

OSMANLI'NIN AYKIRI DANCILARI TAVŞANLAR VE TAVŞANCA FORMU

The Contradictious Dancers Tavşans of Ottoman and The Form Tavşanca

Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ*

ÖZ

Dans ve müzik, tarih sahnesinde çoğu zaman toplumların duygu ve düşüncelerinin anlatımında ayrılmaz bir ikili oluşturmıştır. Buna paralel olarak, Osmanlı toplumunda da bir takım özel dans tekniklerini uygulayan dansçılar ve bu dansçıların sanatını oluşturmasında görev alan özel müzik formları meydana gelmiştir. Osmanlı eğlencelerinde cinsel motifleri işleyerek raks eden ve “Köçek ve Tavşan” olarak adlandırılan sanatçılar, bu kulvarın en önemli rakkasları olarak değer görmüşlerdir. Özellikle icra ettikleri özel teknikler, giyim ve onlara özgü oluşturulmuş müzik formuyla Tavşanlar, bu alanda ayrıca önem arz etmişlerdir. Osmanlı Saray bünyesinde özel raks ve müzik eğitimine tâbi tutulan bu sanatçılar, saray dışındaki eğlence mekânlarında da sanatlarını icrâ ettikleri gibi meyhâne ortamlarında sâkilik görevlerini de yerine getirmişlerdir. Osmanlı Devleti tebaasında yer tutan ve bu alanda üstün becerisi olan Müsevi, Rum, Arap ve Türk halkları arasından özellikle Rumların bu sahada yer aldıkları bilinmektedir. Raks esnasında icrâ edilen müzikal form “Tavşanca” olarak adlandırılmaktadır. “Tavşancalar”ın icrâsında, “kabasaz takımı” olarak isimlendirilen ve bir dönem itibâriyle daha çok raks müziğine hizmet eden lâvta, klâsik kemençe, zil ve def gibi enstrümanlar yer almışlardır. Araştırmamızda daha çok bu bahsi geçen konular detaylandırılmış ve elde ettiğimiz sonuçlardan hareketle çalışmamızın sonuç bölümünde, konu bağlamında bir takım paralellikler ve farklılıklar tespit edilerek, bazı önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Dans, Osmanlı, Türk Müziği, Tavşan, Köçek.

ABSTRACT

Dance and music have been an inseparable couple most of the time in the expression of senses and thoughts on the stage of history. Paralelly, also in the Ottoman society, there were dancers that applied a set of special dance techniques and special music forms that helped these dancers create their art. The artists, that danced by performing sexual patterns and that were named “Köçek and Tavşan”, were valued as the most important dancers of this course. “Tavşan” were distinctly important in this course with their special techniques that they specially performed, with their dressing and with the music form which was formed peculiarly to them. These artists who were put to special dance and music education in Ottoman palace both performed their art in entertainment venue outside the palace and fulfilled their duty of cupbearing in the pubs. Among the peoples such as Jews, Greeks, Arabians and Turkish who took part in Ottoman Empire subject and who had great ability on this field, especially Greeks took part in this field. The musical form which was performed during the dance was called “Tavşanca”. Instruments such as lute, classical kemencha, cymbal and tambourine which served to the dance music in a period and which were called “kabasaz takımı” were used in the performance of “Tavşancalar”. In our research these topics that we talked about have been elaborated, and with the results that we attained some suggestions have been made in the conclusion part of our study by determining a set of differences and parallelisms within the context of topic.

Key Words

Dance, Otoman, Turkish Music, Tavşan, Köçek

GİRİŞ

Türk tarihinde çok önemli bir süreci kapsayan Osmanlı Devleti, bünyesinde kendine özgü birçok kültürel ve sanatsal oluşuma yer vermiştir. Raks

sanatı da bunlardan biridir. Fakat diğer sanat türlerine göre bu konudaki araştırmaların yüzeysel kaldığı görülmektedir. Belli tasavvufi düşüncelerin ve oluşumların meydana getirdiği

* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, ozgursadikkaratas@hotmail.com

ritüellerin paralelinde oluşan dinsel motifli bedensel faaliyetler haricinde, eğlence kulvarında yer alan rakslara ve unsurlarına dair incelemelerin darlığı dikkat çekicidir. Bu çalışmada, Osmanlı'da belli mekânlardaki eğlencelerde özellikle yer alan özel bir dans ve müzikal form olan Tavşan raksları ve Tavşancalar incelenip, Tavşanlar ve özellikleri hakkında birtakım araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmayla, hem bu tür hakkında birtakım saptamalara ulaşma hem de buna benzer konularda yeni yaklaşımların oluşumuna destek olma hedeflenmiştir.

İlkel insandan günümüze kadar insanlar, değişik nedenlerle dans, bir başka deyişle raks etmeyi düşünmüşler, kimi zaman bunu bir gereklilik olarak algılamışlardır. Özellikle, sözlü iletişimin yetersiz kaldığı ilkel dönemlerde, insanlar sevinçlerini, kaygılarını, korkularını, başarılarını ve yaşadıkları çeşitli olayları dans diliyle ortaya koymuşlardır. İlk insan yaşamı algılamaya ve anlamlandırmaya başladığında, dans onun ilk eylemlerinden biri olmuştur. Anlamlandırmaya çalışırken korktuğu doğaya ve daha sonra inandığı hatta taptığı objelere, dansı kullanarak yaklaşıp bütünleşmeye çalışmıştır.

Medeniyetlerin tarih sahnesinde yer almasıyla birlikte dans sanatı da farklı coğrafya ve farklı devirlerde, yine farklı şekillerde algılanıp yorumlanmıştır. Özellikle Doğu dünyasında, dansın gücü dövüş sanatlarında dahi işlemiştir. Dövüş sanatlarında bir dizi hareket olan Kata, aynı zamanda bir dövüş sanatı dansı olarak da işlev sahibidir. Kung Fu'da, biçimler ve hareketler hayvanlardan alıntı olduğu gibi, Ninja Gelenekleri'nde eller aracılığıyla doğanın asıl enerjisinin yönlendiril-

diği düşünülmektedir. Hindistan'da, "Devadasi" adı verilen kutsal dansçı kızların Tanrılar ile evli olduklarına ve danslarında evli oldukları Tanrı'nın hayatını temsil ettiklerine inanılırdı. Yine Doğu dünyasının bir parçası olan Antik Mısır, büyük bir dans merkezi olup dansa ve dansçıya önem vermiş ve İspanya'da vücut bulan büyük antik dans okulu Kadiz'i etkilemiştir (Andrews, 2002:16-17).

Yunan Medeniyeti'nde dans, özellikle İyonia ve Pontus'ta ilgi görmüştür. Destansı anlatımların bolca betimlendiği bu dans türünde, cin ve peri gibi soyut yaratıkların dans konusu edildiği gibi Faunlar, Satirler, Titanlar, Koribantlar vb. mitolojik varlıkların da toplumda ileri gelen kimseler tarafından çeşitli kıyafetler yardımıyla sembolize edilerek dansla canlandırıldığı bilinmektedir. Buna karşılık şark toplumlarında ileri gelenlerin bizzat dans etmedikleri, fakat almeler ile bayaderlerin, yani cariyeye rakkaselerin danslarını seyretmekten büyük bir haz duydukları belirtilmektedir (AYVAZOĞLU, <http://www.boltartarsiv.net/modern-dans-ve-ilkeleri-birinci-bolum/>). Bütün bunlara paralel olarak, Osmanlı Devleti'nde de gündelik yaşamda yasak olan bazı şeylerin şenlik vakitlerinde hoşgörülle karşılandığı ve hatta kimi zaman tümüyle göz yumulduğu bilinmektedir. Dönemin Avrupa'sı ile kıyaslandığında Osmanlı'da eğlenceler daha sakin geçse de, yukarıda bahsettiğimiz hoşgörünün yine de kendini hissettirdiği kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Şöyle ki; padişahın tertip ettiği şenlikler esnasında, İstanbul'lu erkeklerin Müslüman olup olmadığı sorgulanmadan, Galata meyhanelerine girip eğlenmelerine izin verildiği kayıtlar arasındadır (Faroqi, 2002:197).

Dans, müziğin oluşumunda yer alan unsurlardan özellikle ritim ve melodiyi kendi figürlerini oluştururken destek olarak kullanmıştır. Birçok kültürde yer alan dans sanatı, yine o kültürün bir parçası olan müzik sanatının eşliğiyle kendini ortaya koymuştur. Doğal olarak farklı kültürlerde, farklı danslar ve dans müzikleri vücut bulmuştur. Örneğin, Lâtin dansları olan tango, samba, habanera, rumba vb. danslar, bu kültüre ait müzikler, daha doğrusu bu danslara uygun olarak işlenmiş müzik formlarıyla desteklenirken; Doğu dans türlerinden Arap, Mısır, Hint vb. oryantal danslar, bu coğrafyanın müziğinden destek bulmuştur. Burada önemli diğer bir husus, danslar için uygun olan müzik biçimleridir. Dansı destekleyecek olan müzik türlerinin, o işlenen dansın anlatımını tamamlayacak ritim kalıplarına, melodi örgüsüne ve gerekirse sözlere sahip olmaları dikkate alınması gerekli bir noktadır.

Dans kavramı ile dansın işleyişinde yer alan müzik unsurları konusunda yapılan bu girişten sonra, konumuz olan Tavşanca'lara ve bunları canlandıran sanatçılar olan Tavşan'lara geçmeden önce, Osmanlı Devleti'nde dansın yeri üzerinde kısaca durmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

1. Osmanlı Devleti'nde Dans Türleri ve Tavşanlar:

Altı asırlık bir kültüre sahip olan Osmanlı Devleti'nde, tezhip, hat, ebrû, minyatür, mûsikî ve şiir gibi sanatların dışında dans sanatı da önemli bir yer tutuyordu. Buna paralel olarak, kendi içinde de cinsel motiflerin fazlasıyla yer tuttuğu türlere de ayrıca yer verilmiş ve bunun sonucunda da bu tür danslar, Osmanlı'nın başşehri İstanbul'daki eğlencelerde aranan bir zevk

haline gelmiştir. Bu bağlamda, "Köçek oynatmak" tabiriyle bu dans türlerinin genel anlamda isimlendirildiği de bilinmektedir (Sevengil, 1998:71).

Osmanlı'daki gösterim sanatları konusunda önemli araştırmalar yapan Metin And, bu coğrafyadaki dansların, sözlü ve sözsüz olarak birbirine geçtiğini belirterek sözlü ve sözsüz olarak dansların ayrılmasının pek de gerekli olmadığını ifade etmektedir (And, 1982:175). Buradan hareketle araştırmacı, Osmanlı'daki dans türlerini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

(1)Dinî ve esriklik dansları; bunlar daha çok Mevlevîlerin, Rufaîlerin, Kalenderî dervişlerin danslarıydı. (2) Erotik üslupta sanat dansları; bunlarda köçeklerin, çengilerin, tavşanların, rakkasların gösterileridir; ayrıca bunlar dramatik nitelikte de oluyordu. (3) Grotesk danslar; bunlar gürültülü, patırtılı, kaba ve genellikle soytarılığa dayanan danslardır; curcunabazlar, tulumcular, cin askerleri bu kümeye girerler; (4)Bir beceriyle birleştirilen danslar; sözgelimi kâsebazlar, paçilebazlar bir bakıma tasbazlar da buraya girer. (5)Savaşım dansları; özellikle bir başka bölümde gördüğümüz matrikbazlar buraya girer. (6)Özellikle hayvanları taklit eden danslar (7) Özellikle konusunu mitolojiden alan yabancı kökenli dramatik danslar.

Bu sınıflandırma içerisinde Tavşanca'lar, Erotik üslupta sanat dansları grubunda yer almaktadır. Osmanlı eğlencelerinde köçekler gibi dans etme görevinde önemli yer tutan tavşanların neden "tavşan" adını aldığı kesin bilinmemekle beraber, bu konuya ilişkin Metin And'ın yapmış olduğu yorum aydınlatıcıdır:

Bunlara niye "tavşan" dendiği kesin olarak bilinmemektedir. 1885'te

yayınlanan ve Orta-Asya'daki gezisini anlatan Henry Lansdell, buralarda gördüğü beççeleri anlatırken bunların kiminin yüzlerinin derilerini tavşan gibi buruşturup kırıştırdığını yazdığına göre aynı açıklama bizdeki tavşanlar içinde yapılabilir (And, a.g.e:178).

Tavşan oyunlarının en revaçta olduğu dönem olarak, II. Mahmud Hân dönemi gösterilmektedir. Bu oyunlarda yer alan sanatçılar, uzun bir eğitim sürecinden sonra saraydaki oyunlarda yer alabilmektedirler. Ayrıca kadın tavşanların Harem-i Hümâyunda, erkek tavşanların ise Pâdişâh'ın huzûrunda raks ettikleri bilinmektedir ([http://www.guzelsanatlar.gov.tr / belge/1-62070/oyun-havasi.html](http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-62070/oyun-havasi.html)).

Osmanlı Devleti'nin bünyesinde yer alan milletlerin birçoğundan raks etmek üzere toplanmış birçok sanatçının bulunduğu bilinmektedir. Bunların üst düzeyde kabiliyetli oldukları kadar fizikî manada da estetiksel oldukları, Osmanlı Coğrafyası'nda incelemeler yapan Avrupalı gezginler tarafından da belirtilmektedir. Osmanlı Devleti içerisinde yer alan ve bu alanda üstün becerisi olan Müsevî, Rum, Arap ve Türk halkları arasından özellikle Rumların bu sahada yer tuttukları kaydedilmektedir (Covell, 2009:34).

Ayrıca bu raks eden sanatçıların gösterilerinin çok yetenek isteyecek kadar zorlu olduğu da Jn. L. Bartholdy'den bir alıntıyla nakledilmektedir:

Bunların kimi Ermeni veya Yahudi, büyük çoğunluğu da Rum ve Adalı'ydı. Aralarında çoğu, hizmetine girdikleri Türkler'in kandırmasıyla Müslüman olmuşlardı. Bu oğlanlar, Galata meyhanelerinde toplandıklarında Allemand dansına benzeyen

türlü hareketler gösteriyorlardı. Güç biçimlere girip, güç oyunlar, tehlikeli hareketler yapıyorlardı (Hiçyılmaz, 2004:51).

Bu alıntıdan görüldüğü üzere Bartholdy; edilen dansın güç figürler içerdiğini, dansı Allemand yani Alman dansına benzeterek vurgulamaktadır. Ayrıca, Türk Musikisi'nin birçok alanında önemli araştırmalar yapan Yılmaz Öztuna, Tavşanların dans ederken ayakların ve topukların zemine belirli ahenklerle vurulması sonucu oluşturulan "taconeo" tekniğinden yararlandığını ve bu teknik uygulamayla, Köçeklerin dansından farklılık gösterdiğini belirtmektedir (Öztuna, 2000:474). Öztuna'nın burada belirttiği "taconeo" tekniği, Flamenco dansı içinde yer alan tekniklerden birisi olup, topukların dışında ayrıca ellerin de birbirlerine belirli düzenlerde vurulması suretiyle oluşturulan bir tekniktir.

Tavşanların, köçeklerden farklı bir dans kıyafetleri olduğu da kayıtlar arasındadır. Köçeklerin etek giymesine karşılık, tavşanların çuhadan bir şalvar ve üzerine de camadan giyip, bellerini süslü bir şal ile sardıkları söylenirken, başlarının ise köçekler gibi açık değil süslü ve işlemeli bir külah ile örtüldüğü belirtilmektedir (And, a.g.e:178).

Yukarıdaki paragraf bir başka kaynak tarafından da desteklenmektedir:

Üçüncü fasıl Tavşan raksıdır. Bu raks'da kadifeden yapılmış erkek biçimi Kovalı şalvar ve o renkte dar camadan ve başlarına dal fes giyip bellerine şal kullanırlar. Fesin altından saçlar gelişi güzel salıverilmiştir. Parmaklarında yine zil bulunur (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey ty:303).

Bu alıntıdan çıkan bir diğer sonuç da; Osmanlı raks eğlencelerinde, raks-ların fasıllara bölüldüğü ve tavşanla-rın üçüncü bölümde görev aldıklarıdır. Ayrıca “taconeo” tekniğinin dışında, parmaklarındaki zillerle de raks ettik-leri ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin özellikle son dönemlerinde önemli eğlence mer-kezleri haline gelen meyhanelerin ço-ğunda, görev alan erkek rakkasların meşkhanelerde özel olarak müzik eği-timi alarak müzikal manada da gelişt-irildikleri de önemli bir husustur (Sa-kaçoğlu, vd. 1999:119).

Tavşanların dans etmek dışında, meyhanelerde sâkilik yapan köçekler tarafından da tavşan kıyafeti giyilerek betimlendiği ve özellikle Rum köçekle-rin kış mevsiminde tavşan kıyafetiyle sâkilik ettikleri bilinmektedir (Özalp, 2000:114).

Buna göre, tavşanlar ve köçek-ler farklı giyimlere ve dans teknikle-rine sahip olsalar da çok sefer bu iki grubun iletişim halinde olup, eğlence silsilesi içerisinde müteakip görevler aldığını da belirtmekte yarar vardır. Ayrıca bu sanatçıların, eğlencelerin değişmez unsurları olduğu ve bütün şartlarda mutlaka eğlencelerde yer aldıkları da kayıtlar arasındadır:

1852'de İstanbul'da yapılan ve 55 gün 55 gece süren büyük sünnet düğününü anlatan surnamelerden, Topkapı Sarayı'nda bulunan nüshası, bu şen-lik üzerine yüzlerce minyatürü içermektedir. Bu minyatürlerden bir ikisi Mevlevî dervişlerini At Meydanı'nda, on binlerce halk önünde, ayrıca ahlâkça düşkünlükleri bilinen eteklik giymiş köçeklerin yanı başında dans ederken göstermektedir (And, 1974:116).

Bu dansçılar konusunda dikkat çekici bir diğer nokta da yukarıdaki

alıntıdan da anlaşılacağı üzere, bu tür dansçıların; gerek kıyafet tarzları, gerekse dans ederken gerekli teknik-lerin dışında birtakım cinsel çağrışımlar uyandıran figürlere başvurmaları sonucunda, bazı eleştirel bakışları da üzerlerine çekmeleridir. Bütün bunla-rın dışında, bazı gayrimüslim dansçı-ların kendi aralarında şiddete yol açan bir rekabet içinde oldukları da belirtil-mektedir:

Köçeklerden bir kısmı Saray'a bağlıydı. Çengi kızlar da tahrik edici danslar yapar, diz çökerek arkaya doğru yatıp başları yere değene kadar rit-mik hareketlerine devam ederlerdi. Bu sırada heyecanlanan seyirciler onların da alınlarına para bastırılırdı. Fakat bu gibi gösteriler daha üstün zevkleri olan seviyeli insanlar için uygunsuz ve yakışsız sayılırdı. Çengi grupla-rı arasında Rum, Ermeni, Musevi ve Çingene grupları vardı; aralarındaki kıskançlık ve rekabet öylesine fazlaydı ki aralarında zaman zaman patlak ve-ren sokak kavgaları bazen çok çirkin olur, bazen de adi bir eğlence vesilesi halini alırdı (Lewis, 1973:134).

Bütün bu bilgilere ilave olarak, Osmanlı Devleti'nin üst kademesinde yer alan bazı şahsiyetler tarafından, sadece devlet destekli olmaksızın kendi inisiyatifleriyle de musiki ve raksın desteklendiğini kayıtlar arasında gör-mekteyiz. Örneğin; Sultan III. Selim Hân'ın amcası Sultan I. Abdülhamid Hân'ın kızı Esmâ Sultan, bu şahsi-yetlerden biridir. Esmâ Sultan'ın sa-rayında cariyelere saz icrası ve raks öğretmek üzere, aylık maaş karşılı-ğında öğretmenlik yapan “Civan” adlı bir çengiden bahsedildiği gibi cariyele-re lavta ve kemençe icra eden maaşlı Tavşan ustalarından da söz edilmek-tedir (Uzunçarşılı, 1977:109-110).

Bunun dışında “Köy Köçek Oyunları” adıyla anılan davul ve zurna sazlarının refakatinde, XIX. yüzyılda İstanbul’dan özellikle Batı Karadeniz Bölgesi’ne yerleşip burada raks eden köçeklerin varlığı da bilinmektedir (Gâzîmihâl, 1997:139). Bu köçekler de parmaklarındaki zillerle tempo tutarak, davulcuyla bir çeşit kovalamaca tasvirlerine girip raks etmektedirler. Bu çeşit köçeklerin hepsinin erkek rakkaslar olması önemli bir konudur. Söz konusu rakkaslar, basmadan yapılmış kısa bir entari, bu entarinin üzerine de cepken giymektedirler (Gâzîmihâl, a.g.e:236).

Ayrıca raks sanatları haricinde yer alan diğer sanatların da, özellikle kahvehanelerde sergilendiğinin belirtilmesi de ek bir bilgi olarak göze çarpmaktadır. Eski fütüvvet (ahiliğe temel teşkil etmiş olan esnaf teşkilâtı) ve lonca geleneklerinin yaşatıldığı esnaf kahvelerinde rakkaslar yerine lubiyatçılara (sahne sanatçıları), karagözcülere, meddahlara, kıssahanlara (hikaye anlatan kimse) rastlamak o dönem itibariyle söz konusudur (Sakaoğlu, vd. 2000:273)

2. Tavşancılar’da Yeralan Müsiki Unsurları:

Bu bölümde, raks esnasında bu sanatı destekleyen müsiki sanatı ve unsurlarından genel olarak bahsedilecektir.

“Kabasaz” Kavramı

Köçekçe ve diğer oyun havalarının icrasında yer alan sazlar için kullanılan bir kavram olan kabasaz, fasıl musikisinde görev alan sazları tanımlayan incesaz kavramının tersi olarak nitelendirilmiştir (Öztuna, a.g.e:178). XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak

şarkı formuna verilen ehemmiyetin sonucunda kolay anlaşılır ve hafızada daha çok kalabilir eserler bestelenmeye başlanmıştır. Şarkı formunun rağbet kazanmasıyla, İstanbul’un müzik icrası yapılan kahvehanelerinde bu tür eserlerden tertip edilmiş bir fasıl musikisi meydana gelmiştir. “İncesaz toplulukları” adıyla anılan bu fasıl musikisi toplulukları, saraya mensup olan “Küme Faslı” olarak isimlendirilen ses ve saz topluluklarından farklılıklar göstermektedirler. Bu farklılıktaki en önemli iki nokta; hem “Küme Faslı” kadar çok icracının “İncesaz toplulukları”nda yer almayışı, hem de “İncesaz toplulukları”nda icra edilen fasıllarda büyük formlu eserlere pek yer verilmemesidir (Özalp, a.g.e:223).

“İncesaz toplulukları”nda bir çeşit oda müziği icrası yapan tanbur, ud, ney, kanun, keman gibi sazlara karşılık, raks ettirmek amaçlı “Kabasaz toplulukları” vücuda getirilmiştir. Bu topluluklar da form olarak oyun havası, türkü ve yürük usullerde bestelenmiş şarkıları icra etmişlerdir.

Bu dans türlerini müzikal manada destekleyen formlarda, zil ve def gibi ritim sazların dışında, müzik heyetinde aslı görevler alan kemençe ve lavta enstrümanlarının, kabasaz olgusunda önemli iki unsur olduğunu bilmekteyiz. Öyle ki; Enderûnî Fâzıl’a ait *Hubânnâme* ve *Zenânnâme* adlı eserlerdeki nakışta, kemençe ve lavta icrası eşliğinde bir tavşanın dans ettiği görülmektedir (Aksoy, 2003:113). Kabasaz takımında bu bahsi geçen sazların dışında bazen zurnanın da yer aldığı bilinmektedir.

2.2. Enstrümanlar

Bu bölümde raks esnasında icra edilen musikinin oluşumunda yer alan enstrümanlardan genel olarak bahse-

dilecek ve bu enstrümanların anatomik yapısı konusuna girilmeyecektir.

2.2.1. Çalpara (Çalpare)

Türk Musikisi'nde yer alan ritim sazlarından biri olan çalpara, dört parça sert ağaçtan yapılmış, ikisi bir elin, diğer ikisi de bir diğer elin avuçları arasında müziğin ritmine göre birbirlerine vurularak icra edilen bir sazdır. Çengi, köçek ve tavşan gibi dansçıların raks esnasında kullandığı bir enstrüman olan çalpara, yerini zamanla her iki elin parmaklarına takılarak çalınan ve iki çiftten oluşan zillere bırakmıştır. Bu sazın değişik türleri farklı ülkelerde görülmektedir. Örneğin, Araplardan İspanyollara geçen bu enstrüman, bazı değişikliklere uğrayarak "kastanyet" şeklini almıştır (Açın, 1994:32).

2.2.2. Def

Def, Türk Musikisi'nde birçok çeşidi olan bir ritim sazıdır. Türk Musikisi'nin geleneksel icra düzeninde şefik sistemi yer almadığından, özellikle fasıl ve oyun havalarında yönetici saz görevini üstlenen bu saz kasnağa gerilmiş bir deri etrafına belli aralıklarla zillerin yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

2.2.3. Kemeñçe

Kemeñçe kelimesinin, yayla çalınan sazların, Farsça "yay" anlamında olan "kemân" kelimesinden türemiş olduğu kabul edilmektedir. X. yüzyıldan itibaren Türklerin kullanmaya başladıkları bu saz, çeşitli dönemlerde farklı isimlerle anılmıştır (Tanrıkorur, 2001:171). Kemeñçe sazı Tavşançalar ve Köçekçelerin icrası haricinde, fasıllarda da görev aldığından kimi zaman "Fasıl Kemeñçesi" olarak adlandırıldığı gibi, gövde kısmı yarım bir armut görünümünü çağrıştırdığı için "Armudî Kemeñçe" olarak da adlandırılmıştır.

Sonraları "Kabasaz" denilen saz takımının dışında, "İncesaz" takımında da yer aldığından ve bu sûrette de Klasik Türk Musikisi'nin en güzide yaylı sazı durumuna geldiğinden "Klasik Kemeñçe" olarak isimlendirilmiştir (Açın, a.g.e:189).

2.2.4. Lavta

Türk Musikisi'nde yer alan mızraplı sazlarından biri olan lavta, Türk Musikisi'nde önceleri "Kabasaz" takımlarında kullanılmıştır. Tıpkı tambur gibi lavta da Türk Musikisi'nin büyük saz icracısı Tanburî Cemil Bey tarafından farklı icra teknikleriyle çalınması sonucu birtakım teknik başkalaşımalar göstermiştir. Buna paralel olarak ayrı bir tarz kazanarak, bir refakat sazı olmaktan çok, bir solo saz niteliğine bürünmüştür. Lavta, ses itibarıyla tambur ve ud sazlarından renkler taşıyan bir çalgı olup, yıllarca kendine özgü mızrap atış teknikleriyle ritim oluşmasını sağlayan ve bu sayede oyun havalarında mutlaka yer alan bir saz olmuştur (Özalp, a.g.e:174).

3. Formlar

Bu dansın icra edilebilmesi için özel olarak kendi adını yansıtan "Tavşanca" isimli, oyun havası niteliğinde bir form geliştirilmiştir. Tavşanca raksının, köçeklerin icra ettiği raksın yani "Köçekçe"lerin arasında yer aldığı da belirtilmektedir (Kaçar, 2009:318-319). Bu bilgilere dayanarak iki form arasında müzikal manada iletişimlerin varlığı düşünülerek, bu iki formu müzikal olarak ele almak yararlı olacaktır.

3.1. Köçekçeler

Köçekçeler, raks amaçlı bestelenmiş eserler olması sebebiyle hareketli ve ritmik bir yapıya sahip olmalarının dışında, aranağmeleri ve saz payları açısından da oldukça zengin eserler-

dir. Önceleri kemençe, lâvta ve zilli def gibi sazlarla icra edilmiş ve sonrasında bütün sazlar bu icra topluluğunda yer almıştır. Köçekçe eserlerinin peş peşe birtakım olarak sıralanmasından dolayı, eserler arasında usul geçişleri yer tutmaktadır ve bu geçişler esnasında görev alan lâvta sazının mızrap kullanımları ayrı bir önem teşkil etmektedir. Köçekçe takımı, ara verilmeksizin baştan sona icrâ edilir ve ortalama bir saatlik bir süreyi kapsamaktadır. Genel olarak ritmik bir form olan Köçekçeler’de, kimi zaman solo olarak icra edilen ve ağarlama” adı verilen serbest kısımlar da bulunmaktadır. Bayatıarabân, Hicaz, Hüz-zam, Gerdâniye, Gülizâr, Karcıgar, Mâhûr, Muhayyer, Tâhir köçekçeler müsikimizde önemli bir yer tutmaktadır (Kaçar, a.g.e:318-319).

3.2. Tavşancalar

Sözlü ve sözsüz bestelenmiş olanları mevcut olan Tavşancalar da tıpkı Köçekçeler gibi raks amaçlı düzenlenmiş formlardır. Sözlü olanları en az üç kıtadan meydana gelen güftelerden oluşmaktadır. Daha çok köçekçelerin arasında icra edilen bu formda tertip edilmiş eserler küçük usullerle ölçülmüş olup (Kaçar, a.g.e:319), iki ile on beş zaman arası düzenlenmiş usullerdir (Özkan, 1994:563). Şâkir Ağa’nın, Sabâ makamında Yürük Semâi usulünde “Gelmiş değil böyle peri” güfteli eseri, Mahmud Hân’ın Mâhur makamında Aksak usulündeki “Aldı aklım bir gonca leb” eseri, güfteli Tavşanca’lara örnek olup, II. Mahmud’un torunu olan Şehzâde Seyfeddin Efendi’nin “Mâhur Tavşanca” takımı da Türk Musikisi Repertuarı’nda yer alan eserlerdendir (<http://www.guzel-sanatlar.gov.tr/belge/1-62070/oyun-havasi.html>).

4. SONUÇ

Osmanlı Devleti’nde gerek çeşitli nedenlerle tertip edilen eğlencelerde, gerekse günlük yaşantı içinde yer alan meyhane ve kahvehane gibi mekânlarda dans sanatı özellikle cinsel figürleri içeren türleriyle aranan unsurlardan olmuştur. Bu dans sanatını icra eden sanatçılar arasında köçekler ve tavşanlar ayrı bir değer arz etmişler ve bundan dolayı bu sanatçı topluluklarının dansını icra etmesine yönelik iki ayrı müzik formu dahi tertip edilmiştir. Üstelik kendilerine has kıyafet ve saç stili vücuda getirilmiş olup, tavşan dansçılara ayrıca müzik eğitimi verilmiştir. Bu manada tavşanlar, köçeklerden daha özel bir statüye, hem dans teknikleri hem de müzikal bilgileriyle yerleştirilmiş olup, çok sefer saray tarafından himaye edilerek, çeşitli eğlencelerde görevlendirilmişlerdir.

Çalışmamız esnasında tavşanlarla bağlantıları açısından sıklıkla değindiğimiz köçekler, günümüzde aynı adla özellikle Batı Karadeniz Bölgesi’nde mahallî dansçılar olarak yer almaktadırlar. Osmanlı Devleti’nde tertip edilen şenliklerde veya eğlenceli mekânlarda yer alan dansçılar etek giymeleri açısından, günümüzdeki mahallî köçeklere benzeseler de dans etmeleri için düzenlenmiş müzik formları oldukça farklılık göstermektedir. Öyle ki Osmanlı dönemine ait köçek danslarında, ritim sazların dışında lavta ve kemençe gibi iki klasik saz yer almaktayken, bugünkü köçek oyunlarına halk müziği sazları melodi oluşturmaktadır. Günümüzde Osmanlı’dan gelen bir gelenekle, fasıl musikisi gibi saz heyetiyle beraber hânende veya hânendeler tarafından icra edilen köçekçeler, Gele-

neksel Türk Sanat Müziği'nde müstakil bir form halinde işlenmekte olup, herhangi bir dansçı kitle tarafından eşlik edilmemektedir. Anadolu'da yer alan köçekler ise aynı adla adlandırılırlar da bu dansı icra ederken özel bir isimle anılan müzik formuyla değil, yöreye ait ve oynamaya elverişli tür-külerle eşlik bulmaktadırlar. Osmanlı ile günümüz arasındaki bu bağlamdaki benzerliklerin ve farklılıkların, ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınmasının sadece dans ve müzik açısından değil, sosyolojik açıdan da faydalı olacağı fikrindeyiz.

Araştırmamız esnasında tespit ettiğimiz bir ayrıntı da bu tür dansçıların, dans etmek dışında eğlence mekânlarında yapmış oldukları hizmetlerdir. Özellikle meyhânelerde dans dışında sâkilik, yani içki dağıtımını yaptıkları da ortaya çıkmaktadır. Günümüzde bu tür eğlence mekânlarında yer alan dansçılar ise sadece uzman oldukları dalda hizmet vermektedirler. Gelişen süreç içerisinde bir çeşit ihtisaslaşmanın da belirginleştiği görülmektedir.

Elde ettiğimiz sonuçlar arasında bir diğer husus da, Osmanlı Devleti'nin üst kademelerinde yer alan şahsiyetlerin bu tür eğlencelere ve danslara iyimser bakışıdır. Konumuz olan dansçıların, meyhâne ve kahvehâne gibi genel yerlerde bulunmalarının dışında, saray çevrelerinin özel olarak organize ettiği şenliklerde de bizzat görev almaları, hatta bu tür dansçıların bu konuda ciddi seviyede eğitimden geçirilmeleri önemli bir noktadır. Bu husus da; Batı Devletleri'nden farklı olarak, tıpkı diğer şark yönetimlerinde olduğu gibi, Osmanlı Devleti'nde de saray idaresinin icra edilen her türlü dansa sadece izleyici olarak iştirak etmesidir. Oysaki

Batı'da, gerek antik gerekse ileriki devirlerde, sarayın resmî nitelikte sayılabilecek gösterilere aktif olarak girdiğini söylemek mümkündür.

Erkek dansçıların kadınsı kıyafetler ve aksesuarlar kullanmaları, Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki zenne karakteriyle bir paralellik oluşturmaktadır. Bu manada efemine erkek tiplerindeki benzerlik ve bunların çeşitli çevrelerce talep edilmesi, sahneye dayalı sanatlarda bir farklılık ögesi olarak yorumlanabilir. Öyle ki; bazı erkek ses sanatçılarındaki bu efemine duruş, ülkemizde 1960'lı ve 70'li yıllarda çok popüler bir hal almıştır. Bu sanatçılar, seslerindeki becerilerini ortaya koyarken birtakım dişil jest ve hareketlere başvurmuş ve bu figürleri uygun giysi, süs ve hatta kozmetik malzemelerle desteklemişlerdir.

Araştırmalarımız esnasında genel anlamda sanatın içinde erotizmin nerede ve ne derecede olduğu da bir ölçüde ortaya çıkmaktadır. Günümüzde, çeşitli yayın organları vasıtasıyla daha çok göz önünde bulunan erotizm olgusu, özellikle müzik ve dans birlikteliğinde oldukça fazla işlenmektedir. Fakat bu olgunun popülerliğini sadece bir döneme ve bir coğrafyaya mal etmenin doğruluktan uzak olacağını düşünebiliriz. Bunun sonucunda, Osmanlı coğrafyasında da çeşitli yerlerde ve zamanlarda kullanılmak üzere bu olgunun önem arz ettiğini söylemek kanımızca yanlış olmayacaktır.

Osmanlı Dönemi müzik türleriyle ilgili araştırmalarda daha çok din, mehter ve saray bir başka deyişle kentsel müzik üzerine yoğunlaşıldığını görmekteyiz. Oysa ki, şenliklerde kullanılan dansa dayalı müziklerin de çok ilgi gördüğünü çalışmamız sırasında tespit etmiş bulunmaktayız. Bun-

dan hareketle, bu türde gruplandırılabilir başka müziklerin de mevcut olabileceğini varsayarak, bu kulvarda araştırmaların yoğunlaştırılması sonucunda yeni bilgilere ulaşılabileceğini düşünmekteyiz.

Bugün itibarıyla eski döneme ait oyun havaları denildiğinde, köçekçeler biraz olsun bilinse de tavşancılar hemen hemen hiç bilinmemektedir (bu konuda uzmanlaşmış şahıslar dışında). Zaman dilimleri içerisinde bu dans türlerinin yok olması sonrasında, bu dans türlerini destekleyen müzikal formların güncelliğini ve önemini yitirmesiyle beraber bu müzik türünde önemli görevler alan lavta sazı da Türk Musikisi tarih sahnesinde uzun bir süre neredeyse görülmemiştir. Günümüzde “köçekçeler” adı altında, fasıl musikisi gibi icra edilen bir müzik takımı nadir de olsa kullanılmakta olup, “tavşancılar” ise başlı başına icra edilmemektedir. Buna ilâveten, her iki türün de aslına uygun ne dansı ne de dansçıları bulunmamaktadır. Bu dansların ve özellikle özel tekniklerle işlenmiş olan tavşan danslarının tekrar ele alınıp, günümüz şartlarına uygun bir hale dönüştürülerek icra edilmesi, uluslararası platformlarda reklam aracı olarak çok sefer kullandığımız, semâzen ve mehter motiflerinden ibaret kalmamamızı sağlayabilecektir. Bu sayede, Türk milletinin mistik ve hamasî kültür mirasının dışında, günlük hayatın eğlence yaşamına dönük birtakım estetik kaygılara da sahip olacak kadar renk ve zevk sahibi olduğu gösterilebilir.

KAYNAKÇA

Açın, Cafer. *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi, LTD. ŞTİ., 1994.

Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

And, Metin. *Oyun ve Bügü “ Türk Kültü-*

ründe Oyun Kavramı”. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.

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

Andrews, Ted. *Büyüsel Dans Teknikleri*, Çev. Ayşe Gorbun. İstanbul: New Age Yayınları, 2002.

Balkhane Nazırı Ali Rıza Bey. *Bir Zamanlar İstanbul*. Yy: Tercüman 1001 Temel Eser, ty.

Covel, John. *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü “Saray- Merasimler- Gündelik Hayat.”* Çev. Nurten Özmelek. İstanbul: Dergâh yayınları, 2009.

Faroqi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Hayat “Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla”*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.

Gâzîmihâl, M. Ragıp. *Türk Halk Oyunları Kataloğu II. Cilt*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.

Hiçyılmaz, Ergun. *Eski İstanbul Meyhaneleri ve Alemleri*. İstanbul: Pera Orient Yayınları, 2004.

Kaçar, G. Yahya. *Türk Müsikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım, 2009.

Lewis, Raphaela. *Osmanlı Türkiyesinde Gündelik Hayat (âdetler ve gelenekler)*. Çev. Mefkûre Poroy. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1973.

Özalp, M. Nazmi. *Türk Müsikisi Tarihi I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.

Özkan, İ. Hakkı. *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1994.

Öztuna, Yılmaz. *Türk Müsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.

Sakaoğlu, Necdet ve Nuri Akbayar. *Binbir Gün Binbir Gece Osmanlı’dan Günümüze İstanbul’da Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım LTD. ŞTİ., 1999.

Sakaoğlu, Necdet ve Nuri Akbayar. *Osmanlı Dünyasından Yansımalar*. İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım LTD. ŞTİ., 2000.

Sevengil, R. Ahmet. *İstanbul Nasıl Eğlenciyordu?*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Tanrıkorur, Cınucun. *biraz da müzik*. İstanbul: Zaman Kitap, 2001.

Uzunçarşılı, İ. Hakkı. “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”. *Bellekten*. 161 (Ocak 1977): 79-114.

Ayvazoğlu, Seda. “Modern Dans İlkeleri: Birinci Bölüm” (1 Mayıs 2009) 27 Eylül 2011.

<<http://www.boltarsiv.net>>

TC. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. “Oyun Havası” (2008) 28 Eylül 2011.

<<http://www.guzelsanatlar.gov.tr>>