



# 1880-1920 Arası İstanbul'daki Tulûat Tiyatrolarında Kantocu Kadınlar

## *Kantocu Women in Tulûat Theater in Istanbul between 1880-1920*

Dila Okuş<sup>1</sup> 



### ÖZ

Kanto 19. yüzyıl İstanbul'unda popülerleşen bir sahne gösterisidir. Biçimsel olarak genellikle bir kadın sanatçının sahnede dans ederek şarkı söylemesi olarak tarif edilir. Kanto halkın büyük bölümünün ilgisini kazanmış ve kanto gösterilerine çıkan kadınlar geniş hayran kitleleri edinmişlerdir. Ancak kanto bazı kesimler tarafından hafif bir gösteri olarak da nitelenmiş, kadınların sahne üzerinde cilveli hareketler icra etmeleri bayağı ve ahlaksızca bulunmuştur. Kanto gösterilerine ve kantoculara yöneltilen eleştiriler, dönemin Osmanlı toplumunu şekillendiren kültürel bağlamdan kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada 1880-1920 yılları arasında kadınların tuluat gösterilerinin bir parçası olarak sahneledikleri kanto gösterileri, icra ve kültürel bağlam çerçevesinde incelenecektir. Çalışmada kanto sanatının önde gelen isimlerinden Peruz Terzekyan, Şamram Kellecıyan, Küçük Virjin ve Amelya Hanım'ın yaşam öykülerine ve çalışmalarına odaklanılacaktır. Bu yaşam öykülerindeki ortaklaşan unsurlardan yararlanarak, kanto sanatçılarının kadın kimliklerinin kanto icrasına ve kantonun seyirciler tarafından alınlanmasına etkileri ortaya konacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kanto, Kantocu Kadınlar, Tulûat Tiyatrosu, Peruz Terzekyan, Şamram Kellecıyan

### ABSTRACT

*Kanto* is a stage performance that became significantly popular in 19th-century Istanbul. *Kanto* may also formally be defined as an actress singing and dancing on stage. *Kanto* performances gained the attention of many people, and big fan groups gathered around *kanto* artists. Meanwhile, some groups described *kanto* as a light banal type of performance and accused these women singers of being meretricious as they stood on stage behaving flirtatiously. The criticisms directed at the *kanto* performances and artists stemmed from the cultural context that had shaped the Ottoman society of the period. This study will analyze women's *kanto* performances between 1880-1920 in *tulûat* [improvisational] theater with regard to the performance tools and social-cultural context surrounding the artists. The study will discuss the biographies and works of leading names in *kanto* such as Peruz Terzekyan, Şamram Kellecıyan, Küçük Virjin, and Amelya in terms of the commonly encountered aspects and will reveal the effects artists' female identities had on *kanto*'s performance and reception.

**Keywords:** Kanto, Kantocu Women, Tulûat Theater, Peruz Terzekyan, Şamram Kellecıyan

<sup>1</sup>Araştırmacı, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tiyatro, İstanbul-Türkiye

ORCID: D.O. 0000-0002-7477-1989

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Dila Okuş,  
Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,  
Tiyatro, İstanbul-Türkiye  
E-posta/E-mail: dilaokus@gmail.com

Başvuru/Submitted: 06.04.2022

Kabul/Accepted: 22.06.2022

**Atf/Citation:** Okuş, Dila. "1880-1920 Arası İstanbul'daki Tulûat Tiyatrolarında Kantocu Kadınlar" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 34, (2022): 73-89.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.2022.1128516>



## EXTENDED ABSTRACT

*Kanto* is a stage performance that became significantly popular in 19th-century İstanbul. *Kanto* can be defined as an actress singing and dancing on stage. At the end of the 1800s, *kanto* was performed in *tulûat* [improvisational] theaters and music halls in İstanbul's Galata, Direklerarası, and Kadıköy districts. At the end of the 19th century, *kanto* singers mostly involved actresses dancing and singing on stage accompanied by music composed of Western instruments and traditional maqams.

*Tulûat* theater is a specific form of theater based on improvisation with no written theatrical text. The origin of this form is related to the privilege given to Güllü Agop, which stated that performing Western-style, Turkish text-based theatre would not be allowed to any but Güllü Agop's company. The rest of the theater people began to look for alternative ways to do theater and make money. That privilege included neither improvisational theater nor musical theater, so *tulûat* was developed based on traditional improvisation in the performing arts. The main concern in this type of theater is to attract spectators' attention to the performance, so the theater players had a series of strategies, with one of these being the inclusion of *kanto* performances in the show. One of the fundamental functions of these performances is to attract spectator intention. In that sense, having women perform the *kanto* increased the *tulûat*'s attractiveness.

The *kanto* performances achieved their goal: The public liked these performances so much, and big fan groups gathered around the *kanto* singers. However, some groups labeled *kanto* as a light form of performance and accused the female artists of being meretricious for standing on stage and behaving flirtatiously with obscene stage costumes. This approach is related to the opinion that describes *tulûat* theater as lacking seriousness and devoid of art. Once women had gotten on stage in inappropriate costumes, critics inevitably became violent toward them. Women who appeared in the public sphere with clothes they would not have been allowed to wear in daily life, despite not committing any illegal crime, had passed beyond the commonly accepted social rules and boundaries and as such became a threat to social order. The violence the artists faced was not limited to verbal critics. They were also frequently exposed to male violence. Cases occurred very often such as fans invading backstage and physically attacking one another or the *kantocus* (*kanto* artists).

In addition to being accused of inappropriateness and meretriciousness, *kanto* performances were also described as banal because singers developed a wishy-washy image onstage and did not sing known songs. In terms of vocals, the melody of the singer's voice and the melody of the instrument were not always in harmony, and the singers, being non-Muslim, were unable to pronounce the words in the "proper" dialect. However, the performances were consistent within themselves, with the inconsistency of the performance being part of the rules that create the original characteristic of *kanto* performance. *Kanto* songs tell a story, with stage props

such as sounds, instruments, movement, and costumes being unusually brought together to construct an atmosphere typical of the representative/expressive level. In that sense, one must consider consistency within *kanto* itself and follow the action executed on the stage in order to understand the fundamentals of *kanto* as a performing art.

This study analyzes women's *kanto* performances between 1880-1920 in *tulûat* theater in terms of the performance tools and social-cultural context surrounding the artists. The study will discuss the biographies and works of leading names in *kanto* such as Peruz Terzekyan, şamram Kelleciyan, Kùçük Virjin, and Amelya in terms of the commonly encountered aspects and will reveal the effects the artists' female identities had on *kanto*'s performance and reception.

## Tulûat Tiyatrolarında Kantonun Yeri

Kanto özellikle Osmanlı İstanbul'unda 1800'lerin sonlarında tulûat kumpanyalarıyla beraber popülerleşmeye başlamış bir sahne gösterisidir. 19. yüzyıl sonunda sahnelenen seyirlik kantolarda<sup>1</sup>, çoğunlukla bir kadın sanatçı, batılı enstrümanlar ve geleneksel makamların birleşmesinden oluşan bir müzik eşliğinde, sahne üzerinde şarkı söyleyerek dans eder. Kantolar bu dönemde genellikle Galata, Direklerarası ve Kadıköy'deki gazinolar ve tulûat tiyatrolarında sahnelenmiştir. Ancak ilk olarak Pera'da bahçeli birahanelerde, İtalyan komedilerinin oynandığı tiyatrolarda ve kahvelerde ortaya çıktığı söylenmektedir.<sup>2</sup> Kanto formu doğrudan tulûat tiyatrolarının bir ürünü değildir ancak tulûat tiyatrolarında yaygınlaşmıştır.<sup>3</sup>

1839 yılında Sultan Abdülmecid döneminde Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla beraber Osmanlı toplumunun ekonomik ve sosyal yaşamı, toplumu sarmalayan batılılaşma rüzgarıyla bir dizi değişikliğe sahne olmuştur. Bu değişikliklerden tiyatro alanı da nasibini almıştır. Tanzimat döneminde Batılı tarzda Türkçe oyun oynama imtiyazının Güllü Agop'a verilmesi üzerine tiyatrocular oyun oynayabilmek ve gelir elde etmek amacıyla çıkış yolu arayışına girmişlerdir.<sup>4</sup> Bu arayış tulûat tiyatrolarının ortaya çıkması ve yaygınlaşması sonucunu doğurmuştur. Tulûat tiyatroları imtiyaza karşı gelmeden, kapalı salonda oyun oynamanın yöntemini sunar. Çünkü bu tiyatrodan bir metin, suflör ya da ezber yoktur. Tulûat, bir tiyatro oyununun hikayesinin ya da olayın belirlenmiş kabataslak hatlarını esas alınmakta ve oyun belirli tipler üzerinden doğaçlama bir şekilde oynanmaktadır.<sup>5</sup> Tulûat tiyatrosunun bir gecelik programı yalnızca tek bir oyundan oluşmaz. Programların içerdiği çeşitliğe bir örnek, İkdâm Gazetesinde 22 Şubat 1912 yılında yayınlanan bir ilanda görülebilir:

*“Şehzadebaşı'nda Pathé Frères'in sinematoğraf fabrikası idaresinde bulunan Ferah Tiyatrosu'nda sinematoğraf ve Abdi Efendi Kumpanyası tarafından Şubat'ın 9'uncu perşembe günü gündüz hanımlara gece beyefendilere “Kethüda Kadın” gülünçlü millî piyes 4 perde, kantolar, düetler. “Çingene Kızı” nam 1.200 metreyi hâvi büyük dram ile sair renkli, renksiz menâzır-ı muhtelife irae edilecektir. Perde aralarında mükemmel ince saz takımı icrayı ahenk edecektir.”<sup>6</sup>*

Rekabetçi bir tiyatro ortamında gelir elde etme kaygısı tulûat tiyatrolarının seyircinin ilgisini çekmeye yönelik bir tutum geliştirmesine yol açmıştır. Refik Ahmet Sevensil, *Türk Tiyatrosu Tarihi* kitabında tipik bir tulûat tiyatrosu girişini şöyle tasvir eder: *“Binanın önünde,*

- 1 Ergun Hiçyılmaz 19. yüzyıl sonunda sahne üzerinde icra edilen kantoları seyirlik kantolar olarak kategorize etmektedir: Ergun Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar* (İstanbul: Sabah Kitapçılık, 1999), 16.
- 2 Ruhi Ayançil, “Kanto”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Tarih Vakfı, 1994), 419.
- 3 Selçuk Alımdar, “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011), 370-380.
- 4 Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2022), 86.
- 5 Refik Ahmet Sevensil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, (İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015).
- 6 Alımdar, “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları”, 276.

sokakta kapının iki tarafına elle yazılmış, üstüne dikkati çekecek resimler çizilmiş ve tahtaya iliştirilmiş büyükcek el ilanları konur. Bunun adı karteladır. Oyun saatine yakın tiyatro binasının önünde orkestra yer alır.”<sup>7</sup> Orkestranın temel işlevi seyircinin dikkatini çekmek ve müşteri toplamaktır. Sevengil tiyatro salonu içindeki atmosferi de şöyle aktarır: “Halk parterde kibarlar locada yerlerini alır. Kahve, çay, gazoz, fındık, fıstık satışı yapılır. Büfecinin adamları perde aralarında salonda ve locaların arkasında yüksek sesle bağırarak dolaşır...”<sup>8</sup> Bazı kanto şarkılarının tiyatrodaki bu yiyecek içecek satışını artırmak amacıyla seyirciyi alışverişe teşvik eden içerikleri olduğu görülmektedir. Kantocuların tiyatrolara seyirci çekmek için halkın farklı kesimlerini ve meslek gruplarını konu edinen şarkılar söyledikleri de bilinmektedir. Mesela Galata Tiyatrosu’ndan Küçük Amelya “Tâ’ife (tayfa) Kantoları” söylemesiyle meşhurdur. Kantocu kadınlar gecenin repertuarını gelen seyirci profilini de göz önünde bulundurarak belirlerler. Arabacı ve turşucu kantoları esnaf kantolarına örnek olarak gösterilebilir:

*Arabacı Kantosu Mâhûr/ Celâ*

*Bizim araba boştur / Yine de çayıra koştur / Ne güzel eğleniştir / Câne safâ vermiştir / Hopla hopla hey / Kayıkla gitmeyiniz / Arabaya bininiz / Geliniz a geliniz / Hopla hopla hey*

*Turşucu Kantosu Hüzzâm/ K. Virjini*

*Biber turşusu yaparım / Sokakları gezmek kârım / Lahana patlıcan katarım / Domates salatalık satarım / Lahana biber turşusu / Hani ya bunun ekşisi / Lezzetlidir biberim / Mahalleleri gezerim<sup>9</sup>*

Esnaf kantolarında görüldüğü gibi, kanto gösterileri tulûat tiyatrolarında “seyircinin ilgisini çekme” işleviyle yerini almaktadır. Kantonun kadınlar tarafından icra edilmesi ilgi çekiciliği artıran bir unsurdur. Ancak çeşitlilik içeren bir program kapsamında şarkılı gösteriye yer veren ilk tiyatro gösterimleri tulûat tiyatroları değildir.<sup>10</sup> Güllü Agop idaresindeki Gedikpaşa Tiyatrosu’na ait 1871 yılından bir ilanda programda kanto gösterisine yer verildiği görülmektedir:

*(Gedikpaşa’da vâki Tiyatro-i Osmanî)*

*İşbu şehir-i Şubat’ın dördüncü Perşembe akşamı yani Cuma gecesi saat iki buçukta bed’ olunacaktır. İcra edilecek lubiyat*

*Tosun Ağa, komedi, üç perde.*

*Zor Nikâh, bir perde.*

*Çoban Oğlu ve Çoban Kızı, kanto ve raks, bir perde<sup>11</sup>*

7 Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 408.

8 A.g.e., 408.

9 Esra Aydınhoğlu, “Udi Şamlı Selim’in Kanto Mecmuası” (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2021), 105-383.

10 Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 408.

11 Alimdar, “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları”, 380.

Kanto şarkılarının tiyatro programlarındaki varlığı hedefine ulaşmış, kantolar halkın ilgisini çekmeyi başarmış, şarkılar büyük bir popüleriteye kavuşmuşlardır. 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başlarında kanto şarkıları herkesin dilindedir, kantocuların başlarından geçenler, çoğunlukla özel hayatlarına dair bilgiler, sohbetlere konu olmaktadır. Ancak kanto halkın büyük bir kısmı tarafından beğenilirken kimileri için de sanattan yoksun ve bayağı bir gösteri olarak kabul edilmektedir. Kanto, tulûat tiyatroları öncesinde icra edildiği kahvehanelerin ziyaretçi kitlesi ve hitap ettiği kitle sebebiyle bir alt kültür gösterisi olarak nitelenmektedir. Tulûat tiyatroları öncesinde kahvehaneler ve gazinolarda sahnelenen kanto gösterilerinin izleyicisi genellikle alt sınıftan insanlardır. Bu anlamda elit bir kesime hitap eden bir sahne gösterisi değildir.<sup>12</sup> Kantonun başlangıçta böyle bir kitleye hitap etmesi, kimileri tarafından türün aşağı bulunmasının arkasında yatan sebeplerden biridir. Kantonun tulûat tiyatrolarının bir parçası olarak sahnelenmeye başlaması da bu görüşü aksi yönde değiştirmemiştir. Nitekim tulûat tiyatrosu, batılılaşma hareketlerinin etkisini arttırdığı Osmanlı toplumunda yaygınlaşmaya başlamış Batılı tarzda tiyatronun karşısında aşağı bir tür olarak görülmektedir. Batı tarzı tiyatronun taraftarlarından ve bu türden eserler verme kaygısıyla çalışan Namık Kemal, tulûat tiyatrosunun dayandığı ortaoyununun tiyatro olmadığını ve seyircinin ahlakını zedeleyen bir eğlence türü olduğunu savunmaktadır.<sup>13</sup>

Osmanlı'nın Tanzimat dönemindeki kültürel atmosferi ekonomik ya da toplumsal sınıflar fark etmeksizin kadınların pek çok haktan yoksun bırakan, bu anlamda erkeklerin toplumda ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu bir yapılanmaya dayanmaktadır. Dolayısıyla kadınlara yönelik şiddet eylemlerinin caydırıcılığına yol açacak toplumsal düzenlemeler yoktur. Bu toplumsal yapı kantocu kadınların şiddet olaylarının doğrudan hedefi olmasını kaçınılmaz kılmaktadır.<sup>14</sup>

Kantocular sahne yaşamları boyunca erkek şiddetine çok fazla maruz kalmışlardır. Hayranlarının kulislerini basmaları, birbirlerini bıçaklamaları, zaman zaman kantocu kadınları da yaralamaları sıklıkla görülen olaylardandır. Hatta kantocu Agavni erkek bir hayranı tarafından öldürülmüştür.<sup>15</sup> Metin And, tulûat tiyatrosunun aydın çevrelerde hoş karşılanmamasının sebebinin, düşük düzeyde bir faaliyet olmasının yanında kantocuların “*bıçak çekilmesi, yaralama, silah patlaması gibi polis olaylarına yol açmalarından*” da kaynaklandığını ifade etmektedir. Kantocuların maruz kaldıkları şiddet olayları bu olayların sorumlusu kendileriymiş

12 Kantonun tulûat tiyatroları öncesi sahnemelerinde hitap ettiği seyirci kitlesi hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Erik Blackthorne-O'barr, “Song and Stage, Gender and Nation: The Emergence of Kanto in Late Ottoman İstanbul” (Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi 2018).

13 Nilgün Firidinoğlu. “Actors of the Ottoman Stage & Walk-Ons of Dramatic Texts: Representation of Non-Muslim Ottomans in the Western-Style Drama” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 1-16. <https://doi.org/10.26650/jtcd.742928>.

14 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

15 Hiçyılmaz. *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, 19.

gibi anlatılmakta ve hatta “genç kızlara kötü örnek” oldukları için suçlanmaktadır.<sup>16</sup> Dönemin ünlü kantocularından Şamram Kelleciyan, Hikmet Feridun ile gerçekleştirdiği bir röportajda sanat hayatının büyük tehlikeler içinde geçtiğini, sahneye çıktığında localardan kendisine anlamı “senin için kan dökerim” demek olan kırmızı ipekli mendil gösterildiğini ifade etmektedir.<sup>17</sup>

Kanto sanatçıları belki de kendilerini şiddet olaylarından korumak için çoğunlukla tulûat kumpanyalarından erkeklerle evlenmişler ya da belalı sevgililerden medet ummuşlardır. Pek çok kaynakta Peruz Terzekyan’ın sevgilisi olarak bahsedilen Bıçakçı Petri de bu belalılardan biridir.<sup>18</sup> Reşat Ekrem Koçu’nun “Galata Canavarı Bıçakçı Petri”<sup>19</sup> tefrikasına göre annesi 13 yaşındayken Peruz’u Bıçakçı Petri’ye satmıştır. Sermet Muhtar Alus da *Onikiler* romanında Peruz ve Petri ilişkisine dair detaylar paylaşır: “Galata’nın en azgınlarından Bıçakçı Petri, Peruz’a çiçek atan birinin başına sandalye vurmuş; kafatasını dört bölük etmiş. Kaçarken bir adamın da burnunu kesmiş. Üstelik caka olarak, kapı önünde altı el tabanca atmış.”<sup>20</sup> Petri, Peruz’un hayranlarına korku salmasının yanında, Peruz için de bir tehdit haline gelmiştir. Azıllı bir suçlu haline gelen Petri’nin yerini sahnede söylediği bir kanto şarkısının sözleri ile Peruz’un ihbar ettiği ve onu tutuklattığı söylenmektedir.

Peruz gibi sahne yaşamında şiddete maruz kalan bir başka ünlü kantocu Amelya Hanım’dır. Amelya Hanım kantocu Küçük Virjin’in kızı ve “komik-i Şehir” olarak bilinen Naşit Özcan’ın eşiştir. Naşit’ten iki çocuğu vardır: Selim Naşit Özcan ve Adile Naşit. Amelya Hanım Naşit ile evlenmeden önce onun kumpanyasında çalışmaktadır. Naşit kendisine fena halde aşiktir ancak o sırada evli olduğu için, her ne kadar hukuki olarak mümkün olsa da etraftan gelecek tepkilerden çekindiğinden Amelya ile evlenememektedir. Ancak Amelya’nın hayranlarının artması Naşit’i kıskandırmaktadır. Bir gün gösteri sonrası kıskançlık krizine girerek kulise gidip seni başkasına yar etmem diye silahla korkutmaya çalışırken Amelya’yı “yanlışlıkla” vurmuştur.<sup>21</sup> Daha sonra Amelya ile evlenmek isteyen bir kişiyi korkutmak ve bu fikirden caydırmak için fotoğrafçıya gidip elinde silahla fotoğraf çekirtmiş ve Amelya’nın talibine göndermiştir. Nihayetinde Amelya ve Naşit evlenmişlerdir. Bu hikâyeye evlilik amaçlı bir ilişkide dahi şiddetin son derece meşru olduğu bir kültürel ortamda, kantoculara herhangi bir bağlılığı olmayan hayranların yapabileceklerinin sınırsızlığı konusunda fikir vermektedir.

16 Metin And, *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 126.

17 Şamram Kelleciyan, “Tiyatromuzun Eski Bir Emektarı: 34 Seneden Beri Kanto Söyliyen Şamram Hanım Tiyatroculuğa Nasıl Başladı?” Röportajı yapan Hikmet Feridun, 001525847006, Dosya No: 175, *Taha Toros Arşivi*.

18 Gökhan Akçura, “Peruz Hakkında Çalışma Notları”, *manifold*. <https://manifold.press/peruz-hakkinda-calisma-notlari#ref05> (30.05.2022 tarihinde erişilmiştir).

19 Reşat Ekrem Koçu, “Galata Canavarı Bıçakçı Petri”, *Tercüman*, 1972, tefrika.

20 Sermet Muhtar Alus, *Onikiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1999), 166.

21 Hiçyılmaz. *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, 46.

## Kantonun İcrası

*“Direklerarası'nın ünlü eğlence mekânı, Şamram Hanım sahneye çıkacağı zaman kırmızı renklere bürünürdü. Kantocu ise kıpkırmızı dekor içinde san ki bir ateş parçasıdır. Elleri ziller takmış şingir mingir oynadığında, seyircileri de yakacaktır. Sahneyi dolanarak yaptığı bu girişten sonra, iş göbek faslına gelir: “Yangın var, yangın var / Ben yanıyorum / Yetişin a dostlar / Tutuşuyorum” dedikçe salon bu aşk ateşini söndürmeye can atacaktır.”<sup>22</sup>*

Kanto gösterileri, tanıklıklarda seyircilerin üzerinde yoğun bir etki bıraktıkları ve coşku yarattıkları yönünde tespitler içermektedir. Cemal Ünlü tarafından popüler müziğin ilk örneği olarak nitelenmektedir.<sup>23</sup> Akılda kalıcı ve eğlendirici bu şarkılar, dönemin İstanbul yaşayışından güncel olayları konu edinirler. Ancak kantolar bir yandan da şarkıcıların şarkıları kuralına uygun söylenmediği ve sahnede hafif bir imaj çizdikleri gerekçesiyle bayağı bulunmaktadır. Kanto gösterilerinin icra süreçlerinin bileşenlerine bakmak bu yorumların temellerini anlamak bakımından gereklidir. Bu bölümde tulûat tiyatrolarının bir parçası olarak sahnelenen kantoyu, sahne üzerinde müzik ve dans araçlarını kullanarak hikâye anlatılan bir sahne gösterisi olarak ele alacağım.

Tiyatro ansiklopedisinde kanto; *“sahnede hareket ederek şarkı söylemeye, bu yolda yazılmış özel şarkılara denir”<sup>24</sup>* şeklinde, Refik Ahmet Sevensil tarafından ise *“...sahnede bir kadın şarkıcının dans edip şarkı söylemesidir, fakat şarkıcı hareketlerini şarkının konusuna göre ayarlar.”<sup>25</sup>* şeklinde tanımlanmıştır. Kanto sanatçısının icra ettiği dans, söylediği şarkının sözlerinin anlattığı hikâyenin atmosferine ve bu hikâye aracılığıyla temsil edilen hayali kişinin davranışlarıyla uyumludur. Kantocunun kostümü de sahne üzerinde yaratılmak istenen tasvirî destekler niteliktedir. Mesela çingene kantosu söyleyen kantocu çingene gibi, çoban kantosu söyleyen kantocu ise kantoda söylediği bölüme ya da aldığı role göre, çoban, çobana aşık kız ya da kızın babası gibi giyinmektedir.<sup>26</sup> Kanto gösterisinde şarkı sözlerinin anlattığı hikâyenin geçtiği dünyanın bir taklidi yaratılır. Kantoda icra taklide dayalı olması bakımından, tulûat tiyatrolarındaki icra ve sahne davranışıyla benzerlik taşır, bu anlamda sadece bir şarkı söyleme faaliyeti değil, teatral yönü baskın bir sahne gösterisi olduğu söylenebilir.

Kanto şarkısının konusu öncesinde ya da sonrasında sahnelenen oyunun konusuyla ve gösterimin bütünsel yapısıyla bağlantılıdır. Kantoyu “teatral” bir tür olarak tanımlayan Murat Belge, dansta jest ve mimiklerin ön plana çıkmasının güftelerin vurgusunu pekiştirdiğini düşünmektedir.<sup>27</sup> Şarkıcının sahne hareketleri kantoyu tanımlayan önemli bir unsurdur. Kanto bir kadın şarkıcı tarafından tek başına sahnelenebileceği gibi iki kişi olarak da sahnelenebilir.

22 A.g.e., 38.

23 Cemal Ünlü, *Kantolar; CD- Kitapçık*. İstanbul: Kalan Müzik Arşiv Serisi, 1998.

24 *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Ed. M. Nihat Özön ve Baha Dürder (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967), 240.

25 Sevensil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*.

26 Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*.

27 Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009).



İki kişi tarafından icra edilen kanto gösterilerine düetto denmektedir.<sup>28</sup> Şamram Kelleciyan sahneye ilk kez Peruz’la beraber söylediği “Pembe Kız Düettosu” ile çıkmıştır ve sonraki yıllarda da pek çok düettoya beraber çıkmışlardır.<sup>29</sup> Düettolarda şarkıların sözleri bir diyalog da içerdiğinden bu gösterilerdeki “teatral” yön daha da baskındır:

*Peruz’la Şamram’ı Hicaz düettosunda bir arada görmek mümkündür. Burada da çingenenin adı Pembe’dir. Düetto Çingene dünyasından bir kesit verir. Peruz düettoda Şamram’ın deyimini ile ‘Güzel Beyaz’dır. Peşinde küçük beylerin dolaştığı kadife cepken giyen Peruz, ızgara maşa yapan Şamram’la kapışır.<sup>30</sup>*

Kantocuların şarkı söylerken sahne üzerinde icra ettikleri fiziksel skor da aşağı yukarı her şarkıda benzerdir. Sermet Muhtar Alus, kantonun; “*aranağmeden sonra güftenin başlamasıyla beraber keman solosuyla dans etme, gerdan kırma, sahnenin ortasında hoplayıp sahneden ayrılmaktan ibaret*”<sup>31</sup> olduğunu ifade etmektedir. “Sahnenin ortasında hoplayıp sahneden ayrılma” Alus’un kantonun basit bir gösteri olduğunun altını çizmek için kullandığı bir ifade olsa da gösterinin icrasına dair yaptığı genelleme, kantolarda ortaklaşan bir yapı olduğunu düşündürmektedir.

Kanto şarkıları, diğer şarkılardan müzikal icra bakımından da farklılaşmaktadır. Kantocuların şarkıyı söylerken ağızlarından çıkan ezgiyle enstrümanların çaldığı ezgi her zaman örtüşmemektedir. Bu durum kimilerince “doğru şarkı söyleyememe” olarak yorumlanmaktadır. Kantonun icrasının o dönemde makbul bulunan şarkı söyleme kurallarının dışına çıkıyor olması eleştiri konusu haline gelmektedir. Kantonun doğru olmayan bir icraya dayandığı tespiti güftelerin telaffuzunda da kendini göstermektedir. Gayrimüslim kadınlar tarafından Türkçe sözlerle söylenen bu şarkılar “doğru olmayan” bir Türkçe telaffuzla icra edilir. Bu “kırık” Türkçe şarkıların karakteristiğini oluşturur ve ilerleyen yıllarda anadili Türkçe olan sanatçılar da kanto söylerken şarkıyı dili bozarak icra ederler.<sup>32</sup> Gülriz Sururi bu icra biçiminin kantonun temel bir karakteristiğini oluşturduğunu ifade eder:

*Kusursuz bir kanto sahnelemek diye bir şey yoktur. Zaten kanto kötü bir dille söylenen ancak sempatik bir sahne gösterisi, Ermeni çengilerinin ortaya çıkardığı marifetti. Eğer aynı şarkıyı güzel bir şekilde seslendirirseniz o ‘şarkı’ söylemek olurdu ‘kanto’ değil. Kanto sanatçılarının sıkıştığı yerlerde ‘e’ koyup derin bir nefes alıp, şarkının final kısmında sesleri yetmediği için feryatlarla bitiren kantoculara ve kantolara bayılıyorum.<sup>33</sup>*

28 Özge Şen Tuncel, “Kantonun Tanımı ve Dönüşümü”, *Kanto Kitabı*, Ed. Emine Gürsoy Naskali, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018), 13.

29 Şamram Kelleciyan, “Herdem Taze Bir Sanatkar Kadın: Şamram Hanım, Muharririmize Hayatını Hatıralarını Anlatıyor”, Röportajı yapan Hikmet Feridun. 001525846006, Dosya No: 175, Taha Toros Arşivi.

30 Hiçyılmaz. *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, 24.

31 Sermet Muhtar Alus, “Kantocuların Kadınesi Peruz”, *Yedigün Dergisi* s.70, 1934, 10.

32 Şen Tuncel, “Kantonun Tanımı ve Dönüşümü”, 20.

33 Gülriz Sururi, *Kıldan İnce Kılıçtan Keskin* İstanbul: Milliyet Yayınları, 1978).

Kantocuların şarkıların bazı yerlerinde feryat edencesine seslerinin incelmesinin sebebinin seslerinin yetmemesi olduğu da söylenmektedir.<sup>34</sup> Oysaki şarkıların çoğunun bestesi şarkıyı icra eden kantocular tarafından yapılmaktadır ve bu kadınların seslerinin yetmediği besteler yapmaları çok akla yatkın değildir. Bir diğer yorum bedensel hareketlerin vokallerini etkilemesi yönündedir: “*Muhtemelen ayak hareketlerinden kaynaklanan uzatmalar...*”<sup>35</sup> Bu daha olası bir açıklamadır, çünkü bedensel aksiyon ile vokal aksiyon arasındaki ilişkiyi ima etmektedir. Kantodaki doğru bulunmayan vokale ve telaffuza dayalı icra, kendi içinde bir tutarlılık taşımaktadır ve kantonun kendisine has yapısını oluşturur. Kanto şarkıları bir hikâye anlatmaktadır; ses, enstrüman, hareket, kostüm gibi sahne araçları alışıldık olmayan bir biçimde bir araya gelerek bu hikâyenin kendine has dünyasını kurarlar. Bu nedenle sanatçıların kantoyu icra etme biçimlerini alışlagelmiş doğruluk ölçütlerine göre değil, kanto gösterisinin kendi içindeki tutarlılığına bakarak, sahnede yaratılan aksiyonu takip ederek değerlendirmek ve incelemek icrayı daha derinlemesine anlamamızı sağlamaktadır.

Buna dair bir örneğe Tarık Buğra'nın, *İbiş'in Rüyası*<sup>36</sup> romanında rastlarız. Tulûat sanatçısı Naşit Özcan'ın hayatından esinlenerek yazılan romanda kantoculara yönelik ortaya konulan algı dönemin beklentilerini yansıtmaktadır. Romanda tiyatro sanatçısının kantoculara dair beklentisi şöyle anlatılır:

“...üç mü beş mi kaç kantocu olacaktı tiyatroda? Bunların hepsi de çok güzel sesli ve oyunun en ustaları arasından seçildi diyelim. İşte o zaman hapy yutardı tiyatro. Çünkü nerede idi bunun sesi çatallısı? Kantosundaki ah'ları, of'ları notaya, duyguya göre değil de simitçisine, terzi çırağına bakkalına da ah çektiyecek, of çektiyecek ve ‘Sen of çekme canım ben çekeyim’ diye nara attırarak olantı? ‘Amma da kıvırıyor’ dedirteni değil de başka şeyler düşündüren ve umduranı?”<sup>37</sup>

Kantonun seyirci üzerinde yaratması beklenen etki onun kendine has icra biçimine dayanmaktadır. Ayrıca bu etki sadece bedensel beceriye değil, seyircide belli duygular ve coşku yaratmasına bağlıdır. Bu anlamda kanto gösterilerinin anlattığı hikâyenin dans, şarkı, müzik, kostüm, dekor gibi sahne araçlarıyla kurduğu sahnesele gerçekliğin izleyiciyle kurduğu ilişki de ayrı ve önemli bir inceleme konusudur. Buradaki asıl konu kantonun bu etkiyi salt icracının bir kadın olarak sahnedeki varlığıyla ve kişi olarak sergilediği cilveli tavırlarla mı, yoksa kanto gösterisiyle temsil edilen hikayedeki hayali aşık/çingene/vs. tipinin sahne davranışıyla mı yaratacağıdır. Kanto gösterisinde anlatılan hikâyenin yarattığı dünyanın temsili ile kantocuların gerçek varlıkları izleyici nezdinde geçişkendir. Sahnedeki kanto şarkıcısı çingene kantosu söylerken o kantoyu söyleyen “çingeneyi” ve o “çingenenin aşkını” temsil etmektedir. Nitekim aynı kantocu bir sonraki gösterisinde turşucu kantosu da söyleyebilmektedir.

34 Hiçyılmaz. *İstanbul Geceleri ve Kantolar*.

35 Şen Tuncel, “Kantonun Tanımı ve Dönüşümü”, 20.

36 Tarık Buğra, *İbiş'in Rüyası* (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2013).

37 A.g.e., 48-49.

Ancak seyirciler gene de sahnedeki aşık çingenenin kişi olarak kendilerine seslendiğine inanabilmektedirler. Bu durumun iki sebebi olabilir: Birincisi, kanto gösterisinin izleyiciyle kurduğu ilişkiyle ilgili olan bu durum, insanların (çoğunlukla erkeklerin) geçmişten getirdikleri kanto seyretme alışkanlıklarıyla bağlantılı olabilir. Kahvehane ve gazinolarda bir tiyatro gösterisinin parçası olmadan icra edilen bu eğlence biçimi doğrudan erkeklere yöneliktir ve erkekleri eğlendirme işlevi taşımaktadır.<sup>38</sup> Kurulan bu doğrudan ilişki tulûat tiyatrolarına da taşınmış olabilir. İkincisiyse açık kıyafetlerle sahneye çıkan kadınların seyirci çekmesi sebebiyle, kanto gösterilerinde tiyatro patronları ve tiyatrodaki temsil alışkanlıklarının yönlendirmeleri, sahne üzerindeki kantocuların kadınlık durumlarının altını çizmektedir. İleride bahsedeceğimiz gibi, tulûat tiyatrocularının kantoculardan büyük bir övgüyle bahsederken, kantocu kadınları ve dolayısıyla kendi tiyatrolarını, ahlaksızlıkla suçlayan kişilerden koruma kaygısı taşıdıklarını düşünmek mümkündür. Bu anlamda bir sahne gösterisi olarak kantoyla, açık kıyafetlerle sahneye çıkan kadın kantocu arasındaki dengeyi kurmaya çalışıyor olmaları da muhtemeldir.

### **Kantocu Kadınlar ve Sahne-i Alem: Peruz Terzekyan, Şamram Kelleciyan, Küçük Virjin**

Kantoyu ilk olarak İtalyan gezgin tiyatrocucu gruplarının Yoğurtçu Parkında oynadığı söylenmekte, ilk kantocunun ise Aranik Hanım isminde biri olduğu iddia edilmektedir.<sup>39</sup> Fakat kanto mecmualarında karşımıza çıkan ilk isim Peruz Terzekyan'dır. Peruz'un ardından Şamram Kelleciyan, Küçük Virjin, Mari Ferha, Flora, Amelya, Büyük Amelya gibi birçok gayrimüslim kantocu yetişmiştir.<sup>40</sup> Kantonun popülerliğinin doruk noktasına ulaştığı 19. yüzyıl sonlarında Müslüman kadınların sahneye çıkmaları hala yasaktır. Yalnızca gayrimüslim kadınların sahneye çıkabildiği dönemde Kadriye isimli bir kantocu Paşaköprülü Amelya takma adıyla Nazilli'de sahneye çıkmıştır. Fakat Müslüman olduğu anlaşılınca sahne yaşamına son vermek zorunda kalmıştır. 19. yüzyıl sonunda tüm kantocuların gayrimüslim olmasının yanı sıra, kantoya eşlik eden orkestralar da genellikle gayrimüslimlerden meydana gelmektedir.<sup>41</sup>

Kantonun Osmanlı'daki en fazla şarkı bestelemiş ve popüler sanatçısı olarak görülen Peruz Terzekyan'ın 1866 yılında doğduğu ve 14 yaşlarında sahnelerde kanto yapmaya başladığı söylenmektedir. Musahipzade Celal bir dönemin adeta bir "Peruz devri" olarak anıldığını belirtmektedir.<sup>42</sup> Peruz'un bazı kaynaklarda Sivas'ta, bazı kaynaklarda ise İstanbul'da doğduğu annesinin de Zürafa Sokak kadınlarından olduğu bilgisi yer almaktadır.<sup>43</sup> Peruz Hanım 19. yüzyıl sonunda Şehzadebaşı'nda *Sahne-i Alem* adlı bir sahne grubu kurmuştur. Bu toplulukta

38 "Kanto" <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/en/kanto>, (30.05.2022 tarihinde erişilmiştir.)

39 Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, 60.

40 Aydınlioğlu, "Udi Şamlı Selim'in Kanto Mecmuası", 8.

41 Ahmet Fehim, *Sahne-i Elli Sene* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002).

42 Musahipzade Celal, "Kafesler kâfi görülmedi, localara birer de tül gerildi", Röportajı yapan Hikmet Feridun, *Akşam*, 16 Kasım 1936.

43 Sermet Muhtar Alus, *İstanbul Kazan Ben Kepçe* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995).

Şamram, Amelya, Küçük Virjin, Violet, Flora gibi kantocularla birlikte çalışmıştır. Sahne-i Alem bir eğitim kurumu gibi de işlev görmüştür.

Sahne-i Alem'e katılan kadınların çoğu Peruz'un akrabası ya da tanıdığıdır. Peruz bu kadınları yetiştirmiş, tulûatçılarla tanıştırmış ve onlara iş olanağı sağlamıştır.<sup>44</sup> Ermeni asıllı bir diğer Osmanlı kanto sanatçısı Şamram Kelleciyan, Peruz'un teyzesinin kızıdır ve kantoculuğa onun sayesinde başlamıştır. Hikmet Feridun'un yaptığı röportajda kantoya nasıl başladığını şöyle anlatır: "*Ermeni patirtısı çıkmıştı, bu yüzden zevcime iftira ettiler işten çıkardılar... Peruz o zaman meşhur bir aktristi lakin o zaman sanatçıların kıymetini bilmezdik, biz bile aktris oldu diye Peruz hanımla konuşmazdık...*"<sup>45</sup> Peruz ile arası çok da iyi olmayan Şamram onunla bir gün yolda karşılaşmıştır. Peruz, o sıralarda ekonomik olarak büyük bir sıkıntı içinde olan Şamram'a "*yazık değil mi sana aktrislik büyük meslektir gel aktris ol*" demiştir. İlk önce evli olduğu için buna itiraz eden Şamram'ı ikna etmiştir. Şamram gibi Küçük Virjin de Peruz'un sayesinde sahneye adım atmıştır. Peruz, bir gün Küçük Virjin'i, kendi kendine şarkı söylerken duymuş ve sesini çok beğenmiştir. Yazmış olduğu kanto bestelerinden bazılarını seslendirmesini teklif ederek sahnelere çıkmasına vesile olmuştur.<sup>46</sup> Kanto hayatına bu şekilde adım atan Küçük Virjin ayrıca kendisi gibi kantocu Amelya'nın annesi, Adile Naşit'in ve kadın kılığında sahneye çıkan erkek kantoculardan Niko'nun anneanesidir.

Kantocu kadınlar özellikle Peruz'un da teşvikiyle kantoyu bir meslek olarak icra etmeye başlamışlardır. Bu işi profesyonel olarak yapmaları kendilerine ekonomide de bir yer açtıkları gerçeğini ortaya koymaktadır. Ancak kantoculuk mesleğinin bu kadınlar için ne dereceye kadar bir seçim olduğu tartışmalıdır. Nitekim kanto genellikle zaten son derece yoksul ve ekonomik olarak güç durumda kadınların icra ettiği bir sanattır.<sup>47</sup> Dolayısıyla kadınların kantoyu bir meslek olarak icra etmelerinin, kadınlara açık mesleklerin sınırlı olduğu bir dönemde bir seçim değil dolaylı bir mecburiyet olduğu görülmektedir.<sup>48</sup>

### Kısa Fistan Çağı'na Eleştiriler

Kantocular, kadın olarak sahneye çıkıp cilveli bir edayla şarkı söylemeleri sebebiyle ağır eleştirilere maruz kalmışlardır. Örneğin Peruz Terzekyan tarafından kurulan ve çok sayıda kadın kantocunun yetişmesine olanak sağlayan Sahne-i Âlem topluluğu, çoğunlukla bir "rezaletâne"

44 Blackthorne-O'barr, "Song and Stage, Gender and Nation: The Emergence of Kanto in Late Ottoman İstanbul", 40-50.

45 Şamram Kelleciyan, "Tiyatromuzun Eski Bir Emektarı: 34 Seneden Beri Kanto Söyliyen Şamram Hanım Tiyatroculuğa Nasıl Başladı?".

46 Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*.

47 Kadınların kantoya başlama hikayeleri için Ergun Hiçyılmaz'ın İstanbul Geceleri ve Kantolar kitabındaki biyografilere ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı tarafından hazırlanan *İstanbul Temaşa Hayatında Kadınlar* kitabına bakılabilir.

48 Hasmik Khalapyan, "Theatre as a Career for Ottoman Armenian Women, 1850 to 1919", *A Social History of Late Ottoman Women : New Perspectives*, Ed. Duygu Köksal ve Anastasia Falierou, E-book: Brill, 2013.

veya bir genelev olarak görülmektedir. 1899’da tiyatronun adı iyice kötüye çıkmıştır ve devlet tarafından kapatılmıştır. Sahne-i Alem’in bir rezaletane olarak görülmesinin en büyük sebebi kadınların sahnede açık kıyafetlerle cilveli danslar yapmalarındadır. Bu yaklaşımın tulûat tiyatrosunu da ciddiyetsiz ve sanattan yoksun olarak tanımlayan algının bir devamı olduğu düşünülebilir. Buna bir de sanatçıların kadın olarak o döneme göre açık sayılabilecek kıyafetlerle sahneye çıkmaları durumu eklendiğinde, kendilerine yönelik sert eleştiriler kaçınılmaz hale gelmektedir. Kamusal alanda gündelik yaşamlarında giymedikleri açıklıkta kıyafetlerle yer alan kadınlar, hukuki olarak suç işlemeseler de alışlagelmiş toplumsal kuralların dışına çıkmakta ve toplumsal düzen için bir nevi tehdit unsuru oluşturmaktadırlar.

Serpil Çakır, Osmanlı döneminde tesettürün ve örtünmenin bazı kadınlar tarafından kamusal alandan uzaklaştırılmayla bağlantılandırıldığını ifade eder.<sup>49</sup> Giyim kuşam konusundaki düzenlemeler Osmanlı Kadın Hareketi içindeki kadınlar tarafından toplumsal yaşama katılım bağlamında sorunsallaştırılmaktadır. Ayrıca sokakta ve erkeklerin yanında vücudu kapatan giysiler giyilmesi gerekliliği müslümanlar ve gayrimüslimler için ayırım yapmamaktadır. Mesele kadınların toplumsal hayattaki görünürlükleri olduğunda benzer kurallar geçerli olmaktadır. Bu anlamda giyim kuşam düzenlemesi de kültürel bir arka plana sahip olmakla birlikte, toplumsal düzeni sağlamaya yönelik, bir bakıma devlet idaresine ait bir konu haline gelmektedir. Çakır’a göre *“tesettürle biçimlenen giyimden sadece mahremliğin, cinselliğin korunması, gösterilmemesi değil, toplumsal düzenin de korunması”* amaçlanmaktadır.<sup>50</sup>

Kanto gösterilerini aktaran tanıklıklarda bu sanatı icra eden kadınların seyirciler için erotik çağrışımlarda bulduklarına dair yaygın bir anlayış karşımıza çıkar. Birçok kaynakta “açık saçık kantocular” tabirine rastlanmaktadır. Salah Birsal, kantocuların açık kıyafetlerle sahneye çıktıkları dönemi “kısa fistan çağı”<sup>51</sup> olarak nitelemekte ve kanto izleyen seyircilerin kantocular karşısında tezahüratlar yapma sebeplerinin o dönem için “açık” sayılabilecek kanto giysileri giymeleri olduğunu düşünmektedir. Esra Aydınlioğlu’nun hazırladığı *Udi Şamlı Selim’in Kanto Mecmuası* başlıklı Yüksek Lisans Tezinde aktardığına göre; *“Hüseyin Cahit Yalçın da kantocuların dar bir şalvar içinde tüm vücudunu titreterek dans etmesinin seyircileri heyecanlandırmak için olduğunu ifade etmektedir. Nazım Güneş de (1974); kantocuların işveyi sanat haline getirdiğinden, dikkat çekici ve davetkar oluşlarından bahsetmiştir.”*<sup>52</sup>

Eleştirilere bakıldığında Direklerarası’ndaki kanto gösterileri Galata’dakilere göre daha seviyeli bulunmaktadır. Ancak burada da kanto gösterisi izlemeye gelen seyircilerin motivasyonları arasında kadınların bedenlerini görmek beklentisi devam etmektedir. Hüseyin Cahit Yalçın, “Kanto bir perde anonsunun” kendiliğinden kadın bedeni görme vaadini beraberinde

49 Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, 244.

50 A.g.e., 244.

51 Salah Birsal, *Kuşları Örtünmek: Günlük 1972-1975* (İstanbul: Ada Yayınları, 1976).

52 Aydınlioğlu, “Udi Şamlı Selim’in Kanto Mecmuası”.

getirdiğini öne sürmektedir.<sup>53</sup> Bu nedenlerle kanto gösterileri Ahmet Rasim ve başka kişiler tarafından da “fuhuşun tahrik bölgesi” olarak isimlendirilmiştir.<sup>54</sup> Kadınların açık kıyafetlerle sahneye çıkmaları ve kamusal alanda bu şekilde görünür olmaları bir bakıma toplumsal düzenin bekası için bir tehdittir. Kantoculara ahlak üzerinden yapılan suçlamalar toplumsal düzene yönelik bir tehdit oluşturmaları kaygısına dayanmaktadır.

Kantocu kadınların ahlaki değerini sorgulayan bakış, kantocuların sanatsal birikimlerinin gündeme gelmesinin de önüne geçmektedir. Ancak hem kanto mecmualarını incelediğimizde karşımıza çıkan güfte beste sayılarından hem de tiyatro patronlarının belki de kendilerini yöneltilen aşağı ve ciddiyetsiz eleştirileriyle başa çıkmak için ısrarlı biçimde kantocuları övdükleri açıklama ve yazılarından, bu kadınların hiç de hafife alınmayacak bir sanatsal birikime sahip oldukları görülmektedir.

Musahipzade Celal Peruz Hanım'ın müzik bilgisinin çok kuvvetli olduğu belirtmektedir. Ayrıca Udi Şamlı Selim'in kanto mecmuasında Peruz'a ait 131 adet güfte bulunmaktadır.<sup>55</sup> İsmail Dümbüllü; Peruz'u dönemin en iyi kantocuları arasında saymaktadır. Naşit anılarında Peruz'u “*Tulûat tiyatrosunda yetişen kadın sanatkârların en yükseğidir.*” diye nitelemekte, mükemmel nota bildiğini ve herkese hocalık ettiğini söylemektedir.<sup>56</sup> Kemani Yorgi Büyük Şevki'nin kumpanyasında Peruz'la çalıştığı günleri onun müzik bilgisini överek anlatır:

“... O hakikaten üstad bir kantocu idi. Ona keman çalmak mühim bir meseleydi. Yanlış çaldı mı ya perdeyi kapattırır yahut insanı rezil ederdi. Hiç unutmam bir gün, Bakırköyü'nde çalarken küçük bir kusur yapmışım. O kadar kişinin içinde: 'Maestro, mi fe sol fa mi re do olacak' diye ihtar etti. Pancar gibi kızardığımı hissettim. Yan gözle notaya baktım, hakikaten dediği doğrudu.”<sup>57</sup>

Kantocuların sahne üzerindeki faaliyetlerinin eleştirildiği bu dönemde aslında kadınların müzik bilmesi kantocuları eleştiren kişiler tarafından da karşı olunan bir durum değildir. Ancak kadınların bu bilgilerini açık kıyafetlerle sahnede sergilemeleri değil, evde kocalarını eğlendirmek için kullanmaları istenmektedir. Nitekim aynı dönemde kadınların müzik bilmelerinin aile hayatlarının devamı için gerekli olduğuna yönelik yazılar kaleme alınmaktadır. Bu yazılardan birinde “...aile huzurunun sağlanması için aile konserlerinin tesis edilmesi önerilmektedir. Böylece erkeğin tek başına dışarıdaki eğlence yerlerine gitmesinin önüne geçilmiş olacaktır.”<sup>58</sup> Yani kadınların müzik bilmesi değil, bunu kamusal alanda icra etmeleri sorun yaratmaktadır. Kantocuların müzik bilgilerini gelir sağlayan bir faaliyete dönüştürmüş

53 *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Ed. M. Nihat Özön ve Baha Dürder, 240.

54 Hiçyılmaz. *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, 17.

55 Aydınloğlu, “Udi Şamlı Selim'in Kanto Mecmuası”.

56 Naşit, “Hayatım. Peruz'un parlak günleri”, *Son Posta*, 28 Ocak 1939.

57 Nusret Safa Coşkun, “Halk sanatkârları arasında”, *Son Telgraf*, 29 Aralık 1937.

58 Alimdar, “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları”, 319.

olmaları da tepki çekmelerinin nedenlerinden biri olabilir. Bir dönem Peruz tulûat sanatının en fazla kazanan sanatçısı olarak bilinmektedir. Birden fazla evi, arabası ve hizmetçileri olduğu söylenir. Gazetede yayınlanan bir röportajda İsmail Efendi'nin kumpanyasında oyun başına 3 İngiliz aldığı ifade edilmektedir.<sup>59</sup> Şamram Hanım hakkında da geliri konusunda dedikodular çıkmıştır. Bu dedikodularda Şamram Hanım'ın ramazan ayındaki gösterileri ile gösteri başına 60 altın alarak geliri en yüksek olan kantocular arasında yer aldığı söylenir. Ancak Şamram bunu reddetmekte ve en fazla 5 lira aldığını söylemektedir.<sup>60</sup> Pek çok kantocu kadın, tulûat tiyatrocularının büyük bölümü gibi hayatının son günlerini açlık sefalet içinde geçirmiştir.<sup>61</sup> Peruz'un sahne yaşamının sona ermesinin ardından birikimi tükenmiştir, herhangi bir ekonomik güvenceye de sahip olmadığından son günlerini yokluk içinde geçirmiştir. Musahipzade Celal, Peruz'un son günlerini sefalet içinde geçirdiğini, kendisine eski bir hayranının yatacak yer verdiğini ve Peruz'un bu eski hayranının ona yatması için açtığı hamamının külhanında hayatını kaybettiğini aktarmaktadır.<sup>62</sup>

## Sonuç

Kantonun halk arasındaki popüleritesinin sona ermesi ve icrasının giderek azalması, Direklerarası'ndaki tiyatroların kapanmasıyla bağlantılıdır. Kantocu kadınlar sahne yaşamları boyunca sert eleştirilerle ve fiziksel şiddetle sıklıkla karşılaşmışlar, oldukça zorlu yollardan geçmişlerdir. Popüler oldukları dönemlerde hayatlarını geçindirecek bir gelir elde etseler de sahne yaşamları sona erdiğinde genellikle ekonomik olarak güçlük çekmişlerdir. Her ne kadar son günlerini zorluk içinde geçirseler de kantocular bir dönem tulûat tiyatroları içinde, ekonomik ve toplumsal yaşamda kendilerine yer edinmişlerdir. Kantocu kadınlar hem ekonomiye katılarak hem de yaşayış, giyim kuşam adetlerinin sınırlarını zorlayarak toplumsal yaşamda kendilerine uygun görülen sınırların dışına çıkmışlardır ve kendilerine yöneltilen eleştirilerin temelinde yer alan rahatsızlıklar bu durumdan kaynaklanmaktadır. Yazılan kantocu biyografilerinde, istisnalar olmakla birlikte, genellikle kadınların sanatçı kimlikleri arka planda kalmaktadır, daha ziyade bedenleri, giyimleri ya da özel yaşamları konu edilir. 19. yüzyılda kendilerine yöneltilen ahlaki sorgulama bir bakıma günümüze kadar bu şekilde devam ettirilmiştir.

Kantocuların yaşam öyküleri araştırmalara konu olmakla birlikte, kantonun sahne üzerindeki icrası, kendisini sarmalayan toplumsal bağlamın icrayı belirlemesi bakımından yeterince incelenmemiştir. Oysa kanto gösterileriyle anlatılan hikâyenin anlatılma biçimi ve yarattığı etki, içinde geliştiği kültürel ortamla doğrudan bağlantılıdır. Kantocu kadınlar şarkılarında kısa hikayeler anlatmaktadırlar, bu hikayelerin içerikleri ve şarkıda temsil ettikleri karakterler

59 Naşit, "Hayatım. Peruz'un parlak günleri".

60 Şamram Kelleciyan, "Tiyatromuzun Eski Bir Emektarı: 34 Seneden Beri Kanto Söyliyen Şamram Hanım Tiyatroculuğa Nasıl Başladı?".

61 Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*.

62 Musahipzade Celal, "Kafesler kâfi görülmedi, localara birer de tül gerildi", Röportajı yapan Hikmet Feridun, *Akşam*, 16 Kasım 1936.

çeşitlilik göstermektedir. Sahnedeki kanto icrasının tekniği, tulûat tiyatrosundaki icranın özellikleriyle de benzerlik taşımaktadır. Ancak sahnelemenin yarattığı etki, genellikle erkek seyircilerin tanıklıklarından okuduğumuz kadarıyla, çoğunlukla erotizmle ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkilendirmenin sebeplerini anlamak ve yorumlamak için, kantonun sahne üzerindeki icrası, ses, beden, müzik, söz, kostüm, dekor gibi sahne araçlarına odaklanan ve bu araçların kantonun icra edildiği kültürel bağlamla ilişkisini ortaya koyan daha detaylı bir incelemeyi hak etmektedir.

Kantoculara yöneltilen ahlaksızlık suçlamaları, kendilerine yönelik şiddet olaylarının temelini oluşturmuştur. Kantoyu sanattan yoksun, ahlaksız bir faaliyet olarak gören sert eleştirilere karşılık, tulûat tiyatrocuları kantocuların sanatsal birikimlerini yazdıkları anılarda ve yaptıkları açıklamalarda sıklıkla övmüşlerdir. Ancak tulûat tiyatrolarının patronlarının yaptıkları açıklamalar, kadınlara yönelik şiddet olaylarını engellemekten ziyade, tiyatrolarını koruyacak bir savunuyu düzeyinde kalmıştır. Keza şiddet içeren eylemlere zaman zaman tiyatrocucu erkekler de dahil olmuşlardır. Bu da açıkça göstermektedir ki, kantocuların çalıştıkları tiyatroların patronları da kadınlara sınır belirleyen anlayıştan bağımsız değillerdir. Ancak yaşadıkları tüm zorluklara rağmen kantocular onlarca şarkı bestelemiş, güfteler yazmışlardır. Kantocuların sahnede var olmak adına verdikleri mücadele, ilerleyen yıllarda kadınların sahneye daha sık çıkabilmeleri için uygun kültürel ortamın inşa edilmesi adına son derece önemli olmuştur.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Akçura, Gökhan. “Peruz Hakkında Çalışma Notları”, *manifold*. <https://manifold.press/peruz-hakkinda-calisma-notlari#ref05> (30.05.2022 tarihinde erişilmiştir).
- Alimdar, Selçuk. “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011.
- Alus, Sermet Muhtar. “Kantocuların Kadınnesi Peruz”, *Yedigün Dergisi* s.70, 1934.
- Alus, Sermet Muhtar. *İstanbul Kazan Ben Kepçe*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Alus, Sermet Muhtar. *Onikiler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- And, Metin. *Başlangıçından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2022.
- And, Metin. *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.



- Ayangil, Ruhi. “Kanto”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 4. İstanbul: Tarih Vakfı, 1994.
- Belge, Murat. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Birsel, Salah. *Kuşları Örtünmek: Günlük 1972-1975*, İstanbul: Ada Yayınları, 1976.
- Blackthorne-O’barr, Erik. “Song and Stage, Gender and Nation: The Emergence of Kanto in Late Ottoman İstanbul”, Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi 2018.
- Buğra, Tarık. *İbiş’in Rüyası*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2013.
- Celal, Musahipzade. “Kafesler kâfi görülmedi, localara birer de tül gerildi”, Röportajı yapan Hikmet Feridun, *Akşam*, 16 Kasım 1936.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- İstanbul Temaşa Hayatında Kadınlar*, Haz. Esra Ermet, Tülin Tankut, Zehra Toska, Hülya İskender Hayatseven, İstanbul: Hanlar Matbaacılık, 2007.
- Fehim, Ahmet. *Sahnedeki Elli Sene*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002.
- Firidinoğlu, Nilgün. “Actors of the Ottoman Stage & Walk-Ons of Dramatic Texts: Representation of Non-Muslim Ottomans in the Western-Style Drama” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 1-16. <https://doi.org/10.26650/jtcd.742928>.
- Hiçyılmaz, Ergun. *İstanbul Geceleri ve Kantolar*. İstanbul: Sabah Kitapçılık, 1999.
- “Kanto” <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/en/kanto>, (30.05.2022 tarihinde erişilmiştir.)
- Kelleciyan, Şamram. “Tiyatromuzun Eski Bir Emektarı: 34 Seneden Beri Kanto Söylüyor Şamram Hanım Tiyatroculuğa Nasıl Başladı?” Röportajı yapan Hikmet Feridun, 001525847006, Dosya No: 175, *Taha Toros Arşivi*.
- Kelleciyan, Şamram. “Herdem Taze Bir Sanatkar Kadın: Şamram Hanım, Muharririmize Hayatını Hatıralarını Anlatıyor”, Röportajı yapan Hikmet Feridun. 001525846006, Dosya No: 175, *Taha Toros Arşivi*.
- Khalapyan, Hasmik. “Theatre as a Career for Ottoman Armenian Women, 1850 to 1919”, *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives*, Ed. Duygu Köksal ve Anastasia Falierou, E-book: Brill, 2013.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Galata Canavarı Bıçakçı Petri”, *Tercüman*, 1972, tefrika.
- Naşit. “Hayatım. Peruz’un parlak günleri”, *Son Posta*, 28 Ocak 1939.
- Coşkun, Nusret Safa. “Halk sanatkarları arasında”, *Son Telgraf*, 29 Aralık 1937.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.
- Sururi, Gülriiz. *Kıldan İnce Kılıçtan Keskin*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1978.
- Şen Tuncel, Özge. “Kantonun Tanımı ve Dönüşümü”, *Kanto Kitabı*, Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018.
- Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. Ed. M. Nihat Özön ve Baha Dürder. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Ünlü, Cemal. *Kantolar, CD- Kitapçık*. İstanbul: Kalan Müzik Arşiv Serisi, 1998.

