

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

4) KÖÇEKLİK GELENEĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Dincer 51.

4.1. Köçeklik Geleneğine Dair Kaynakların Değerlendirilmesi: Oryantalizm

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

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

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

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

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

¹ And 1976 143.

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

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

4.1.1. Oryantalizm Kavramının Tarihsel Gelişimi:

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

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

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

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

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

³ Timur 112.

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

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

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

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

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

² Said 30.

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

4.1.2. Ulaşılan Kaynaklardaki Oryantalizm:

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

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

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

¹ Said 202.

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

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

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

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

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

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

² And 1959 51.

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

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

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

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

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

Örneğin Celal Esad Arseven, köçeği şöyle tanımlar:

Köçeğin aslı “Kösek”tir. Köş, Osmanlıca'da bahi (şehvetle ilgili) anlamına gelir; şehveti uyandırır suretle raks edenlere verilen isimdir.³

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

¹ And 1959 55-56.

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

³ Kılıç 9.

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

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

[. . .] Kçeklere gelince; kadınsı tavırlı profesyonel genç dansçı oğlanları birçok İşlam ülkesinde bulmaktayız. Köçekler etek giyerlerdi, saçlarını kesmezlerdi. Onlar da çengiler gibi eşcinseldi. Zenginler çoğu kez onlar uğruna bütün varlıklarını döküp saarlardı.²

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

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

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

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

² And 2002 112.

³ Kılıç 9.

⁴ And 1976 142-145.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Osmanlı Saray Şenliklerinden Günümüze Köçeklik Geleneği:



Resim 4.1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

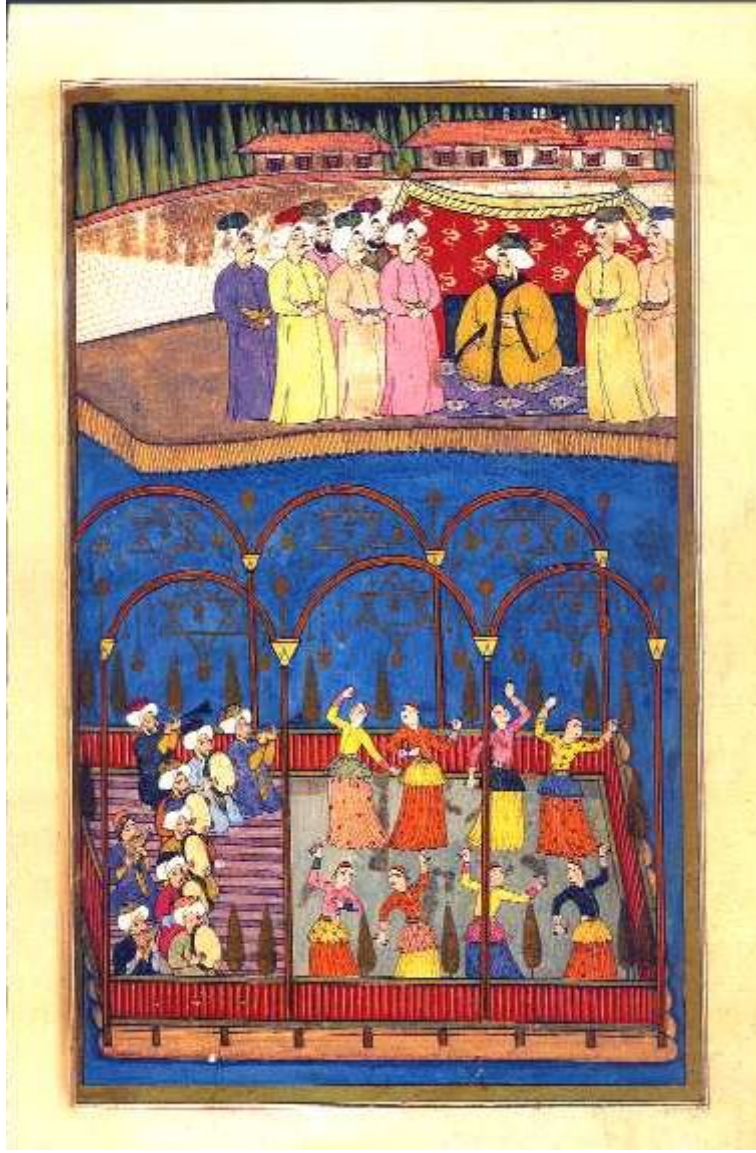
¹ And 1959 2-3.



Resim 4.2

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

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



Resim 4.3

Haliç'te akşam eğlencesi¹

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

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

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

KÖÇEKLER

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



Resim 4.4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ And 1976 138-139.

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

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

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

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

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

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

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

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

² And 1976 141.

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

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



Resim 4.5

Tefli köçek

Fotoğraf, 19. yüzyıl sonları.²

¹ And 1976 140.

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

olanı evli kadınla gizlice buluŖan âŖık rolündedir. Diğeri ise kendisiyle dalga geçilen istenmeyen âŖıktır. ÂŖık soytarı kadını bir çember dansına sokar ve Ŗehvetli hareketler yapar. Bazen müzisyenler de dansa katılır.

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

ÇENGİLER

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

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

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



Resim 4.6

Levni albümünden “Dans Eden Çengi”¹

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



Resim 4.7

19. yüzyılda üç çengi²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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