

# Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki "Zenne" Tipine Yansımaları

**Güliden Gözlem Küçük Arat**

Arş. Gör.  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Süleyman Demirel Üniversitesi

**Özet:** Geleneksel halk tiyatrosu türlerimizden Ortaoyunu, Osmanlı Dönemi'nin toplumsal sorunlarını ironiyle işleyen, yaşadığı coğrafyanın tüm insan tiplerini ve tüm renklerini içinde barındıran yapısıyla, din ve gelenek koşutluğu içinde var olmaya çalışan bir tiyatro türü olarak benzerlerinden ayrılmaktadır. Sanat ile toplumsal yaşayış arasında var olan ilişki kaçınılmazdır. Ortaoyunu, halk tiyatrosu olması sonucu hiçbir zaman değiştiricilik görevine sahip olmamış, entelektüel eleştirilerde bulunmamış fakat yine halkın diliyle tersinlemelerle göndermelerde bulunmayı baskıcı düzene karşı başarabilmiştir. Osmanlı toplum düzeni içinde belirgin biçimde baskı altında tutulmuş ve hatta kimliksizleştirilmiş kadınlar, Ortaoyunu'ndaki "tip" boyutuna karşı kimlikli birer kadın olarak belirirler. Fakat söz konusu dönemde var olan kadınların yaşayış biçimlerinin tümüyle zıttı bir biçimde. Bu çalışmada, Ortaoyunu'ndaki "zenne" tipinin özelliklerini oluşturan etmenler ve örnek oyun metinleriyle "zenne"nin özellikleri dönemin toplum yapısındaki kadının konumuyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Zenne, Saray Kadını, Harem, Cariye, Enderun, Ortaoyunu

## **The Reflections of Ottoman Urban Woman on the Typology of "Zenne" in Ortaoyunu**

**Abstract:** The type of traditional Folk Theatre "Ortaoyunu" differs from the other types by discussing the social issues of Ottoman Period in irony, by the structure comprehending various colors and human styles of geography, by trying to survive in the parallelism of religion and tradition. The connection between art and social life is unavoidable. As a result of being a folk theatre, "Ortaoyunu", has never had an alternative role and intellectual criticism nevertheless it succeeds to criticize the authoritarian system by using daily language. Women, suppressed even by depersonalizing in Ottoman social order, appear as having personality despite the dimension types of "Ortaoyunu". But the style was the opposite to the reality of women in the period. In this study, the features of "zenne" will be analyzed by comparing the women who had lived in the Ottoman social structure with the sample texts.

**Keywords:** Zenne, Palace Women, Harem, Cariye, Enderun, Ortaoyunu

## Giriş

Ortaoyunu, Osmanlı coğrafyasının yüzyıllar boyunca kişilik verdiği toplumu, çevresini ve bu toplum içinde yaşanan sorunları yansıtmaktadır. Bu sorunlar, kişiler arasında, kişilerle mevcut toplumsal yapı arasında ve elbette ki bu yapıyı belirleyen bazı kurum ve baskı unsurları arasında yaşanmaktadır.

“Özellikle Karagöz ve Ortaoyunu, halk gerçeğinin kıyasıya yaşandığı ve Osmanlı şehir hayatının çekirdeği olarak kabul edilebilecek bir ‘mahalle kültürü’nü esas alır; biri çerçevesi dar bir hayal perdesini, diğeri ise, canlı oyuncuların boy gösterdiği genişçe bir meydanı kullanarak, bu mahalle yaşamını belirleyen asal dinamikleri ortaya koyar, sorunları tün çarpıklığıyla gösterir, bu sorunları yaratan durum veya kişileri açığa çıkartır, kişilerin sorunlar karşısında aldıkları (*ya da genellikle alamadıkları*) tavrı sergiler, bütün bunları kaba gerçekliğin ve bilinmedik davranış özelliklerin yansılanması (taklit edilmesi) yoluyla gerçekleştirir” (Pekman, 2002: 69).

Ortaoyunu, her ne kadar halkın sorunlarını konu edinse de bunu yalnızca taşlama ya da ironi ile dile getirir ve daha öteye gidemez. Halk tiyatrosu, hiçbir zaman değiştiricilik gibi bir görev edinmemiştir kendine. Yaptığı yalnızca var olan duruma dikkati çekmek, bundan bir ders çıkarılmasını sağlamak ve bununla bir ölçü de olsa toplumun iyileşmesini sağlamaktır.

Osmanlı şehir kültürü, ortaoyununun yapısını belirleyen unsur olduğuna göre, şehir hayatının ekonomik sistemi nasıl etkisi altına aldığı da önem kazanan bir etken olmuştur. Bu ekonomik sistem içinde oluşan iki tip yaşantı modeli gelişmiştir. Biri sultanın ve sarayın etrafında toplananların hayatı, bir diğeri de köylüler, aşiret kalıntıları ve İstanbul’daki alt sınıftakileri kapsayacak denli geniş bir “çevre”. Bu iki grubun arasındaki en büyük fark ise bir tarafın vergi veren, diğer tarafın ise vergi toplayanlardan oluşmasıdır. Bu durum da doğal olarak büyük bir ekonomik farklılık yaratmıştır. Ekonomik fark, kültürel farklılığı da birlikteliğinde getirmiş, “saray kültürü” ve “kitle kültürü” olarak iki farklı kültür gelişmiştir (Mardin, 1991: 57-58).

Söz konusu iki farklı kültürde kadın ve erkek cinsiyetlerinin toplum içindeki varoluşları ve yaşama biçimleri de farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmanın önemi de bu noktada belirir. Ekonomik sınıfı ne olursa olsun Osmanlı Dönemi’nde “kadın” hiçbir zaman bireysel kimliğini edinmemiş ve hep baskı altında yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Ortaoyununda kadın rollerine çıkan erkeklere “zenne” denir ve “zenne” bu durumun çok net bir ironisidir. Çünkü “zenne”, Osmanlı toplumundaki kadınların çok dışında ve hatta zitti özelliklerle donatılmıştır. Bunu daha net açıklamak için öncelikle Osmanlı Dönemi’ndeki kadınların yaşam biçimlerini sınıfsal farklılıklarıyla özetlemek gerekmektedir.

## Osmanlı Dönemi'nde Saray Kadınları, Şehir Kadınları ve Cariyeler

600 yıllık bir süreyle dünya tarihinin en uzun ömürlü devleti olma özelliğine sahip olan Osmanlı Devleti, sahip olduğu üç kıta toprakları sayesinde doğal olarak çok kültürlü bir yapıyı içinde barındırmıştır. Bu bağlamda "Osmanlı Kadını" tanımlaması, söz konusu altı asır içinde sosyal yapı, mekân, zaman, dinsel inanış, ırk, renk ve yaşam biçimi etmenleri düşünülerek yapılmalıdır. Bu etmenlerin çeşitliliğine aynı zamanda harem, şehir, köy ve kasaba kadını olma çeşitlilikleri de eklenmelidir. Böyle bir inceleme başlı başına bir çalışma konusu olduğu için biz burada Osmanlı kadınının yaşam biçimine genel anlamda değinmek durumundayız.

Osmanlının özellikle ilk dönemlerinde, büyük şehirlerde medreselerin ve tarikatların etkisiyle sosyal yaşamda az da olsa kadına da dinsel inançlarına göre yer verilmiştir ancak bu durum zamanla ortadan kalkmıştır. Kadınlar kendi aralarında ve yalnızca ailelerinden erkeklerle yaşamaya başlamışlardır. Temel toplumsal görevleri de çocuk doğurmak, yetiştirmek ve erkeklere hizmet etmek olarak sınırlandırılmıştır. Başka bir anlatımla, haremde yaşayan kadınlar, hukuken olmasa da toplumsal ilişkiler açısından "köle" durumundadırlar. Bir kurum olarak "harem", Engels'in "kadının evcil köleliği" olarak tanımladığı durumun tipik bir örneğidir (Tekeli, 1982: 377).

Diğer ataerkil toplumlarda olduğu gibi, İslam toplumlarında da kadınların ikinci sınıf vatandaş kategorisinde değerlendirildiği görülmektedir. Teoride de kadınlar hep ikinci sınıf varlık olarak değerlendirilmişlerdir. Bu değerlendirmeyi oluşturan en büyük etken, VII. yüzyıldan itibaren "din" in dışında dinselmiş gibi gösterilen, çarpıtılan inanışlardır (Yasdıman, 2005: 59) ki bunlar da zamanla geleneği oluşturmuştur. Bu bağlamda bir tarafta saray kadınları diğer tarafta İslam hukukunun, geleneğinin yaşamlarını biçimlendirdiği kadınlar vardır.

Osmanlı'da kadın denildiği zaman akla hemen harem gelir. Harem, yabancı erkeklerin girmesi yasak olan, namahrem olmayan kişilerin girip çıkabileceği kısım demektir. Osmanlı padişahının oturduğu Topkapı Sarayı, dış saray (birun), iç saray (enderûn) ve haremden ibaret olmak üzere üç kısımdır. Padişah Haremi demek olan Harem-i Hümayun'da padişahın hanımları, cariyeleri sultanları ve valide sultan oturmuştur (Bkz. Akgündüz, 2007). Avrupalı gezginler, İstanbul'a gelen elçiler ve sarayda çalışanlar tarafından elde edilen bilgiler doğrultusunda öğrendiğimiz harem hayatı hakkında birbiriyle çelişen, çatışan bilgiler bulunmaktadır (Peirce, 2002: 156).

"Bu yazarların, haremi kendi gözleriyle görmüş gibi, kesinlikle aktardıkları, çeşitli aşk sahnelerinin ve çapkınlık hikâyelerinin geçtiği bir sahne olarak göstermek istedikleri anlaşılıyor. Bunu, her şeyi kendi ülkelerinin beğenisine sunmak için yapıyorlar" (Peirce, 2002: 15 ve 162).

Yarı gerçek yarı kurgu olarak değerlendirilen kimi bilgilerin dışında net olan bilgiler de vardır. Harem, "Sultan" unvanını taşıyanlar (valide sultan,

haseki sultan, şehzadeler ve sultan kızlar) haremde bulunan idareci-eğitici kadro ve hizmetliler grubundan oluşmuştur. Harem-i Hümayun padişahın özel hayatını sürdürdüğü bir yer olmakla birlikte, "Enderun" kısmı ile erkeklerin, "harem" kısmı ile de kadınların eğitimlerini sürdürdükleri bir yer olma özelliğini taşımaktadır. Enderun'a kabul edilmek ve ilerlemek için öngörülen şart zekâ ve liyakattir. Saraya kabul edilen kadınlar Enderun'daki gibi yedi-sekiz yıllık bir eğitim sürecinde yalnızca saray görgüsü, terbiye ve nezaket konularında eğitim almamışlar aynı zamanda Kur'an-ı Kerim okuma, Türkçe bilgisi, nakış, dikiş, dantel ve örgü gibi eğitimleri de almışlardır (Uluçay, 1998: 18-19).

Saray kadınlarının halk sınıfından ayrıcalıklı pek çok özelliği bulunmaktadır. Örneğin, kendi aralarında çeşitli eğlenceler düzenlediklerinde, müzik eğitimi de almış olduklarından, fetvalarla onaylanmış olan ud, keman, def, çalpare, ney ve tambur gibi enstrümanları çalmak için oyun, saz ve hanende takımı kurmuşlardır (Akgündüz, 2007: 184; Beşiroğlu, 2006: 3-19; Sarıcık, 2002: 21).

"Taklit", Osmanlı döneminde yalnızca erkeklerin yaptığı bir eğlenme şekli değildir. Harem-i Hümayun'da eğitim alan kadınlar, kendi aralarında pek çok oyun oynamışlardır ve bu oyunlarda erkek kılığına giren kadınlar olduğu bilinmektedir.

"Kendi aralarında her çeşit oyunları oynar, bilhassa Hıristiyan adetlerinin taklidini yaparak, eğlenmeye bayılırlar. Hatta bazıları işi erkek kılığına girmeye kadar götürür. Bir kısmı Avrupalı kılığına girerek, yaptıkları alayı son haddine vardırırlar. Öte yandan padişahın haremindeki genç cariyeler alabildiğine eğlenir. Bu sayede sultanlar, kadınlar (kadın efendiler), hatta bizzat padişah eğlenme imkânını bulur. Ama bu eğlenceleri seyrederken kendisi görünmez. Eğlencenin yapıldığı salona bakan kafesli bir pencerenin ardında bulunur. Çünkü kendisinin bizzat hazır bulunması oradakilerin rahatça eğlenmesine engel teşkil edebilir" (D'ohsson, t.y.: 243).

Saraydaki kadın "kendi aralarında" dahi olsa bu tarz eğlenceler düzenleyebilmekteyken, şehirli kadın çok kapalı bir ortamda yaşamını sürdürmüştür. Saray kadınları, aldıkları eğitimin de etkisiyle, altyapı kadınlarına uygulanan yasak ve baskıları kendilerine uygulamamışlardır. Altyapı şehirli kadının tüm eğlencesi eviyle ilgilenmek, çocuklarını büyütmek ve dikiş-nakış yapmaktır. Düğün, doğum, akraba ziyaretleri gibi özel durumlar dışında dışarıya çıkamazlar. 1603 yılında kadının kaymakçı dükkânlarına girmeleri, 1787 yılında ise mesire yerlerine girmeleri fermanlarla yasaklanmıştır. Padişah III. Osman'ın fermanı ile da kadınlara haftanın ancak dört günü dışarı çıkma izni verilmiştir. Hicrî 1278 (Miladî 1862) tarihinde kadınların sokakta babaları ve oğullarıyla yürümeleri, aynı arabalara binmeleri, belli meydanlardan geçmeleri yasaklanmıştır (Arat, 1986: 100). Dışarı çıktıkları zaman da uymaları gereken sert kurallar vardır:

"Umumiyetle, imparatorlukta yaşayan kadınlar, hangi milletten olursa olsun, gerek davranış, gerekse giyim bakımından, sokakta azami derecede edebe uygun hareket etmeye mecburdur. Daima örtülü

olmalarına rağmen, sokakta da yüksek başlıklarını giyerler; bazılarının giyiminde, dikkatli bir göz, şaşaalı bir zarafet sezer. Polis, bu hususta çok ciddidir. Arada bir yasakları tazeler, bu yasaklar şehrin mahallelerinde münâdiler<sup>1</sup> tarafından ilan edilir. Bu yasakları bozmaya cesaret eden kadınlar alenen hakarete uğrar. İstanbul sokaklarında, sık sık zaptiye memurlarının, kadınlara sert ikazlarda bulunduğu, hatta gereken uzun yahut geniş biçimdeki yakaları yırttığı görülür" (D'ohsson, t.y.: 103).

Benzer bir anlatı, 1881'den itibaren yirmi altı yıl İstanbul'da yaşayan Neave'in "Twenty Six Years In Bosphorus" adlı eserinde de bulunmaktadır:

"Bir erkek eşliğinde olmaksızın, kadınların şehrin sokaklarında dolaşmaları hiçbir vakit emin bir hareket olmamıştı. Ama kısa bir sürede, şehrin dışında bile yürüyüşe çıkmanın ne kadar tehlikeli olduğunu fark ettik. Türk askerlerinin açıkça yaptıkları sarkıntılıklar, giderek cüretkâr bir hal alıyordu. Kollarımızın çimdiklenmesi endişesiyle, yollardan kaçışmaya alışmıştık. Ama beğendiklerini öpmeleri ya da hızla üstümüze gelip, bazen yaptıkları gibi su birikintisine düşmemizden zevk almaları çok rahatsız edici bir olaydı. Böyle şeyler birkaç kez benim de başıma geldi. Yalnız askerler hayranlık duydukları şişman, iriyarı, etli kadınları öpmeyi tercih ettiklerinden, bu ilgiden kurtuluyordum" (Altındal, 1994: 67).

Orta sınıf ve varlıklı aile kadınlarının dışarıdan alışveriş yapmaları ayıp olarak değerlendirilmiştir. Dışarıdan alınması gerekenler ya kocaları ya hizmetçileri tarafından ya da eve gelen bohçacıardan alınmıştır. Alt düzey kadınlarının ise pazara gitmesi normal karşılanmıştır (Altındal, 1994: 50-51). İslam Hukuku'nun "kadını korumak" adına uyguladığı kafese kapatma yöntemi, kadının cahil kalmasına yol açmış, Batılı kadınlar sürekli bir ilerleme halindeyken Osmanlı kadını dünyadan bihaber yaşamak zorunda bırakılmıştır. Osmanlı döneminde ekonomik durumu iyi olan aileler kızlarına evde özel eğitim aldırabilmişlerdir. Fakat aynı olanaklara sahip olmayan ailelerin kız çocukları ancak altı yaşına kadar din bilgisi eğitimi alabileceği sübyan okuluna gitmek zorunda kalmışlardır (Altındal, 1994: 51).

Osmanlı toplum düzeni, daha önce de belirtildiği gibi, daha çok o dönem Osmanlı topraklarını gezen Avrupalı seyyahların yazdıkları yazılar tarafından günümüze ulaşan yazılar sayesinde bilinmektedir. Pek çok araştırmancının temel kaynaklarından biri olarak kabul edilen Baron de Tott'un anılarında, kadınlara karşı tutumları anlattığı bölüm gerçekten ilgi çekicidir.

"Bir erkek, özellikle namuslarına göz diktiği vakit Türk kadınları çok acımasız olurlar; kadınların bazen başvurdukları davranışların feci sonucunu ürpermeden hatırlamak mümkün değildir. Letafetleri para karşılığı satılan ve İstanbul civarında parçalanmış cesetlerine rastladığım kadınlardan söz etmiyorum. Ücretlerini ödemekten veya onları şehre sokarak tutuklamaktan çekinen erkeklerin vahşiliğinin neticesi olarak meydana gelen bu cinayetler, ancak hasisliğin veya endişenin yarattığı vahşilikler olarak nitelenebilir.(...) Sık sık bu zavallı kadınların cesetlerinin

<sup>1</sup> Kamuya duyurulmak istenilen şeyleri yüksek sesle haber vermeyi iş edinmiş olan kimse (Türk Dil Kurumu, 1998: 1607-1608).

katillerinin pencerelerinin önünde, limanda yüzdüğü görülür” (Baron De Tott, 2004: 64).

Bir Türk seyyah olan Mehmet Emin Efendi'nin anıları ise aynı dönemde dünyanın diğer bazı ülkelerindeki kadınların konumu ile Osmanlı kadınlarının konumunu karşılaştırma olanağı vermektedir:

“Bizden başka hiçbir millet yoktur ki çarşılarda kadınlara taarruz eylesinler. Hatta fahişe olan kadınlara bile onların böyle bir muamelesi görülmez. Bendeniz, Rusya, Almanya, İtalya, Fransa, İngiltere'yi birçok gezdim. Bizde afif<sup>2</sup> hanımlara âlâ melei-n-nas<sup>3</sup> reva görülen muamele, oralarda Hudâ-alîm<sup>4</sup>, fahişelere bile reva görülüyor. Çünkü oralarda kadın ve erkek hep bir cemiyet-i medenîyyenin a'zâsıdır. Bir de kocalar, kardeşler, babalar, dayılar, amcalar bir kadının en yakın dostu, hâmisî olduğu halde bizde bunlarla beraber bir kadın sokağa çıkamaz. Hatta sokakta birbirine tesadüf edecek olsalar yekdiğerini tanımamış görünürler” (Darga, 2007: 65).

Altyapı kadınları ile saray kadınlarının birbirlerinden farklı yaşam sürmelerinin nedeni elbette ki yalnızca aldıkları eğitimden kaynaklı değildir. Bir tarafta İslam hukukuna göre gelenekçi bir yapıda yaşayan Müslüman kadınlar, diğer tarafta farklı etnik kökene, toplumsal tarihe ve gelişime sahip olan kadınlar bulunmaktadır. Osmanlılaştırılmış saray kadınları kökenleri itibariyle ne Türk'türler ne de Osmanlı. Onların kendilerine özgü duygu, düşünüş ve davranış biçimi vardır. Bu noktada Osmanlı kadınının yaşam biçimini etkileyen en büyük unsurun gelenek olduğu söylenebilir.

Orta sınıf Osmanlı kadınının eğlence şekli ise düşün, helva sohbeti, hıdrellez gezmesi, mesireler ve hamam sefalarından oluşmuştur. Yiyecekleri ile hamama giden kadınlar göbek taşında sohbet ederler aynı zamanda anneler de oğullarına kız beğenirler. Şehrin tüm dedikoduları da burada öğrenilir. Çalgı, çengi eşliğinde kınalar yakılır, eğlenilir (Altındal, 1994: 50). Evler mobilyasız olduğu için, giysilerin yanı sıra minder, yastık, havlu, bohça, mendil ve örtü gibi eşyaların hepsi el işidir, kadınların en önemli uğraşları işleme ve nakıştir (Altındal, 1994: 50).

Cariyeler ise köleliğin kaldırıldığı 1885 yılına kadar, evlerin, konakların, sarayların haremünde çeşitli işlerde hizmetçi olarak kullanılan, istila ya da fethedilen ülkelerin savaş esirleri arasından alınmış ya da köle ticareti ile uğraşan kişilerin bazı aşiret ve kabilelerden çaldıkları çocuklarla, çocuklarını kölecilere satan kavimlerin evlatlarından oluşmuş esir kadınlardır (Akgündüz, 2007; Sarıcı, 2002). Esir pazarlarında satılan cariyeler genel olarak zenci, Habeşi, Arap, İranlı, Gürcü, Çerkez, Ermeni, Rum ve Rus kadınlardan oluşmuştur. Bir kısmı hizmet için bir kısmı da kendisini satın alacak olan erkeğin odalığı olmak için satılan cariyelerin değerleri, sağlıklı oluşlarına, iş yapabilirliklerine, hanendelik, sazandelik rakkaselik gibi sanat yeteneklerine,

<sup>2</sup> Namuslu

<sup>3</sup> Herkesin gözü önünde

<sup>4</sup> Allah bilir

körpeliklerine, vücut güzelliklerine ve yüz güzelliklerine göre belirlenmiştir Koçu ve Akbay, 1974: 3382).

"İhtiyar erkek ve kadın esirler oturmuş vaziyette beklerler; kız ve erkek çocuklar gençler ve güzel yüzlü kadınlar ise tellallar tarafından ellerinden tutulup gezdirilir ve satılırlar. (...) Alıcılar yaklaşarak bakir kızların yüz ve göğüslerini açıyor ve yara bere bulunup bulunmadığını anlamak için vücutlarını baştan aşağıya kadar yokluyorlardı" (Polanyalı Simeon, 2007: 20).

Osmanlı döneminde cariyeler hem saray içinde hem de şehirde, parası olup da satın alabilenler tarafından kullanılmışlardır. Saraydaki tüm cariyeler padişahın odalığı olmamışlardır. Kimileri padişahın hizmetçiliğini yapmış, kimileri özel hizmetinde bulunmuş, kimileri de kadın efendinin, valide sultanın, ikballerin hizmetçiliğini yapmışlardır. Ayrıca, kendi içlerinde, hizmetini yaptıkları kişiye göre farklı grupları da bulunmaktadır (Akgündüz, 2007; Sarıcık, 2002).

Çok evlilik ve cariyelerle evlilik, hem Müminûn ve Ahzab surelerinde hem de Nisâ Sûresi'nin üçüncü ayetinde geçenler dolayısıyla Osmanlı döneminde sıklıkla uygulanmıştır.

"Eğer (kendileri ile evlendiğiniz takdirde) yetimlerin haklarına riayet edememekten korkarsanız beğendiğiniz (size helal olan) kadınlardan ikişer, üçer, dörder alın. (Aralarında) adaletsizlik yapmaktan korkarsanız bir tane alın; yahut sahip olduğunuz cariyelerle yetinin. Bu (tarz uygulama) adaletsizlik yapmamanız için daha uygundur."<sup>5</sup>

Cariyeler, İslam'a göre nikâha gerek görülmeden erkek sahipleri ile birlikte olup, ilişkiye girebilir. Çünkü köleler prensip olarak efendisininindir. Erkek, nikâhla karısından faydalandığı gibi, cariyesi üzerinde mülkiyet hakkına sahip olduğu için, dilediği gibi ondan da faydalanabilir. "*Zevcelerle ilişki gibi, cariyelerle istifraş da helal*" (Sarıcık, 2002: 214) olarak kabul edildiği için, bu dönemde cariyeler yalnızca hizmetçi olarak değil, odalık olarak da kullanılmışlardır.

Söz konusu üç sınıfın kadınlarının giyimleri birbirinden farklıdır. Saray ve altyapı kadınlarının örtünme şekilleri benzerlik göstermektedir ancak cariyelerinki tümüyle farklıdır. Müslüman kadınların "örtünmesi" İslamiyet'in ilk dönemlerinde uygulanmaya başlanmıştır. İslamiyet öncesine kadar Türk kadını ve erkekleri arasında "kaç-göç" olarak adlandırılan bir soyutlama olmadığı için, kadınlar hiçbir insandan kaçarak bedenini saklamamış ve her ortamda erkeklerle eşit biçimde bulunmuştur. Ancak Nur Suresi'nin 31. Ayeti ve Ahzab Suresinin 59. ayeti dolayısıyla günümüzde de tartışmaları süren "örtünme"nin derecesi Osmanlı'da da zamanla değişmiş, çıkarılan fetvalarla kadınlar giderek daha kapalı bir kıyafet içine sokulmuşlardır (Turan, 2005: 252-256).

---

<sup>5</sup> Nisâ 4/3

"Kadını toplumdan soyutlayan en önemli unsurlardan biri 'tesettür' olgusuydu. Kadınlar ev dışında vücutlarını ve yüzlerini göstermeyen yeldirme, ferace ya da çarşaf giyerlerdi. Bir dinsel kural olan örtünme koca tarafından istendiği gibi, devlet tarafından uygulanan karar ve yasaklarla denetim altına alınmıştı. Çünkü İslam toplumlarında kadın, giyimiyle de toplumsal ve siyasal projeye dâhil edilmişti. Tesettürle biçimlenen giyimle sadece mahremlığın, cinselliğin korunması, gösterilmemesi değil, toplumsal düzenin korunması da amaçlanmıştı" (Akdeniz, 2008; Çakır, 1994: 174).

1332-1333 yıllarında Anadolu'yu gezen İbni Batuta da birçok seyyah gibi Anadolu'daki kadın-erkek eşitliğine şaşırılmış ve kadınların özgür olduklarını "*burada kadınlar erkeklerden kaçmazlar ve yola çıkacağımız zaman akraba ya da hane halkındanmışçasına bizimle vedalaşırlar, bu ayrılıktan dolayı üzüntülerini göz yaşları dökerek belirtirler*" (Turan, 2005: 253) diyerek ifade etmiştir. Bu anlatım aynı zamanda şehirli kadın ile köylü kadının yaşam şekillerinin farkını da ortaya koymaktadır.

Osmanlı'da kadınlarının pek çok haksızlığa uğradığı kesindir. Ancak o dönemde kadınların da haklarını koruyan kimi yasalar vardır. Örneğin padişahlar anneleri, kız kardeşleri, kadınlar ve Kethüda Sultan gibi saray kadınlarına verdiği mülklerin yanı sıra halktan kadınların mülklerini de fermanlarla belirleyip, haklarının korunmasını sağlamışlardır (Altındal, 1994: 51). Ayrıca, rızası olmadan evlendirilen kadınların kadıya başvurduğu ve kadının kadına hak verdiği, kadınları öldüren subaşlıların ölümle cezalandırıldığı, kadınların mahkemelerde şahitlik yaptığı da zabitlarda ve şer'îye sicillerinde bulunmaktadır. Kadınlar çalışmadığı için onların ekonomik anlamda da rahatlarını sağlamak için kanunsal düzenlemeler yapılmıştır. Erkek, kız tarafına "mehr-i muaccel" adı verilen nikâh bedeli para ya da mal vermek zorundadır. Boşanma ya da ölüm hali için, kadını garantiye alan "mehr-i müeccel" adlı bir diğer bedelin yanı sıra günümüzdeki "nafaka" karşılığı olan mehir de kadının bir tür sigortası şeklinde değerlendirilmiştir. Eğer erkek, daha önce taraflarca belirlenen miktarları vermemişse, kadının mahkemeye başvurması en doğal hakkıdır. Kadınlar aynı zamanda miras ve mülkiyet hakkına da sahiptirler (Altındal, 1994: 38-49).

Genel anlamda Osmanlı Dönemi'nde kadın "kafese kapatılmış"; doğar doğmaz gördüğü kapalı ortamdan dışarıya çıkamadığı için durumunu karşılaştırabileceği örnekleri göremediğinden, daha "korunaklı" yaşamış; dışarıya çıkarsa eğer erkeklerin tacizini baştan göze alması gerektiği gündelik hayatı kabullenmiş; erkeğin himayesi altında, (eğer erkek ekonomik anlamda iyi bir durumda ise) aynı evde ve hatta bazen aynı yatakta 3 kadınla birlikte yaşamak zorunda kalmış, odalık cariyelerle evini paylaşmış, edilgen bir profil çizmektedir. "Zenne"ye bakıldığında ise oyunun tüm dolantı kaynağı, etken gücü ve baskın kişisi olduğu görülür.



## Ortaoyununda Kadın "Zenne"

Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerimizden Ortaoyunu tümüyle göstermeci üsluba ve taklide dayalı bir türdür. "Kadın"ın yaşadığı baskılar sanatın her dalında olduğu gibi tiyatrodada da belirgin bir şekilde kendini gösterdiği için yüzyıllar boyunca "*Kadının sahneye çıkması dinen günah, ahlaken ayıp, hukuken fuhuşa eş değerde bir eylem*" (Tuncay, 1996: 154) olarak değerlendirilmiştir. Eski Mısır, Antik Yunan, Roma Dönemi, Ortaçağ, Rönesans, Doğu Tiyatrosu Geleneklerinden Çin Tiyatrosu, Japon Tiyatrosu ve Hint Tiyatrosu'nda kadın rolleri hep erkekler tarafından canlandırılmıştır. XV. yy.a kadar namuslu kadın için sahnenin yasaklanması, oyunculuk mesleğinin erkeğin tekelinde olması sonucunu doğurmakla birlikte, bu durum yazılan oyun metinlerini de etkilemiştir. Kadın rollerinin az olduğu metinler yazılmış, var olan kadın rolleri sesi ince, makyajlı, maskeli erkekler tarafından canlandırılmıştır (Uslu, 2001: 25). Bu bağlamda tiyatronun "taklit" olduğu gerçeğinden hareketle, erkeğin kadın cinsiyetinin hareketlerini, duygularını ve düşüncelerini taklit ettiği söylenebilir.

Geleneksel halk tiyatromuzda oyun kişileri birer "tip" özelliği taşımaktadırlar. Seyirci onların fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik gelişim çizgisini görmez ve bilmez. Yalnızca tüm bu gelişimlerin son haline tanıklık eder. Geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Yalnızca zamandan soyutlanmış birer figür olarak belirirler.

"Tip boyutundaki kişiler belli durumlar karşısında, durağan ve değişmez özelliklerinden ötürü belli davranışları gösterirler. Kendi istemlerini kullanma güçleri olmadığı gibi, ilişkilerinde de değişmezlik vardır. Kusurları, zaaflarıyla belirginleşen kişilerdir bunlar. Başka bir deyişle 'soyutlanmış' kişilerdir. Soyutlama açısından yaklaşıldığında, belirgin özellikleriyle öne çıkarılan bir tiplene aracılığıyla kişilerin, toplum içindeki davranışları ve konumları seyredeninin tasavvur gücüne bırakılır. Böylece mutlaklaştırılarak koşullarla ilişkilendirilir ve seyircinin değerlendirme yapması sağlanır" (Tekerek, 2001: 58).

Ortaoyununda oyuncu, "*herhangi bir insana ya da kişiliğe benzemeye çalışmaz, onu yaşamaz ama o kişiliği göstererek seyircide bir tavrın oluşmasını sağlar*" (Nutku, 1985: 173) Başka bir anlatımla oyuncu, duyguları hissetmek ya da seyirciye hissettirmek gibi bir amaç gütmeyiz. Bunun yerine gösterme ve anlatma yöntemini kullanır ve bunu yaparken de hiçbir zaman seyirci yokmuş gibi davranmaz. Ortaoyununun açık biçim özellikleri gereği tip boyutunda oyun kişilerinin olması durumunu Pekman Osmanlı toplumunun yapısına bağlamıştır:

"Osmanlı toplumu kulluk ilişkisine dayanan ümmetçi bir toplumdur; böyle bir toplumda bireyin oluşumunu beklemek olası değildir. Dolayısıyla bireyin olmadığı bir toplumun sanatında da 'karakter'in varlığından söz edemeyeceğimiz gibi, sıradan tiyatro seyircisinin de karaktere dayalı bir kişileştirme ile özdeşleşebileceğini, duygusal bir yakınlık kurabileceğini düşünemeyiz" (Pekman, 2002: 31).

Osmanlı Dönemi'nde erkeğin bile sahneye çıkmasına hoş gözle bakılmazken, evinden çıkamayan kadınların sahneye çıkması dönem koşulları gereği olanaksızdır. Ortaoyunu ve Karagöz oyunları kadınların seyirci olarak katılabildikleri eğlence türlerindedir fakat yine bir "kafes"le erkeklerden ayırırlar ve kadınları canlandıran, taklit eden erkekleri seyretmektedirler. Dünyanın hemen her tarafında olduğu gibi, ortaoyununda da kadın rollerinin canlandırılması için bulunan çözüm budur çünkü.

"Zenne" kavramı geleneksel tiyatromuzda, özellikle Ortaoyunu'nda erkek oyuncuların kadın kılığında sahneye çıkmaları anlamında kullanılmıştır. Farsça "zen" (kadın) köküne -an çoğul ekinin eklenmesiyle oluşan "zenan" (kadınlar) kelimesinden oluşan "zenne", "1. kadın kısmı, 2. kadın kılığında ve rolünde erkek, 3. kadın işi, kadın eşyası" (Öztürk, 1995: 91) anlamına gelmektedir.

Ortaoyununda tipleme, güldürme amacı gütmekle birlikte abartılı olarak oyun tiplerinin genel özelliklerinin ön plana çıkarılmasıyla gerçekleştirilir. Osmanlı Dönemi şehir hayatı ürünü olan "Ortaoyunu"ndaki kadınlar, yukarıda anlatılan kadınların hiç birine benzememektedir. Saray çevresi ve dinsel konuların işlenmesi yasak olduğu için daha çok orta ya da daha alt sınıfın kadınları canlandırılmıştır. Bu kadın tipleri, gerçekte kadınların asla yapamadıkları özellikleriyle belirirler oyunlarda. Erkeğe karşı gelen ve hatta döven, aklına gelen her türlü lafı hiç çekinmeden söyleyen kadın tipleri, ahlaken düşük, ağızları bozuk, dedikoducu, eğlenmeyi ve gezmeyi seven bir profil çizerler. Günümüze değin ulaşan tüm ortaoyunlarını toparlayan Cevdet Kudret, Ahmet Rasim'in ifadesiyle bu konuya değinmektedir:

"(...) ya zevcedir, ya kapatma veyahut orta malıdır. Bunarın Pişekar ya da Kavuklu ile ilişkileri (karısı, kızı, tanıdığı vb.) olduğu gibi, oyunun öbür kişileriyle de (Çelebi, Sarhoş, Kayserili, Rumelili, Türk, Laz, Arnavut, Frenk, Yahudi vb.) ya sevda ya da alacak-verecek ilişkileri vardır" (Rasim, 1994: 71).

"Zenne" ya da oyun argosunda "Gaco" denilen kadınlar, güldürücü özellik taşımadan çok oyundaki dolantıyı sağlamaları bakımından önemlidirler. Bu kadınlar hiçbir oyunda olumlu özellikler göstermezler. "Ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir" (And, 1984: 475). Tekerek kadın tiplerinin bu şekilde çizilmesinin sebebini "bir bakıma tutucu ve ahlakçı geçinen bir toplumun altında yatan çiplak gerçeği göstermek" (Tekerek, 2001: 67) olarak açıklamıştır. Öyle ki ev kadınları dahi bu tür "uygunsuz" olarak nitelendirilen hareketleri yapmaktadırlar. Bununla birlikte "biz de aşüfteyiz" diyecek kadar açık sözlülükleriyle kendini gösteren zenneler de vardır. Bu özellikleriyle zenneler "kendileri ahlakça düşük oldukları için ve bunu saklamayıp uluorta söyledikleri için, evlenecekleri kimsenin de ahlak bakımından düşük olmasında sakınca görmezler" (And, 1984: 475).

Şunu da belirtmek gereklidir ki, zenneyi oynamak her oyuncunun yapabileceği bir iş değildir. İsmail Dümbüllü, zenneyi ve zenneyi oynayacak olan oyuncunun taşıması gereken özellikleri şöyle belirtir:

"Zenne, ortaoyununda kadın rolüne çıkanlara denir. Başlarına hotoz, yaşmak, ferace giyerler. Bazen yakası ve önü dantelâlarla süslü, ferace ile manto arası kollu çarşaf giydikleri de olur. Feracenin altına ipek, fistan ya da gecelik giyerler ki arada sırada feracenin eteğini kaldırsın göstereyin diye. Ayaklarına zenne kundurası denen topuklu tango ayakkabı giyer., parlak rügan.zenne, kaşlı gözlü, endamlı hareketleri, sesi tavırları kadınımsı olan erkeklerden olur. Zenne dediğin, kadın halini bilecek, sesini inceltip kadın sesine uydurmakla iş bitmez, kadının konuşmasındaki, oturup kalkmasındaki inceliği, zarafeti, nazı, mahcupluğu, cilveyi yerinde yapabilmek, asıl hüner budur. Her yakışıklı erkeklerden zenne olmaz. Zenne, ortaoyununun tuzu biberi, en renkli oyuncusu demektir" (Ataman, 1974: 68).

Fiziki olanaksızlıklara karşın kadın taklidinin erkekler tarafından yapılması sonucu, zenne rolü, diğer tiplerle karşılaştırıldığında "en zor rol" olarak değerlendirilmektedir (Türkmen, 1991: 36-37). Selim Nüzhet Gerçek, kadınların sahneye çıkmaya başladığı dönemlerde zenne rollerinin artık kadınlar tarafından oynanması gerektiğini düşünenlere karşı şu yanıtı vermiştir:

"Zennelerin erkekten olması sarf edilen cinasların mahiyeti dolayısıyla daha muvafık olduğu gibi, o sözlerin kadınlar hesabına erkekler tarafından söylenilmesi oyun için bir hususiyet teşkil eder. Aynı zamanda zennenin de bir taklit, kadın taklidi olduğu unutulmamalıdır" (Gerçek, 1942: 140).

Sokağa çıkma özgürlükleri olmayan kadınların doğru bir şekilde gözlemlenememesi, üst sınıf kadınların halktan uzak olması ve oyun konusu yapılamaması da ortaoyunundaki kadın tiplerinin kalıplaşmasına neden olmuştur. Ev kadını ve romantik âşık zennelerin olduğu oyunlar da bulunmaktadır fakat ağırlıklı olarak çizilen tip, hafif meşrep kadındır.

Hemen her oyunda günlük yaşama ait değerler ve bu değerler içinde insanların yapması gerekenler bir atasözü ile desteklenmiş ve altı çizilmiştir. "*İnsan ilişkilerinin yanlış ve aksak yönleri bu yolla Ortaoyununda eleştirilir. Bu yanlış davranışlar yalnız görgü kurallarını iyi bilmemekten doğmaz. Bireysel ve toplumsal ahlak anlayışına dayanan arkadaşlık ilişkisi de bozulmuştur.*" (Sokullu, 1979: 133-134).

Ortaoyununda yaşantı ve yaşamı paylaşan insan ön plandadır. Başka bir anlatımla insan ilişkileri daha ön değerde işlenmiştir. Fakat yine bu işleme yüzeysel boyutta olmuştur (Sokullu, 1979: 132-133). Her türlü sorun, gülünçleme durumunu bozmayacak şekilde sergilenmektedir. Örneğin "Çeşme" oyununda kadın-erkek ilişkilerine "evlik" eleştirisiyle değinilmiştir.

**PİŞEKÂR:** Her ne hal ise! Bu tarafa gelmekten, beni aramaktan maksadın ne?

**KAVUKLU:** Ah İsmailciğim, anlatayım. Pek acınacak bir haldeyim. Konu komşunun delaleti ile evlendim. Evlendim ne demek, başımı belaya soktum.

**PİŞEKÂR:** hayrola! Ne gibi?

**KAVUKLU:** Ne gibi olacak İsmailciğim. Aldığım kadın yüzüne bakılacak kadar güzel: güzel ama huyu da o nispette çirkin. Tembel, o kadar tembel ki tarif edemem. Akşamları yemek diye ekseriya birbirimizi yeriz. Çamaşır ne yıkar, ne yıkatır. Bir şey lazım oldu mu kirli sepetine müracaat eder, en beyazı hangisi ise onu alır giyeriz” (Kudret, 1973: 219).

Kavuklu'nun bu sözleri evlilik kurumunun erkek yönünden bir nevi eleştirisidir. Yalnız dış görünüşe dayanan ve başkaları aracılığıyla gerçekleştirilen evliliklerde kadının erdemleri evliliği yürütmeye yetmemektedir. Kadın görevlerini de yüklenmemiştir. Fakat biraz sonra Kavuklu'nun karısı gelir ve onun ağzından da evliliğin bir başka yönü açığa çıkar” (Sokullu, 1979: 135).

**I. ZENNE:** Ah İsmail Efendi, pederim! Başına gelenleri sormayınız.

**PİŞEKÂR:** Hayrola evladım! Bir hal mi oldu?

**I. ZENNE:** (Utatarak) Ah! Neler, neler... Ne haller oldu. Nasıl söyleyeyim utaniyorum.

**PİŞEKÂR:** Teehhül filan mı ettin?

**I. ZENNE:** Derdimi bildim, İsmail efendiciğim. Pederim ısrar ile hiç tanımadığım bir adamla beni evlendirdi. Koltuk merasiminde yanıma, koca olacak kaba-saba bir herifin geldiğini görünce ne kadar talihsiz olduğumu anladım. Fakat pederimin hatırını kırmamak için her şeye katlanmaya karar verdim. Evlendiğimiz daha ikinci günü küfeyle eve geldi. Konu-komşuya rezil olduk” (Kudret, 1973: 330).

Ortaoyunlarında belli bir sorun oyun boyunca tema olarak işlenmemiştir. Fakat yukarıda verilen örnekler gibi değinilip geçilen bir başka önemli konu da toplumsal değerlerdir. Sınıf çatışması ilk kez ortaoyununda ele alınmıştır. Uzun uzadıya eleştirilmemiş olan bu konunun ilk kez ortaoyununda işlenmiş olmasıyla kurulu düzenin eleştirilmeye başlanması gerçekleştirilmiştir.

Ortaoyunundaki kadınlar çeşitli nedenlerle ev ararlar. Kimi anne-babaları öldüğü için, kimi alacaklılarından kaçtığı için, kimi oturduğu semtten artık memnun olmadığı için, kimi de kalacak yeri olmadığı için. Bu durumun asıl dikkat çeken noktası kadınların kendi başlarına ev tutacak kadar özgüvenli ve cesur olabilmeleridir. Çünkü yukarıda da anlatıldığı gibi, kadınların tek başına sokağa çıkması bile yasakken, çıktıktan sonra

öldürülmeleri her an için olası iken, oyunlarda bu denli kendini rahat ifade eden özgür kadın portresi, eski Türk toplumundaki ya da Anadolu'daki "kadın" kimliği ile Osmanlı'nın baskıcı sistemindeki "kadın" kimliğinin bir sentezi niteliğindedir. Zenneler, genellikle Pişekâr sayesinde bir ev bulurlar.

Örneğin, "Kanlı Nigar" adlı oyunda, iki Zenne ve bir Kayarto vardır. Kayarto, Zennenin hizmetli cariyesidir. Ve genelde zencidir. Nigar ve Kayarto, kendilerine ev aramaktadırlar ve Pişekâr'ın yardımıyla yeni bir eve yerleşirler. Nigar, uzun süredir görmediği kocası Çelebi ile buluştuktan sonra sokak ortasında cilveleşirken II. Zenne gelir ve iki zenne Çelebi için kavgaya ederler.

**II. ZENNE:** (Kendi kendine) Ah, başıma gelenler! Gözlerime inanamayacağım geliyor. Benim beyim bana karşı göstermiş olduğu samimiyeti su-î istimal etmez zannediyordum. Bak bak! Aşıftenin birisiyle o kadar içli dışlı konuşuyorlar ki, benim geldiğim bile farkında değil. Ben buna nasıl tahammül edebilirim? (Çelebi'nin yakasına yapışır, çeker) Beyefendi "şimdi gelirim" diye beni aldatarak sokağa çıktın, bir takım aşiftelerle konuşuyorsun.

**ÇELEBİ:** Aman efendim, rica ederim, merhamet buyurun, beni mahcup etmeyin.

**I. ZENNE:** Aaa hanım, senin zorun ne? Benim beyimi elimden mi almak istiyorsun?

**II. ZENNE:** (Çekerek) Sen onu dinleme, gel.

**I. ZENNE:** (Çekerek) Aaa, nereye gidiyorsun? Buraya gel diyorum. Hanım, af edersiniz ama siz kimsiniz?

**II. ZENNE:** Kim olacağım, onun karısıyım.

**I. ZENNE:** Üstüme iyilik sağlık, onun haremî benim, benden başka da haremî yok.

**II. ZENNE:** Aaa! Ben onun beş senelik familyasıyım, sizin mevcudiyetinizden haberdar bile değilim.

**I. ZENNE:** Ben on senelik haremîyim, benim de sizden haberim yok (Kudret, 1994: 114).

Kadınların sokakta ettikleri kavgaya bir başka örnek "Çeşme" oyunundan verilebilir. Bu sefer neden farklıdır. Kavuklu'nun karısı ve Pişekâr'ın karısı kavgaya ederler.

**I. ZENNE:** Duydum! Kendimi de güç zabt ettim, az kaldı boğazına atılacaktım. Bunak herif, kızının rezaletlerini görmüyor da âleme iftiralara ediyor. Ben şimdi gider ona güzel bir ders veririm. (Pişekâr'ın yanına gider, II. Zenne'ye hitaben) bana baksa a düttürü Leyla! Âleme iftira etmekten utanmıyor musun?

**II. ZENNE:** Aaa! Şu kart karının zoruna bak! Gelmiş bana çatıyor.

**I. ZENNE:** *Bak şıllığa!*

**II. ZENNE:** *Şıllık sensin, ağzını topla!*

**I. ZENNE:** *Toplamayacağım, ne olacakmış bakalım?* (Kudret, 1994: 222).

Daha önce de belirtildiği gibi, erkekler tarafından namuslarına söz edilmesi kadınların tepki gösterdiği bir şeydir ancak ortaoyunundaki kadınlar, canlarını sıkan herhangi biri olduğunda birleşerek erkekleri dövecek kadar ileri gidebilirler. Bu da dönemin yaşam tarzına uygun bir şey değildir. Erkek hiçbir şey yapamaz, çaresiz, zavallı olarak gösterilir ve kadınlar tarafından yalnızca dövülmekle kalmaz, aynı zamanda çırılçıplak soyulur da. Ancak bunun altında yatan nedenlerden biri de erkeklerin kadınlar konusundaki zaafıdır. Yine "Kanlı Nigar"da, Çelebi'yi dövüp sokağa atan kadınlardan onun kıyafetlerini almak üzere sırayla giden tüm tipler, kadınların hafif meşrep tavırlarına aldanarak, alacakları kıyafetleri unutup, eve girerler ve dayak yiyip sokağa atılırlar. Burada da, dönem koşulları ile kıyaslandığında, bir taraftan kadının basit ve ahlaken aykırı özellikler çizdiği diğer taraftan da erkeklerin kadınlara ne kadar düşkün olduğu görülmektedir.

Oyunlarda çok evliliği destekleyen kimi repliklere de rastlanmaktadır. "Kanlı Nigar" oyununda tüm kadınların kendisinin peşinden koştuğunu ve bu ilgiden sıkıldığını iddia eden, ama aslında iki kadını birden idare etmeye çalışan ve fakat başaramayan Çelebi, kendini artık sokaklara vurmıştır. Sıkıntılı durumunu Pişekâr'a anlatır ve Pişekâr'ın yanıtları, dönem erkeğinin evliliğe ve kadınlara bakış açısının bir yansıması niteliğindedir.

**ÇELEBİ:** *Of! Of! İsmail Efendi. Hangi derdimi anlatayım? Hayatımın her dakikası ızdırabla geçiyor. Nereye gitsem eğlenemiyorum, hayattan bir zevk alamıyorum. Her yerde karşıma çıkan bir kadının ilan-ı aşkına yahut sitemine maruz kalıyorum. Hepsi de beni kendilerine bend etmek istiyor.*

**PİŞEKÂR:** *Bir çiçekle yaz olmaz.*

**ÇELEBİ:** *İbtidâlarda uslu akıllı, köşemde oturuyordum; öyle olduğu halde bile yaranamadım. Sonra kendimi kapıp koyverdim.*

**PİŞEKÂR:** *Kabahat kimde? Sizi bu hale getirenlerde* (Kudret, 1994: 113).

Ortaoyunundaki zenneler, nabza göre şerbet vermeyi ve erkeği ağırlamayı iyi bilirler. İyi sofralar kurarlar ki bu da genellikle içki sofrasıdır. İslam Dini'nin Müslümanlara kesinlikle yasakladığı içkinin oyunlarda malzeme olarak sıklıkla kullanıldığı görülür. Âşıkları gelince hemen sofralar kurulur, çalgılar hazırlanır. Kadınlar ud çalmayı, şarkı söylemeyi ve şiir okumayı bilirler. Tatlı dil ve tavırlarıyla erkeği etkileyip diledikleri ne varsa yaptırabilirler. "Çivi Baskını" adlı oyunda Zenneler bu yöntemle hem hazırladıkları sofrayı hem de kendilerini sunarlar:

**I. ZENNE:** Aman iki gözüm beyim, safâlar geldiniz. Sizin vefâkâr olduğunuzu ben her zaman söyler dururum. Efendim şöyle buyurun. Hem bana hem de sofraya yakın oturursunuz.

**ÇELEBİ:** Çok teşekkür ederim. Efendim bu üst katın hem manzarası başka hem havası başka.

**II ZENNE:** Aa, abla! Ben sana her vakit söylerim de siz bana itiraz edersiniz. Bak, Çelebi de benim gibi buranın iyiliğini söylüyor.

**I. ZENNE:** Efendim, buyurun bakayım. Aşkına şu badeyi içiniz.

**ÇELEBİ:** Oh! İki gözüm, aşk olsun.

**I. ZENNE:** Aşkın cemal olsun. Emrediniz bakayım, hangi mezeden ikbâl buyrulur? Elmadan mı, bademden mi, kirazdan mı, hurmadan mı? (Kudret, 1973: 251).

Zennelerin hafif meşrep özelliklerinin, kimi oyunlarda pornografik unsur olarak da kullanıldığı görülmektedir. Nikâhsız olarak rahat cinsel hayat yaşamaları, pek çok sevgilileri olması, erkekleri evlerine rahatlıkla alıp geceyi onlarla geçirmeleri, cilveli sözlerle konuşmaları dönem gereği oyunun pornografik unsurları olarak değerlendirilebilir. "Mandıra" oyununda Kavuklu ile Zenne arasında geçen diyalogda "pornografik" olarak değerlendirilebilecek nitelikte ifadeler bulunmaktadır:

**ZENNE:** Aaa! Ayol sen mantar değil misin?

**KAVUKLU:** Allah Allah! Ne mantarı bu? Mantar lakırdı eder mi? Yüzüme dikkatlice baksana yavrum.

**ZENNE:** Aaa! Yanılmışım. Öyleyse sen bir piç misin?

**KAVUKLU:** Yok, o da olmadı.

**ZENNE:** Neden olmasın? Hem de yaramaz piçsin.

**KAVUKLU:** Amanın, ne de güzel konuşuyorsun!... Haydi öyleyse seninle piç oynayalım.

**ZENNE:** Aaa! Ayol, o nasıl oyun öyle?

**KAVUKLU:** Haniya, şey yok mu şey? (Gülerek Zenneye sokular) A canım şey...

**ZENNE:** Ney, a canım?

**KAVUKLU:** Şey, be... Şey, yavrum şey...

**ZENNE:** Aman, sen de! Canımı sıkıyorsun... Bu şeyin adı yok mu?

**KAVUKLU:** Nasıl yok. Hiç adı olmaz olur mu?

**ZENNE:** Peki, madem vardır; söylesen e, a canım, nedir adı?

**KAVUKLU:** *A iki gözüm, bilmem ki nasıl anlatayım? Canım, piç oyunu vardır ya. Ona alicengiz oyunu derler (Kudret, 1994: 47).*

Benzer bir örnek "Hamam" oyununda da karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu örnekte pornografik unsura, erkeklerin kadınlara bakış açısı ve çok eşlilik anlayışı da eklenmektedir:

**KAVUKLU:** *Haydi, siz söyleyiniz, ben neye benzerim? Yani ben ne olabilirim?*

**VIII. ZENNE:** *Sen neye mi benzersin? Ayol sen tepeli tavuğa benzersin.*

**KAVUKLU:** *İşte burada aldandınız.*

**VIII. ZENNE:** *Öyleyse sen söyle.*

**KAVUKLU:** *Olsa olsa ben tepeli horoza benzerim.*

**VIII. ZENNE:** *Ay, neden horoza benzersin bakayım?*

**KAVUKLU:** *Sizin gibi piliçleri kim görse hemen horoz olur, a yavrum! Bunu bilmeyecek ne var ya!*

**VIII. ZENNE:** *Ay sen şimdi horoz musun?*

**KAVUKLU:** *Elbette horozum.*

**VIII. ZENNE:** *Öyleyse hani senin kümesin?*

**KAVUKLU:** *Benim kümesimin nerede olduğunu benden iyi bilirsiniz (Kudret, 1994: 231-232).*

Kullanılan cinsellik imalı sözler güldürü unsuru olma özelliğinin yanı sıra seyirci için de bir çeşit kendileriyle yüzleşme olanağını sağlama özelliğine de sahiptir. Çünkü ortaoyununda "Türk toplumu içindeki iyilik kötülük, sevgi, çatışma, acı, umut gibi kavramlar seyirciyi akıl yoluyla etkilemekte, onu rasyonel bir çalışmaya götürmektedir. Seyirci farkında olmadan, aklın önüne perde çeken duygusalıktan kurtulur, kendini, çevresini ve toplumun niteliklerini akıl aracılığıyla karar vererek değerlendirir." (Nutku, 1970; ve 1976: 247). Yalnızca dış davranışlarıyla gösterilen birer figürden ibaret olan ortaoyunu tipleri, seyirciye doğrudan yöneldikleri için, seyircide duygusal olmayan bir etkinlik yaratırlar. Böylece seyirci, duygudaşlık kurmadığı oyun kişilerine dışarıdan biri olarak tepki koyabilmektedir. Oyuncunun, benzetmeci tiyatrodaki olduğu gibi rolü yaşaması gibi bir durumu yoktur. Bu, Doğu Tiyatrosu'nun genel özelliğidir. Oyuncu, oynadığı kişiyi özellikleri açısından vurgular ve rolüne yabancılaşmış olduğu için gösterdiği kişiliğin seyircide bir görüş oluşturmalarını sağlar.

Zenneler, her oyunda erkeklere karşı baskın durumdadırlar. Oyunun dolantı unsuru zenneler üzerindedir ve zenneler çevirdikleri dolaplar konusunda Kavuklu'ya yakalanacakları her an yine biri iş çevirirler, dişiliklerini, işvelerini, nazlarını kullanırlar ve olayın içinden sıyrılmayı başarırlar. Örneğin, "Telgrafçı" oyununda Kavuklu, zennelerin eve erkek



aldığını fark eder ve bunu ortaya çıkarmak üzere harekete geçer ancak zenneler bu durum karşısında yine baskın çıkarlar.

**KAVUKLU:** Ulan, galiba bu deminki müşteriler, birer birer içeri girdiler. Vay köpoğlu! Şimdi anlıyorum. Bana söyledikleri lakırdılar hepsi uygunsuzdu. Şimdi anlıyorum, işaretler filan onlaraymış. Hepsi bu lekesiz yumurtalara haa!... Ben de giderim. (Yenidünya önüne gelir, kapıyı çalar. İçeriden derhal sesler kesilir.)

**I. ZENNE, II. ZENNE:** (Beste ile) Kimdir, kimdir, kimdir o?

**KAVUKLU:** (Aynı beste ile) Bendir, bendir, bendir o.

**I. ZENNE, II. ZENNE:** (Beste ile) Kimsin, söyle bakalım!

**KAVUKLU:** (Beste ile) Kör müsün, açın bakalım!

**I. ZENNE, II. ZENNE:** (Beste ile) Kimsin? Söyle de öyle!

**KAVUKLU:** (Beste ile) Sen durma, şarkı söyle! (Bağırarak) Açın ulan ben de geleceğim!

(Zenneler yenedünyanın üzerinden bakarlar)

**I. ZENNE:** Aaa! Deli mi oldun ayol? Biz burada yapayalnız iki hemşire. Nasıl olur? Erkek olduğun için içeri giremezsin.

**KAVUKLU:** Hangi yalnız? Vay gidi yanlı, vay!

**II. ZENNE:** Elbette yalnızız. Bizde bizden başka kimsecikler yok ayol! Sen deli mi oldun ayol!

**KAVUKLU:** Deminden beri birer birer girenler ne oldu?

**I. ZENNE:** Hadi hadi! Sen kendini Papucubüyük'e okut ayol! Sen hayalet görmüşsün ayol!

**KAVUKLU:** Ee, peki, girenleri saymayalım; gördüm ya neyse. Şarkılar, çengiler, feryad ü figanlar ne olacak?

**II. ZENNE:** Aa! Şu iki gözü kör olasıya bakın ayol! Şarkılar, bağrımlar bizde mi bakalım?

**I. ZENNE:** Ayol sen deli olmuşsun. Haydi git de kulaklarını çilingire deldir. Şarkılar bizde mi ayol kör olası! Şarkılar arkadaki komşuda. İftiracı herif. Haydi defol şuradan (Kudret, 1994: 447).

Zennelerin, dırdırcı ev kadını olsalar dahi, başka erkeklerle gönül eğlendirmeleri ve üstelik bunu kocalarına açıkça söylemeleri, kapalı ve tutucu bir toplumun altında yatan gerçekleri güldürü ve olumsuzlama yoluyla gösterme amacını taşır.

**KAVUKLU:** Yine başlamayalım. Haydi evinin umûr ü husûsuna başla da çeneni tut. Evinin hanımı ol.

**I. ZENNE:** Hadi, hadi! Ben hem evimin hanımı, hem de kadınıyım. Şimdiye kadar nemi eksik gördün, a nankör? Yedi mahallenin uzaktan yakından tanıyan konu komşu benim hanım kadınlığıma hayran olup her vakit her yerde methimi eder gezerler. Sen de kim oluyorsun a mendebur herif?

**KAVUKLU:** Ulan, bir iki kelime söyledim, bir kitap olacak kadar laf ettin. Hanımlığın bu mu?

**I. ZENNE:** Aaaa! Şu mendeburun zoruna bak. Elbette söylerim. O benim hanımlığımanın şerefidir. Elbette hakkımı müdafaa edeceğim. Sükût edeyim de, bana sürtük der misin?

**KAVUKLU:** Onu da sen söyledin. Senin ne mahalle karısı olduğunu ben değil sade, bizi tanıyanların hepsi de bilir. Haydi, durup dururken ağzımı açtırma; evinin işiyle uğraş" (Kudret, 1973: 146).

"Kanlı Nigar"da eve gelen tüm erkekleri soyup döverek sokağa atan zenneler karşısında çaresiz kalan erkekler, çareyi Helvacı Mehmet'i çağırmakta bulurlar. Sokak ortasında çaresiz şekilde çıplak olarak bekleyen erkekleri gören Helvacı Mehmet, hem olan biteni öğrenmek hem de erkeklerin kıyafetlerini almak zennelerin kapısını için zennelerin kapısını çalar. Zenneler Helvacı Mehmet ile olan diyalogları sonucunda kıyafetleri verirler fakat kendilerini savunma yöntemleri yine bir önceki örnek gibi inkârdır ve kendilerini haksızlığa uğramış olarak göstermektir. Ayrıca Zennelerin bir repliği vardır ki, toplumsal eleştiri olarak nitelendirilebilir.

**I. ZENNE:** Aaa! Mehmet Usta, hoş geldin!

**HELVACI MEHMET:** Ulan beri bakın!

**II. ZENNE:** Aman, elini öpeyim, amcacığım!

**HELVACI MEHMET:** (Elini çekerek) Bu rezaletlik nedir? Böyne şeyler mahalle arasında olu mu?

**I. ZENNE:** Aaa! Ne yaptık ayol?

**HELVACI MEHMET:** Daha ne yapacaksınız, ulan? Herifleri cıs-cıplak etmişsünüz.

**II. ZENNE:** Aaa! Üstümüze iyilik sağlık! Allah insanı kuru iftiradan esirgesin.

**KAVUKLU:** Hay köpoğlular hay! Şimdi nedense yelkenleri suya indirdiler.

**HELVACI MEHMET:** Banğa bak, ben böyne dolmalar yutmam.

**KAVUKLU:** Bir de dayak var. Başka yemek yok, aç kalırsın.

**I. ZENNE:** Aaa! Mehmet ustacığım, biz onlara şaka yaptık. Senden ne saklayalım: hepsi köşe kapmaca oynamaya eve geldiler; mızıkçılık ettiler, oyunu yarı bıraktılar; biz ısrar ettik, onlar da esvapları almadan kaçtılar.

**KAVUKLU:** Ortada oynanan bir oyun var ama kim kime oynadı belli değil.

**HELVACI MEHMET:** *Ben böyle şey anlamam. Mümkünü yok. Buların çaputlarını almadan şuradan şuraya gitmem. Beni günaha sokmayın. Yaşınıza başınıza bakın. Bunların hepücüğü sizin babanız yerinde. İnsan babayla oynar mı?*

**I. ZENNE:** *Aaa! Bu da söz mü? Bir de onlara sor, babacığım!* (Kudret, 1994: 122).

"Kanlı Nigar" oyunundan Zenneler için verilebilecek başka bir örnek de zennelerin genel olarak eve erkek aldıklarını göstermektedir.

**II. ZENNE:** *(Çıkarak) vay! Safâ gelsin, Hüsmen Pehlivançığım! Ayol çoktan beridir gelmiyordun. Göreceğimiz gelmişti* (Kudret, 1994: 118).

Daha önce de söz edildiği gibi cariyeler, özel eğitim almış olan ya da özel hizmetlerde kullanılan kadın kölelerdir. Fakat ortaoyunundaki cariyeler, tıpkı "kadınlar" gibi sosyal yaşam içindeki yapabilirlikleri bağlamında, gerçeklikten oldukça farklı çizilmişlerdir. Kayarto, sürekli söze karışan, Zenne'nin sağ kolu, ukala, patavatsız, olur olmadık yerde ortalığı karıştıran ve her şeyi rahatlıkla söyleme özgürlüğüne sahip bir birey gibidir. Onun "köle", "halayık" olması konuşmasını ya da eyleme katılmasını engellemez. Buna verilebilecek örneklerden biri şudur: Mahallenin bekçisi rüşvet karşılığı eve erkek alınmasına göz yumar, evin genelliğinden faydalanır. Bu noktada kadınların yine her şekilde cinselliklerini kullanarak işin içinden sıyrılmayı başarıp ve hatta baskın geldikleri, ayrıca, kadınlara karşı genel yaklaşımın ne olduğu da anlaşılmaktadır.

**BEKÇİ:** *Sizin hanım hırhızdan değil, şeytandan korkmaz. Şeytan onun yanına salâvatla gelir. Korkmuş olsa bu adamları böyle sokağa atar mı?*

**KAYARTO:** *Biz onları sokağa atmadık. Onlar, hava sıcak, soyundular, çıktılar hava almağa. Bana inanmazsan gel hanımefendiye sor.*

**BEKÇİ:** *Ben hanımefendiyle ne konuşirem, utanirem.*

**KAYARTO:** *Hem bizim küçük hanım seni arıyordu. "Bekçi Baba çoktan beridir gelmedi, aylıklarını almadı" diyordu. Gel, gel, hem paranı al, hem de bu iş güzelce anla* (Kudret, 1994: 120-121).

Ortaoyununda cariyeler (kayarto) zencidir ve Türkçeyi kendilerine özgü bir biçimde kullanırlar. Hem ten renkleri hem de Türkçe kullanımları açısından Kavuklu tarafından sürekli alaya alınırlar (Türkmen, 1991: 36). Osmanlı Dönemi'nde cariyelik açısından tercih edilen köle ırkları daha önce belirtilmişti: Beyaz ırk. Siyah ırk ise daha çok ev işleri için kullanılmıştır. Bu bağlamda "Kayarto" tipinin siyahî oluşu ve tüm erkek oyun tipleri özellikle Kavuklu tarafından sürekli aşağılanması buna bağlanabilir.

Ortaoyununda kadınlar, en iyi arkadaşları birbirine düşürecek kadar çirkinleşebilirler: Örneğin Pişekâr'ın kızı, babasının en yakın arkadaşı olan Kavuklu'nun karısı için söylemediğini bırakmaz:

**II. ZENNE:** Nereye babacığım?

**PİŞEKÂR:** Biraz dışarı çıkacağım.

**II. ZENNE:** Korkarım gene o Ali Efendi'nin yanına gideceksin.

**PİŞEKÂR:** Malûm ya, külhani ile senelerden beri arkadaşlık ederiz. Birbirimizi görmeden arkadaşlık yapamayız.

**II. ZENNE:** Size ciddi bir lakırdı söyleyeceğim, ama darılmayacaksınız.

**PİŞEKÂR:** söyleyeceğin nedir ki böyle kapı yapıyorsun? Söyle, darılmam.

**II. ZENNE:** Beni sever, hatırımı sayarsan, o herifle konuşma!

**PİŞEKÂR:** Acayip! Ben onun bir fenalığını görmedim ki ona "benimle konuşma" diyeyim. Bila-sebep böyle iş yapılmaz.

**II. ZENNE:** "Bila-sebep" ne demek? Mahallede çalkalanan sözleri duymadın mı? Yetişmiş bir kızın olduğunu unutuyor musun? (Kudret, 1973: 221).

Kimi oyunlarda kadınların hiçbir tarafları görünmeyecek şekilde giydikleri çarşaflar ve peçeler de komedi unsuru olarak değerlendirilmiştir. Örneğin "Büyücü" oyununda Kavuklu, aslında karısı olan karşısındaki kadına, baştan aşağı kapalı olduğu için tanımadığından dolayı, asılır.

**KAVUKLU:** Aaa! Bu ne güzel karı be! Dur şuna biraz sulanayım. Tosun, bu kimdir? Böyle her avanta senin eline mi düşer? Parmağım içinde haa?

**PİŞEKÂR:** Haydi cehennem ol, şuradan yıkıl, git evine otur, öyle her şeye karışma!

**KAVUKLU:** Vay, şekerim, safa geldiniz! Böyle nereden teşrif ettiniz?

**KARI:** Haydi, şuradan yıkıl pis herif! Sen nereden geldin başımıza musallat oldun? Cehennem ol, defol şurdan! (Kudret, 1973: 156).

Ortaoyunundaki kadın tipleri "zenneler" akıllı, kurnaz, pratik zekâli kadınlardır. Mûsikî bilgileri, İstanbul ağı konuşmaları, nabza göre şerbet döküp, nerede nasıl oturup kalkacaklarını bilmeleri şehirli kadın olduklarının göstergesidir. Şiirden, güzel sözden anlayıp, bu hünerlerini erkeği istediği amaçta kullanmak için ustalıkla değerlendirirler. Başka bir anlatımla, daha önce söz edilen Osmanlı kadın modelinden çok farklı bir görüntü çizerler. Bu özellikleriyle zenneler, sempati ile karşılanan kadın tipi olmuşlardır. Gerçek sosyal hayat içinde yadırganan özellikler, ortaoyununda kabul edilebilir, gülünç unsurlar olarak belirir.

## Sonuç

Osmanlı Dönemi'nde sosyal yapı içinde güçsüz, erkeğe bağımlı, şeriat yasaları doğrultusunda saraya, konağa, hareme kapatılan kadının yeri, kafes arkası, peçe altı ve kara çarşaf içidir. Diğer monoteist dinlerde ve ataerkil toplumlarda olduğu gibi kadının görevi yalnızca annelik ile sınırlandırılmış ve kadın toplumsal yaşamdan uzaklaştırılmıştır. Dışarıya çıkamayan kadınlar her an her şekilde tacize uğrama durumunda kalmışlardır. Ancak "göstermecî tiyatro" özelliklerini taşıyan ortaoyunundaki kadın modeli "zenne"ye baktığımız zaman, gerçekte olan uygulamaların neredeyse hiç biriyle karşılaşmayız. Ezilen taraf hep erkektir. Kadınlar özgürce ve tüm özgüvenleriyle sokakta gezebilir, ev arayabilir, erkeklerle konuşabilir hatta daha da ileri giderek pek çok erkekle birlikte olabilirler. Zennelerin korkusuz, dediğini yapan, kocasına ve hatta tüm erkeklere kafa tutan cesur yapıları, katı geleneklerle çevrelenmiş bir toplum yapısının gülünç ve abartılı bir eleştirisi niteliğindedir. Ayrıca, kadının içinde bulunduğu baskıcı ortam, tiyatro sanatı için yeni çözümler arayışına gidilmesini gerekli kılmıştır. Bu nedenle dünyanın birçok yerinde olduğu gibi kadınlar, kendilerini hep erkeklerin gözüyle ve erkelerin taklidiyle seyretmek zorunda kalmışlardır.

Günümüzde ortaoyunu geleneği kalmadığı gibi, zenne geleneği de kalmamıştır. Batılılaşma hareketleriyle birlikte artık çok yüzeysel olarak değerlendirilen Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerimiz, tüm renkliliğine karşın değerini yitirmiştir. Sosyal yapı içinde kadına yaklaşım açısından bakıldığında ise, aslında çok da değişen bir şey olmadığı söylenebilir. Hala kadınlar sokakta tam can güvenliğiyle dolaşamamaktadırlar. Gazetelerin üçüncü sayfaları hala kadına yönelik şiddet haberleriyle doludur. İlişkiye girmeyi reddettiği için tecavüze uğrayıp öldürülme olayları (Milanolu Sanatçı Giuseppina Pasqualino gibi) hala gündemdedir. Daha da kötüsü çocuk cinsel istismarında kız çocukları yerine istismarı yapan kişiler savunulmaktadır. Kadınları korumak adına, eğitim yolunu tercih etmektense, dini nikâhı yasallaştırma çabalarına girilmektedir. Fakat kadınlar ortaoyunundaki zenneler gibi haklarını korumak yerine, daha pasif bir tablo çizmektedirler. Tıpkı Osmanlı Dönemi'nde olduğu gibi. Bu bağlamda ortaoyunundaki zennelerin hem dönemin abartılı mizahi bir eleştirisini yaptıkları, hem erkeklerin idealindeki kadın modelini gösterdikleri, hem de kimi özellikleriyle günümüz için bile örnek olabilecek davranışları sergiledikleri söylenebilir.

## Kaynakça

- Akdeniz, S., *Tanzimat Dönemi Edebiyatçılarının Kadın Problemine Yaklaşım Biçimleri*, [cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd\_int/pdf/safiye%20akdeniz.pdf], e.t. 19.11.2008.
- Akgündüz, A., 2007, *Osmanlı'da Harem*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 2000, *Osmanlı'da Harem / İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi*, OSAV.
- Altındal, M., 1994, *Osmanlı'da Kadın*, Altın Kitaplar Yayınevi.
- And, M., 1984, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul.

- Arat, N., 1986, *Kadın Sorunu*, Say Yayınları, İstanbul.
- Ataman, S. Y., 1974, *Dümbüllü İsmail Efendi*, YKY, İstanbul.
- Baron De Tott, 2004, *18. Yüzyılda Türkler*, çev. Uzmen, M., R., Elips Kitap, Ankara.
- Beşiroğlu, Ş., Ş., 2006, "İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri", *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi/b*, 3 (2).
- Çakır, S., 1994, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- D'ohsson, M. de M., (t.y.), *XVIII. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Adetler*, çev. Yüksel, Z., Tercüman 1001 Temel Eser 3, İstanbul.
- Darga, A., M., 2007, *İstanbul'dan Asya-yı Vusta'ya Seyahat, Seyyah Mehmed Emin Efendi'nin Seyahatnamesi*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Gerçek, S., N., 1942, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.
- Koçu, R., E., & Akbay, M., A., 1974, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul Ansiklopedisi Neşriyat, İstanbul.
- Kudret, C., 1973, *Çivi Baskını*, Ortaoyunu I, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1973, *Büyücü*, Ortaoyunu I, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1973, *Bahçe*, Ortaoyunu I, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Kanlı Nigar*, Ortaoyunu II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Çeşme*, Ortaoyunu II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Mandıra*, Ortaoyunu II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Hamam*, Ortaoyunu II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Telgrafçı*, Ortaoyunu II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Mardin, Ş., 1991, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö., 1970, "Ortaoyununda 'Yabancılaştırma' Kavramı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- \_\_\_\_\_, 1976, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1985, *Uzatmalı Gerçekler*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Öztürk, M., 1995, *Murat Kitabevi*, Ankara.
- Peirce, P., L., 2002, *Harem-i Hümayun*, çev. Berktay, A., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Pekman, Y., 2002, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Polonyalı Simeon, 2007, *Polonyalı Bir Seyyahın Gözünden 16. Asır Türkiye'si*, çev. Andreasyan, H., D., Sadeleşiren, Bozyel, R., Kesit Yayınları.
- Rasim, A., 1994, *Ortaoyununda Kadın*, Muharrir Bu Ya!.
- Sarıcık, M., 2002, "Hünkâr Sofasında Geçilen Mûsikî Fasılları ve Oynanan Oyunlar", *SDÜ İlahiyat Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı: 9.
- \_\_\_\_\_, 1979, *Osmanlı'da Kölelik, Cariyelik ve Harem*, Isparta.
- Sokullu, S., 1979, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tekeli, Ş., 1982, *Türkiye'de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri*, Türkiye Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.
- Tekerek, N., 2001, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tuğlacı, P., 1984, *Osmanlı Dönemi'nde İstanbul Kadınları*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Tuncay, M., 1996, "Kadının Sahne Özgürlüğü", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 63.
- Turan, Ş., 2005, *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Türk Dil Kurumu, 1998, *Türkçe Sözlük*, Cilt: 2, TDK, Ankara.
- Türkmen, N., 1991, *Ortaoyunu*, MEB Yayınları, İstanbul.
- Uluçay, Ç., 1988, *Harem II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uslu, A., D., 2001, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yasdıman, H., Ş., 2005, "Kadının İslam Geleneğindeki Yeri ve Konumuna Yahudi-Hıristiyan Kültürün Etkilerinden Bazı Örnekler", *SDÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 14.