

## KÖÇEK TİPİNİN ULUSLARARASI KÖKENİ ÜZERİNE BİR DENEME

Serkan ERKAN\*

### Özet

*Köçek, Anadolu'da yaygın olarak "kadın kılığına girmiş erkek dansçı" olarak bilinir. Bu haliyle Osmanlı saray çevresinde belirerek günümüze değin varlığını koruduğuna inanılan bir dans biçimi ve icracısını betimler. Ancak, Anadolu'da "Abdallar" olarak bilinen müzisyen aşiretlerin de köçek olarak dans etmesi, konunun Osmanlı saray çevresi dışında ele alınması zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Abdal tarzı müzisyen sınıfların benzer tiplerinin Anadolu dışında da aynı adlarla yaşadığının bilinmesi ve bunu takiben yapılan araştırmalar, Köçek tipinin yalnızca Anadolu'da değil, aynı zamanda Abdal tarzı mirasçı müzisyenlerin de izlerini gördüğümüz İran, Afganistan, Endonezya ve Mısır'da varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında Anadolu'da var olan dans biçimlerinin, herhangi bir kültürel öğede olduğu gibi, geniş coğrafi araştırmalar neticesinde ele alınması gerekliliği de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Köçek, Abdal, Kadın Kılığında Dans

### Abstract

#### An Essay On The International Origins Of The Köçek Character

*Köçek mostly known as "man who dances in woman dress" in Anatolia. In this terms Köçek is believed to describe the dancer and a kind of dance appeared in Ottoman palace life. However, the information about Abdals, a well known inheritent musician class in Anatolia, performing Köçek dance, forces us to consider this issue also out of Ottoman palace life. The information that "only a type of inheritent musician classes, Abdals, live also out of Anatolia" and subsequencing researches related to Abdals put forward "Köçek" is known not only in Anatolia but also Iran, Afghanistan, Endonesia and Egypt. Through this point of*

---

\* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
[eserdar@hacettepe.edu.tr](mailto:eserdar@hacettepe.edu.tr)

*view it is spontaneously come out that the dances live in Anatolia should be researched by a wide sense of geographies which are believed to be related culturally.*

**Keywords:** *Köçek, Abdal, Dance in Woman Dress*

Çalışmamızda 15-18. yy. Avrupa ve Anadolu gezginleri tarafından Osmanlı saray eğlenceleri çerçevesinde sıklıkla tasvir edilen ve çoğu çağdaş Batılı ve Türk araştırmacıların o döneme dair toplumsal cinsiyet bağlamı çalışmalarında yanlı bir şekilde ele aldıkları Türk eğlence kültüründe “köçek” karakterinin muhtelif kökenleri ele alınacaktır.

Köçek, yaygın bir tabirle, “kadın kılığına girip oynayan erkek dansçıyı” nitelemek üzere kullanılan bir terimdir. Günümüzde Kastamonu, Çankırı ve Karabük başta olmak üzere varlığını geleneksel anlamda devam ettiren bu özellikli dans biçimi üzerine yapılan araştırmalar, bahsi geçen nitelemeyi yinelemekle birlikte kelimenin etimolojisi üzerinde de fikir birliği sağlamış görünmektedirler;

Köçekliği Şamanizm’den yadigâr bir dans biçimi olarak gören Hasan Basri Öngel, kelimenin etimolojisi hakkında şu bilgileri verir:

“...kimi sözlüklerde “köçek (köşek): deve yavrusu, köçekletmek=deveyi yavrulatmak, kimi sözlüklerde ise Yeniçeri Ocağı’na giren çocuk= Hacıbektaş 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)”

Köçeklik geleneği ile ilgili tez hacminde bir çalışma yapmış olan Nasman;

“Köçekler, kadın kılığına girerek dans eden ve bunu meslek haline getirmiş, profesyonelce çalışan erkeklerdir. Kelime dilimize Farsça’dan girmiş olup; küçük anlamındadır (Nasman, 2004:1).”

tanımını vererek, araştırmasının etimoloji kısmında da köçek’in “küçük” ile bağlantılı olduğunu dile getirmiştir:

“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)”

Ancak, köçek kelimesinin halk dilinde “küçük”, “yavru” anlamı haricinde ve daha yoğunlukla, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, farklı anlamları barındırmaktadır:

Malatya: “Kapı, dolap ya da sandık kilidi”

Sivas: “Bir çeşit av köpeği”

Balıkesir: “Topaç”

Yozgat: “Semerlerdeki çengel”<sup>1</sup>

“Küçük”, “yavru” anlamlarını ise “köşek” ve “köşsek” kelimelerinin karşıladığı görülecektir:

Deve yavrusu anlamıyla:

Eğridir ve köyleri /Isparta

Kızılcı -Tavas, Honaz /Denizli

Karaağaçlı -Germencik, /Aydın

Menteşe /Manisa

Doğubeyazıt /Ağrı

Gaziantep

Musulumantaş -Kozan /Adana

Hayta aşireti, Boztepe, Serik, Müğrem , Elmalı, Andifli-Kaş/Antalya

Kızılyaka, Şerefler, Pisi, -Muğla

Torun anlamıyla:

Burhaniye/ Balıkesir<sup>2</sup>

Bu durumda, “köçek” kelimesinin mutlak bir biçimde Farsça “küçük” kelimesinden geldiğini iddia etmek, konu üzerinde objektif ve mekân üzerinde geniş düşünmeyi engelleyecek bir postulat oluşturacaktır kanaatindeyiz.

<sup>1</sup> TDK Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü: <http://tdkterim.gov.tr/ttas/>

<sup>2</sup> TDK Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü: <http://tdkterim.gov.tr/ttas/>

Kelimenin niteliğini anlamak için, etimolojik düşünme biçiminin dışına çıkarak geleneğin var olduğunu gördüğümüz diğer kültürlerdeki stereotiplerini ve sosyo-kültürel var oluş nedenlerini incelemek, Anadolu’da varlığını devam ettiren bu geleneksel dans biçiminin kökenlerini ve sosyo-kültürel bağlamlarını da anlamamıza yardımcı olacaktır.

Öncelikle, köçeklik kültürüyle ilgili var olan araştırma verileri ışığında geleneğin Anadolu’da bilinen tarihi ve kültürel bağlamına göz atacağız. Köçek dansının tarihi hakkında elimizde neredeyse doğrudan hiçbir bilgi bulunmamasına rağmen<sup>3</sup> “kadın kılığına girip dans etme” şeklinde ele alındığında muhtelif kökenlerinin ileri sürülebileceği ve neticede geleneğin kültürler arası bir kimliğe sahip olduğu görülecektir.

Anadolu’da, köçeklik kavramı birbirinden farklı iki yapıyı temsil eder. Bunlardan ilki tasavvufi zümrelere ait, mistik anlam barındıran “derviş yamağı” olmaktır. İkincisi ise sûnamelerde ve seyahatnamelerde neredeyse tamamen “İstanbul eğlencesi” olarak rastlanılan, kadın kılığına sokulmuş genç erkeklerin icra ettikleri bir dans biçimidir. Aşağıda ilk olarak tasavvufi anlamda “Köçek”liği ele alacağız.

Köçeklik kavramının tasavvufi anlamına dikkatleri ilk olarak çeken Fuat Köprülü, Anadolu Abdalları (Abdalan-ı Rûm) bağlamında heteredoks İslam zümrelerini ele aldığı ansiklopedi maddesinde (Köprülü, 1935: 31) Camiler, Kalenderler ve Haydariler gibi “heteredoks ve ahlaksız” zümrelerin dervişlerine “Abdal” adının; bu zümrelere yeni giren genç çocuklara da “köçek” adının verildiğini belirtiyor. Köprülü, dervişlere isim olarak verilen “Torlak” tabirinden yola çıkarak bahsi geçen zümreleri şu şekilde tasvir etmektedir:

“Torlak, esasen muayyen bir tarikat ismi olmayıp, eski Türk metinlerinde heteredokse dervişlere verilen ışık müteradifi bir tabirdir; ve tıpkı ışık kelimesi gibi “çardarp olan, yani saçlarını, kaşlarını, sakal ve bıyıklarını tıraş eden yoluklara” bu ad verilir. Herhangi bir sebeple kendi hüviyetlerini saklamak için saç ve sakallarını tıraş edip serseri derviş kıyafetine girenler hakkında, İran metinlerinde “Kalender

<sup>3</sup> Metin And’ın konu hakkındaki şu görüşü dikkate değerdir:

Türk kaynakları dans eden erkek ve kızlarla ilgili çok az bilgi vermektedir. Bunun nedeni geçmişin birçok yazarı tarafından dans etmenin, özellikle profesyonel erkek ve kadın dansçılar tarafından oynandığında uygunsuz ve çok kötü bir spor sayılmasındandı. Diğer taraftan yabancı yazarlar, dansın müstehcen ve gevşek ahlaki yapısı dolayısıyla kitaplarında daha fazla ilgi göstermiştir ve betimlemelerinde performanstan aldıkları nefes kesici hazzı gizleyemezler. (And, 1959:24)

kıyafetine girdiği” yazılır; Türk metinlerinde is bu tabire tesadüf edildiği gibi, “ışık veya abdal kıyafetine girdiği” ifadesi de kullanılır, ve böylece bu üç tabir birbiri yerinde kullanılır (Köprülü, 1935:34).”

Aynı şekilde Vahidi’nin, Hâce-i Cihan ve Netice-i Can adlı eserinde Anadolu Abdalları hakkında verdiği malumat da, bu dervişlerin görünüş ve yaşayışları hakkında bilgi vermektedir:

“...bunlar sırtlarında yalnız bir tennure, adeta çıplak denecek bir şekilde, daima yalın ayak ve başları açık gezerlerdi. Bellerinde yün örgü bir kuşak- omuzlarında Abû Müslim nacağı, ellerinde Baba Şüca çomağı, kuşaklarına asılı iki cür’adan, tahtadan, gayet büyük ve saplarına aşık kemiği asılı bir sarı kaşık ve bir keşkül vardı. Vücutlerinde yanık yerleri, dövme Zülfikar resimleri veya Ali’nin ismi, bazılarında yılan şekilleri bulunurdu. Ellerinde tef, kudüm, boynuz gibi musiki aletleri bulunurdu ve zikir esnasında yahut yürürken bunları çalarlardı (Köprülü, 1935:30).”

Ersoy’un, Prens Kantemir’den alıntıladığı şu bilgi, tasavvufi anlamda köçekliğin XVII. Yüzyıl gibi geç bir tarihte Anadolu’daki durumunu görebilmemiz için yine önemlidir:

“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 (Ersoy, 2007: 97).”

Yeterli bilgi bulunmamasına rağmen yukarıda verilen bilgilerden yola çıkarak derviş köçeklerinin kadın elbisesi giyerek bir ayin gerçekleştirdiği yönünde tahminlerde bulunmanın zor olacağı açıktır ki vakanüvislerin böyle bir durumu göz ardı etmiş olmaları düşünülemez. Bunun yanında Köprülü’nün belirttiği üzere bu dervişlerin çar-darp olmaları tarihi kaynaklarda fazlaca yer almalarına sebep olmuştur.

Bu durumda tasavvufi anlamda köçeklik, günümüz “yamaklık” tabiriyle örtüşmekte ve “verilen eğitimi hocasının buyrukları ve hizmeti altında sürdüren kişi” anlamını yansıtmaktadır.

Anadolu’da varlığını gördüğümüz “derviş yamağı” görünümündeki “köçeklik” dışında Hasan Basri Öngel’in varsayımları, bahsi geçen dans biçimi ve onun kültürel kökenlerinin anaerkil dönem Şamanizmi olduğu yönündedir. Öngel, köçek oyununun oluşum sürecinin başlangıcında toplumun anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişinin bulunduğunu Ümit Hassan’ın görüşleriyle destekleyerek şöyle dile getirir:

“İlkelerde din ve büyüün, erkekten çok kadına ait bir alan oluşu, mesela orijinal şamanların kadın oluşu, ataerkil dönemde dahi erkek şamanların güçlü olabilmek için kadın kıyafetine girip kadın rolü oynaması, kadının “Büyük Hayat Verici ile doğuran temasıyla” ve doğurma gücüyle ilgilidir. Bu nedenle ataerkil dönemden itibaren ayinde görev alan erkek şaman, kadın gibi olmak zorundaydı. Bir şamanın başarılı olması için kadın gibi saçını kestirmemesi, bıyığını, sakalını traş ettirmemesi, kadın elbisesi giyip kadın evzayı (hal ve tavır) takınması, cinsi münasebetlerinde kadın rolü oynaması, hatta gebe kalıp bir takım “balık, fare, kertenkele” vs. gibi hayvanları doğurmasından anlaşılır.” (1997:267-268)

ve devamında,

“Şamani inançlar üzerinde kadın unsurunun, onun fonksiyonlarının çok büyük etkisi olduğu, adeta onun özellikleriyle çevrelendiği görülmektedir. İbadet biçimleri olan çeşitli hareket motiflerinde ve devinimlerde, kadınsı tavırlar ve üslup temel yapıları oluşturmuştur. Hareket alfabesinin anahtarı, onların imajının açıklayıcı ve belirleyicisi dişî unsurlardır. Bu açıklamalardan şöyle bir sonuca gidebiliriz: şamanlıktaki dişî unsurun baskın görünümü, şamanların efemine davranışları ve tapınma biçimi olan dinsel danslar köçeklik geleneği ile özdeş düşmektedir. Kanımızca aynı kökenden gelerek birbirini takiben devam etmektedirler (Öngel, 1997: 269).”

demiştir.”

Şamanî adetlerin Anadolu’da kurumlaşmış biçimde varlığını sürdürmesini sağlayan çeşitli tasavvufî akımlar göz önüne alındığında Öngel’in yukarıdaki açıklaması kabul edilebilir bir kronolojiye sahiptir ancak, bu tasavvufî zümrelerin kendi yaşam biçimlerinin “kadın kılığına girerek oynama biçiminde köçekliği” etkilemediği yönünde bir izlenim uyandırmakla beraber, yukarıda ele aldığımız; “sırtlarında yalnız bir tennure, adeta çıplak denecek bir şekilde, daima yalın ayak ve başları açık” olan ve dualar ederek dilenen dervişler ve köçeklerinin görünümü ile aykırı bir görünüm oluşturmaktadır. Böyle bir varsayım bizi tarihin belirli bir zaman diliminde büyük bir sosyal değişimin, derviş köçeklerini, bir anda şekil değiştirerek eğlence amaçlı olarak kadın elbisesiyle dans eden karakterlere dönüştüğünü veya tam tersini hayal etmeye zorlamaktadır.

Bunun yanında David F. Greenberg’in “kadın elbisesi giyerek ayinini gerçekleştiren Şaman’ın, diğer tüm kültürlerdeki kadın elbisesi giyerek dans eden erkek tiplerine köken olması ihtimalinin düşük olması” (Greenberg, 1988:101) fikrine katılıyoruz. Daha sonra ele alacağımız gibi, farklı coğrafyalarda karşımıza çıkan bu dans biçimine ait izler yalnızca

Şamanizm’de değil Hint destanlarında kökenlerini bulabildiğimiz diğer evrensel inanışlarda dahi bulunabilmektedir.

Anadolu’da köçek ve köçeklik kavramının temsil ettiği ikinci yapı olan “kadın kılığına girerek dans etme” ise bize göre, kökenini belirtmek gibi zor bir iddiada bulunmaksızın, bu dansın coğrafi yaygınlığının anlaşılabilir olarak konu üzerinde daha geniş düşünülmesine ve yapılacak karşılaştırmalar sayesinde bu kültürün yayılma ve gelişme yönü üzerinde var olan teorileri değerlendirmemize yardımcı olacaktır.

Farklı kültürlerde de kendine özgü dış yapı özelliği olan “genç erkeklerin kadın kılığına girerek oynaması” özelliğini koruduğunu gördüğümüz geleneğin başta Anadolu olmak üzere farklı ülkelerde de mevcut olması bizi değerlendirmemize götürecektir.

### **Anadolu’da Köçeklik Geleneği**

Çeşitli Türk araştırmacılar kendilerinden önce yapılmış çalışmalardan da yola çıkarak geleneğin Anadolu’daki yaygınlığı hakkında bilgi vermektedirler. Yener Altuntaş ve Ufuk Tuncel Nasman’ın çalışmalarına güncelliği açısından bakılacak olursa Zonguldak, Kastamonu, Bolu, Tokat, Kırşehir (Altuntaş, 1997); Safranbolu ve Merzifon (Nasman, 1999) köçeklik geleneğinin halen yaşamakta veya yakın tarihe kadar izlerinin mevcut olduğu görülür. Ancak hem Nasman ve hem Altuntaş da diğer araştırmacılar gibi geleneğin etnik kökenine dair bir açıklamada bulunmak yerine onun Osmanlı dönemi eğlence kültürü içerisinde yer alan ve kurumlaşmış bir yapı teşkil eden “köçek kolları” bahsine ağırlık vererek, konuyu tamamen kökenlerinden ayrı bir biçimde ele almış; “saray eğlencelerinden kalma bir yadigâr”; diğer bir tabirle, yüksek kültürden halk kültürüne doğru hareket eden bir eğlence biçimi olarak değerlendirmişlerdir.

Biz, köçeklik geleneğinin tarihin kesin bir anında veya zaman aralığında farklı bir inanış biçiminin kesin bir dönüşümü olduğu fikrine itinalı yaklaşmak gerektiğini düşünerek etnik kökenleri bakımından konuya eğilmenin daha aydınlatıcı olacağı düşüncesindeyiz. Bu düşüncemizin temellerini aydınlatmak için ilk olarak Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yaşayan Abdal zümrelerinin “köçek” tabirine yabancı olmadıklarını belirtmek gerekir.

Abdalları, Anadolu’nun “ritüel eksenli eğlence tedarikçisi” tabir etmek yerinde olacaktır. Çingene atfedilmelerine neden olan benzer yaşam biçimleri nedeniyle çoğu zaman belirli bir araştırma eksenine sokularak göz ardı edilen bu yaygın Anadolu zümresinin, kendi neslini sürdürmekte aracı olarak kullandığı eğitim geleneğinin temel taşlarından birinin köçeklik

olması konuyu bir derece daha ilgi çekici kılmasına rağmen, konu üzerinde düşünüş açılarını kurmamıza sağlamaya muktedir bir araştırma henüz yapılmamıştır.<sup>4</sup>

Abdallar ve köçeklik geleneğiyle ilgili ilk bilgiyi Ali Rıza Yalman'ın derlemelerinden öğreniyoruz. Yalman, 1930 yılında Kahramanmaraş'a bağlı Eoğlu ilçesinde karşılaştığı Abdal zümrelerine dair şu bilgileri verir:

“Eoğlu'nun kuzeyindeki etekte perişan birkaç çadır gördüm. Yanlarına vardım bu obacık Köçekli isminde bir abdal kafilesi idi. Bu oba daha çok Komarlı aşireti arasında yamak olarak bulunmuş. Bu küçük obanın sanatı düğünlerde, derneklerde çalgı çalmak ve halkı eğlendirmektir... Obanın genç, ihtiyar bütün erkekleri kadın kıyafetine girerek dans ederler. Bunlarda kadınların bizzat oyun oynamaları adet değildir. Kendileri bu oyunlara saygılı bir inançla bağlıdır. İyi oyun oynayanlar herkesin saygısını kazanır ve fırsat düşükçe övülür (Yalman, 1977: II, 429).”

Ahmet Kutsi Tecer, Anadolu genelinde Abdallar hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“(Abdallar) Anadolu'nun birçok taraflarında dağınık bir halde yaşayan bir zümre, belki de, bir aşiret döküntüsüdür... Davul zurna çalmak bilhassa bunların sanatıdır. Düğünlerde şarkı, raks hatta taklit ve temsil gibi eğlenceleri yaparlar. Belki de bunlar –herhangi bir sebeple – esnaf teşkilatı haricinde bırakılmış bir zümre idi (Tecer, 1939: 17-18).”

Tecer'in “raks, hatta taklit ve temsil gibi eğlenceler yaparlar” sözünden, yine bir bütünlük belirtisi kabul edilebilecek “eğlence” kavramı ortaya çıkmaktadır ki, köçekliği yine bu eğlence bütün içerisinde görmekte tereddüt etmiyoruz.

Abdalların önceleri köçek olarak düğünlerde hizmet etmeye başladıkları aşağıda görüleceği üzere aşikârdır; lakin günümüzde bu gelenek, halen yaşamakta olan köçeklerin de bulunmasına rağmen, “şu an yerine getirilmeyen bir eğlence” olarak değerlendirilmektedir. Bu önemli gelenek, Abdallar için müzikal davranışı beden hareketleri eşliğinde içselleştirmek açısından önemli bir eğitim aracı olarak görev görmekte idi diyebiliriz. Önceleri, köçek olarak düğünlerde yer almaya başlayan Abdal'ın yöre müziklerini dans aracılığıyla kendi bünyesinde pekiştirip ritmik ve ezgisel hâkimiyetini geliştirdiğini ve müzikal derinliği farklı bir boyutuyla öğrendiğini; sonrasında kendisi müzisyen olarak çalmaya başladığında ise

<sup>4</sup> Ertaş'ın hayat hikâyesi için bkz. (Tokel, 2004)



dans aracılığıyla edinmiş olduğu tecrübeleri toplum tarafından ideal kabul edilen bir icra için kullandığını söylemek mümkündür. Aşağıda verilen derleme metinleri özellikle bunu vurgulamaktadır.

Kırıkkale Elmalı Abdallarından Satılmış Vuran, bütüncül bir icra yapısına sahip yöre düğünlerinin içeriğinden bahisle,

“Eskiden tam çalgı düğüne gidiyorlardı. Millette bir şey yoğudu. Köçeksiz de olmayınca düğüne götürmüyorlardı. Radyo yoktu adamın evinde hep müziğin alayı davul zurnaydı, köçek oynardı, ona bakarlardı. Bizim çevremizde yok ki, çevre istese o da olur (Vuran, 2008).”

Kırşehir Bağbaşı Mahallesi abdallarından Aydın Çekiç, köçekliğin geleneksel müzisyenlik için önemine istinaden,

“Dedemin adı Musa, davul çalarmış dedem. Ondan önce bizim burda gelenek olarak, hani dedik ya babadan oğula gelenek misali, dedem rahmetlik oyun oynarmış. Köçek olarak başlamış sanata. Ondan sonra yaş ilerledikçe bakıyor artık... davula yöneliyor. Ondan öncesini bilemiyorum ama...(Çekiç, 2007)”

B. B. Tokel ile yaptığı görüşmede Neşet Ertaş, yeni yetişen Abdalın öğrenim sürecinde köçekliğin önemine istinaden,

“Eskiden kadınların, kızların oynaması ayıptı, çalgıcılar ekmeğini bu yolla kazandıkları için köçekçilik zanaatı vardı. Bizde beş altı yaşındaki çocuklara önce kaşık veya zil öğretilir ki, hem çalgıya ahenk katsın- hem de düğünlerde ufaktan ekme parası kazanmaya başlasın... çocuk hem oynar, hem de sanatını pekiştirmiş olurdu. Oynamadığı zaman da cemaatle çaldıkları havaları dinlerlerdi. Bu bir nevi çocuğun gelişmesi için müzik okuluydu. Büyüdüğünde, artık kabiliyetine göre saz çalabiliyorsa saz, keman çalabiliyorsa keman çalardı. Bunları çalamıyorsa, bunlara kabiliyeti yetmiyorsa, ya davul çalardı ya zurna... (Tokel, 2004: 159) demektedir.”

Çakıcı'nın ifadeleri de Ertaş'ın anlattıklarıyla aynı yönde köçekliğin, sanatı algılamada önemine dikkat çekmektedir:

“Temelimizde oynamak vardı. Köçeklik derler ya, bu kadın oyuncular çıkmadan önce... bi sanatçı herşeyden önce ritimi öğrenmesi gerekir yani. Eskiden oynamak vardı belirli bir yaşa kadar ustana hizmet ederdin. Ben sonlardanım diyebilirim yani. Askere gitmeden önce kayınpederime düğün çaldım, geldim geldiğim gibi askere gittim. Oynuyodum askere gitmeden önce ama bu sırada saz, keman hepsini çalardım. Eskiden uzun entari olurdu, üzerinde güzel, delme dediğimiz cepken, yelek olurdu. Onla birlikte bu oyunları şu

anda Kastamonu taraflarında halen devam ediyorlar ama onlarınki şempanzelik gibi oluyor. Zil keklik gibi öterdi, temelde bu vardı. Oynarken insanlar köçek gözüyle bakmazlardı (Çakıcı, 2007).”

Geleneğin bugün devam ettiğini öğrendiğimiz Karabük İli Eflani İlçesi’nden Satılmış Kutluay, yalnızca düğün ve sünnet eğlencelerinde para mukabili anlaşıma yapıldığını ve babasından öğrendiği ve köyün genelinde yaygın olarak icra edenlerin bulunduğu bu geleneğin, günümüze nesilden nesile aktarım aracılığıyla ulaştığını belirtmektedir (Köçekler, 2007). Bunun yanı sıra Eflani köyünün davul-zurna çalma ve köçek oyunu oynama geleneğini yine sınıf benzeri bir yapı olarak içerdiğini öğrenmekle beraber, Abdallar veya Çingeneler gibi herhangi bir etnik kökene sahip olup olmadıkları konusunda bilgi bulunmamaktadır. Bu durumda geleneğin kültürel ödünçleme yoluyla öğrenilmiş olması olasılığı ortaya çıkmaktadır.

Diğer bir yöre ise Çankırı ili Çerkeş İlçesi Örenli Köyü olup burada da köyün genel geçim kaynağı Öztürk’ün belirttiği üzere (Öztürk, 2008) davul-zurna çalmak ve köçek olarak düğünlere gitmektir. Gelenek babadan-oğula aktararak öğrenilmektedir. Köyün etrafında “Tahtacı, Çingene” olarak adlandırılan gruplarda da aynı sanatın var olmasına rağmen bu gruplarla herhangi bir akrabalık bağları bulunmamaktadır. Bu köy için de kültürel ödünçleme yoluyla öğrenilmiş bir gelenekten bahsetmek mümkündür.

Yukarıda bahsedildiği üzere köçeklik geleneği günümüzden 50-60 yıl öncesine kadar yaygın biçimde devam etmekte idi. Geleneğin sadece Abdallar aracılığıyla sürdürülmediği ise Çankırı ve Kastamonu örneklerinde, kaynak kişilerin verdiği bilgiler aracılığıyla görülmektedir. Geleneksel İstanbul eğlence hayatı içerisinde 15-16. yüzyıldan itibaren yer alan köçek oynatma geleneğinin

#### **Buhara ve Afganistan “Baça”ları**

Avrupalı seyyah Eugene Schuyler, Buhara’da yaşayan “batcha”lar hakkında şu bilgileri verir: “ Baçalar, uzmanlık alanlarını çok erken yaşlardan bazen 20-25 yaşlarına veya katıldıkları tüm icralarda sakallarını saklamaları mümkün olamayınca kadar icra ederler” (Schuyler, 1966: 71). Ancak, Schuyler, baçaların herhangi bir etnik topluluğa dâhil olup olmadıkları hakkında bilgi vermemektedir.

Schuyler’den bir asır sonra, etnomüzikolog Profesör Theodore Levin, Buhara’da baçaların halen varlık gösterdiğini söylemektedir (Levin, 1996). Levin, baçaların, “galibhane” (ghalibxana) olarak adlandırılan bir loncaları bulunduğu; düğün gibi eğlence ortamlarında baça’ları kiralamak isteyenlerin lonca başkanı aracılığıyla yerel yönetimden yazılı izin almaları gerektiği

bilgisini araştırmasında kendine eşlik eden kaynak kişiden öğrenmiştir (Levin, 1996:298).

Buhara bağalarının ghalibxana adı verilen localar aracılığıyla eğlencelerde yer almaları bize 16-18. yüzyıl Osmanlı köçek kollarını ve kurumsal kimliklerini anımsatmaktadır. Geniş bilgi için Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Köçeklik geleneğini inceleyen kitabına (Koçu, 2002) başvurulabilir.

Afganistan'da ise Herat bölgesinde varlık gösteren ve "Dalak", "Berber-Müzişyen", "Magad" ve "Garipzade" olarak adlandırılan<sup>5</sup> ve sosyo-ekonomik düzeyde toplumun en alt tabakasını oluşturan müzişyen kastını ele almak istiyoruz.

Garipzade'ler, Afganistan'ın Herat bölgesine ait 18 farklı köyde yaşayan ve geçimlerini "canlı komediler", "kukla oyunları", "sihirbazlık" (Baghban, 1976:66); "dansçılık", "berberlik", "sünnetçilik" ve "müzişyenlikle" sağlayan; aralarında kan bağı bulunan kavimler (qaum) halinde yaşayan topluluklardır. Bu müzişyen sınıfının çalgısı davul-zurnadır ve Herat bölgesinde onlardan başka bu mesleği sürdüren amatör-profesyonel kişiler yoktur (Sakata, 1976:4).

Garipzadeler'in, kadın kılığına girerek dans ettikleri bilgisini Hiromie Lorainne Sakata'dan öğreniyoruz:

" "Bacha" (erkek çocuk) "bacha bi rish" (sakalsız erkek çocuk), veya "bazigar", kadını taklit ederek dans eden çocukları tanımlamak için kullanılan terimlerdir. Genç Garipzade çocukları bu işlevi ergenlik dönemlerine; "sakalları kendini gösterene kadar" yerine getirirler (Sakata, 1976)."

Dalak olarak da anılan ve kukla oynatıcısı olarak eğlence sektöründe yer aldığını öğrendiğimiz Garipzade'lerin, Magadi olarak adlandırılan ve Magad'lara ait anlamını taşıyan geleneksel bir kukla oyunu vardır. Seyirlik oyuna olarak adlandırılan bu türün (Baghban, 1976) Magadi (Garipzade)lerin adlarıyla anılması onların bu sanatta derin bir tarihi süreç sonucunda isim yapmış olduklarını göstermektedir. Bu bilgi bizi ikinci olarak ele alacağımız topluluğa götürmektedir; Afgan müzişyen sınıfının yörede bilinen adlarından en önemlisi olan "Dalak"a benzerliği ile dikkat çeken Endonezya "Dalang"ları.

<sup>5</sup> Müzişyenleri nitelendiren bu tabirler için bkz. (Sakata 1976; Sakata 1985; Baghban, 1976).

### Endonezya “Kecak” dansı ve “Masri”leri

Dalang, Endonezya'nın Java adasında yaşayan, kukla oynatıcısı olarak nam salmış ailelere verilen addır. Dalang ailelerinin bir meziyetleri daha vardır ki bu, “kecek” olarak adlandırılan Endonezya dansının icrasının yine onların sayesinde gerçekleştiriyor olmasıdır.

“Genellikle gölge tiyatrosu icra etmesine rağmen bir “dalang”a, kukla içermeyen sendratari (dans draması), kecak (maymun ilahisi), ve legong (ergin olmayan çocuklar tarafından gerçekleştirilen geleneksel bir saray dansı) icralarında da anlatıcı olarak ihtiyaç duyulmaktadır (Sedana, 1993:81).”

İsim benzerliği nedeniyle dikkat çeken bu dans, kadın kıyafeti giyerek dans eden erkekler tarafından icra edilmemektedir ancak bahsi geçen dansın 1920 yılında Alman bir koreograf tarafından yöreyi ziyarete gelen turistlere izletmek amacıyla yeniden düzenlendiği (Spiller, 2004); daha önce geleneksel olarak var olduğu ve Hindu öncesi döneme ait bir trans dansı olduğunu belirtilmektedir. Birkaç sınırlı kaynak dışında dansın (Grove, 1980), yapısal özellikleri hakkında net bilgilere sahip değiliz. Hint destanı Ramayana'nın bir bölümünü canlandıran modern Kecak dansının orijini de bu destanın dramatize edilmiş bir bölümü olması olasılığı, destanın tarihi coğrafi yaygınlığı dikkate alındığında (Desai, 1970:9) doğal bir durumdur ancak bugün bu soru henüz tartışılmamaktadır.

Stephen O. Murray, Van Der Kroef'ten bu ülkeyle ilgili daha da ilgi çekici bir bilgi vermektedir:

“Endonesya boyunca, gezginci eğlendirici (entertainer) topluluklar, meslek olarak erkekleri cezbeden erkek kumpanyalarına ve kadın rolü oynayan erkeklere yer verirler. Aşağı yukarı 1940'lara kadar Kuzey Sulawesi “Makassarese”leri arasında dokuz yaş ile yirmi yaş arasında, kadın gibi giyinmiş “Masri” dansçıları vardı. Yüzlerinin bir kısmını peçeye benzer uzun bir şalla kapatırlardı.”

Makassarese toplumunun 1920 yılına kadar cinsiyet-değişimli şamanistik rolü bulunduğunu ve toplumun geri kalanının gözünde çok prestijli bir yere sahip olduğunu yine Murray'den öğreniyoruz. (Murray, 2000: 195)

Bunun yanı sıra Endonezya'da Makassareseler dışında uzun zaman önce İslamlaşmış olan Java adasında da “gemblak” adı verilen ve toplumun gözünde çok saygın bir yeri bulunan erkek dansçıların bulunduğu ve kadın kılığında dans ederek halk eğlencelerinde yer aldığı bilgisi mevcuttur (Murray, 2000:196).

Yukarıdaki bilgiler göz önüne alındığında “kadın kılığına girerek dans etme” olgusunun Endonezya’daki varlığında göz önüne getirilmesi gereken önemli noktalarından biri bölgede Hindu inanın Hint Ramayana destanının yaygınlığıdır. Aşağıda ele aldığımız Hindistan bahsinde, Hint dansçıların Ramayana destanında kendi efemine kimliklerini sözlü olarak tanımladıkları bazı anlatılar bulunduğunu göreceğiz.

### **Hindistan “Hijra/Hijara”ları**

Hindistan’da toplum tarafından “hijra” olarak adlandırılan ve yine evlilik, sünnet gibi ritüellerde kadın kılığına girerek dans eden bir sınıfın bulunduğunu çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz. (Bkz: Lal, 1999; Claus, 2003; Morris, 1961) Hijra, urdu dilinde “hadım” anlamına gelmekle beraber bu sınıfın Hint saraylarında harem ağası olarak görevlendirildiği yönünde bilgiler de vardır (Lal, 1999; Morris, 1961). Hijralar, günümüzde tamamıyla “erkek fahişe” olarak görülmelerine rağmen Lal’in tamamıyla Hijra’ların kötü “ün”lerini aklamaya yönelik çalışması sözlü kültürde Hijra’ların kendilerini tanımlamalarını aktarması bakımından önemlidir.

“Şüphesiz “hijraların Hinduizm’den gelen dini rolleriyle” Müslüman saraylarındaki hadım rolü arasında olması gereken bir ayırım vardı. Ancak bu ayırım şimdi büyük ölçüde veya tamamıyla Hijraların arasında yıkılmış durumdadır. “Hindu hijraları” Müslüman olmaktan bahsetmelerine ve İslam toplum içinde büyük prestij sağlamasına rağmen Hijraların dini ibadetleri “Bahuchara Mata” adlı bir Hindu tanrıçası etrafında gerçekleşir. Bir antropologun yazdığı gibi, tanıdığı hiçbir “Hijra” İslam’a karşı ve hatta muhafazakar olan Hindu tanrıçalarına adak adama ve diğer ritüeller eksenli olan bir topluluğa bağlı bulunmakla ilgili bir sıkıntı çekmez (Lal, 1999: 122).”

Dahası, aşağıda görüleceği üzere, Hijra’ların kendilerine atfettikleri mitolojik çizgi hem günümüzde sergiledikleri görünümün arkasında dini-mitolojik temellerin bulunduğunu göstermesi ve hem de yukarıda ele aldığımız Endonezya kültür çevresiyle uyum göstermesi bakımından dikkate değerdir:

“Hijralar, hayatlarının gidişatı için, her ne kadar mitik yapısı Ramayana tarafından meydana getirilmiş ve şekillendirilmiş olsa da, büyük epik destan Mahabharata’da uygun bir açıklama bulurlar. Hijralar, Ramayana’dan yola çıkarak kendilerini eski Hinduizm zamanından kalma kimseler olarak tanımlarlar... Dahası, Hijralar kutsiyet habercileridirler. Bir kişinin hayatında en kutsal olarak gerçekleştirilen iki an, ismini zikretmek gerekirse, erkek çocuğun doğumu ve evlilik töreninde Hijralar hayır ve tamamlayıcısı olarak şer dağıtan kişilerdir. Gelinin yüzünün, kısrılık lanetinin gelinin yüzüne

düŖeçeđine inanıldığı için, Hijra'nın bakıŖları altında gerekleŖtirilmemesi gerektiği söylenir. Diğer taraftan Hijralar ocuğa uğur verdikleri zaman bu çocuğun sağlıklı bir nesle sahip olmasını sağlar (Lal, 1999:123).”

Lal, (1999) Hijraların “kadın gibi olmaları” olgusunun az önce belirtildiği gibi Hint Ramayana destanının temelini oluŖturduđu Mahabharata epik destanında Shiva karakteri üzerine anlatılan iki anlatıyla özdeŖleŖtiđini ve Hijraların kendi durumlarını bu mitlerle açıkladığını belirtir.

Birinci anlatı Ŗöyledir:

“Brahma ve Vishnu, Shiva'dan dünyayı yaratmasını isterler. Bunun üzerine Shiva suya girer. Ancak Shiva suyun içinde bin yıl kadar kaldığı için Vishnu Brahma'yı tüm tanrıları ve diğer tüm varlıkları yaratmaya ikna eder. Bu sırada Shiva yarattığı varlıkla beraber sudan çıkar ancak o an dünyada yeterince boŖluk kalmadığını anlar. Bunun üzerine Shiva penisini, artık bu üretken organa ihtiyacı olmadığını belirterek parçalara ayırır ve fırlatır. Evrenin dört yanına dağılan parçalar tüm dünyada doğurganlığı sağlar (Lal, 1999:124).”

İkinci anlatıda Shiva, Mahabharata'nın dördüncü kitabında hadım kılığında görülen “Arjuna” olarak karŖımıza çıkmaktadır:

“Pandavalar, Duryodhana tarafından gönderildikleri ve bundan dolayı kılık deđiŖtirerek tanınmamaya alıŖtıkları sürgünün on nc yılında dırlar. Arjuna hayatının on iki yıllık güzel bir kısmını Himalayalarda, Shiva'ya öykünerek mistik pratiklerle ve daha fazlası, İndra'dan kutsal silahlar elde etme çabasıyla geirmiŖtir ve sürgünün on nc yılında Virata'nın sarayında hadım kılığına girerek kendine bir iŖ bulur. Pandavaların kimliklerini belli etmemeleri gerekmektedir, ederlerse bir on üç yıl daha sürgün olma tehlikesi vardır. Arjuna'nın kılık deđiŖtirmesinde çok ince bir nokta vardır ki bu ancak çok ayrıntılı kadın elbise ve mücevherlerinin Arjuna'nın kollarındaki, onun iki elini birden kullanabilen ve aŖırı cesur bir okçu olduğunun amblemi niteliğinde olan, kiriŖ izlerini saklıyor olabilmesidir (Lal, 1999:125).”

Bu noktada Lal, Sanskrit uzmanı Van Buiten'in “Shiva”nın ünvanı olan “Brhannada”nın hadım anlamına değil “elinde uzun kavalı olan” veya “mertliğin iŖaretleriyle donatılmıŖ olan” anlamına geldiğini belirtir. (Lal, 1999:125)

Görüldüğü üzere Hint Hijraları ile Endonezya Gemblaklarının ve 1920'lerde yeniden düzenlendiğini öğrendiğimiz Kecak dansının kökeninde Hint Ramayana destanı olduğu gerçeği vardır ki bize göre coğrafi dağılımı

göz önüne alındığında kadın kılığında dans etme olgusunun açıklanmasında kabul edilebilir bir gerçekliğe sahiptir.

Bahsettiğimiz üç yabancı kültüre ek olarak Mısır'da da aynı dans biçimini görüyoruz. Bunlar Mısır "kawalları"dır. "Kawallar"ın kökeni hakkında bilgi bulunmamasına rağmen Afgan müzik geleneğinde sufi müzik icracılarına "qawwal" adının veriliyor olması, ismin temelinde yine bazı gezginci müzisyen sınıflarının bulunduğu izlenimini uyandırmaktadır.

### **Mısır "Kawal"ları**

Mısır'da, kadın kılığına girerek dans eden erkekler hakkında Edward Lane 1908 yılında şunları aktarmıştır:

"Kawallar, Müslüman ve Mısır'ın yerlileridir. Kadını taklit ettikleri için dansları kesinlikle "Ghawazee" lerle (kadın dansçılar) aynı şekilde tanımlanabilir ve aynı şekilde eşlikleri parmak zilleridir. Ancak, gerçekten kadın olduklarının düşünülmesini engellemek için yarı kadın yarı erkek elbiseleri doğal olmayan mesleklerine uygun şekilde üstlerindedir: Başlıca olarak sıkı bir yelek, kuşak ve bir çeşit iç etek. Bu genel görünüş erkeksiden çok kadınsıdır; saçlarını uzatmak için çile çekiyorlar ve genelde örüyorlar, bir kadınla aynı şekilde saçları uzayınca yüzlerine doğru (zülûf) bırakıyorlar; gözlerine ve ellerine sürme ve kına uygulayarak da kadını temsil ediyorlar. Dans etmedikleri zaman yüzlerini kapatıyorlar; utandıklarından değil, ancak tamamen kadın numarası yapmak için. özellikle evlerde veya evlerin bahçelerinde, evlilik törenlerinde, bir çocuk doğduğu veya sünnet olacağı zaman ve genellikle yerel festivallerde, Ghawazeelerin yerine tercih edilerek, çalıştırılıyorlar (Lane, 1860:382)."

### **Sonuç**

Yukarıda ele aldığımız tüm kültürlerde karşımıza çıkan köçek dansının Anadolu da dahil olmak üzere ritüel eksenli icra edildiği ve dansın icrasını gerçekleştirenlerin toplumun geri kalanından meslekleri bakımından ayrıldığı ve hatta Garipzadeler, Abdallar, Masriler ve Hijra'lar gibi aşağılanarak bakılan ancak var olduğu toplumun eğlence ihtiyaçlarını gidermede aracı bir "sınıf" rolü üstlenen etnik topluluklar olduğu görülmektedir. Bu noktadan hareketle köçek dansının Anadolu'ya ait bir dans biçimi olduğunu iddia etmek zordur. Bizce (Çingene, Abdal gibi) bahsedilen gezginci eğlence toplulukları tarafından kültürümüze taşınmış olma olasılığı metodik açıdan daha akla yatkındır.

Kadın kılığına girip icrada bulunmaları nedeniyle Batılı araştırmalar tarafından istisnasız "homoseksüellik" çerçevesi içinde ele alındığını

gördüğümüz bu çevrelerin “neden” böyle bir tercihte buldukları gibi bir sorunun çözümü elbette nesiller aracılığıyla aktarıma dahil olmalarına bağlı olmalıdır. Bu konuda Anthony Shay’ın;

“İkonografik kaynaklarda erkek dansçılar nerdeyse her zaman kadın dansçılardan ayırt edilebilir. Onlar kesin bir anlamda kadın elbisesi giymezler; daha çok, hareketlerini ve dansçı ve eğlendirici olarak onları tek ve çekici yapmalarını sağlayan özel elbise ve kostümler giyerlerdi  
([http://artira.com/danceforum/articles/shay\\_maledancer.html](http://artira.com/danceforum/articles/shay_maledancer.html)).”

görüşü, bu dansların temeline cinsel sapkınlık odaklı bakışlar haricinde bilimsel bir yaklaşım getirmesi açısından önemlidir. Anadolu’da var olan geleneğin yine İstanbul saray eğlencesi kavramı çerçevesinde konuyu inceleyenler dışında cinsellik açısından ele alınmadığı görülür ki geleneğin 17-18. yüzyıllarda kesit olarak görünümünü aktaran bu az sayıdaki kaynaktan yola çıkarak bugünkü durum hakkında “köçeklik cinsel bir sapkınlıktır” ifadesini kullanmak göz ardı edilmeye mahkûmdur.

Çeşitli varsayımlarla kökeni üzerine tahminlerde bulunabileceğimiz bu dansın derin bir tarihi sürecin sonucunda geniş bir coğrafyada yayılmış olduğu açıktır. Bunun yanında çoğu Türk araştırmacı tarafından (Koçu, Ersoy vd.) iddia edildiği üzere Osmanlı dönemi saray çevresinde oluşup oradan farklı kültür çevrelerine dağıldığı yönündeki asılsız varsayımlar herhangi bir yoruma tabi tutulmaya değer değildir. Bu olsa olsa, yerel gelenek kaynaklarından beslenen saray eğlencelerinin gezginler tarafından kayda alınması ancak kaynağın göz ardı edilmesi olarak değerlendirilebilir.

Yerel eğlencelerde davul zurna çalmaları ve köçek tipinin benzeri ve hatta yapısal olarak aynısı olan dansı gerçekleştirmeleri bakımından Garipzadelerin, Anadolu’da davul-zurna-köçekli eğlenceleri gerçekleştiren, Abdallarla etnik köken bağları olduğu düşünülebilir.<sup>6</sup> Yine geleneği onlardan kültürel ödünçleme aracılığıyla edinerek günümüze kadar sürdürmüş olduğunu düşündüğümüz Karabük/ Eflani ilçesi (Köçekler, 2007) ve Çankırı/Çerkeş/Örenli (Öztürk, 2008) köyü mirasçı yerel eğlence sınıflarından bağlamsal ve sosyal açıdan farklı bir yönü olmadığı kanaatindeyiz.

Yukarıdaki bilgilerin ortaya çıkardığı diğer bir soru ise yanıtlanmayı beklemekte olan Çingene-Abdal bağlantısıdır ki Çingenelerde böyle bir dans biçiminin bulunmadığı ancak bu dansın yaşamakta olduğu tüm kültürlerde icracı toplulukların Çingenelerle bir bağı olduğunun düşünülmesi bu bağın var olabileceğini düşündürmektedir.

<sup>6</sup> Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bkz. (Erkan, 2008).



**KAYNAKÇA**

- ALTUNTAŞ, Yener. (1997). “Kaybolmakta Olan Bir Kültür Köçeklik”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*. III: 35-39, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AND, Metin. (2003). *Oyun ve Bügü*, (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- AND, Metin. (1962). *Türk Köylü Dansları*, İstanbul: İzlem.
- AND, Metin. (1959). *Dances of Anatolian Turkey*, New York: Dance Perspectives.
- BAGHBAN, Hafızullah. (1976). The Context and Concept of Humor in Magadi Theatre. USA: İndiana University: Folklore Institute (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- CLAUS, Peter J. (2003). “South Asian Folklore: An Encyclopedia: Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka”. New York: Taylor & Francis.
- ÇAKICI, Hüseyin. (1961). Kırşehir Bağbaşı Mahallesi doğumlu, Bağbaşı Mahallesinde yaşayan kaynak kişiyle 13.12.2007 tarihinde Kırşehir Merkez’de yapılan görüşme. Görüşmenin ses kayıtları ve deşifre edilmiş metni Serdar Erkan arşivindedir.
- ÇEKİÇ, Aydın. (1957). Kırşehir Bağbaşı Mahallesi doğumlu, Bağbaşı Mahallesinde yaşayan kaynak kişiyle 14.12.2007 tarihinde Kırşehir Merkez’de yapılan görüşme. Görüşmenin ses kayıtları ve deşifre edilmiş metni Serdar Erkan arşivindedir.
- DESAİ, Santosh N. (1970). “Ramayana--An Instrument of Historical Contact and Cultural Transmission between India and Asia”. *The Journal of Asian Studies*. 30 (1): 5-20.
- ERKAN, Serdar. (2008). *Kırşehir Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Abdallar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ERSOY, Şeyma. (2007). *Osmanlı Toplumunda Cinsiyet Bağlamında Köçekler, Çengiler*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- GREENBERG, David F. (1988). “The Construction of Homosexuality”. University of Chicago Press.
- HARMANCI, Esat. (2006) “Aptal’ın Velice Görünümü” *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 3 (4): 77-90.
- KOÇU, Ekrem Reşad. (2002). “Eski İstanbul’da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri”. (II. Baskı). İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. (1935). *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- LAL, Vinay. (1999). “Not This, Not That: The Hijras of India and the Cultural Politics of Sexuality”. *Social Text*, 61: 119-140.
- LANE, Edward. (1860). “Manners and Customs of the Modern Egyptians”. London: William Clones and Sons.

- LEVIN, Theodore Craig. (1996). "The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia". Bloomington: Indiana University Press.
- MORRIS, E. Opler. (1961). "Further Comparative Notes on the Hijaṛā of India". *American Anthropologist, New Series*, 63 (6): 1331-1332.
- MURRAY, Stephen O. (2000). "Homosexualities". Chicago: Chicago University Press.
- NASMAN, Ufuk Tuncel. (1999). *Köçeklik Geleneği*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- ÖNGEL, Hasan Basri. (1997). "Ritüel Kökenleri ve Folklorik Özellikleri Bakımından Köçeklik Geleneğimiz". *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri*. III: 264-278. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZTÜRK, Kamil. (2008). 1972, Çankırı ili Çerkeş İlçesi Örenli Köyü doğumlu, Ankara'da yaşayan kaynak kişiyle 30.11.2008 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü'nde yapılan görüşme. Görüşmenin ses kayıtları ve deşifre edilmiş metni Serdar Erkan arşivindedir.
- SEDANA, I Nyoman. (1993). "The Education of a Balinese Dalang". *Asian Theatre Journal*, 10 (1): 81-100.
- SAKATA, Lorraine. (1976). "The Concept of Musician in Three Persian-Speaking Areas of Afghanistan". *Asian Music*. 8 (1): 1-28.
- SAKATA, Hiromi Lorraine. (1985). "Musicians Who Do Not Perform; Performers Who are Not Musicians: Indigenous Conceptions of being an Afghan Musician". *Asian Music*. 17 (1): 132-142.
- SCHUYLER, Eugene. (1996). "Turkistan: Notes of a Journey in Russian Turkistan, Kokand, Bukhara and Kuldja". (Edited with an Introduction by Geoffrey Wheeler). New York: Frederick a. Praeger.
- SPELLER, Henry. (2004). "Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia". California: ABC, Clio.
- TECER, Ahmet Kutsi. (1939). "Folklor Gezintileri", *Kalem Aylık Sanat ve Edebiyat Mecmuası*, (13): 15-20.
- TOKEL, Bayram Bilge. (2004). *Neşet Ertuş Kitabı*. (IV. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- VURAN, Satılmış. 1943 Kırıkkale ili Elmalı ilçesi doğumlu, Ankara Çiçin Mahallesi'nde yaşayan kaynak kişiyle 10.12.2007 tarihinde Ankara Çiçin Mahallesi'nde yapılan görüşme. Görüşmenin ses kayıtları ve deşifre edilmiş metni Serdar Erkan arşivindedir.
- YALMAN (Yalgın), Ali Rıza. (1977). *Cenupta Türkmen Oymakları I, II*. (Haz. Sabahat Emir). Ankara.