

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KASTAMONU'DA KÖÇEKLİK VE
KÖÇEK MÜZİĞİ**

Hazırlayan
Turgay GÜNDOĞDU

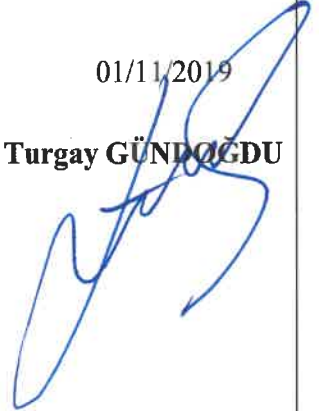
Danışman
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İzmir/2019

YEMİN METNİ

“Müzik Bilimleri Anabilim Dalında” Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum *“Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kastamonu’da Köçeklik ve Köçek Müziği”* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01/11/2019

Turgay GÜNDOĞDU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 04. / 07. / 2019 tarih ve ...16.... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Turgay GÜNDOĞDU'nun "*Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kastamonu'da Köçeklik Ve Köçek Müziği*" konulu tezi incelenmiş ve aday 06. / 11. / 2019 tarihinde, saat ..14:00.. 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra79..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BASARILI olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. İbrahim Y. YÜKSELİN

ÜYE

Doç. Dr. Nihan ERDOĞU

ÜYE

Doç. Dr. Feriye ERGİLOU

ÖZET

Köçek, biyolojik erkek tarafından ‘eteklik’ giyilerek sunulan bedensel performansçı olarak tanımlanabilir. Köçekler 17. yüzyıldan günümüze kadar görünürlüğü devam eden ancak bununla birlikte kültürel pratikleri ve göstergeleri hararetle tartışılan performansçılardır. Osmanlı imparatorluğu döneminde, 1850’li yıllarda, çıkarılan bir kanun gereği köçekler/köçek kollarının saraydan ve İstanbul’dan zorunlu göçe uğratıldığı bilinmektedir. Geçmişte çocukluk döneminde başlanan köçeklik (8-10 yaş) “bıyık terlediğinde” bırakılan/terk edilen ya da rol değiştirilen hem dans hem de bir müzik pratiğidir. Bugün Anadolu sosyo-kültürel coğrafyasının farklı bölgesel alanlarında varlığını devam ettiren köçeklik, çoğunlukla Kastamonu ve çevresinde görülmektedir.

Müzik eşliğinde dans eden erkeğin “kadınsı” performansı toplumsal cinsiyet tartışmalarının da merkezine oturur. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetin aksine, toplumsal olarak tanımlanmış eril ve dişillik kavramlarıyla bağlantılıdır ve bireyin biyolojik cinsiyetinin doğrudan bir sonucu olmak zorunda değildir. Bu bağlamda bu çalışma, literatür taraması ve kütüphane çalışmasının yanı sıra Kastamonu ili Cide ve Şenpazar ilçelerinde devam ettirilen köçeklik ve köçek müziğinin etnografik yöntem ile araştırıldığı etnomüzikolojik bir metindir. Bu çalışmanın amacı; “eteklik giyen erkek” olarak müzik eşliğinde dans eden köçekleri ve köçeklik pratiğini hem toplumsal cinsiyetin oluşumunda ve toplumsal rollerin açığa çıkarılmasında hem de müziksel pratiklerin nasıl gerçekleştiği çerçevesinde incelemektir. Ayrıca kullanılan çalgılar, repertuar, seslendirme pratiği, çalım teknikleri gibi geniş bir müziksel pratikler dizisi çalışmanın amacı içerisinde yer almaktadır.

ABSTRACT

Köçek can be defined as a physical performer presented by a biological man wearing a ‘skirt’. Köçeks are performers whose visibility has been continuing from the 17th century to the present, but their cultural practices and indicators have been heatedly discussed. It is known that during the Ottoman Empire, in the 1850s, due to a law enacted, the köçek/köçek teams were subjected to forced migration from the palace and Istanbul. Köçeks (8-10 years old), which was started in childhood, is both a dance and music practice that is left/ abandoned or changed role when “mustache perspires”. Köçek practice, which continues to exist in different regional areas of Anatolian socio-cultural geography, is mostly seen in and around Kastamonu.

The “feminine” performance of the man dancing with music is also central to gender discussions. Gender, unlike biological gender, is linked to socially established concepts of masculinity and femininity and does not have to be a direct consequence of an individual's biological sex. In this context, this study is an ethnomusicological text in which the ethnographic method is used to investigate the music of köçeklik and köçek in the Cide and Şenpazar districts of Kastamonu province. The aim of this study; Köçeks, as “man wearing a skirt”, dancing with music and practice of köçeks is to examine in both the formation of gender and in revealing social roles, and the context of how musical practices are realized. In addition, a wide range of musical practices such as instruments, repertoire, vocal practice, playing techniques is included in the aim of the study.

ÖNSÖZ

Önsözler, bilimsel araştırmaya başlamadan önceki süreçten metnin sonuçlandığı sürece kadar olan dönemin güzellemesidir. Bu güzelleme sürece katkı sunan kişilerdir. Öncelikle bu konuya dikkatimi çeken Prof. Dr. Ayhan Erol’a teşekkür ederim. Yüksek lisans ders aşamasında deneyim ve bilgilerinden faydalandığım Prof. Dr. Fırat Kutluk’a, ayrıca yüksek lisans ders aşamasında, alan çalışmam sırasında ve tez yazım sürecinde desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Levent Ergun’a, ve son olarak, alana sızmanın zorluğunu sürekli hatırlatan danışmanım Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin’e çok teşekkür ederim. Danışmanımın sabrı ve nezaketi olmasaydı bu tez sonlanmazdı. Katkıları için bütün hocalarıma tekrardan teşekkür ederim.

Cide ve Şenpazar’da araştırma yapmak için gittiğimde çalışmam için yardımcı olan Cide Halk Eğitim Merkezi Müdürü Adil Ergin’a, halk oyunları eğitmeni Neslihan Işık, kaymakamlık personeli Özlem Özcan’a, İstanbul’da görüştüğüm ve çalışmasını tereddüt etmeden benimle paylaşan Ufuk Tuncel’e, ve elbette alan araştırmamın öznelere olan köçekler ve ekip üyeleri arasından köçek Ahmet Özcan’a, davulcu Dursun Özan’a kemaneci İsmail Özan’a, zurnacı Mevlüt Kaplan’a, zurnacı Veysel Kayran’a, zurnacı Metin Ersoy’a teşekkürlerimi ve minnettarlığımı sunarım. Yukarıda saydığım isimler olmasa bugün bu metin bitemezdi.

İnsanın yaşam döngüsünde bir arkadaştan öte insanlar elbette vardır. Benim için Celalettin Budak bunun “öte”sinde yer alır. Çalışmamı tamamlarken verdiği desteği ve fedakarlığı unutmam mümkün değil. Sürekli yeni sorular sormamı sağlaması ise bu okuduğunuz güzellemenin sebeplerinden biri olmasından kaynaklanır. Birlikte uzun yıllar müzik yapma fırsatı bulduğum değerli Arş. Gör. Nurettin Karakuş’a katkıları ve paylaşımları için teşekkür ederim.

Son olarak, uzayan tez sürecimi eleştirmeden anlayışla yaklaşan değerli ailem; annem; Türkan Gündoğdu, babam; İbrahim Gündoğdu ve abim; Turan Gündoğdu’ya saygı ve sevgilerimle...

Turgay GÜNDOĞDU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK	6
1.1. Cins, Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet.....	7
1.1.1. Antropoloji’de Toplumsal Cinsiyet	7
1.1.2. Sosyal Psikoloji’de Toplumsal Cinsiyet	9
1.1.3. Sosyoloji’de Toplumsal Cinsiyet.....	10
1.1.4. Etnomüzikoloji’de Toplumsal Cinsiyet.....	11
1.2. Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarında Erkeklik.....	17
1.2.1. Toplumsal Cinsiyetin Bir Veçhesi Olarak Hegemonik Erkeklik	17
1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Hiyerarşisi	20
1.2.3. Erkekliklerin Coğrafyası.....	20
1.3. Toplumsal Yapılanmada Erkeklikler.....	21
1.3.1. Erkekliklerin Dinamiği.....	21
1.3.2. Erkeklikler Arasındaki İlişkiler	22
1.3.3. Suç Ortaklığı (<i>Complicity</i>)	22

2. BÖLÜM

2. KÖÇEK VE KÖÇEKLİK TARİHİ	24
2.1. Dans Olarak Köçekliğin Tarihselliği.....	28
2.2. Tarihsel Bağlamda Köçeklerin İcra Mekânları	29

3. BÖLÜM

3. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KASTAMONU'DA KÖÇEKLİK VE KÖÇEK MÜZİĞİ	34
3.1. Cide ve Şenpazar İlçeleri Tarihi, Coğrafi ve Kültürel Özellikleri.....	36
3.2. Köçeklikte Akrabalık ve Aile İlişkileri.....	40
3.3. Köçekliğe Başlangıç Motivasyonları	43
3.4. Performans Takımı Olarak Köçek Ekibi.....	44
3.4.1. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçeklik	48
3.5. Geçiş Ritüeli Odaklı Bedensel ve Müziksel Performans	52
3.5.1. Müziksel Performans Olarak Fasil	54
3.5.1.1. Kaba Hava	56
3.5.1.2. İnce Hava	57
3.5.2. Bedensel Performans Olarak Köçeklik.....	64
3.5.2.1. Köçek ve Ekiplerin Kıyafet Kodları.....	65
3.5.2.2. Köçek(lerin) Dans Biçimleri.....	67
SONUÇ.....	71
KAYNAKÇA	74
EKLER.....	78
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Cinsiyet Sınırlarının Performans Alanı.	54
--	-----------



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Cide İlçesi Coğrafi Konum (Zeyrek 2013: 2).....	38
Şekil 2. Şenpazar İlçesi Coğrafi Konum (Keser 2013: i).....	40
Şekil 3. Kayran Ailesi Müziksel Soy Ağacı.	42
Şekil 4. Müziksel ve Bedensel Performansın Döngüsel Süreci.	55
Şekil 5. Şen Grup Cideliler Beş Çomak icrasının tartımsal çeviriyazımı, 25.07.2015 Şenpazar.	56
Şekil 6. Grup Aslar Beş Çomak icrasının tartımsal çeviriyazımı 09.08.2015 Cide.....	56
Şekil 7. Cide Sarı Yazma Ekibi Beş Çomak icrasının tartımsal çeviriyazımı 01.08.2015 Cide.	56
Şekil 8. Cide'nin Çeşmesi (Grup Aslar icrası) EK-1, Audio-3.	58
Şekil 9. Derede Gürgen Dalı (Grup Aslar icrası) EK-1, Audio-2.....	60
Şekil 10. Sarı Yazma (Grup Aslar icrası) EK-1, Audio-1.	63

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Saray eğlencesinde bir köçek minyatürü (Nasman 1999: 38).....	30
Fotoğraf 2. Levni Surname, Dans Eden Köçekler (And 1982'den Akt. Ersoy 2007: 53).	32
Fotoğraf 3. Levni Surmane'sinde Köçekler (And 1982: 182'den Akt. Nasman 1999: 42).	32
Fotoğraf 4. Kayran Ailesi 02.08.2015 Cide.....	43
Fotoğraf 5. Şen Grup Cideliler Köçek Ekibi.....	45
Fotoğraf 6. Mustafa Özsoy (Şen Grup Cideliler) 25.07.15 Şenpazar.	47
Fotoğraf 7. Şenpazar-Demirkaya Köyü Şen Grup Cideliler 25.07.2015.	66
Fotoğraf 8. Köprü-Köçek İlkay 12.08.2015 Şenpazar Sefer Köyü.....	70

GİRİŞ

Bu çalışma, Kastamonu ili Cide ve Şenpazar ilçelerinde devam eden ‘köçeklik’ pratiğini ve bu pratiği birlikte yürüten köçek ekiplerini toplumsal cinsiyet bağlamında inceler. Köçek ekiplerinin icra alanları, repertuar ve hiyerarşik toplumsal cinsiyet düzeni de yukarıda belirtilen olgularla birlikte bu araştırmanın inceleme kapsamındadır.

Tarihsel olarak Osmanlı Devleti’nin teritoryal alanında görünürlük kazanan köçeklik günümüze kadar birçok yasaklama ve kısıtlamalara maruz kalsa da günümüzde hala toplumsal yaşamın önemli bir pratiğini oluşturur. Buna ek olarak bugün (2019) resmi ideoloji tarafından köçeklik pratiğine yüklenen aşağılayıcı söylemler olsa dahi günümüzde Kastamonu, Zonguldak, Bartın, Sinop, Çorum, Ankara, Kırşehir gibi kentlerde köçeklik, yerel düzeyde varlığına devam eder. Kültürel pratiklerin yasa koyucular tarafından yasaklanması ya da eleştirel söyleme maruz kalması toplumsal olanın meşruiyet inşasında problem yaratmaz. Başka bir deyişle her meşru olan yasal olmayabilir. Köçeklik pratiğini resmi ideoloji¹ tarafından israfa neden gösterildiği için ‘yasal’ olarak görülmesi de yerel müzik kültürleri bağlamında köçeklik, ‘meşruiyet’ krizi ile karşılaşmaz. Zaten “müzik ile ilişkili meşruluk, kimi müziksel etkinliklerin çok önemli görülmesi, başkalarının ise dikkate bile alınmaması anlamını taşır” (Kaemmer 1993: 34). Bu nedenle, bu araştırma, yerel bağlamda ‘meşru’ bir pratik olarak köçekliğin müzik ve dans ile olan ilişkisini toplumsal cinsiyet odaklı bir anlama çabasına gönderme yaptığını belirtmek gerekir.

¹ ‘Düğünlerde Men’i İsrâfat Kanunu’ Hicri 28 Mart 1337’de Miladi 28 Mart 1921’de ilk TBMM tarafından alınan 55 sayılı karardır. Bu karar her ne kadar Milli Mücadele’de israfı önlemek üzere yayınlanmış olsa da kararın birinci maddesi köçekliği yasaklar;

Düğünlerde çeyiz teshiri, çeyizin açıktan nakli, erkek tarafından kız tarafına iki kattan fazla elbise hediye edilmesi, düğün günlerine mahsus olmak üzere bir günden fazla çalgı çaldırılması ve ziyafet verilmesi, nisan, çevre merasimi ile ağırlık ve hediye itası ve köçek oynatılması gibi israfa neden olan durumlar yasaklanmıştır (Kurnaz Şahin, 2013: 35).

Araştırma Probleminin Tanımlanması

Biyolojik erkeklerin ‘eteklik’ ile dans etmeleri tarihsel ve toplumsal bağlamda toplumsal cinsiyet temelli referansa gönderme yapar. Genel olarak erkeklik ve kadınlık hallerinin kültürel sınırları, davranış kalıpları ve söylemleri bağlamında köçeklik pratiğinin görünürlük kazandığı, Türkiye’de yaşayan kitlelerce, görece ‘kabul edilmesi’ zor bir pratik olduğunu belirtmek gerekir. Bunun yanı sıra ‘etek’in kadına özgü bir kıyafet kodu olarak değerlendirilmesi ve diğer taraftan da ‘erkek oynamaz’ kalıp yargısını zıt bir bağlam ile icra eden köçekliğin incelemeye değer bir olgu olarak görmemizi sağlar.

Yerel müzik kültürü içerisinde yer alan köçekler ve müzisyenler bu pratiği ‘ekip’ olarak icra ederler. Başka bir ifade ile bir çalgı ve dans takımı olarak müziksel hizmetlerini sunarlar. Köçeklik pratiği Türkiye’nin, özellikle Batı Karadeniz hattında ve İç Anadolu’nun bazı illerinde yer alsa da, daha geniş bir kültürel coğrafyada gözlemlenebilir. Bu bağlamda etnomüzikoloji alanının temel prensiplerinden olan alan araştırmasının, dar ve derin etnografik incelemeye işaret etmesi bu çalışmanın da belirli ölçekler ile sınırlandırılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Etnografik verinin denetim altına alınma ilkesi gereğince incelenen olgunun özgül bir pratik ile sınırlandırılması önemlidir. Sözgelimi Sinop’taki köçeklik pratiğinin Ankara’daki köçeklik pratiğinden farklılık gösterdiğini medyadaki görseller ile bir bakışta keşfetmek mümkündür. Bunun yanı sıra Kastamonu’da da benzerlik ve farklılık köçek ve köçek müziğinde gözlemlenebilen kültürel kodları içerir.

Özellikle geçiş ritüelinde (evlilik) hizmet sunan ve yerel dağarı icra eden köçek ekipleri, evlilik ritüellerinde sadece kadınların katıldığı kına gecesinde müziksel performans sunmazlar. Erkeklerden oluşan köçek ekibi evlilik ritüelinin kına gecesi hariç bütün aşamalarında yer alır. Ancak kına gecesi aşamasında ‘org’ çalan erkek müzisyen, performansını gösterse de bu kişi köçek ekibinin bir üyesi olarak değerlendirilmez. Dolayısıyla Cide-Şenpazar hattında geçiş ritüellerindeki müziksel icralar, erkek üyelerden yani köçek ekipleri ya da org/klavye çalan kişi(ler) tarafından gerçekleştirilir. Cide ve Şenpazar hattında köçeklik yapan ekipler temelde üç kategoride görünürlük kazanır. Bölge içi yerel ekipler, bölge dışı yerel ekipler ve karma ekipler.

Köçeklik pratiğinin Cide-Şenpazar hattındaki sürekliliği çeşitli dinamikler ile devam eder. Sözgelimi evlilik ritüelinde köçeklerin varlığı tarihsel bağlamda bir ‘zenginlik’ göstergesi olarak ifade edilirken buna ek olarak ‘köçeksiz, evden çıkmam’ söylemi evlilik aşamasında olan kadınların köçekliğe verilen toplumsal değerin bir göstergesi olarak betimlenebilir. Dolayısıyla, Kastamonu’daki köçeklik ve köçek müziğinde dans-müzik ilişkisi, toplumsal cinsiyet kuramları ekseninde neden bir bağlam oluşturduğu bu araştırmanın problem cümlesidir. Geçiş ritüelinde hizmet sunan köçek ekipleri, bu ritüelinde hangi aşamalarında müzik ve dans edimi/performasını gerçekleştirir? Sadece biyolojik erkeklerden oluşan bir köçek ekibinin üyeleri hangi bağlamda oluşturulur ve toplumsal cinsiyet sunumları nasıl gerçekleşir. Başka bir deyişle herhangi bir köçek kadınlara ait olan kına gecesinde performans sergiler mi? Ya da Cide ve Şenpazar ilçeleri müziksel pratiklerinde köçek edimi olmaksızın bir geçiş ritüelinden söz etmek mümkün müdür? Ayrıca bu ekiplerin, dans ediminden müziksel edime geçiş süreçleri bulunur mu? gibi sorular bu çalışmanın kapsamına dahildir.

Araştırmanın Yöntemi

Toplumsal cinsiyet bağlamında Kastamonu’da köçeklik ve köçek müziği başlıklı bu tez, Kastamonu ilinin Cide ve Şenpazar hattındaki müzik ve dansı bütünlüğünü özgül bir pratik olarak ele alır. Cide ve Şenpazar ilçelerinde devam eden köçeklik ve köçek müziği pratiğinin benzerlik oluşturan bir dizi kültürel kodları barındırması etnografik alanın özgünlüğünü de ortaya koyar.

Etnografi, toplumsal dünyanın içindeki ‘an’lardan oluşan bir metindir. Dolayısıyla bu çalışmanın verileri gözlem ve görüşme yolu ile elde edilmiştir. 12-22 Haziran 2015 ve 16 Temmuz 2015 - 30 Ağustos 2015 tarihleri arasında Kastamonu ili Cide ve Şenpazar ilçe ve köylerinde yürüttüğüm alan araştırmasından toplanan etnografik veriler kavramsal analize tabi tutulmuştur. Cide ve Şenpazar (Kastamonu) hattında köçeklere ve köçeklerin müziksel/bedensel icrasının bulunduğu toplumsal dünyadaki anlar üzerine odaklandığım araştırmada bir dizi etnografik malzemenin sunumu ve analizini bu tez aracılığı ile yapmaya çalışacağım. Etnografik verileri aktarırken metnin içinde bazı durumlarda çift/tek tırnak bazı durumlarda da italik ile ifade edeceğim. Ayrıca etnografik verinin analizi için kullanılan analiz birimi olarak toplumsal cinsiyet ve

hegemonik erkeklik kavramlarını kullanacağım. Ayrıca bu tez, köçeklik ve köçek müziği ile ilgili literatür çalışmasını etnografiyi destekleyici bir yöntem olarak benimser. Özetle alan araştırma sürecine başlangıç bütün bilimsel süreçler kadar sancılı ve yorucudur.

Alan Çalışmasının Kültürel ve Coğrafi Sınırları

Bu tezin coğrafi sınırlılığı Kastamonu ili Cide ve Şenpazar ilçelerini ve bu ilçelerde köçek ekiplerin müziksel pratiklerini kapsar.

Etnografik olarak Cide ilçesi, idari açıdan 16 mahalle ve 75 köyden oluşan bir yapıya sahip iken Şenpazar ilçesi 7 mahalle ve 23 köyden oluşan teritoryal bir alana sahiptir. Gözlem ve görüşme tekniklerinin uygulandığı coğrafi alan ise genellikle ilçe merkezlerine işaret eder. Yerel bağlamda çoklu ve parçalı olan köçeklik, Kastamonu ili Cide ve Şenpazar ilçelerini ve bu ilçelerde ‘ekip’lerin müziksel pratiklerini kapsamasının yanı sıra alan çalışmasını daha yerel ve dar bir alan ile sınırlandırarak olguyu betimlemek, etnografik verinin denetimi için önemlidir.

Coğrafi olarak Kastamonu ilinin kuzey bölgesinde yer alan Cide ve sınır komşusu Şenpazar ilçeleri, köçeklik pratiğinin günümüzdeki önemli merkezlerinden biridir. 1980’li yıllarda Cide’ye bağlı olan ancak daha sonra ilçe olan Şenpazar, sosyo-kültürel atmosfer olarak birbirlerine yakınlık derecesinin yüksek olduğu bir yerdir ayrıca köçeklik pratiğinde de bu yakınlık gözlenebilen bir durumdur. Bu nedenle iki ilçe hattındaki kültürel pratikler etnografik verinin kaynağını oluşturmaktadır. Cide-Şenpazar ilçelerinde yaşayan köçekler ve ait oldukları ekipler ile İstanbul’da yaşayan ekipler müziksel ve bedensel performans, kıyafet kodlarında ayrıca akrabalık ilişkileri ekseninde de sınır komşuluğundan öte iç içe geçen bir kültürel coğrafyaya referans verir. Bununla birlikte sözgelimi Cide-Şenpazar köçek ve ekiplerini Kastamonu ili İnebolu ilçesi köçek ve ekiplerinden farklılaştıran kültürel kodlar vardır. İnebolu köçekleri etekliğin üzerine yerleştirilen ‘mendil’ ile dans ederken, Cide-Şenpazar köçekleri etekliğin üzerine ‘peşkül’ bağlayarak dans etmeleri pratiğin benzerlik ve farklılığının kültürel coğrafya ile de okunabileceğini gösterir. Buna ek olarak Cide-Şenpazar ekiplerinde çalınan zurna ve ‘kemane’ farklı zamanlarda ve arka arkaya çalınmasına rağmen İnebolu’da ekipler zurna ve kemane icrasını aynı anda gerçekleştirir.

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK

1. BÖLÜM

1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK

Sosyal bilimlerdeki kavramlar, belirli entelektüel ve pratik problemlere cevap olarak ortaya çıkar ve belirli dillerde ve entelektüel tarzlarda formüle edilir. Ancak kavramların bilimsel dolaşımı çok boyutlu ve farklılaştırıcı bir yeniden formülasyon ile ele alınabilir. Kuramsal bir formülasyon diğer ortamlarda ve diğer ellerde uygulama bulduğunda kavram mutasyona uğrayabilir. Böylece özel bir kavramın, genel bir konuşma biçimine, bir analiz tarzına veya argümandaki karakteristik bir şekle dönüşebilir. Ancak, yeni kullanımların da eleştiriye açık olması ve ilk metnin özünde ya da gerekçesinde eksiklik olması gerektiği anlamına gelir. Sosyal bilimler içerisinde yer alan antropoloji, sosyoloji gibi disiplinler kendi terminoloji birliğini de görece sağlamış konumdadır. Elbette ki etnomüzikoloji de bu disiplinlerden birisidir.

Etnomüzikolojide kullanılan kavram setleri salt alana özgü değildir. Disiplinler arası kazanımlardan faydalanan etnomüzikoloji sosyal bilim dallarından kavramsal temellük ihtiyacına en yakın olarak antropoloji ve sosyolojiye başvurur. Bu nedenle disiplinlerdeki bir dizi kavramın benzerlik ve farklılıklar olarak görünebilir olduğunu ifade etmek gerekir. Diğer taraftan bir bilimsel alanda incelenen nesne ya da kullanılan kavram setleri artık günümüzde geçirgen olup aynı nesneyi ve kavram setini farklı disiplinlerin kullandığı da bilinir. Bu durum bilimsel alanı genişletirken *kavramsal* sisi de artırdığını akılda tutmamız gerek. “Antropolojinin büyük teorik yaklaşımlarına bakarsak, disiplinin tarihinde kavram ve sorunların öneminin sürekli değiştiğini görürüz” (Kümbetoğlu ve Gedik, 2005: 258). Dolayısıyla bu tezin ana kavramsal odağı olan toplumsal cinsiyet (*gender*) kavramını ve yine toplumsal cinsiyet ile ilişkisel olan cins (*sex*) ve cinsiyet (*sexuality*) kavramlarının farklı disiplinlerde nasıl tanımlandığını ve bu kavramların tarihsel süreçlerde nasıl devinimsel bir yol izlediğini literatür incelemesinden elde edilen veriler ışığında ele alınacaktır.

1.1. Cins, Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Sosyal bilimler etrafında şekillenen bir dizi olgu, soruların nasıl cevaplanacağına işaret eder. Olgular; kavram ya da soruya verilen cevabı tanımlamak şeklinde çıktı verebilir. Bu sıraladığım sorular etnomüzikoloji ya da genel anlamda sosyal bilimler alanında yapılan incelemeler için vazgeçilmez ve tanımlanması da bir o kadar karmaşık bir literatüre gönderme yapar. Bu sorulardan/olgu(lar)dan bir tanesi cinsiyet nedir? İnsan toplumlarında cinsiyet ile diğer cinsler arasında ayrım nasıl ve neye göre yapılır? Cinsiyeti ‘toplumsal’ ve/veya ya toplumsal cinsiyet olarak anlamamızı/algılamamızı sağlayan mekanizma/sistem nedir?

Büyük Türkçe Sözlük’teki tanımlamaya göre cins; tür ve çeşit olarak ifade edilir. Biyoloji terimleri sözlüğüne göre cins, canlıların sınıflandırılmasında kullanılan bir kavram, türleri içine alan taksonomik grup (URL-2).

1.1.1. Antropoloji’de Toplumsal Cinsiyet

Antropolojide cins (*sex*), cinsiyet, (*sexuality*) ve toplumsal cinsiyet (*gender*) rollerinin algılanışı ve araştırmalarda kavramsal olarak kullanılışı ve bu kavramların anlamlandırılışı dönemsel olarak farklılık göstermektedir. İlk evre olarak ele alabileceğimiz 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında yapılan araştırmalarda daha çok ayrıştırıcı bir değişken olarak kullanılmış olan ‘cins’, ‘kültürlerin objektif’ analizinde kadınlar ve erkekler arasında bulunan farklılıkların ‘eşyanın tabiatından’ düşüncesiyle ele almış ve o dönemdeki toplumsal mantığa bağlı olarak lüzumlu addetmiştir (Bourdieu 2001’den Akt. Kümbetoğlu ve Gedik, 2005: 262).

Toplumsal cinsiyet, genel anlamıyla eril ve dişi ayrımına gönderme yapar. Sosyal bilimlerde ise genellikle biyolojik cinsiyet farklılıklarına yüklenmiş, toplumsal, kültürel ve psikolojik inşalar olarak ele alınmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramının bu yönlü yaptığı göndermenin arka planındaki olgu, cinsiyet ve cinsiyet farklılıkları kavramlarının sosyo-biyoloji kisvesi altında örtük olarak barındırdığı biyolojik belirlenimciliğin reddedilmesidir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 803). “Biyolojik temelli olan farklılıkların ‘cinsiyet’ (*sexuality*) ile, sosyokültürel temelli olan farklılıkların da ‘toplumsal cinsiyet’ (*gender*) ile ifade edilmesi gerektiğini savunanlar olduğu gibi,

kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların ikisinden de kaynaklandığını ve ayrı nedenler olarak gösterilmesinin uygun olmadığını ileri sürenler de vardır” (Dökmen, 2015:18). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet farklılıklarının sosyo-biyolojik olarak değil kültürel bir kavramlar seti olarak ayrımını yapan öncü çalışmalar arasında Margaret Mead’in 1935 yılında *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* [Üç İlkel Toplumda Cinsiyet ve Yaradılış] isimli yayınıdır. Margaret Mead; çalışmasında toplumların cinsiyet farkını nasıl oynadıklarının karşılaştırılmasıyla hangi sosyal yapıların köken itibarıyla biyolojik olgulardan bağımsız olduğunu daha iyi anlaşılabilceğini ileri sürmüştür. Diğer taraftan Mead, antropolojide 1920’ye kadar biyolojik cinsiyetle eş anlamlı kullanılmış olan toplumsal cinsiyeti çok daha önce biyolojik cinsiyetten analitik olarak ayırmış, yani, kadına ve erkeğe özgü tavırların ve davranışların doğal olmayıp, bunları toplumsal pratiği düzenleyen kültürel inanışlar olduğu düşüncesini ortaya atmıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda feminist çalışmalar antropoloji ve etnografide boşluklar olduğunu ortaya çıkarmasıyla, farklı kültürlerdeki kadınların yaşamlarına, rollerine, statülerine ve deneyimlerine ilişkin araştırmaların önü açıldı ve bu araştırmalardan elde edilen veriler ile Mead’in yaklaşımı geliştirildi (Akt. Emiroğlu ve Aydın 2003: 803). Antropolojik olarak kadına yöneltilen bu ilgi 1970’li yıllarda ‘kadın antropolojisi’ olarak anıldı ve adlandırıldı. Kadın antropolojisi olarak anılan bu dönemin feminist antropolojinin ilk görüntülerini vermeye başladığı dönem olduğunu da ifade etmek gerekir.

Kadının toplumsal olarak perdenin arkasında olduğunun nedenlerinin araştırıldığı çalışmaların bir kısmı toplumsal cinsiyeti, biyolojik cinsiyetin simgesel ve/veya kültürel inşası, diğerleri de toplumsal ilişki olarak ele almaktaydı. Antropolojinin erkek önyargılı/kalıp yargılı olmasının yanı sıra antropolojik kuramların altına yatan etnosantrik varsayımların farkına varılmasıyla, kadın antropoloji çalışmalarında, yapısalcı perspektif sorgulanmaya başlandı. Bu yapısalcı perspektif, karşıtlığa [erkek-kadın] ve ikiliğe dayalı önermeleri doğrultusunda sorgusuzca kabul edilen ev içi-kamusal alan ve doğa-kültür gibi batılı ikilikler ve kadının evrensel ikiciliği sorgulanmaya başlandı. Bu nedenle 1980’li yıllardan itibaren antropolojide ‘kadın antropolojisi’ndeki odak ‘toplumsal cinsiyet’e doğru kaymıştır. Toplumsal cinsiyet temelli araştırmalar da toplumsal cinsiyet kimliğine ve toplumsal cinsiyet kültürel inşasına yönelik kuramsal çalışmalar ağırlık kazandı (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 804).

1.1.2. Sosyal Psikoloji’de Toplumsal Cinsiyet

Sosyal bilimlerin içinde yer alan diğer bir alan olarak sosyal psikoloji literatürü toplumsal cinsiyete ilişkin ciddi bir literatür sunar. Bu nedenle temel kavramların tanımlanmasından sosyal psikoloji içindeki toplumsal cinsiyet perspektifine kısaca değinmekte yarar vardır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının önemi, anlamları üzerindeki tartışmadan kaynaklanır. Cinsiyet kavramı, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik yapıya gönderme yapar. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. Bu tanımlama insanların kurumlar (nüfus müdürlükleri) aracılığı ile aldığı belgelerde yazılı olan cinsiyete gönderme yapar. Toplumsal cinsiyet kavramı ise kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder. Toplumsal cinsiyet, kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özellikleri de içerir. Buna ek olarak toplumsal cinsiyet, bireyin kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir. Ayrıca cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasındaki farkın, diğer bir deyişle kadınlar ve erkekler arasında oluşan biyolojik ya da kültürel ayrımın, her iki cinsiyetten ve toplumsal cinsiyetten kaynaklanabileceğini ve yine bu iki kavramı ayırmanın ve ayrı nedenler olarak gösterilmesinin uygun olmayacağı da ifade edilir (Dökmen, 2015: 19-20). Zaten Golombok ve Fivus (1996) cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının ikisini de aynı anlamı verecek şekilde birini diğerinin yerine ikame ettiklerini ifade ederler. Çünkü cinsiyetin biyolojik ve sosyal yönlerinin çok ilişkili olduğunu ve ayırmanın bazen güç olduğunu belirtirler. Bunun yanı sıra Lips (2001), kültürün kadından ve erkekten bekledikleri toplumsal cinsiyet rolü/kimliği vd. ile kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine, yani biyolojik cinsiyetlerine ilişkin gözlemlerin tamamen ayrı olmadığına vurgu yapar (Akt. Dökmen, 20015: 18-20).

Fausto-Sterling (1998), insanların ille de erkek ya da kadın olarak kategorik olarak tanımlanmasına karşı çıkar. Ona göre insanları iki cinsiyetten birine ait olarak düşünmek yeterli değildir. Bazı insanların biyolojik sistemleri gereği bu kategorilere uymayabileceğini söyleyen Fausto-Sterling, beş cinsiyetten söz edilebileceğini ifade eder. Kadın ve

erkeğin yanı sıra, biyolojik olarak hem erkek hem de kadın olanlar (*hermaphrodites*), baskın olarak erkek olan ama kadın özellikleri de taşıyanlar (*male pseudohermaphrodites*) ve baskın olarak kadın olan ama erkek özellikleri de taşıyanlar (*female pseudohermaphrodites*) vardır. Fausto-Sterling, çok cinsiyetliliği kabul etmenin ve bireyleri ille de ikili sisteme uygun olmaya zorlamanın bir ütopya olduğunu ve bazı sorunlara yol açabileceğini kabul etmekle birlikte pek çok psikolojik sorunu da halledebileceğini de belirtir (Akt. Dökmen, 2015: 21).

Sosyal psikolojide, toplumsal cinsiyet ya “birey merkezli” olarak ya da bir “sosyal kategori” olarak ele alınır. Birey merkezli yaklaşımlarda cinsiyet; bir denek değişkeni ya da bir kişilik değişkeni olarak ele alınır. Denek değişkeni olarak cinsiyet; daha çok cinsiyet farklılıklarına odaklanır. Bu kategori, kadın ve erkeğin zihinsel yetenekleri, kişilik özellikleri ve sosyal davranışlarında farklılık olup olmadığını ve fark varsa bunların hangi ölçülerde birbirinden ayrıldıklarını anlamaya çalışır. Kişilik değişkeni olarak cinsiyet, temelde kadınsılık, erkeksilik ya da ikisini de içeren androjenik ele alınır.

Cinsiyetin bir sosyal kategori olarak ele alındığı yaklaşımda ise, sosyo-kültürel bağlam içinde toplumsal cinsiyet tiplemeli davranışlar üzerine odaklanır. Bu yaklaşım, bireyin duygu, düşünce ve davranışları, kadın ve erkek arasındaki kategorik ayrıma bağlı sosyo-kültürel faktörler tarafından büyük ölçüde etkilenir. Bu faktörler, kadın ve erkek arasındaki iş bölümü, kadın ve erkek hakkındaki inançları, kadına ve erkeğe yönelik tutumları ve cinsiyetle ilişkili sorunları içerir (Dökmen, 2015: 40).

1.1.3. Sosyoloji’de Toplumsal Cinsiyet

Sosyoloji’de toplumsal cinsiyet kavramı ilk olarak Ann Oakley tarafından 1972 yılında *Sex, Gender and Society* (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum) başlıklı çalışmada ayrıntılandırıldı. Oakley’e göre ‘cinsiyet’ biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, ‘toplumsal cinsiyet’ erkeklik ve kadınlık arasındaki farklılığa ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapar. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet kavramı erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkların sosyo-kültürel temelli kuruluş

yönlerine gönderme yapar. Diğer taraftan kavramın kapsamının, imlediği şeylerin genişliğini ifade etmek gerek. Bu nedenle kavram bireysel kimlik, kişiliği değil ayrıca simgesel düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealler ile kalıp yargıları ifade ederken kullanıldı. Yine buna ek olarak, yapısal düzeyde, kurumlar ve örgütlerdeki cinsel işbölümünü içine alacak kadar geniş bir spektrumda ifade edildi (Akt. Marshall, 1999: 98).

1970’li yıllarda toplumsal cinsiyet kadınlar-erkekler arasındaki farkların biyolojik olarak açıklanamayacağını gösterdi. Buna ek olarak kadınlık-erkeklik ile ilgili kültürel açıdan egemen fikirlerin gerçekliğe, ancak kabaca denk düşen kalıp yargıları temsil ettiklerini kanıtlamaya çalışan sosyolojik ve psikolojik çalışmalar yapıldı. Bu çalışmalar, toplumsal cinsiyetle ilgili düşünceler ve erkeklerle kadınların toplumsal cinsiyet rolleri söz konusu olduğunda çeşitli kültürler arasında hatırı sayılır değişkenlikler bulunduğunu ortaya koydu. Yapısal düzeydeki araştırmalar ise, ev içinde eşitsiz işbölümüne, iş yaşamında işe alım, terfi gibi cinsiyetin büyük rol oynadığı ayrımcılıklara eğilmekteydi. Toplumsal cinsiyet kavramı sosyoloji literatüründe iki tür eleştiri ile karşılaşılır. Birinci eleştiri, biyolojik etken ile toplumsal etken arasında kurulan [yanlış] bir ikiliğe dayanır. Bu durum, sosyolojide, bedeni yok saydığı üzerinedir. Yani toplumsal olanın yine toplumsal bilinç ve eyleminden azade olarak görüldüğü, diğer ifade ile ‘bedensiz’ bir ‘şey’ olduğu üzerine yapılan eleştiridir. İkinci tür eleştiri olarak, toplumsal cinsiyet kavramının kadınlar ile erkekler arasında olan/oluşan iktidar ilişkileri ve tahakkümün işleyen farklılıklarına odaklanmasıyla bağlantılıdır (Marshall, 1999: 98-99).

1.1.4. Etnomüzikoloji’de Toplumsal Cinsiyet

Etnomüzikolojide toplumsal cinsiyet konusu yerli ve yabancı literatürde farklı kişiler ve perspektifler ele alınmıştır. Dünyada 1950’lerin öncesinde ilk yayın, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* adlı sözlükçe de geçen kadınların müzik ile ilişkisi ve toplumsal cinsiyet ilişkileri hakkındaki bilgileri içeren öncül metindir. Şeyma Ersoy Çak’ın Toplumsal Cinsiyet Kuramlarının Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Araştırmalarındaki İzleri başlıklı makalesi bu anlamda yerel literatürde önemli makalelerden birisidir. Cusick’e göre; “1930 yılında Amerika’da kurulan, New York Müzikoloji Topluluğu’, 1934 yılında, Amerikan Müzikoloji Topluluğu’ ismiyle kültürel

bir hareket olarak müzikoloji alanına hizmet vermiş, müzikolojinin doğal bir parçası olarak tartışılan toplumsal cinsiyet konusunu da araştırma kapsamına almıştır (Cusick, 2001:471).

Curt Sachs, 1943 yılında Eskimolar üzerinde yaptığı alan araştırmasında Eskimo kadınları ve erkeklerin şarkı söylemeleri arasındaki ana farkları şöyle ifade eder: ‘Eğer şarkı söylemek tüm insanlık için bir aktivite ise insanlar arasındaki farklılık olarak cinsiyet, müzikal türde en belirleyici etkindir’. Dans bağlamında da erkek ve kadın ayrımının belirleyiciliğini anlatan ve Eskimolar üzerinde yaptığı çalışmadan örnekler veren Sachs, toplumsal cinsiyet sınırlarını iyiden iyiye belirginleştirir (Akt. Nettl, 2005: 410-411). Aynı zamanda antropolojik bir bakış açısıyla herhangi bir toplumda bir kavram olarak ‘toplumsal cinsiyet araştırması’ yapılırken kadın-erkek üzerinden müzikal dünyaların ayrılmasının sebebi bu iki cinse yönelik eğilimler sonucu oluşmaktadır (Nettl, 2005: 404-405).

Dünya üzerindeki bütün müzikleri kültürel ve disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirmek, müziğin farklı alanlarına ilgi duyan araştırmacılar tarafından bu çalışmaların ilgi görmesini sağlamıştır. Bu süreçte, dünya müzik kültürlerinde, ‘müzik ve kimlik’, ‘müzik ve cinsiyet’, ‘müzik ve toplumsal cinsiyet’ gibi yeni konu başlıkları gelişmiş, yapılan çalışmalarla gözle görülemeyen ancak çoğu araştırmacı tarafından kabul görmüş olan yakınlıklar ortaya çıkmıştır (Ersoy Çak, 2017: 217).

Ellen Koskoff, müziğin toplumsal cinsiyet kuramlarıyla ilgisini (Moisala ve Diamond 2000) birbiriyle kesişen üç evre üzerinden tarihsel bir çerçeve içine alır. İlki, 1980’lerden hemen önce çoğunlukla Avrupa sanat müziğindeki kadın varlığının göz ardı edilmesi üzerinde duran ‘kadın-merkezli’ çalışmalardır ve bu boşlukları doldurmak amaçlı çalışmaları içerir. İkincisi, 1980’lerden sonra kadının müziği üzerinden toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kurgulandığı, kadınlar ve erkeklerin müzikal ilişkileri üzerinden genişletilmiş bir çerçevede müzik yapan kadınların çalışılmasıyla şekillenmiştir. Üçüncü evre ise 1990’ların başında gey ve lezbiyen (*queer*) kuramların da dâhil edildiği feminist teori, kültürel teori, performans teorisi, semiyotik, toplumsal

cinsiyet teorileri üzerinden sosyal ve müzikal yapılar arasındaki bağların anlaşılmasıyla oluşan, yeni gelişmeler ve diğer disiplinlerdeki metodolojilerle birlikte geliştirilmiş süreçtir (Nettl 2005: 409'dan Akt. Ersoy Çak, 2017: 217).

Ellen Koskoff erkek ve kadın arasındaki temel kültürel farklılıklar ve toplumsal cinsiyet ideolojilerinin toplumsal bir düzenlemeye, 'cinsiyet'in ise bir biyolojik temele dayandırıldığı ve bunlar arasındaki farkların, 'güç ilişkileri' olarak çerçevelendiği görüşüne sahiptir (Akt. Ersoy Çak, 2017: 218). Buna ek olarak müziksel pratiklerdeki güç ilişkileri sadece biyolojik cinsiyet temelli değil aynı zamanda bir hegemonya ve/veya (simgesel) hiyerarşiyi vurgular. Jane Sugarman (1997) *Engendering Song* adlı çalışmasında Prespa Arnavutları'nın en belirgin ritüellerinin düğünler olduğunu aktarır. Bu düğünler üzerine yaptığı incelemelerde gelin ve damat aktivitelerini, ailelerini, kadın ile erkeğin sosyal ve kültürel değerlerden kaynaklanan müzikalitesini analiz eder. Bu çalışmada toplumsal cinsiyet ve kadının müzikal rolü araştırılır (Akt. Ersoy Çak, 2017: 2019). Susan McClary'nin (1991) yazmış olduğu *Feminine Endings* adlı kitabı, sosyo-kültürel değerler ve müzikal yapı arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından etnomüzikologlar tarafından tercih edilen bir çalışmadır. Yaklaşık olarak yedinci yüzyılın dramatik müzik yazarları toplumsal cinsiyet rolleriyle alakalı bir takım problemlerle karşılaşmışlardır. Sözelimi erkek ve kadının müziğin içinde nasıl betimlendiği gibi. Bu perspektifte özellikle operanın ilk örnekleri sayılan madrigallerde görülmüş olan müzikal işaretler 'kadınsılık' ya da 'erkeksilik' olarak nitelendirilmiş ve İtalyan madrigallerinin ana temalarındaki erotizm ve arzu dikkat çekmiştir (Akt. Ersoy Çak, 2017: 219). Ayrıca McClary'nin 1990 yılında kaleme aldığı 'Feminist Bir Müzik Eleştirisine Doğru' makalesinde "feminist bir müzik eleştirisinde uğraşılması gereken en bariz sorun sözlü veya dramatik repertuvarda cinsiyet inşasıdır" (2015: 54).

On yedinci yüzyıl operasının başlangıcından itibaren bestecilerden, hem erkek hem de kadın karakterlerin ağızlarından dökülecek müzikler yazması istenmiştir; bu şartlar altında, süratle cinsiyete dair bir müzik semiyotiği ortaya çıkmıştır. Şaşırtıcı olmayan biçimde, müzikteki 'dişil' ve 'eril'in karakteristikleri, farklı toplulukların alttan alta

taşıdığı, cinsiyet farklarına yönelik inançlarla dopdoludur. Ve yaşamı aşan imgelerin, toplumun genelinde -kişilerin onları aktarmalarına ya da geleneksel davranışsal kodlarla çatışmalarına rağmen- cinsiyetin şekillenmesine katkıda bulunmasından dolayı bu imgeler oldukça bariz olmaktadır. Söylemeye lüzum dahi yok ki bu inşaların hemen tümü, erkek sanatçılar tarafından ortaya konmuştur (McClary, 2015: 54).

‘*On Music and Masculinity*’ adlı makalesinde Charles Ford; Mozart’ın müziğini sosyokültürel ve ideolojik bağlamda analiz ederken, operadaki maskülen ve feminen durumla birlikte toplumsal cinsiyet sunumlarını ortaya koymaya çalışmıştır (aktaran Ersoy Çak, 2017: 219). Toplumlar veya topluluklar müziği öğrenmek ya da öğretebilmek için sembollerle birlikte toplumsal cinsiyet ilişkilerinin gücünü kullanır. Bu durumda müzik, toplumsal ilişkilerin ana odağındadır. Bu bağlamda Antony Seeger’in (1979) *Suya* kültürü üzerine olan tespitleri; ‘kız kardeşler ve annelere hitaben bir grup erkek tarafından söylenen belirli şarkı türleri, toplumsal değişim ve müzikal sistemi tanımlar’ örnek verilebilir (Akt. Ersoy Çak, 2017: 220).

Nettl, Karaayaklar (*Blackfoots*) üzerine olan çalışmasında; 20.yüzyılda müzikal ilişkilerin karmaşık olduğu bir dönemde kadınların küçük topluluklar halinde şarkı söylediğini ifade eder. Ayrıca bu araştırmada seslendirilen bazı şarkıların erkeklere ait olduğu için söyleyememelerine rağmen kadınlar tarafından bilindiğini aktarır. Ancak, 1980’li yıllardan sonra kadınların ritüel repertuvarlarında erkek şarkıları daha aktif olmaya başlamış, davullardan oluşan birçok topluluğa katılmış, az sayıda da olsa sadece kadınlardan oluşan ritim grupları kurmuşlardır. İlk dönem kayıtlar, kadınların şarkı söyleme stillerinin erkeklerden farklı olduğunu göstermiştir (Nettl, 2005: 408).

Toplumsal cinsiyetin kültürel bir kategori olduğu ve kültürden kültüre bu sınıflamaların farklılık göstermesi genellikle hemen her toplumda gözlemlenebilir. Bu bağlamda erkek, kültürel hareketin yüzü olarak görülmüştür. Bu yüzden özellikle kadınların müzikal performanslarının incelenmesi bireysel müzisyenlerin çalışmalarında görülebilmektedir. Kadın müzisyenler daha çok bir ulusun sembolü, herhangi bir toplulukta toplumsal cinsiyet rollerinin oyuncularını, kültürel ya da sosyal değişiklik güçleri veya politik sözcüler olarak bulunmaktadır (Ersoy Çak, 2017: 221).

Erkek egemen toplum gelişiminde yapılan gözlemlere; Amerika’da kadın çalıcıların hâlihazırda caz performanslarındaki erkek baskınlığını kırmakta güçlük çekmesiyle, Hindistan’da kadın ya da erkek topluluklarının öğrenci kesimini oluşturmalarına karşın öğretmenlerin çoğunlukla yalnızca erkekler tarafından seçilmesi örnek olarak verilebilir. Bunu yanı sıra müzik topluluk liderlerinin otoriter rolü de toplumsal cinsiyet sınıflamalarına uygun bir biçimde şekillendirilmektedir (Ersoy Çak, 2017: 221). Bu bağlamda Viyana Filarmoni Orkestrası’nın örneği şaşırtıcıdır; halktan gelen itirazlara ve neredeyse nesli tükenmek üzere olan erkek arp sanatçılarına rağmen orkestrada yer alan bütün kadın sanatçıların işine son verme politikasını benimsemiş, en ünlü şefi Herbert von Karajan’ın ‘bir kadının yeri mutfaktır, senfoni orkestrası değil’ (Cook, 1999: 152).

Müzik performansı esnasında kullanılan çalgılar değerlendirildiğinde, her kültürde farklı anlamlar taşıyan çalgı kimlikleri olduğu söylenebilir. Bu kimlikler çalgı ve/veya çalgılara atfedilen ulusal sembol, tarihsel veya mitolojik anlamlar ya da toplumsal cinsiyet sınıflaması açısından belirleyici özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda çalgılara, sanatsal, estetik, ikonografik, semiyolojik, tınsal ve yapısal bakışlarla çeşitli anlamlar yüklendiği söylenebilir. Müzik ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, metodolojik strateji olarak konuları, problemleri ve ilişkiler arası durumları inceleme fırsatını verir. Bütün toplumlarda farklı seviyelerde ve farklı tarzlarda kendini gösteren toplumsal cinsiyet ayrımcılığı; müziğe eşlik etme, şarkı söyleme ve çalgının cinsiyete göre kodlanması gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır (Ersoy Çak, 2017: 223).

Toplumun veya bireylerinin müziği nasıl algıladığı ve ne amaçla icra ettiği ekseninde değişen sınıflandırmalar, çoğu zaman çalgıların sesi ya da yapısından ziyade hangi ortamda hangi performans için kullanıldığıyla alakalı olarak toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilir. Örneğin, Türk din musikisi icrası için önemli bir çalgı olan *ney*, dini musiki icrasında erkekler tarafından üflenir. Geleneksel olarak bu musikinin performans pratiğinde kadın icracıların olmayışı, ney çalgısına yapılan erkek kimliklendirmesine yol

açmıştır. Böylece, çalgının hangi amaç için işlevsellik kazandığıyla alakalı olarak cinsiyet algısının da kurgulanmış olduğu söylenebilir (Ersoy Çak, 2017: 223). Buna ek olarak özellikle sosyal rollerin müziğe yansıtılış biçimleri, bir toplumun anaerkil/ataerkil boyutunu ve kültürel bağlamda cinsiyet rollerine ilişkin olarak geçmişten bugüne taşımış olduğu izlerin çok iyi çözümlenmesini sağlar. Örneğin; Orta Doğu’da def kadınların, üflemeli çalgı grubu ise erkeklerin tekelindedir. Bu nedenle Doğu Avrupa’nın mutaassıp bölgelerinde kadınların üflemeli çalgıları çalması onlara karşı bir ön yargı oluşturur. Bu olgu çalgı-cinsel kimlik algısına örnek olarak verilebilir (Mustan Dönmez, 2019: 212-213).

Kadın neyzenlerin sayısı az da olsa bugün (2019) icracı ve/veya öğretici olarak müzik yapmaktadır. Bu durum, çalgıların cinsiyetlendirilmesinin dönemsel ya da toplumsal algıyla birlikte dönüştüğüne işaret eder (Ersoy Çak, 2017: 224). Bugün neyzen icracılar arasında kadın yoğunluğu görülse de köçeklik ve köçek müziğinde ‘eteklik’ giyen kadın ‘köçek’ olarak algılanmaz ve adlandırılmaz. Frith ve McRobbie’nin ‘*On the Expression of Sexuality*’ adlı makalesinde rock müziğin en önemli unsurlarından gitar çalgısının temsiliyeti, çalgısal cinsiyet sınıflaması açısından dikkate değer bir örnektir. Bu bağlamda, rock müzik performansları esnasında özellikle ‘mikrofon’ ve ‘gitar’ın erkek cinsel organını temsil ettiği fikrine ilaveten müzikal yapıyla alakalı saptamalar da yapılmıştır. Bu müzikte kullanılan yüksek ses, ritmik ısrar, uyarıcı ve doruğa ulaştıran nitelikler, eril yapıyla eşleştirilmiştir (Akt. Ersoy Çak, 2017: 224). Gelibolulu Mustafa Ali yaşadığı dönemde kullanılan müzik aletlerini ‘erkek’ ve ‘dişi’ çalgılar olarak iki gruba ayırmıştır (Beşiroğlu ve Koçhan, 2007: 127). Bu bağlamda bir analogi olarak “kaba hava” ‘eril’, “ince hava” ‘dişil’ olana gönderme yaptığı düşünülebilir. Bu bağlamda güç ilişkisi, toplumsal cinsiyetin müziksel performansa yansımaları olarak köçek ekiplerinde de gözlemlenir. Köçek ekipleri içerisinde olan ‘ekip başı’ davulcu, köçek gibi görevlendirmeler ve performanslar ekip başı tarafından oluşturulmuş bir güç ilişkisine gönderme yapar. Başka bir deyişle köçek ekiplerinin erkeklik performansları ekip başının üyelerine uyguladığı iktidarını hegemonya ile inşa eder.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarında Erkeklik

Toplumsal cinsiyet kavramının yukarıda ifade edilen disiplinlerce ele alındığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet ekseninde kültürel pratikleri anlama çabası kadınlık ve erkeklik özelinde ya da cinsiyet rolü teorisi olarak ele anılabilir. Toplumsal cinsiyet kavramı bir dizi argüman sunmasına rağmen bu çalışmanın odağı olan köçek ve köçek ekiplerinin icra ettikleri ‘erkeklik’ faaliyeti nedeniyle ‘erkeklik çalışmaları’na göz kırpar. Ancak köçekliği ya da köçek ekip üyeliğini verili bir cinsiyet kimliği olarak yani, sadece biyolojik cinsiyetten hareketle ‘erkek’ olarak ön kabul ile analiz etmeye çalışmadığımı belirtmeliyim. Literatürde hatırı sayılır bir kazanım elde etmiş olan erkeklik çalışmaları ve bu çalışmalar etrafında şekillenen bir dizi argümanı da detaylandırmanın toplumsal dünyayı anlamak için önemli bir uğrak olduğunu ifade etmek gerekir.

Simon de Beauvoir’ın yazdığı “İkinci Cins” adlı çalışması bir dizi argümanı ifade eder. Bunlardan dikkat çekici olan iki tanesi önemlidir. Birincisi “kadın doğulmaz, kadın olunur” ve ikincisi “toplumsal cinsiyet içindeki iktidar” ilişkisi olarak referans verilebilir. Bu iki argümanın iki önemli yönelimi beslediğini söylemek gerek. Birinci yönelim eleştirel feminizm kanadından gelen Judith Butler yazdığı “Cinsiyet Belası” kitabı ile birinci argümanı eleştiren ve toplumsal cinsiyetin yeniden kavramsallaştırılması ve yeniden yorumlanması üzerine eğildi. İkinci yönelim ise R. W. Connell’in 1987 yılında yayınlanan “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar” adlı çalışmasıdır. (kitabın Türkçesi 1998 yılında Ayrıntı Yayınları tarafından yayınlandı) R. W. Connell kitabında belirttiği gibi Simon de Beauvoir’ın gösterdiği “iktidar” mefhumunu takip ederek toplumsal cinsiyet ekseninde görünürlük kazanan iktidarı anlamaya çalıştı. Bunu hem erkek(lik)ler hem de kadın(lık)ları kapsayarak yapmaya çalışmış olsa da genel anlamda kavramsal teçhizatı “hegemonik erkeklik” üzerine olmuştur (Akt. Connell, 1998).

1.2.1. Toplumsal Cinsiyetin Bir Veçhesi Olarak Hegemonik Erkeklik

Antonio Gramsci’nin kavramsallaştırdığı hegemonya, R.W. Connell’in 1998 yılında yayınladığı “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar” adlı çalışmasında, hegemonik erkeklik kavramındaki ‘hegemonya’yı; iktidar çekişmelerinin geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan

toplumsal üstünlük olarak tanımlar. Connell'a göre hegemonya; dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikaları gibi toplumsal alana kök salan üstünlük hegemonyadır (Akt. Connell, 1998: 246).

Hegemonya kavramının yanlış anlaşılan iki yönüne vurgu yapan Connell, ilk olarak, her ne kadar 'hegemonya' güce dayalı üstünlük anlamına gelmese de, (fiziksel) güce dayalı üstünlükle bağdaşmadığının da söylenemeyeceğini ifade eder. İkinci olarak ise, hegemonya, mutlak kültürel egemenlik, seçeneklerin ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Bir güçler dengesi içinde, başka bir söylem ile, bir oyun esnasında, kazanılan üstünlük anlamına geleceğine işaret eder (Connell, 1988: 247).

Hegemonik erkeklik kavramsal olarak kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş (tabi kılınmış erkeklik) çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği ise, heteroseksüel oluşu, yani evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur; tabi kılınmış erkekliğin en önemli biçimi de, eşcinsellik olur (Connell, 1998: 249).

Tabi kılınmış erkekliğin öteki örneklerinde görülen durum geçicidir. Cynthia Cockburn'un Londra'daki matbaa işçilerine dair mükemmel çalışması, kadınların yanı sıra genç erkekler üzerinde de üstünlük kurulmasını içeren bir hegemonik erkeklik uyarlamasını betimler. İşçiler, çıraklık dönemlerini zor ve sıkıcı bir çalışmadan geçtikleri ve sürekli aşağılandıkları bir dönem olarak anımsarlar, bu aynı anda hem becerinin hem de erkekliğin özendirildiği bir ritüeldir. Ama bir kere sınavı geçtikten sonra hepsi 'kardeş' olurlar (Connell, 1998: 249-250).

1980'li yıllarda kavramsallaştırılan hegemonik erkeklik günümüze kadar farklı araştırmacılar tarafından analiz birimi olarak kullanılsa da kavramın yeniden tanımlanması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Connell (2005) ve Connell ve Messerschmidt'in (2005) yayınları ile hegemonik erkeklik kavramının yeniden revize edilmesi gerekliliğini ifade ederler. Kavram bir dizi argümana ve kavramın uluslararası dolaşımından dolayı ortaya çıkan sorunlara belirli ölçülerde cevap verir. Bu bağlamda

Connell, kitabının başlangıcında kavramın zorluklarla karşı karşıya kaldığını belirtir. Yeniden gözden geçirmenin zamanının geldiğini, çünkü onu çerçeveleyen toplumsal cinsiyet teorisinde değişiklikler yapıldığını ve erkekler ve erkeklikler üzerine daha zengin deneysel materyaller olduğunu belirtir. Yazara göre erkekler arasındaki cinsiyetçi güç ilişkilerini kuramsallaştırmaya ve erkeklerin cinsiyet düzeninin meşrulaştırılmasındaki etkinliğini anlama yoluna ihtiyaç vardır (Connell, 2005: xvii).

Hegemonik erkeklik kavramına ilişkin nelerin içinde kalmasına öncelikle kavramın temel özelliği, birçok erkeklik ve erkekliklerin hiyerarşisinin birleşimi olduğudur. Aynı zamanda Connell, bazı erkekliklerin sosyal olarak merkezi olduğu veya otorite ve sosyal güçle diğerlerinden daha fazla ilişkili olduğu bulgusu yaygın bir kanıdır. Buna ek olarak hegemonik erkeklik, hegemonik olmayan erkekliklerin altını çizdiğini de varsayar. Diğer taraftan iyi bir şekilde desteklenen, erkekliklerin hiyerarşisinin, kuvvete dayalı basit bir tahakküm kalıbı değil, hegemonya kalıbı olduğu düşüncesidir. Kültürel rıza, söylemsel merkezîyet, kurumsallaşma ve alternatiflerin marjinalleşmesi veya yetkilendirilmesi, sosyal olarak baskın olan erkekliklerin belgelendirilmiş özellikleridir (Connell ve Messerschmidt, 2005 :846).

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar kitabında Connell tüm erkeklikleri ve kadınlıkları tek bir iktidar kalıbı, erkeklerin kadınlara karşı “küresel baskınlığı” olarak belirlemeye çalışır. Bu çoklu erkeklik fikrinin bir dizi rakip yaşam tarzına çökmesini engellemenin önlenmesinde yararlı olsa da artık erkek grupları ile erkeklik biçimleri arasındaki ilişkilerin ve kadınların erkeklik ile baskın olan erkek ilişkilerinin anlaşılmasında yetersiz kaldığını ifade eder (Connell ve Messerschmidt, 2005: 846).

Toplumsal cinsiyetin bir vechesi olarak hegemonik erkeklik kavramında yeniden düzenlemesine vurgu yapan Connell ve Messerschmidt (2005: 847) bunları dört ana alanda reformülasyona ihtiyaç duyduğunu savunur. Bunlar, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin doğası, erkeksi yapılandırmaların coğrafyası, toplumsal yapılanma süreci ve erkeklik dinamikleri olarak sıralar. Kısaca bu dört kategorinin açıklanması çalışma için önemlidir.

1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Hiyerarşisi

Erkeklikler arasındaki yapılandırılmış ilişkiler tüm yerel ortamlarda mevcuttur, belirli bir hegemonik versiyona yönelik motivasyon yerel bağlamda değişiklik gösterir ve bu yerel versiyonlar kaçınılmaz olarak birbirlerinden biraz farklıdır. Erkeklikler arasındaki ilişkilerin analizleri artık, erkeklik kategorileri arasındaki farklar kendi konumlarındaki şartlara ve oluşumlara bağlı olarak ayırt edildiği ifade edilir (Connell ve Messerschmidt, 2005: 847).

Hegemonik erkeklik kavramı, aslen erkeklik ve kadınlıkların ataerkil bir cinsiyet sırasındaki asimetrik pozisyonunu kabul etmek için kısa süre sonra “ön plana çıkarılmış kadınlık” olarak yeniden adlandırılan bir hegemonik kadınlık kavramı ile formüle edildi. Erkekler ve erkekliklerle ilgili araştırmaların geliştirilmesinde bu ilişki odak dışı kalmıştır. Bu, birden fazla nedenden ötürü üzücüdür. Toplumsal cinsiyet her zaman ilişkiseldir ve erkeklik kalıpları, kadınlık modelinin (gerçek ya da hayali) karşılaştırılması ile toplumsal olarak tanımlanır (Connell ve Messerschmidt, 2005:847).

Yukarıda belirtilen ilişkisellik köçeklerin ‘kadınsı’ (hayali) bedensel hareketleri ile yerel bağlamda hegemonik erkeklığe doğru ilerleyen bir süreci tanımlamak ve anlamaya çalışmak için önemli olduğunu düşünüyorum.

1.2.3. Erkekliklerin Coğrafyası

Hegemonik erkeklik kavramını merkeze alan çalışmalar yerel, bölgesel ve küresel düzeyde farklı sonuçların ortaya çıkabileceğini göstermiştir. Buna ek olarak coğrafya, toplumsal cinsiyetin bedene ve zihinlere nasıl kazındığını belirleyici bir rol oynayabilir. Çünkü sosyo-kültürel faaliyetlerin kültürel coğrafya ile ilişkisi antropoloji, sosyoloji ve diğer disiplinlerden gelen araştırmalarca ortaya konulmuştur.

Ampirik olarak, coğrafya bağlamında, mevcut hegemonik erkeklikleri üç kategoride analiz edilebileceğini ileri süren Connell ve Messerschmidt (2005: 849);

- a- Yerel: Tipik olarak etnografik ve yaşam tarihi araştırmalarında olduğu gibi ailelerin, organizasyonların ve yakın toplulukların yüz yüze etkileşim arenalarında inşa edilmiştir;
- b- Bölgesel: tipik olarak söylemsel, politik ve demografik araştırmalarda bulunan kültür ya da ulus-devlet düzeyinde inşa edilmiş; ve
- c- Küresel: yeni ortaya çıkan erkeklik ve küreselleşme araştırmalarında da araştırıldığı gibi, dünya siyaseti ve uluslararası iş ve medya gibi uluslararası arenalarda inşa edilmiştir.

Yerel, bölgesel ve küresel erkeklikleri (ve aynı nokta kadınlıklara da uygulanır) ayıran analitik bir çerçevenin benimsenmesi, tamamen bağımsız kültürlerin veya söylemlerin monadik bir dünyasına düşmeden mekanın önemini fark etmemizi sağlayabilir.

1.3. Toplumsal Yapılanmada Erkeklikler

Eril düzenlemenin kimlik ve davranış için önemi birçok bağlamda ortaya çıkmaktadır. Gençlerde, yetenekli bedensel aktivite, veya spor faaliyetlerine olan ilgi erkekliğin en önemli göstergesidir. Bu, heteroseksüellik ve erkekliğin Batı kültüründe, heteroseksüel eşleri olan erkeklerde keşif ve fetih olarak düşünülen cinsel öğrenmeye tanınan prestij ile bağdaştırılmasının kilit bir yoludur. Diğer taraftan bedenler, teorinin genellikle izin verdiğinden daha aktif, daha yakından ve daha karmaşık olarak sosyal süreçlerle ilgilenir. Dolayısıyla Connell ve Messerschmidt (2005: 851) bedenselleşme ve hegemonyayı anlamak için, bedenlerin hem sosyal pratiklerin nesneleri hem de sosyal pratikteki failer olduğunu anlamamız gerektiğini savunur.

1.3.1. Erkekliklerin Dinamiği

Erkeklikler, yapılandırılmış, gelişmiş ve zaman içinde değişen uygulamaların yapılandırılmalarıdır. Hegemonik erkekliklerin, kesin olarak cinsiyetçi iktidarla ilişkilerinden dolayı özel içsel bölünme ve duygusal çatışma kalıplarını içermesi muhtemeldir. Babalarla ilişkiler, çocuk bakımındaki iş gücü cinsiyet bölünmesi, meslek ve uzun saatler boyunca çalışan babaların meşguliyeti göz önüne alındığında bu durum

iktidar tesisi için olası bir gerginlik odağıdır. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet ilişkileri her zaman gerginlik arenasıdır. Belirli bir hegemonik erkeklik modeli gerilimlere bir çözüm sağladığı, ataerkil iktidarı dengeleme ya da yeni koşullarda yeniden oluşturma eğiliminde olduğu için hegemonik bir süreçtir (Connell ve Messerschmidt, 2005: 852-53).

1.3.2. Erkeklikler Arasındaki İlişkiler

R.W. Connell 2005 yılında yayınladığı Erkeklikler kitabında;

Toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf arasındaki etkileşimin giderek farkına varılmasıyla birden fazla erkekliği tanımak yaygınlaştı: siyah, beyaz, işçi sınıfı ve orta sınıf. Buna açığız, ancak başka bir aşırı basitleştirme riskini de taşıyor. Bu çerçevede, siyah *bir* erkeklik veya işçi sınıfı *bir* erkeklik olduğunu düşünmek kolaydır (Connell, 2005: 76).

Yukarıda ifade edilen erkeklik tipolojilerini bu çerçeveye oturtmak bir dizi problem yaratır. Sözgelimi sınıf ve ırkı birkaç örnek ile açmak gerekebilir; beyaz işçi sınıfı bir crossdresser (karşıt giyinen) ile siyah orta sınıf bir eşcinsel mevzu bahis problemlere örnek teşkil eder. Ve bu tekil örnekler, toplumsal cinsiyet düzenindeki erkeklikler arası ilişkilerin konumunu belirlemek için kapsayıcı olmaktan daha çok amorf birer kategori olarak iş görebilir. Ancak bu kategoriler erkeklikler arası ilişkileri açıklamada yetersiz kalır. Connell'e göre erkeklik tipolojileri hegemonik, tabi kılınmış, suç ortaklığı ve majinalleşmiş olarak ayrıntılandırılır (Connell, 2005: 76). Bu noktadan hareketle çalışmanın odağını oluşturan köçekler ve köçek müziğini anlamaya çalıştığım suç ortaklığı (*complicity*) erkekliğini detaylandıracağım.

1.3.3. Suç Ortaklığı (*Complicity*)

Erkekliğin normatif tanımları, çoğu erkeğin aslında normatif standartları karşılamadığı sorunuyla karşı karşıya kalır. Bu nokta hegemonik erkekliğe uygulandığında hegemonik kalıbını titizlikle uygulayan erkeklerin sayısı oldukça az olabilir. Diğer taraftan erkeklik grupları hegemonik, suç ortaklığı, tabi kılınmış ve majinalleşmiş şeklinde sınıflandırılır. Ancak erkek grupları arasındaki suç ortaklığı ilişkisi, hegemonik projeyi tanıyarak yapılabilir. Bu bağlamda suç ortaklığı, hegemonik

erkekliğin daha zayıf versiyonu olarak görünürlük kazanabilir. Sözgelimi futbol maçlarını televizyonda izleyerek tezahürat yapan erkekler ile sahada ikili mücadele edenlerin arasındaki fark gibi. Ancak, genellikle bundan daha kesin ve dikkatle hazırlanmış bir şeyler görünürlük kazanabilir. Evlilik, babalık ve toplum hayatı genellikle çıplak tahakkümden ya da tartışmasız bir otorite sergilemesinden ziyade kadınlarla kapsamlı uzlaşmalar içerir (Connell, 2005: 79-80). Başka bir deyişle ataerkil bir kazanım ile birçok erkek, eşlerine ve annelerine saygı duyuyor, kadınlara karşı asla şiddet kullanmıyor, ev işlerinde alıştıkları payları alıyor, aile ücretini eve getiriyor ve feministlerin aşırılık yanlısı olması gerektiği konusunda kendilerini kolayca ikna edebiliyor olmaları hegemonik erkeklik ile suç ortaklığı arasındaki ilişkiselliğe vurgu yapar (Connell, 2005: 79-80). Bu bağlamda köçek pratiği üzerine daha önceki çalışmalarda erkeklik ilişkilerine dayanan vurgunun eksikliği ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin açığa çıkarılmaması nedeniyle Connell'in inşa ettiği kategorileri bu çalışma içerisinde hegemonik erkeklik ve suç ortaklığı bu çalışmanın analiz birimlerini oluşturur. Başka bir deyişle köçeklikten ekip başı olmaya uzanan tarihsel süreç suç ortaklığından hegemonik erkekliğe doğru giden erkeklik tipolojisinin önemli bir gösterenidir.



2. BÖLÜM

KÖÇEK VE KÖÇEKLİK TARİHİ

2. BÖLÜM

2. KÖÇEK VE KÖÇEKLİK TARİHİ

Kültürel pratikler dün ile bugün arasındaki köprüye sahiptir. Bu tarihsellik vurgusu etnomüzikoloji alanında yapılan çalışmalarda pratiğin etimolojisi ile işe başlanarak yapılır. Sözgelimi Rap; ritmik söz söyleme anlamına gelir ve tarihsel olarak Anglosakson coğrafyada ortaya çıkmış bir müzik pratiğidir.

Sosyo-kültürel dizgede yer alan müzik kimi coğrafyada dans ile bütünleşik halde görünürlük kazanır. Başka bir deyişle ‘kültüre gömülü’ olarak dizgeyi bütünleyici olabilir. Bu tezin de kapsamını oluşturan kültürel pratik olarak köçeklik müzik ile anlam kazanır. Dolayısıyla köçek ve köçekliğin etimolojik ve tarihsel uğraklarını detaylandırmak da yararlı olacaktır.

Köçek ve köçek müziği üzerine yapılan çalışmalar belirli bir birikim sunar. Bu nedenle çalışmaların ortak olduğu noktalar vardır. Köçek genel olarak; kadın kılığında dans eden erkek şeklinde tanımlanır. Köçekliği Şamanizm bağlamında ele alan Öngel’e göre;

...kimi sözlüklerde “köçek (köşek): deve yavrusu, köçekletmek=deveyi yavrutmak, kimi sözlüklerde ise Yeniçeri Ocağı’na giren çocuk= Hacibektaş Köçekleri veya Mevlevi dergahı’na yeni giren talip, küçük çocuk manalarında açıklanmaktadır. Bütün bu açıklama ve tanımlamalar topluca ifade edildiğinde; doğurma eylemi, dinsel köken, kadın kılığında oyunculuk, yavru veya küçük kavramlarıyla adeta şamanın dinsel ayindeki hal ve eylemini dile getirircesine vurgulanmakta olduğu görülecektir (Öngel, 1997: 275).

Buna ek olarak Mahmut Ragıp Gazimihal (1997: 123-24) ise köçek kelimesinin kökeninin Türkçe olduğunu savunur. Ahmet Vefik Paşa’nın yaptığı betimleye vurgu yapan Gazimihal;

‘Yavru ve genç civelek, küçük şey, kuşelek rakkas’. Bu anlatışta ‘köçek, küçük ve kuşek (bu Farsça)’ gibi üç ayrı kelime karışmış görünmektedir. Köçek sözü eski Türkçe ‘köçek’ fiilinden yer değiştirici kişi anlamıyla önce sıfat olmuş, sonra adlaşmış görünüyor

Köçek kelimesi, Farsça’da (Ö) bulunmadığı için Ferhenklerde ‘muşek venide kuşek’ diye yazılır. Arapça’da (ç) bulunmadığı için de Muarebbi (Arapçılılaşmış) kuşak olmuştur, deniliyor (kaf harfiyle). Mamafih her iki dilde bu kelime köçek anlamında kullanılmayıp Ferhenkteki tarif kısaca şudur: ‘Küçük ve sagir anlamınadır ve cüceye dahi dinür’ deniliyor. Bizdeki köçeki küçücek’ten kısaltmışa benzemektedir. İranlılar, Arapça raks kelimesini benimsediler. ...Şu halde köçek adı bizden çıkmıştır demek olur (Gazimihal, 1997: 123-24).

Diğer taraftan Ufuk Tuncel Nasman çalışmasında kelimenin etimolojik yönünü Farsça’dan günümüze ulaştığını savunur. Nasman’a göre;

Kelime dilimize Farsça’dan girmiş olup; küçük anlamındadır. ...Köçek, kelime anlamı etimolojik olarak incelendiğinde İranlılar’da kuçak teriminden gelmiş ve çocuk ya da hayvan yavrusu anlamında kullanılmıştır. 17.yy’da çeşitli anlamlarda kullanılmış olan bu terim, Popescu Judetz’in anlatımıyla, Osmanlı sultanına bağlı askeri ve politik bir kadroya veya yeniçerilere seçilerek katılmış genç, hizmet veren genç erkek veya derviş yardımcısı gibi değişik anlamlar içermektedir (Nasman 2004: 1’den Akt. Erkan, 2011: 224-25).

Köçek her ne kadar Nasman’ın aktardığı gibi Farsça kökene ait tanımlansa ya da Gazimihal’in argümanı ile Türkçe kökenli olsa da yerel lehçelerde birçok karşılığa sahiptir. Sözelimi köçek, Malatya’da kapı dolap ya da sandık kilidi, Tokat’ta bir çeşit av köpeği, Balıkesir’de topaç, Yozgat’ta ise semerlerdeki çengel gibi çeşitli anlam ve işleve sahiptir (Nasman 1999: 6, Erkan 2011: 225).

Kültürel pratik olarak köçek, çok anlamlıdır. Kelimenin etimolojik vurgusu belirli noktaları gösterir. Ancak etimolojik perspektif yerine dikkatin, kültürel pratiğin uygulandığı sosyo-kültürel bağlama odaklamasının daha incelikli bir yol olduğunu betimleyen Erkan; belirli coğrafi merkezlerde devam eden pratiğin bağlamını iki yönüne vurgu yapar. Köçeklik pratiğinin iki farklı yapıya işaret ederek, birinci yapının; tasavvufi zümrelere ait, mistik bir anlamı olan ‘derviş yamağı’ şeklinde bağlamsallaşması, ikinci yapının, genellikle surname ve seyahatnamelerde rastlanan ‘İstanbul eğlencesi’ olarak görünürlük kazanan kadın kılığında dans eden erkeklere yapılan kültürel pratik olduğu vurgusudur (Erkan, 2011: 226).

Köçeklik kavramının tasavvufi bağlamına dikkat çeken Fuad Köprülü, Anadolu Abdalları heteredoks İslam zümrelerini, Camiler, Kalenderler ve Haydariler gibi ‘heteredoks ve ahlaksız’ zümrelerin dervişlerine “Abdal” adının; bu zümrelere yeni giren genç çocuklara da ‘köçek’ adının verildiğini belirtiyor (Köprülü 1935: 31’den Akt. Erkan 2011: 226). Buna ek olarak Prens Kantemir (1673-1723) yaşadığı dönemde köçek kavramını aşağıdaki gibi betimler;

Her dervişin 12 ve üstü yaşlarda köçek dediği bir erkek çocuğu var. Uyuduğu yeri, yediği ekmeği paylaştığı, her yere beraber gittiği bu çocuğa, edebiyat, şiir, sanat ve bilim öğretiyor. Kendi oğlu gibi seviyor, kim bilir belki de öyledir? Onu koruyor, besliyor savunuyor. Kurucusu Hacı Bektaş olan Abdalların birçoğu Yeniçeri garnizonundan gelir (Ersoy, 2007: 97).

Tasavvuf bağlamında köçeklik genel anlamıyla ‘çırak’ olma ve belirli bir manevi inancın temsili ve devamı için girişilen bir süreç olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle köçek, tasavvuf ehlinin yanında kültürel pratikleri gündelik yaşamın içerisine dâhil eden anlamına gönderme yapar.

Köçeklik pratiğinin ikinci yapısını oluşturan kadın kılığında dans eden erkek vurgusu tarihsel ve etnografik araştırmalarda görece daha fazladır. Osmanlı devleti dönemi İstanbul’unda tarihsel veriler bu pratiğin merkezine referans verebilir. Hem

seyyahlar tarafından hem de Osmanlı tebaası tarafından yazılan tarihsel metinler köçeklik pratiğinin İstanbul'un fethinden (1453) sonra görünürlük kazandığını belirtir.

2.1. Dans Olarak Köçekliğin Tarihselliği

Osmanlı devleti, II. Mehmet'in (Fatih) İstanbul'u feth etmesi ile bir anlamda, doğu ve batı arasındaki kültürel mozağin cazibe merkezi haline geldiğini söylemek abartı olmaz. İstanbul'un fethi, Bizans döneminin kültürel atmosferi ve mirası ile genişleyen kültürel alan toplumsal hayatın yeni inşası olarak okunabilir. Bu bağlamda şenlikler, düğünler ve daha birçok eğlence teması bu kültürel mozağin önemli bileşenleridir. Bu nedenledir ki ritüel odaklı icralar, seyyahların satır aralarında olması sosyo-kültürel pratiklerin tarihselliğinin göstergesidir. Bu icralardan olan dans, başka bir deyişle köçekler, kimi yabancı ve yerli seyyahlarda da hem şaşkınlık hem de egzotik olarak detaylandırılır. Gazimihal, Köçekliğin İstanbul'un fethinden sonra görünürlük kazandığını ve köçekliğin gün görme çağının da XV. Yüzyılın son yıllarında başladığını ifade eder (Gazimihal, 1997: 125). Bu anlamda Ufuk Tuncel Nasman ve Şeyma Ersoy yayınlarında, köçeklerin İstanbul'un fethinden sonra görünürlük kazandığını ve bu köçeklerin Müslüman inanca sahip olmadığını savunurlar (Nasman, 1999, Ersoy, 2007).

Osmanlı devleti dönemin köçeklerin görünürlük kazandığı mekanlar; resmi ziyaretler, saray şenlikleri, padişah çocuklarının düğünleri, zengin ve vezirlerin konakları, bayram şenliklerinde, kamusal alana açık mesire alanlarında, kahvehane ve meyhaneler şeklinde sıralanabilir (Nasman, 1999: 13).

Köçek pratiğini bir gelenek olarak ele alan Nasman; tarihsel olarak Osmanlı devletine atıfta bulunmasının yanı sıra bu pratiğin Anadolu ve yakın coğrafya ile ilişkisini de ele alır. Sözelimi Yunanistan'ın kuzeyinde Seres bölgesinde düzenlenen Dionisos şenlikleri yani, baharın gelmesiyle yenilenme teması etrafında şekillenen bu şenlik içerisinde köçek pratiğinin de olduğu belirtilir. Köçeklerin, tarihsel kaynaklarda, İstanbul merkezli ve saray eksenli bir alanda görünürlük kazandığını ifade edilse de köçekliğin ne zaman ve hangi kültürel iklimden hareketle başladığının saptanmasının kaynak eksikliğinden kaynaklandığını not edilir (Nasman, 1999: 64). Kadın kılığında dans eden erkek olarak köçek, Anadolu coğrafyasında ve eski Türk inanışı olan Şamanizm ile de

ilişkili kurulan bir pratiktir. Erkeklerin kadın kıyafetleri ile bir dizi “oyun”larını ‘dramatik köylü oyunları’ olarak tanımlanır. Ayrıca bu pratiğin Anadolu’nun farklı merkezlerinde görünürlük kazandığı ifade edilir. Mersin’in Türkmen topluluklarınca oynanan ‘Köçek oyunu’ kadın kıyafetleri ile şekillenen bir pratiğe referans verilir (Nasman, 1999: 65).

Köçeklerin Seymen alaylarında da yer aldığını belirten Ataman, yürüyüş sıralamasını; Kocaoğlanlar, Meyter (davul-zurna takımı), Seymenbaşı, Seymenler, Üçetekliler, Zenneler, Siniciler, Kuburcular, Maniciler, Soytarılar, Köçekler ve Avcılar şeklinde belirtir. Seymen alaylarında yer alan köçeklerin “paçaları sıkma, üçetekli fıstan bürümcek cepken üzerine kadın cepkeni giyerler, saçlarını omuzlarına değmeyecek şekilde uzatırlar, kadınımsı hareketlerle, oyun sırasında davulcuların yanında yer alırlardı” (Ataman 1992: 79’dan Akt. Nasman, 1999: 68).

2.2. Tarihsel Bağlamda Köçeklerin İcra Mekânları

Osmanlı devleti döneminde köçeklerin görünürlük kazandığı icra mekânları; resmi ziyaretler, saray şenlikleri, padişah çocuklarının düğünleri, zengin ve vezirlerin konakları, bayram şenliklerinde, kamusal alana açık mesire alanlarında, kahvehane ve meyhaneler şeklinde sıralanabilir. Saray eğlencelerinde bulunan köçekler iki kategoride ele alınabilir. Birincisi, sarayın içinde, saraya bağlı köçekler yetiştirilmiş ve tüm saray içi etkinliklerde performanslarını sergilemişlerdir. İkinci olarak, saray dışı toplumsal alanda performansı ile dikkat çeken köçek ekipleri saraya davet edilerek buradaki etkinliklerde yer almışlardır.



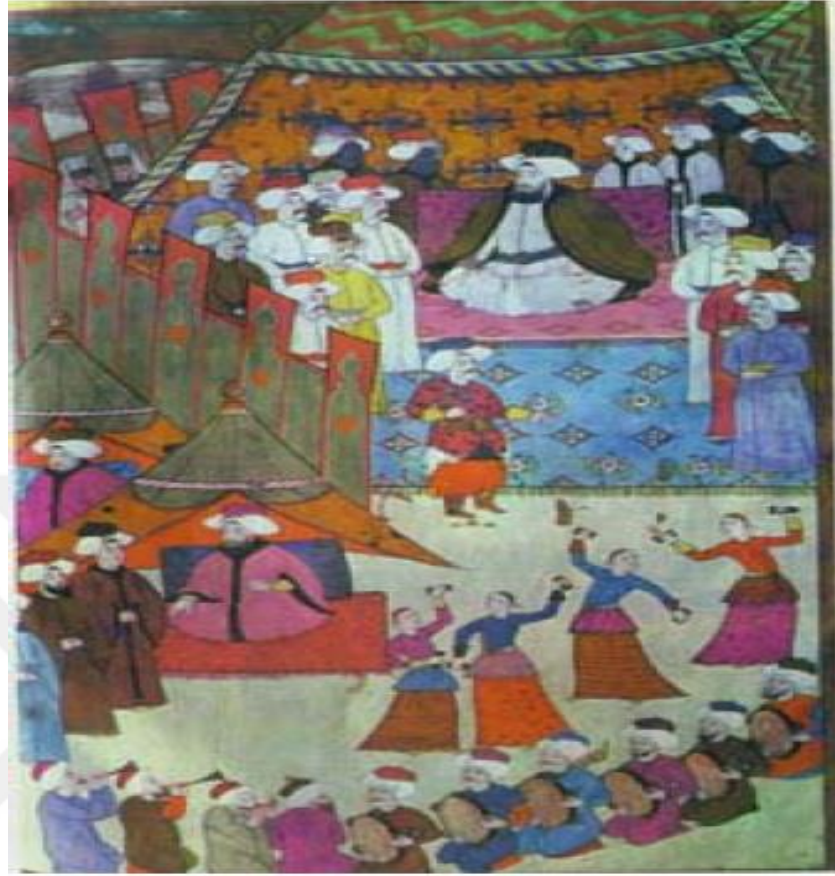
Fotoğraf 1. Saray eğlencesinde bir köçek minyatürü (Nasman 1999: 38).

Köçeklerin diğer faaliyet alanlarından bir diğeri de padişah çocuklarının sünnet düğünleri olarak söylenebilir. Bu düğünler bir ritüel olarak tanımlanabilir ancak köçeklerin tarihsel icra mekanı üzerine araştırma yapan yazarlar bu ritüeli şenlik olarak

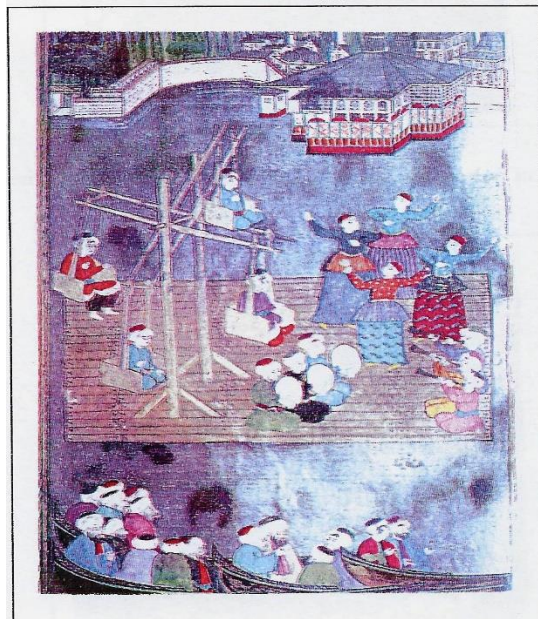
ele almışlardır. Bu noktada şenlik ve düğün eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda 1670-79 yılları arasında Osmanlı topraklarını ziyaret eden İngiliz John Covel 1675 yılında Edirne’de IV. Mehmet’in oğullarının sünnet düğünü için yapılan ritüeli görmüş ve köçekleri şöyle betimlemiştir;

Kıyafetin bir parçası olan iç eteklik, dansın feminen yönünü de işaret ederdi. Saçlarını kesmezler, yanlarında çepeçevre güzel saç lüleleri bırakırlardı, kimi saçlarını örter, kimi de aşağı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına dökerdi. Genel olarak başlarına ipek bir başlık veya kalpak denilen kürklü bir başlık geçirirlerdi. Bunlar arasında 10 yaşlarında bir güzel oğlan çocuğu bulunuyordu, saçları bir kadınıninki kadar uzundu. Onunla birlikte dinç, yaklaşık 25 yaşlarında bir delikanlı dans etti. Ustaca, sessiz, tuhaf bir bayağılıkta, akla gelebilecek her türlü çapkınca, kösnük duruşlara başvurdular. Geriye kalanlar 4, 6 ve bazen 8 kişilik takımlarda dans ettiler. Bu daha çok bedenin kıvrılması, adımların yavaşça, yuvarlakça kaydırmaya, durmaya ve dönmeye dayanıyordu. Kol hareketi, dans hareketi, el hareketi gibi belirli bir hareketleri yoktu. Ya yarım veya tam halka olurlar, bir ezgiden öteki ezgiye, bir güldürüden öteki güldürüye geçerler, en sonunda canlı müziğe ayak uydurarak uzun uzun dönerler, durunca eğilip selam verirler ve hep yakınlarında olan çalgıcıların yanına koşarlardı (Aksoy 1999: 790’dan Akt. Beşiroğlu, 2011: 47).

Şenlik ve düğünler, başka bir deyişle ritüeller, komünitاسın görünürlük kazandığını performans alanıdır. Geçici toplumsallığın icracıları olarak köçekler 1720 tarihli III. Ahmet döneminde düzenlenen on beş gün devam eden etkinlikte de yer almıştır. Dönemin tarihsel bir fotoğrafı olarak minyatürler bu etkinlikte düzenlenen köçek pratiğini resmeder. Levni’nin Surmane’sinde aktardığı minyatür;



Fotoğraf 2. Levni Surname, Dans Eden Köçekler (And 1982'den Akt. Ersoy 2007: 53).



Fotoğraf 3. Levni Surmane'sinde Köçekler (And 1982: 182'den Akt. Nasman 1999: 42).

Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları adlı çalışmasında minyatürlere yer veren Metin And, Levni Surmane'sine atıfla, köçeklerin performansının arka plan detaylarını aşağıdaki gibi ifade eder;

... 'Su Balesi' diyebileceğimiz bu gösteride köçekler, su üzerinden kayarak dans etmişlerdir. [...] Köçekler yuvarlak tahtadan dubalar üzerinde eteklerinin içinden bu dubayı tutturmuşlar, dubanın altında dengeyi sağlamak için kurşun ağırlıklar bulunmaktadır. Su altından iplerle kıyıda çekilince bu dubalar gözükmeyen su üstünde kaymaktadırlar. Gerçi Levni minyatürlerinde bu ipleri ve dubaları göstermişse de gerçekte bunların gözükmeyen, görünenin ise dansçıların su üzerinde kayarak dans etmeleridir (And 1982: 182'den Akt. Nasman, 1999: 42).

Tarihsel bağlamda İstanbul merkezli görünürlük kazanan köçeklerin loncalar, yani esnaf teşkilatı şeklinde örgütlendiklerini ifade etmek gerekir. Bu loncalar içerisinde yer alan diğer performans zanaatkâları ile köçekler bir gösteri sanatçısı olarak görülmektedir. Çengiler, köçekler, kasebazlar ve değişik pratikleri icra eden hem müzisyen hem dansçı hem de gösteri uzmanları kalabalık bir esnaf loncasına işaret eder. Tarihsel değişim ve dönüşüm ile ayrılan her bir pratik günümüzde kimi pratikleri devam ettiren kişiler ile karşılaşılrsa da bugün birçok meslek alanı artık devamlılığını gösterememektedir. Gazimihal, köçekliğin 1856 tarihine kadar devam ettiği ve Reşit Paşa'nın (Mustafa Reşit Paşa) Sultan Abdülmecit'ten aldığı bir emir/buyruk üzerine İstanbul'da köçekliğe son verildiğini belirtir. Fakat bir süre daha köçeklik devam etse de İstanbul merkezli bu pratik süreç içinde görünürlüğünü kaybetmiştir. (Gazimihal, 1997: 125). Köçeklerin İstanbul merkezli performans alanı tarihsel süreç ile Anadolu'nun farklı coğrafyalarında Mısır ve Balkanlar'da da görünürlük kazanmıştır. Daha açık bir deyişle bu olguyu kent sosyolojisinden hareketle merkez-çevre diyalektiğini bir analogi betimlemek mümkündür. İstanbul'da yani merkezde olan köçek pratiği çevreye yani Balkanlar ya da Mısır'a ya da Batı Karadeniz coğrafyasında köçeklik pratiği yerel bağlamı ile devamlılığını sağlayıp günümüze kadar ulaşmıştır. Bu pratik bugün Türkiye'de, Batı Karadeniz ve İç Anadolu coğrafyasında devam etmektedir ancak köçek kollarının 1856 yılında çıkarılan kanundan sonra nasıl ve hangi coğrafyalara gittikleri kesin olarak bilinmemektedir.

3. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KASTAMONU'DA KÖÇEKLİK VE KÖÇEK MÜZİĞİ

3. BÖLÜM

3. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KASTAMONU'DA KÖÇEKLİK VE KÖÇEK MÜZİĞİ

Köçek, biyolojik erkek tarafından ‘eteklik’ giyilerek sunulan bedensel performansçı olarak tanımlanabilir. Köçek bu performansı gerçekleştirmek için müziksel bir sürece ihtiyaç duyar. Köçeğin performansı için tınısal ürün yerel bağlamli çalgı/çalıcılar tarafından icra edilir. Bu çalgıcılardan oluşan birlikteliğe; ‘ekip’, ‘köçek ekibi’, ‘grup’ olarak ifade edilir. Tarihsel bağlamda esnaf loncaları² içinde bulunan köçekler, bugün etnografik olarak daha küçük ölçekli bir ‘ekip’ etrafında toplanan müziksel hizmetin önemli bir bedensel performansçısıdır. Köçeklik pratiği Anadolu coğrafyasında farklı şekillerde görünürlük kazanır. Öncelikle köçeklik pratiğinin olmadığı bir coğrafyada bu bedensel performans biçimi hararetli tartışmalara konu olurken diğer taraftan kültüre gömülü bir pratik olarak köçeklik önemli bir pratiğe gönderme yapar. Dolayısıyla ifade kültürü pratikleri, içinde bulundukları toplumsal etkileşimin ile anlam kazandığını belirtmeye gerek bile yoktur. Çünkü, müzik ve dans pratiği ‘biz’i tanımlayan ‘öteki’ni dışarıda bırakan bir kimlik işaretleyicisi olarak tanımlanabilir. Bu karşıtlıklar kültürel kimlik ile ilişkisel olsa da ölçeği ve niteliği ne olursa olsun bir kültürel iyi niyet ve hoşgörü oluşturmaz. Köçeklik pratiğini de bu bağlamda okumak mümkündür.

Erkek dansçılar ve erkek müzisyenlerce sunulan hizmet toplumsal bağlamda kadın-erkek gruplarına farklı hizmetleri de içinde barındırarak görünürlük kazanır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet temelli kuramsal yönelimlerin merkezinde yer alan bu tez, bağlamsallaştırmalarını kültürel performansın icracıları ekseninde tutar. Diğer taraftan akılda tutulması gereken nokta köçeklerin ‘ekip’ içindeki birer icracı olmalarına ek olarak

² Lonca kısaca meslek derneği olarak tanımlanabilir. Belirli bir amaç doğrultusunda kurumsallaşan veya dernekleşen müzisyenlerde lonca halinde örgütlenirler. Çünkü bu örgütlenme müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumlarının düzelmesine yardımcı olur. Müzisyenler arasında loncalar dünyanın hemen her yerinde gözlemlenebilir. Söz gelimi Japonya’da veya Hindistan’da loncalar aracılığıyla müzik etkinlikleri para ile desteklenir. Böylece müzisyenlerin finansal düzenlemeleri denetim altında tutulur (Kaemmer, 1993: 28). Bu bağlamda Kastamonu’da ki köçeklerin ve köçekliğin de bir lonca oluşturduğu söylenebilir.

bu ekiplerin köçeklerden azade olmadığını vurgulamak gerekir. Bu bağlamda performans takımı (ekip) diğer müziksel pratiklerdeki grup/takım oluşumlarından farklılık gösterir. Bu durum da görece özgül ve özgün bir pratik olarak köçekliğin incelemeye değer bir nesne olduğu ortaya koyar. Dolayısıyla bu bölümde alan araştırmasının yapıldığı Cide ve Şenpazar ilçelerinin tarihi, coğrafyası ve kültürel özellikleri, köçeklikte akraba ve aile ilişkisi, köçekliğe başlangıç motivasyonu, performans takımları olarak ‘ekip’lerin bedensel ve müziksel performansı etnografik perspektifte ele alınacaktır.

3.1. Cide ve Şenpazar İlçeleri Tarihi, Coğrafi ve Kültürel Özellikleri

Homeros’un İlyada eserinde Cide’nin varlığından ve Antik dönemdeki adlandırmalardan bahsederken verilen coğrafi merkezlerin günümüze kadar arkeolojik bulgularına rastlanmamıştır. Cide’de Kytoron ve Aigialos isimli iki antik kent bulunmasına rağmen Cide’nin 12 km batısında, Kurucaşile’nin 15 km doğusunda bulunan Kytoron, kapalı bir liman kenti olup Ortaçağ Kalesi yıkıntısı dışında kentten herhangi bir kalıntı günümüze ulaşmamıştır. Cide’nin 17 km doğusundaki Aigialos kenti, Aydos köyü, Aydos çayı vadisinde, kıyıda iç tarafa doğru bir coğrafi alanı kapsar. Ancak bu alandan günümüze kadar gelen arkeolojik kalıntı bulunmamaktadır (URL-1).

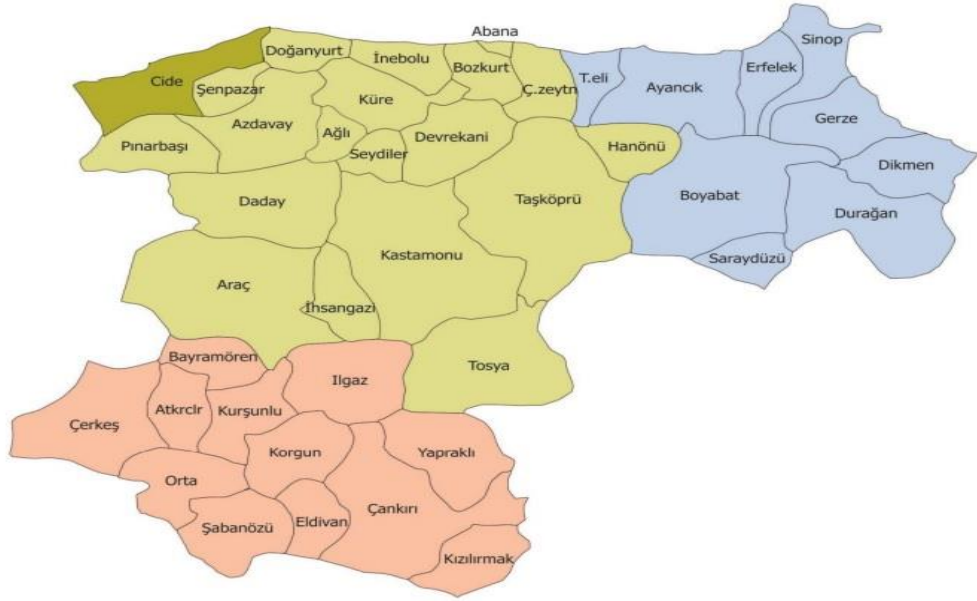
Tarihi kaynaklarda yörede, M.Ö. 1100-700 yılları arasında Paflagonialıların egemenlik kurdukları bilinmektedir. Fryglerin bir kolu olan Paflogonialılar bu bölgeye kendi adlarını vermişlerdir. Paflagonyalılar, Devrekani Çayının, Gökırmak, Devrek, Soğanlı, Filyos ve Bartın Çayları etraflarında yerleşmişlerdir. Homeros, Paflogonya’nın Cide ve Kitoros(Gideros) taraflarında Henet veya Heneti adlı bir kavmin yaşadığını belirtmiştir. Cide’nin sahilinde, Ceviz Dibi adıyla anılan yerde bir saray kalıntısının olması bu iddiayı kuvvetlendirmektedir. Romalılar ve Bizanslılar Cide’de hüküm sürmüşlerdir. Nitekim, Cide’de Callade Cide, Y.Domma ve Caracolla adlarına kesilen paralar ve Cide’de bulunan Roma dönemi kale kalıntıları bunu kanıtlamaktadır. Güble ve Gilivri arasında Çoban Kalesi Romalılar döneminde yapılmış Osmanlılar döneminde de onarılmıştır. Timle Kalesi ve Gazallı Kalesi Bizans dönemine aittir.

Okçu Kalesinin ise tam olarak ne zaman yapıldığı bilinmemektedir (URL-1).

Cide coğrafyasında Bizanslılardan sonra, Danişmendler, Çobanlar ve Candaroğlu hüküm sürmüşlerdir. Ağı ve yöresi 1106 yılında Danişmendlilerin himayesine geçmiştir. Anadolu Selçuklu'larının dağılmasından sonra Candaroğulları beyliği bölgeyi himayesi altına almıştır ve sonrasında 1392 yılında Kastamonu Osmanlı topraklarına dâhil olmuştur. 1461'de Fatih Sultan Mehmet döneminde Kastamonu coğrafyası kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır. 1868'de Kastamonu vilayeti merkezi yönetime bağlı bir kaza konumuna getirilmiştir. Diğer taraftan bu dönemde Cide'de eski bir liman olması burada bir tersane kurulmasına vesile olmuştur. “Bu liman İpek Yolu üzerinde olup, önemini tarih boyunca sürdürmüştür. Karaağaç İskeleyi adı ile anılan ilçedeki iskele Rusya ile Anadolu arasında ticaret bağlantısını sağlamıştır” (URL-1).

Günümüzde Cide, Kastamonu ilinin kıyı ilçelerinden birisi olup bünyesinde 85 köy bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Cide'nin demografik yapısında bölge dışına göç faktörü önemli problemlerindendir. Cide ilçesi çevresinin geniş ormanlık alanları nedeniyle ağaç ve ormancılık sanayisinin gelişmiş olduğunu söylemek mümkündür. Geçim kaynakları tarım, hayvancılık, ormancılık ve balıkçılık olarak sıralanabilir. Diğer taraftan Cide'nin 11 kilometrelik kesintisiz plajı turizm bağlamında da önemli bir değer olduğunu belirtmek gerekir (Zeyrek, 2013: i).

Demografik olarak Cide 1965 yılından 2011'e kadar olan süreçte önemli ölçüde değişikliğe uğradığı nüfus dökümleri ile ortaya konulmaktadır. Zeyrek (2013: 4) yayınladığı raporda nüfusun 46.078'den 20.085'e gerilediğini belirtir. Etnografik bağlamda kış aylarında Cide nüfusunun görece azalması bölge dışı göçü en çok veren illerin arasında yer alan Kastamonu'nun ilçesi olmasından kaynaklanmaktadır. Resmi ve dini bayramlarda Cide'ye ziyaretlerin turizm açısından da iş gördüğü bir gerçektir. Bölge dışında yaşayan Cide'lilerin gelmesi ya da turizm odaklı seçilen merkez olarak Cide bu dönemsellikte nüfusun görece iki katına çıkmasına sebep olur.



Şekil 1. Cide İlçesi Coğrafi Konum (Zeyrek 2013: 2).

Günümüzde Cide, kültürel atmosferinde köçeklik pratiğini ve devamlılığını sağlayan merkezlerden biri olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu kültürel atmosfer belirli kültürel kimlik işaretleyicileri ve sosyo-kültürel faaliyetin içindeki köçek ekiplerinin varlığını ve bu toplumsal cinsiyet performansının Cide’de köçeklik pratiğini araştırma nesnesi olarak farklı bir noktaya iter. Diğer taraftan “Sarı Yazma” ile özdeşleşen Cide’de kültürel kimlik, erkek cinsiyet performansını köçek etrafında sunar. Cide’nin simge isimlerinden olan Rıfat Ilgaz bir anlamda ilçeye popülerlik katarken diğer taraftan yayınladığı “Sarı Yazma” kitabı Cide’liler tarafından değerli görülür. Hem kadınların kullandığı obje hem de müziksel bir metin olan Sarı Yazma Cide’liler için motivasyon kaynağıdır. Turizm hareketliliğini de beraberinde yaşayan Cide nüfusu sosyo-kültürel faaliyetlerini de devam ettirir. Sözgelimi takvime bağlı bir ritüel olan “Cide Rıfat Ilgaz Sarı Yazma Kültür ve Sanat Festivali” için ilçenin dinamik ve yoğun nüfusun olduğu yaz ayları seçilir. Diğer taraftan yaz ayları yani haziran, temmuz, ağustos ayları, geçiş ritüellerinin de merkezinde yer alır. Bu dönemsellik “düğün mevsimi” olarak hareketliliğini de yaşar ve en çok düğünler bu süreçte yaşanır. Ritüelin liminal³

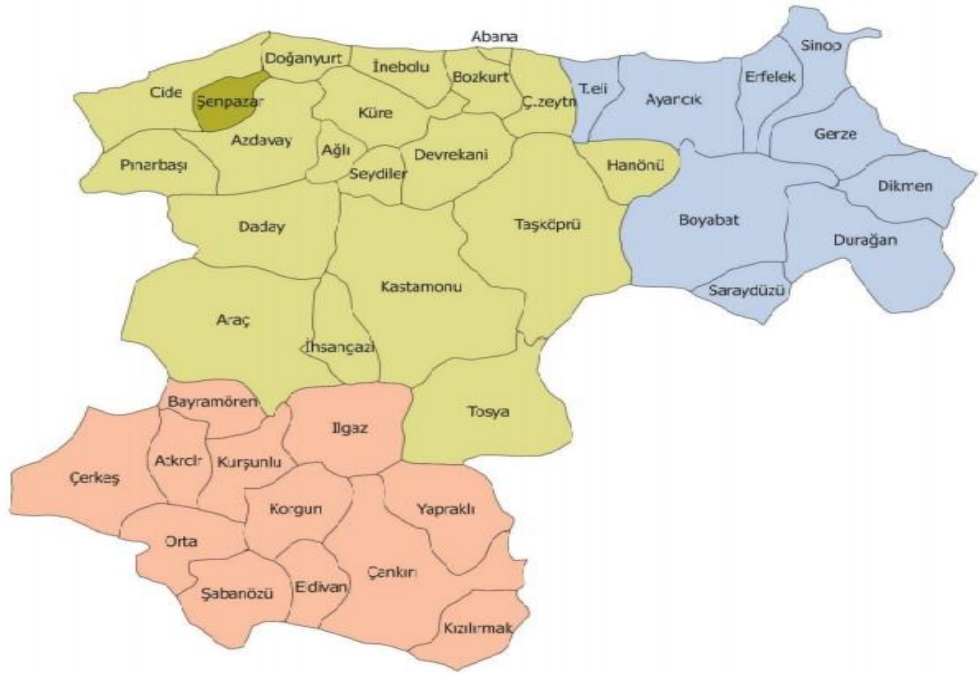
³ Kökeni Latince *limen*’den türetilme *liminal* sözcüğüne dayanan ‘liminalite’ (Fr. *liminalité*; İng. *liminality*) kavramı, özellikle doğum, ölüm, evlilik gibi geçiş ritüellerinde ya da karnaval, yayla şenlikleri, Kırkpınar yağlı güreşleri gibi döngüsel ritüellerde kurulan eşik ve sınırların ritüele özgü belirli sosyo-kültürel

evrelerinin sorunsuz geçilmesi için sunulan müzik pratiği için, ağırlıklı olarak İstanbul’da ikamet eden Cide’lilerin yanı sıra Cide’de ikamet eden “ekip”lerin bu hizmeti sağladıklarını belirtmekte yarar vardır. Sözelimi Şen Grup Cideliler, Grup Aslar, Ayyıldız Ekibi gibi ekipler İstanbul’dan Cide’ye gelerek müzik hizmeti sunarlar. Buna ek olarak Cide Sarı Yazma ekibi, Kayran ailesi gibi ekipler Cide’de ikamet eden bölge içi yerel ekipler arasındadır.

Etnografik verinin diğer bir coğrafi konumu olan Şenpazar ilçesinin tarihsel bağlamda yerleşim mekânı kesin olarak bilinmemektedir. Yerel aktörler arasında dolaşımda olan rivayetler bulunmaktadır. Bu rivayetlerden ve ilçede bulunan bazı kerpiç yapılar ve mezarlık kalıntılarından hareketle Şenpazar’ın Bizans dönemine gönderme yaptığı söylenebilir. Rivayetlerin ilçenin adını almasında “Kuztekke” mahallesinde yaşayan bir inançsal merkez olduğu bu nedenle inanç önderi şeyh Şir Ali Bani adlı kişinin “Tekke Köyü’nün bir mahallesini oluşturan yere Şeyh Şir Ali Bani’nin şehri veya şehir kuran manasına gelen ‘Şhribani’ ismi verilmiştir. Daha sonra Şhribani isminin halk arasında ‘Şarabana’ olarak telaffuz edildiği ve 1948-1950 yılları arasında İl Genel Meclisi tarafından ‘Şarabana’ olarak belirlendiği bilinmektedir” (URL-3). Yine yerel aktörler arasındaki diğer bir söylenti bölgede geçmişte üzüm bağları olduğu ve bir de Şarap imalathanesi kurulu olduğu ve bunlardan hareketle buraya “Şarabana” adının da verildiği söylenmektedir. “Şhribani”, “Şarabani” ve “Şarabana” biçiminde söylenen ilçe adı bugün artık “Şenpazar” biçimine dönüşmüştür. 1954 yılında olmuş, 1974 yılında Belediye teşkilatı kurulmuş olup; 1987 yılının mayıs ayında ise ilçe olmasına karar verilmiştir (URL-3).

Şenpazar, coğrafi olarak Kastamonu ilinin kuzeybatısında, Batı Karadeniz bölümünde yer almaktadır. Kastamonu il merkezine 100 km mesafede olup, Karadeniz’e uzaklığı 37 km’dir. İlçenin kuzeyinde Cide, güneyinde Azdavay, kuzeydoğusunda Doğanyurt ilçeleri tarafından çevrilmiştir (Keser, 2013: i).

davranışlar ve sembolik kodlar ile işaretlendiği özel ve geçici konumları, zamanları ve mekânları nitelendirir (Gennep, 1960: 10-11, 21; Turner, 1987a: 102’den Akt. Kınıl ve Yükselsin, 2016: 377).



Şekil 2. Şenpazar İlçesi Coğrafi Konum (Keser 2013: i).

Şenpazar ilçesinin demografik yapısı 1965’den 2011’e kadar olan süreçte nüfus azalması belirli dinamikler ekseninde önem kazanmıştır. İlçe nüfusu 9439’dan 5148’e gerilemiştir. Bunun yanı sıra Şenpazar 1987’ye kadar Cide’ye bağlı bucak iken, 1987’de ilçe olması nüfus hareketlerini etkilemiştir. Şenpazar’da meslek sahaları ve sanayi kuruluşlarının olmaması, arazi de tarım için işlemesi zor bir coğrafya olması nedeniyle ilçe sürekli dışarıya göç vermektedir. Genel olarak nüfus azalması, göç ve düşük doğum oranı olduğunu belirtmek gerekir. (Keser, 2013: 10).

Şenpazar köçeklik pratiği Cide’deki varlığı gibi benzer kültürel formlar ve kodlara sahiptir. Sözelimi “Şen Grup Cideliler” ekibinin tamamı Şenpazar’lı olması ve diğer ekiplerinde aynı kültürel coğrafyadan olmaları bu coğrafyanın pratiğe verilen değeri anlamak açısından önemlidir.

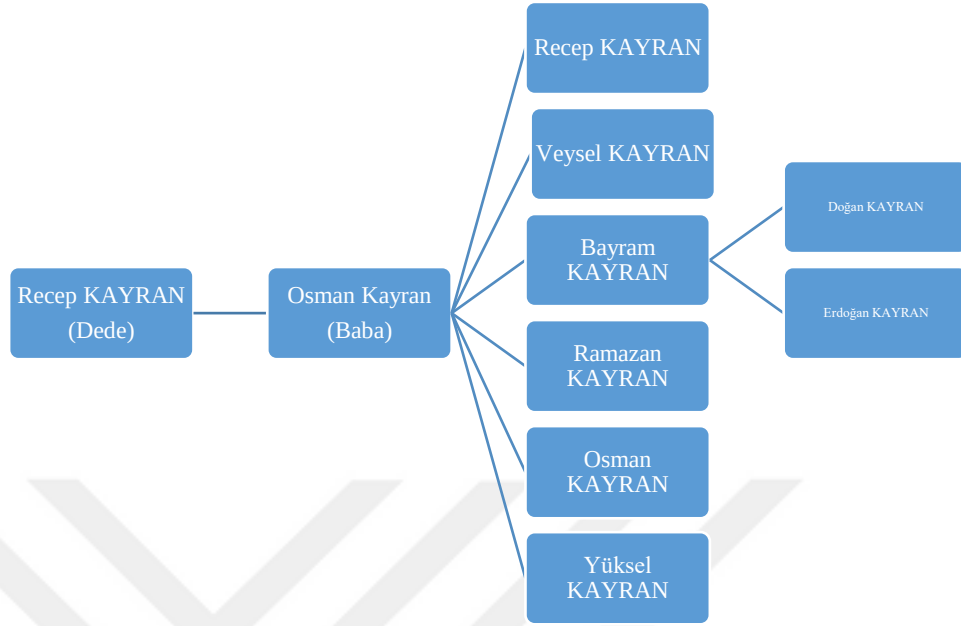
3.2. Köçeklikte Akrabalık ve Aile İlişkileri

Profesyonel anlamda meslek seçimini etkileyen değişken sosyo-kültürel bağlamdır. Bu bağlam maddi, toplumsal ve ifade kültürleri ile ilintili olabilir. Meslek seçimi sonucu, bireylerin ekonomik yaşamını dönüşüme uğrattırken toplumsal alan ile de ilişkisi değişime uğrayabilir. Dolayısıyla bu süreç birbirine bağlantılıdır. Ancak, meslek

seçimini etkileyen diğer bir paradigma da aile ve akrabalık ilişkisidir. Sözgelimi Romanlar arasında meslek grupları ailelerle ilişkilidir. Belirli bir ailenin meslek alanı o aile üyelerinin en az birinin ya da bir kaçının aynı meslek alanını seçmesi o bireyin hayatını idame ettirmesi için önemli bir referans noktasıdır. Müzisyen ailenin içine doğmuş bir bebeğin ilerleyen süreçte müzisyen olma potansiyeli müzisyen olmayan ailelerde doğan bebeklere göre görece daha yüksektir. Bu gerekçelendirme nedeniyle alan araştırmamda karşıma çıkan aile ve akrabalık faktörünün yadsınmaması gerekliliğini fark ettim.

Ufuk Tuncel Nasman 1999 yılında köçeklik üzerine hazırladığı tezde, Cide ve Şenpazar'da köçeklik yapan ailelerin bir kısmının bu pratiği devam ettirmediğini bir kısmının da hala devam ettirdiğini ifade eder. Bu ailelerin bölge dışı göçten diğer aileler gibi etkilendiğini belirtir. Köçeklik pratiğini devam ettiren ailelerin bir kısmının İstanbul'da ikamet ettiğini bir kısmının da Kastamonu'da hala ikamet ettiğini belirtir. Buna ek olarak tarihsel bağlamda köçeklik pratiğini meslek edinmiş ailelerin profesyonel müzisyenler olduğunu ancak araştırmanın yayınladığı tarihlerde bu ailelerin ekonomik nedenlerden dolayı köçekliği ikinci geçim kaynağı olarak devam ettirdiklerini ifade eder. 2000li yıllar ile köçeklik ve müzisyenlik aileler için ek bir gelir kaynağı haline gelmiştir (Nasman, 1999: 88-9).

Etnografik olarak alana ilk giriş tarihinde tanışma fırsatı bulduğum Veysel Kayran ve aile üyeleri Cide Derebucağı köyünde ikamet eden bir ekip idi. Bu ailenin müziksel soy ağacı tarihsel olarak önemlidir. Ekip başı olan Veysel Kayran zurna, Bayram Kayran davul, Yüksel Kayran davul, Erdoğan Kayran kemane, Doğan Kayran köçek, ve Osman Kayran köçek olarak müziksel ve bedensel hizmet sunarlar. Alan araştırma sürecimde karşılaştığım tüm aile üyelerinin aynı soyada sahip olan ve aynı ekipte hizmet sunan en özgül aile olmaları yerel ekipler içerisinde örnek teşkil eder. Göçten etkilenme Kayran ailesi içinde geçerlidir. Osman ve Yüksel Kayran İstanbul'da ikamet eden ancak "düğün mevsimi" Cide'ye gelip mesleklerini icra ederken ekonomik ek kazanç da sağlarlar.



Şekil 3. Kayran Ailesi Müziksel Soy Ağacı.

Ufuk Tuncel Nasman çalışmasında Kayran ailesine ilişkin dede Recep Kayran'ın ilk gençlik döneminde köçeklik yaptığını ve kemane çaldığını, Recep Kayran'ın oğlu Osman Kayran ise yine erken gençlik döneminde köçeklik yaptığını ve zurna icra ettiğini ifade eder. Osman Kayran'ın çocuklarının hepsinin de köçeklikten başlayan ve sonrasında farklı çalgı gruplarına yönelen isimlerin olduğunu bunların sırasıyla; Recep Kayran zurna, kemane ve davul çaldığını, Veysel Kayran zurna, bağlama çalmasının yanı sıra performans takımının yönetmenidir. Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyet bağlamında köçek ekibinin 'hegemonik erkeklik'e sahip kişidir. Bayram Kayran davul çalarken, Osman Kayran sadece köçeklik performansı sunar. Yüksel Kayran ise zurna çalmaktadır (Nasman, 1999: 91). Nasman'ın çalışmasını gerçekleştirdiği tarihte aileye henüz yeni katılan ve çocukluk dönemlerinde olan, Bayram Kayran'ın oğulları, Doğan Kayran ve Erdoğan Kayran etnografik araştırmam da köçeklik pratiğini devam ettirmektedir. Doğan ve Erdoğan Kayran köçeklik yapmakta ancak Doğan Kayran ihtiyaç duyulduğu zamanlarda zurna çalmaktadır. Ancak Erdoğan Kayran ekibin kemane icracısı olarak daimiliğe sahiptir.



Fotoğraf 4. Kayran Ailesi 02.08.2015 Cide.

Yukarıdaki fotoğrafta soldan sağa doğru Erdoğan, Doğan, Bayram, Yüksel, Osman ve Veysel Kayran yer almaktadır.

3.3. Köçeklğe Başlangıç Motivasyonları

Cide ve Şenpazar’da alan araştırmasında gözlemlediğim ve görüşme yaptığım köçekler ve ekip üyelerine sorduğum sorularda köçeklğe nasıl ve ne zaman başladınız idi? Kimi ekip üyeleri hiç köçeklik yapmadığını belirtir iken kimisi de ilk gençlik dönemleri denilebilecek 13-15 yaş aralığını ifade ettiler. Ancak yaş aralığı önemli bir dinamik gibi görünse de burada köçeklğe başlamanın temel motivasyonunu iki kategoriye ayırarak devam edeceğim. Birinci kategori pratiğe yüklenen kültürel değerin bireysel arzu ve istek ile ilgili kısmı ki bunu yerel terminolojide “heves” şeklinde tanımlarlar. İkinci kategori olan sosyo-ekonomik yapılanmanın bireyleri bir anlamda bu pratiğin performançlarına dönüştürdüğü “mecburiyet” süreci oldu. Hemen belirtmeliyim ki her ne kadar ikinci kategori ayrı bir referans noktasına gönderme yapsa da birinci

kategori ile ilişkisellik taşır. Başka bir deyişle bireyin köçekliğe başlaması “mecburiyet” üzerinden ifade edilse de devamında arzu edilmeyen ya da sevilmeyen bir sosyo-kültürel pratiğin yani “heves” edilmeyenin performe edilmeyeceğine yönelikti. Sözgelimi Davulcu Erol (İsmail Özan’ın ekibi) okuldan kaçarak köçeklik yaptığını eğitim hayatını yaradı bırakacak kadar çok “heves” ettiğini belirtti.

3.4. Performans Takımı Olarak Köçek Ekibi

Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliği Sunumu* adlı çalışmasında performansı bireysel ve iş birliği ile gerçekleştirilen iki düzeyde kavramsallaştırır. Bu noktada “bir rutinin sahnelenmesinde iş birliğinde bulunan bireyler kümesi”nden söz edildiğinde bunu “performans takımı” ya da “takım” olarak tanımlar (Goffman, 2004: 84).

Bir köçek takımı/ekibi/grubu 5 ya da 6 kişiden oluşan bir “performans takımı”dır. Bir zurna, iki davul, bir *kemane* (klasik kemençe/tırnak kemençe/armudi kemençe vb.) ve bir ya da iki köçekten oluşan bu performans takımı ritüel içi müzik pratiğini gerçekleştiren çalgı ve dans takımı olarak ifade edilebilir. Ancak çalgı ve dans takımı olarak köçekler kendilerini “ekip”, “grup”, “takım” olarak farklı biçimlerde tanımlarlar. Goffman’cı ifade ile performans takımı olarak köçek ekibi⁴ liminal sürecin sorunsuz geçilmesi için müzik hizmeti sunan topluluktur. Bir ekibin genel özellikleri olarak dans etme ve müzik yapma işi keskin sınırlarla çizilmiş değildir. Bir aile olarak performans takımı olan Kayran ailesi üyesi olan Erdoğan Kayran’ın bir düğünde kemane çalarken başka bir düğünde köçek olması dans etme ve müzik yapma işinin keskin sınırlarla çizili olmadığına işaret eder. Ancak köçekliği tamamen bırakmış olan zurna icracısının yani Veysel Kayran’ın ekip başı olduğu gerçeğini akılda tutulması gerekir. Ya da Grup Aslar da köçeklik yapan Turan Bağ’ın başka düğünde davulcu olarak takıma dâhil olması aynı örneğe gönderme yapar.

Çalgı ve dans takımı olarak köçek ekipleri müziksel hizmetin sunulacağı bir günlük zaman dilimini ikiye böler. Aldıkları işe göre saat aralığı sabitlenmiştir.

⁴ Metnin devamında bir çalgı takımından söz edildiğinde ekip terimi kullanılacaktır.

Etnografik olarak takım üyeleri arasındaki iletişim “*kaç düğünü?*” sorusuna cevap *ya 1-5* (yani 13.00-17.00 arası) *ya da 7-11* (yani 19.00-23.00 arası) *düğünü*” olarak ifade edilir. Bir-beş ya da yedi-onbir saat aralığı geçiş ritüelinde komünitas⁵ üyelerinin (kız ve erkek tarafı) aynı zaman ve mekanda bulunduğu dilimi ifade eder. Ancak düğün evine gidiş ve ritüelin başlangıcı daha erken saatte olur. Sözelimi bir-beş düğünü için sabah 8.00’da toplanan ekip önce erkek tarafına gider orada müzik ve dans ediminden sonra ‘damadın’ kınası yakılır, ‘güvey görüştürme’ yapılır ardından da kız tarafına doğru yola çıkılır. Eğer kız ve erkek tarafı farklı köylerde ise süreç erkek tarafındaki temsilci eşliğinde düzenlenir. Sonrasında kız alınır ve Cide ya da Şenpazar merkezdeki daha önceden anlaşılmış olan bir düğün alanında buluşulur. Böylece saat artık tam da 13.00’ı göstermiş olur ve 17.00’a kadar performans sürer.



Fotoğraf 5. Şen Grup Cideliler Köçek Ekibi.

⁵ Komünitas, düzenli olmayan veya çok küçük oranda düzenlenmiş eşit bireylerden oluşan bir tür *geçici* cemaat olarak tanımlanabilir (Lavenda ve Schultz, 2019: 103). Başka bir deyişle ritüel eksenli geçici toplumsallık olarak ifade edilebilir.

“Bir takım performansını ele aldığımızda, genelde dramatik eylemleri yönlendirme ve denetleme hakkının birisine verildiğini görüyoruz. Saray ortamlarında yaver buna bir örnektir. Kimi zaman gösteriye böyle hakim olan ve bir anlamda yönetmen konumunda bulunan kişi, yönettiği performansta fiilen bir rol oynuyor da olabilir” (Goffman, 2014: 99). Goffman’ın dramaturjik yaklaşımı “köçek ekibi” bir için de geçerli olabilir. Alan verilerinden hareketle köçeklerin de içinde bulunduğu bir ekibin yönetmeni genellikle o takımda fiili role sahip, “ekip başı” olan, zurnacıyı işaret eder. Örneğin bir düğünden köçek Hikmet’in *ekip başı* olan Veysel Kayran’ın yanına yaklaşıp *abi biraz daha oynayabilir miyim* diyerek izin alması ilk başta bende şaşkınlık yaratmıştı. İlerleyen günlerde yaptığım görüşme, gözlem ve söyleşiler köçek ekiplerinin bir ‘yönetmeni’ olduğu yönünde sağlam kanıtlar sunmaya başlamıştı. Birkaç örnekle belirtmek gerekirse; Veysel Kayran’a yönelttiğim ‘bu ekip içinde görevin nedir?’ sorusuna “hem ekip başıyım hem zurnacıyım, yöneten benim, organize eden benim. Düğün 18.00’daysa ben 16.00’da hepsini buraya (kahvehaneye) toplarım. Burada ekipleri ayarlar gönderirim”. Veysel Kayran sadece bir ekibin yönetmenliğini yapmıyor, aynı zamanda birkaç ekibi de o “iş” için organize ediyor ve bu aldıkları “iş”e göre ekip(lerin) sayısı 2 ya da 3’e çıkabiliyor. Ama genellikle bir ekipte yönetmenlik, yani “ekip başı” olarak görev yapmaktadır. Ayrıca köçeklerin dans ederken zemine atılan bahşişleri *köprü* kurarak topladıktan sonra bütün paraların ekip başında toplanması da bir yönetmenin varlığına işaret eder. Diğer taraftan bu yönetmenin genellikle zurnacı olduğuna ilişkin de yukarıda belirttiğim müzik yapma ve dans etme arasındaki sınırların net çizilmemiş olma durumu ekip içinde zurnacının ayrıcalıklı konumunu da anlamamıza neden olur. Bir başka taraftan ise bir ekibin içerisinde de hiyerarşik bir düzenlenme/yapılanma vardır. Hiyerarşik yapılanma dans eden bedenden çalgı çalan pratisyene doğru uzanır. En tepede, yani yönetmen, genellikle ekip içindeki *zurnacı*dır. Başka bir deyişle ekip başı genellikle zurnacıdır. Sözelimi Grup Aslar’ın zurnacısı Mevlüt Kaplan, Şen Grup Cideliler’in ekip başı Metin Ersoy, Kayran ailesinin ekip başı Veysel Kayran, Şenpazar’lı köçek Mustafa Erdem’in (Karabatak lakabı ile tanınır) olduğu ekibin zurnacısı olan Dursun Tulum gibi örnekler birer ‘yönetmen’ yani ekip başıdır.

Diğer bir argüman olarak Mevlüt Kaplan ile yaptığım bir görüşme de “köçek olmadan kendini ekibe kabul ettiremezsin (giremezsin)” vurgusu. Yine bir görüşmemde

Veysel Kayran'ın; “bizim buradaki çalgıcıların çoğu köçeklikten yetişme” söylemi yukarıdaki ifadeler ekseninde bir ekibe girişe ilişkin malumat aktarır. Diğer taraftan da hiyerarşik bir sıralamaya da işaret eder. Ekibe giriş öncelikle dans etme (köçeklik) üzerine kuruludur. Köçeklik belirli bir süre devam ettirildikten sonra artık ekip içinde çalgıya geçilir. Köçekliği bırakma sürecinin nedenleri farklılaşabilir; sözgelimi Veysel Kayran ile yaptığım görüşmede 40-45 yaş aralığında da bırakılabildiğini ve bu yaş aralığında “hareket düşer, vücut oynamaz, küser” gibi dinamikleri sıralaması köçeklikten nasıl ayrılabilceğine işaret eder. Köçekliği bırakma süreci aniden gerçekleşmese de devir teslimde bu çalgı genellikle ilk başta davuldur. Daha sonrasında ise kemane ya da zurna çalmak isteyen bu pratiği öğrenmek için ekip içinde bir “boş zaman” olarak ifade edilebilecek *alıştırma* edimi gerçekleştirilir. *Alıştırma* ekip içinde bir çalgıya eğilimi olan kişinin o çalgıyı çalan kişinin yanında kısa zamanlı pratikler yapması olarak tanımlanabilir.



Fotoğraf 6. Mustafa Özsoy (Şen Grup Cideliler) 25.07.15 Şenpazar.

“Doğan Kayran bugün (16.08.15) de “zurnayı biraz daha iyi çalsam kendime ekip kurarım” dedi. Bu bana toplum içerisinde zurnacının konumunun daha ‘değerli’ ve ‘yüksek’ olduğunu düşündürdü” (Alan Notu).

Cide ve Şenpazar hattında köçeklik yapan ekipleri temelde üç kategoride sıralamak mümkündür. Bölge içi yerel ekipler, bölge dışı yerel ekipler ve karma ekipler. *Bölge içi yerel ekipler*, Cide ve Şenpazar’da ikamet eden müziksel hizmeti yine yerel bağlamda sunan ekipleri ifade eder. *Bölge dışı yerel ekipler*, İstanbul’da ikamet eden ancak “düğün mevsimi”nde Cide ya da Şenpazar’a gelip müziksel hizmet sunan ekipler. *Karma ekipler*, ise sabit ve sürekli olmayan bir hizmet sunum biçimidir. Bu ekipler günün ihtiyaç ve talebine göre üye eksikliklerini bölge içi ya da bölge dışı yerel ekiplerden oluşan bir ‘imece’ ile gerçekleştirirler.

3.4.1. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçeklik

Müzişyen konumunu belirleyen ana etkenlerden biri cins ya da cinsiyettir. Sosyologlar cins ve cinsiyeti biyolojik ve kültürel olarak belirler. Bu nedenle çoğu kadın sesinin erkeklerden daha tiz olması cinse bağlıdır. Kadınların belirli müziksel seslendirmeler ya da bedensel icra türlerinin dışında tutulması cinsiyete başka bir deyişle toplumsal cinsiyete bağlıdır. Bunun yanı sıra müzik yaşamında cinsiyet ayrımlarının nedenleri açık değildir ve kesinlikle yerine göre değişir (Kaemmer, 1993: 25). Bu farklar, her toplumdaki genel cinsiyet farklılıklarıyla ilişkili gibi görünebilir. Dolayısıyla biyolojik erkek bedene sahip olan köçek “eteklik” ile dansı da coğrafi, kültürel, tarihsel ve yerel bağlamlı ilişkisellikler bütünüdür.

... toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kuramsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzergezer bir yapıntı haline gelir; böylece erkek ve eril, erkek bedenini imlediği gibi pekala dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişi de, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir (Butler, 2016: 51).

Dişi bedeni imlediği düşünülen köçek, erkekler tarafından oluşturulmuş bir ekibin parçasıdır. Bu ekibin oluşumu kimi zaman aile eksenli olurken kimi zamanda yerel

düzeyde oluşan bir kolektiviteye işaret eder. Tarihsel bağlamda da köçeklerin belirli bir esnaf loncasının içerisinde yer alması ve bu loncanın kollara ayrılması ve her kolun bir ekip başı olması bugün etnografik bağlamda bu olgunun değişim ve sürekliliğine vurgu yapar. Bu ekip başlarının üyelerinin ön kabulü ve karşılıklı çıkar ilişkisi eksenli oluşan hegemonyası erkeklikler arasında başka bir deyişle ekipler bağlamında önemlidir. "Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilir" (Connell, 1998: 249).

Tabi kılınmış erkekliğin öteki örneklerinde görülen durum geçicidir. Cynthia Cockburn'un Londra'daki matbaa işçilerine dair mükemmel çalışması, kadınların yanı sıra genç erkekler üzerinde de üstünlük kurulmasını içeren bir hegemonik erkeklik uyarlamasını betimler. İşçiler, çıraklık dönemlerini zor ve sıkıcı bir çalışmadan geçtikleri ve sürekli aşağılandıkları bir dönem olarak anımsarlar, bu aynı anda hem becerinin hem de erkekliğin özendirildiği bir ritüeldir. Ama bir kere sınavı geçtikten sonra hepsi 'kardeş' olurlar (Akt. Connell, 1998: 249-250).

Hegemonik erkeklik eğer sadece evlilik kurumu ile ilişkili olduğunu varsaydıysamda köçeklerin 'etek' giyip ekip ile birlikte düğünlere gidip toplumsal dünyaya gösterimde bulunmalarını nasıl anlamaya çalışmak kolay olmayacaktır. Yukarıda ki argümana göre köçeklerin tabi kılınmış erkekliğe gönderme yaptığını söylemek de toplumsal gerçekliğe uygun olmayabilir. Yani köçeklerin hem evlilik yapıp diğer taraftan kadınsı tavırlarla dans etmesini tabi kılınmış erkeklik olarak kavramsallaştırmak kolaycılık olacaktır.

Alan araştırmamda yaptığım gözlemlerden hareketle köçekliğin kültürel pratiklerin için (evlilik/sünnet/oturak alemi) vazgeçilmez olduğunu söyleyerek başlamanın analizin başlangıcı için hayati olduğunu belirtmeliyim. Köçekler; erken çocukluk dönemlerinde sosyalleşmeleri/kültürlenmeleri ve (burada Connell'in toplumsallaşmanın toplumsal cinsiyeti şekillendirmediği ya da tek başına şekillendirmediğini veya şekillendiremeyeceğini dolayısıyla kültürlenmenin/toplumsallaşmanın toplumsal cinsiyeti anlamak için beyhude çaba

olduğunu akılda tutarak toplumsallaşmaya/kültürlenmeye vurgu yapıyorum) taklit yoluyla edindikleri bedensel faaliyetleri (kemer atma) rahatlıkla etekliği giydiğinde bile gösterebilir. Köçekliğin ve diğer bedensel birçok pratiğin temelinde olan bedensel hexis kavramı Pierre Bourdieu'ye göre;

bir dizi toplumsal değer ve anlamla yüklü olduğu ve tüm bir alet ve beden teknikleriyle bir arada gittiği için hem tekil hem sistematik olan duruş şeması olarak, doğrudan motor fonksiyonlara konuşur. Bütün toplumlarda çocuklar, onların gözünde bir yetişkini yetkin kılan her şeyi gözler önüne seren hareketlere veya duruşlara özellikle dikkat ederler: Her seferinde bir ses tonuyla, bir söylem biçimiyle –nasıl olmasın ki- tüm bir bilinç içeriğiyle bağdaşan bir yürüyüş, başın bir duruşu, bir dudak bükme, oturma, alet kullanma tarzları (Bourdieu, 2018:178) bu şekildedir.

Diğer taraftan eğer belirli bir yaşta olması ve (sözgelimi 18 ya da 20) herhangi bir çalgıyı çalabilmesi onun 'ekibe kendini kabul ettirmesi' anlamına gelmediğini de söylemeliyim. Kendini kabul ettirme ilkesi olarak çalgı çalsa bile pratiğe başlangıcın köçeklikten olduğu hatırlatılır ve köçek tarafından kabul edilebilir olduğudur. Diğer bir deyişle çalgıya “zil vurma” ile başlanması gerektiği kabul edilir. Pratiğe başlayan köçek süreç ile performansın rollerini bedenselleştirir. Yani etekliğin nasıl giyileceği, zillerin nasıl “vurulacağı”, köprünün nasıl kurulacağı (yerden para almak için yapılan bedensel hareket) gibi bir dizi faaliyet sistemi bedenine kazınır. Buna ek olarak ekip ile birlikte performansını yapmadığı sürelerde (örneğin düğün için devam eden bir konvoyda üstü açık kamyonun tepesinde davul çalmak/kemane çalmak/zurna çalmak için) diğer pratiklere doğru bir “alışma” süreci geçirir. Bu “alışma”yı tetikleyen şey “heves” ya da “mecburiyet” olarak tanımlanır. Yine köçekliğe başlarken de aynı söylemler etrafında meşrulaştırılır. Örneğin köçekliğe nasıl başladın sorusunun cevabı olarak, düğünlere gide gide “alıştım”, “babam alıştırdı” ya da “heves ettim” gibi söylemler ön plana konulur. Burada alıştırma iki ayrı şeye referans verir. Birincisi, eğitim olarak alıştırma; yani pratiğin öğretilmesi/öğrenilmesi anlamında. İkincisi, pratiğe başlamanın zamansallığı/tarihselliği olarak; yani küçük yaşlarda başlayan taklitlerin başladığı

zamansallık/tarihsellik olarak. Köçekler, köçeklikten kopulması için bir dizi alıştırma pratiğini başarması gerektiğinin bilincindedir. Örneğin görüşme yaptığım ve köçekliğe de devam eden ancak zaman zaman da ekipte yeterli kişi olmadığında zurna çalan Doğan Kayran bu olguyu şöyle betimler; "ben zurnayı (biraz daha) iyi çalsam ekip kurarım".

Bütün bunların yanı sıra köçeklerin birçoğunun evli olmaları Connell'in hegemonik erkeklik argümanı ile tam olarak örtüşmüyor gibidir. Yani etek giyen bir erkeğin gösterdiği performans toplumsal olarak 'kadınsı' şeklinde tasavvur edilirken aynı köçek evlilik kurumu ile de sıkı sıkıya bağlıdır. Bana göre, köçeklerden ve ekiplerden hareketle, hegemonik erkekliğin tesis edilmesi köçeklerin toplumsal olarak kabul ettikleri bir dizi toplumsal cinsiyet rolünü kültürel bağlamında oynadığı üzerinedir. Yani bir konum işgal eden (statü) köçek kültürel bağlam ile anlam kazanırken toplumsal olarak biçilen rolü icra eder. Bu sürecin liminal bir süreç olduğu bedenine ve zihnine kazınmış durumdadır. Bu da hegemonik erkekliğin tanımlanmasını tek taraflı bakıştan kurtarıp Butler'ın söylediği ile birleştirmenin olguyu anlamak için önemli olduğunu düşünüyorum. "... edimler, bedensel hareketler ve arzu bir iç nüve veya töz etkisini üretir, ama bunu beden yüzeyinde, kimliğin düzenleyici ilkesine işaret etse de onu asla açıktan göstermeyen imleyici yoklukların oyunu vasıtasıyla üretir. Bu tür edim ve bedensel hareketler genellikle performatiftirler (Butler, 2016: 224).

Yani hegemonik erkeklik ve toplumsal cinsiyetin performatif olması köçeklerin rollerini oynamaları için iki ucu bir araya getiren kavramsallaştırmalar olması önemlidir. Daha açıkça ifade edersem eğer, bedensel hareketler ve edimlerin toplumsal cinsiyet bağlamında performatif olması köçeklerin ekip içerisinde ve toplum tarafından en baştan (yani zil vurmaktan) başlayıp köçek olması ve köçekliğin "kendini bıraktırdığı" zamana kadar hegemonik erkekliği elde etmek için mücadele içinde olacağını bilmesi bilgisi bedenlerinde ve pratiklerinde uyguladıkları rollerde gizlidir.

Yukarıda ifade ettiklerime ek olarak ya da başka bir pencereden baktığımda köçekleri anlama çabasını, tabi kılınmış erkekliğin geçici bir durum olduğunu ve 'erkeklik'i özendiren tarihsel ritüel olduğu da söylenebilir. Köçekler ve köçek ekipleri bağlamında geçici olarak tabi kılınmış erkeklikten hegemonik erkekliğe doğru sosyo-kültürel bir dizgeden ziyade hegemonik erkekliğe doğru ilerleyen süreçte Connell'in suç

ortaklığı kategorisi ile uyumludur. Bunun yanı sıra köçek ekip içerisindeki hiyerarşik konumunu kazanmak için ekip başı ve diğer üyeler ile uyumlu olmak zorundadır. Zira, köçeğin gündelik yaşam pratiğinin tamamı işgal etmeyen bedensel performansı toplumsal yaşamındaki diğer konumlarını/statülerini müzakere etmesine sebep olabilir. Bu performans anı ve türü açıkçası köçeğin liminal bir toplumsal cinsiyet kimliği sunduğunu ortaya koyar. Daha açık ifade ile köçeklik yapan beden gündelik yaşamının her anını köçeklik rolüne gerçekleştirmez.

3.5. Geçiş Ritüeli Odaklı Bedensel ve Müziksel Performans

Ritüeller insan toplulukları için sosyo-kültürel bir fenomendir. Bilindiği kadarıyla ritüeli olmayan bir topluluğun varlığından söz etmek imkânsızdır. Bu ritüeller farklı bağlam ve insan yaşamının dönersellikleri ile toplumsal yapıyı da etkileyen süreçler bütünüdür. Ritüeller üç başlıkta toparlanır. Geçiş ritüelleri, bunalım/kriz ritüelleri ve takvime bağlı ritüeller. İlk olarak Arnold Van Gennep tarafından ifade edilen geçiş ritüelleri; statü değişiklikleri ve bu değişikliklere eşlik eden ritüele ilişkin klasik ve kültürlerarası araştırmasında kullandığı kavram olduğu ifade edilebilir (Emiroğlu, Aydın, 2009: 326). İnsan yaşamının döngüsel, takvimsel ya da kriz anları için üretilen ritüel odaklı değişim/dönüşüm, sosyo-kültürel yapı ile ilişkiseldir. Örneğin, geçiş ritüeli olarak evlilik bir statü değişimine işaret eder. Evlilik aşamasından önce toplumsal olarak değer atfedilen genç kız, genç erkek ikiliği ritüelin başladığı anda gelin-damat şeklinde betimlenir. Geçiş ritüelini Van Gennep; ayrılma (*séparation*), eşik (*limen*) ve birleşme (*agrégation*) olarak üç başlıkta toplar.

İlk evre, ‘yolcu’ olarak da tanımlanan ve geçiş sürecini yaşayan birey ya da grubun, normal yaşam akışından ayrıldığı ya da önceki konumunu terk ettiği ‘ayrılma ayinleri’ (*rites of separation*)’dir. İkinci evre, arkada bırakılan konumdan varılacak yeni konuma doğru, eşik geçilmesini çevreleyen ‘geçiş ayinleri’ (*transition rites*)’dir. Üçüncü evre ise olağan yaşam akışına yeniden dahil olunan, yeni bir konuma kalıcı olarak giriş yapılan ‘birleşme ayinleri’ (*rites of incorporation*)’dir (Akt. Kınılı ve Yükselsin, 2016: 377).

Cide ve Şenpazar hattında gerçekleştirilen geçiş ritüelleri ağırlıklı olarak ‘evlilik’ merkezlidir. Bu ritüeller Türkiye’nin birçok bölgesinde olduğu gibi birkaç güne yayılmış olarak gerçekleşir. Ufuk Tuncel Nasman’ın araştırmasında belirttiği gibi Salı’dan Cuma’ya ya da Cuma’dan Pazartesi’ne olarak belirtilen takvim Cide ve Şenpazar’lılar için bir ‘düğünün’ habercisidir. Bu dört günlük zaman dilimi birbirinden farklı pratikleri imler. Sözgelimi Salı günü başlayan bir ‘düğün’ Cuma günü birleşme-bütünleşme anına kadar bir eşikselliğe işaret eder. Bu liminal evreler kız ve erkek tarafı için farklı etkinlikleri ifade eder. Ancak hemen belirtmem gerekir ki benim alanda gözlemlediğim geçiş ritüeli olarak ‘düğün’ aşamaları peş peşe günlere işaret etmeyebilir. Sözgelimi erkek eğlencesi, yani ‘bakım gecesi’ hafta içi bir akşam gerçekleştirilebiliyor. Kına gecesi ve düğün günü genellikle hafta sonuna denk geliyor. Çünkü Cide’li olup orada yaşamayanların birçoğu düğüne katılması arzu edildiğinde hafta sonu bunun için en önemli günlere işaret eder. Etnografik olarak hafta sonu yapılan düğünlerin birçoğu daha kalabalık ve yoğun geçer.

Yukarıda belirttiğim günler arasındaki farklı pratikleri hemen belirtmek gerekirse; köylü düğünü (helva düğünü) erkek tarafından yapılan ve düğün sahibinin yakın çevresine *bakımını* ifade eder. Daha sonra dışarıdan gelen misafirlerin katıldığı ertesi gün köylü ile düğün sahibi misafirlere yemek ikram eder. Devamında komünitas üyelerinin bulunduğu akşam *hak günü/sandak* olarak betimlenir. Son gün ise *duvak* olarak isimlendirilir. Birleşme-bütünleşme artık tamamlanmıştır. Duvak günü gelinin akrabaları gelini ziyaret ederek geçiş ritüeli sonlandırılır (Erol Çevik ayrıca Bayram Kayran ile yapılan görüşme notları). Bu veriler tarihselliğe de vurgu yapmasının yanı sıra, etnografik olarak, toplamda 3 günde tamamlanan bir geçiş ritüelidir. Birincisi erkek tarafınca organize edilen ve sadece erkeklerin katıldığı müzik ve dansın olduğu etkinlik yani ‘*bakım gecesi*’; ikincisi kız evi tarafında organize edilen ve sadece kadınların katıldığı müzik ve dansın olduğu etkinlik yani ‘*kına gecesi*’, son olarak iki komünitas üyelerinin bir araya geldiği düğün gecesi başka bir deyişle ‘*hak günü/sandak*’ olarak toplamak mümkün.

Aşağıdaki tablo köçek ekiplerinin geçiş ritüelindeki kültürel sınırlarını ve görev alanlarını ifade eder. Kadınlar tarafından iki aile üyelerinin ve davetlilerinin katıldığı kına

gecesinin toplumsal cinsiyet alanı dışıl bağlamlıdır. Bunun yanı sıra ‘bakım’ gecesi ise erkekler tarafından erkeklere sunulan müzik hizmetinde, köçek ekiplerinin varlığı ‘dışıl’ kıyafet kodunun ‘eril’ bedenlere sunumu ifade eder. Bu iki kategorinin bulunduğu ortak toplumsal alan ‘düğün’ gününde org ile icra, kaydedilmiş müzik ve köçek ekibi bütünleştiren bir komünitasa gönderme yapar.

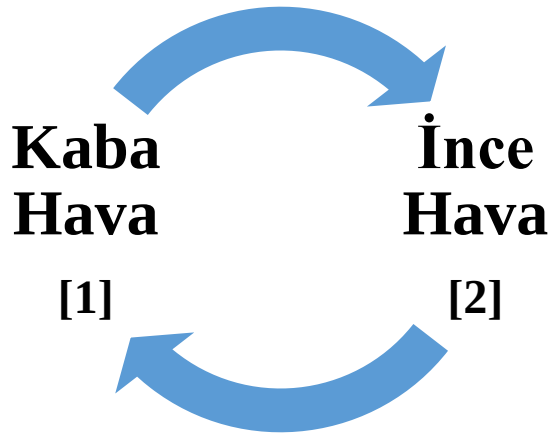
	Köçek Ekibi	Org	Kaydedilmiş Müzik
Kına (Kadın)	Yok	Var	Var
Bakım (Erkek)	Var	Yok	Var
Düğün (Kadın-Erkek)	Var	Var	Var

Tablo 1. Cinsiyet Sınırlarının Performans Alanı.

Ritüelin başlangıcından sonuna kadar bir dizi kültürel kodlar ve kurallar işlerken müzik bu kod ve kuralların önemli bir bileşenidir. Simgesel anlam ağları ile yoğunluklu olan bu süreçte, müziksel olarak sunulan tınının toplumsal hafızada ne olacağı ya da ne olduğuna referans verir.

3.5.1. Müziksel Performans Olarak Fasil

Geçiş ritüellerinde köçek ekipleri tarafından icra edilen müzik döngüsel bir pratiğe işaret eder. Döngüsellik başlangıç noktası olarak zurna, davul ve köçeğin olduğu “kaba hava” ile başlayıp bir süre sonra yerini kemane, tef ve köçeğe bırakan “ince hava” ile gerçekleştirilir.



Şekil 4. Müziksel ve Bedensel Performansın Döngüsel Süreci.

Cide Şenpazar hattında gözlem yapma fırsatı bulduğum evlilik ritüellerinde müzik ve dans iç içe ilerler. Müzik, dans eden köçeğe göre şekillenebilirken ayrıca ritüel üyelerinden gelen taleplere ekip cevap verir. Repertuar bağlamında müzik çalgısal ve sözlü olarak değerlendirilebilir. Yerel bağlamda “hava” müziksel ezgiye işaret ederken, “mana” ezginin sözlerini ifade eder. Kaba hava çalındığı bazı anlarda dans pratiği gerçekleşmez. Sözelimi “Beş Çomak” gelin evden çıkmadan çalınan bir “hava”dır. Bu havaya bir zurna ve iki davul eşlik eder. Serbest olarak çalınan bu havanın tartım kalıpları da tıpkı fasıl gibi ‘döngüsellik’ barındırır. Bu döngüsel olan ritmik yapı ekiplerin icrasına göre değişkenlik gösterir. Diğer bir ifade ile “beş çomak” özelinde grup kimliğinin müziksel sunumu gerçekleştirilir. Bu müziksel sunum köçek ekiplerinin benzerlik ve farklılık eksenindeki özgül pratiğidir. Aşağıda sıralanan örneklerde farklı zaman ve mekanda farklı ekiplerin çaldığı “beş çomak havası” temelde ezgisel katman aynı olsa da tarsımsal katmanları ekiplerin benzerlik ve farklılığına da işaret eder.

Beş Çomak
Gelin Çıkarma Havası

Hızlanarak devam eder...

Şekil 5. Şen Grup Cideliler Beş Çomak icrasının tartımsal çeviriyazımı, 25.07.2015 Şenpazar.

Beş Çomak
Gelin Çıkarma Havası

Hızlanarak devam eder...

Şekil 6. Grup Aslar Beş Çomak icrasının tartımsal çeviriyazımı 09.08.2015 Cide.

Beş Çomak
Gelin Çıkarma Havası

Hızlanarak devam eder...

Şekil 7. Cide Sarı Yazma Ekibi Beş Çomak icrasının tartımsal çeviriyazımı 01.08.2015 Cide.

Yukarıda sıralanan çeviriyazımlar sırasıyla Video-1, Video-2 ve Video-3 örnekleri ile EK-1 cd içerisinde yer alacaktır. Bu video örnekleri köçeğin de diğer komünite üyeleri gibi seyirci konumundadır. Dans bu havanın hareket alanında değildir.

3.5.1.1. Kaba Hava

Çalgısal repertuar yerel terminolojide ‘kaba hava/kalın hava/büyük hava’ olarak davul ve zurnanın tekelindedir. Davul ve zurnaya köçek dansı ile eşlik eder. Davul ve zurnanın çalgısal repertuarı; taksim, Bahriye Çiftetellisi, Sarı Yazma, Azdavay Bayır Bayır, Cide’nin Çeşmesi, Cura Havası, Beş Çomak (Gelin çıkarma havası), Damat Havası

(Kısa hava olarak da bilinir), Ey Gaziler, Cezayir gibi örnekler sunmak mümkün. Bu repertuarın bir kısmı sözel öğelerden oluşsa da bu havalara vokal eşlik etmez ancak köçek “Beş Çomak” haricindeki havaların hepsinde dans edimini gerçekleştirir.

3.5.1.2. İnce Hava

Sözlü repertuar ise ‘ince hava/cümbüş havası’ olarak yerel terminolojide yer alır. Kemane ve tef (tef çalmak başka bir çalgıyı değil davulun kasnağının bacak arasında çalınması ifade eder) köçeğin dansı ile şekillenir. Genellikle sözlü repertuarı kemane çalan kişi gerçekleştirir. Köçek her iki ‘hava’da da dans eder. İnce havanın sözlü repertuarı Sarı yazma, Cide’nin Çeşmesi, Azdavay Bayır Bayır, Kadifeden Kesesi, Ayşem (bu eser ayrıca oturak alemlerinde de söylenir ve köçek oynamaz), Derede Gürgen Dalı, Tridine Bandım, Kaşların Karasına, Fırın Üstünde Fırın şeklinde sıralanabilir. Bunun yanı sıra bazı ezgiler birbirine benzese de sözsel değişiklikler mevcuttur. Başka bir deyişle bazı “hava”lar benzer iken “mana”ları farklılık gösterir. Örneğin Derede Gürgen Dalı ile Azdavay Bayır Bayır bu benzerlik ve farklılığa örnektir. Ayrıca ince havada çalgısal eserler de icra edilir; Çifteleme, Anadolu çiftetellisi buna örnektir.

Genel olarak tekrarlamak da yarar gördüğüm bir ayrım önemlidir. Sözlü repertuarda sözler *mana*, ezgi *hava* olarak tanımlanır. Bu havanın sözleri nedir? diye sorduğum da cevaplar, “manası şöyle...” ifadesi görüşme kişilerimin zihninde söz ve müzik arasındaki terminolojik ayrımın farklılığını belirtir.

Cide'nin Çeşmesi

Grup Aslar

Kemane

Tef [Sağ]

Tef [Sol]

Zil [Sağ]

Zil [Sol]

5

9

Şekil 8. Cide'nin Çeşmesi (Grup Aslar icrası) EK-1, Audio-3.

Cide'nin eşmesi

Şu Cide'nin çeşmesi
Şıldır şıldır akıyor
Koyver beni binbaşım da
Kızlar yoluma bakıyor

Haydi de yavrum meşelikte
Yaktın beni gençlikte
Haydi de yavrum evde misin?
Pencerelere perde misin?

Ay doğar elek gibi
Gün doğar melek gibi
Huriye kızın fıstanı da
Sırmalı yelek gibi

Haydi de yavrum meşelikte
Yaktın beni gençlikte
Haydi de yavrum evde misin?
Pencerelere perde misin?

Derede Gürgen Dalı

Grup Aslar

Score for "Derede Gürgen Dalı" by Grup Aslar, featuring Kemane, Tef [Sağ], Tef [Sol], Zil [Sağ], and Zil [Sol]. The score is divided into sections A, B, C (Mana/Söz), and D.

Section A: Measures 1-4. Kemane plays a melodic line. Tef [Sağ], Tef [Sol], Zil [Sağ], and Zil [Sol] provide rhythmic accompaniment.

Section B: Measures 5-8. Kemane continues the melodic line. Tef [Sağ], Tef [Sol], Zil [Sağ], and Zil [Sol] continue the rhythmic accompaniment.

Section C (Mana/Söz): Measures 9-12. Kemane plays a melodic line. Tef [Sağ], Tef [Sol], Zil [Sağ], and Zil [Sol] provide rhythmic accompaniment.

Section D: Measures 13-16. Kemane plays a melodic line. Tef [Sağ], Tef [Sol], Zil [Sağ], and Zil [Sol] provide rhythmic accompaniment.

Şekil 9. Derede Gürgen Dalı (Grup Aslar icrası) EK-1, Audio-2.

Derede Gürgen Dalı

Derede gürgen dalı
 Sırtlan da gel yukarı
 Senin gibi zalime/Senin gibi fakire
 Kim verir iki garı

Çay aşağı ak taşlar
 Gözümden akar yaşlar
 Ben tutuldum sevdaya
 Siz tutulman gardaşlar/Siz de yanman gardaşlar

Hopbala yavrum yaz geldi
 Çarşıya kiraz geldi
 Aldım beş okka kiraz
 O da yâre az gel

Sarı Yazma

Grup Aslar

A B

Kemane

Tef [Sağ]

Tef [Sol]

Zil [Sağ]

Zil [Sol]

5 (Bx1) C (Mana/Söz)

9 D

2 Sarı Yazma

13

17

21

Şekil 10. Sarı Yazma (Grup Aslar icrası) EK-1, Audio-1.

Sarı Yazma

Sarı yazma altında
Saçlarının yumak yumak
O saçların altında
Ne hoş olur uyumak

Aman aman yavrum Kurcaşile'ye
Ben gidiyom be yavrum dolaş Cide'ye

Sarıları giymişsin
Yavrulara dönmüşsün
Ben seni görmeyeli
Maşallah büyümüşsün

Aman aman yavrum yazman boyalı
Selamların gelmez oldu annen duyalı

3.5.2. Bedensel Performans Olarak Köçeklik

Müzik; tınısal, dans bedensel icra gerektirir. Bu iki pratik ayrı ayrı bağlam oluşturabilir ya da iç içe geçmiş bir ifade kültürü pratiğinin ürünü de olabilir. Bu anlamda köçeklik; hem ritüel özneleri için sunulan hizmetin bir parçası olmaları hem performans takımının olmazsa olmazı hem de bedensel ve tınısal performansın birlikte icra etmeleri nedeniyle iç içe geçmiş bir pratiktir. Köçeklik yerel ve bölgesel bağlamı bir pratiktir. Yerel bağlamı pratik dar bir kültürel coğrafyada tanımlanan ve tanınan bedensel faaliyetlere işaret ederken bölgesel bağlamı köçeklik pratiğinin çoklu/parçalı ve geniş bir kültürel coğrafyanın imleyeni olmasına vurgu yapar. Sözelimi Cide ve Şenpazar'da gerçekleştirilen köçeklik yerel bağlamı kültürel coğrafyaya işaret eder. Ancak Batı Karadeniz coğrafyasında gerçekleştirilen köçeklik çoklu/parçalıdır. Sinop, Kastamonu, Bartın illeri bu pratiğin yoğun gözlemlenebildiği coğrafya olması pratiğin tekil ve homojen olduğuna indirgenemez. Aynı coğrafyanın pratikleri bile olsalar farklılıklarını hemen keşfetmek mümkün olabilir. Hem tınısal hem de bedensel uyum Cide ve Şenpazar ilçeleri için ifade edilirken yine Kastamonu'ya bağlı İnebolu ilçesinde icra edilen köçeklik

Cide ve Şenpazar'dan farklılığını kemane çalma, kıyafet kodları ya da dans biçimleri üzerinden gösterebilir. Bu benzerlik ve farklılık performans takımının hareket alanının bedensel kodlar ile de ortaya çıkardığını belirtmeliyim. Aydın Salman ile 06.08.2015 tarihli görüşmem de “ben Cide-Şenpazar oynuyorum karşımdaki köçek Azdavay oynarsa uyum olmaz” ya da “biz etekliğin önüne peşkül takıyoruz İnebolu’da mendil takıyorlar” söylemi bedensel ve performansa dayalı ve yine çoklu/parçalı olan köçekliğin hangi kodlar ile zihinlere nasıl kazındığı ya da nasıl kültürlenildiği ile ortaya çıkar.

Biyolojik erkek tarafından ‘eteklik’ ile icra edilen köçeklik, toplumsal cinsiyetin ikili düzende (eril-dişil) tanımlandığı ve yaşandığı coğrafyada (Cide-Şenpazar) kültür içi bir zorunluluktur. Emik yaklaşım ile köçek bir geçiş ritüelinin öznelere kadar değerli ve önemlidir. Etik yaklaşım ile köçek performansı ‘sapıkça’ tanımlanır. Ancak belirtmem gerekir ki emik yaklaşımda da bir köçeğin bedenini nasıl sunduğu, nasıl dans ettiği, hareketlerin “civıklık”ı köçeklik performansının da toplumsal tahayyülde ve kültürel bellekte bedensel sınırlar taşıdığı gösterir. Erkeklik coğrafyasında biyolojik olanın “eteklik” ile performansı aşağı ya da öteki ya da kadını aşağılayıcı ya da kendi bedenini aşağılayıcı şeklinde farklı referans noktaları ifade edilebilir. Ancak ilk elden bu çalışmada, etnografik olarak, zihinlere ve bedenlere kazınan köçekliğin uzun ömürlü bir pratik olduğu ve liminal aşamalar ile köçeklikten ayrılan bedenlerin müziksel alanda icraya devam ettiğini ifade etmek gerekir. Dolayısıyla her köçek potansiyel bir müzisyendir.

3.5.2.1. Köçek ve Ekiplerin Kıyafet Kodları

Bölge içi yerel ekipler ile bölge dışı yerel ekipler (Cide-Şenpazar bağlamında) müziksel ve bedensel sunumu yaparken belirli kıyafet kodları ile sahneye çıkarlar. Bu sahnede sunulan hizmetin müziksel ve bedensel olmasının yanı sıra ortak bir kıyafet kodu ile de şekillendiğini belirtmem gerekir. Sözelimi Cide Derebucağı köyünde ikamet eden Kayran ailesi ekibinin kıyafet kodları gündelik yaşamın içinde kalırken, Şen Grup Cideliler ekibinin tamamı siyah gömlek beyaz pantolon giyer. Köçekler bu pantolonun üzerine etekliği leğen kemiğinin (*coxa*) üzerine sıkıca bağlayarak tutturlar. Ayrıca iki ellerine de zil takarak müziğin atımlarına eşlik ederler. Buna ek olarak müziksel hizmet sunulacağında bütün köçeklerin sakal traşı olmaları toplumsal dünyanın kalıp yargılarını

ortaya çıkarır diğer taraftan da köçekliğin ve müzisyenliğin mesleki cinsiyet ifadesinin bir göstergesi olarak betimlenebilir.



Fotoğraf 7. Şenpazar-Demirkaya Köyü Şen Grup Cideliler 25.07.2015.

Köçeklerin kıyafet kodları *eteklik*, *kuşak* ve *peşkül*den oluşmaktadır. Etekliği pantolonun üzerine giyen köçekler leğen kemiğine etekliği sıkıca bağlar. Sonra üzerine kuşak üçgen biçiminde katlanır ve etekliğin arasına sıkıştırılır ve etekliğin sabit kalıp düşmemesi için tekrar tekrar kontrol edilir. Son olarak yerleştirilen peşkül, ucu renkli püsküllerden oluşan bir bezin üzerine dikilir ve kuşak ile etekliğin arasına sıkıştırılır. Peşkül köçeğin attığı adımlara bağlı olarak aşağı-yukarı, sağa-sola doğru hareket eder. “İyi” köçeğin nasıl *peşkül at(mak)tığı* önemlidir. Başka bir ifade ile köçeğin takdiri *peşkülün* hareketine bağlıdır.

3.5.2.2. Köçek(lerin) Dans Biçimleri

Etnomüzikoloji, müziği kültürel bağlamında araştırma ve anlamaya çalışır. Müziğin ön plana alındığı ilk dönem araştırmalarda bedensel hareket olarak dans diğer araştırma alanlarına bırakılmış gibi görünmektedir. Bu bağlamda Bruno Nettl’a göre ilk dönem çalışmalar etnomüzikolojinin ilgi alanında olmamasını müzik eksenli incelemelerin etnomüzikoloğun temel prensibi olduğu ilkesine dayandırır. Etnomüzikoloji genellikle müzikoloji ve antropolojiye yakın olduğu söylenir ancak bu görüş, sanatla ve onunla gerçekten ilgilendiğimiz dans ve etnomüzikolojinin çalışma alanı olan etnokoreolojiyi, dans çalışmalarındaki meslektaşların ihmal ettiğini savunur (Nettl, 2015: 448). Bazı araştırmacıların “dans gerçekten müziğin bir parçası” görüşüne ek olarak Nettl, danssız müzik ve müziksiz dansın var olduğunu ancak bu ikisi arasındaki ilişkinin oldukça güçlü olduğunu vurgular (Nettl, 2015: 248).

Dansı tanımlamak ve müzikten başka bir faaliyetten ayırt etmek daha zordur. Dans hareketleri sıradan hayatta bulunabilir. Oysa, müzikte birisi bir şarkıyı söylerken ya da çalarken; dansta, birisi belirli bir şekilde, tarzda ya da türde dans ediyor olabilir. İnsanın kendi başına mırıldanırken özgürce doğaçlama yapmasının istisnaları vardır ve kesinlikle koreograflar tarafından yaratılan, senfonik eserler kadar titiz ve tutarlı bir şekilde yapılan dans eserleri ile dans kültürlerini işaret edebilir. Ancak bu istisnalar dışında temel fark, müzikoloji ve dans araştırmalarında paralel metodolojilerin gelişmesini engellemiştir. (Nettl, 2015: 249).

Bu ek olarak dans, ifade kültürü pratikleri içerisinde gömülü halde bulunabilir. Kültürel olan davranış biçimlerinin dans olarak tanımlanması yerel bilgidен hareketle oluşturulmalıdır. Aslında Bohlman’ın yıllar önce ifade ettiği “müzik dediğimiz şey müzik olabilir de olmayabilir de” ifadesini dönüştürerek kullanmak yararlı olabilir (Bohlman, 1999: 17’den Akt. Erol, 2015:19). Dans dediğimiz şey dans olabilir de olmayabilir de. Dolayısıyla dans, kültür içine gömülü halde bulunabilir. Kültüre gömülü olan dans, yerel terminolojide çoğul anlam havuzuna işaret edebilir. Bu çalışmanın kapsamı olan köçeklerin dans biçimleri etnografik bağlamda kültüre gömülü bir bedensel hexis olarak tanımlanabilir. Müziksel performans ile bedensel performans arasındaki ilişki “kaba hava”, “ince hava” ile “peşkül atma”, “köprü kurma” vd. performanslar arasındaki ilişki

ile eş anlamlıdır. Dolayısıyla köçeklerin dansları tınların etrafında şekillenir. Bu bağlamda aşağıda betimlenen olgu Video-4'teki müziksel ve bedensel performansın bir göstergesidir.

25 Temmuz 2015'te Cide'de kaldığım okul yurdundan çok erken Şenpazar'a gitmek için yola çıktım. 40 dakikalık minibüs yolculuğundan sonra Şenpazar'daydım. Şenpazar merkezde meydandaki kahvehanenin önünde Şen Grup Cideliler oturuyordu. Kısa zaman sonra bizi erkek evine götürecek minibüs geldi ve hep birlikte bindik. 20 dakikalık yolculuktan sonra erkek evine varmıştık. Minibüs evin aşağısında durdu ve ekibin tamamı ile eve doğru yürüdük. Bu sırada Metin Ersoy zurnadan 9/8lik *Yol Havası* ezgisini yürüyerek çalıyor ve iki davul Cemil Oran ve Mustafa Kesmen ona eşlik ediyordu. Coşkulu bir ezgi ile evin yakınına yaklaştığımızda bahçede gölgelik bir alanda masada bize kahvaltı hazırlanmış olduğunu fark ettim ve düğün sahipleri bizi kahvaltıya davet ederken o anda müzik artık bitmişti. Kahvaltıdan sonra köçekler Mustafa Özsoy ve Nazım Özsoy etekliklerini giydiler ve evin önündeki düzlük alana doğru yürüdüler. Bu sırada zurna ve davulcular da sağ çaprazımda yaklaşık 5 metre önümde yerlerini aldılar.

Zurna *taksime* başladığında, davullar aynı anda ritmik ağır tempolu eşlik ediyorlardı. Bu arada köçek Mustafa hem simgesel bir yuvarlak etrafında hem de kendi etrafında dönerken etekliği 'şemsiye' gibi açılıyordu. Birkaç saniye sonra da diğer köçek Nazım geldi ve o da aynı şekilde hem kendi etrafında hem de yuvarlak etrafında dönmeye başladı. Birkaç tur döndükten sonra köçekler, davulların darplarına uyumlu şekilde peşküllerini sallıyorlardı. Bu, taksim devam ederken, birkaç kere daha tekrarlandı.

Taksimden hemen sonra Bahriye çiftetellisi çalmaya başladı. Artık köçekler bedenlerini zilleri ile birlikte hareket ettiriyordu. Yuvarlağı sağ adımı önce atarak kollar göğüs hizasında ve dışa doğru açık şekilde sürekli peşkül atarak devam ediyorlardı. Sonrasında oldukları yerde durup kendi etraflarında dönerken eteklik, renkli bir şemsiye gibi dalgalanıyordu. Köçekler bu andan sonra bireysel hareket etti. Kısa süre biri kendi etrafında dönerken diğeri adımını sağ ileri olacak şekilde atıyor ve peşkül atıyordu. Ancak karşılıklı hareketler göz temaları ile birbirini takip ediyor. Birinin başlattığı bedensel hareketi diğeri de saniyeler içerisinde uyguluyordu. Karşılıklı kendi ve yuvarlak

etrafından döndükten sonra durup davul darplarına uyumlu belden titretme hareketini yapıyorlar ve ilk hareket biçimine, yani sağ adım ileri olacak şekilde devam ediyorlardı.

Bahriye çiftetellisine bağlantılı olarak Azdavay Bayır Bayır/Derede Gürgen Dalı ezgisini çalan zurnacı köçeklerin hareketlerini de takip ediyordu. Bu ezgiler arasındaki geçiş Video-4'te 00.00-4.48'e kadar olan kısımdır. Köçekler yine aynı bedensel hareketlerini yapmaya devam kollarını serbest biçimde sağa-sola, aşağı-yukarı oynatırken ellerindeki zilleri davullar ile eş zamanlı vuruyorlardı. Buna ek olarak "hava" değiştiğinde yani çiftetelliden Derede Gürgen Dalı'na geçildikten sonra köçekler hem kendi hem de dans ederken kurguladıkları çember etrafında dönerken "eteklik"leri "şemsiye" şeklinde açıldı. Daha sonrasında yere atılan kağıt paraları almak köçekler danslarına devam etti. Paranın yakınlarında dans eden köçekler sonrasında köçek Nazmi "bahşiş"i almak için "köprü" kurdu. Video-4'te 7.52'den itibaren köprü ile parayı ağzında alarak ayağa kalktı. Köprü kurmak; yere atılan "bahşiş"e sırtını dönerek geriye doğru ellerini yavaşça yere koyduğu zaman bedenin 'ters' bir köprüyü andırarak bahşiş almak köçekliğin en önemli bileşenlerinden. Öncelikle köprü; 'iyi' performansın göstergesi olarak köçeği ayrıcalıklı konuma iter. İkinci olarak köprü estetik/bedensel hareketin değer biçilme anıdır. Buna ek olarak köprü; bedensel hareketin kara dönüşen çıktısıdır. Dans ve müzik devam ederken ikinci köprüyü köçek Mustafa kurdu ve yerdeki diğer bahşişi ağzıyla aldı. Video-4'ten 10.42'den itibaren Tiridine Bandım havası çalmaya başladı. Bu kaba hava repertuarında sözlü ezgiler de çalınmıyor olsa da bu ezgiler seslendirilmez sadece çalgısal olarak icra edilir. Eğer ince hava repertuarında çalgısal olmayan bir hava yoksa bu havalar sözel olarak icra edilir.

Köçeklerin bedensel hareketleri arasında fiziki zorluk derecesi en yüksek olan *köprü* her köçeğin yapması gereken bir eylemdir. Ekibe ödenecek ücretin dışında yere atılan *bahşiş*ler köçeğin *yatması* ile başlar. Bu hareket, yere atılan bahşişe sırtını dönerek başlar. Daha sonra bahşiş ile arasına köprüyü kurabileceği bir mesafeyi tayin ederek yavaş yavaş bedenini geriye doğru esnetir. Önce ellerini yere koyan köçek alnı ya da ağzıyla yerdeki bahşişi ters kurulan köprü biçiminde almak zorundadır. Video-5'te kaba hava eşliğinde kurulan köprünün detayları bulunmaktadır.



Fotoğraf 8. Köprü-Köçek İlkay 12.08.2015 Şenpazar Sefer Köyü.

Genel olarak köçeklik dans biçimleri; bireysel hareketlere izin verse de karşılıklı hareketlerde uyum tercih edilir. Tam tur yerde takla atıp ayağa kalkma, davulcu ile sırt sırta verip dans etme gibi hem bireysel hem de birlikte sürdürülen bedensel hareketler köçeklerin dans biçimleridir.

SONUÇ

Müziği kültürel bağlamında inceleme etnomüzikolojinin içeriğinde ve odağındadır. Ancak müzik kimi zaman başlı başına ya da tek başına bir odak oluşturmayabilir. Kimi zaman dans ile birleşerek bağlamın daha geniş bir odağa ve derin bir literatüre kaymasına neden olur. Etnomüzikoloji pratisyenleri erken dönem incelemelerinde dansı yadsıyarak sadece fiziksel titreşimin bir çıktısı olarak düşündüğü ‘ses’e ve dolayısıyla da müziğe odaklanmışlardır. Dans incelemeleri 1980’li yılların ortalarındaki ilgi ile etnomüzikoloji literatürüne de dahil olmuştur. Bu anlamda yürüttüğüm alan araştırması verilerine dayanarak hazırlanan bu çalışma üç bileşene dikkat çeker. Öncelikle müzik, dans ve toplumsal cinsiyet konularının merkezinde yer alan bu alan çalışması seyreltilmiş ve minimize edilmiş verilerin yorumlanması ve açıklanması temeline dayanır.

Toplumsal cinsiyet sosyal bilimlerde farklı göndermeler ile kavramsallaştırılır. 1950’li yıllardan itibaren sosyal bilimlerin önemli çalışma alanı olan toplumsal cinsiyet birçok disiplinde de gündem oluşturur. Biyolojik kategorilerden kültürel alana vurgu toplumsal cinsiyetin bağlamıdır. İnsan topluluklarında eril-dişil ikilikleri üzerinden kurgulanan kategorik yönelim kadın-erkek davranışlarının kültürel olarak şekillendiğini ve denetlendiğini ifade eder. Ancak mercek sadece eril olana yani erkek kategorisine çevrildiğinde tek tip bir erkeklik olmadığını sosyal bilimler literatürü ortaya koymuştur. Erkekliklerin coğrafi, kültürel ve tarihsel değişimi yerel, bölgesel ve küresel ölçekte farklılıklar sunar. Bu bağlamda alan çalışmasının odağı olan “köçek”ler (biyolojik) erkek tarafından “eteklik” ile bedensel performansını erkeklikler içerisinde ve ekip üyeleri arasındaki durumu anlamaya çalışmak önemlidir.

Tarihsel olarak Osmanlı Devleti döneminden bugüne uzanan bir pratik olarak köçeklik günümüzde Batı Karadeniz hattında devam ettirilir. Osmanlı devleti döneminde yasaklanan köçeklik sona ermesinden ziyade bugün farklı yerel coğrafyalarda varlığını gösterir. Özgül bir coğrafya ve pratikler bütünü olarak Kastamonu ili Cide ve Şenpazar ilçelerinde gerçekleştirilen bu çalışmada belirtilen ilçeler etnografik mekân olarak

seçilmiştir. 5-6 kişiden oluşan ekipler ile özellikle geçiş ritüellerinin müzik hizmeti sunan köçekler bedensel performanslarını ritüel eksenli icra ederler.

Köçek ekip üyelerinin görev ve sorumluluk alanları belirlidir ve bu, ekip başı tarafından düzenlenen süreçleri kapsar. Ekip başının genelde köçeklikten gelip özelde ise zurna icracılarından olması erkekliklerin yerel bağlamlı hegemonyasının nasıl oluştuğu sorusuna da ışık tutar. Ekip başının hegemonik erkekliği elinde bulundurması iki yönelimlidir.

Birincisi, köçeklikten başlayıp zaman içerisinde zurna icracılığına ilerlemesi ve bu sürecin hiyerarşik bir biçimde zihinde ve bedende kazılı olması, hegemonik erkekliğin inşa edilmesinde izlenilen süreci gösterir. Buna ek olarak köçeğin ekip içerisinde liminal toplumsal cinsiyet kimliği/rolü oynar. Hem “kaba hava” hem de “ince hava”da dans eden köçek toplumsal cinsiyet kimliği/rolü anlamında ne ‘eril’ olanı ne de ‘dişil’ olanı gösterir. Köçek hem ‘eril’dir hem de ‘dişil’dir. Daha açık deyişle müziksel icra kaba hava yani eril ince hava yani dişil olarak betimlense de köçek bu icraların ikisinde de bedeniyle yer alır. Diğer taraftan köçek ve köçek ekibinin müziksel ve bedensel icrası, geçiş ritüelinin sorunsuz atlatılabilmesi nedeniyle hizmet alınan liminal bir süreçtir. Bu anlamıyla köçek ve köçek ekibinin üyeleri liminal toplumsal cinsiyet kimliği/rolü oynarlar.

İkincisi ise köçek, davulcu, kemaneci arasında ekip başı eksenli bir suç ortaklığı ilişkisi ekip başının hegemonik erkekliğini tesis ve kabul ettirmesi için önemlidir. Simgesel iktidar; ontolojik suç ortaklığıdır tanımlamasını yapan Pierre Bourdieu bunu bir hastanede çalışan doktor-hemşire ilişkiselliğine gönderme yaparak ifade eder. Doktor ve hemşire arasında bir bakışla görülemeyecek simgesel bir iktidar ilişkisi vardır. Bu analogi köçek ekip üyelerinin ekip başının hegemonik erkekliği içinde örnek oluşturur. Zaten hegemonya karşılıklı “rıza”ya yani suç ortaklığına işaret eder (Bourdieu, 2003: 58).

Sonuç olarak Cide-Şenpazar köçek ekipleri müziksel hizmeti ritüel odaklıdır. Ekiplerin oluşturulması bölge içi yerel ekipler, bölge dışı yerel ekipler ve karma ekipler şeklindedir. Ekip içerisinde köçek hiyerarşik bir sıralama ile en tepeye yani ekip başına doğru ilerleyebilir. Ancak köçekliği bıraktıktan sonra davula sonrasında kemaneye ya da zurna çalmaya yönelmesi ekip başı olması ihtimalini barındırır. Etnografik olarak ekip

başlarının genellikle zurna icracılarından oluşması hem çalgısal bir hiyerarşiyi hem de müziksel pratiğin “en” değerli noktası olduğuna işaret edebilir. Bunun yanı sıra her köçek potansiyel bir müzisyendir. Önce bedenlerini dans etmekten çalgı çalmaya doğru dönüştüren köçek sonrasında tınlarını ritüel eksenli dönüşümler için kullanır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc J., D., (2003). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, Pierre (2018). *Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BUTLER, Judith (2016). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- CONNELL, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____ (2005) *Masculinities*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- COOK, Nicholas (1999). *Müziğin ABC'si*, çev. Turan Doğan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DÖKMEN, Zehra, Y (2015) *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- EMİROĞLU, Kudret, AYDIN, Suavi (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- GAZİMİHAL, Ragıp Mahmut (1997). *Türk Halk Oyunları Kataloğu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GEERTZ, C. (2007). *Yerel Bilgi*, çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: Dost Kitabevi.
- GOFFMAN, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.

KESER, Merve Emine (2013). *Şenpazar İlçe Analizi*, Kastamonu: T.C. Kuzey Anadolu Kalkınma Ajansı.

KÜMBETOĞLU, Belkıs, GEDİK, B. Hande (2005). *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

LAVENDA, Robert H., SCHULTZ, Emily A. (2019). *Kültürel Antropoloji: Temel Kavramlar* (2. Baskı), çev. Dilek İşler ve Onur Hayırlı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

MARCUS, E. George, FISCHER, Michael (2013). *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde DeneySEL Bir An*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

MARSHALL, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

MUSTAN DÖNMEZ, Banu (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

NETTL, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concept*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

_____ (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussion*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

ZEYREK, Gazi Ahmet (2013). *Cide İlçe Analizi*, Kastamonu: T.C. Kuzey Anadolu Kalkınma Ajansı.

Kitap İçi Bölüm ve Makaleler

BEŞİROĞLU, Ş. Şehvar, KOÇHAN, Güney (2009). “Çeng: Bir Çalgının Toplumsal Cinsiyet Üzerinden Kadın Simgesi Olarak Kuzey Hint, Timur ve Osmanlı Saraylarındaki Görsel Malzemeler Üzerinden Değerlendirilmesi”, *ICANAS 38 Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı*, ed. Zeki Dilek ve Diğerleri, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, ss. 127-140.

- BEŞİROĞLU, Ş. Şehvar (2010). “Osmanlı’da Eğlence Aktörleri: Çengiler, Köçekler, Tavşanlar” der. Volkan Aytar & Kübra Parmaksızoğlu, *İstanbul’da Eğlence*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 45-54.
- CONNELL, R. W. & MESSERSCHMIDT, W. James (2005). “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender and Society*, Vol 19, No 6, December 2005, pp. 829-859.
- CUSICK, G. Suzanne (2001). “Gender, Musicology and Feminism”, *Rethinking Music*. Eds. Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, pp. 471-498.
- ERKAN, Serkan (2011). “Köçek Tipinin Uluslararası Kökeni Üzerine Bir Deneme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, Cilt: 18, Sayı: 1, ss. 223-240.
- ERSOY ÇAK, Şeyma (2017). “Toplumsal Cinsiyet Kuramlarının Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Araştırmalarındaki İzleri”, *International Journal of Social Science*, Number 62, Winter I 2017, p. 213-227.
- KINLI, Hasan Devrim, YÜKSELSİN, İbrahim Yavuz (2016). “Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Profesyonel Roman Müzisyenler ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki Liminal Roller”, *International Journal of Human Science*, Vol: 13, No: 1, ss. 375-398.
- KURNAZ ŞAHİN, Feyza (2013). “İlk TBMM’nin Tasarruf Tedbirlerine Bir Örnek: Düğünlerde Men’i İsrâfat Kanunu ve Kamuoyundaki Yansımaları”, *Atatürk Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, ss. 25-55.
- MCCLARY, Susan (2015). “Feminist Bir Müzik Eleştirisine Doğru”, *Partisyon: Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 4, ss. 53-64.
- ÖNGEL, Hasan Basri (1997). “Ritüel Kökenleri ve Folklorik Özellikleri Bakımından Köçeklik Geleneğimiz”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk*

Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri. III, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 264-278.

Tezler – Basılmamış Kaynaklar.

ERSOY, Şeyma. (2007). *Osmanlıda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler, Çengiler*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, İstanbul.

KAEMMER, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler*, Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music, Austin: University of Texas Press'den yayınlanmamış çeviri, çev. Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

NASMAN, T. Ufuk (1999). *Köçeklik Geleneği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Öğr. Gör. Süleyman ŞENEL, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Görüşmeler

ÇEVİK, Erol; 28.08.2015, Şenpazar.

KAYRAN, Veysel 19.06.2015; Cide.

ÖZAN, İsmail; 17.06.2015, Cide.

SALMAN, Aydın 06.08.2015; Cide.

İnternet Kaynakları

URL-1: Cide Tarihi

<http://cidesoguksudernegi.org/sayfa/44-tarihi.html> (30.06.2019)

URL-2: Cins ve Cinsiyet

<http://sozluk.gov.tr/> (30.06.2019)

URL-3: Şenpazar Tarihi

<https://kastamonu.ktb.gov.tr/TR-63824/senpazar.html> (30.06.2019)

EKLER**EK-1****AUDIO VIDEO CD**

Audio 1: Sarı Yazma (Grup Aslar icrası).

Audio 2: Derede Gürgen Dalı (Grup Aslar icrası).

Audio 3: Cide'nin Çeşmesi (Grup Aslar icrası).

Video 1: Şen Grup Cideliler [25.07.15 Şenpazar] 1.12-3.00 arası

Video 2: Grup Aslar [09.08.2015 - Cide] 00. 00-00.16 arası

Video 3: Cide Sarı Yazma Ekibi [01.08.2015 Cide]

Video 4: ŞenGrup Cideliler [25.07.2015 Şenpazar]

Video 5: Köprü [2.30.2.40 arası] 12.08.2015 Grup ŞenCideliler-Şenpazar Sefer Köyü

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı: Turgay GÜNDOĞDU

Doğum Yeri ve Yılı: Sivas – 16/10/1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, 2012

Lise: Sivas Atatürk Lisesi, 2007

E-posta: turgaygundogdu88@gmail.com