesi Agaça ise oğluna bir zarar gelmemesi için her şeye katlanmaktadır.” (Saçkesen, 2007: 493).

Bir diğer tip olan sevgili tipinin de yine diğer türlerde olduğu gibi ifade edildiği görölmektedir. “*Mahbup Sultan*” hikâyesinde kadın kahramanın savaşçı özelliklerinden dolayı hem alp tipi olarak ifade edildiği hem de sadık karakterinden dolayı ideal sevgili olarak göröldüğu dile getirilmektedir (Karakaş, Akın ve Güneş, 2017: 21–22). Her üç türde de görölen bir diğer tip ise “cadı tipi” olmaktadır. Halk hikâyelerinde yer alan cadı tiplerinin sevenlerin arasını açan ve onların kavuşmasına mâni olan kötü kadın tipleri oldukları görölmektedir (Karakaş, Akın ve Güneş, 2017: 21–22).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN DOĞUŞU VE SEYİRLİK TÜRLERDE YER ALAN KADIN TIPLERİ

İnsanoğlunun varlığını kanıtlamaya çalıştığı her yerde tiyatronun geliştiği bilinmektedir. İlkel dönemlerde dansla başlayan ve günümüzde televizyona kadar uzanan bu yolda tiyatronun çeşitli şekilde insan hayatında var olduğu dile getirilmektedir (Sevin, 1968: 1). Bir ekonomik kültürden diğere geçiş sırasında insan topluluklarının belirli bir sırayı ve zamanı takip etmedikleri bilinmektedir. Tarım, hayvancılık gibi unsurların gelişme göstermesiyle inanç sistemlerinde birtakım gelişmeler meydana gelmiş ve gerçekleştirdikleri törenlerinde etkisiyle tiyatronun aktör tipini kazanmasında etkili olmuşlardır (Pirverdioğlu, 2003: 58). Oyun kavramının iş, ritüel ve din kavramları göz önüne alındığında değerinin sorgulandığı fakat Huizinga'nın bu algıyı değiştirdiği ortadadır. Huizinga'nın oyunu kültürün ortaya çıkma sürecinde bir araç olarak gördüğü ve oyunun zaman olarak kültürün önünde olduğu fikrini öne sürdüğü bilinmektedir (And, 2003: 27).

Oyun kavramının çeşitli gereksinimleri karşıladığı ifade edilmektedir. Bunlar; boşalma gereksinimi, fazla enerjiyi atmak, benzetmece içgüdüsünü doyumak gibi sıralanabilmektedir. Ayrıca oyun kavramının insan ve hayvan gibi canlıları hayatın ciddiyetine hazırlama konusunda araç olarak görüldüğü dile getirilmektedir (And, 2003: 27–28).

Dünyaya geldiği an ağlayan ve ilerleyen süreçte gülmesini öğrenen insanın zihni faaliyetleri dini ve din dışı şekillerde gerçekleştirdiği bilinmektedir. Dini ritüellerin çoğunluğunun oyun niteliğine bürünmesiyle birlikte inançların ortaya çıkmasına sebep olan eylemlerin sanat eserlerini de doğurduğu görülmektedir (Elçin, 1991: 32).

Oyun kavramına bağlı bulunduğu kültür dairesi içerisinde farklı ve kendine özgü bir yol veren geleneksel Türk tiyatrosu konusuna değinmek gerekmektedir. Seyirlik türdeki oyunlar bağlı bulunduğu insan topluluklarının eski inançlarını, gelenek ve göreneklerinin izlerini korurken onun kökeni, tarihi ve başka insan topluluklarıyla ilişkileri hakkında da bilgiler içermektedir (Pirverdioğlu, 2003: 58).

Geçmişten ve eski uygarlıklardan kalan pek çok törenin varlığı köylerin uzun yıllar boyunca kentlerden kopuk oluşunun bir neticesi olarak görülmektedir (And, 1969: 11). Ancak bu kültür değerlerinin sağlam temellere oturtulmuş olduğu ve özünü koruyarak yeni inanç yapısına uyum sağlamakta sorun yaşamadığı bilinmektedir (Pirverdioğlu, 2003: 58).

Bahsi geçen törelerin hayatın her safhasında olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosuna da katkısının olduğu görülmektedir. Bu nedenle öncelikle konuya törenlerin üzerinde büyük etkisi bulunan, inanç bağlamında giriş yapmak gerekmektedir. Şamanist inanç dairesi içerisinde kendini ifade etme şansı bulan Türk kültürünün bugünkü şeklini almasında da bu inanç dairesinin etkisinin bulunduğu görülmektedir.

Şamanizm'in yayıldığı tüm coğrafyalardaki kültürleri etkilediği gibi onlardan kendisinin de etkilendiği görüşünü ifade etmektedir. (İzgi, 2012: 37) Ayrıca Şamanizm'in Türklerin kültürleri üzerindeki etkisini Anadolu dansları ve seyirlik oyunlarında da görmek mümkündür (And, 1969: 12). XII. yy'de Bizans prensesi Anna Komnena'nın dikkat çekmiş olduğu Aleksiyad adlı eserde prenses babasının damla hastalığının Türkler tarafından taklit edildiğini ileri sürmektedir (And, 1969: 15).

XVII. nci asrın büyük Türk seyyahı aynı zamanda devrinin etnografı ve folklorcusu olan Evliya Çelebi taklit kelimesiyle bütün komik gösterileri ve mukallit, soytarı, hokkabaz veya komiği adlandırmaktadır (Judet, 1971: 113). Taklitle ilgili yapılan bu tanımlama Türk kültüründe vuku bulan Karagöz, Meddah, Orta oyunu ve Köy seyirlik oyunu gibi türlerin dayandığı noktayı ifade etmek hususunda bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Karagöz, Meddah, Orta oyunu türlerinin ortaya çıkışlarına sebebiyet verdiği düşünülen ilkel güldürü dans, ritüel, taklit, köy seyirlik oyunları unsurlarını barındıran uzun bir tarihin ve geniş bir coğrafyaya yayılmış geleneklerin ürünleri olarak ifade edilmektedir (Ümit, 2014: 48–49). Anadolu Selçukluları devrinde toplumsal ve ekonomik anlamda herhangi bir dönüşümün gerçekleşmemesinin eski geleneklerin sürdürülmesinde etkili olduğu dile getirilmektedir. Dram sanatının Osmanlı imparatorluğunun kurulmasıyla beraber “Bektâşi” ve “Mevlevî” ayinlerinde temsil yönü ile karşımıza çıktığı bilinmektedir (Elçin, 1991: 35).

Taklit ve güldürü unsurları ile öne çıkan bu gösterim biçimleri Osmanlı’ya başkentlik yapmış şehirlerde özellikle İstanbul’da gelişmiştir (Ümit, 2014: 49). Bu unsurların neden sadece Osmanlı’ya başkentlik yapmış olan bölgelerde geliştiği ise ayrıca bir soru işareti oluşturmaktadır. Bu durumu başkent olan şehirlerin kültürel faaliyetlerine önem verildiği hususunda değerlendirmek gerekebilir.

Gelişimi bu şekilde ele alınan seyirlik oyunların sadece İstanbul’da düzenlenmediği görülmektedir. Gezgin Thevenot, IV. Mehmet’in oğlunun doğumunu kutlamak için yedi gün yedi gece şenliklerin yapıldığını dile getirmektedir. Ayrıca bu şenliklerde gösterilen Türk Güldürüsü’nden bahsetmektedir (And, 1959: 16). Gösterilen seyirlik oyunların yabancı tanıkların üzerinde büyük etki bıraktığı dile getirilmektedir. Yabancı bir tanığın “Türkler bu alanda bize imrenmeyecek kadar ilerideler” sözü bu etkinin örnekleri arasında gösterilmektedir (And, 1959: 33). İstanbul Topkapı Sarayı arşivinde nr. D 10022 9 de kayıtlı bir vesikanın Sultan III. Murad’ın oğlu şehzade Mehmed’in sünnet düğünü şenlikleri münasebetiyle yapılan gösterileri zikrettiği dile getirilmektedir (Judet, 1971: 113).

Judet’ in aktardığı bilgiler doğrultusunda orada canbâzan, zorbâzan, gürzbazan, kârbazan, binavayan, tasbazanile beraber sûretbâzan, hayal-i zilciyan olarak bilinen göstericilerin olduğundan bahsedilmektedir. Ayrıca bahsi geçen göstericilerin bağlı oldukları grupların cemaat-i hayal-i has ve cemaat-i piyade çadırları olarak ifade edildikleri dile getirilmektedir (1971: 113).

Batılı anlamdaki modern tiyatronun dışında kalan Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik arz eden gösterim türlerinin tümü "Geleneksel Türk Tiyatrosu" terimiyle halk bilimini içinde yer alan geleneksel Türk tiyatrosunun kırsaldan kente ve yerelden ulusala yayılan birçok türü barındırdığı

bilinmektedir. Bahsi geçen türlerin belirli bir zaman diliminde ortaya çıktığı ve günümüzdeki biçimini alarak geleneksel yapıya büründüğü dile getirilmektedir (Durmaz, 2019: 738–739). Her ne kadar tekâmül etmiş karakter tiyatrosu Osmanlı Türklerinde serbest ve anlamlı bir sanat olarak gelişmek için uygun şartlar bulmamış olsa da halk temsilleri ve temâşaları yaygın bir çeşit meydana getirmiş ve bütün sosyal tabakalar tarafından sevilmiştir (Judet, 1971: 11).

Günümüzde geleneksel Türk tiyatrosu olarak ifade edilen bu alanla ilgili önceleri çeşitli adlandırmalar yapıldığı görülmektedir. “Türk Temaşası” olarak bilinen fakat daha sonra Metin And’ın kendine özgü yorumuyla “Geleneksel Türk Tiyatrosu” olarak anılan bu sanat dalının çeşitli adlandırmaları olduğu bilinmektedir. Bunlar: “Halk Tiyatrosu, Türk Seyirlik Sanatları gibi adlandırmalardır (Düzgün, 2000: 63).

Tanzimat dönemi ile İstanbul’a resmi olarak gelen ve temsiller veren İtalyan opera, operet ve tiyatro toplulukları ile Osmanlı’nın batılı anlamda sahne sanatları ile tanışma fırsatı bulduğu bilinmektedir (Beşiroğlu, 2006: 14). Sahne sanatları konusunda taze bir bilgiye sahip olan Osmanlı’nın Batı’ya yönelme düşüncesi ile bu alana bir sıçrama yaptığı görülmektedir. Fakat And’a göre Tanzimat’la Batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü özgün geleneksel tiyatromuz olduğu bilinmektedir.

Köylü tiyatrosu geleneği ve Halk tiyatrosu geleneği çevre bakımından birbirinden farklı iki gelenek olarak bilinmektedir. Toprağa bağlı yaşam bolluk törenlerinin ve kut törenlerini ortaya çıkarmış ve seyirlik oyunlara yansımıştır. Seyirlik oyunların zamanla değişikliğe uğramasına rağmen günümüze kadar aktarıldığı dile getirilmektedir (And, 2014: 11).

Konu zamansal olarak ele alındığında Köylü tiyatrosunun ne zaman ortaya çıktığı sorusu akıllara gelmektedir. Köy seyirlik oyunlarının geleneksel tiyatromun eski bir ürünü olduğu dile getirilmektedir. Oyunların başlangıç tarihiyle ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat araştırmacılar oyunların ayinle ilgili yapılarla bağlantılı oldukları kanısındadır (Durmaz, 2019: 738–739). Geleneksel Türk tiyatrosunun, Köylü tiyatrosu geleneği ve Halk tiyatrosu geleneği olarak iki şekilde ele alınmış olduğu görülmektedir. Halk tiyatrosuna değinmeden önce halk kimdir? Sorusuna değinmek gerekmektedir. Dundes halkı: Ortak bir faktörü paylaşan insan grubu olarak belirtmektedir. Bu grubun bir arada olmasının sebebi dil, meslek, din olabilir. Önemli

olan herhangi bir sebeple bir arada olmaları ve kendilerine ait olarak gördükleri gelenekleri kabul etmeleridir (2006: 16).

Açığa kavuşturulması gereken diğer konu ise halk tiyatrosunun üreticisinin kim olduğu hususu olmaktadır. İlk görüş halk tiyatrosunu halkın kendisi için ürettiği tiyatro olarak tanımlarken ikinci görüş ise kimin tarafından üretildiği önemli olmamakla birlikte seyirci ve amacın halkla ilişkili olması yönündedir (Balay, 1995: 7).

Halk tiyatrosunun kent merkezli bir tiyatro türü olduğu bilinmektedir. Geleneksel halk tiyatrosu türlerinden olan Karagöz, Orta oyunu türleri İstanbul ile birlikte anılmasına rağmen Anadolu'nun diğer bölgelerinde de görülmektedir. XIX. yy'de Batı tiyatrosuyla birleşen Geleneksel halk tiyatrosu, Tuluat tiyatrosunun doğmasını sağlamıştır (And, 2014: 11–12).

Ayrıca Köy seyirlik oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca [doğaçlama] oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin bulunmadığı dile getirilmektedir (And, 2014: 14). Bu noktada hayal gücünün payını yadırgamamak gerekmektedir. Günümüz tiyatro eğitiminde soyut düşünme yönteminin oldukça önemli olduğu görülmektedir. Geçmişe dönüp bakıldığında ise bu yöntemin var olan kültür dairesi içerisinde kendiliğinden gerçekleştiği ele alınan kaynaklarda açıkça ifade edilmektedir.

Yazılı bir metne dayandırılmadan ve herhangi bir sahneye ihtiyaç duyulmadan doğaçlama icra edilen bu oyunlarda konunun belirli bir ayınla ilgili olduğu dile getirilmektedir. Bu açıdan ritüel kökenli oyunların incelemesinde toplumların hem geçmiş inançlarının, tarihi, adetleri ve uygulamalarının önemli yer tuttuğu görülmektedir (Durmaz, 2019: 739).

Köylü tiyatrosu geleneği ve Halk tiyatrosu geleneği, Geleneksel Türk tiyatrosunun başlıkları olarak bilinmektedir. Türler birbirlerinden farklı özellikler taşıyalar da ortak yönleri olduğu ortadadır. Batı tiyatrosundan farklı olarak sahnemiz bir tiyatro oldukları doğaçlamaya dayalı, şarkı, dans, söz oyunları ile desteklendikleri görülmektedir (And, 2014: 12). And, Batı tiyatrosunun etkisiyle birlikte halk tiyatrosunun güç kaybettiğini dile getirilmektedir. Günümüzde ise neredeyse tüm türlerinin yok olmaya başladığı bilinmektedir (2014: 15–16). Oyunlarda oyuncuların giyim kuşamlarını değiştirdikleri

ve maskeler takarak kılık değiştirdikleri görülmektedir. Dramatik sanatların kendine özgü olan önemli niteliklerinden birisinin “başkasının yerine geçme” olduğu belirtilmektedir. Bu zellik Anadolu dramatik oyunlarının da önemli bir niteliği olarak bilinmektedir (And, 2003: 29).

Konuyla ilgili dünya medeniyetlerine bakıldığında kadın rollerinin hep erkekler tarafından canlandırıldığı görülmektedir. XV. yy’a kadar namuslu kadın için sahne yasağının olmasının oyunculuk mesleğinin erkeğin tekeline geçmesine neden olduğu dile getirilmektedir. Ayrıca bu durumun yazılan oyun metinleri üzerinde de etkili olduğu bilinmektedir (Küçük Arat, 2008: 115). Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan yolda geleneksel kültürde Türklerin kadın algısı incelendiğinde ise toplum içerisinde kadınlara karşı çoğunlukla “annelik” rolünün getirilerine göre hareket edildiği görülmektedir. Bazı eski Orta Asya Türk toplumlarında anaerkil yönetimler olmasına karşın kadın yöneticilere olan saygı doğurdukları erkek çocuklarla orantılı olmuştur (Nutku, 2010: 137). Kadınlara toplum içerisinde bireysel kimlikleriyle ifade edilmezken eş, anne, kız çocuğu olma gibi toplumsal rollere bağlı olarak anlam kazandıkları görülmektedir. Bu görüşler bağlamında tanımlanan kadınlara ritüel kökenli oyunlarda rastlamamak olası olmaktadır. Sanatçı olarak ifade edilen kadınların ilk defa Helenistik ağ tiyatrosunda bir kadın konusunda yer bulabildikleri bilinmektedir. XVII. yy’de Doğu ve Batı’da sahnede boy gösteren kadınların Anadolu bağlamında II. Meşrutiyetten sonra gizlice sahne aldıkları ve Cumhuriyetin ilanıyla yasal yollarla sahne aldıkları bilinmektedir (Nutku, 2010: 137).

Osmanlı Dönemi’ne bakıldığında kadınların bireysel özgürlüklerinin sınırlı olduğu ve baskı altında tutuldukları görülmektedir (Küçük Arat, 2008:108). Kadınların haremlik selamlık sistemine maruz bırakıldığı ve ele alınan eserlerde konu edebilmenin tek yolunun oyunların içeriğinin farklı coğrafyalarda geçirilmesi fikrinin hâkim olduğu ifade edilmektedir (Demirdağ, 2014: 20).

Böylece kadınlar tiyatro sanatı içerisinde kendilerine yer bulamayacak duruma gelmektedir. Bu durum da özne eksikliğinden kaynaklı birtakım sorunların ortaya çıkacağını ve iletilmek istenilen mesajların yerine ulaşamamasına yol açacağı görüşünü doğurmaktadır. Yazarların Müslümanca bir sakınışa bürünmesinin sonucu olarak kadınsız ve aşk konularına değinilmeyen bir toplumla baş başa kalınacağı belirtilmektedir. Bu duruma Müslüman erkekleri düşmüş ve azınlık kadınlarla bir

araya getirmek ya da esir olarak tanımlanan kızlarla seviştirmek gibi iki yol sunulmaktadır (Kandiyoti, 2013: 153).

Kamusal alanda kadınların sahne almasının doğru karşılanmadığı düşüncesi hâkim olmasına rağmen Osmanlı Dönemi'nde harem içerisinde kadın seyircilerden oluşan tiyatro gösterilerinin yapıldığı dile getirilmektedir. Haremde yaşayan kadınlar toplumsal anlamda “köle” olarak anlandırılmakta ve bir kurum olarak “harem”, Engels'in “kadının evcil köleliği” olarak tanımlanmaktadır (Tekeli, 1982; Akt: Küçük Arat, 2008: 109).

Harem'in bu şekilde tanımlanması kadınların harem içerisinde özgürce hareket edebilmesi noktasında belirli kısıtlamalara maruz kalacağı düşüncesini akıllara getirmektedir. Ayrıca harem yaşamının tekdüzeliğini değiştirmek için zaman zaman Meddahlar, Karagözcüler ve Orta oyuncuların gösteriler için saraya çağrıldığından da bahsedilmektedir (Nutku, 2010: 140–141). XIX. yy dolaylarında İngiliz bir leydinin paşa konağında gördüğü kadın oyuncu hakkındaki görüşleri dile getirilmektedir. Leydi oyuncuyu olağanüstü bir etkisi olan ve vahşi biri olarak tanımlamaktadır. Taklitler yaptığını, sesini değiştirdiğini belirtmektedir. Bu açıklamalardan sonra sarayda icrasını gerçekleştiren kadının meddah-mukallit olduğu anlaşılmaktadır (Nutku, 2010: 140–141).

Tanzimat ile ortaya çıkan Tuluat tiyatrosu, Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu unsurlarından oluşan yeni bir tiyatro şeklidir (Beşiroğlu, 2006: 15). İlk Türk oyun yazarı olarak tarihe geçen ismin ise İbrahim Şinasi olduğu bilinmektedir. Yazdığı oyunun adı Şair Evlenmesi'dir ve onu birçok örneğin izlediği görülmektedir (Karacabey, 1995: 8). Karacabey, oyun yazarları aileyi ele aldıklarında bu ailenin genellikle bir azınlık ailesi olduğunu ve siyasal ya da tarihi olayları ele aldıklarında ise olayların geçtiği ülkeyi başka bir coğrafyadan seçmek durumunda kaldığını belirtmektedir (1995: 8–9). Oyun metinlerinde kendini gösteren bu muhafazakârlığın kadının sahneye çıkması aşamasında da baskısını sürdürdüğü görülmektedir. Osmanlı Dönemi'nde kadının sahne almasının üst sınıfın eğlence anlayışına hitap ettiği görülmektedir. Fakat aynı kadınların sosyal hayatta sahnede yer almalarının birtakım kurumları rahatsız ettiği ortadadır.

Kadriye Hanım XIX. yy'ın ikinci yarısında sahneye çıkmış olan ilk Müslüman kadın olarak bilinmektedir. Bir gösterisinde tanındığından dolayı sahneyi bırakmak zorunda kalmıştır. II. Meşrutiyetten sonra sahneye çıkan ise Afife Jale'dir. Fakat kendisinin sürekli polis takibinde hayatını sürdürdüğü bilinmektedir (Nutku, 2010: 140–141). Konu bağlamında etkisi bulunan Mızıkayı Hümâyun'a da değinmek gerekmektedir. Akbulut konuyla ilgili şunları aktarmaktadır:

“Sarayın teşkilâtında daha önceleri var olan; dinî, resmî ve özel vazifelerde ananevi bir biçimde ilgisi bulunan Müezzi-nân, Fasıl Takımı, Orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Muzıka-yı Hümâyun, daha sonra Tiyatro, Orta Oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, Karagöz, kukla ve hattâ Opera ile Operet gibi bölümleri bünyesine katarak, genişlemiş ve özel bir eğitim teşkilâtı olmuştur” (Karamahmutoğlu, 1999;Akt: Akbulut, 2019: 19, 20).

Bu anlamda Mızıkayı Hümâyun bünyesinde kurulan bölümlerin saray kadınlarına kazandırdığı kültürün özendirici olduğu dile getirilmektedir. Böylece saray çevresi ve alt sınıf kadınların farkı da ortaya çıkmaktadır. Bir yandan gelenekçi bir yapıyla harmanlanmış İslam hukuk anlayışına göre yaşayan kadınlar diğer yandan ise farklı kökene, tarihe ait ve sahip olan kadınlar bulunmaktadır. Osmanlı'da kadınların kendi duyguları ve davranış kalıpları bulunmaktadır. Bu kadınları etkileyen en etkili unsur ise gelenektir (Küçük Arat, 2008: 112).

Osmanlı toplumunda şehirde ve köyde yaşayan kadınlar için durumun bu yönde olmadığı dile getirilmektedir (Akbulut, 2019: 20–21). Ekonomik farkın kültürel farklılığı etkilediği ve böylece saray ve kitle kültürü olarak iki farklı kültürün meydana geldiği ifade edilmektedir (Küçük Arat, 2008: 108). Osmanlı'nın özellikle ilk dönemlerinde büyük şehirlerde medreselerin ve tarikatların etkisiyle sosyal yaşamda kadına dinsel inançlarına göre yer verilmiştir ancak bu durum zamanla ortadan kalkmıştır (Küçük Arat, 2008: 109).

Bu noktada ekonomik faktörlerin ve geleneğin bağlam doğrultusunda yaptırım gücüne sahip olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Osmanlı Dönemi'nde sarayda eğitim alan kadınların alt sınıf kadınlara göre kısıtlı olsa fikir ve duyguları doğrultusunda hareket edebildiği görülmektedir. Küçük Arat, saray kadınlarının aldıkları eğitimin de

etkisiyle alt yapı kadınlarına uygulanan yasak ve baskıları kendilerine uygulamadıklarını belirtmektedir (2008: 110).

Dönem bağlamında Ahmet Mithat Efendi'nin sergilediği oyuna değinmek gerekmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin imkânsız aşk konusunu işlediği “Hükm-i Dil” oyunuyla ilgili verilen bilgi şu şekildedir: Mekân olarak Fransa'da geçen oyunda oynayan kadın ve erkek oyuncunun Müslüman ve Türk olmadığı görülmektedir. Oyundaki konunun tam tersi yönde ele alınması durumunda ise gerçekleşecek olan şeyler şöyle dile getirilmektedir: Şartlar bağlamında Müslüman gençlere yer verilemeyeceği düşünülerek yabancı kahramanların tercih edildiği görülmektedir. İkili ilişkinin Müslüman kahramanlar arasında kurgulanmasının olayın gerçekliğine etki edeceği fikri dile getirilmektedir. Bu durum din ve milliyet kavramlarının olayları yönlendirici etkisi olduğu fikrini doğurmaktadır (Demirdağ, 2014: 21–22). Sahnede gerçekleştirilen oyunlar Türk ve Müslüman olmayan kişiler tarafından oynandığında toplumun bu tiyatro oyunlarını sadece bir gösteri olarak algılamakta olduğu fakat tam tersi durumu ise dini, milli öğretilerin arkasına sığınarak reddettiği görülmektedir. Oyuncular arasında sayıca olmalarına rağmen erkek Müslüman Türk oyuncular bulunmaktadır. Bunların dışındaki oyuncularının çoğunun Ermenilerden oluşmakta olduğu görülmektedir (Karacabey, 1995: 9).

Böylece kadının yaşadığı baskılar tiyatrodaki kendini göstermiş ve kadının sahneye çıkmasının dinen günah, ahlaken ayıp, hukuken fuhuşa eş değerde bir eylem olarak görüldüğü dile getirilmektedir (Tuncay, 1996; Akt: Küçük Arat, 2008: 115).

Konu bağlamında Recaiade Mahmut Ekrem'in “Afife Anjelic” oyununa da değinmek gerekmektedir. Oyunda Anjelic'in namusuna göz diken adama karşı mücadelesinin geleneksel Türk kültüründe yer alan kadın tipiyle aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Yazarın herhangi bir din ve millet ayrımı gözetmeyerek evrensel bir yaklaşımla oyunu yazıya aktardığı ifade edilmektedir (Demirdağ, 2014: 22–23).

Tanzimat Dönemi kadınlara yönelik gerçekleştirilen reformlar açısından her ne kadar önemli bir dönem olsa da gerçekleştirilen reformların sağlam temellere oturtulmadığı görülmektedir. Bu dönemde kadınlara yönelik gerçekleştirilen reformlar şu şekilde dile getirilmektedir: Kadınlara için yapılan atılımlarda “Kız Rüştüleri” , “Kız Sanayi Mektepleri” ön plana çıkmaktadır. Sonraki süreçte ise “Kız Sanayi Mektepleri” çoğu bölgede görülmektedir. Eğitim alanında yapılan bu atılımların XIX. yy'in sonuna

doğru kadının toplumda aktifleşmesi için yeterli donanımı kazandırmayı hedeflediği görölmektedir (Akbulut, 2019: 27).

Fakat gerçekleştirilen reformların toplumun kadın algısında herhangi bir değişikliğe sebebiyet verdiği görölmemektedir. Bu durumun en büyük örneği Baron de Tott'un anı yazılarında Osmanlı Dönemi kadınlarından bahsettiği bölümde görölmektedir. Tott, yüksek tabakaya dâhil olan ve baskının etkisinde olup kafeslerinden kaçan kadınlardan bahsetmektedir. Bahsi geçen kadınların yanlarına mücevherlerini de aldıkları ve bu mücevherlere sahip olmak isteyen kötü insanların kurbanları oldukları dile getirilmektedir. Bu kadınların cesetlerinin katillerinin pencerelerinin önünde limanlarda yüzdüğü bilinmektedir (Tott, 1978: 64). Kapalı kapılar ardında yeteneği desteklenen fakat açık alanda taşlanan kadınların yok oluşu içerisinde yer aldığı toplumun kaybı olarak görölmektedir. İslâm hukukunun "kadını korumak" adına uyguladığı kafese kapatma yönteminin ise kadının cahil kalmasına yol açtığı dile getirilmektedir (Küçük Arat, 2008: 111). Akıl düzeninin erkekle karşılaştırıldığı zaman kadın ruhunda yeterince net olmadığı görüşünün bu noktada hâkim olduğu görölmektedir. Kadın ruhunun akıldan yoksun olan günahkâr erkek ruhundan doğduğu fikriyle, kadın ruhuna akıl dışı öğelerin karışıyor olduğu görüşü ileri sürölmektedir (Lloyd, 1993: 26). Dönem bağlamında İslâm hukukunun kadını kamusal alanın dışına sevk etmesine bir de bu pencereden bakmak gerekmektedir.

Osmanlı toplumunun ataerkil yapısı içinde sosyal yaşamın erkek egemen yapılanmasının Osmanlı sanatlarında da erkek egemen yapılanmayı getirdiği ifade edilmektedir (Beşiroğlu, 2006: 5). Cumhuriyetten sonra ortaya çıkan tiyatro eserlerinde de kadın tipinin ele alınışının önceki dönemlerden farklı olmadığı görölmektedir. Yirmili, otuzlu, hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yaratan genellikle suça eğilimli kadınlardır. Suçlu ya da "Günahkâr Kadın" tipi bu oyunların ortak malzemesi olmuştur (Şener, 1990: 467–468).

Gelenekçi ve tutucu yazarlar Cumhuriyetle birlikte kadına tanınan hakların ve özgüllüklerin doğru kullanılamayacağı kuşkusunu belirterek ilkel dürtülerini kontrol edebilecek düzeyde eğitilmemiş olan dişi cins bu özgürlüğü hatalı biçimde kullanacak kendini de ailesini de yıkıma sürükleyecektir ifadelerinin ileri süröldüğü görölmektedir. (Şener, 1990: 468). Bu durumun bilincinde olan Atatürk kadınlar için şu cümleleri dile getirmektedir: "Ulusun kaynağı, toplumsal yaşamın temelidir.

Geleceğin Türk insanını yetiştirecek olan “en yüksek varlıktır. Dünya yüzünde gördüğümüz her şey kadının eseridir.” ifadeleriyle Türk kadınının gücünü ve potansiyelini tanımladığı görülmektedir (Nutku, 2010: 140–141). Mustafa Kemal Atatürk’ün bu ve buna benzer sözleriyle teşviğini alan Türk kadınlarının hiçbir engele maruz kalmadan sahneye çıkmaya başladıkları dile getirilmektedir (Altınay, 1934: 120). Geleneksel Türk tiyatrosunda oyunların belirli bir ritüel etrafında vuku bulduğu görülmektedir. Ritüelleri ise çoğunlukla erkeklerin gerçekleştirdiği bilinmektedir. Taklit, doğaçlama ve kılık değiştirme unsurlarıyla bezenmiş olan bu türlerde erkeklerin kadın kılığına girerek oyundaki kadın eksikliğini giderdikleri ifade edilmektedir. Bu bağlamda Geleneksel Türk tiyatrosunda yer alan kadın tiplerine açıklık getirmek gerekmektedir.

3. 1. Zenne Tipi

Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda zenne olarak yer alan kadınların genellikle hafif meşrep, vurdumduymaz, para meraklısı kadınlar oldukları önceki satırlarda da değinilen bir özellik olmaktadır. Bahsi geçen kadınların amaçları uğruna her türlü hileye başvurabilecekleri ve bu hususta dişiliklerini kullanmaktan çekinmedikleri dile getirilmektedir. Yeri geldiğinde bir dükkân veya ev kiralayabilmek için karşısındaki erkeğe tatlı diller döken, kibar ve işveli halleriyle dikkat çekerken bu kadın tiplerinin kimi zaman çingene tipine evrildiği de görülmektedir.

3. 2. Çingene Tipi

Dırdırcı ve kavgacı olarak temsil edilen çingene kadın tipinin oyun metinlerinde çingene tipinin ortaya çıkmasına yol açtığı görülmektedir. Karagöz oyunlarında çingene olarak perdede yer alan kadın tipi Karagöz’ün annesi olmaktadır. Sergilediği davranışları sebebiyle ona bu yakıştırmanın uygun görüldüğü ifade edilmektedir (Günana, 2016: 118).

3. 3. Sevgili/Eş Tipi

Bahsi geçen tipin genellikle zenne veya Karagöz'ün karısı olduğu görülmektedir. Dırdırcı ve kavgacı olarak sergilenen kadın tipinin bu özelliği ile çingene tipine yakın olduğu görülmektedir. Zenne tipiyle ortak noktası paraya düşkünlüğü olmaktadır. Bunun yanında saf âşık sevgili tipi olarak temsil edilen kadınlarda bulunmaktadır. Bu kadınlar gözü sevdiğinden başkasını görmeyen kadın tipleri olarak ele alınmaktadır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA TOPLUMSAL CİNSİYET

Kadın konusunda gerçekleştirilen çalışmalara bakıldığında kadınların belirli toplumsal roller çerçevesinde sınırlandırıldığı dile getirilmektedir. Bu rollerin dışına çıktıklarında aykırı olarak nitelendirildikleri geleneksel Türk tiyatrosu seyirlik türlerinde de açıkça görülmektedir. Seyirlik gösteri türlerinde kadınların zenne, çingene, sevgili/eş gibi çeşitli tiplerle karşımıza çıkarıldığı ve bu tiplerin birer toplumsal rol olduğu ifade edilmektedir. Bu rolleri üstlenen kadınların seyirlik gösteri türlerinde toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl ele alındığı önem taşımaktadır. Bu nedenle konunun sağlam bir temele oturtulması için seyirlik türler olan Karagöz, Meddah, Orta Oyunu ve Köy seyirlik oyunlar hakkında bilgiler aktarılmakta ve bahsi geçen türlerde yer alan kadın tiplerine değinilmektedir.

4. 1. Karagöz

Gölge oyununun insanları yüceltmek amacıyla ilkel dinler tarafından topluma düzen getirmek için kullanıldığı bilinmektedir (Sevin, 1968: 1). Gölge tiyatrosunun ortaya çıkışıyla ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilki gölge oyununun Cava'dan ortaya çıktığı ikinci görüş ise Hindistan'dan ortaya çıktığını üçüncü görüş ise zayıf bir ihtimal olarak Çin'de ortaya çıkmış olabileceğini ileri sürmektedir (And, 1969: 107). Bir diğer görüş gölge oyununun Yahudiler eliyle İspanya ve Portekiz'den getirilmiş olabileceği görüşü olmaktadır (And, 1969: 112).

Önceki yıllara bakıldığında Türkiye'de gölge oyunu veya Karagöz oynatan Yahudilerden bahsedildiği dile getirilmektedir. XVII. yy gezginlerinden biri olan

Thevenot Türkiye’ de gölge oyunu hakkında bilgi verirken gölge oyununu icra edenlerin büyük oranda Yahudi olduklarını vurgulamaktadır (And, 1969: 112).

Geleneksel Türk tiyatrosu Osmanlı döneminde yaşanan toplumsal olayları ve sorunları bağlı bulunduğu topraklarda yaşayan tüm insan tipleriyle gelenek ve görenekleriyle olduğu gibi ele alan türleri içerir (Gürkan, 2017: 274). Bu türler içerisinde yer alan gölge oyunu Türkiye’ye XVI. Yy’de Mısır’dan gelmiştir. Türkiye’ de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da XVI. yy’de rastlanmaktadır (And, 2014: 39).

Gölge oyununu Türklerin nasıl keşfettiği hususunda da çeşitli görüşler bulunmaktadır. Mutlu’ya göre gölge oyununu Moğolların Çinlerden aldığı, Moğollardan da Orta Asya Türklerine geçtiği ve Anadolu’ya göç edenlerle bu sanatın bütün dünyaya yayıldığı ifade edilmektedir (1995: 53). Bu durumun en büyük kanıtı ise Asya’nın zengin bir gölge oyunu geleneğinin bulunduğu ileri süren görüşler olmaktadır (And, 1969: 110).

Türklerin önceki yıllarda deve derisinden şekiller kesip bu şekilleri renklendirip isimler vererek gittikleri her yerde oynattıkları bilinmektedir (Sevin, 1968: 1). Bu şekillerin varlığı hayal oyununun varlığına kanıt sayılmaktadır. Hayal oyunu ise tiyatronun varlığını desteklemektedir. Bu nedenle insanların oyun oynamadığı yerlerde resimleri oynatmanın akla gelemeyeceği dile getirilmektedir (Sevin, 1968: 1-2).

Bir gölge oyunu olan Karagöz’ün Türk kültür tarihindeki geçmişi ve ortaya çıkışı konusunda oldukça farklı görüşler ortaya atılmışsa da Türklerin bu oyunu çok eski tarihlerden itibaren bildiği ve tanıdığı bir gerçektir (Ekici, 2008: 1). Oyunun Küşteri Şeyh Ahmet tarafından Orta Asya’dan getirildiği ve Orhan Gazi’nin huzuruna çıkarıldığı dile getirilmektedir (Celal, 1992: 81). XVII. yy’de Karagöz’ün kesin biçimini aldığı dile getirilmektedir (And, 1969: 120). IV. Murat’ın huzuruna çıkan ve meddahlık geleneğini icra eden kişilerden anlatılan hikâyelerin kitaplaştırılmasını ve kendisine verilmesini belirttiği dile getirilmektedir (Celal, 1992: 83).

Arap Tarihçi Mehmet bin Ahmad’in aktarımları doğrultusunda gölge oyununun XVI. yy ’da Türkiye’ye Mısırdan geldiği dile getirilmektedir. Gölge oyunu zaman içerisinde Türk kültürüne özgü özellikleri de bünyesine alarak Osmanlı imparatorluğunun etki

alanında kendine bir yer edinmiş ve bu çevrede yayılma göstermiştir (And, 2014: 39–41).

Gölge tiyatrosunun yüzyıllar boyunca İslâm ülkelerinde kabul gördüğü ve yaşatıldığı dile getirmektedir. Dönem bağlamında daha katı kuralları bulunduğu düşünülen İslâm anlayışında bir gölge oyunu olarak Karagöz'ün her türlü müstehcenliğe ve dini anlayışa aykırı tavırlarına rağmen toplum normlarına yön verenler tarafından dahi savunulduğu görülmektedir. Karagöz'ü savunanların birtakım görüşler ortaya attığı görülmektedir. Bu türü savunurken gölge tiyatrosundaki figürlerin cansız oldukları ve Tanrı'nın işine müdahale edilmediğine dair görüşlerin ileri sürüldüğü dile getirilmektedir (And, 1969: 20).

Ayrıca tasavvufunda gölge oyunlarına meşruluk kazandırmak amacıyla bu türe şu şekilde yorum getirdiği dile getirilmektedir: Ömer İbn-ül Farız Ta'iyet- el Kübra adlı eserinde insan ruhunu görüntüleri perde arkasında oynatan hayalciye, perdedeki görüntüleri ise bedene benzetmiştir. Perde kalkınca gerçek olarak yalnız oynatan kalacaktır. Böylece ruh ile Tanrı'nın bir olduğu meydana çıkacaktır ifadelerini kullanmaktadır (And, 1969: 21).

Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere Türklerde gölge oyununun dini ve tasavvufi bilgi mahiyetinde korunabildiği ve dokunulmazlık kazandığı görülmektedir (And, 1969: 21). Bahsi geçen dokunulmazlığın nedenlerinin ne olduğu? Sorusuna değinmek gerekmektedir. Toplumun dile getirilemeyenleri dile getiren bir platformu keşfetmiş olması bu nedenlerden biri olabilmektedir. Ayrıca Karagöz'e atfedilen bu dokunulmazlığın toplumun mizahı yönden yumuşaması açısından bir fayda sağladığı açıktır.

Ekici, Karagöz'de önemli unsurlardan birinin oyunda kullanılan malzemeler var olan tasvirler olduğunu dile getirmektedir. Oyunda Hacivat ve Karagöz tasvirlerinin yanı sıra farklı tasvirlerde olduğu görülmektedir. Bunlar: Zenne, Köçek, Matiz, Çelebi, Karadenizli, Efe vb. gibi yerel ve genel çeşitli bölgelere mensup insan ve grupları yansıtan karakterlerin tasvirleri olarak ifade edilmektedir (2008: 2).

Karagöz ve Hacivat'ın XIV. yy 'da Bursa da yaşadıkları ve Sultan Orhan zamanına denk gelen bu dönemde Bursa' da bir camii inşaatında çalıştıkları bilinmektedir. Fakat birbirleriyle daima münakaşa halinde olmalarının camii inşaatını engellediği fikri üzerine Orhan Bey tarafından ölüm cezasına çarptırıldıkları dile getirilmektedir

(2008:1). Selim Nüzhet Gerçek, bahsi geçen rivayeti gerçekçi bulmadığını ve sevap işlemek için cami yaptıran birinin iki işçinin canına kastederek günah işleyemeyeceğini dile getirmektedir (Gerçek, 1942: 55). Ayrıca Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethedip oradan dönüşü sırasında bazı Mısırlı gölge oyuncularını İstanbul'a davet ettiği ve gölge oyununun bu şekilde İstanbul'a taşındığı da konuyla ilgili bilim insanlarının iddiaları arasında yer almaktadır (Ekici, 2008: 1).

XVII. yy 'da gölge oyunu üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi'de buluyoruz. Onun kitabında ilk kez Karagöz ile Hacivat'ın adları anıldığı gibi oyun konuları, oyunun özellikleri, perde gazelleri, çağın ünlü oyuncularını üzerine bilgileri içermektedir (And, 2014: 41- 42). Evliya Çelebiye göre Karagöz'ün esas adı Billi Çelebi'dir. Kendisi Selçuklu Türklerinden olup demircilikle uğraşır. Bursa şehrini Türkler alınca Ahmet Bali Çelebi Bursa'ya yerleşir ve sanatını orada icra eder (Mutlu, 1995: 53). Hacivat ise Bursalı Hacı İvaz olarak tanıtılmaktadır (Gerçek, 1942: 54).

Karagöz'ün içerisinde bulundurduğu unsurların sadece toplumsal, siyasal eleştiriden ibaret olmadığı görülmektedir. Erotik unsurları da barındıran bu türün Abdülaziz döneminde baskı ve yasaklarla karşı karşıya kaldığı bilinmektedir. Bu nedenle Karagözün güldürü unsurlarını söz oyunları ile sağlama yoluna girdiği dile getirilmektedir (Karacabey, 1995: 3).

Her ne kadar dini tasavvufi bağlamda gölge oyununa meşruluk kazandırılmaya çalışılmışsa da çoğu din adamının tutumunun bu yönde olmadığı dile getirilmektedir (And, 1969: 26). Ayrıca Kanunî Sultan Süleyman'ın şeyhülislâmı Ebussuût Efendi birbirine zıt iki fetva imzalamıştır. Biri müminlerin gölge tiyatrosuna gitmelerini meneder diğeri ise katılmalarına müsaade eder. Buna rağmen halk temaşalarının zaferinin şüphesiz asırlar boyunca devam ettiği görülmektedir (Judet, 1971: 115).

Karagöz ve Hacivat'ın gerçek kişiler olup olmadığı konusunda da çeşitli görüşlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Günümüzde Karagöz noktasında asıl önemli olan ise bahsi geçen kişilerin gerçek kişiler olup olmadığı değil mevcut kültür içerisinde geleneksel bir tür haline bürünmüş Karagöz'ün sürdürülebilirliğinin sağlanması hususunun olduğudur.

Karagöz ile ilgili belge niteliği taşıyan çeşitli kaynaklar bulunmaktadır. Bunlardan birisi Evliya Çelebi'nin seyahatnamesindeki görüşleridir. Bir diğer kanıt ise Bursa'da Karagöz'e ait olduğu ifade edilen mezar taşında bulunan yazılardır. Karagöz

rivayetlerin çoğunun Bursa'da geçmesi doğuş yerinin Anadolu olduğunun göstergeleri arasındadır (Mutlu, 1995: 57).

Karagöz'de bir oyun sınırlamasının olmadığı, toplumdaki bireylerin davranışları ve birbirleriyle olan ilişkileri, bireylerin toplumla olan ilişkileri ve bazı gelenekleri içerdiği dile getirilmektedir (Ekici, 2008: 3). Ayrıca Karagöz'ün icrasının kolay olmadığı bu seyirlik türün herkes tarafından gerçekleştirilemeyeceği yakın zamanda dile getiren bir gerçek olmaktadır.

Burhan Felek, izlediği bir televizyon programı sırasında Levent Kırca'nın Karagöz icrasına denk gelmesi üzerine Karagöz oyununu oynatan artistin kim olduğunu bilmeden tenkit ettiğini, sonraki günlerde bu kişinin Levent Kırca isimli sanatkar olduğunu öğrendini belirtmekte buna rağmen eleştirilerini geri almadığını, kendisinin yeteneğini başka konulara yönlendirmesi gerektiğini hem Karagöz'ü hem de kendisini yıpratmasına üzüldüğünü dillendirmektedir (Felek, 1976: 2).

4. 1. a. Bölümleri ve Oyun Alanı

Karagöz oyununun dört bölümden oluştuğu görülmektedir. Bunlar: Öndeyiş, Söyleşme, Fasil, Bitiş olarak sıralanmaktadır. Öndeyişte genellikle oyunun konusu dışında görüntüler yer almaktadır. Söyleşme genellikle Karagöz ve Hacivat arasında geçmektedir. Fasil oyunun kendisi olmakla birlikte burada diğer kişilere de yer verilmektedir. Bitiş ise çoğu zaman kısa tutularak Karagöz tarafından seyircilere oyunun bittiği duyurulmaktadır (And, 1969: 147–163). Karagöz'ün oyun alanı ise perdesi olmaktadır. Tasvirlerin yüzleri ve gözleri hareket etmese bile bazılarının ellerini ve ayaklarını oynattığı dile getirilmektedir (Gerçek, 1942: 48).

4. 1. b. Taklit ve Güldürü Unsurları

Pietro della Valle, Ramazan ayında kahvelerde icra edilen gölge oyunundan bahsederken kendi ülkesinden farklı olarak sözlü bir oyun olduğunu bunları oynatanların seslerini değiştirdiğini, taklit yönteminin kullanıldığı ve kadın erkek ilişkilerinin açık seçik bir şekilde işlendiğini dile getirmektedir (And, 1969: 120).

Karagöz'ün sadece eğlence amaçlı bir oyun olmaktan çok Türk kültür hayatının çeşitli özelliklerini yansıtan ve bu yansıma sırasında çeşitli işlevleri de yerine getiren bir kültür mirası olduğu ileri sürülmektedir (Ekici, 2008: 3). Tahir Alangu'nun konu hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir:

“Karagöz tiplerinin - mükâleme! ve tasvir tekniği bakımından ve piyeslerinin birbirine muvazi olarak, İstanbul'da cereyan etmiş tarihi ve sosyolojik hadiseler cephesinden halk psikolojisini meydana koyacak şekilde işlenmesi lüzumu, memleketimizde süregelen bu yoldaki anlaşılanı amazlıklara bir son verecek ve ilim âleminde şimdiye kadar süregelen Karagöz tetkiklerine yeni bir mecrâ açacaktır.” (Alangu, 1933: 454).

Bu yaklaşımlar Karagöz'ün mevcut toplumda önemli bir etkisi olduğunu göstermektedir. Karagöz en sevilen seyirlik oyunlardan birisidir (Karacabey, 1995: 3). Türk gölge oyunu olan Karagöz yüzyıllardır Anadolu'nun kültürüyle beslenerek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (Gürkan, 2017: 274).

Meddahlık, Karagöz ve Orta oyunu gibi dramatik tezahürler Tanzimat'tan sonra gelişen modern tiyatronun yaygınlaşmasıyla birlikte etkisini giderek azaltmıştır (Düzgün, 2000: 63). Bu duruma örnek olarak, İgnacz Kunos 1885 yılında derleme yaptığı İstanbul'a 1924 yılında tekrar gelerek İstanbul'da bulunduğu günlerde Karagöz oyunlarını aradığını fakat bulamadığını belirtmektedir. Karagöz'ün yerini Fransız komedileri ve sinemaların almış olduğunu dile getirmekte ve önceki yıllarda oyunları toplayıp, tarihin tozlu raflarına karışmasına engel olduğu için gururlu hissettiğini ifade etmektedir (Kunos, 1978: 67). Her ne kadar bahsi geçen türlerin günümüzde etkisi azalmış dahi olsa Meddahlık, Karagöz ve Orta oyunu üzerine gerçekleştirilen akademik ve kültürel çalışmalar bu türlerin bağlı bulunduğu kültür dairesi içerisinde yeniden küllerinden doğuşu konusunda katkı sağlayacağı görülmektedir.

4. 1. c. Tipler

Karagöz oyunlarında kişilerin kendine özgü konuşmalarının olması bu kişileri tanımanın kolay bir yolu olarak görülmektedir. Karagözün söz oyunlarına dayanan özelliği konuşmanın önemini de ortaya koymaktadır (Koçak, 2014: 124). Karagöz'de yer alan tipler, Asli tipler; Karagöz, Hacivat, Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi. Çelebi, Kınapzade. Lehçe tipleri; Acem, Arap, Yahudi, Ermeni, Laz, Kastamonulu vb. Marazi

tipler; Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, Deli, Köçek, Kötürüm. Kadın ve çocuklar; Karagöz'ün ve Hacivat'ın hanımları, çocukları; Nigar (Sakaoğlu, 2003: 161–162).

4. 1. d. Karagöz Metinlerinde Kadın Tipleri

Karagöz metinlerinde kadına bakıldığında kadın karakterlere fazlaca yer verilmediği ve oynatıcı kişi olan hayalinin bu taklitlerde bulunduğu görülmektedir (Gürkan, 2017: 276). Hayaliler bulunduğu çevre ve şartlardan etkilenen ve bu etkiyle eserlerini meydana getiren sanatçılar olarak tanımlanmaktadır. Bu durum Karagöz oyunlarının Osmanlı toplumunun gerçekliğinden bağımsız düşünülmemesi koşulunu ön plana çıkarmaktadır (Koçak, 2014: 121–122)

Karagöz metinlerinde kadınların zenne ve rol gereği kadın biçimine bürünme olarak iki şekilde karamıza çıktığı ve bu kadınlara zenne denildiği bilinmektedir. Bu kadınların çoğunlukla orta ve alt sınıfa ait oldukları ifade edilmektedir. Bu durumun sebebi olarak ise üst sınıfa ait olan kadınların zenne tipine uygun olmadığı ve dini konuların ele alınmasının yasak olması olarak dile getirilmektedir (Gürkan, 2017: 276).

Kadınların kendilerine pek alan bulamadıkları bu türde yer alan bazı oyun metinlerinde kadınların bedensel ve duygusal özelliklerine göre öznel yorumlara maruz kaldığı ve tanımlandığı görülmektedir. “*Tahir ile Zühre*” oyununda kızını Tahir’e vermek niyetinde olan Zühre’nin babasının “Zühre, kızım! Sen kadınsın, yani zayıfsın, lakin hanenin zinetisin. Zevcin daima sende letafet bulmalıdır. Birbirinize teselli etmelisiniz.” sözleri bu durumun örneği olmaktadır (Kudret, 1970: 216).

Tiyatro ve dramatik sanatların İslâm dairesi içerisinde tam olarak gelişim ve ilerleyiş gösterememesinin nedeninin sergilenen gösterilerde kadınların bulunmaması olduğu ifade edilmektedir. Fakat bu durumun Batı tiyatrosu bağlamında da sorun teşkil ettiği dile getirilmektedir (And, 1969: 28).

XIX. yy ’da Türkiye’ye Ermeniler tarafından Batı modelinde bir tiyatro örneğinin getirildiği ve inanç bağlamında Türk kadınlarından farklı olan Ermeni kadınlarının da

sahnede yer almalarının zor olduğu dile getirilmektedir (And, 1969: 28). Bu örnek ise konunun inanç ve etnik kökenden bağımsız farklı bir boyutta olduğunu göstermektedir

Bu durumun en net ironisinin ise Orta oyununda yer alan zenne tipi olduğu görülmektedir. Zenne Orta oyununda kılık değiştirerek kadın rolüne çıkan erkeklerin genel ismini ifade etmektedir. Zenne tipinin Osmanlı toplumdaki kadınların tam tersi özelliklerle sahnede yer aldıkları belirtilmektedir (Küçük Arat, 2008: 108).

Oyun metinlerinin bazılarında kadınların hemcinslerini eleştirirken erkeklerle benzer dili kullandıkları görülmektedir. “*Ters Evlenme*” oyununda yeni gelinin kapının önünde onları beklediğini işiten kayınvalidenin: “Hiç bunu da işitmedim! Kocaya varacak kız görücülere sokak kapısının önünde mi görünür.” İfadelerini kullandığı görülmektedir (Kudret, 1970: 295).

“*Sahte Esirci*” oyununda haramilerin kadın kılığına girerek Kasım’ın karısını kaçırdıkları görülmektedir. Bunun üzerine Kasım’ın karısının şu cümleleri kurduğu görülmektedir: “Onlar hileyle erkeği kadın kıyafetine koymuşlardı, bize göndermişlerdi. Sen de efendime söyleyim bunlara kandın içtin içtin, işte sarhoş oldun en sonra işte efendim beni de getirdiler.” (Erol, 2014: 151).

Osmanlı şenlikleri ve eğlencelerini anlatan kaynaklarda kılık değiştiren ve kadın görüntüsüne bürünen erkek dansçıların varlığından bahsedilmektedir (Gültürk, 2011: 3). Oyunların hemen hepsinde erkek karakterler ön plana çıkarılmıştır. Fakat asıl dikkat çekilmesi gereken nokta erkeklere nazaran önemsiz rolleri olan kadınların hep aynı şekilde resmedildiğidir (Ayar, 2014: 490). Statüsü gereği zenne tipine layık görülmeyen üst tabaka kadınların varlığı kadınların kendi aralarında sınıfsal farkları olduğu fikrini doğurmaktadır. Zenne olarak tanımlanan kadınların tanımlanış biçimlerinin fettan, vurdumduymaz, hafif meşrep olduğu görülmektedir. Bu örneklerden birinin de Karagözün karısı olduğu ifade edilmektedir.

Zenne olarak ifade edilen kadınların akıllarına geleni korkusuzca söylemekten çekinmediği görülürken oyunda yer alan erkek tiplerinin düşük ahlaklı olarak belirttikleri bu kadınlara karşı zaafları olduğu görülmektedir. “*Salıncağ*” oyununda, salıncağa binmek isteyen zenne, Karagöz’e fiyat sormaktadır. Ücreti çok bulan zennenin “*Anlaşıldı, siz hesap bilmiyorsunuz. Siz beni bindirin, ben sizin gönlünüzü hoş ederim.*” dediği görülmektedir. Bunun üzerine ise Karagöz’ün zenneyi kucağına alarak beraber sallandıkları ifade edilmektedir (Kudret, 1970: 66–67).

Karagöz metinlerinde yer alan kadınların gözlerinin dışarda olduğunu ileri süren örneklerden biri “*Kütahya Çeşmesi*” oyunudur. Oyunda sözde karısına şehir dışına çıktığını söyleyen Karagöz’ün saklanarak evin kapısını gözetlemeye başlaması üzerine karısının eve erkek (Çelebi’yi) aldığını gördüğü dile getirilmektedir (Sevilen, 1990: 40–42).

Konu bağlamında bir diğer örnek ise Hacivat’ın kızıdır. Yine bahsi geçen oyunda şarkı söyleyerek yürüyen Çelebi’ye: “*Maşallah beyim böyle güzel güzel şarkılar söyleyerek ne tarafa*”? Diyerek laf atmaktadır. İlerleyen muhabbet esnasında ise Çelebi’yi eve davet ettiği görülmektedir (Sevilen, 1990: 44).

Bir Karagöz metninde Karagöz ve karısının tartışmaya tutuşması neticesinde birbirlerine ağır hakaretlerde buldukları ve bu durumu sonlandırmak isteyen Hacivat’a Karagöz’ün karısının çıkışarak “*Belki benim canım dayak yemek istiyor.*” dediği ve tartışmanın sonucunda Karagöz’den öcünü aldığı belirtilmektedir (Ünlü, 2007: 36–37). “*Karagöz’ün Sinema Faslı*” adlı oyunda yine karagöz ve karısının tartışmaları şu şekilde yer almaktadır:

(Karagöz görünür, yavaş sesle Hacivat’a hitaben:)

Karagöz: Medine dilencisi kerata. Akşam akşam dilenmeye çıkmış

Hacivat: Yar bana eğlence... Hay yar bana bir eğlence medet!..

(Karagöz’ün karısı içerden seslenir.)

KK: Yahu! Çıkıp baksana. Duymuyor musun? Hacivat gelmiş. Hay kulağına kurşun aksın.

Karagöz: Vay, dır dır karı! Hacivat’ın avukatı mısın? Sen önce benim karnımı doyur. Açlıktan barsaklarım kördüğüm oldu.

(Bu esnada Karagöz’ün kundaktaki çocuğu ağlamaya başlar.) Uaa!. Uaa!..

Hacivat: Acaip. Bu kadar bağırdığımı çocuğu, karısı duydu. Karagöz hala görünmedi. Hay yar bana bir eğlence medet!.. Yar medet!..

Karagöz: (Kenardan) Bak Hacivat, hiddet boğazımı aştı. Adeta boğulacağım. Yanına bir gelirsem ne hıyarın kalacak ne pancarın.

Hacivat: Gel benim canım efendim. Yar, yar hey!..

Karagöz: Geliyorum canı çıkasınca hey hey

(Bu sırada Karagöz'ün karısı ninni söyler) Eeee!... eee...eee Uyusunda büyüsün ninni!.. Tıpış tıpış yürüsün ninni... Hayırlı evlat olsun ninni. Anasını sevsin ninni.. Babasını dövsün ninni... E.. E.. E...

Karagöz: Bana bak yahu benim elbiselerimi hazırla gidiyorum.

KK: Gidişin olsun da dönüşün olmasın. (İvgin, Özlen 1996: 110).

Karagöz oyunlarında yer alan kadınların her daim tartışmaya hazır, inançlı, dedikoduya ilgili kadınlar olduğu bilinmektedir (İvgin, 2000: 18). “*Karagöz'ün Minibüs Faslı*” adlı oyunda Karagöz ve karısının kavgası şu şekilde yansıtılmaktadır:

(Karagöz evine gider. İçerden karısıyla konuşmaları şu şekilde duyulur.)

Karagöz: Abla, Ne pişirdin?

KK: Zıkkımın kökünü!

Karagöz: Sen o kökü kendin ye, çoktan beri çayıra çıkmadın.

KK: Bana bak herif! Senin başına bir çorap örersen dolanır dolanır boğulursun. (İvgin, Özlen 1996: 95).

Gölge oyununda yer alan kadınların erkeklerin parasında gözü olan ve hafif meşrep olarak ifade edildikleri de ortadadır. Bu kadın tiplerinden biri olarak Kanlı Nigar gösterilmektedir. Karagöz'ün karısı ve kızı da bu kadın tiplerindedir. “*Karagözün Sinema Faslı*” adlı oyunda da bahsi geçen kadın tipi yer almaktadır. Oyunda yer alan diyalog şu şekildedir:

Şaziment: Benim gibi kadına sinemayı açmalı.

Karagöz: Sininin içinde hamur mu açmalı

Şaziment: Soyunayım mı?

Karagöz: (Yavaş sesli) Sağ elimde seğiriyor. Bu sefer piyango bize vurdu.

Şaziment: Şimdiye kadar çok erkekleri tuşa getirdim. Seni de haklarım.

(ivgin, Özlen 1996: 124).

Karagöz'ün karısının her daim dırdırcı bir kadın tipi olduğu dile getirilmekte ve evde yeterince yiyecek bulunmadığı için hayıflandığı bilinmektedir (İvgin, 2000: 18). Ayrıca Karagöz'ün karısının paragöz bir kadın tipi olduğu da vurgulanmaktadır. “*Karagözüm İki Gözüm*” oyununda yer alan metinde Karagöz'ün karısıyla iş dolayısıyla tartıştığı ve annesinin kızdığını dile getiren oğluna, “*Aldırma, paraları görünce kızgınlığı geçer*” dediği görülmektedir (İvgin, 2000: 39). Benze bir hikâyenin “*Leyla ile Mecnun*” oyununda geçtiği görülmektedir. Oyun içindeki diyalog şu şekilde verilmektedir:

Karagöz: Karnım aç, ne yiyeceği?

KK: Ne var ki ne yiyeceğiz?

Karagöz: Desene, gene birbirimizi yiyeceğiz.

KK: Bugün çamaşır yıkanacak, tembellik edeceğine dağa çıkıp çalı çırpı topla.

Karagöz: karnımı doyurmadan şuradan, şuraya gitmem.

KK: Ayol sen ne yüzsüz şeysin. Ev tamtakır kuru bakır. Ne od var, ne ocak. (İvgin, Özlen 1996: 20).

Oyunda yer alan asıl kadının ise daha saf olduğu ve gizemli olaylara karıştığı dile getirilmektedir. Bahsi geçen kadın bulunduğu çevrede ortaya çıkan skandalların başkahramanı olmaktadır (İvgin, 2000: 18). Bahsi geçen kadın tipinin “*Leyla ile Mecnun*” oyununda Leyla olarak aldığı görülmektedir. Bu kadının saf âşık ve gözü sevdiğinden başkasını görmeyen bir kadın tipi olarak sergilendiği görülmektedir. Oyunda yer alan diyalog şu şekildedir:

Leyla: Ey gönlümün efendisi, senelerdir hasretinle gözyaşı döküp acı çektim. Çok şükür sana kavuşturana.

Mecnun: Ey gözümün nuru, gönlümün süruru, vaktiyle hanenize varıp Allah'ın emri Peygamberin kavli ile sizi babanızdan istetmişti.

Leyla: Ah sevgili efendim, şu perişanlık neden? İşte cariyen karşında, gel birlikte kaçalım. Derler ki bir ahuya ismimi vermişsin. Cariyen yerine onunla avunurmuşsun.

Mecnun: Evet dağlar mekânım, vahşi canlılar adaşım oldu. Her şeyi güzel diye sevdim. Sana olan aşkım denizler, vahalar aştı. Ne çare ki bedenimin yavaş yavaş ölmesi içimdeki ateşi söndürmedi. (İvgin, Özlen 1996: 33).

Kötü kadın imajının sadece Geleneksel Türk tiyatrosunun bir uzantısı olmadığı, sözlü Türk halk edebiyatı eserlerine, Anadolu halk masallarına ve Batı edebiyatı masallarına bakıldığında görülmektedir. Oğuz Kağan ve oğullarına ait rivayetlerin anlatıldığı Reşideddin Oğuznamesi'nde olumlu özelliklerinden bahsedilen kadınların yanı sıra bahtsız, kutsuz, kıskanç kadınlardan da bahsedilmektedir. Kadınların bu şekilde anılmasının sebebinin ise erkeğine itaat etmemesi, destan kahramanının yaymaya çalıştığı dini kabul etmemesi olduğu görülmektedir (Aça, 2007: 81). Bu konuda Stoeltje'nin, Sindirella örneğini de vermek gerekmektedir. Ölü annesi ve azgın babası modern değişkeden tümüyle kaybolurken onların yerine erkek bir kahraman olan prens sahneye girer ve pasif kadını kötü güçlerin elinden kurtarır. Buradaki kötü güçler yine kadın karakterlerdir (Stoeltje, 2017: 40).

Tarihsel süreçte kadın rollerinin çoğu zaman erkekler tarafından canlandırıldığı ve bu durumun oyunculuk mesleğinin erkeğin tekelinde olmasına böylece oyun metinlerinde kadın rollerinin yeterince yer bulamamasına neden olduğu görülmektedir (Yamaner, 2001; Akt: Gürkan, 277). Bu noktada Seyfi Dursunoğlu ve onun ortaya çıkarmış olduğu Huysuz Virjin tiplemesi modern zennelik örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Dursunoğlu'nun yaratmış olduğu bu tip ile kılık değiştiren erkeğin ötesinde bir yaratıcılık sergilediği ifade edilmektedir (Gültürk, 2011: 1-2). Huysuz Virjin'in performansını doğaçlama, karşılıklı atışma ve taşlama unsurlarına yer vererek sürdürdüğü görülmektedir. Bu özellikler onu Orta oyunu ve Karagözün bir parçası haline getirmektedir. Bir diğer unsur olarak Huysuz Virjin'in müstehcenlik unsuruna geniş şekilde yer vermesi Karagöz noktasında önem teşkil etmektedir (Gültürk, 2011: 1-2).

Seyfi Dursunoğlu'nun yarattığı tiplemesine koyduğu "Virjin" ismi "bakire" olarak Türkçeye çevrilmektedir. Kelimenin bir zenne tipine uygun görülmesi geleneksel olana mizahi bir atıf olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durum ise içime kapanık bir toplumda yaşamlarını sürdüren insan topluluklarının baskının ortaya çıkarmış olduğu hareketsizlik noktasında nefes alacak bir ortam olarak görüldüğü fikrini ortaya çıkarmak olarak değerlendirilebilir (And, 1969: 129).

Huysuz Virjin tipinin tavırlarının ve ele almış olduğu konuların içerisinde bulunduğu toplumun tam tersi yönünde olduğu görülmektedir. Fakat buna rağmen toplumdaki bireyler tarafından yadırganmadığı ifade edilmektedir. Konularını cinsellik temasıyla

ele alan Huysuz Virjin'in bu temayı ele alış biçiminin seyircinin ve izleyicinin iç sansürüne de olumlu yönde etki ettiği görülmektedir (Gültürk, 2011: 3). Tıpkı Huysuz Virjin gibi sansür bulunmayan Karagöz'de de bu durumun bazı yabancı gezginler tarafından yadırgandığı dile getirilmekte ve Karagöz gölge oyununu seyreden yabancıların ifadeleri şu şekilde aktarılmaktadır: Karagöz oyununu şahit olan yabancı, bir Türk tarafından gösteriye getirilmiş kız çocuklarını fark etmesi üzerine bu denli müstehcen unsurlar içeren bir gösteride çocukların neden bulunduğunu soruyor. Fakat karşısındaki kişinin "Onları bilgisizlik içinde bırakmaktansa öğretmek için iyidir." sözleriyle karşılaştığını belirtmektedir (And, 1969: 136).

Karagöz'ün mevcut kültür içerisindeki öneminin gezginin aktarmış olduğu bilgilerle de desteklendiği görülmektedir. Ayrıca Karagöz oyunlarının dönemin sorunlarına ayna tutan bir yapısının olduğu ifade edilmektedir (Koçak, 2014: 121- 122). Bu durum da Karagöz'ün bulunduğu kültür dairesi içerisinde üstün bir konumda olduğu ve her türlü baskıya ve sansüre rağmen Karagöz'ün gelişim döneminde toplum gözünde bir eğitim aracı olarak kullanıldığı anlamı çıkarılabilmektedir.

Karagöz'de perdede en ince ayrıntısına kadar yapılmış gerçek bir kadın tasviri olduğu ve bu tasvirin erkekler tarafından seslendirildiği dile getirilmektedir (Kılıç, 2016: 59). Fakat çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Karagöz'de net bir şekilde tasviri yapılan kadınlara Orta oyunu ve Köy seyirlik oyunlarında rastlanmadığını öne süren görüşlere yer verilecektir. Bu noktada kadının bahsi geçen gösteri türlerinde Karagöz'de olduğu kadar net tasvirinin yapılmamasının perdedeki tasvirin gerçeği yansıtmadığı konusundaki görüşten kaynaklı olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

4. 2. Orta Oyunu

Orta oyununun kaynağı ve adı ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunlardan en yaygını oyunun ortada, halk arasında oynandığından bu adı aldığı yolundadır (Düzgün, 2000: 65). Bir başka yoruma göre Orta oyununun yeniçeri ortalarından çıkmış olabileceği fikri kayda değer görülmektedir (And, 1970: 65). Orta oyunu iktidarın rahatsız edici, açık saçık ve haddini bilmez oyunun sözlü kültür içinde doğaçlama üretilmesi olarak tanımlanmaktadır. Her oyun oynayanın maharetine ve bağlama göre şekillenmektedir. Dolayısıyla her canlandırma yeni bir yaratım olarak ortaya çıkmaktadır (Akın, 2013: 40–41).

Orta oyununun seyircinin ortasında oynanan, tuluata dayanan, müzik, dans, taklit gibi unsurlardan da yararlanan bir geleneksel halk tiyatrosu örneği olduğu dile getirilmektedir (Konur, 1995: 47). And, Orta oyununu “orta yerde oynanan oyun” olarak ifade etmektedir (And, 1969: 194).

"Orta" sözcüğü yalnızca bir mekân bakımından değil aynı zamanda bir süreci ya da bir sırayı belirleme açısından da anlam taşıyabilir. Bir başka deyişle "interlude" ya da "intertnezzo" sözcüklerinde olduğu gibi "arada oynanan oyun" anlamına da gelebilmektedir (Konur, 1995: 47).

Orta oyunu ile eş anlamlı olarak kullanılan bazı deyimler olduğu bilinmektedir. Bunların: Kol oyunu, Meydan oyunu, Taklit oyunu, Zuhiri gibi deyimler olduğu dile getirilmektedir. Bahsi geçen deyimlerin Orta oyunu deyimi kullanılmaya başlandıktan sonra da yine Orta oyunu yerine kullanımına devam edildiği bilinmektedir (And, 2014: 52). Zamanın ünlü kolları: Kör imam, Sepetçi Ali Rıza, Ayı Mehmet, Misyagçı İsmet, Çifte Kanburlar, Demirci Rüstem, Agâh, Kamil Ağa, Dalgın, Şakir gibi birçok isim olduğu belirtilmektedir (Celal, 1992: 75).

Orta oyununun Osmanlı'nın dine dayalı statik düşünce yapısı içinde “eğlence” işlevi gören oyunlardan olduğu belirten görüşler de bulunmaktadır (Akın, 2013: 39–40). Oyunun perde arkasında deriden görüntülerle oynanan Karagöz'e karşın canlı oyuncularla oynandığı ifade edilmektedir (And, 1969: 172).

Ayrıca yaz aylarında halka açık geniş oyun alanlarında icra edildiği için halkın daha çok rağbet gösterdiği mesirelerin tercih edildiği dile getirilmektedir (Düzgün, 2000:

65). Musikinin Orta oyununun ögelerinden biri olduğu bilinmektedir. Orta oyununun bilinen son biçimine göre zurna ve çifte-nara gibi nefesli ve vurmali sazlarla insan sesi (şarkı, türkü)'nün temsile başından sonuna kadar eşlik ettiği dile getirilmektedir (Kudret, 2007: 18). Osmanlı şenliklerinde raks sanatına da çokça yer verildiği ve bu işi icra eden sanatçılara çeşitli isimler verildiği bilinmektedir. Bunlar: çengi (kadın raksçılar), köçek, rakkas, tavşan (her üçü de kadın kılığına girmiş erkek raksçılar), curcunabaz, cin-as-keri vb. olarak belirtilmektedir (Kudret, 2007: 18).

Batı üstünlüğünün hüküm sürdüğü dönemlerde Türklerin birçok geleneğin sürdürülebilirliğini sağlamak yerine bunları tamamen bıraktıkları dile getirilmektedir. Bu nedenle Türk kol oyunlarının ve gölge oyunlarının kimliğini kaybetme noktasına düştüğü bilinmektedir.

Batı tiyatrosunun etkisiyle Türklerde tiyatro faaliyetinin olmadığı ifade edilmektedir (Sevin, 1968: 1). Orta oyununun Commedia dell'arte'ye olan benzerliğinden yola çıkılarak bu türün Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini ileri sürenler olmuştur. Görüşe göre Türklerin, izledikleri bu oyunu "Arte oyunu" olarak ifade ettikleri ve benzerlikten ötürü kendi oyunlarına "Orta oyunu" adını vermiş oldukları dile getirilmektedir (Konur, 1995: 47). Ayrıca Orta oyununun Karagöz'e benzeyişi hakkındaki bilgilere eski kaynaklar da rastlanmaktadır. Eski şenlikleri anlatan surnamelerdeki minyatürlerde gösterilen kukla ve karagöz oyunlarındaki görüntüler gibi giyinmiş olan soytarılar ve metinlerdeki ortaklıklar bu benzerliğe örnek teşkil etmektedir (And, 2014: 50).

Orta oyununun çıkış tarihi ile ilgili görüşler olduğu dile getirilmektedir. Önceleri XIX. yy hedef alınarak çeşitli görüşlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Fakat daha sonra farklı tarihlerden bahsedildiği ifade edilmektedir. Bahsi geçen incelemelerin başvurdukları kaynakların erken tarihlerde Orta oyunu oynandığını göstermekteki yetersizliği ve elde bulunan kaynaklara Orta oyunu isminin verilmesinin geçen yüzyılın ilk yarısına tekâmül etmesi sebebiyle her oyun türünü Orta oyunu diye adlandırmanın yanlış olacağı fikri dile getirilmektedir (And, 2014: 49–50).

Köprülü, Orta oyununun eski çağlara uzandığı kanısındadır (And, 1969: 179). Orta oyununun XVI. ve XVII. yüzyıllarda sergilenen benzer nitelikteki oyunlardan çıktığı ve XIX. yüzyılda kesin biçimini aldığı söylenmektedir (Konur, 1995: 48). Ayrıca Orta oyununun, XVI. yüzyılda bir akıl hastahanesinde hastaları sağaltmak için oynanan

oyunlardan kaynaklandığını savunan görüşler de bulunmaktadır (1995: 48). And, bu görüşün bir söylenti olduğunu ifade etmekte ve bahsi geçen söylentilerin gerçekçi bir temele dayanmadığını belirtmektedir (1969: 178).

Selim Nüzhet Gerçek, Orta oyununu hayal oyununun perdeden yere inmiş şekli olarak tarif edilmektedir. Bu nedenle Kanuni zamanında ortaya çıkan Süleymaniye bimarhanelerindeki delilere oynanan bir oyun olduğunu iddia etmenin yanlış olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca Süleymaniye vakfiyesinde bahsi geçen konu hakkında kayıt bulunmadığı bilinmektedir (1942: 11). Rusça bir metinde herhangi bir kaynak ve kanıt gösterilmeden Orta oyununun XVIII. yy 'da Karagöz gölge oyunundan ortaya çıktığı bildirilmektedir. Bir diğer görüş ise IV. Murad ve Sultan İbrahim dönemini işaret etmektedir. Ancak XIX. yüzyılı kapsayan II. Mahmut döneminde Orta oyununun kesin biçimini aldığından bahsedilmektedir (And, 1969: 179).

Orta oyununun özellikle Abdülaziz hükümdarlığı döneminde (1861- 1876) en parlak dönemini yaşadığı dile getirilmektedir (Kudret, 2007: 7). Orta oyununa düşkünlüğü ile bilinen Abdülaziz'in bu oyunu ve sanatçılarını hükümdarlığının sonuna kadar koruduğu bilinmektedir. Bir oyun esnasında Kavuklu Hamdi ve Abdülaziz'in karşılaşmaları üzerine Kavuklu Hamdi'nin o rastlantıdan sonra saraya alındığı ve kendisine bir çalışma alanı açıldığı dile getirilmektedir (Kudret, 2007: 12).

Surnamelerden elde edilen bilgiler doğrultusunda XVIII. yy'ın sonu ve XIX. yüzyılda esnaf loncalarının Zuhuri koluna bağlı ve usta-çırak ilişkisi içinde yetişen oyuncularından oluşan Orta oyunu Osmanlı'da eğlence işlevini üstlenen oyunlardandır (Akın, 2013: 39- 40). Orta oyunu tabirinin ilk defa 1833 yılında evlenen Saliha Sultan'ın düğününü tasvir eden Esat Efendi'nin Surnamesi'nde yer aldığı belirtilmektedir (Konur, 1995: 48).

Osmanlı Dönemi'nde seyirlik oyunların önemi şenliklerde de görülmektedir. Bayramlar, dinsel törenler, toplum mevsimsel süreli ve sarayla halkın ortaklaşa katıldığı şenliklerden bahsedilmektedir. Gerçekleştirilen şenliklerin her zaman önemli bir konuya bağlanmadığı, sırf padişahın hoşuna girmesi için şenlikler düzenlendiği belirtilmektedir (And, 1959: 9). Rus doğumlu Haseki Sultan'ın II. Osman'ın hoşuna gitmek ve onun üzerinde sözünü daha iyi geçirmek için büyük bir şenlik düzenlediği bu şenlikte seyirlik oyunları olarak birçok savaş oyunlarının yanında Lehistan savaşından sahneler canlandırıldığı dile getirilmektedir (And, 1959: 14). Orta

oyununun uzunca bir süre sünnet düğünü, peştamal kuşatma merasimleri gibi günlerde icra edildiği dile getirilmektedir (Gerçek, 1942: 120).

4. 2. a. Bölümleri ve Oyun Alanı

Orta oyunu dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler: Öndeyiş, Söyleşme (arzbar, tekerleme) Fasil ve Bitiriş olarak sıralanmaktadır. Öndeyişte zurnanın çalmakta olduğu Pişekâr havasıyla Pişekâr meydana gelir. Sonra Kavuklu havasıyla meydanda Kavuklu yerini alır. Kavuklu'nun ardından diğer oyuncuların oyun meydanında yerini aldığı görülmektedir (And, 1970: 66–67).

Orta oyuncuların, oyunları icra ettikleri alana palanga adını verdikleri belirtilmektedir. İspanyolca 'da bu sözcüğe yakın “palenque” sözcüğünün iki farklı anlamı olduğu bilinmektedir. İlk anlamıyla seyircilerin bulunduğu yerden sahneye giden yol olarak tanımlanırken ikinci olarak gösteriler için kazıklarla çit çekmek anlamında kullanılmaktadır (And, 1970: 64).

Orta oyununda oyun alanı yuvarlak ve seyircilerle kuşatılmış bir alan olarak tarif edilmektedir. Bahsi geçen oyun alanlarına farklı dönemlerde ve başka ülkelerde de rastlandığı bilinmektedir. Bun alanlar Roma amphitheater'leri Orta çağdaki oyun alanları ve İslâm'da taziye törenlerinin yapıldıkları alanlar olarak belirtilmektedir (And, 1969: 225–226). Orta oyunu için seçilen meydanın çevresine kazıklar çakıldığı ve bu kazıklara ip geçirilerek seyircilerin içinde yer aldığı dile getirilmektedir. Oyunda bir alanda çalgıcı takımı bulunmaktadır. Çalgıcılar her oyun kişisini kendi müziği ile tanıtmaktadır (And, 1962: 12).

4. 2. b. Taklit ve Güldürü Unsurları

Meydan-ı Sühan olarak adlandırılan Orta oyunu palangasında söze dayalı güldürü unsurlarına sıkça rastlandığı dile getirilmektedir. Bunların büyük bir kısmında söz oyunlarına başvurulduğu görülmektedir. Bahsi geçen söz oyunlarındaki zıtlıkların ise seyircide gülme hissi yarattığı bilinmektedir (Aykaç, 2016: 238). “Tireli” ve “Ters Evlenme” oyunlarında kendilerini din adamı olarak tanıtan fakat bu işle ilgisi

bulunmayan kişiler yansıtılmaktadır. Bu kişilerin oyun içerisinde sarf ettikleri anlamsız sözleri kalabalığın dua olarak algılayıp “Âmin” demesi bahsi geçen zıtlığa örnektir (Aykaç, 2016: 239). Meydanı suhan olarak isimlendirilen Orta oyunu meydanında karşı karşıya gelen pehlivanların birbirlerini matetmeye çalıştıkları dile getirilmektedir. Hazırcevap halleriyle seyircide gülme hissi uyandırdıkları bilinmektedir (Gerçek, 1942: 111). Seyirlik oyunlarda genellikle dans, müzik şarkı ve şaklabanlığın birbirine karıştırıldığı dile getirilmektedir. Bu durum günümüzdeki müzikli güldürü unsurlarına benzetilerek aktarılmaktadır. En çok başvuru alan yol ise dansçılar düzgün bir şekilde dans ederken soytarıların onları taklit etmesi olarak gösterilmektedir (And, 1962: 8). Orta oyununun pornografik özellik ve söylemlerle öne çıkmadığı görülmektedir. Bu durumun oluşmasındaki en büyük etkenin Orta oyununun seyircilerin karşısında oynanması gerçeğinin yarattığı sonuç olarak düşünülmektedir. Fakat Orta oyununda yer alan Acem, Külhanbeyi, Kayserili gibi bazı tiplerin ağır hakaretler ettikleri de dile getirilmektedir (Kılıç, 2009: 98–99). Kimileri Orta oyununun bu yanının ıslah edilmesi gerektiğini düşünmektedir. İlerleyen süreç içerisinde geleneksel biçimiyle Orta oyununu savunanların azınlıkta kalması ve çağdaş tiyatronun yükselişe geçmesiyle Orta oyununun eski önemini kaybettiği dile getirilmektedir (Düzgün, 2000: 65- 66).

Orta oyununda gülmeyi meydana getiren temel unsurun taklit olduğu görülmektedir. Canlandırılan tipin karakteri ve davranışları arasında abartılı bağlantılar kurularak davranışların düzenli tekrarıyla oyun içerisinde mizah gerçekleştirilmektedir (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 100–102). And, bu oyunlarda İstanbul Efendisi, Yeniçeri Ağası gibi devlet örgütünün ileri gelen yetkililerinin taklitlerinin yapıldığını bir tanığın bildirmekte olduğunu dile getirilmektedir (2014: 51). Evliya Çelebi Seyehatname’sinde Esnaf-i hoş-sohbet nediman-i mukallidan başlığı altında “mukallidler”in bu bölüme girdiğinden bahsedilmektedir. Osmanlı toplumunda çeşitli etnik kökenden insanların bulunması azınlık ve taşralı taklitlerinin mukallidlerin kaynakları olduğu belirtilmektedir (Kudret, 2007: 22–23).

4. 2. c. Tipler

Orta oyununun kişileri kalıplaşmış tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tiplerin tarzları, davranışları ve konuşma biçimleriyle hemen tanındıkları görülmektedir. Bahsi geçen tiplerin bağlı oldukları toplumsal zümreyi aynen yansıttıkları dile getirilmektedir. Orta oyununda yer alan tipler buldukları çevrelere göre genelleştirilmiş varlıklar olarak canlandırılmaktadır (Kudret, 2007: 65–66). Orta oyununda kişilerle ilgili bir diğer görüş ise kişilerin en belirgin özelliklerinin tip olmaları olduğu ve durağan, değişmez genellemelere sahip oldukları ayrıca zaman ve olay gibi durumların bu kişileri etkilemediği şeklindedir (And, 1969: 276). Başka bir görüşe göre Orta oyununda tipler genellikle eksen kişiler olarak ifade edilmektedir. Bu tiplerin zenneler, şive farklılığı gösteren tipler, kusurlu tipler, kabadayılar ve olağanüstü varlıklar biçiminde sıralandıkları dile getirilmektedir. Bahsi geçen tiplerin kalıp kişiler olup kendilerine özgü tavırlar sergiledikleri görülmektedir (Konur, 1995: 50). Orta oyunu tiplerinin perdeden meydana geçişi sırasında bazılarının yok olduğu bazılarının bir başka tipe dönüştürüldüğü veya asli tip haline geldiği dile getirilmektedir (Türkmen, 1991: 24). Bahsi geçen tiplerin İstanbul’da bulunanları kendilerine has kişilikleriyle dikkat çekerken İstanbul dışından gelen farklı etnik köken ve kültüre sahip olanlar kendilerine ait üsluplarıyla kabul edilerek İstanbul halkında bıraktığı etki ile kalıplaştıkları görülmektedir (Türkmen, 1991: 24). Orta oyununda dikkat çeken iki tipin Kavuklu ve Pişekâr olduğu görülmektedir. Sahneye önce Pişekâr gelmektedir. Başında dört dilimli, kırmızı mavi sarı siyah renklerden oluşan bir serpu taşımaktadır. Cüppe ve şalvarıyla sanki güçlkle yürüyormuşçasına karnını tutarak sahneye girer ve eğilerek selam verir. Zurnacıyla aralarında geçen konuşmadan sonra oyun başlamaktadır (And, 1962: 12–13). Oyunların ikinci önemli kişisinin Kavuklu olduğu görülmektedir. Kavuklu’nun dilim ve sarıklı bir kavuk ile kırmızı çuhadan kaftan giydiği belirtilmektedir. Daha önceleri Nekre adıyla anılırken İbiş olarak bilindiği dile getirilmektedir. Bu değişikliğin sebebi olarak Orta oyununun sahneye geçişini gösterilmektedir (And, 1962: 13–14). Orta oyunu temsili genellikle seyircilerin bir sonraki oyuna da gelmelerini dile getiren cümlelerin Pişekâr tarafından söze dökülmesiyle bitmektedir. Bu durumun sebebi ise henüz afişli reklam fikrinin ortaya çıkmamasının Orta oyunu kolunun kendi programını kendisinin duyurması geleneğini ortaya çıkardığı görülmektedir (Türkmen, 1991: 26–27). Orta oyununda

eksen kişiler olarak çıkan Pişekâr, Kavuklu, Hacivat ve Karagöz'ün yanı sıra zenneler (kadınlar), Çelebi, Beberuhi, Tiryaki, Laz, Kastamonulu, Kayserili, Kekeme, Hokkabaz vb. gibi birçok kişi bulunmaktadır (And, 1969: 281).

4. 2. d. Orta Oyunu Metinlerinde Kadın Tipleri

Orta oyunu tipleri içinde çok çeşitli kadın tipleri olduğu bilinmektedir. Kadın tiplerinin bazen kalabalık gruplar halinde kimi zamanda bir-iki kişi şeklinde temsil edildiği dile getirilmektedir (Türkmen, 1991: 36). Evliya Çelebi'nin bahsini geçirmiş olduğu bir esnaf alayında Eyüp oyuncakçılarının “ayağı nalınlı, avret takkeli çelebilerin düzme dayeleri valide ve pederlerinin ellerine yapışıp çocuk taklidi yaparak” geçtikleri dile getirilmektedir. Erkeklerin bu şekilde oyuna çıkmasının “zenneye çıkmak” olarak adlandırıldığı bilinmektedir (Kılıç, 2016: 87). Zenne rolüne çıkabilmek için sadece erkek kıyafetleri giymek yeterli olmamaktadır. Oyuncunun davranışlardan sesine kadar kadınsı olması gerekmektedir, çünkü zenne rolünü icra eden oyuncunun erkek olduğunun anlaşılması gerekmektedir (Aykaç, 2019: 72). Kadın taklitlerinin fiziksel olarak icrasının zor olması nedeniyle bu taklidin erkekler tarafından yapılmasının ustalık gerektirdiği dile getirilmektedir (Türkmen, 1991: 36–37). Zennelerin sahneye nasıl çıktıkları hakkında şu bilgiler verilmektedir: Başlarına hotoz şapka, yaşmak ferace bulunduğu bazen de yakası ve önleri dantelalarla süslü ferace ve manto arası kollu çarşaf giydikleri dile getirilmektedir. Feracenin altına ise göstermek amacıyla fistan veya gecelik giydiklerinden bahsedilmektedir (Kılıç, 2016: 88). Orta Oyunu teması içerisinde en çeşitli kostümleri zennelerin giydiği bilinmektedir. Bunun yanında kıyafetlerin kadınların toplumsal durumuna ve dönemin modasına göre değiştiği dile getirilmektedir. Fakat yine de her oyuncunun istediği gibi süslendiğinden bahsedilmektedir (Türkmen, 1991: 38). Zenneler meydana oyunun başında genellikle Kavuklu ve Pişekâr'dan sonra çıkmaktadırlar. Yanlarında ise Kayarto olarak da bilinen bir Arap Bacı ve bazı zamanlarda da yaşlı bir anne olduğundan bahsedilmektedir (Türkmen, 1991: 37).

Bahsi geçen kadınlar ahlak kurallarına aldırış etmeyen, yosmalık ve uygunsuz davranışlarıyla adlarını duyurmuş, hafif meşrep, eve erkek alan kadınlar olarak tasvir edilmektedir (Erkek vd., 2013: 47). Hafif meşrep olarak tasvir edilen kadınların rahat

şekilde yaşadıkları cinsel hayatları, evlilik dışı yaşamları, birden fazla ilişkilerinin bulunmasının oyunlara pornografik bir görünüm kattığı belirtilmektedir. Bu tutumlarının mizahını yaparak hem kendi kimliklerini yansıtmakta oldukları hem de güldürü unsuru oluşturdukları dile getirilmektedir (Kılıç, 2016: 94–95). “*Kavuklu İş Buldu*” adlı oyunda kendine yeni ev arayan Zenne ve ona yardımcı olmaya çalışan Kavuklu arasında geçen diyalogda bu örnek şu şekilde verilmektedir:

Kavuklu: Yerleştiler mi? Ailen kaç kişi şekerim?

Zenne: Canım kırk kişiyiz birbirimizi biliriz dimi? Siz bol bol kira alıp keyfinize bakın!

Kavuklu: Âmin ama kirayı konuşmadık?

Zenne: Konuşacak ne var tatlım? Hele işe başlayalım seni memnun ederiz.

Kavuklu: Beni memur edeceksin de sen evi oturmaya mı, dükkân açmaya mı tutuyorsun?

Zenne: İkisi de tatlım... Sen merak etme, ben ikiz kardeşim, küçük kız kardeşim, ablam ile mama annem daimi oturacağız. Ötekilerde çalışmaya gelip gidecekler (Oral, 1987: 101).

Kendisi ve yanındaki kadınlara yeni bir ev arayan zennenin, amacına ulaşmak için Kavukluya cilve yaptığı görülmektedir. Zenne imâlî sözleriyle Kavukluyu etkilemeye çalışmaktadır. Zennelerin Kavuklu ve Pişekâr ile ilişkileri olduğu dile getirilmektedir. Ayrıca zennelerin oyunda yer alan diğer kişilerle de ya gönül ilişkisi ya da alacak-verecek ilişkisi olduğundan bahsedilmektedir (Kudret, 2007: 75).

Orta oyunu temsillerinde sadece şehirli kadınların anlatıldığı dile getirilmektedir ve bunun sonucu olarak oyunlarda davranışlarından giyim tarzlarına kadar birbirinin benzeri kadınların canlandırıldığı görülmektedir (Aykaç, 2019: 72). Çevrelerine mazbut görülen zennelerin zevk ve sefaya düşkün oldukları bilinmektedir. İçki sofralarında gönül eğlendirdikleri ve yeri geldiğinde içki sofrasında sefa sürdükleri erkeklerin parasını yemekten çekinmedikleri dile getirilmektedir. Zeki ve kurnaz olan zennelerin ağızlarının da iyi laf yaptığından bahsedilmektedir (Aykaç, 2019: 73).

Orta oyununda kadınların hiçbirinin olumlu olarak çizilmediği, ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, evlilik dışı ilişkiler içerisine giren, maddiyata önem veren ağız bozuk kadınlar olarak tasvir edildiklerinden bahsetmektedir (And, 1969: 292). Bahsi geçen kadınların aynı zamanda elleri maşalı kişiler oldukları görülmektedir.

İstemedikleri veya canlarını sıkan bir durumla karşılaştıklarında ya topluca ya da tek başlarına bir erkeği döverek onun hakkından gelmeyi bildikleri dile getirilmektedir (Kılıç, 2016: 103).

“*Kanlı Nigar*” oyununda Nigar’ın eve aldığı erkeğe, “Kızlar! Kapının kol demiri” der demez evdeki kızların içeri girenlere sopa çektikleri dile getirilmektedir (Sevin, 1968: 61). Ayrıca oyunda Nigar’ın kurmuş olduğu “Bana da sekiz on kişiyi bıçaktan geçiren Kanlı Nigar derler. Ben de adamın saçını başını yolar, kel horoza çeviririm.” cümlesi bu durumun bir diğer örneği olmaktadır (Sevilen, 1990: 258). Bir diğer oyun olan “*Kavuk*” adlı oyunda yer alan kadın tipinin kavgacı ve sınır tanımazlığı şu şekilde gösterilmektedir:

Fettah: Vay! Sevda Hanım! Nerelere böyle?

Sevda: Fettah beyamca, içim kararıyor. Biraz dolaşıp hava alayım dedim. Babam yalnız gezmeme izin vermez. Annemle beraber dolaşacağız.

Menekşe: Suz kız! Hadi Fettah Bey yabancı değil diyelim, (Eliyle işaret eder) bunlar ne oluyor? İtin, köpeğin yanında ulu orta konuşulur mu?

Agâh: Hoppala! Amma da nazik kadınmış! Hadi benden bulma kadın.

Menekşe: Bulursam ne olacaktı? Ne yapacaksın bakayım?

Fettah: İlahi Menekşe Hanım! Hiddet buyurmayın, Agâh fena adam değildir! Üstelik benim eski mahalle arkadaşımıdır. Şurada ona bir dükkân açıp emlak komisyonculuğu yaptıracağım.

Menekşe: Pekâlâ Fettah Efendi! Hatırın için ilişmeyeceğim Agâh denen bu adama (Büyükkarın: 1987: 219).

Konu bağlamında “*Büyücü Hoca*” oyununa da değinmek gerekmektedir. Oyunda tartışmaya tutuşan Kavuklu ve zennenin, “Vay köpoğlu kızıl ayı ben miyim? Ulan marsık kendine baksana!”, “Marsık senin anandır horoz herif.” şeklinde hakaret etmekten çekinmedikleri görülmektedir (And, 1962: 57–58).

Orta Oyunlarında zennelerin içlerinde entrika vb. unsurlar bulunduran oyunlarda önemli bir yer edindikleri görülmektedir. Bu oyunlardaki zennelerin genç, güzel ve hafifmeşrep oldukları bilinmektedir. Ufak tefek oyunları bu özellikleriyle bağdaştırarak oyunlarda odak noktası olmayı başardıkları dile getirilmektedir (Türkmen, 1991: 37). Ayrıca bahsi geçen kadınların erkeklere para yediren kadınlar olduğu da bilinmektedir. Yine “*Kanlı Nigar*” oyununda Nigar’ın Çelebi’ye, “Sana

varımı yoğumu sattım yedirdim. Bütün emlakimi sattım, sana yedirdim. Bütün akarımı sattım sana yedirdim.” diyerek isyan ettiği görülmektedir (Sevilen, 1990: 257).

Orta oyununda zennelerin her daim mekân ve çevre değişikliği içerisine girdiği görülmektedir. Bunun sebebinin ise buldukları çevrede tanınmaları ve toplumsal baskıya maruz kalmalarından ötürü olduğu görülmektedir. “*Büyücü Hoca*” oyununda yerlerinden olan zennelerin tatlı dillerini kullanarak Pişekâr’dan şu şekilde yardım istedikleri görülmektedir:

ZENNE — İsmail Efendi nasıl olsa bizim yabancıyı değilsiniz. Nasıl olsa da sırrımızı size söyleyeceğiz. Meraktan kurtulunuz barı. Efendim bizim mahalleyi evi değiştirmeye mecbur kaldık. Size geldik.

Pişekâr — Aman canım meraktan çıldıracaktım. Bunu söyleyiverseniz de beni de meraktan kurtarsanız z olmaz mı be yavrum?

KAYARTO — A.. İsmail Efendi. Öyle sizin bildiğiniz gibi ev değiştirmek değil ki, biz mahalleden alacaklılardan kaçıyoruz ayol.

PİŞEKÂR: Ne alacaklısı İmiş o?

ZENNE — Annemin ağzı varmıyor efendim. Be n anlatayım. Malûm y a bizimki i her şeyin önünü ardını düşünmeden yapar. Eksik olmasın biraz müsrif olduğunu bilirsiniz. O kadar borca battı ki hiç sormayınız. İş güçte varidatımız olmayınca ne olacak bir çare veyahut bir iş sahibi oluncaya kadar alacaklılardan gizlenmeye mecbur kaldık (And, 1962: 30).

Yine benzer bir olayın “*Kavuklu İş*” *Buldu* adlı oyunda yaşandığı görülmektedir. Fakat burada zennenin evi kiralayabilmek için tatlı dil döküp, cilve yaptığı görülmektedir. Oyun diyalogu şu şekilde verilmektedir:

Zenne: Bu güzel evi görünce benim de gözlerim titremeye başladı. Benim yüzümden ayakta kalmayınız, oturunuz tatlım!

Kavuklu: Tatlım otursun!

Zenne: Bu sefer de bayan olarak ben ayakta kaldım, ayıp oldu dimi? (Sandalyeyi Kavuklu’nun yanına çekip oturur. Kavuklu yana kaçır.) Vallahi iyi insan adamsınız! (Yanaşır)

Kavuklu: (Kaçar) İnsan azmanıyım...

Zenne: Tabii, dimi ya, hayvanlar konuşa konuşa konuşa, insanlar yardımlaşa yardımlaşa... (Yanaşır, Kavuklu kaçmaktan vazgeçip yana eğilir.) Yardımlaşa yardımlaşa... (Oral, 1987: 98-99).

Oyun metinlerinde yer alan kadınların fiziksel özelliklerinin yanı sıra zekâlarının da konu edildiği görülmektedir. Kadınların oyun metinlerinde kendilerine ait bir üslubunun olduğu görülse de bu metinlerde yer alan kadınların erkekler tarafından icra ediliyor olması kullanılan üslubu da etkilemektedir. Yine “*Büyücü Hoca*” oyununda Kavuklu’nun, “Ulan bunları kadınlar yutar. Sende mi kadın oldun? Abdal.” ifadesi toplumun kadın algısını gözler önüne sermektedir (And, 1962: 240).

Zenne tipini kadınların oynaması gerektiği hakkında fikirler ortaya atılsa da bu tipin cinsaslı bir dili olması sebebiyle sarf edilen sözlerin erkekler tarafından dile getirilmesinin oyunda bir özellik oluşturduğu bilinmektedir. Bu nedenle zennenin bir kadın taklidi olarak değerlendirilmesi gerektiği dile getirilmektedir (Gerçek, 1942: 140). Kadınların Orta oyununda Karagöz’de olduklarından daha aktif oldukları görülmektedir. Kadınların her ne kadar iki türde de üslup ve davranış bakımından ortak noktalara sahip olsa da Orta oyunlarında zenne tipi olarak daha etkin ve göz önünde olmayı başardıkları görülmektedir.

4. 3. Meddah

Tek kişilik oyun kavramının Türkçede tanımlanışı konuşmayan ve yan rollerle desteklenen tek bir konuşan ve oynayan oyuncunun bulunduğu tiyatro oyunu, sadece tek karakter içeren gösteri, tek oyuncu için yazılan sahne yapıtı gibi pek çok tanımla olduğu dile getirilmektedir (Göktaş, 1999: 41). Fakat “Meddahlık” tek kişilik oyunlar bağlamında sadece çıkış noktası olarak değerlendirilmektedir. Meddahlığın her ne kadar birtakım özellikleri bünyesinde barındırsa da biçim ve yapısal nedenlerden dolayı, tek kişilik oyunlar çerçevesinde değerlendirilmediği dile getirilmektedir (Göktaş, 1999: 46–47).

Meddah geleneğinin şark ve İslâm memleketlerinin ilk teması olduğu dile getirilmektedir. Bu seyirlik türün perdesi, sahnesi, dekoru meydanda değildir. Fakat bu seyirlik türün mükemmeliyetinin onları şahsında cemedinin zekâsına ve kabiliyetine bağlı olduğu dile getirilmektedir (Gerçek, 1942: 5). Ayrıca bahsi geçen seyirlik tür insanın başka bir insan karşısında farklı bir kişiliğe bürünmesi ve onun davranışlarını canlandırması olarak tanımlanmaktadır (Litko, 1995: 27). Bir aktör olarak görülen Meddahın tek şahıslı bir tiyatro niteliği gösterdiği bilinmektedir

(Tülücü, 2005: 3). Bu tek kişilik tiyatrodaki oyuncu hem oyunu yazan hem yöneten hem de oyunu canlandıran kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyuncunun herhangi bir sebepten dolayı rolünü bir başkasına devretme şansı olmadığı dile getirilmektedir (Lıtko, 1995: 12).

İslâmiyet öncesinde Türklerde okuma ve yazmanın yaygın olmadığı bölgelerde ozan ve âşık olarak adlandırılan kişilerin belleklerinin kitap vazifesi gördüğü dile getirilmektedir. Zamanla “Kıssahan” ve “Meddah” olarak anılan bu kişilerin destani hikâyeleri sözlü olarak aktardıkları bilinmektedir (Tatçı, 1946: 2). Bu kişilerin Araplarda “Kâss” ve “Kussâs” olarak bilinirken Osmanlı Türklerinde ve İranlılarda “Kıssahân” ve “Şehnâme-hân olarak ifade edildikleri bilinmektedir (Tülücü, 2005: 2). Boratav’a göre meddah: Seyirlik halk oyunlarının ortak öğelerinden bir bölümünü hikâyecilik hünerine katan ve böylece hikâyeye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasında sanatçıdır (1969: 201).

Meddahlık bir hikâyeye anlatma sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır (Sekmen, 2010: 30). Arap toplumunda “Kassas” İran toplumunda “Kıssahan” olarak ifade edilen Meddah Anadolu coğrafyasında profesyonel hikâyeye anlatıcısı olarak bilinmektedir (Göktaş, 1999: 46–47). Kıssahan, Şehnamehan ve Meddahlar eski sözlü destan geleneğinin temsilcileri olma özelliğini taşımaları sebebiyle âşık hikâyecilerinden ayrılmaktadırlar (Boratav, 1969: 74).

Meddah sözcüğü Arapça “methetmek” kökünden geldiği bilinmektedir. Meddah: övücü, methedici manalarında kullanılmaktadır. Meddahların kimi kaynaklarda sokak şarkıcısı, para için şarkı söyleyen kişi olarak tanımlandığı bilinmektedir. Fakat buna rağmen meddahların önemli kişiler olduğu dile getirilmektedir (Nutku, 1979: 13).

Köprülü, Anadolu ve Rumeli Türklerinin edebi hayatında Meddahlığın önemli bir yer tuttuğunu ve Meddahların halk hikâyeciliğinin temsilcileri olduğunu dile getirmektedir (1999: 361). Yerleşik hayata geçme gayreti içerisinde olan Türk toplumunun yazılı edebiyata ilgi duymakta ve yazıya saygı duymakta olduğu bilinmektedir. Bu nedenle toplum içerisinde bilgili olarak tanınan Meddahlara yeni şeyler öğrenmek ve tecrübe edinmek amacıyla saygı duyulduğu ifade edilmektedir (Yüce, Çetin ve Yakıcı, 1999: 17).

Meddahların saray çevrelerinde bulunmalarındaki amacın eğlence ve hikâyeye anlatmak olduğu bilinmektedir (Yüce, Çetin ve Yakıcı, 1999: 18). Gösterilerin sadece saraylalar

sınırlı kalmadığı ve halkın her sınıfıyla münasebet içerisinde olduğundan bahsedilmektedir (Köprülü, 1999: 383). Kahvehanelerden saraylara uzanan yolculukta insanlara çeşitli hikâyeler anlatarak halkı eğlendirdikleri dile getirilmektedir (Bars, 2019: 7–8). Ayrıca kahvene kültürünün gelişmesinin bahsi geçen sınıfın çoğalmasına ve önem kazanmasına yardımcı olduğu dile getirilmektedir (Köprülü, 1999: 400).

Meddahlığın dini anlatılara dayandırıldığı görülmektedir. Bu durumun meddahların toplum üzerindeki statüleri konusunda olumlu etki oluşturduğu dile getirilmektedir. Meddahın İslâm'ı öven ve Hz. Peygamberin sözlerini dile getiren bir sanatçı olarak padişahın huzuruna çıkabilme fırsatı bulduğu bilinmektedir (Kartal, 2017: 12). Peygamber soyunun Meddahlarının bir statüsü olduğu bilinmektedir. Bu dönem Meddahlarının statüsü kutsal olanla bağdaştırılarak Meddahların Ehl-i Beyt'in menkıbelerini dile getiren onlarla vakit geçiren kimseler olarak tanımlandığı görülmektedir. Ayrıca Meddahlar peygamber ve onun evlatlarına en yakın kişiler olarak bilinmektedirler (Nutku, 1979: 13). Meddahların yüceltilmesi ve saygı duyulması gerektiğiyle ilgili görüşler belirtilmektedir. Bu işi icra edenlere üç çeşit yüceltme ve saygı yakıştığı dile getirilmektedir. Bunlar: Du'a; hayır duası, sen'a; meddahların övülmesi ve ata; onlara armağanların verilmesi olarak belirtilmektedir (Nutku, 1979: 15).

Geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında yer alan Meddah bir anlatı türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöntem bakımından Karagöz ve Orta oyununa yakın olmasına rağmen bahsi geçen türlerin sadece güldürü unsuruna dayanmasına karşın Meddahın yelpazesinin çok daha geniş olduğu bilinmektedir (And, 2014: 31). Bir hikâyeyi oturarak anlatan ve taklit, ses unsurlarına dikkat ederek görevini icra eden Meddahtan hikâyesini ayakta dile getiren, oyunculuk becerilerinin desteğini alan Meddaha kadar oldukça geniş bir yelpazenin olduğu dile getirilmektedir (Sekmen, 2010: 28). Meddah hikâyeye şu sözlerle giriş yapmaktadır:

“İsim isme, kisb kisbe, semt semte benzer. Geçmiş zaman, söylenir; yalan, gerçek dinlenir, vakit geçer. Yollu uyarma, anlatısının en sonunda da: Bu kıssadır, bir mecmua kenarında kaydolunmuş, biz de gördük, söyledik. Her ne kadar sürc-i lisân ettikse, affola” (Boratav, 1969: 203).

Daha sonra tek kişilik gösterisine “Hak dostum Hak!” diyerek devam etmektedir. Birtakım kalıpları ve sözleri tekrarladıktan sonra belirlediği hikâyeyi anlatmaya başlamaktadır. Meddahın hikâyeyi canlandırma biçimini adeta yaşarcasına gerçekleştirdiği dile getirilmektedir (Çoruk, 2016: 299). Meddah hikâyelerinin yetişkin erkek dinleyenlere hitap eden anlatı türleri oldukları bilinmektedir (Boratav,1969: 73).

Meddahların genellikle konularını geleneksel Türk kaynakları, İslâm geleneği ve İran efsanelerinden aldıkları dile getirilmektedir (Karacabey, 1995: 6). İç bedesten tellallarından olan Meddah Şükrü Efendi Meddahları üç gruba ayırmaktadır. Kitaptan okuyarak veya ezber yöntemiyle Battal Gazi vb. halk kahramanlarının hikâyelerini dile getirenler, sazlar ve destanlar eşliğinde ritimli methiyeler çalanlar ve taklitli hikâyeleri dile getirenler olduğu belirtilmektedir (Celal, 1992: 85). Meddah seçtiği konulara göre seyircide birtakım duyguların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Kişileri ve seyirci arasında bir duygusallık bağı oluşturmaktadır (And, 1969: 69). Bursa’da Hayli Ahmet Çelebi’nin, Bedi ve Kasım hikâyelerini anlatması üzerine kahve halkının kendini hikâyeye kaptırdığı Bedi ve Kasım arasında taraf tuttıkları anlatılmaktadır. Bu heyecanlı anda Kasım’ı tuttuğu bilinen Hayli Çelebi’nin kendisiyle alay ettiği düşüncesiyle diğer hikâyeciyi bıçaklayarak öldürdüğünden bahsedilmektedir(And, 1969: 69).

Anlatıcılık sanatının Hindistan’dan Çin’e, Orta Asya ve Avrupa’ya kadar uzandığı bilinmektedir. Avrupa’da Orta Çağ başında bu sanatın minstrel’ler, bard’lar ve trouvère’ler olarak isimlendirilen kişiler tarafından gerçekleştirildiği dile getirilmektedir (Tülücü, 2005: 3). George Jacop, Türklerin meddah geleneğini Araplardan aldığı görüşünü belirtmektedir. Fakat bahsi geçen Meddahların dini çevre içerisinde vuku buldukları bilinmektedir. Türklerde, İslâm’ı benimsemeden önce şamanlık ve kültürel yapının etkisiyle hikâye anlatan sanatçıların varlığı bilinmektedir (1979: 15–16). Orta Asya şaman faaliyetleriyle Meddahlığın gelişimi arasında bağlantı olduğu dile getirilmektedir. Şamanın üstlenmiş olduğu kabile ideoloğu, psikoterapist ve şair rollerinin Orta Asya’dan Küçük Asya’ya getirildiğinden bahsedilmektedir (Litko, 1995: 12). Eski Türklerde halk hikâyecileri, Altaylarda Kam, Kırgızlarda Bahşi, Oğuzların ise Ozan olarak ifade ettikleri kişiler buldukları sosyal

çevre içerisinde din adamı, hekim ve büyücü rollerini üstlenmiş kişiler olarak bilinmektedir (Tatcı, 1946: 2–3).

Orta Asya'da şamanlığın farklı Türk toplumlarına mimiklerini kullanarak hikâye anlatma özelliği kattığı bilinmektedir. İlerleyen yıllarda ise Türk meddahları kendilerine özgü jest ve mimikler geliştirdikleri ifade edilmektedir (Düzgün, 2000: 64). Ozan olarak tanımlanan sanatçıların ellerinde kopuzlarla diyar diyar gezerek destanlar ve halk hikâyeleri anlattıkları bilinmektedir. İslâm kültürünün etkisi ile ozanların aşğa, kopuzların saza dönüşüm geçirdiği dile getirilmektedir (Kartal, 2017: 12).

Görüldüğü üzere meddahlık konusundan önceki gelişmeler olarak bilinen destan ve hikâye geleneğinde anlatıcı- çevre ilişkisinin varlığı bu durumun kanıtı olmaktadır (Yücel, Çetin ve Yakıcı, 1999: 17). Bu geleneğin şarkla sınırlandırılmış olmasının en büyük sebebinin şark insanının dinlemeye olan kabiliyeti olduğu ifade edilmektedir. Batı'da herkesin söylediği fakat dinlemeye gelince bu durumdan yoksun oldukları bilinmektedir. Şarkta bu durumun tam tersi olduğu dile getirilmektedir (Gerçek, 1942: 6–7). Böylece Türk kültüründe bu seyirlik türün rağbet görmesinin sebebi ortaya çıkmaktadır. Geleneksel kültürde mit, efsane, destan çevresi bağlamında dinlemeye alışan insan topluluklarının Meddahla beraber genetik kültürel kodlarına bilinçaltı bir dönüş yaşadığı çıkarımı yapılabilir. Meddah/Kıssahan olarak adlandırılan bu kişilerin XIV. yy'dan itibaren Anadolu beylerinin saraylarında kendilerine yer edindikleri ve bahsi geçen dönemden sonra ozanlardan ayrı kıssahanlar zümresinin oluştuğu dile getirilmektedir (Köprülü, 1999: 371).

Tek başına gösteriyi icra eden Meddahın oyunculuk açısından da belirli bir seviyede olması gerektiği belirtilmektedir (Karacabey, 1995: 6). Meddah ve gösterisi iç içe geçen bir olgudur. Gösteri Meddahın bedeninde başlamakta ve bedeni dışında herhangi bir aracı bulunmamaktadır. Meddahın oyunculuğu hususuna değinilirken gösterisi ve meddahlığa değinmekte kaçınılmaz olmaktadır (Sekmen, 2010: 28).

Tek kişilik gösterilerde oyuncunun kimliğine girdiği kişinin sosyal tavrını ve davranışlarını yansıtması gerektiği bilinmektedir, çünkü bu durumun eksikliğinin üslup karmaşasına yol açtığı dile getirilmektedir. Amacın seyirciyi etkilemek ve iletişimi gerçekleştirmek olduğu ifade edilmektedir (Göktaş, 1999: 42). Meddahın seyircilerle oluşturduğu ilişki kurma becerisi en önemli özelliği olarak bilinmektedir.

Meddahın seyirciyle iletişimi bu anlamda önem taşımaktadır, çünkü gösterisini icra ederken seyirciye göre yeniden yaratmakta veya şekillendirmektedir (Bars, 2019: 13).

Bu gösterilerin dramatik bütünlük içermesinin yanında epizotlar ve semboller içeren esnek bir yapısının olduğu dile getirilmektedir. Gösterilerde dekorun yer almaması, doğaçlama, seyirci katılımı, yönetmen ve metin yazarının tek bir vücutta toplanması gibi unsurların ön plana çıktığı görülmektedir (Kaim, 2010: 116). Meddahın her meclisten sonra seyircisini gösterinin devamı olarak bilinen diğer meclise de davet ettiği bilinmektedir (Kaim, 2010: 119).

4. 3. a. Bölümleri ve Oyun Alanı

Hikâye metni olarak geçen asıl bölüm senaryo metni olarak adlandırılmaktadır. Hikâyenin olay örgüsünün bu bölümde oluştuğu bilinmektedir. Bitiş ise hikâyenin son bölümünü ifade etmektedir. Bu bölümde dualar edilerek daha sonraki hikâye hakkında bilgiler verilmektedir (Yücel, Çetin ve Yakıcı, 1999: 28). Başlangıç bölümünde “Hak dostum, Hak!” diyerek söze giren Meddah bir divan veya tekerleme okumaktadır. Açıklama bölümünde kişilere yer verilirken bahsi geçen kişiler hakkında bilgiler yer almaktadır. Senaryoda ise türküler, şive taklitleri ve söyleşiden oluşmaktadır (Nutku, 1979: 115).

Meddahların mekân olarak belirli bir yerinin olmadığı görülmektedir. Genellikle arsalar, şenlik alanları, han avluları, sayfiye ve mesire yerleri gibi açık alanlarda gösterilerini icra ettikleri bilinmektedir (Bars, 2019: 12). Genellikle sanatlarını kahvehanelerde ve kıraathanelerde icra ettikleri bilinmektedir (Çoruk, 2016: 299). Dinleyicilerin yarım ay biçiminde Meddahı kuşatarak onu dinledikleri dile getirilmektedir (Nutku, 1979: 81). Ramazan gecelerinde kahvehanelere Meddahı dinlemeye gelen halkın yorgunluğunu giderdiğinden ve eğlendiğinden bahsedilmektedir. Meddahın yüksek bir sedir üzerinde oturarak hikâyesini söze döktüğü dile getirilmektedir. Meddahlar kimi zaman kendi kahvelerini açarken kimi zamanda halkın bizzat istediği Meddahı dinlemeye gittiği bilinmektedir (Yücel, Çetin ve Yakıcı, 1999: 19). Meddah hikâyelerinin gelişim bağlamının şehirler olduğu ve genellikle dinleyicilerinin esnaf, tüccar, memur, saray çevrelerinden kişiler olduğu bilinmektedir (Boratav, 1969: 73).

4. 3. b. Taklit ve Güldürü Unsurları

Meddah gösterisinde taklidin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Aliziyad'ın kölesi Ebu Rebube'nin eşek anırmasını gerçekçi bir şekilde taklit ettiği ve bu sesi duyan eşeklerin genç, yaşlı, hasta yorgun hepsinin anırmaya başladıkları dile getirilmektedir. İçlerinden herhangi bir eşek anırdığında tepki göstermeyen bu hayvanların Ebu Rebube'nin sesini takip ettikleri bilinmektedir (Gerçek, 1942: 8). Meddahlığın XVII ve XIX. yüzyıllarda taklit yönünü geliştirerek anlatma geleneğinden gösteriye ve seyirlik bir sanata dönüştüğü görülmektedir. İlerleyen süreçte ise kişilerin bireysel olarak icra ettikleri öykü oynama biçimine büründüğü dile getirilmektedir (Düzgün,2000: 64). Meddahın iki aracı olduğu bilinmektedir. Birinin mendili diğerinin ise sopası olduğu belirtilmektedir. Mendille başlıkları ve başörtüleri taklit etmektedir. Gösterisi sırasında mendilini kimi zaman boynuna kimi zaman da omzuna doladığı bilinmektedir. Sopa ise tüfek ve zil sesi çıkarmak için kullanılmaktadır (And, 2014: 32). Gösterisinde en çok kullandığı aletin mendil olduğu görülmektedir. Taklit yapabilmek, dinlenmek ve rahatça nefes alabilmek için mendilden faydalandığı dile getirilmektedir. Fakat bu durumu kendini izlemeye gelenlere fark ettirmeden çeşitli bahanelerle gerçekleştirmektedir (Gerçek, 1942: 6).

4. 3. c. Tipler

Meddahlıktan bahsederken bu türün belli başlı tiplerine değinmekte de fayda olduğu görülmektedir. Yıldırım Bayezıd'ın bir Arap nedimi, Çelebi Sultan Mehmet'in çağında Karaman Beyinin Harman Danası adlı nedimi, II. Sultan Murad çağında Bursa'da Hacı Kıssahan, Fatih Sultan Mehmet çağında Mustafa isimli bir Kıssahan Balaban Lal ve Ömer adlı nedimler (And, 1969: 79). Son dönemlerde konu bağlamında adından sıkça söz ettiren İsmail Düümbüllü'nün de nadiren Meddahlık yaptığı dile getirilmektedir. Kendisinin hikâye anlatmaktan çok taklit yönüyle tanındığı bilinmektedir. İsmail Dümbüllü mukallit, tuluat ustası olarak anılmaktadır (Nutku, 1979: 49).

Yine taklitleriyle bilinen ve meddahlık denemeleri yapan başka isimlerde bulunmaktadır; Münir Özkul, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Metin Akpınar, Gazanfer Özcan, Zeki Alasya, Ahmet Gülhan gibi isimlerdir. Bahsi geçen kişiler günlük olayları kısa skeçlerle olarak aktaran kişiler olarak tanımlanmaktadır (Nutku, 1979: 49). Burhan Felek Meddahlığı televizyonda birkaç kişinin denediğini ve bunlardan birinin de Münir Özkul olduğundan bahsetmekte fakat yaptığı şeyin “Meddah”dan başka bir şey olduğunu belirtmektedir. Meddahlığın diğer tüm alaturka temaşa türlerinin en zoru olduğu dile getirilmektedir (Felek, 1976: 2).

4. 3. d. Meddah Metinlerinde Kadın Tipleri

Çalışmanın konusu olan Meddah metinlerinde kadın konusuna bu noktada değinmek gerekmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosunun diğer türleri olan Karagöz ve Orta oyunu türlerinde kadın konusunun hemen hemen aynı bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir. Meddahın ise tek kişilik bir gösteri türü olması sebebiyle bu gösterilerde kadınlarla karşılaşmanın anlatılan hikâyeler üzerinden sağladığı görülmektedir. Erkek anlatıcı tarafından aktarılan hikâyelerde kadının önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Meddah hikâyelerinde dile getirilen kadınların isimlerinden fiziksel ve ruhsal özelliklerine kadar her açıdan hikâyeyi destekleyen ve sonuçlandıran bir rol oynadıkları dile getirilmektedir (Tanrıbuyurdu, 2012: 133–134).

Meddah hikâyelerinde anlatılan kadınların, genellikle birbirleri arasındaki kıskançlıklar, eşlerini aldatmaları gibi durumların konu edildiği görülmektedir. Bu hikâyelerde kadınların ele alınışının seyirlik gösteri türlerinin dile getirdiğimiz önceki türlerinden bir farkı bulunmamaktadır. “*Sadabad’ın Ölü Kadını*” adlı hikâyeye bu örnekler arasında gösterilmektedir (Nutku,1979: 195–225). Hikâyede yoksul bir balıkçı ile saray entrikaları olayların merkezini kurar. Acı olduğu kadar, romantik açıklamalarla gelişen bir hikâyeye dile getirilmektedir. Hikâyede Mihrimah Sultan’ın Zeynep’in kıskançlığının kurbanı olduğundan bahsedilmektedir. (Nutku, 1979: 225). Yine Nutku, tarafından aktarılan benzer bir diğer hikâyenin “*Sandıktaki Kız*” hikâyesi olduğu dile getirilmektedir. Hikâyede iki kadın arasındaki kıskançlık konusunun işlendiği görülmektedir. Hikâyede bir prenses ve vezirin kızının, saka kuşuna hangisinin daha güzel olduğunu sorduğu dile getirilmektedir. Sakanın vezirin kızını

güzel bulması prensesin kıskançlıkla vezir kızının ölümünü istemesine sebep olmaktadır (1979: 259). Meddah metinlerinde kadınların kendi arlarındaki kıskançlıklarının yanı sıra, hikâyelerde yer alan erkeklerin kadınlara olan zaafından da bahsedilmektedir. “*Hançerli Hanım*” hikâyesinde karşılaştığı kadınlara sosyal sınıf ayrımı yapmadan methiyeler dizen Süleyman bu duruma örnek olmaktadır. Bu durum hikâye metninde şu şekilde aktarılmaktadır:

Ben iken selvi çemenzarı cemal

Ben iken nahli gülistanı kemal

Şimdi bir afete düştüm ki aman

Şurşisi aşkı ile halim yaman

Nice bin muhevveşi şeyda kıldım

Bir peri ruye bugün çarpıldım (İto, 2012: 165, 166).

Kadınların kamusal alanın içinde ve dışında yaşayan bireyleri temsil ettiği görülmektedir. Meddah hikâyelerinde anlatılan genç kızlar saflık ve masumluklarıyla ön plana çıkarken daha yaşlı kadınlar ise huysuz, kötü ve zengin erkekleri ağına düşüren batakhane aşüfteleri olarak tanımlanmaktadır (Yücel, Çetin ve Yakıcı, 1999: 29).

4. 4. Köy Seyirlik Oyunları

Köy seyirlik oyunları bereket ve bolluğa karşılık gerçekleştirilen bir tapınma eylemi olarak ifade edilmektedir. Bu eylemin ilk insanın temel ihtiyaçlarını karşılama konusundaki çabasından günümüze kadar geldiği bilinmektedir (İçyar, 2016: 69). İlk insanın kendini ifade edebilmek için jest ve mimiklerinde yardımcı ile taklidi ortaya çıkardığı bilinmektedir. Taklidin temsili doğurmasıyla birlikte dram sanatının da temelleri atılmıştır (Elçin, 1991: 31). Taklitle başlayan ve inanç temellerine kadar oturan bu temsillerin Türk kültüründe de kendine bir yer edinmesi şaşkıncı olmamaktadır (Elçin, 1991: 32). Taklide dayalı seyirlik türlerden biri de Köy seyirlik oyunlardır. Köy seyirlik oyunları köylerde genellikle bereket, bolluk, canlılık ve atalara tapınma sebebiyle oynanan ritüel odaklı ve törensel içerikli oyunlardır. Köylü

tiyatrosu adıyla da anılan bu oyunların bayramlarda, düğünlerde, mevsimlik törenlerde oynanmakta olduğu bilinmektedir (Kılıç, 2016: 65).

“Köy Tiyatrosu”, “Köy Orta Oyunu”, “Köy Temsilleri” isimleriyle de anılan bu oyunların zaman içerisinde, bilinçsiz bir eğlence aracına dönüştüğü dile getirilmektedir (Karadağ, 1978: 12). İlerleyen süreçte bu türün büyüsel ve törensel yönünün azaldığı görülmektedir (Tekerek, 2007: 70).

Köy tiyatrosu Türk halk edebiyatının üzerinde detaylı çalışmaların tam olarak gerçekleştirilmediği bir kolu olarak görülmektedir. Halk edebiyatı araştırmalarının belirli konularla sınırlı kaldığı ve dramatik folklor alanına girilmediği dile getirilmektedir (Kazmaz, 1950: 5). Köy seyirlik oyunların doğa-insan-toplum ile olan ilişkisinin bu oyunları hem tiyatronun hem de halk biliminin ortak çalışma alanı haline getirdiği dile getirilmektedir. Oyunlarda halkın seyirci ve oyuncu olarak yer almasının kendilerini değerlendirme noktasında önem taşıdığı ifade edilmektedir (Basat, 2014: 99).

Türk tiyatrosunda kentlerde gelişim gösteren Meddah, Orta oyunu ve Karagöz ile kırsalda gelişim gösteren Köy seyirlik oyunların Türk tiyatrosunun özgünleşmesinde ve kendi kimliğini kazanmasında yardımcı kaynaklardan olduğu bilinmektedir (Tekerek, 2007: 69). Uzun yıllar Anadolu’da kalarak halk örfü ve adetleriyle ilgilenen aydınların Batı’dan gelen ve dram sanatıyla ilişkisi bulunmayan insanlar ile köylüler arasında kendine has bir halk tiyatrosunun var olduğu dile getirilmektedir (Sevengil, 1959: 79).

İnsanların geçmişi ve bugünü arasında bağ kurduğu dile getirilen Köy seyirlik oyunlarının kırsal kesimde yaşayan kimselerin eğlence ve sosyalleşme aracı işlevini gördüğü aktarılmaktadır. Genellikle oyunların amacının eğlence merkezli olduğu görülmesine rağmen inanç bağlamında da yapılarını korudukları bilinmektedir (Durmaz, 2019: 737). Oyunların oynanma zamanının genellikle kış aylarını gösterdiği bilinmektedir. Gündüzlerin kısalıp gecelerin uzadığı bu dönemde insanlar dinleme ve eğlenme ihtiyacı hissetmektedir. Bu eğlenceler “oyun çıkarmak” olarak ifade edilmektedir (Elçin, 1991: 69).

Köy seyirlik oyunların dini menşeden gelen oyunlar ve ladin oyunlar olmak üzere iki sınıfa ayrıldığı görülmektedir. Dini menşeden gelen oyunların paganizmden aktarılan kalıntıların izlerini taşıdıkları ve bu kalıntıların Anadolu’da hala varlığını sürdürdüğü

bilinmektedir (Kazmaz, 1950: 7–8). Ladin oyunların ise bağlama ve zamana göre değişime uğradıkları görülmektedir. Örneğin “Kış Yarı Töreni” paganizmin kalıntılarını taşıdığı için dini kökenden gelen bir oyun olarak ifade edilirken zamanla düğünlerde icra edilmesiyle bu özelliğini kaybettiği bilinmektedir (Kazmaz, 1950: 8).

Anadolu Köy seyirlik oyunlarının başlıca konusu hayvanların yavrulaması, çiftleşmeleri, doğanın uyanması ve uykuya dalması gibi konuları içermektedir. Törenlerin mevsimsel geçiş dönemlerinde ölüp-dirilme kavramlarıyla bağdaştırılarak sürdürüldüğü görülmektedir (And, 1970: 21).

Bu oyunlardan bazıları söze çok az yer verirken bazıları da söyleşmeli oyunlar olmaktadır. Oyunlarda hareketlerin göz önünde olduğu bir plan doğrultusunda ilerlenmekte ve bir tiyatro eserin kuralları bağlamında sürdürülmektedir. Oyun içerisindeki eylemler canlı aktörler tarafından gerçekleştirilmektedir (Boratav, 1969: 238).

Boratav’a göre oyunların akışının ana çizgilerinin ve gerçekleştirilecek hareketlerin belirli olduğu görülmektedir. Söyleşmeler bağlamında icra edenlerin serbest bırakıldığı dile getirilmektedir (1969: 239). Doğaçlama icra edilen bu oyunların oyunculara ve seyircilere bağlı olarak etkileşimi ve tepkiyi belirlediği dile getirilmektedir (Karadağ, 1978: 12). Seyirlik oyunların belirli konular etrafında icra edildiği dile getirilmektedir. Bu konular ise şunlardır:

“İlk olarak, iki hasım arasında savaş gerçekleşir ve birinin ölmesiyle olay sürdürülür. Ölen kişinin büyü etkisiyle veya kendiliğinden dirilmesi gerçekleşmektedir. Ölen kişi için ağıt söylenmekte, dirildiğinde ise coşkuyla karşılanmaktadır. İkinci olarak, kız kaçırma konusu gelmektedir. Son olarak da, kız kaçırma ve ölüp dirilmenin bir arada gerçekleştiği konular görülmektedir.” (And, 1970: 22–24).

Bahsi geçen törensel oyunların animizm, totemizm, çok tanrılı ve tek tanrılı inanç sistemini meydana getiren ritüellerle bağlantısı olduğu görülmektedir (Tekerek, 2007: 70). ”Saya Gezme”, “Hasat Sonu” olarak bilinen ve belirli günlerde icra edilen oyunlar törensel ve büyüsel kaynaklı oyunlar olmakla birlikte içerisinde kutsallık barındırdıkları bilinmektedir (İçyar, 2016: 70).

Köy seyirlik oyunların kaynakları hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte köylülerin bu oyunları destan, atasözleri, masal gibi türlerden farklı olarak düşünmediği dile getirilmektedir (Elçin, 1991: 62). Türklerin Orta Asya'da hayvancılık faaliyetini gerçekleştirmesi yerleşik düzenin başlamasıyla birlikte bu kültürel kodu sürdürmelerini sağlarken aynı zamanda komşu kültürlerinde etkisiyle yeni törenleri bünyelerine aldıkları ifade edilmektedir (Düzgün, 1999: 25).

Bu oyunların kaynağının köylünün kendisi ve gelenekleriyle ilgili olduğu dile getirilmiş olsa da eski inanç yapılarının kalıntıları olduğu görüşü de dile getirilmektedir (Günana, 2016: 18). Bahsi geçen törenlerin Yakın Doğu'nun eski uygarlıklarında da var olduğu bilinmektedir. Ayrıca bu törenlerin Eski Yunan'a geçerek Antik drama katkısı sağladığı dile getirilmektedir (And, 1970: 18).

Elde edilen gözlemler doğrultusunda bu oyunların şiir, türkü, hikâye gibi pek çok dramatik türü içerisinde barındırdığı görülmektedir. Dans türküleri ve ağıtların seyirlik oyunlarda araç olarak kullanıldığı bilinmektedir (Boratav, 1969: 240).

Doğaçlama olarak icra edilmesinden ötürü modern tiyatro bağlamında değerlendirilmeyen bu türün köylünün varlığı ve desteği ile sürdürüldüğü dile getirilmektedir. Dünya düzenindeki ve toplumsal yapıdaki değişimlerden kaçamayan Köy seyirlik oyunlarının ilk ortaya çıkışı sırasındaki amacından saparak eğlence unsurlarına yönelmiş olduğu görülmektedir (İçyar, 2016: 72). İstanbul'da varlığı bilinen halk tiyatrosunun Anadolu'nun kırsal kesimlerinde de sürdürüldüğünü görmek açısından önem teşkil etmektedir (Sevengil, 1959: 79). Bahsi geçen temsillerin bir kısmında İslâmiyet'ten önceki inançların izlerinin görüldüğü bilinmektedir. Bu nedenle Köy seyirlik oyunların Orta Asya'dan Anadolu'ya göçenler tarafından getirilmiş olduğu ifade edilmektedir. Oyunların temsilinde büyük değişikliklerin olmadığı ve Anadolu Türklerinin bu oyunları uzun yıllar icra ettikleri görülmektedir (Sevengil, 1997: 82).

Bu törenlerin küçük değişiklikler geçirerek fakat özünü koruyarak sürdürüldüğü dile getirilmektedir (And, 1962: 5). Seyirlik oyunların dramatik yapılarında herhangi bir değişiklik göstermediği fakat toplum koşullarına bağlı olarak oyunlarda da değişikliklerin ortaya çıkabileceği dile getirilmektedir. Bu bağlamda kaçınılmaz olan değişime rağmen yaşamı daha kolaylaştırmak ve doğayla uyum içerisinde olmak için geleneğin sürdürüleceği ifade edilmektedir (İçyar, 2016: 70).

Osmanlı toplumu içerisinde şekillenen Köy seyirlik oyunlarının dışındaki dramatik türlerin XVII. ve XIX. yüzyıllar arasında etkilerini sürdürdükleri bilinmektedir. Bu dramatik türlerin Tanzimat ve Cumhuriyet döneminde içerisinde buldukları toplumun tiyatro ihtiyacını karşıladıkları bilinmektedir (Düzgün, 2000: 69).

Oyunlarda müzik, dans, davul, zurna, ey gibi unsurların bulunduğu bilinmektedir. Oyuncunun ritme uyarak dans edip şarkılar söylediği bilinmektedir. Köy seyirlik oyunlarda bu işlevi yerine getirenlerin genellikle kadın kılığına giren erkek oyuncular olduğu belirtilmektedir (Kazmaz, 1950: 13).

Oyuncuların sadece konuya hâkim oldukları sözel süreci uydurarak sürdürdükleri aktarılmaktadır. Oyuncular genellikle yetenekli ve istekli kişilerden seçilmektedir. Bu kişilerin gündelik hayatta farklı işleri ve meslekleri vardır. Fakat seyirlik türler içerisindeki yeteneği dışında onu diğer halktan ayıran bir özelliği bulunmamaktadır (İçyar, 2016: 70).

4. 4. a. Bölümleri ve Oyun Alanı

Oyunlar köylerde açık ve kapalı alanlarda icra edilmektedir. Harman yerleri, avlular, bahçeler ve damlar bu alanlardan bazıları olmaktadır. Kapalı alanlar ise köy odaları, düğün evleri ve varlıklı kimselerin geniş odaları olarak belirtilmektedir (Elçin, 1991: 75). Çıkarılan oyunların kalabalık bir seyirci önünde icra edildiği dile getirilmektedir. Oyuncuların çeşitli makyajlarla ve kılık değiştirmeyle sahnenin birçok özelliğini yansıttığı dile getirilmektedir (Kazmaz, 1950: 15–16).

Oynayan insanın yüzünü boyaması ve maske takması gibi uygulamaların avcılık dönemlerinden dini merasimlere oradan da halk şenliklerine kadar uzanan köklü bir geçmişi olduğu bilinmektedir (Elçin, 1991: 77). Köy seyirlik oyunlarda kolektif bir duruş olduğu ve bu duruşun oyuncular, tipler ve konular bağlamında hâkim olduğu bilinmektedir (Tecer, 1940: 4).

Bu oyunlarda kolektif konular dekorsuz, suflörsüz, piyessiz kimi zaman makyajlı kimi zamanda makyajsız olarak açık havada icra edilmektedir (Sevengil, 1959: 79). Fakat seyirciyi güldürmek adına nadiren un veya kömür sürdükleri bilinmektedir. Oyunlarda elbiseler ve aksesuarlarda kullanılmaktadır. Dekorun fazla yer edinmediği

bu seyirlik türde aksesuarların önemli olduğu dile getirilmektedir. Erzurum Köy seyirlik oyunlarına bakıldığında aksesuarların gerçek, temsili ve canlı aksesuar olarak üç gruba ayrıldığı görülmektedir (Düzgün, 1999: 53–54).

Gerçek aksesuarlar: bıçak, tüfek gibi kesici aletler olarak belirtilmektedir. Canlı aksesuar insandır. Ayrıca efekti de sahne etmeni olarak kullanarak balta, bıçak, ağaç kesme sesi gibi türlü sesleri çıkardıkları ifade edilmektedir (İçyar, 2016: 71).

4. 4. b. Taklit ve Güldürü Unsurları

Köy seyirlik oyunlarda taklit ve güldürü unsuru olarak kılık değiştiren erkeklerin ön planda olduğu görülmektedir. Karagöz, Meddah ve Orta Oyunu türlerinde olduğu gibi burada da erkeklerin kılık değiştirerek yansıttıkları kadınlar oyunların mizahi yönünü destekleyici unsurlar olarak değerlendirilebilir. Müstehcen unsurların çokça yer aldığı bu türde müstehcenlik ve mizahın daha çok kadın kılığına giren erkekler tarafından üstlenildiği görülmektedir.

4. 4. c. Tipler

Köy seyirlik oyunlarında kişilere geldiğimizde ise Arap Dede, Şeytan, Papaz, İhtiyar, Kılılı, Kolsuz, Nine, Efe, Hayvanlar, Muhtar, Kaymakam, Jandarma, Baytar, Doktor gibi kişilerle karşılaşmaktadır (And, 1970: 26–27). Oyunlarda daha çok kadın kılığına giren erkek oyuncuların ön plana çıktığı görülmektedir. Bahsi geçen tiplerin yeteneklerine göre dans edip, türkü söyleyerek oyuna eğlenceli bir hava kattıkları ifade edilmektedir (Elçin, 1991: 13).

4. 4. d. Köy Seyirlik Oyunları Metinlerinde Kadın Tipleri

Köy seyirlik oyunlarda kadın tiplerine baktığımızda bahsi geçen diğer gösteri türlerinden pek farkının olmadığı görülmektedir. Köy seyirlik oyunlarda kadın temsillerinin kılık değiştirmiş erkekler tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Fakat buna rağmen kadınların kendi aralarında icra ettikleri seyirlik oyunların varlığı da dile getirilmektedir. Eskişehir’de derlenen “*Tülbentçi*” ve “*Hortlak*” oyunlarını kadınların kendi aralarında icra ettikleri ve bu oyunlarda gerekirse erkek kılığına girdikleri görülmektedir (Kazmaz, 1950: 28–31). Çorum Kale İçi’nde derlenen “*Dillala Oyunu*” bu oyunlar arasında gösterilmektedir. Dört veya beş kişiyle oynanan oyunda en az bir kişinin kadın olması gerekmektedir. Oyunun diğer oyuncularını erkek kılığına girmiş kadınlardan oluşmaktadır. Erkekler sırayla gelin olan kızın yanına gelerek hünerlerini sergilemektedirler. Görücü usulü yapılan evliliklere gönderme mahiyetinde icra edilen bu oyunda gelinin hangi damat adayını seçeceği merak unsurları arasında gösterilmektedir. Sırayla gelen her aday için köy halkının şu maniyi hep beraber söylediği dile getirilmektedir:

Dillala demeye geldim,

Kaymak yemeye geldim,

Kaynana başımı yedin,

Yâri görmeye geldim (Oğuz ve Gülçayır, 2006: 23).

Benzer örneklerden biri de yine Çorum/Kargı’ da icra edilen “*Enişte Oyununda*” görülmektedir. Bahsi geçen oyun düğünden birkaç gün önce gelinin kız arkadaşları tarafından oynanmaktadır. Oyuncular arasında nişanlı kız ve onun kız kardeşi bulunurken diğer kızlardan ikisi damadı ve onun arkadaşını erkek kılığına girerek canlandırmaktadır (Oğuz ve Gülçayır, 2006: 24). Çoğunlukla kadın ve erkeğin bir arada olmadığı üzerinde durulsa da bunun tam tersi faaliyetlere de istisnai olarak rastlanmaktadır. Aleviler arasında mezhep merasimine bağlı olarak gerçekleşen inançlarla ilgili törenlerin kadın erkek beraber temsil edildiği görülmektedir (Elçin, 1991: 47). Konya’da oynanan “*Helini Huyunu/Ölü Yıkama Oyunu*” bu oyunlar arasında yer almaktadır. Kadın, kocası ve çocuklar tarafından icra edilen bu oyunda kocanın ölü olduğu görülmektedir. Oyun diyalogu şu şekilde aktarılmaktadır:

“Ölü Yıkama adıyla da bilinen oyunda, oyun başlamadan önce orada bulunan biri istediği birine:

"Sen avrat ol, ben seni alayım" der.

O da: "Olmaz, ben erkek olurum, kadın olmam." der.

Onun isteği yerine getirilir, erkek olur ve görevi kadının eşi olmaktır.

Soruyu soran kişi kadın kılığına girerek erkeğin eşi olur. Orada bulunan diğerleri de onların çocukları olurlar. Koca ölür ve sırt üstü yatırılır.

Kadın ağlamaya başlar: "Helini yavrum helini

Tut babanın elini" der ve yerde yatan babanın ellerini çocuklar tutarlar.

Yine kadın ağlamaya devam eder: "Hıçını yavrum hıçını

Tut babanın gıçını " der. Çocuklar babalarının ayakları üstüne oturur.

Bu defa anne: "Hözünü yavrum hözünü

Bağla babayın gözünü der ve çocuklar babalarının gözünü mendille bağlarlar.

Anne yine: "Huyunu yavrum huyunu

Dök babayın suyunu" der ve çocuklar babalarının göğsünü açarlar, buzlu su dökerler, sabunlarlar.

Ölü olan baba kaçmaya çalışır, ama elleri ve ayakları tutulmuştur. Bir yandan da hortladı diye vurmaya başlarlar. Erkek olmanın cezası verilmiş olarak oyun son bulur." (Gönen, 2011: 172–173).

Kırşehir'in Mucur ilçesinde icra edilen “*Bebek Oyununda*” bir erkeğin gebe kadın kılığına girerek doğum sancısını taklit ettiği dile getirilmektedir (Sevengil, 1959: 82). Yine Eskişehir'in köylerinden derlenen “*Ebe Oyununda*” erkeğin kadın kılığına girerek doğum sancısı çektiği belirtilmektedir (Kazmaz, 1950: 26).

Çorum Palabıyık Köyü'nde derlenen *Guyva Çimmesi* adlı oyunda da benzer örnekler görülmektedir. Kız kaçırma oyununa benzeyen oyun genellikle düğünlerde oynanan bu oyun damat yıkanmaya götürülürken icra edilmektedir. Oyun sırasında damadın arkadaşlarının kadın kılığına girdikleri dile getirilmektedir (Oğuz ve Gülçayır, 2006: 49). Erzurum' da kına gecelerinde icra edilen seyirlik oyunlarda kız tarafından birinin erkek elbisesi giyerek bahşiş toplamasının sıkça karşılaşılan oyunlardan olduğu bilinmektedir (Düzgün, 1999: 15). Genellikle düğünlerde oynanan “*Kezban Ana*” adlı oyunda gelinin kız arkadaşlarını çeşitli kılıklara girdikleri görülmektedir. Bahsi geçen oyundaki diyalog şu şekildedir:

Sarhoş: Âşıkım aşıkım,
Sofralarda kaşıkım,
Ayrırma Kezban bizi,
Sarhoş dolaşırım.

Etme Kezban Ana şu kızı ver bana, elimden içki şişesi düşmüyor.

(Kezban Ana sarhoşu iter.)

Kezban Ana: Elinde şişe kız istemeye gelmişsin, gül gibi kızımı yar eder miyim sana?
Ben kızımı çerçiye vereceğim! (Oğuz ve Gülçayır, 2006: 31).

Anadolu seyirlik oyunlarından biri olan “*Kız Kaçırma*” oyununa bakıldığında zorla öpme ve çiftleşme gibi eylemlerin ön planda olduğu görülmektedir (And, 1962:7). Fakat bu oyunlarda da erkeklerin kadın kılığına girdiği ortadadır. “*Beylerin Kini*” ve “*Saya Gezme*” oyunlarında kadın tiplerini ipek entari giymiş, belleri gümüş kemerli, yüzleri yaşmaklı, beşibirlikleri ve işlemeli örtüleri olan erkeklerin temsil ettiği görülmektedir (Elçin, 1991: 38–43). Benzer bir diğer oyun ise “*Dana Yayma Oyunu*” olduğu ifade edilmektedir. Oyun metnine bakıldığında oyunda yer alan kadın kılığına girmiş erkek karakterin taciz edildiği görülmektedir. Gerçekleşen diyalog ise şu şekildedir:

Çoban: (Meryem’i getirirken arkasına geçip on a sürtünür (seyirci güler)

3.Köylü: Bu kadar milletin içinde bu yapılr mı?

Çoban: Ağğğğ, Ohhh. (Seyirciler güler)

5. Köylü: Al da bunu beline sok. (Gülerler)

Çoban: (Zevklenmiş) Oh kölen olayım muhtar! (Karadağ, 1978: 166).

Oyunlarda toplumun ahlaki normlarının dışına çıkan davranışların kılık değiştirme üzerinde de etkisi olduğu dile getirilebilir, çünkü oyunlarda sergilenen davranışların aşırı ve sınır tanımaz olduğu görülmektedir. Kadın ve erkeğin bir arada olmadığı oyunlarda erotik unsurların oyun içerisine daha kolay dâhil olduğu bilinmektedir (Düzgün, 1999: 65). Bu duruma örnek olarak “*Madımak Oyunu*” gösterilebilir. Kadınların müstehcen konuları çekinmeden konuşmaları oyun metninde şu şekilde aktarılmaktadır:

1. Kadın: Burada bir babayiğit yatıyor. Hiç haberin var mı?

2. Kadın: Hani?

1. Kadın: Bak, ceylan gibi herif tam evleneceğidik. Ya sen var, ya ben.

2. Kadın: Dur bacı ben varıyım

1. Kadın: Sen mi büyüksün ben mi?

2. Kadın: Bacı sen büyük ya ben senden hararetliyim, ben gideyim. (gülüşeler)

1. Kadın: Hararetin varsa bir sürümde ne kadar yen. (gülüşmeler)

(Karadağ, 1978: 87–88).

Köy Seyirlik oyunların alt metnine bakıldığında üreme, doğurganlık, çiftleşme unsurlarının çokça geçtiği görülmektedir. Yakın Doğu ve Ön Asya’ da kadınlık aygıtları belirgin olan tanrı heykellerinin varlığından bahsedilmektedir. Ayrıca Ana Tanrıçaların erkek tanrılara göre daha önemli oldukları dile getirilmektedir. Erkek tanrıların buldukları bölgede ikincil konumda olduğu ve kimi zamanda araç olarak görüldüğü bilinmektedir (And, 1962: 8–9).

Oyunlarda kadın kılığına giren bazı erkek oyunculara aileleri tarafında namahrem olarak görüldüğü için elbise vermek istemedikleri bunun yerine diktikleri veya oyun çıkarmadıkları aktarılmaktadır (Kazmaz, 1950: 13). Bu seyirlik türde oyuncunun birebir canlandığı tipe benzeme şartı yoktur. Örneğin kadın kılığına giren bir erkek oyuncunun bu durumu abartıya kaçmadan belli etmesi yeterli olmaktadır. Önemli olanın köylü kadın tipini seyirciye hissettirmek olduğu ifade edilmektedir (Düzgün,1999: 55).

Kadınlık unsurlarını bu denli merkezine alan bir seyirlik türde kadın kılığına giren erkeği görmek şaşırtıcı olmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunun bahsi geçen diğer türlerinde olduğu gibi Köy seyirlik oyunlarda da kadının tanımlanış biçiminin hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Birbirinden çok farklı düşünülmeyen bu türlerin iç içe geçmiş bir yapısının olması kadınların sergileniş biçimindeki ortaklığı da gözler önüne sermektedir.

SONUÇ

Geçmişten günümüze kadınların toplumsal rollerine bakıldığında bahsi geçen rollerin çeşitli kalıplarla sınırlı olduğu görülmektedir. Sözlü anlatılarda anne, eş, sevgili tipleri olarak karşılaşılan kadınlarla seyirlik oyunlar bağlamında da eş, sevgili, cadı, hafifmeşrep, çingene tipleri gibi benzer ve çeşitli tipler olarak karşılaşıldığı görülmektedir. Böylece toplumsal rollerin sözlü dönemde de etkili bir unsur olduğu ve geleneksel seyirlik türler bağlamında da bir yeri olduğu görülmektedir.

Geleneksel Türk tiyatrosunda yer alan kadınlar bir nevi gerçek hayattaki kadınların yansıması olarak değerlendirilmektedir. Oyunlarda yer alan kadınların hafifmeşrep, cadı, şirret ve vurdumduymaz olarak tanımlandıkları ifade edilmektedir, çünkü bu kadınların toplumsal rollerin dışına çıkan ve kendini ifade etme gücünü elinde bulunduran kadın tipleri oldukları görülmektedir. Kadınların oyunlarda sergilemiş olduğu bu davranışlar kapalı toplum yapısı içerisinde kendini ifade etmenin bir yolu olarak değerlendirilebilir. Kadınların kendilerini ifade edebilecek alanların kısıtlı olması sorununun sanatsal bağlamda kendilerini taklit eden erkek oyuncuların oluşmasına zemin hazırladığı görülmektedir. Böylece seyirlik türlerin neredeyse hemen hemen hepsinde benzer yönleriyle ele alınan kadınların çoğunlukla erkekler tarafından canlandırıldığı ifade edilmektedir.

İncelenen metinlerde kadın ve erkeğin gerçek hayatta birbirleriyle ilişkisinin kısıtlı olduğu bir dönemde oyunlarda yer alan kadın tiplerinin, erkekler tarafından sergilenmesinin geleneksel Türk tiyatrosunda zenne tipinin doğuşuna katkı sağladığı bilinmektedir ve böylece oyunlarda yer alan kadınların güldürü ögesi olarak değerlendirildiği görülmektedir. Her ne kadar oyun metinlerinde yer alan kadınların aykırı yönleri ele alınmış dahi olsa bahsi geçen kadınların çoğu zaman oyunların mizahi yönünü destekleyici özellikleri olduğu bilinmektedir.

Ayrıca geleneksel Türk tiyatrosunda zenne olarak ifade edilen tiplerin günümüz dünyasında “Drag queen” olarak adlandırıldıkları görülmektedir. Bahsi geçen tiplerin gösterilerinde eğlence unsurlarına yer verdikleri, toplumsal hiciv içeren söylemleri olduğu, abartılı dış görünüşleri ve makyajlarıyla zenne tipinin uzantısı oldukları görülmektedir. Böylece seyirlik türler içerisinde yer alan kadın tiplerinin en popülerlerinden biri olan zenne tipinin günümüzde de gösteri tipi olarak sürdürüldüğü görülmektedir. Bu durum bahsi geçen oyun tipinin basit bir tip olmadığını ve gelenekselleşerek çağa adapte olduğunu göstermektedir.

Zenne tipinin çağa adapte olduğunu gösteren iki örnek, Hamdi Alkan’ın oluşturmuş olduğu “Yarmagül” tiplemesi ve Yasemin İncenin “İnce İnce Yasemince” programıyla yaratmış olduğu “Şuayip Dal” tiplemesi gösterilebilir. Bahsi geçen iki tipin kılık değiştirme yöntemini kullanması ve bu yöntemi kullanırken geleneğe hâkim tavırlar sergilemeleri iki tipin de zenne tipi olarak ifade edilmesinde önemli bir etken olmaktadır.

KAYNAKÇA

Abdurrezzak O. A (2018) Arkaik Dönemden Günümüze: Mit ve Gerçeklik Arasındaki Kadın. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11 (56), 2–12.

Aça M (2007) Reşideddin Oğuznamesi. *Milli Folklor* 19 (76), 76–92

.....(2017) Türkiye’de Kadın Folkloru Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme. M.A Yolcu (Ed.), *Kadın Folkloru Kuram ve Yöntem Üzerine Yazılar* (s. 17–31) Konya: Kömen.

.....(2019) Toplumsal Cinsiyetin İnşası ve Kadın Folkloru: Balıkesir Örneği. M.A Yolcu (Ed.), *Tübitak Sobag Proje* (s. 385) Çanakkale.

Ağçoban S (2016) Kadın Olgusunun Kültürel Gelişimi ve İslam’da Kadının Yeri Üzerine Tartışmalar. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)* 2 (1), 14–21.

Akbulut İ (2019) Tanzimat Dönemi Türkçe Tiyatro Metinlerinde Kadın Karakterler. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmeliği Anasanat Dalı Sahne Sanatları Programı, İstanbul.

Akın A. B (2013) Osmanlı’da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Var Olabilen Gösteri Türleri: Meddah, Karagöz, Orta Oyunu. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks* 5 (2), 33–42.

Akkaş İ (2019) Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı. *IV. International Conference on Applied Economics and Finance & Extended with Social Science (ICOAEF’18) Kongresi Ekev Akademi Dergisi, ICOAEF Özel Sayı* Mart 97–118.

Aksoy İ (2011) Türklerde Aile ve Çocuk Eğitimi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 4 (16), 11–19.

Aksoy İ (2016) Toplumsal ve Siyasal Süreçte Türk Kadını. *Yasama Dergisi* (32), 2–20.

Akyol H (2012) *Aykırı Kadınlar Osmanlı'dan Günümüze Devrimci Kadın Portreleri* (İmge Kitabevi, Ankara).

Akyüz Y (2004) Osmanlı'da Kadın Öğretmenli Ev Sıbyan Mektepleri (Amerikan ve Fransız Eğitim Tarihinden Benzer Örnekler). *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 15 (15) 1–12.

Alangu M. T (1933) Karagöz Tetkikleri. earşiv.sehir.edu.tr:Erişim tarihi: (2.04.2021).

Altınay A. R (1934) *Türk Tiyatrosu Tarihi* (Kanaat Kütüphanesi, İstanbul).

And (1970) Tiyatroda “Açık Biçim” ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1(1), 19 (31).

.....(1959) *Kırk Gün Kırk Gece* (Taç Yayınları, İstanbul).

..... (1962) *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* (Elif Yayınları, İstanbul).

.....(1962) *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu* (Forum Yayınları, Ankara).

.....(1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Kukla-Karagöz-Orta oyunu* (Bilgi Yayınevi, Ankara).

..... (1970) *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi* (Gerçek Yayınevi, İstanbul).

.....(2003) *Oyun ve Büyü* (YKY, Ankara).

.....(2014) *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro* (İletişim Yayınları, İstanbul).

Apay E. S, Özer U. B (2020) Atasözleri ve Deyimlerde Toplumsal Cinsiyet İmgesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13 (72), 1121–1130.

Arat R. R (1947) *Kutadgu Bilig* (Milli Eğitim Basımevi, İstanbul).

Aslan E (2001) Halk Hikâyelerinde Kahramanların Kıyafet Değiştirme Motifi ve Arabizengi Tip. *Türkbilig* 2, 1–10.

Ayar A. P (2014) Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili Üzerine Feminist Eleştiri Denemesi: Beş Farklı Oyun Hep Aynı Kadın. *TurkishStudies* 9 (9), 235–236.

Aydemir E (2011) *Evlilik mi Evcilik mi? Erken ve Zorla Evlilikler: Çocuk Gelinler* (Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu, Ankara).

Aykaç O (2016) Uyumsuzluk (Uyuşmazlık) Teorisi Bağlamında Orta Oyunu Metinlerinin İncelenmesi, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 0 (35), 235-244.

.....(2019) *Geçmişten Günümüze Orta oyunu Geleneği* (Akçağ Yayınları, Ankara).

Badinter E (2011) *Kadınlık mı? Annelik mi?* (İletişim Yayınları, İstanbul).

Balay M. A (1995) *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo* (Mitos Boyut Yayınları, İstanbul).

Balkanlıoğlu A. M (2012) Alevi-Sünni Evliliklerin Aile İlişkileri ile Çocuk Yetiştirme Üzerine Etkileri ve Sosyal Damgalama. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi* (62), 163–182.

Barkan L. Ö (2015) İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeleri. *İnsan ve İnsan* 2 (5), 5–37.

Bars E. M (2019) Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim ve Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-up'a. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (30), 7–25

Basat M. E (2014) Kendine Gülen Köy: Günümüzde Yaşayan Köy Seyirlik Oyunları. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 4 (8), 97–109.

Belkıs Ö (2010) Kadının Ölmesi Gerekir: Giacomo Puccini'nin Operalarındaki Kadın Karakterlere Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım. *Yedi DEÜ GSF Dergisi* (4), 55–62.

Beşiroğlu Ş. Ş (2006) İstanbul Kadınları ve Müzikal Kimlikleri. *İTÜ Dergisi* 3 (2), 2-19.

Bingöl Ö (2014) Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 16 (1) 108- 114.

Boratav P (1969) *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* (Gerçek Yayınevi, İstanbul).

Butler J (1999) *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi* (Metis Yayınları, İstanbul).

Büyükarkın B (1987) *Kavuk. Karagöz, Kukla Orta Oyunu, Oyun Metni Yarışması* (Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara).

Celal M (1992) *Eski İstanbul Yaşayışı* (İletişim Yayınları, İstanbul).

Connell R. W (1998) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).

Çak E. Ş (2010) Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri Ve Popüler Müzik Videoları. *Yedi DEÜ GSF Dergisi* (4), 101–110.

Çakır H. E, Gürel I, Otaran N (Ed) . (2013) Toplumsal Cinsiyet Eşitliği. *Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Önlenmesi Projesi Eğitim Seti*.

Çaycı Ş. M (2014) Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın; Cinsiyet Ayrımcılığının Kadın Ağzı Türkülerde İşlenişi. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.

Çelebi N (1991) *Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları* (Sebat Ofset, Konya).

Çelik T (2014) *Türkiye'de Çocuk Olmanın Tarihi: Doğan Kardeş Dergisi* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).

Çemberci B (2019) Türk mitolojisinde Anaerkillik Kadın Şaman ve Dişi Ruhlar. *Academia 2*.

Çiğdem Kağıtçıbaşı, Türk Toplumunda Kadın: **Türkiye'de Çocukluğun Değeri, Kadının Rolü ve Doğurganlığı**, Nermin Abadan Unat (drl.), İstanbul: Araştırma ve Ekin Yayınları, 1982,73.

Çoruk Ş. A (2016) Osmanlı İstanbul'unda Halkın Eğlence Hayatı. *Büyük İstanbul Tarihi* 4, 292–296.

Demir Ö. N (2011) Osmanlı Devletinde Harem Kurumu. *Istanbul Journal of Sociological Studies* 0 (28), 77–87.

Demirdağ A. R (2014) Tanzimat Tiyatrosunda Avrupalı Kadınlar ve “İffet” Meselesi. *Erdem* (66), 19–28.

Döğüş S (2015) Kadın Alplardan Bacıyân-ı Rum'a (Anadolu Bacıları Teşkilatı); Türklerde Kadının Siyasi Ve Sosyal Mevkii. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi* 12 (1), 127- 150.

- Dönmez M, Balcı S, Çelik H (2019) Alevilikte Musahiplik Erkânı ve Bu Erkânın Uygulamasındaki Yaş İle İlgili Genel Değerlendirmeler. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7 (1), 255–263.
- Draper P (2014) Kung Kadınları: Ava-Toplayıcı ve Yerleşik Bağlamlarda Cinsel Eşitlikçilik Farklar, çev. Bürge Abiral. (Dipnot Yayınları, Ankara).
- Dundes A (2006) *Halk Kimdir*, çev. Metin Ekici. (Geleneksel Yayıncılık, Ankara).
- Durmaz U (2019) Kadınlara Ait Bir Köy Seyirlik Oyunu: Gogocu. *Motif Uluslararası Genç Halkbilimciler ve Türk Dünyası Kongresi*. Eskişehir, Mayıs 737–750.
- Düzgün D (1999) *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları* (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
-(2000) Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Görünümü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (14), 63–69.
- Eker Ö. G (2001) Yazılı Kaynaklarda Türk Ailesi. *Erdem* 13(37), 131–158.
- Ekici M (1997) Anadolu Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler. *Bolu'da Halk Kültürü ve Köroğlu Uluslararası Sempozyumu* (1), 378–386.
- (2008) Karagöz'ün Kültür ve Eğitim Hayatımızdaki Yeri. *Muradiye Dergisi* 5, 48–53.
- (2016) *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri* (Geleneksel Yayıncılık, Ankara).
- Elçin Ş (1991) *Anadolu Köy Orta Oyunları* (Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara).
- Ergin M (2012) *Orhun Abideleri* (Boğaziçi Yayınları, İstanbul).
- (2018) *Dede Korkut Kitabı 1–2* (Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara).
- Erkek H (Ed.). (2013) *Türk Tiyatrosu* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.
- Erol Ü (2014) *Dünden Bugüne Karagöz Oyunları* (Kitabevi Yayınları, İstanbul).
- Ersen N. L (2010) Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Yedi DEÜ GSF Dergisi* (4), 73–78.

- Felek B (1976) Meddah. oai: eariv.sehir.edu.tr: 11498/12186. (29.04.2021).
- Gaynutdinova A (2018) “Kırk Kız” Destanı ve Kahramanca Savaşan Türk Kadınları. *İstem* (31), 147,160).
- Gerçek N. S (1942) *Türk Temaşası* (Kanaat Kitabevi, İstanbul).
- Giladı A (2001) İslam Uygarlığında Bir Çocukluk Kavramı Var Mı? , 3. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi, Ankara 2001, 105–115.
- Gökalp Z (1989) *Türk Medeniyeti Tarihi* (Toker Yayınları, İstanbul).
- (2013) *Türk Töresi* (BilgeOğuz, İstanbul).
- Göktaş E (1999) Türk Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunlar, Stand-uplar ve Kolajlar. *Sanat Dergisi* 0 (1), 41–49.
- Gönen S (2011) *Geleneksel Konya Köy Seyirlik Oyunları* (Kömen, Konya).
- Gül S (2009) Feminist Tiyatro Metninin Nitelikleri ve Model Oyunlarda Yansıması. Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir.
- Gültepe N (2008) *Türk Kültür Tarihine Giriş (Amazonlardan Bâciyân-ı Rum'a)* (Ötüken, İstanbul).
- Gültürk B (2011) Bir Sahne Fenomeni Olarak Huysuz Virjin ve Kültürel Kaynakları. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.
- Günana S (2016) Dini ve Ahlaki Değerlerin Aktarımında Karagöz Gölge Tiyatrosunun Rolü. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale.
- Günay U (2000) İslâmî Dönemde Türk Toplumunda Kadının Yeri ve Önemi. *Millî Folklor* (46) 4–9.
- Güngör E (2010) *Değerler Psikolojisi Üzerine Araştırmalar* (Ötüken Yayınları, İstanbul).
- Gürkan S (2017) Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karagöz Metinlerinde Kadın. *TurkishStudies* 12 (29), 271–286.
- Hooks B (2016) *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika* (Bgst Yayınları, İstanbul).

- Işık A, Güneş E (2017) Türk Tarihinde Özel Yeteneklilerin Eğitimi: Osmanlı Enderun Mektebi. *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi* 4 (3), 1–13.
- İçyar C (2016) Köy Seyirlik Oyunları'nın Teknik Özellikleri. *Sanat Dergisi* (30), 68–72.
- İto K (2012) Türk Meddah Hikâyeleri ile Japon Rakugo (Nükteli Hikâye)larının Mukayesesi. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul.
- İvgin (2000) *Kukla ve Karagöz Sanatımız* (Kollektif Yayınları, Ankara).
- İvgin H, Özlen M (1996) *Eski Yeni Karagöz Metinleri* (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- İzgi C. M (2012) Şamanizm ve Şamanlara Genel Bakış. *Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi* 2 (1), 31–38.
- James A (2001) Yeni Çocukluk Sosyolojisinde Sorunlar, Yaklaşımlar Pratikler, 3. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi, Ankara 2001, 27–36.
- Judet P. E (1971) Türk Halk Temaşalarının Rumen Memleketlerine Tesiri. *Türkiyat Mecmuası* 11 (0), 11–132.
- Kaim A. A (2010) Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikâyeciliğe Uzanan Bir Serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 30 (30), 11–112.
- Kandiyoti D (1997) *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* (Metin Yayınları, İstanbul).
- (2013) *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (Metis Yayınları, İstanbul).
- Kaplan İ (1999) Alevi kimliği: Bir anketin sonuçları. : www.alevibektasi.eu Erişim tarihi: (15.04.2021).
- Karacabey S (1995) Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 0 (35), 235- 244.
- Karadağ N (1978) *Köy Seyirlik Oyunları* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara).

Karadaş F (2020) Aphra Behn'in "Çapkın Denizci" ve Sadık Şendil'in "Kanlı Nigâr" Oyunlarında Ataerkil Sistemin Cinsiyet Etiketlerini Bozan Kadın Portreleri. *Gaziantep Universty Journal of Social Sciences* 19 (2), 385- 402.

Karakaş R, Akın E, Güneş F (2017) Yaralı Mahmut Hikâyesinde Kadın Tipleri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* 36 (36), 17–33.

Kartal A (2017) Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Academic Research Review* 2 (1), 11–20.

Kaypak Ş (2019) Cumhuriyet'in Çağdaşlık Yolunda Türk Kadınının Dünü ve Bugünü. *Çukurova Kadın Çalışmaları Kongresi Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları*. Adana, Kasım 297–309.

Kazan Ş (2008) Klasik Türk Şiirinde "Solduran Sop ve Dolduran Toplar". *Turkish Studies* 3 (1), 34–58.

Kazmaz S (1950) *Köy Tiyatrosu* (Ulus Basımevi, Ankara).

Kılıç Ç (2009) Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar. *Acta Turcica* 1 (2), 92–100.

Kılıç Ç (2016) *Zenneler Kadın Rolüne Çıkan Erkek Oyuncu Geleneği* (Tem Yapım Yayıncılık, İstanbul).

Koçak A (2014) Karagöz Metinlerindeki "Tuzsuz Deli Bekir" Tipi Üzerine Bazı Değerlendirmeler. *Milli Folklor Dergisi* (56), 121–129.

Konur T (1995) Ortaoyunu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12 (12), 47–51.

Köken H. A, Büken Ö. N (2017) XIII. Yüzyılda Güçlü Bir Toplumun Gelişmesine Katkı Sunan Fatma Bacı ve Dünyanın İlk Kadın Örgütlerinden: Bacıyân-ı Rûm. (Anadolu Bacılar Teşkilatı). *Lokman Hekim Dergisi* 8 (2): 113–119

Köprülü F (1982) *Türk Edebiyatı Tarihi* (Ötüken Yayınları, İstanbul).

..... (1991) *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu* (Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara).

..... (1999) *Edebiyat Araştırmaları* (Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara).

Kudret C (1970) *Karagöz CIII* (Bilgi Yayınevi, Ankara).

..... (2007) *Ortaoyunu* (YKY, İstanbul).

- Kunos I (1978) *Türk Halk Edebiyatı* (Kervan Kitapçılık, İstanbul).
- Kuzgun Y, Sevim A. S (2004) Kadınların Çalışmasına Karşı Tutum ve Dini Yönelim Arasındaki İlişki. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 37 (1), 14–27.
- Küçük Arat G. G (2008) Osmanlı Şehir Kadınının Orta Oyunundaki “Zenne” Tipine Yansımaları. *Toplum ve Demokrasi Dergisi* 2 (4), 107, 128.
- Leibowitz L (2014) *Cinsiyet Farklılıklarının Gelişimi Üzerine Perspektifler*, çev. Bürge Abiral. (Dipnot Yayınları, Ankara).
- Lıtko A. A (1995) Meddah- Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Geleneği. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12(12), 27–45.
- Lindberg A. N. E (2012) Çocuk Yetiştirme Açısından Türkiye’de Çocukluğun Tarihi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (31), 41–52.
- Lloyd G (1993) *Erkek Akıl Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın* (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Metin A (2012) Kimliğin Toplumsal İnşası Ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (1), 74–92.
- Mutlu M (1995) Karagöz. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12 (12), 53–63.
- Nenola A (2017) Toplumsal Cinsiyet Kültür ve Folklor. Yolcu A. M (Ed.), Kadın Folkloru Kuram ve Yöntem Üzerine Yazılar (s.85–113) Konya: Kömen.
- Nutku Ö (1979) *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara).
- (2010) Kadın Ve Sanat. *Yedi DEÜ GSF Dergisi* (4), 137–141.
- Oğuz Ö. M, Gülçayır S (2006) *2006 Yılında Çorumda Yaşayan Köy Seyirlik Oyunları* (Hitit Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Topluluğu Yayınları, Ankara).
- Okray Z (2015) Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadın İmgesi. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 6 (1), 93–102.
- Onur B (2005) *Türkiye’de Çocukluğun Tarihi Çocukluğun Sosyo-Kültürel Tarihine Giriş* (İmge Kitabevi Yayınları, Ankara).

- Oral Ü (1987) *Kavuklu İş Buldu. Orta Oyunu Metinleri* (Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara).
- Ögel B (1985) *Türk Kültür Tarihine Giriş* (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Ölçer Ö. E (2003) Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Örnek V. S (2000) *Türk Halkbilimi* (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Özaydınlık K (2014) Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye’de Kadın ve Eğitim. *Sosyal Politikalar Çalışmaları Dergisi* (33), 93–112.
- Özcebe H .L, Biçer K. B (2013) Önemli bir kız çocuk ve kadın sorunu: Çocuk evlilikler. *Türk Pediatri Arşivi* 48 (2), 86–93.
- Özdemir G (2009) Türk Kadınının Toplumsal Konumunun Gelişim Süreci. *Sosyal Bilimler Metinleri* (1), 1–19.
- Özmenli M (2018) Orta Çağ’da Türklerde Kadın ve Aile. *International Journal of Social Science* 66, 347–356.
- Öztaşkın B. Ö (2008) XV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlı Halkı. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlköğretim Anabilim Dalı, Erzurum.
- Pirverdioğlu A (2003) Türk Halk Tiyatrolarının Gelişme Evreleri *Milli Folklor Dergisi* 15 (60), 57–71.
- Reed E (1985) *Kadın Özgürlüğün Sorunları* (Yazın Yayıncılık, 1985).
- Saçkesen A (2007) El Tabıldı Destanında Kadın Tipler. *Turkish Studies* 2 (3), 490–495.
- Sekmen M (2010) Oyuncu Meddah ya da “Kendi ve Diğerleri” Mekanizması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 30 (30), 27–45.
- Sevengil A. R (1959) *Eski Türklerde Dram Sanatı* (Maarif Basımevi, İstanbul).
- Sevilen M (1990) Türk Klasikleri Karagöz (MEB Yayınları, İstanbul).
- Sevin N (1968) *Türk Gölge Oyunu* (Milli Eğitim Bakanlığı Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları, İstanbul).

- Sevinç N (2007) Türkler 'de Kadın ve Aile (BilgeOğuz Yayınları, İstanbul).
- Sezer Ö. M (2012) *Masallarda Toplumsal Cinsiyet* (Evrensel Basım Yayın, İstanbul).
- Sırım V (2004) Osmanlı Kadınının Ekonomik Hayata Etkin Katılımı: Bacıyân-ı Rum Örneği. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi* 4 (8), 118–125.
- Slocum S (2014) *Toplayıcı Kadın: Antropolojide Erkek Önyargısı*, ev. Bürge Abiral. (Dipnot Yayınları, Ankara).
- Stoeltje J. B (2017) Feminist Revizyonlara Giriş. Yolcu A. (Ed.), Kadın Folkloru Kuram ve Yöntem Üzerine Yazılar (s. 33–51) Konya: Kömen.
- Şahin T, Cevher F, Nilgün F (2007) Türk Toplumunda Aile Çocuk İlişkilerine Genel Bir Bakış. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 38. ICANAS*. Ankara Eylül 775–790.
- Şener S (1990) Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* 33 (1–2), 467–475.
- Tarıbuyurdu G (2012) Erkeğin Penceresinden Kadının Sisli Dünyasına Bakış: Meddah Hikâyelerinde Kadın. *Folklor/Edebiyat* 18 (69), 131- 144.
- Taş E (2018) Kırgız Türklerinin Sözlü Anlatılarında (Destan, Masal, Halk Hikâyesi) Toplumsal Cinsiyet ve Kadın İmajı. Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir.
- Taş G (2016) Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *Akademik Hassasiyetler* 3 (5), 163–175.
- Tatçı M (1946) Türk Halk Hikâyeciliğinde Meddah Çevreleri. *Milli Kültür* 2–8.
- Tecer K. A (1940) *Köylü Temsilleri* (Çığır Mecmuası Neşriyatı, Ankara).
- Tekerek N (2007) Köy Seyirlik Oyunları, Seyirlik Uygulamalarıyla 51 Yıllık Bir Amatör Topluluk: Ankara Deneme Sahnesi ve Uygulamalarından İki Örnek: Bozkır Dirliği ve Gerçek Kavga. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 24 (24), 67–124.
- Tott F. D. B (1978) *18.yy'da Türkler* (Kervan Kitapçılık, İstanbul).
- Tunç İ. A (2009) Kız Çocuklarının Okula Gitmeme Nedenleri Van İli Örneği. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi* VI (I), 237–269.

- Turhan O, Turhan K. F, Baş B (2020) Occupations and Gender in Turkish Children's Literature. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 50 (1), 1–30.
- Tülücü S (2005) Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri Üzerine Bazı Notlar. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 0 (24), 1–14.
- Türkmen F, Fedakâr P (2006) Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar. *Milli Folklor* (11) 82, 98–109.
- Türkmen F, İneyet A (1995) *Manas Destanı* (Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara).
- Türkmen N (1991) *Orta Oyunu* (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul).
- Unat A. N (1982) *Türk Toplumda Kadın* (Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları, İstanbul).
- Ümit M. N (2014) Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri. *Art-Sanat Dergisi* 0 (1), 47–72.
- Ünlü A (2007) Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 24 (24), 27–41.
- Vatandaş C (2007) Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Sosyoloji Konferansları* 0 (35), 29- 56.
- Yalçın H (2016) Alevi Kültüründe Çocuk Yetiştirme ve Kadının Konumu. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 0 (79), 79–94.
- Yalçinkaya F (2019) Uygur Sihir Masallarındaki “Kadın” Tipi Üzerine Bir İnceleme. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* (19) 1, 181–193.
- Yılmaz A (2004) Türk Kültüründe Kadın. *Milli Folklor Dergisi* 16 (61), 111- 123.
- Yolcu M. A (2017) Kadın Folkloru Üzerine. M.A (Ed.), *Kadın Folkloru Kuram ve Yöntem Üzerine Yazılar* (s. 2–15) Konya: Kömen.
- Yücel A, Çetin İ, Yakıcı A (1999) *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf 1: And M. (1969) Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 2: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 3: And, M. (1969) Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 4: And, M. (1969) Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 5: And, M. (1969) Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 6: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 7: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 8: İstanbul Tasarım Merkezi Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi. https://www.istanbultasarimmerkezi.org/karagoz-hacivat-tasvirleri-sergisi_F38.html sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 9: İstanbul Tasarım Merkezi Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi. https://www.istanbultasarimmerkezi.org/karagoz-hacivat-tasvirleri-sergisi_F38.html sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 10: İstanbul Tasarım Merkezi Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi. https://www.istanbultasarimmerkezi.org/karagoz-hacivat-tasvirleri-sergisi_F38.html sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 11: İstanbul Tasarım Merkezi Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi. https://www.istanbultasarimmerkezi.org/karagoz-hacivat-tasvirleri-sergisi_F38.html sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 12: And, M. (1969) Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 13: And, M. (1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 14: And, M. (1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 15: And, M. (1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 16: And, M. (1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 17: And, M. (1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 18: And, M. (1969 Geleneksel Türk Tiyatrosu Karagöz Kula Ortaoyunu kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 19: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 20: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 21: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 22: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 23: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 24: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 25: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 26: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 27: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 28: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 29: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 30: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 31: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 32: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 33: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 34: Nutku Ö. (1979) Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 35: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 36: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 37: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 38: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 39: Gerçek N. S. (2007) Türk Temaşası kitabından erişilmiştir.

Fotoğraf 40: [https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne,](https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne) sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 41: [https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne,](https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne) sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf42: [https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne,](https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne) sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf43: [https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne,](https://www.google.com/search?q=zenne&tbm=isch&chips=q:zenne) sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf44: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 45: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 46: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 47: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 48: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir

Fotoğraf 49: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 50: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 51: <https://www.google.com/search?q=k%C3%B6y+seyirlik+oyunlar%C4> sayfasından erişilmiştir.

Fotoğraf 52: İvgin H, Özlen M (2016) Eski- Yeni Karagöz Oyun Metinleri kitabından temin edilmiştir.

Fotoğraf 53: İvgin H, Özlen M (2016) Eski- Yeni Karagöz Oyun Metinleri kitabından temin edilmiştir.

Fotoğraf 54: İvgin H, Özlen M (2016) Eski- Yeni Karagöz Oyun Metinleri kitabından temin edilmiştir.

Fotoğraf 55: İvgin H, Özlen M (2016) Eski- Yeni Karagöz Oyun Metinleri kitabından temin edilmiştir.

Fotoğraf 56: İvgin H, Özlen M (2016) Eski- Yeni Karagöz Oyun Metinleri kitabından temin edilmiştir.

EKLER



Fotoğraf 1: Seçuan bölgesi Çin gölge oyunu



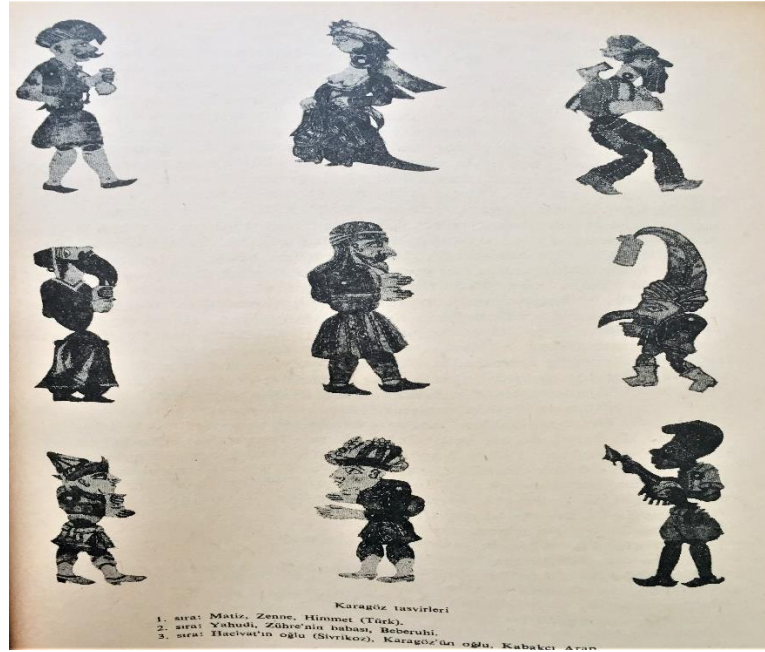
Fotoğraf 2: Mısır hayal tasvirleri



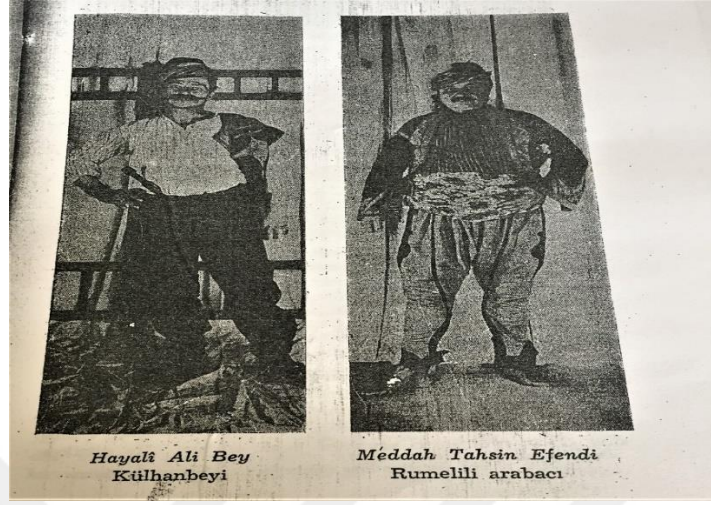
Fotoğraf 3: Mısır'da gölge oyunu tasvirleri



Fotoğraf 4: Türk gölge oyunu Karagöz ve Hacivat



Fotoğraf 5: Karagöz Tasvirleri



Fotoğraf 6: Hayali Ali Bey Külhanbeyi ve Meddah Tahsin Efendi Rumelili arabacı



**Fotoğraf 7: Said Bey
Kürt hamal –  alıcı Acem**



Fotoğraf 8: Hayali Suat Veral
İstanbul Tasarım Merkezi
Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi



Fotoğraf 9: Hayali Suat Veral
İstanbul Tasarım Merkezi
Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi



**Fotoğraf 10: İstanbul Tasarım Merkezi
Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi**

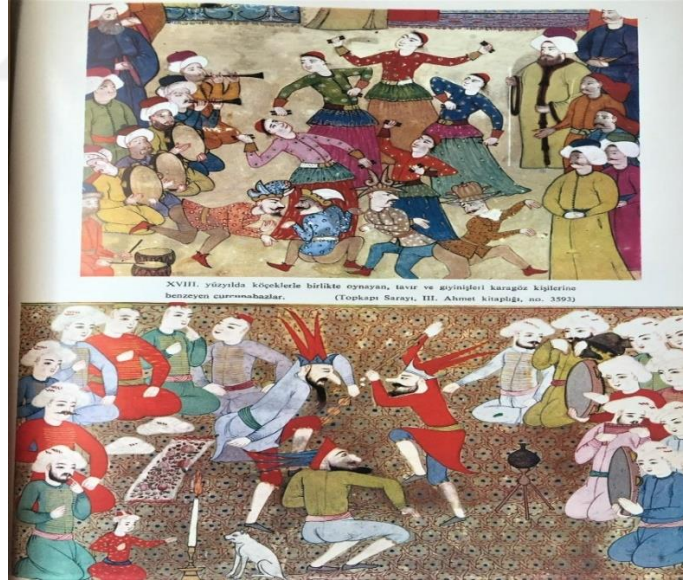


**Fotoğraf 11: İstanbul Tasarım Merkezi
Karagöz ve Hacivat tasvirleri sergisi**



Fotoğraf 11: III. Ahmet döneminde bir sünnet düğünü şenliği (1720).

Padişah önünde sal üzerinde oynanan bir kol oyunu



Fotoğraf 12: Maskeli canbaz ve circunabazlar



Fotoğraf 13: Ortaoyunu'nda çene yarışı
Laz (Sefer Mehmet Efendi), Kavuklu (Ali Bey)



Fotoğraf 14: Ortaoyunu kolu



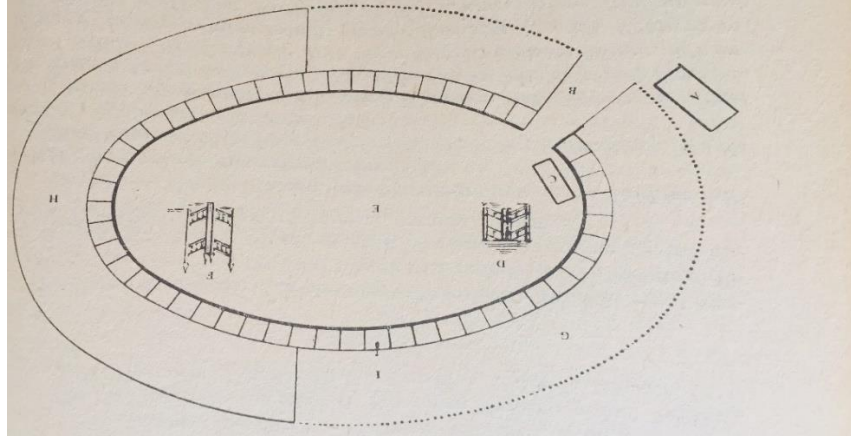
Fotoğraf 15: Bir Ortaoyunu Kolu

Soldan sağı birinci sıra; Terzi Salih, Küçük İsmail, Halim, Kavuklu Ali, Zenne Sait, Sepetçi Ali Rıza.

İkinci sıra; Abdal Kemal, Yardak Halid, Hafız Ruhi, Narezen Ali, Zurnacı Şahin Ağa, Şefik, Camcı Sefer Mehmet, Süreyya, Meddah Sururi (Rumeli taklidi).



Fotoğraf 16: Zuhuri Kolu



Fotoğraf 17: Ortaoyunu alanı



Fotoğraf 18: Pişekâr İsmail Efendi ve Kavuklu Ali Bey



Fotoğraf 19: Zenne Said ve Meddah Kadri Bey



Fotoğraf 20: Kavuklu Hamdi ve Pişekâr Küçük İsmail Efendi



Fotoğraf 21: Ortaoyuncu Abdi Efendi



Fotoğraf 22: Pişekâr İsmail Efendi ve Kavuklu Ali Bey



Fotoğraf 22: XVIII. Yüzyıl minyatürlerinden Meddah örneği



Fotoğraf 23: İran'da Meddah örneği



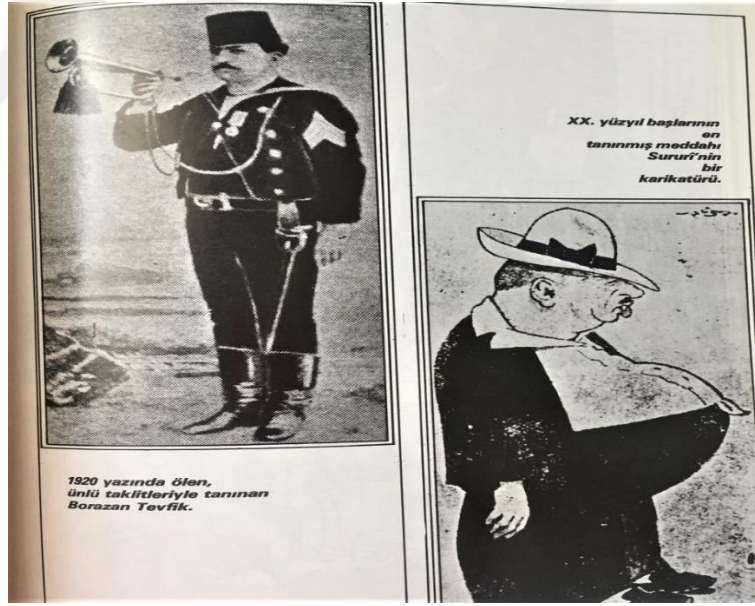
Fotoğraf 24: Açık alanda hikâye anlatan Meddah



Fotoğraf 25: XIX. yüzyılda bir açık hava kahvesi



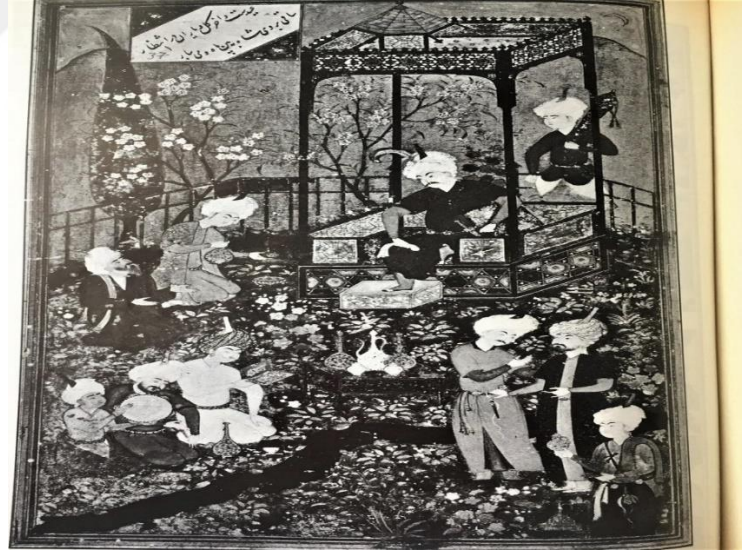
Fotoğraf 26: XVII. yüzyılda Sipahi Ocağından bir Meddah



Fotoğraf 27: Taklitleriyle ünlü Borazan Tevfik ve XX. Yüzyıl meddahlarından Sururi karikatürü



Fotoğraf 28: Meddah Lalin Kaba



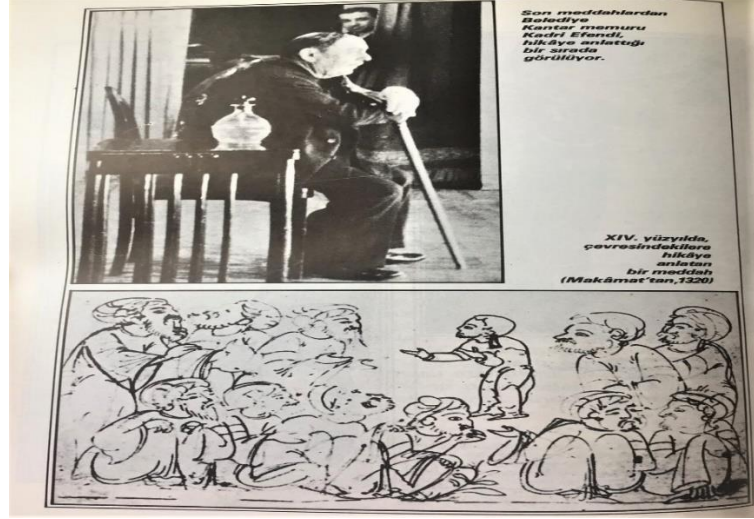
Fotoğraf 29: XIX. yüzyıl bir şehzade hikâye dinliyor



Fotoğraf 30: Eski devirlerde bir meddah örneği



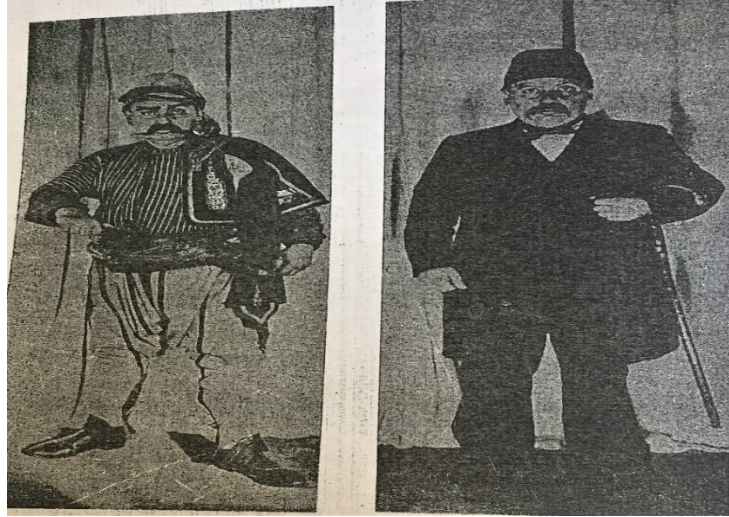
Fotoğraf 31: XIX. yüzyıl civarında kahvede hikâye anlatan bir adam



Fotoğraf 32: Son meddahlardan Kadri efendi

ve

Meydanda hikâye anlatan bir adam



Fotoğraf 33: Meddah Kadri Bey

Tuzsuz Deli Bekir ve Kuyumcu Elmasyan Efendi



Fotoğraf 34: Meddah Kadri



Fotoğraf 35: Meddah Lalin Kaba



Fotoğraf 36: Zenne Necdet ve Cevdet Beyler



Fotoğraf 37: Said Bey

Kalaycı Laz ve Zenne



Fotoğraf 38: Zenne tipi



Fotoğraf 39: Zenne tipi



Fotoğraf 40: Zenne tipi



Fotoğraf 41: Zenne tipi



Fotoğraf 42: Köy Seyirlik Oyunlarından “Deve Oyunu”



Fotoğraf 43: Köy Seyirlik Oyunu Örneği



Fotoğraf 44: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 45: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 46: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 47: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 48: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 49: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 50: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 51: Köy seyirlik oyunu örneği



Fotoğraf 52:
Karagözün Minibüs Fashı Oyunu
Polis ve Zenne



Fotoğraf 53:
Karagözün Minibüs Fashı Oyunu
Köylü Zenne ve İki çocuklu Zenne



Fotoğraf 54:

Karagözün Sinema Fashı Oyunu
Kabadayı M. Hammer Ercan ve Dansöz



Fotoğraf 55:

Karagözün Sinema Fashı Oyunu
Zenne Şaziment ve Zenne Dilber



Fotoğraf 56:
Karagözün Kâhyalığı Oyunu
Karagöz Kadın Kılığında



Fotoğraf 57:
Karagözün Kâhyalığı Oyunu
Zenne Zeynep ve Annesi

