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

PERFORMATİFLİK VE MÜZİKSEL TEMSİL: KARNAVALESK BİR PERFORMANS OLARAK "HUYSUZ VİRJİN"

Hazırlayan
HALE BİÇER

Danışman
Prof. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İzmir / 2024

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum *"Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak "Huysuz Virjin"* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih .../ .../ ...

Hale BİÇER

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Hale Biçer'in *Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak "Huysuz Virjin"* konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Bu araştırmada, “Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak 'Huysuz Virjin’” başlığı altında, kanto türünün tarihsel evrimi ve bu evrimin kadının müzikal ve toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimine nasıl yansıdığı ana eksende tutularak; Huysuz Virjin performansı Judith Butler’ın queer çalışmaları kapsamında teorize ettiği “performatiflik” kavramı ve Mikhail Bakhtin’in edebiyat çalışmalarından yola çıkarak teorize ettiği “karnavalesk” kavramı yardımıyla analiz edilmeye çalışılmıştır.

1800'lü yıllardan başlayarak Cumhuriyet sonrası döneme kadar popülerliğini sürdüren kanto, kadının değişen müzikal kimliği kapsamında toplumsal cinsiyet çalışmalarının konusu hâline gelmiştir. Çalışmada, kanto türünün, kadının etkin rol aldığı bir tür olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, tarihsel süreç içerisindeki gelişimine ve değişimine dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda, toplumsal meşruiyet kavramıyla yeniden düzenlenen kimlik kodları ve bu kodların tarihsel bağlama göre değişiklik gösterdiği de ele alınmıştır.

Çalışmada, toplumsal cinsiyet kavramının anlaşılması ve geniş bir perspektifte değerlendirilmesinin önemi vurgulanmıştır. Biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki farklar ve bu kavramların toplumsal yapılardaki rolleri irdelenmiştir. Toplumsal cinsiyetin, bireylerin doğuştan sahip olduğu fizyolojik farklılıkların ötesinde, toplumun cinsiyetlere yüklediği roller ve beklentilerle şekillendiği belirtilmiştir.

Queer teori ve performatiflik kavramları üzerine yoğunlaşılarak, cinsiyet kodlarının statik olmadığı ve sürekli değişim içinde olduğu tartışılmıştır. Queer teorinin, cinsel kimlik kategorilerinin istikrarını sorgulayan bir yaklaşım olarak ele alındığı ve cinsiyet kodlarının sabit olmadığını vurgulayan bir perspektif sunduğu açıklanmıştır.

Judith Butler'ın performatiflik teorisi, toplumsal cinsiyet tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Butler'a göre, beden sadece maddi bir varlık değil, aynı zamanda kültürel anlamlar taşıyan aktif bir süreçtir. Toplumsal cinsiyetin tekrar eden edimlerin

bir sonucu olduğu ve cinsiyetin bir performans olarak anlaşılması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Huysuz Virjin performansının görsel, mekânsal ve tınısal boyutları; izleyici ve icracı ayrımını ortadan kaldıran yapısı ise Ortaçağ karnavallarına gönderme yapan niteliği ile tartışılarak; karnavalesk kavramı ile bir arada incelenmiştir.

Türk performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu tarafından 1960'ların sonunda ortaya konan "Huysuz Virjin" karakteri, performatiflik ve karnavalesk kavramlarını aynı performans içerisinde barındırarak, çalışmanın örnek olayı olmuştur. Huysuz Virjin, bir erkek performansçının kadın kostümüyle gerçekleştirdiği müzik, dans ve seyirciyle doğaçlamaya dayalı karşılıklı diyaloglardan oluşan heterojen bir performanstır. Bu çalışmanın amacı, Huysuz Virjin performansını toplumsal cinsiyet ve kimlik kapsamında performatiflik kavramı yardımıyla; performansın heterojen ve Ortaçağ karnavallarına gönderme yapan yapısını ise karnavalesk kavramı ile anlamaya çalışmaktır.

ABSTRACT

This research is titled "Performativity and Musical Representation: 'Huysuz Virjin' as a Carnivalesque Performance" and examines the historical evolution of the kanto music genre. It focuses on how this evolution reflects the changes in women's musical and social gender roles. The performance of "Huysuz Virjin" is analyzed using Judith Butler's concept of "performativity" within queer studies and Mikhail Bakhtin's theory of the "carnivalesque" from literary studies.

Kanto, popular from the 1800s to the post-Republican era, has become a subject of gender studies in the context of the changing musical identity of women. The study emphasizes the kanto genre as one where women play an active role and highlights its historical development and transformation. It discusses the redefined identity codes with societal legitimacy and how these codes vary in historical context.

The importance of understanding and evaluating the concept of social gender from a broad perspective is stressed. The study examines the differences between biological and social gender and their roles in social structures, suggesting that social gender is shaped by roles and expectations society places on genders, beyond physiological differences.

Focusing on queer theory and the concept of performativity, the research argues that gender codes are not static and are constantly changing. Queer theory challenges the stability of sexual identity categories, presenting a perspective that emphasizes the fluidity of gender codes.

Judith Butler's theory of performativity adds a new dimension to discussions of social gender. According to Butler, the body is not just a physical entity but also an active process carrying cultural meanings. The study emphasizes that social gender is a result of repeated actions and that gender should be understood as a performance.

The visual, spatial, and tonal dimensions of the "Huysuz Virjin" performance, along with its structure that blurs the distinction between audience and performer, are

discussed in relation to the concept of the carnivalesque, reminiscent of medieval carnivals.

The "Huysuz Virjin" character, created by Turkish performance artist Seyfi Dursunoğlu in the late 1960s, embodies both performativity and the carnivalesque in a single performance. "Huysuz Virjin" is a heterogeneous performance consisting of music, dance, and improvisational dialogues with the audience, performed by a male performer in female costume. The aim of this study is to understand the "Huysuz Virjin" performance in the context of social gender and identity using the concept of performativity, and its heterogeneous, medieval carnival-reminiscent structure through the concept of the carnivalesque.

ÖNSÖZ

Seyfi Dursunoğlu, Türkiye'de yaşayan ve yaşları genellikle 30'un üzerinde olan çoğu insanın bildiği ve sevdiği bir performans sanatçısıdır**.** Çocukluğumdan bu yana televizyon ekranlarında sıkça gördüğüm ve izlemekten keyif aldığım Huysuz Virjin karakterini akademik olarak araştırma isteğim, müzik bilimleri ile tanıştığım 2010 yılına kadar uzanmaktadır. 2020 yılında henüz vefat etmeden önce, kendisine ulaşmak için girişimlerde bulunmuştum. Ancak tüm dünyada büyük etkiler yaratan ve küresel ölçekte bir salgın olan Covid-19 sebebiyle görüşmemiz hiçbir zaman gerçekleşemedi. Aynı yıl kendisi vefat ederek, aramızdan ayrıldığında, bir ödev olarak başladığım bu çalışmayı değerli tez danışmanım Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'nun teşviki ve katkılarıyla önce bir makale olarak kaleme aldım. Hakemli bir dergide yayınlanan makalemin genişlemesi ve bir teze dönüşmesi, Huysuz Virjin performansını anlamak ve akademik literatüre kazandırmak için büyük önem taşıyordu. Böylelikle bu çalışma genişleyerek devam etti.

Çalışma genişledikçe aslında Türkiye'deki drag queen kültürünün de ayrıntılı olarak ele alınması gerektiğinin bilincine vardım. Bu yüzden çeşitli queer performans sanatçıları ve drag queenler ile görüşmeler yaptım. Farklı şehirlerde, birçok performansçının canlı performanslarını izledim. Bu sebeple aslında Huysuz Virjin'i yazarken; Türkiye'deki drag kültürünü hep cebimde tutarak yazdım.

Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları yapmanın her alanda zorlukları olduğu bilinmektedir. Özellikle eril kodların baskın olarak işletildiği bir ülkede, kadın kostümü giyerek sahneye çıkan ve hoşgörü ile karşılanan bir erkeğin; aslında sadece kadın kostümü giyerek sahneye çıkan bir erkek olmadığını anlatmak belki de 1990'lı yıllarda Huysuz Virjin'i ailecek izleyen insanlar için duymak isteyecekleri bir bilgi olmayacaktı. Ama akademik bir çalışma yapılıyorsa bunu göze almak gerekirdi. Bazı araştırmacı arkadaşlarım, Huysuz Virjin'in drag queen olup olmadığını sorguladığımda, o dönemin siyasi yapısını öne sürerek, "öyle kısıtlı bir dönemde daha ne yapabilirdi" minvalinde söylemlerde bulundular. Ancak, kimliklerin özgürlüğü; zaten güllük gülistanlık bir siyasi konjonktür içinde kazanılmamaktadır. Bu nedenle Stonewall gibi

ayaklanmalar olmuştur ve bu nedenle toplumsal cinsiyet olgusu akademide böyle derinlemesine analiz edilmektedir. Burada sözü edilen Seyfi Dursunoğlu'nun cinsel kimliği ya da performansıyla ilgili "büyük" sözler etmesi gerektiği değil; cinsiyet kodlarını esneten ve topluma kabul ettiren bir sanatçı olarak, "cinsiyet" olgusunu özgürce yaşamak isteyen bireylere olan -performansı dışındaki- söylemlerini eleştirmektir.

Her şeyi bir kenara koyduğumuzda, Seyfi Dursunoğlu'nun 1960'lı yıllardan vefatına kadar, Türkiye'deki en önemli performans sanatçılarından biri olduğunu ve kendisinden sonraki nesillerin queer performanslarına ilham kaynağı olduğunu belirtmek isterim.

Öncelikle, başta bir fikir olan, sonra makaleye ve ardından da yüksek lisans tezine dönüşen çalışmamı, oluşmaya başladığı günden bu yana destekleyen; akademik anlamda eşsiz bilgileri ve yenilikçi fikirleri ile önümde yeni ufuklar açan ve beni cesaretlendiren danışmanım sayın Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'na gönülden teşekkür ederim. Kendilerinden birçok şey öğrenme şansına eriştiğim, bildiklerini severek öğrencilerine aktaran, öğrencilerinin çalışmalarını her zaman destekleyen değerli hocalarım Prof. Dr. Ayhan Erol'a, Prof. Dr. Fırat Kutluk'a ve Doç. Dr. Levent Ergun'a çok teşekkür ederim.

Bilgisiyle ve fikirleriyle tezimin teknik kısımlarında bana destek veren Ahmet Kerim Acar'a, yoğun çalışma tempoları arasında, bana vakit ayırarak, sorduğum her soruya tüm içtenlikleriyle, samimi ve bilgi dolu cevaplar veren drag queen Felaknas Atiye'ye, Nuti Yerlitaş'a, Candle Gender'a, Baran Yüksel'e ve Matmazel Coco'ya teşekkür ederim.

Hayatımın her alanında ilham veren fikirleriyle, arkadaşlığıyla yanımda olan ve beni akademik çalışmalarımda da destekleyen can dostum Sinem Yücearda'ya, eğitim hayatım boyunca hep arkamda duran aileme, tezimi yazarken yanımdan hiç ayrılmayan ve varlıklarıyla bana motivasyon kaynağı olan patili çocuklarım Hobbit ve Venüs'e, son olarak da yüksek lisansa başladığım günden bu yana, sıkıştığım noktalarda yardımıma koşan, içinden çıkamadığım akademik konuları benimle tartışan, bana yeni bakış açıları

kazandıran ve her zaman beni destekleyen sevgili eşim Cem Biçer'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ..... **İİ**
TUTANAK ..... **İİİ**
ÖZET ..... **İV**
ABSTRACT ..... **Vİ**
ÖNSÖZ ..... **Vİİİ**
İÇİNDEKİLER ..... **Xİ**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **Xİİİ**
GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM
KAVRAMSAL BOYUT

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Performatiflik **4**
1.1.1. Toplumsal Cinsiyet 4
1.1.2. Queer Teori 6
1.1.3. Performatiflik 12
1.2. Karnavalesk **16**

2. BÖLÜM
TARİHSEL BOYUT

2.1. Kanto ve Tarihsel Konumu **22**
2.1.1. Kanto'nun Evrimi 22
2.1.2. Kanto'nun Dönemleri 25
2.2. Huysuz Virjin Performansının Tarihsel Analizi **27**
2.2.1. Ramazan Eğlenceleri / Tuluat Tiyatroları Dönemi 32
2.2.2. Kulüpler / Gazinolar Dönemi 34
2.2.3. Televizyon Dönemi 37

3. BÖLÜM
HUYSUZ VİRJİN PERFORMANS ANALİZİ

3.1. Huysuz Virjin Performansı ve Kanto **43**
3.2. Huysuz Virjin Performansı ve Karnavalesk **46**
3.2.1. Mekân 47

3.2.2. Görsellik 47
3.2.3. Tını 49
3.2.4. İzleyici ve İcrâcı 50
3.3. Huysuz Virjin Performansı ve Performatiflik 51
3.4. Huysuz Virjin 'Drag Queen' Midir? 54
SONUÇ 61
KAYNAKÇA 64
ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Huysuz Virjin'in aile arasında gerçekleşen bir kutlamada kadın kostümü ile sergilediği performans (Atay ve Akşit, 2004). 29

Şekil 2- Huysuz Virjin'in 1966 yılında Beylerbeyi Kültür Cemiyet'inde yapılan Ramazan eğlencelerinde sergilediği performans (Atay ve Akşit, 2004). 33

Şekil 3- Huysuz Virjin'in 1979 yılında sahne aldığı Semiramis Gazino'sunun afişi..... 37

Şekil 4- 1999-2000 yılları arasında televizyon ekranlarında yayınlanan "Huysuz Şimdi Hostes" başlıklı programdan bir görsel 41

GİRİŞ

Bu çalışma, toplumsal cinsiyet, kimlik ve performans üzerine odaklanmaktadır. Bunu yaparken, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet ve queer çalışmaları kapsamında ortaya koyduğu "performatiflik" ve Rus kültür bilimci Mikhail Bakhtin tarafından geliştirilen "karnavalesk" kavramlarından yardım almaktadır. Performatiflik, toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmalarında temel bir role sahipken, karnavalesk ise Ortaçağ karnavallarının özgür ve heterojen yapısı ilişkilenmektedir.

Türk performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu'nun yarattığı "Huysuz Virjin" karakteri, bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Huysuz Virjin, hem performatiflik hem de karnavalesk kavramlarını bir arada barındıran bir performanstır. Bu performans, eril ve dişil kimlikler arasında, cinsiyet kodlarının sürekli değiştiği ve yeniden yapılandığı bir alandır.

Çalışmanın bir diğer boyutu, tarihsel süreç içinde kadının değişen müzikal kimliğine odaklanan "kanto"nun incelenmesidir. Kanto ile ilgili yapılan çalışmalarda genel olarak kanto türünü anlamaya, açıklamaya çalışılmış ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimine, değişimine dikkat çekilmiştir. Kanto, kadının değişen müzikal kimliği kapsamında değerlendirilmiş ve genel olarak kadının etkin rolde olduğu bir tür olarak betimlenmiştir. Kanto, özellikle toplumsal cinsiyet ve kimlik kodlarının yeniden düzenlendiği bir alandır ve Huysuz Virjin performansının birincil performans dinamiği olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple, Huysuz Virjin performansını çözümlerken, kantonun tarihi gelişiminden, konumundan ve fonksiyonundan bahsetmek önem arz etmektedir.

Bu çalışma, performatiflik, karnavalesk ve kanto kavramlarını Huysuz Virjin örneği üzerinden ele alarak, toplumsal cinsiyet, kimlik ve performansın kesiştiği noktaları incelemeyi amaçlamaktadır. Bu analiz, toplumsal cinsiyet ve kimlik konularında daha derin bir anlayışa katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Bu çalışmada, Türkiye'deki queer camianın daha iyi analiz edilmesi amacıyla alan çalışması yöntemi de kullanılmıştır. İstanbul ve İzmir şehirlerinde, aktif olarak

sahne performansları sergileyen “drag queen”ler ile bire bir görüşülmüş, onların toplumsal cinsiyet, queer teori, performatiflik gibi kavramlar ve Huysuz Virjin performansı hakkındaki görüşleri alınmıştır. Ayrıca İstanbul ve İzmir’deki birçok LGBTİQ+ partisi, gösterisi, kulüp performansları izlenerek, bugünkü drag queen kavramı da anlaşılmaya çalışılmıştır. Ancak bu çalışmada sadece Huysuz Virjin performansı ile ilgili olan veriler kullanılarak, diğer elde edilen bulgular ileride yapılması planlanan farklı bir akademik çalışmada kullanılmak üzere tasnif edilmiştir.

Kimlik kodlarının tarihsel bağlama göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir. Toplumsal meşruiyet kavramıyla yeniden düzenlenen kodlardan bahsetmek mümkündür. Topluma ve kültüre göre eril-dişil algısı değişiklik gösterir, statik değildir ve sürekli yeniden yapılanmaktadır.

Bu çalışmada, gözden geçirilen çalışmalardan farklı olarak cinsiyet ve kimlik kodları üzerinden performatiflik kavramı çerçevesinde kanto performansı da dikkate alınarak, Huysuz Virjin öznelinde karnavalesk bir performans olarak değerlendirilerek irdelenmeye çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL BOYUT

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL BOYUT

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Performatiflik

1.1.1. Toplumsal Cinsiyet

Çalışmamızın örnek olayını ve örnek olayı açıklarken bize şemsiye görevi gören kavramsal boyutu algılamak için, "toplumsal cinsiyet" kavramını anlamak ve geniş bir perspektifte değerlendirebiliyor olmak gerekir. Bu sebeple, kavramsal arka planın girişinde toplumsal cinsiyet kavramına ışık tutmaya çalışılacaktır.

Toplumsal cinsiyet (gender), uzun zamandır sosyal bilimcilerin üzerine düşündüğü ve çalışmalarını şekillendirirken bir eksen olarak kullandıkları önemli bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet (gender) ve cinsiyet (sex) kavramları, çoğu zaman birbirleri yerine kullanılsa da aslında aralarında büyük bir fark bulunmaktadır (Zeybekoğlu, 2013: 7). Özellikle 1960'lardan itibaren artan kadın çalışmaları, kadının toplum içerisindeki rolünün erkeğe göre daha dezavantajlı olduğu düşünülerek, toplumsal cinsiyet çalışmalarına ortam sağlamıştır.

Biyolojik olarak kadın (dişi) ve erkek (er) olarak iki ayrı cinsiyet (sex)[1] ile dünyaya geliriz. Toplumsal cinsiyet kavramı bu noktada, aslında biyolojik olarak, doğumda sahip olduğumuz cinsiyete değil, toplum içerisinde kazandığımız cinsiyetten kaynaklı rollere odaklanır. Zeybekoğlu'nun değimiyle "Cinsiyet sadece biyolojik kimliğe işaret ederken; toplumsal cinsiyet toplumdan topluma, kültürden kültüre değişen psikolojik, sosyal ve kültürel farklılıklara işaret etmektedir" (2013: 7). Bu farklılıklar kuşkusuz kadının toplum içindeki rolünü belirlemekte ve genellikle erkek ile arasındaki "eşitsizliği" vurgulamaktadır.

---

[1] Bilimsel olarak iki ayrı cinsiyetin dışında kaldığı öngörülen, iki cinsiyete de ait olan özellikleri belli oranlarda bedeninde barındırdığı belirtilen "Hermafrodit" (intersex) yani çift cinsiyetli olma durumunun, erkek veya kadın ikili karşıtlığının dışında yer aldığı bilinmekte, bu genellemenin dışında tutulmaktadır.

Cinsiyet kavramı, başlangıçta bireyleri biyolojik olarak sınıflandırmak için, fiziksel ve anatomik farklılıkları belirtmek için kullanılırken; sonrasında kültürel, ekonomik ve siyasi anlamlar yüklenerek bu süreç toplumsal cinsiyet kavramına dönüşmüştür (Akkaş, 2019: 99). Bireylerin doğuştan sahip oldukları fizyolojik farklılıklar cinsiyeti oluşturmaktadır. Ancak toplum cinsiyetlere farklı anlamlar yüklediğinde, toplumsal cinsiyet kavramı ortaya çıkar. Toplum cinsiyetlere belirli roller, davranışlar ve beklentiler atfeder. Bu nedenle cinsiyet sadece biyolojik değil toplumsaldır. Her topluma ve kültüre göre toplumsal cinsiyet algısı de değişiklik göstermektedir. Bu noktada toplumsal cinsiyet kavramının stabil değil sürekli değişen, dönüşen hareketli bir kavram olduğunun altını çizmekte yarar vardır (Altıparmak, 2018: 183). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları sürekli birbirini etkilemektedir. Öyle ki ikisini bir arada ele almak, birbirlerine olan etkilerini anlamakta daha çok yardımcı olacaktır.

1980'li yıllardan itibaren, yoğun kadın çalışmaları yapan feminist kuramcılar, tek başına kadın çalışmalarından ziyade toplumsal cinsiyet çalışmaları ile birlikte daha geniş bir bakış açısını benimsemenin yararını vurgulamıştır. Her ne kadar kadın toplum tarafından biyolojik bir varlık olarak görülse de kadının asıl konumunu belirleyen toplum içerisindeki algılanışıdır (Kocadaş, 2020: 36). Toplum içerisinde sosyalleşirken, cinsiyet rollerini doğuştan getiremez; sonradan öğreniriz.

Atanmış cinsiyeti "kadın" olan bir bireyden, toplumun çoğunluğu tarafından kabul görmüş olan davranış kodları ile davranması beklenir. Foucault'un üzerini çizdiği, Beauvoir'in de feminizm ekseninde yaptığı çalışmalarda dile getirdiği gibi, kadından öncelikli olarak aile kavramının içinde yer alması, iş yaşantısından uzak durarak, çocuklarını büyütmesi beklenmektedir (Foucault, 2020; Beauvoir 2020).

Sanayi devrimi ile iş gücünü toplumsal yaşam içerisinde kullanmaya başlayan kadın, bir anlamda erkek egemen toplumun, erkeğe özgü iş yaşantısına girmiştir. Bu da kadının toplumsal rolünün büyümesine neden olarak, erkeğin rolünü tehlikeye sokmuştur. Erkek egemen toplum, kadının konumunun değişmesini bir tehlike olarak görerek, kadının aile yaşantısındaki rolünü çoğaltmaya, "annelik" vasfını vurgulamaya

başlamıştır. Bu da toplumsal cinsiyet çalışmalarına feminizm çalışmaları ile paralel olarak hız kazandırmıştır.

Toplumsal cinsiyet kavramını sadece kadın ve erkeğe özgü olarak düşünmek, kavramın içini boşaltacak ve eksik kalmasına neden olacaktır. Bu noktada, Atanmış cinsiyet ve sonradan kazanılan cinsiyet kavramlarına dikkat çekmek önem arz eder. Doğumda atanan cinsiyet ve sonradan kazanılan cinsiyet birbirinden farklı olabilir. Yani doğumda cinsiyeti erkek ya da kadın olarak belirlenmiş bir bireyin, toplumsal cinsiyeti farklı olabilir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet sadece erkek-kadın ikili ayrımından sıyrılarak, LGBTİQ+ camiası için de önemli bir kavram hâlini alır. Çünkü atanmış cinsiyeti kadın olan bir bireyden nasıl toplum "kadın gibi" davranmasını bekliyorsa; atanmış cinsiyeti erkek olan bir bireyden de "erkek gibi" davranmasını bekler. Bu yüzden erkek egemen olarak addedilen toplumsal yaşamın, toplumsal cinsiyet bağlamında, aslında erkek egemen olup olmadığı da tartışma konusuna dönüşmektedir. Böylelikle toplumsal cinsiyet kavramının da her daim yaşayan ve canlı bir kavram olduğu bir kez daha görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarında kimlik, kimliğin inşâsı ve kimlik temsili büyük bir rol oynamaktadır. Cinsiyet kodlarının statik olmadığını ve sürekli değişim içinde olduğunu düşünürsek, *queer* teori kapsamında yapılan çalışmalar ciddi ölçüde önem kazanmaktadır. Çalışmanın ana kavramlarından olan *performatiflik* kavramına ışık tutması bakımından, queer teoriyi anlamak gereklilik arz etmektedir.

1.1.2. Queer Teori

Literatürde queer sözcüğünün kökeninin orta İngilizce'deki "quere" sözcüğüne dayandığı ve "tuhaflık" ya da "farklılık" anlamlarına geldiği belirtilir. İngilizce'ye Almanca "çapraz kesen", "transversal" anlamlarına gelen "quer" sözcüğünden geçtiği

de ortaya atılan savlar arasındadır[2]. Queerin kökenine dair verilen bilgilerin netliği hâlâ akademik camiada tartışılmaktadır. Somerville'e göre sözcüğün orta yüksek Almancada "twer" sözcüğünden türetilmiş olması ihtimal dahilindedir. "Çapraz", "eğri", anlamlarına ek olarak bu sözcüğün "aşağılık", "sapkın" veya "yanlış yönlendirilmiş" gibi anlamları da mevcuttur ve Oxford'un İngilizce sözlüğü queerin İngilizce'ye 16. yüzyılda girdiğini belirtse de 1700'den önce queere çok az kaynakta rastlanmıştır (Somerville, 2015). 20. Yüzyılın ortalarına kadar queer genellikle "gariplik", "tuhaflık", "sahte" bir şeyi anlatmak için kullanılan olumsuz anlamlar içerirken; 18. ve 19. yüzyıllarda queer bir fiil olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Fiil olarak "şaşırtmak", "aldatmak" veya "bozmak" anlamına gelmektedir. Öte yandan sıfat olarak kullanıldığında ise "normal olmayan", "dengesiz", "sersemlemiş" veya "hastalıklı" bir durumu ifade etmektedir (Somerville, 2015).

Queer'in toplumsal yaşamdaki kullanımının "gey" sözcüğünden bile öncelere giderek, 1910'lu yıllara kadar uzandığını belirtmek yanlış olmaz. Jagose, George Chauncey'in gözlemine dayanarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce, New York'un çeşitlilik arz eden sokaklarında, farklı kültürlerde queer sözcüğünün sıklıkla kullanıldığını ifade eder ve kendilerini bugün heteroseksüel kodlarla ilişkilendirmeyen, farklı cinsiyet algılarına sahip olan erkeklerin, kendilerini queer olarak adlandırdıklarına değinir (2017: 95). Ancak burada bir yanılgıya düşmemek gerekir. İki sözcük birbiri yerine kullanılıyormuş ya da aynı kimlik inşâsına işaret ediyormuş gibi anlaşılmamalıdır. Jagose bu durumu şöyle ifade eder:

> "Queer, salt tarih ötesi olarak eşcinsel arzuyu tasvir eden ve oluşturan bir dizi sözcüğün son örneği değildir, bundan ziyade, evrensel olduğu iddia edilen her terime yönelik konstrüktivist sorunsallaştırmanın bir sonucudur." (Jagose, 2017: 96)

Öte yandan queerin 1990'ların başında farklı bir kullanımı daha mevcuttur. 20. yüzyılın başında Amerikalı gey erkeklere yöneltilen aşağılayıcı bir terim olarak

---

[2] "Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı ve Kimliksizleşme" https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749 (Erişim Tarihi: 23.10.2023).

karşımıza çıkar (Özkazanç, 2018: 89). ‘Ucube’, ‘tuhaf’, ‘ibne’ gibi anlamlarda kullanıldığı; eşcinselliği anlatan ‘argo’ bir kelime olduğu ya da homoseksüelliği aşağılayan bir kelime olduğu da bilinmektedir (Jagose, 2017: 9).

Queer terimi iki farklı anlam içerdiği için çoğunlukla kafa karışıklığına neden olmaktadır. Birinci anlamında Amerika Birleşik Devletleri’nde hem popüler hem de akademik kullanımda sıklıkla gey, lezbiyen; bazen biseksüel, transgender gibi terimlerle eş anlamlı olarak kullanılır. Bu kullanımda queer, ikili karşıtlık içerisinde kalan “bilinen” cinsel kimliklerin dışında kalan bir dizi kimliği ifade eden genel bir terim olarak kullanılır. Akademik ve politik olarak farklı bir bağlamdan baktığımızda ise, queer cinsel yönelime dayalı kimlik kategorilerinin istikrarını sorgulayan bir terim olarak kullanılır. İkinci anlamıyla queer, politik ve teorik soruların sadece cinsel kimlik etrafında düzenlenmesini eleştiren bir kavram olarak göze çarpar. Queer, gey, lezbiyen gibi kimlik kategorilerinin tarihsel ve toplumsal olarak inşâ edilmiş kimlikler olarak görünmelerini sağlar (Somerville, 2015).

Tamsin Spargo, Foucault ve Queer Teori adlı yapıtında queerin anlam dünyasına ilişkin farklı bir açıklama sunar. Queerin bir isim, sıfat ve fiil olarak kullanılabileceğini; ancak ne amaçla kullanılırsa kullanılsın normal veya normalleştirmeye karşı bir duruşu olduğunu belirtir. Spargo’ya göre, Queer kuramı, cinsiyet, cinsiyet ve cinsel istek arasındaki ilişkilerle ilgili entelektüel çabaların bir derlemesi olan tek bir sistemli kavramsal çerçeve değildir. Eğer bu bir ekolse, disiplin konusunda son derece gelenek dışı bir görüşe sahiptir. Bu terim, farklı eleştirel uygulamaların ve önceliklerin çeşitli yelpazesini tanımlar. Bunlar edebi metinlerde, filmlerde, müzikte, görsellerde aynı cinsel isteğin temsilinin okunmaları; cinselliğin toplumsal ve siyasi güç ilişkilerinin analizleri; cinsiyet-cinsellik sisteminin eleştirileri; transseksüel ve transgender kimliklerin, sadomazoşizmin ve aykırı isteklerin incelenmesidir (Spargo, 1999: 8-9).

Queer terimini daha derinlemesine incelediğimizde, terimin tanımının yapılması konusunda teorisyenlerin imtina ettiğini görmekteyiz. Bu noktada Jagose’un queerin neden tanımlanamadığına ilişkin söylemi bize durumu açıklar niteliktedir:

> "…kısmen queerin anlamsal gücü kısmen de politik tesiri tanımlanmaya direnç göstermesine ve üzerindeki hak iddiasını reddetme biçimine dayanmaktadır; zira, 'queer teori' normatif bir akademik disiplin olmaya ne kadar meyil ederse queer olma iddiası da o derece makullüğünü yitirir." (Jagose, 2017: 9)

Queerin, sabit bir zeminde durmadığı, devingen yapısı sebebiyle direkt ve net tanımlamaları kabul etmediği ortadadır. Bu da terimin neye işaret ettiğine dair bir belirsizliğe sebep oluyormuş gibi görünebilir (Özkazanç, 2018: 92). Ancak bu belirsizliğin de bir anlam ve önemi olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple Jagose gibi teorisyenler, onu sınırlandırmaktan çok, haritalandırmak için çalışmaktadır.

Queer teori tanımlamalarında eleştirel bir fikir birliği net bir şekilde göze çarpmamaktadır. Bu da queerin ilgi çekici yönleri arasında addedilmektedir. Sabitlik modeline göre, heteroseksüellik, olması gereken ve doğru kabul edilendir. Biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzunun ilişkileri değişmez olarak görülmektedir. Queer bu noktadaki tutarsızlıkları belirten ifadelere ve analitik modellere vurgu yapar. Queer teori -her ne kadar, gey ve lezbiyen özneler üzerinden şekillendiği öne sürülse de- analitik çerçevesi içerisinde cross-dressing[3], hermafrodizm, cinsiyet belirsizliği ya da cinsiyetler arasındaki geçişleri de barındırır (Jagose, 2017: 11). Queer teoriye göre "erkek" ve "kadın" betimlemeleri sorunsuz değildir ve doğrulukları sorgulanmalıdır. Queer teori bu anlamda toplumsal cinsiyet çalışmalarının da başka bir boyutta değerlendirilmesinin önünü açmaktadır. Hattâ, toplumsal cinsiyet kavramının eksik kaldığı noktaları tamamlama işlevini üstlendiği söylenebilir. Queer, herhangi bir kimlik olgusunu kategorilendirmeye ya da sınırlandırmaya yönelik işlemediğinden, farklı biçimlerde kullanılmaktadır (Jagose, 2017: 10).

Queeri eleştirmek veya olumlamaktan ziyade, queer ile çerçevelendirilen toplumsal cinsiyet çalışmalarının verimliliğine ve queerin sürekli değişim ve gelişim içerisinde olan, sabit olmayan bir teori olmasına dikkat çekmek, onu anlamayı ve bu

---

[3] Çapraz giyinme. Karşı cins ile özdeşleşmiş kıyafetlerin giyilmesi.

tarz çalışmalar içerisine oturtmayı daha kolay hâle getirecektir. Bu noktada, queer çalışmalarıyla bilinen Judith Butler'ın geliştirdiği *performatiflik* kavramı, hem çalışmayı oluşturan örnek olay ile bağlantı kurmaya yardımcı olacak hem de kimlik inşâsı ve kimlik temsili sürecinde bir merkeziyet oluşturacaktır.

Queer, ilk kullanımından bu yana anlam dünyası gittikçe gelişen ve zenginleşen bir sözcük olmaya devam eder. Bir anlamda Queer'in kendi tarihini oluşturduğu ve kavramsal olarak yeni anlam dünyalarına kapılar araladığı söylenebilir. Jagose, bu hareketliliğin tam olarak ne zaman başladığının net cevabı olmadığını belirtir ve şöyle ekler:

> "…terimin 1990'larda yaygın bir biçimde kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Queer, lezbiyen ve gey kimlik meselelerine ilişkin (hem akademi içindeki hem akademi dışındaki) tartışmaları gitgide şekillendiren belli kültürel ve teorik baskıların ürünüdür." (Jagose 2017: 97)

Bu baskıların LGBTİQ+ camiasında da belirleyici olduğunu söylemek yanlış olmaz. Camiayı tanımlayan başlığı oluşturan kimliklerin kendi içerisindeki ayrımlarının, belirlenmiş farklılıklar barındırmasının, camiayı queer kavramına daha çok yaklaştırdığı söylenebilir. Queeri keskin cümlelerle ve kavramlarla tanımlamak her ne kadar mümkün olmasa da bu ayrımların queerin zeminini sağlamlaştırdığı görülmektedir.

Queeri kimlik bağlamında değerlendirmek büyük önem arz etmektedir. Bu durum queere bakış açısını genişleterek, toplumsal cinsiyet kapsamındaki çıkmazlara ışık tutacak bir yaklaşım hâline gelecektir. Queer bir kimlik inşâ etmeye çalışırken aynı zamanda queer olarak kimliklenme olasılığından duyulan rahatsızlığı da simgeler. Geçmiş zamanlarda yapılan queer çalışmaları daha çok toplumun sosyo kültürel ve politik yapısına odaklanırken; 1990'lardan itibaren yapılan çalışmalar kimlik üzerine yoğunlaşmaktadır. LGBTİQ+ hareketlerinin de kuşkusuz büyük ölçekte bir kimlik politikası tavrı vardır. Bunu, en basit tabiriyle toplumun ikili karşıtlıklarına karşı çıkan bir kimlik mücadelesi olarak addetmek mümkündür. Queer'in post feminist teoriden türediğine dair savlar da bulunmaktadır (Turan, 2021: 160). Ancak queer bir kavramdan daha fazlasını ifade etmektedir. Bu bağlamda queer diğer kimlikler arasındaki ilişki

açısından daha kapsayıcı ve ara bulucu bir rol üstlenir (Jagose, 2017: 99). Böylelikle queerin yeni bir kimliklenme sürecine vurgu yaptığını söylemek mümkündür. Kimlik, içinde bulunduğumuz toplum içerisindeki konumumuzu belirleyen bir unsur olarak göze çarpar. Ancak birçok sosyal bilimcinin yaptığı çalışmalar sonucunda kimliğe, kimliklenmeye ve toplum içerisindeki ikili karşıtlıklarla sınırlandırılmış cinsiyet kavramına karşı farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Bu konuda çalışma yapan sosyal bilimciler arasından Michel Foucault büyük ölçüde sıyrılarak, toplumsal cinsiyet çalışmalarının farklı boyutlar kazanmasına önayak olmuştur. Bu söylemi daha ileriye götürerek Foucault'un cinselliğin söylemsel inşâsına dair genel modellemesinin, queer teorinin başlangıçtaki ana katalizörü olduğu söylenebilir (Spargo, 1999: 26).

1970'li yıllara gelindikçe -özellikle Stonewall ayaklanmalarının yansımaları olarak düşünülebilir- insanlar tıbbi bir durumdan bahseder gibi değil kendilerini tanımlamak için gay ve lezbiyen ifadelerini kullanmaya başlar. Öte yandan da bu kimlikler "sapkın" kisvesinde değerlendirilmeye karşı mücadele aracı olarak da yüksek sesle söylenmeye başlanır. Aynı dönem AİDS'in ortaya çıkmasıyla ve LGBTİQ+ camiasına özel bir hastalık olarak lanse edilmesiyle birlikte, queer aktivist gruplar oluşmaya başlamış ve camianın görünürlük kazanmasında ve mücadele etmesinde aktif rol oynamıştır. Hattâ queer sözcüğünün kapsayıcı bir kavram olarak kullanılması da bu döneme denk gelmektedir. Yeniden tozlu raflardan çıkarılarak, güncel ve kullanılabilirliği yüksek bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

1990'lı yıllardan itibaren queer ile ilgili akademik çalışmaların artması, queerin bir teori olarak işlenmesi ve hatta üniversitelerde bu alanda derslerin verilmesi dikkat çeken gelişmeler arasında yer almaktadır. Aynı yıllarda terim, özgün kullanım alanı olan lezbiyen ve gey çalışmalarından ayrı konumlandırılmıştır. Bu yaklaşımla queer, sadece cinsiyet, kimlik ya da cinsellikle ilgili konuları ele almak yerine normlara ve baskın düşünce tarzına bir eleştiri olarak kullanılmıştır. Terimin nasıl kuramsallaştırıldığı ve kullanım alanı hâlâ tartışmalı olmaya devam etmektedir. Bazı teorisyenler, queerin herhangi bir şeyi veya kişiyi tanımlamaktan çok o şeyden ya da kişiden uzaklaşmayı tercih ettiğini vurgulamaktadır. David Halper'in gibi teorisyenler

de queeri tanımlamaktan çok terimin daha fazla açık ve esnek bir kavram olarak kullanılmasını savunmaktadır (Turan, 2021: 162).

Günümüzde queer kavramına oldukça fazla ve sık sık değişen anlamlar da atfedilmektedir. LGBTİ+ olarak tanımlanan kimliklerin kavramsal olarak birleşiminin sonuna queeri ifade eden "q" harfinin de eklendiği ve yaygın olarak artık bu şekilde kullanımının benimsendiği görülmektedir. Özellikle eğlence sektöründe queer sözcüğünün kullanımının artması, kimi araştırmacılar tarafından, queerin anlam dünyasını tehlikeye sokacak, sözcüğünün içini boşaltacak bir kullanım olarak betimlenmektedir. Kimi araştırmacılar ise sözcüğün gelecekteki kullanımları ne olursa olsun, queerin yerleşmeyi reddetmeye devam edeceği ve toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamda eleştirilmeye devam edeceği görünüşü savunmaktadır (Somerville, 2015).

1.1.3. Performatiflik

Foucault (2020: 11), Cinselliğin Tarihi başlıklı yapıtında, cinselliğin bir anda farklı düzleme taşındığını, anne-baba ve çocuktan oluşan "aile" kavramının cinselliğe el koyduğunu ve cinselliği sadece üreme işlevi içerisinde eriterek yok etmeye çalıştığını belirtir. Kuşkusuz bu anlamda Foucault'ya göre zihnen cinselliğin ölümü, toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde birçok cinsin de özgürleşmesini engelleyerek ölümüne sebep gösterilebilir. Fransız düşünür ve feminizm teorisyeni ise, bu çalışmanın toplumsal cinsiyet kavramının irdelendiği bölümünde de belirtildiği gibi, özellikle sanayi devriminden sonra, kadının üretime katılmasının, yani özgürleşmesinin erkekleri korkuttuğuna dikkat çekerek, Foucault'un genel cinsellik düşüncesinin eksenine kadını oturtarak, kadının erkeğin boyunduruğu altında kalması, çocuğuna bakması ve sadece bir üreme mekanizması işlevi görmesi konusunda uğradığı baskıya dikkat çeker (Beauvoir, 2020: 33).

Beauvoir, İkinci Cinsiyet başlıklı yapıtında "kadın doğulmaz, olunur" diye belirtirken; bedensel deneyim açıklamalarına bir nevi karşı çıkar ve bedenin doğal bir tür olmadığını, "tarihsel bir fikir" olduğunu iddia eder (Beauvoir, 2020: 25-39). Öyle ki bu düşünce toplumsal cinsiyet, feminizm ve queer çalışmaları ile akademik camiada

adından sıkça söz ettiren Judith Butler'ın düşüncelerinde önemli bir alan oluşturur. Butler bu durumu şöyle ifade eder:

> "…bedenin maddi veya doğal boyutlarının varlığı ve olgusallığı reddedilemez, bunlar bedenin kültürel anlamlar taşıma sürecinden farklı olarak yeniden düşünülür. Hem Beauvoir hem de Merleau-Ponty için beden, belirli kültürel ve tarihsel olasılıkları somutlaştıran aktif bir süreç, herhangi bir fenomenolojik bedenleşme teorisinin tanımlaması gereken karmaşık bir sahiplenme süreci olarak anlaşılır." (Butler, 1988: 520-521)

Performatiflik, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet tartışmalarını oluşturan 'yapısal ikili ayrımları'[4] bütünüyle reddetmesi sonucu geliştirdiği kavramlardan biridir (Kineşçi, 2018: 57). Butler, bu ikili karşıtlıkları reddederken kendi teorisini geliştirmiş ve bu teorisini beden, cinsiyet, söylemsellik, olumsallık ve performatiflik kavramları üzerinden şekillendirmiştir.

Butler'a göre "beden" sadece maddi bir varoluş değildir. Beden bir oluşum sürecidir, bir fikirdir. Kişi kendi bedenini, çağdaşlarından ve kendinden öncekilerden farklı şekilde yapar. Bu esnada da sınırlandırılır, koşullandırılır ve her seferinde yeniden üretilir (Butler, 1988: 520-521). Bu noktada Butler'ın teorize ettiği performatiflik kavramına yönelmek kaçınılmazdır. Performatiflik, dilin sadece ifade edilen bilgileri taşımadığını, aynı zamanda eylemi gerçekleştirdiğini ve toplumsal normları şekillendirebileceğini öne sürer. Bu sebeple toplumsal cinsiyet çalışmalarında baş köşeye oturur. Beden bir sahne, bir alandır. Cinsiyet ise bu sahnede edimsel olarak devinen ve sürekli değişerek, dönüşerek performans sergileyen bir oluşumdur.

Butler'a göre beden, cinsiyeti ya da toplumsal cinsiyeti belirleyen bir alan değildir. Kimliklerin sahnelendiği bir alan, bir sahnedir (Butler, 2009'dan akt. Kineşçi, 2018: 58). Butler'a göre kadın-erkek ayrımı tarihseldir. Cinsiyetler biyolojik olarak 'ikili' addedilse de toplumsal cinsiyetin ikili olduğunu savunmak için bir neden bulunmamaktadır (Butler, 2019: 51). Dolayısıyla kadın ve erkek ikiliği tarihsellikle

---

[4] Kadın-erkek, homoseksüel-heteroseksüel vb. ikili ayrımlar.

ilişkilendirildiğinde, sabit bir olgu olmadığı anlaşılmaktadır. Bu kimlikler değişkendir ve bu noktada kendilerini performanslarla ifade ederler (Kineşçi, 2018: 58). Butler'a göre toplumsal cinsiyet, tekrar eden edimlerin performatif bir sonucudur. Butler bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir:

> "…toplumsal cinsiyet, bedenin tekrar tekrar biçimlenmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde zamanla pıhtılaşarak bir töz görünümü, bir tür doğal oluş görünümü üreten bir dizi tekrarlanan edimdir." (Butler, 1990'dan akt. Jagose, 2017: 106)

Butler'a (2019: 20) göre performatiflik, tek seferlik bir edim değildir. Tekerrür eder, bir anlamda ritüeldir. Beden kapsamında doğallaştırılmasıyla etkileri ortaya çıkar. Sürekliliği olan, zamansal ve kültürel bir süreçtir.

Butler, toplumsal cinsiyet kavramının da bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapar ve şöyle açıklar: "Örneğin toplumsal cinsiyeti hem yönelimsel hem de performatif bir "edim" olarak bedensel bir biçem olarak düşünün; burada "performatif"in kendisi "dramatik" ve "gönderimsel olmayan" çift anlamını taşır." (Butler, 1988: 521)

Toplumsal cinsiyeti betimleyen ifadeler salt bir toplumsal cinsiyet kimliği oluşturmaz. Çünkü bu kimlik Butler'a göre, o ifadelerin performatif sonuçları olarak ortaya çıkar. Toplumsal cinsiyet kavramının, toplumsal cinsiyet kimliği oluşturamayacağı üzerinden gidecek olursak, kimliğin inşâsı ve temsilinde performatiflik kavramının nasıl işlediğini görürüz.

Söz gelimi, Butler'ın performatiflik kavramı, bazı araştırmacılar tarafından 'performans' kavramı ile bir tutulmaktadır. Bu noktada Butler, toplumsal cinsiyetin kasti ve bilinçli bir performans olarak anlaşılmaması gerektiğini vurgular (Jagose, 2017: 108). 'Oluşturulmuşluk' ve 'sınırlama' kavramlarına dikkat çeker:

> "Performatiflik, düzenli ve sınırlandırılmış norm tekrarlarını içeren bir sürecin dışında anlaşılamaz. Ve bu tekrar bir özne tarafından icra edilmez; bu tekrar, özneyi olanaklı kılan ve özneye geçici koşulunu kuran şeydir. Bu tekrarlanabilirlik 'performansın' tekil bir eylem ya da olay olmadığını fakat ritüel bir yapım, belli bir sınır ve çerçeveleri olan, yasak ve tabularla

> yönlendirilen, sürgün ve hatta ölüm tehditleri altında sahnelenen sürekli bir ritüel olduğunu belirtir, fakat ısrar etmekteyim ki bu tekrarlanabilirlik 'performatifliği' tam manasıyla tanımlamamaktadır." (Butler: 1993'ten akt. Jagose: 2017: 109)

Kuşkusuz Butler'ın performatiflik kavramının siyasi bir yönü de bulunmaktadır. Bu yönünü daha iyi anlamak için Butler'ın fikirlerini şekillendiren "hegemonya" kavramına göz atmak gerekmektedir. "Olumsallık, Hegemonya, Evrensellik" başlıklı; Butler, Laclau ve Zizek'in tartışmalarından oluşan yapıtta Butler düşüncelerinin siyasi yanını şu şekilde ifade eder:

> "Ernesto Laclau, Slavoj Zizek ve ben son yıllarda yapısalcılık sonrası, hegemonyanın siyasal projesi ve psikanalizin statüsüyle ilgili birçok kez görüştük. Bana göre hepimiz sol bir siyasal projenin kuramsal kenarlarında çalıştık ve eleştirel bir toplumsal kuram ve hareket olarak Marksizmle çeşitli derecelerde devam eden yakınlığımız var. İlerici toplumsal kuramın kimi anahtar kavramları çalışmalarımızda yeni ve değişik ifadeler kazandı ve hepimiz, öznenin statüsü ve oluşumuyla, bir özne kuramının demokrasi düşünüşü bakımından içerimleriyle, bir hegemonya kuramı içinde 'evrenselliğin' gelişimiyle ilgileniyoruz. Bana göre ayrıldığımız yer, öncelikle ve her şeyden fazla olmak üzere, bir hegemonya değerlendirmesi bağlamında özne kuramına yaklaşımlarımız ve özgül kültürel ve toplumsal eklemlenmelerle ilişkileri bakımından siyasal oluşumların 'mantıksal' ya da 'yapısal' çözümlemelerinin statüsüdür." (Butler, Laclau ve Zizek, 2000: 11)

Mevcut siyasi düzen yani hegemonya içerisinde özne, dışlayıcı bir anlayış içerisinde karşımıza çıkmaktadır (Oralgül, 2016: 54). Ancak, siyaset özneleri dışlayan değil, onlarla hareket eden bir yapı olmalıdır. Dışlayıcı siyaset, karşısında durulması gereken ve direnilmesi gereken bir mekanizma olarak belirginleşir. Siyasetin de performatif bir yapısı olduğunu ifade eden Butler, bu yapının performatiflik gibi altüst edilebileceğini belirtir. Bu noktada Oralgül'ün açıklaması performatifliğin siyasi bağlamına dikkat çekmektedir:

> "Toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda bela çıkarmak heteroseksist kurucu düzenlemelerin bizzat kendilerini kullanarak, bir kargaşa çıkartıp, aykırı örnekleri görünür kılmak anlamına gelmektedir. Butler'a göre böylece toplumsal cinsiyetin doğal ya da kültürel anlamda bir töz olmadığı, performatif pratikler yoluyla inşa edildiği gösterilebilecektir. Alt üst edici performatif pratikler, iktidarı toptan ortadan kaldıracak bir direniş şeklinden çok, özne olarak kabul edilmeyenleri görünür kılan ve iktidarın dışlayıcı işleyişini ifşa eden edimlerdir." (Oralgül, 2016: 54)

Butler iktidarın özünde sabitlik olmadığını belirtmektedir. Günlük yaşamın farklı hassas anlarında, sürekli olarak iktidar yeniden inşa edilir. Bu süreç belirsiz bir sezgi şeklinde düşüncelerimizi etkiler ve toplumun kabul ettiği bilgi yapılarına sıkı sıkıya entegre olur (Butler, Laclau ve Zizek, 2000: 12). Tüm bunların yanı sıra Butler'a göre toplumsal değişim yalnızca büyük bir topluluğu bir amaç etrafında bir araya getirmekle sınırlı değildir. Aynı zamanda günlük toplumsal ilişkilerin tekrar şekillenmesi, devrimci eylemlerin yeni kamusal ufuklar açmasıyla gerçekleşmektedir.

Bu açıdan performatiflik kuramı, hegemonya kuramı ile benzerlik taşır. İki kuramın benzerliğini Butler şöyle açıklar: "Her ikisi de toplumsal dünyanın, toplumsal eylemin çeşitli düzeylerinde iktidarla işbirlikçi bir ilişkiyle oluşmasını ve yeni toplumsal olanakların ortaya çıkmasını- vurgular." (Butler, Laclau ve Zizek, 2009: 12)

Butler, performatiflik kuramıyla, toplumsal cinsiyet çalışmalarında, feminizm kuramına da eleştiriler getirmiştir. Çeşitli cinsiyet kodlarını, birtakım terimler ile ifade etme konusunda, bu terimlerin her zaman ifade edilmek isteneni karşılamayacağının bilinerek kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Kimlikleri ifade ederken, elbette terimlerden yararlanmak gerekmektedir. Ancak Butler'a göre, kimliğin oluşumu aşamasında kimliği yapısöküme uğratmak gerekmektedir (Butler, 2008'den akt. Akar, 2015: 53).

Butler'ın performatiflik kavramı, her ne kadar farklı yorumlansa da farklı teorisyenlerce eleştirilerek anlam kayması ile karşı karşıya kalsa da anlaşılması gereken, öznenin bilinçli bir şekilde yaptıklarına değil, öznenin oluşumuna ve gelişimine vurgu yapan bir kavram olduğudur.

1.2. Karnavalesk

Rus kültürbilimci Mikhail Bakhtin'in edebiyat incelemelerinden yola çıkarak kavramlaştırdığı *diyalog*, diyaloji ve *karnavalesk* kavramları, edebiyat dışındaki alanlarda da ilgi çekmekte ve birçok araştırmaya ışık tutmaktadır (Çerezcioğlu, 2015: 9). Özellikle karnavalesk, müzik alanında yapılan akademik çalışmalarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özdemir (2014: 30-46), karnavaleski *clup* kültürü ile ele alır ve

elektronik müzik ekseninde sunar. Çerezcioğlu (2015: 9-25), “Karnavalesk Bağlamında Müzika Retorika” başlıklı çalışmasında, müzisyen Karahan Kadırman’ın performansını karnavalesk bir düzlemde irdeler. Arslan ve Ergun’un (2023: 106-124) çalışmasında ise, karnavalesk, elektronik dans müziği festivalleri ile harmanlanarak ayrıntılı bir alan çalışmasının sonucu ile karşımıza çıkmaktadır. Özmenteş (2015) ise, kavramı tınısal bağlamda ele alarak, çalışmasında müzikal anlam üzerinden karnaval ve müzik birlikteliğine yer verir. Edebiyat başta olmak üzere, güzel sanatların hemen her bölümünde farklı örnek olaylar ekseninde karnavalesk kavramı sıkça karşımıza çıkmakta ve çalışmalara farklı boyutlar kazandırmaktadır.

Karnavalesk kavramı, Ortaçağ karnavallarının heterojen yapısına vurgu yapan ve diyalog kavramıyla bir arada işlevsellik kazanan bir kavramdır. Diyalog kavramının farklı seslerin ya da amaçların çarpışmasını ifade etmesinin yanında tarihsel bir anlamı da bulunmaktadır. Sibel Irzık Bakhtin’in Karnaval’dan Romana adlı seçkisinde yazdığı önsözde bu durumdan şöyle bahseder: “Bu anlamda diyalog, tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışması, bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskelerinin düşürülmesidir” (Bakhtin, 2020: 24). Yani diyalog terimi, ben ve öteki diyalektiği olarak düşünülebilir. Bakhtin’in, Sokrates’in diyalog kavramına da bu anlamda vurgu yaptığı bilinmektedir. Öte yandan bu noktada, Bakhtin’in diyalog kavramından hareketle ortaya koyduğu “diyaloji” kavramına da bir göz atmakta yarar vardır.

Bakhtin’e göre romanlar karnavallar gibi çeşitli yapı ve söylemleri bir araya getirerek geleneksel anlatılardan ayrılır. Bakhtin, romanın temel özelliğinin "diyaloji" olduğunu belirtir. Bu kavram, sadece karakterler arasındaki konuşmaları değil, aynı zamanda farklı dil türlerinin, üslupların ve dünya görüşlerinin etkileşimini içerir. Roman, diyaloji aracılığıyla çeşitli hikayelerin birbiriyle ilişkisini kurarak derinlik kazanır. Bakhtin'in perspektifinden, romanlar geleneksel normları sorgular ve çeşitli bakış açılarını bir araya getirerek okuyucuya zengin ve katmanlı bir deneyim sunar (İleri, 2018: 4). Böylelikle Ortaçağ karnavallarının çoklu yapısı arasındaki geçişleri de diyaloji kavramına bağlamak yanlış olmaz.

Ortaçağda folk mizahı, ideolojik ve edebî dünyanın dışında gelişmiştir. Bu yüzden özgürlük alanının çok geniş olduğunu söylemek mümkündür. İnsanları çoğu alanda kısıtlayan bir kilisenin varlığından söz edilirken, resmi alan dışında kalan alanlarda serbest ve kuralsız bir gülme eylemi söz konusu olabilirdi (Bakhtin, 2020: 88). Bir anlamda Ortaçağda insanların ikili bir yaşam sürdüklerini belirten Bakhtin (2020: 110), bu yaşamlardan birinin kilise yaşamı diğerinin ise karnaval yaşamı olduğuna dikkat çeker.

Karnaval, toplumun her kesiminden insanın, yılın belli zamanlarında bir araya gelerek eğlendiği; o zamana kadarki yasakları ya da kısıtlamaları hiçe sayarak, kilise tarafından dayatılan kuralları alaşağı ettiği ve biraz gerçek, biraz oyun ile iletişime geçtiği bir alandır (Uygun ve Akbulut, 2018: 77). Karnaval devam ettiği sürece, herkes karnavalesk bir yaşam sürer.

Ortaçağ karnavallarının en belirgin özelliği, karnaval alanında 'icracı-izleyici' ayrımının ortadan kalkması ve karnavala katılan herkesin 'diyalog' yoluyla bu rolleri değişerek uygulamasıdır (Çerezcioğlu, 2015: 10). Üstelik izleyici, bu pratiğin şekillenmesinde ve yönlendirilmesinde de büyük rol oynamaktadır. Günlük hayatta asla söylenemeyecek sözler, gerçekleştirilemeyecek davranışlar karnaval alanında tamamen mubah olarak görülmektedir. Karnavallarda toplumsal statü bir ayrım rolü üstlenmez ve bu pratiğin egemen sınıf tarafından sınırlandırılması söz konusu bile olamazdı. Tüm yasalardan ve yasaklardan ayrı olarak karnaval, başka bir dünyaya dönüşür ve dahil olan herkes orada yaşardı.

Bu noktada karnavalın siyasi bir boyutunun da olduğunu söylemek yanlış olmaz. Karnavallar bir anlamda direniş alanı olarak da düşünülebilir. Stam, karnavalın bu boyutunu şöyle aktarmıştır:

> "Karnaval bir festival veya partiden çok daha fazlasıdır. Karnaval, baskı görenlerin sahip olduğu muhalif kültürdür. Kültürel üretim ve tutkunun ürettiği karşı modeldir. Dünyanın aşağıdan görünümünü sunar; sadece davranış kurallarını bozguna uğratmak anlamında değil; aynı zamanda baskıcı toplumsal yapıların sembolik ve ileriye dönük yıkımı anlamında…" (Stam, 1992'den akt. Sarı, 2011: 471)

Bakhtin (2020: 239), karnavalesk ile ilgili toparlayıcı bir betimleme yaparken, felsefe, diyalog, serüven, fantastiklik, ütopya gibi birbirine hiç benzeşmediği düşünülen birçok kavramı bir türün organik bütünü içinde bir araya toplanması olarak ifade etmektedir. Bu da karnavalesk kavramının heterojen yapısına işaret etmektedir. Bakhtin bu durumu yine edebiyat üzerinden açıklar. Özellikle Dosteyevski'nin romanlarının polifonik yapısından yola çıkarak *heteroglossia* kavramını ortaya koyar. Bu kavram, Petkova tarafından en basit tabiriyle şöyle açıklanmıştır: "değişik dil ve söylemlerin bir arada bulunup çarpışması" (Petkova, 2005'ten akt. Kuzu, 2009, 101).

Petkova, makalesinde heteroglossia kavramını açıklamaya şöyle devam eder:

> "Heteroglossia, saray dili, basın dili, günlük dil vs. gibi sanatsal söyleme farklı toplumsal tabakaların dahil edilmesini belirtmektedir. Söylem tek bir konuşmacıya ait gibi gözükmektedir fakat aslında daha fazla insanın dilini ve tutumlarını içermektedir. Roman söyleminde konuşma bir konuşmacının ikinci bir konuşmacıya hitap ettiği bir iki yönlü süreç değildir. Söylendiği gibi birden fazla heterojen kelime ile diyalojik ilişkiye girmekte ve anlamı bu kelimelerin anlamıyla kaynaşmakta ya da 'gerilim dolu bir ortamda' ses çıkarmaktadır." (Petkova, 2005'ten akt. Kuzu, 2009, 101)

Heteroglossia sözcüğünün Türkçede farklı çevirileri bulunmaktadır. Ancak en başat anlamları, çok dillilik, çok söylemlilik olmakla birlikte; kavramın ana anlamı dilin değişken, farklı ve çok yönlü yapısına vurgu yapmaktadır (Rızvanoğlu, 2006: 123-130).

Bakhtin'in ileri sürdüğü kavramlar arasında, örnek olay ile bağlantı kurmamıza yardımcı olacak bir diğer kavram daha göze çarpar. Bu noktada *kronotop* kavramına değinmekte yarar görülmektedir.

Bakhtin (2020: 28), kronotop kavramını yine karnaval ve türler tarihi ekseninde açıklarken, bu kavramın toplumsal yaşam içinde tarihsel özgürlük taşıyan farklı zaman ve mekân düzenlemelerini ifade ettiğine vurgu yapar. Bakhtin'in düşüncesine göre, zaman ve mekân deneyimleri doğrudan işlenmemiş algılardan oluşmaz; bunlar, toplumsal gelişmeler, kültürel olgular ve bireyler arasındaki farklılıkların bir ürünüdür. Nesnelerin çıplak olarak var olamayışı ve dilin her türlü kullanıma açık olmaması gibi, zaman ve mekâna ilişkin deneyimlerin de belirli bir bağlam içinde şekillendiği vurgulanır. Bakhtin'in (2020: 29) perspektifine göre, zamanın

göreliliği duygusu veya kamusal ve özel alanlar arasındaki ayrım gibi kavramlar, toplumsal gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkar ve kültürel olgular aracılığıyla günlük yaşamın bir parçası haline gelir.

Kronotop kavramı aynı zamanda toplum içindeki farklı sınıflara üye bireylerin bir mekân içindeki hareket özgürlükleri ve kültürel belleklerinin sınırlarının farklılığına vurgu yaparak, bu durumun bilinç yoluyla zaman üzerinde kurulan egemenlik derecesini etkilediğini belirtir. Yani, toplum içindeki sosyal farklılıkların, zaman ve mekân algılamalarını şekillendirdiği ve bireyler arasında egemenlik ilişkilerine neden olduğu vurgulanmaktadır (Bakhtin, 2020: 28). Karnaval alanında, edebiyatta da olduğu gibi zaman bedenleşir ve mekânın anlam kazanmasını sağlar.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ‘Huysuz Virjin’ örnek olayından yola çıkılarak, bahsi geçen kavramlara değinilecek ve tüm kavramlar nezdinde bir değerlendirme sunulacaktır.

2. BÖLÜM

TARİHSEL BOYUT

2. BÖLÜM

TARİHSEL BOYUT

2.1. Kanto ve Tarihsel Konumu

2.1.1. Kantonun Evrimi

1800'lü yıllardan başlayarak Cumhuriyet sonrası döneme kadar popülerliğini sürdüren kanto, son zamanlarda kadının değişen müzikal kimliği kapsamında toplumsal cinsiyet çalışmalarına da konu olmaktadır. Beşiroğlu ve Özbilen (2010). "Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular" adlı çalışmada kanto yoluyla kadının değişen müzikal kimliği üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda çalışma, batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin Türk popüler müziğine etkileri ve bu etkiler sayesinde kadının kamusal alanının değişimine vurgu yapmaktadır. Ünal (2017: 265) ise, kantoyu batı-dışı modernlik kavramı çerçevesinde inceleyerek, kantonun gelişimini tersine bir gelişim olarak nitelendirmiş ve geleneksele doğru giden bir dönüşüm olduğunu belirtmiştir. Ünlü ise, kanto tanımının zaman içinde değişikliğe uğradığına, gelenek ve kural dışı her yeni müziğe kanto denmeye başlandığını belirterek, kantonun yapısal olarak nasıl konumlandığına dikkat çekmektedir (Ünlü, 1998'den akt. Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 237). Esin ve Sazak'ın, (2016: 14) çalışmasında ise, kanto icrasında kadının etkin rolü, cinsiyete dayalı kodlarının konumu kanto örnekleri üzerinden incelenmiştir.

Osmanlı'da Batılılaşma ve modernleşme hareketleri kapsamında, özellikle İstanbul merkezli sanat aktivitelerinin yaygınlaşmasıyla çeşitli tiyatro toplulukları, kumpanyalar, orkestralar, sarayda ve halka açık alanlarda performanslar sergilemeye başlamıştır. 1850'li yıllarda tiyatrolar yaygınlaşmış, telifli oyunlar Türkçe sahnelenmeye başlamış, Rumların ve Ermenilerin öncülüğünde opera ve tiyatro toplulukları oluşmaya başlamıştır (Ünal, 2017: 258). Batı'dan gelen çalgılar ve formlar,

Osmanlı makamsal müziğine sirayet ederek melez bir yapı oluşturmuştur.[5] Bu kültürel etkileşimin, Kanto türünün Türk müziği içerisinde yer almasına olanak sağladığını söylemek yanlış olmaz. Tiyatrolarda oyun öncesi halkı tiyatroya çekmek amacıyla açımlık orkestralar oluşturulmuş ve Batı'dan gelen çalgılara bu orkestralarda yer verilmiştir. Söz gelimi, trompet, keman, klarnet, trombon gibi enstrümanlar bu oyun öncesi sahne alan antrakt orkestralarda kullanılan enstrümanlar arasındadır. Osmanlı'nın çok kültürlü ve etnik çeşitlilik barındıran yapısı Batı'dan gelen çalgılarla birleşince, geleneksel Osmanlı müziğindeki değişim de gözle görülür bir hâl almıştır. Bu durum kanto gibi melez türlerin oluşmasında etkili olmuştur.

Kantonun, Türk Müziği'nin ilk popüler türü olduğu düşünülmektedir (Özbilen, 2006: 8). Kanto sözcüğü, 1870 yılında İstanbul'a gelen gezici bir tiyatro topluluğundan öğrenilen *Cantare*[6] adlı İtalyanca sözcükten türetilerek kullanılmaya başlanmıştır (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 236).

> "1870 yılında İstanbul'a gelen bir İtalyan tiyatrosunun verdiği temsillerde ilk kez kanto oynanmış, bundan sonra tuluat tiyatrolarımıza asıl oyun başlamadan önce, bir çeşit uvertür (Ouverture) olarak yapılan caz davulu, trompet, keman ve zilden ibaret çalgı takımının çaldığı kırık havalarla oynanan şarkılı ve çiftetelli karışımı oyunlara kanto adı verilmiştir." (Ataman, 1997'den akt. Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 237)

Sonrasında kanto performansında icra edilen şarkılar da kanto ismiyle ifade edilmeye başlanmıştır. Kantonun, Türk müziğinin ilk popüler türü olmasının yanı sıra, önemli addedilebilecek diğer özelliği de kadınların icra ettiği bir tür olmasıdır. Kanto icrasında, erkeklerin de performans sergilediği bilinmektedir. Ancak, performans içerisinde erkeklerin ikinci planda olduğunu söylemek mümkündür. Erkeklerin üstlendiği rol, kadınlara eşlik etmek, onlarla düetler yapmaktır. Kantoda egemen olan kadındır. Ancak Osmanlı döneminde modernleşme hareketlerinin başlamasına rağmen

---

[5] Çalışmamızın ana eksenini oluşturan kavramlar arasında olmadığından burada modernizm kavramına değinilmemiştir. Ancak her toplumda -özellikle Batı-dışı toplumlarda- modernleşmenin farklı sonuçlar doğurduğunu söylemek gereklidir. Bu noktada Nilüfer Göle'nin "Batı-dışı modernlik" kavramı iş görmektedir.

[6] Şarkı söylemek anlamında kullanılan İtalyanca bir sözcük.

Müslüman kadınların saray dışında müzik veya dans icraları yapmalarının yasak olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, gayrimüslim kadınlar çeşitli müzik, dans performansları yürütmüşlerdir. Bu performansların başında da kanto yer almaktadır. Bu bağlamda, bir yanda geleneksel kodlarına uygun davranış sergilemesi beklenen Osmanlı kadını, diğer yanda modernleşme hareketlerinin sonucunda sahne performansını özgürce sergileyebilen gayrimüslim kadınlar durmaktadır. Müslüman kadınların da gayrimüslim kadın isimlerini kullanarak sahne performansları düzenledikleri bilinmektedir. Dönemin en bilinen kanto icracıları arsında Şamran, Peruz Hanım, Küçük Virjin, Eleni, Şamran Hanım, gibi isimler geçmektedir (Demir, 2018: 46). 1890 yılında Amalia takma adını kullanarak sahneye çıkan Kadriye Hanım'ın ilk Müslüman kadın kantocu olduğu belirtilmektedir (Zobu, 1961'den akt. Özbilen, 2006: 12). Bu noktada, Kanto icrasında cinsiyet kodlarının nasıl işletildiğine vurgu yapmakta yarar vardır. Saray dışında müzik veya dans performansı sergilemesine izin verilmeyen Osmanlı kadını kodundan "batılı, modern kadın" koduna bir geçiş dikkat çekmektedir.

İstanbul'da devlet destekli modernleşme hareketleri sürerken, kadının da performans dünyasındaki konumu değişmeye; geleneksel Osmanlı kadını kimliği dönüşmeye başlamıştır. 1880'li yılların sonunda, kanto performanslarının artmasıyla, performansçının dışında izleyici olan kadının rolü de büyük oranda önem arz etmeye başlamıştır. Osmanlı kadını kimliği ve modern kadın kimliği arasında bu performanslar sayesinde bir köprü oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sahnede hemcinsinin sergilediği performansı izleyen Osmanlı kadını, müzik, söz, davranış kodlarıyla sahnedeki performansı kendi ile özdeşleştirerek gözlemlemiştir. Başka bir değişle, performans esnasında, rahat, kendinden emin hattâ performansı gereği seksapelliğini öne çıkaran kantocunun bedeni üzerinden, kendi kimliğini inşa etmeye başlamıştır. Böylece iki farklı kültürel kod arasında kimlik oluşturmaya çalışan bir kadın figürü ortaya çıkmıştır. Bu noktada kadının, kamusal alanda kendi varlığını gösterebilmesinde kantonun önemli bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür. Kantonun kendi başına bir tür olarak benimsenerek, kabullenilmesini sağlayan kimlik, kuşkusuz kadın kimliğidir (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 236). Batılılaşma ve modernleşme hareketleriyle, kadının saray ya da ev içinde izin verilen performansları kamusal alana kanto yardımıyla

taşıdığı ve bir anlamda kadın kimliğinin de kamusallaştığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Genel itibariyle kanto icrası içerisinde, kadının seksapelliğini, çekiciliğini ve arzulanmasını imleyen şarkı sözleri ve dans figürleri bulunmaktadır. Ancak Cumhuriyet sonrası dönemde farklı örnekler de dikkat çekmektedir. Bir külhanbeyi ya da kabadayıvâri nidâlara; artık kadının söz sahibi olduğunu belirten ve erkeğe karşı çıkmasını konu alan şarkı sözlerine de rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra, kadının erkekle eşit olduğunu, içki içip, dans edebileceğini, tabir-i caizse gönlünden nasıl gelirse öyle yaşayabileceğini vurgulayan şarkı sözleri de mevcuttur.

> "Bana kadın şoför derler, aşarım uçan kuşu
> Bana deli şoför derler, tırmanırım yokuşu
> Yolda kornamı çalarım, erkekleri parçalarım
> Erkekten farklı neyimiz eksik,
> Saçlarımızı kökten kestik…" (Ertaş, 2013'ten akt. Esin ve Sazak, 2016: 29)

Kantonun gittikçe popülerleşmesiyle, Müslüman kadınlar da sahnede sıkça yer almaya ve hattâ yavaş yavaş kendi isimlerini kullanmaya başlamışlardır. Cumhuriyet sonrası dönemde de artık kadınların sahneye çıkması yasak olmadığından, kantonun altın çağını yaşadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

2.1.2. Kanto'nun Dönemleri

Kanto hakkında araştırma yapan araştırmacıların, kantonun dönemselleştirilmesiyle ilgili farklı önerileri bulunmaktadır. Beşiroğlu ve Özbilen (2010), kantoyu dört dönemde incelemeyi uygun bulmuştur. Bu dönemler şöyledir:

- Tuluat Tiyatroları Dönemi (1880-1920),
- 78'lik ve 45'lik Plaklar Dönemi (1900-1940/78'lik) (1965-1980/45'lik-33'lük),
- Gazinolar Dönemi (1950-1980),
- Ramazan Eğlenceleri Dönemi (1980-2005)" (2010: 238).

Bazı araştırmacılar ise kantoyu iki dönemde incelemiştir: "Erken Dönem Kanto ve Cumhuriyet Sonrası Kanto" (Ünlü, 1998'den akt. Ünal, 2017: 259).

Dörtlü modelde, göze çarpan en önemli nokta, tarihlerin iç içe geçmişliğidir. Bahsi geçen dönemler kronolojik olarak kendinden sonraki dönem ile keskin olarak ayrılamayacak özellikler göstermektedir. Örneğin Tuluat Tiyatroları Dönemi, kantonun ortaya çıktığı dönemdir. 1880-1920 yıllarını kapsadığı belirtilen bu dönem, 78'lik ve 45'lik plaklar dönemi ile iç içe geçtiği gibi, 78'lik ve 45'lik plaklar dönemi de kendisinden sonra gelen Gazinolar Dönemi ile kesişmektedir. Bu nedenle dört dönem birbirinden tarihsel farklılıkla, keskin hatlarla ayrılamamaktadır. Bu belirsizlik ile dört dönemde kantoyu incelemek çok elverişli görünmemektedir. İkili modelde ise eksik olduğu düşünülen nokta, Cumhuriyet sonrasında kantonun özellikle gazinolar döneminde bambaşka bir performansa dönüşmesinin es geçilmiş olmasıdır. Kantonun hem müzik hem söz öğeleri, gazinolar döneminde farklılaşmıştır. Öncelikle mekânsal olarak farklılaşma gözümüze çarpar. Gazinolar, kantonun ilk sergilendiği tuluat tiyatrolarına göre çok farklı dinamikleri bünyesinde barındıran performans mekânları olmuştur. Kanto icracısının kimliği, kıyafetleri, repertuvarı ve ona eşlik eden orkestranın çalgı kullanımı bile gazinolar döneminde farklılaşmıştır. Bu nedenle de gazinolar döneminin cumhuriyet sonrası dönemin içine yerleştirilmesi yerine, ayrı bir başlıkta incelenmesi gerekmektedir. Bu noktada üçlü bir model önerilebilir:

1. Osmanlı Döneminde Kanto (1880-1920)

2. Cumhuriyet Sonrası Dönemde Kanto (1920-1960)

3. Gazinolar Dönemi ve Sonrasında Kanto (1960-2005)

1960'lı yıllarda Türkiye'de gazino kültürü ortaya çıkmış ve gittikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Assolist, uvertür, solist altı gibi kavramlarla tanıştığımız bu dönemde, kanto gazinonun yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Assolist öncesi, izleyicinin yemeğini yediği ve gazino ortamına alıştığı zaman dilimini kanto performansı ve assolist öncesi sahneye çıkarak, sahneyi assoliste hazırlayan solist altı ile geçirdiği bilinmektedir. Çeşitli eğlence merkezleri, Galata ve Direkler arası tuluat tiyatroları ya da salaş tiyatrolarda sergilenen kanto performanslarının gazinolara taşınması, performansın yapısında ciddi bir değişime sebep olmuştur. Mekânın farklılaşmasının performansın da değişmesinde oynadığı rol Huysuz Virjin örnek olayını anlamada önemlidir. O döneme kadar kanto icrasında, erkek kimliğinin sadece

kantocu kadına eşlik etme işlevinin olduğunu belirtmiştik. Ancak Huysuz Virjin performansı ile bu durum farklılaşmıştır. Kadın kostümüyle bir erkeğin performans sergilemesi performatiflik kavramı ile; izleyicinin bu performansa katılarak yer yer performansın yürütücüsü hâline dönüşmesi ise karnavalesk kavramı ile doğrudan ilişkilenmektedir.

1880-2005 yılları arasında popülerliğini farklı mecralarda ve farklı fonksiyonlarda sürdüren kantonun, Seyfi Dursunoğlu'nun gerçekleştirdiği Huysuz Virjin performansının ana unsuru olmasının, kantonun, Huysuz Virjin performansı gibi heterojen bir yapıya sahip olmasından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kadının şarkı söylediği, dans ettiği bir tür olan kantoya bir de tuluat tiyatrolarından gelen doğaçlamayı katarak, kadın kostümü giyerek bambaşka bir performansa dönüştürmesi, bu heterojen ve karnavalesk yapıyı bir kez daha betimler niteliktedir.

2.2. Huysuz Virjin Performansının Tarihsel Analizi

Türk performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu'nun (1932-2020), 1950'li yıllarda altyapısını kurduğu, 1960'lı yılların sonunda sahneye koyduğu 'Huysuz Virjin' performansı, müzik, dans, doğaçlama ve izleyici ile karşılıklı diyaloglardan oluşan bir sahne performansıdır.

Bu performans, geleneksel Türk tiyatrosundan, tuluat tiyatrosundan, zennelik ve kanto gibi performanslardan beslenmesi; erkek bir performans sanatçısının kadın kostümü ile gerçekleştirdiği bir performans olması ve içinde doğaçlamaya ve izleyiciyle kurulan çeşitli diyaloglara yer verilmesi açısından önem arz etmektedir. 1950'li yıllarda orta oyunu, tuluat tiyatrosu gibi türlerin ekseninde kanto ve zennelik ile inşâ edilmeye başlanan 'Huysuz Virjin' karakteri, Türkiye'deki gazino kültürü ile izleyici ve performansçı arasında diyalogların da kurulduğu farklı bir boyut kazanmıştır.

Seyfi Dursunoğlu'nun sahne sanatlarına olan ilgisi ve yeteneği çocukluk yıllarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Başlarda izlediği tiyatrolardan ya da sinema filmlerinden etkilenerek; oradaki karakterleri kadın-erkek ayırt etmeksizin evde canlandırmaya başlar. İlk sahne performansı, ilkokul yıllarında aşçı rolünü canlandırdığı

bir operet ile gerçekleşir; ancak kadın kostümü ile sahnede gerçekleştirdiği ilk performansı kendi anlatımıyla şöyle başlar:

> "İlkokulda 'Gelincik Ülkesi' adlı bir müzikalde dört beş kişi daire oluyoruz, ortamızda da bir kız. Ama kız bir türlü rolünü ve dansları yapamıyor. Bense çok iyi yapıyorum. Bizi çalıştıran madam, 'Sen geç ortaya' dedi. Ama ortadakinin kız olması lazım… Beylerbeyi'nde Süreyya diye bir arkadaşımda peruk olduğunu biliyordum. 'Peruk taksam olur mu?' dedim madama; 'Olur' dedi: 'Peruk takarsan ortada sen dans edersin…" (Atay ve Akşit, 2004: 1)

Seyfi Dursunoğlu'nun, 1950 yılında henüz 18 yaşındayken, ortanca abisinin nişan töreninde, büyük abisi ile dans ettiği fotoğrafta kadın kostümü giyerek aile üyelerinin katıldığı kutlamalarda da performanslarını sürdürdüğü gözlemlenmektedir.



Şekil 1- Huysuz Virjin'in aile arasında gerçekleşen bir kutlamada kadın kostümü ile sergilediği performans (Atay ve Akşit, 2004).

Fotoğraftaki performansı, kendi sözleriyle şöyle ifade eder:

> “Bahattin abimin nişanında, büyük ağabeyim Selahattin’le dans ediyorum. Büyük ağabeyim pavyonlara falan pek düşkündü. Pek bir gezmeyi severdi. …Oralarda iyi dans edebilmek için evde benimle figür çalışırdı. Gittiği pavyonda kadınlarla daha iyi uyum sağlasın diye ben konu mankeni olurdum herhalde. Düğünlere de o figürleri göstermek için çıkardık.” (Atay ve Akşit, 2004: 59-60)

Sonrasında Seyfi Dursunoğlu, henüz Huysuz Virjin personasını yaratmadan önce birçok mekânda şarkı söyler, dans eder ve çeşitli sahne şovları gerçekleştirir. 20’li yaşlarının ortasında, Beylerbeyi Kültür Evi’nde arkadaşlarıyla birlikte Ramazan eğlenceleri düzenlediği sırada, eski kanto performansçılarının isimlerini kullanırlar ve Huysuz Virjin personası dans ve şarkı icrası ekseninde ortaya çıkar. Ancak performanslarının içinde izleyici ile karşılıklı diyalog kurması gazinoların yaygınlaştığı dönemlere denk gelecektir.

Haber Türk kanalında 2010 yılında yayınlanan “Tek Başına” başlıklı belgesel serisinin 6. bölümüne konuk olan Seyfi Dursunoğlu, kendisinden önceki dönemdeki Minyon Virjin olarak anılan kanto sanatçısından etkilenerek yarattığı, minyon birisi olmadığı için ve çevresindeki arkadaşları onu “huysuz” olarak addettikleri için Huysuz Virjin ismini verdiği karakteri şöyle tanımlar:

> “Evlenememiş, evde kalmış, isterik, kendini beğenmiş bir kadın; ama doğru söylüyor, her şeyin doğrusunu söylüyor. Ancak dokuz köyden kovulmuyor çünkü halkın düşündüğü ama kimsenin kimseye söyleyemediği şeyleri söylüyorum. Ancak bu büyük bir hakaret değil. Namza talük eden bir şey değil. Bir espri. Ama o dozu ayarlamak çok mühim.”[7]

Seyfi Dursunoğlu, Huysuz Virjin’i anlatırken, hemen her röportajında benzer noktalara dikkat çekmektedir. Başka bir kaynakta ise şöyle anlatır Huysuz Virjin karakterini:

> “Huysuz Virjin namuslu bir kadın değil ancak her şeyin doğrusunu söyleyen biri. İnsanların kendilerinde göremedikleri şeyleri rahatlıkla ikaz

---

[7] “Seyfi Dursunoğlu ‘Huysuz Virjin’ Belgeseli, https://www.youtube.com/watch?v=QABB79qOSaY&t=1289s (Erişim tarihi: 02.11.2023).

> eden, yaptığı her ikazın da doğru olduğuna inanan biri. …Tatmin olmamış, kendini beğenmiş bir kadın. Her çıktığında biri çiçek veriyor, 'Aa bu benimle yatmak istiyor' diyor. …Aslında hep hakikatleri söylüyor. Eğer bir sanatçıya adamın biri çiçek veriyorsa, yani 'Beni marke et, bir imkânın olursa bir yerlerde devrilelim' demek istiyordur. Ben olan, doğru olan bir şeyi söylüyorum. Ama o yaştaki insan bir tek çiçeğe bunu söylüyorsa bu güldürür." (Atay ve Akşit, 2004: 5)

Huysuz Virjin performansı, geleneksel Türk tiyatrosundan, tuluat tiyatrosundan, zennelik ve kanto gibi performanslardan beslenmesi; erkek bir performans sanatçısının kadın kostümü ile gerçekleştirdiği bir performans olması ve içinde doğaçlamaya ve izleyiciyle kurulan çeşitli diyaloglara yer verilmesi açısından önem arz etmektedir. 1950'li yıllarda orta oyunu, tuluat tiyatrosu gibi türlerin ekseninde kanto ve zennelik ile inşâ edilmeye başlanan 'Huysuz Virjin' karakteri, başlarda Ermeni diyalektiği ile şarkı söyleyen ve dans eden bir karakterdir. Türkiye'deki gazino kültürünün yaygınlaşması ile, performans, izleyici ve performansçı arasında diyalogların da kurulduğu farklı bir boyut kazanmıştır. Bu boyutun ilk adımları, dönemin ünlü gece kulüplerinden Kulüp 12'de atılır. Seyfi Dursunoğlu bu durumdan şöyle bahseder:

> "Büyük bir sansasyon oldu benim çıkışım. Bir erkek, bir kadın kılığında ilk defa çıkıyor sahneye. Hiç duyulmamış, hiç bilinmeyen bir insan çıkıyor. Hareketlerim tam kantovari. Günay da Klüp 12'nin müdürü. Bana 'Seyirciye laf at biraz' dedi. Seyirciyle diyaloglar başladı." (Atay ve Akşit, 2004: 105)

Kadın kıyafetleri ile kanto yapan, şarkı söyleyen ve farklı türlerde de dans performansları sergileyen Huysuz Virjin karakteri, izleyiciyle karşılıklı diyaloglar da kurmaya başladığında, performans form değiştirmiş; interaktif ve heterojen bir yapıya sahip olmuştur.

Akademik literatürde, Huysuz Virjin performansı genellikle sahne sanatları bölümlerinin çalışmalarına konu olmuş; müzik, dans, doğaçlama ekseninde detaylı incelenmemiş, kanto ile olan doğrudan bağı irdelenmemiştir. Ortaçağ karnavallarında yer alan soytarılar ile zayıf düzeyde bağlantısı kurulmuş; ancak performatiflik ve karnavalesk kavramlarıyla olan ilişkisi ayrıntılı değerlendirilmemiştir. Son dönemde de

“drag queen” kavramı ile bağlantılı çalışmalara konu olmaktadır. Çalışmamızda ayrı bir başlık altında, Huysuz Virjin performansı, drag queen kavramı ile incelenecektir.

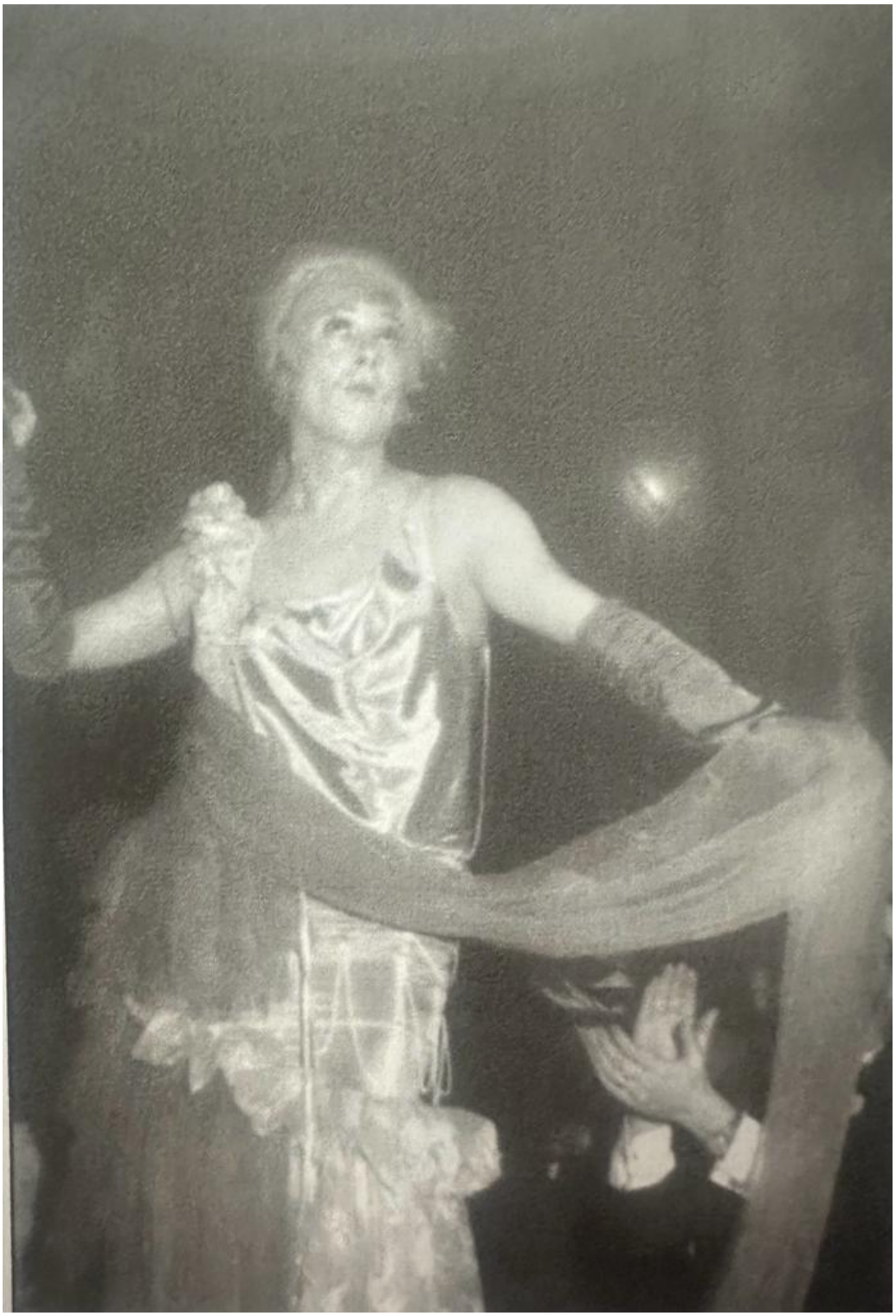
Seyfi Dursunoğlu’nun kendisiyle yapılan röportajlardan ve dijital mecralardan erişilen eski kayıtlardan yola çıkılarak, Huysuz Virjin performansının ilk yıllarından gazinolar dönemine ve ardından televizyon ekranlarına geçişine uzanan zaman diliminde farklı özelliklere sahip olduğu belirlenmiştir. Bu nedenle performansı üç ayrı döneme ayırarak incelemekte yarar görülmektedir.

1. Ramazan Eğlenceleri / Tuluat Tiyatroları Dönemi (1960-1970)
2. Kulüpler / Gazinolar Dönemi (1970-1994)
3. Televizyon Dönemi (1994-2012)

2.2.1. Ramazan Eğlenceleri / Tuluat Tiyatroları Dönemi

Seyfi Dursunoğlu’nun, Huysuz Virjin karakterini yaratmadan önce, aile arasında kadın kostümleri giyerek dans ettiği, şarkı söylediği; kimi eğlence mekânlarında arkadaşları arasında oryantal danslar yaptığı ve ardından Huysuz Virjin karakterini ilk arkadaşlarıyla, 1960’lı yılların ortasında Beylerbeyi Kültür Cemiyeti’nde amatörce düzenlediği Ramazan eğlencelerinde yarattığı belirtilmişti. Bu eğlencelerde geleneksel kodların işletildiği bilinmektedir. Kanto, meddah, tuluat gibi gösteriler yapılarak daha çok teatral bir eğlence sunulmuştur. Elimizde Ramazan eğlenceleri düzenlediği performanslarına ait görseller ve yeterli veri bulunmadığından, kendisiyle yapılan söyleşilerden edindiğimiz bilgiler ışığında bu dönemin daha geleneksel üslupta, Osmanlı döneminden kalan eğlence kültürü ile bağlantılı olarak geçtiği ve daha teatral düzeyde yapıldığı belirtilmektedir. Bu dönemi Seyfi Dursunoğlu şöyle anlatır:

> “…Önce bir takdim, sonra bir fasıl, fasıldan sonra meddah, meddahtan sonra kantolar başlıyor. Kantolardan sonra düettolar, ondan sonra tuluat tiyatrosu, sonra da Ermeni şivesi ile oynanan bir ya da iki perdelik bir oyun. On kişi falan vardı ekipte ama bütün isteğimiz cemiyete para temin etmekti. Ramazanlarda bu faaliyeti ben yürütürdüm.” (Atay ve Akşit, 2004: 92)



Şekil 2- Huysuz Virjin'in 1966 yılında Beylerbeyi Kültür Cemiyet'inde yapılan Ramazan eğlencelerinde sergilediği performans (Atay ve Akşit, 2004).

2.2.2. Kulüpler / Gazinolar Dönemi

Kulüp 12 adlı eğlence işletmesinden Seyfi Dursunoğlu'na teklif gelmesiyle birlikte, zaten hâli hazırda bir Ermeni diyalektiği ile konuşan, kantocu kimliğinde inşa edilmeye başlanan Huysuz Virjin karakteri, farklı performansları da bünyesinde konumlandırmaya başlamıştır. Bir önceki dönemde, geleneksel kodlarla işlenen eğlencelerde bir tiyatro performansını andıran performanslar, kulüp ve gazino seyircisine uygun olarak geliştirilmiştir. Seyfi Dursunoğlu artık arkadaşlarından oluşan ekibiyle değil, tek başına heterojen yapılı bir performansa yönelmiştir. Bu bölümde, 1980'li yıllardaki Kulüp 12 zamanlarına ait olan, İzmir Fuar'ında gerçekleştirdiği bir performansından örnek teşkil edecek veriler paylaşılacaktır. [8]

Huysuz Virjin, bahsi geçen performansında seyircinin karşısına "Koşa Koşa" başlıklı kanto ile çıkar. Parçanın arasında seyirciye kadınlık ve erkeklik kavramları üzerinden şakalar yapar:

-Atın, atın! Eskimiş Karılarınızı atın! Huysuz Virjin gelor!

("Koşa Koşa" başlıklı kantoyu seslendirir ve dans eder. Bir süre daha dans ettikten sonra el hareketi ile orkestrayı durdurur ve konuşmaya başlar)

-Bak, görorsunuz? Bir el hareketimle yedi erkeği durduruyorum. Kadın böyle olur işte. Siz birer taneyi idare edemiyorsunuz. Adama bak, yiyecek beni, yiyecek neredeyse! Evlâdım, evlenirken aklın neredeydi? (Kendini göstererek) Böyle at gibi karı dururken, gittin karyola ayağı gibi karı aldın. Sahneye çıktım, erkekler kadınlara bir şey söylüyor, kadınlar erkeklere bir şey söylüyor. Gerdana bak, göze bak, bacağa bak. Bak tabii, bak tabii. Şu gördüğün karı, sahnelerin en az kullanılmış kadını. Ayrıca merak ediyorsanız, haydi biraz göstereyim. Şaşırdınız tabii, (göğsünü göstererek) burada meme görmeye alışmamışsınız ki, (göbeğini göstererek) siz burada görmeye alışmışsınız. (Kanto performansına devam eder).

---

[8] "Huysuz Virjin, Kulüp 12 Yılları, (1980'ler), İzmir", https://www.youtube.com/watch?v=V8HfgXQdt0c (Erişim Tarihi 28.12.23).

İlerleyen bölümde yine kanto performansını sergilerken, aralarda izleyici ile karşılıklı diyaloglar kurar, taklitler yapar. Sonrasında ağır tempoda bir Türk Sanat Müziği yapıtı seslendirir. İzleyici ile diyalog kurmaya devam eder. Son bölümde ise kendi değimiyle çiftetelli türlerini gösterir. Önce "namuslu bir kadının çiftetellisi", sonra "fingirdek bir kadının çiftetellisi", en son da "pavyon çiftetellisi" olarak betimlediği dansları yapar ve peruğunu çıkararak izleyiciye veda eder. Bu performans yaklaşık yirmi dakika sürer. Diyaloglarla, şarkı ve dans performanslarının dengeli bir biçimde harmanlanmasıyla sürdürülür.

Huysuz Virjin'in 1994 yılında, Günay Restoran'da gerçekleşen Yılbaşı eğlencesindeki sahne performansına baktığımızda ise, performansın yine heterojen bir yapıda kurgulandığı göze çarpmaktadır.[9] Ancak 1980'li yıllardaki performansına göre bazı farkları bulunmaktadır.

Performansın başında, Katina başlıklı kanto ile sahneye çıkar. Kısa süreli bir dans gösterisinden sonra, durur ve izleyici ile karşılıklı diyalog kurmaya başlar. Bu diyaloglar müstehcen konuları içermektedir. Eş ilişkileri, erkeklik ve kadınlık üzerine geliştirilen yer yer ofansif şakalar üzerinden izleyici ile temas kurar. Kendinden önce sahneye çıkan ünlü isimler, çalıştığı gazinonun patronu ve genel olarak Türkiye'deki ünlü isimler üzerinden şakalarını şekillendirir. Cinsiyet kodlarına ilişkin şakaları da aynı performans içinde mevcuttur. 80'li yıllara ait performansına göre, diyalogların daha argo sözcükler içerdiği ve cinsiyet kodlarına ait şakaların daha sansürsüz olduğu ilk göze çarpan farklılıklardandır.

Katina isimli kantoyu kısa bir süre seslendirdikten sonra orkestraya döner:

-Bir dakika dur, alkışı ölçeyim. (Seyirci alkışlar)

-Yaranamadım size. Size yaranamadım. Size yaranmak için orospu olmak lazım. (Seyirciden gülüşme ve tepki)

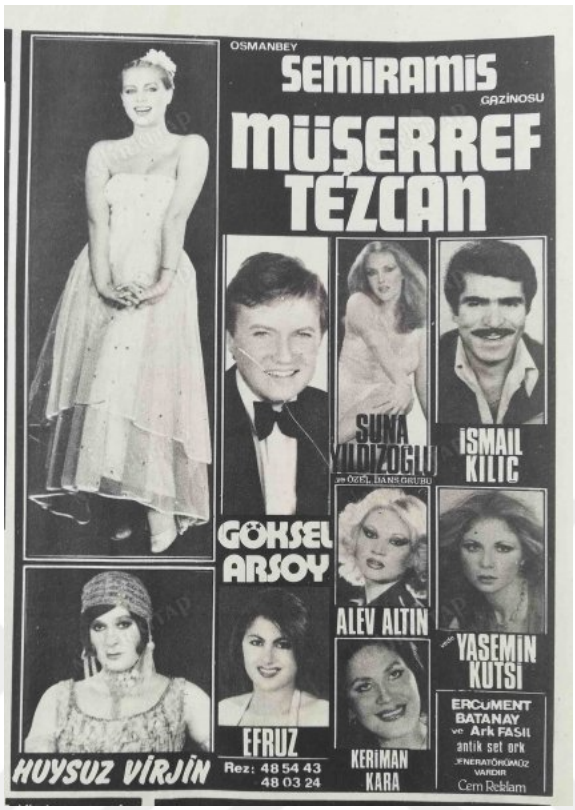
---

[9] "Huysuz Virjin – Günay Sahnesi", https://www.youtube.com/watch?v=0k4tBmAmRCc (Erişim Tarihi 28.12.23).

-Evet, meslek bu efendim. Sen evlenmeden önce hiç orospuya gitmedin? Bir tek karını gördün, bugüne kadar onunla oturuyorsun? Aman karına da bak emekli hemşire gibi (Gülüşmeler). Hoşgeldiniz hanfendi. Sen yakında bunun başını da örttürürsün. (Seyircide mikrofon olmadığı için duyulmayan bazı konuşmalar).

-Öyle mi? Ama çok kapalı giyiniyorsunuz hanfendi, erkeği tahrik etmek gerekir. Bak Emel Sayın da erkeği tahrik edemez. Soğuk, Rus casusu gibi karı. Ön masayı niye hep erkekler alır? Assolisti hangi otele atabilirim diye. (Önde oturan bir izleyiciye döner) Her otele gelirim seninle, yalnız öyle Kasımpaşa'ya falan götürme. Böyle şey, Avrupa otellerini falan isterim. (Kendisini göstererek) Böyle bir karı da oralara yakışır. (Başka bir masadaki kadın izleyiciye dönerek) Sen bu kadar rahat konuştuğuna göre, kocan beni oraya götürecek galiba. …Hoş geldiniz. Aman ne sevimsiz herif. Adam İnönü'nün başka bir şubesi. Bunların kemikleri batar yatakta ayol. Erkek biraz etli olur, bak yanındaki ne iyi oooooh. (Kendi göğüslerini göstererek) Her taraf et, ne güzel. (Masadaki başka bir kadına dönerek) Seninki bu mu? Belli, yorgun bir yüzün var (Gülüşmeler).

Yaklaşık yirmi dakika süren, izleyici ile karşılıklı diyaloglara dayanan performansının sonrasında, yine bir kanto ile gösterisine devam eder. Bu performansa da izleyiciyi dahil eder, parçayı onunla seslendirmelerini ister. Ardından, izleyiciden rastgele harfler söylemelerini ister. Bu harflerle kafiyeli dizeler kurar ve izleyiciyi yine performansına dahil ederek şakalarına devam eder. Yaklaşık kırk beş dakika süren performansının sonunda yine Katina başlıklı kanto ile izleyiciye veda eder. Sonrasında peruğunu çıkarmış, makyajını silmiş olarak tekrar sahneye gelir ve Seyfi Dursunoğlu kimliği ile izleyiciyle yeniden vedalaşır. Bu performansında, izleyici ile olan diyalogları müzik ve dansa göre daha ön plandadır. Hem monologlardan hem de diyaloglardan oluşan yine heterojen yapılı; ama "stand up" konseptine daha yakın bir performanstır.



Şekil 3- Huysuz Virjin'in 1979 yılında sahne aldığı Semiramis Gazino'sunun afişi.[10]

2.2.3. Televizyon Dönemi

Bir kaynakta (Pekel, 2022: 434) Seyfi Dursunoğlu'nun, Huysuz Virjin olarak ilk kez 1994 yılında Huysuz Show başlıklı programla televizyon ekranında göründüğü belirtilmiştir. Ancak Milliyet Gazetesi'nin 1984 yılında yayınladığı "Renk" ekinde, Seyfi Dursunoğlu'nun "Dört Tarih Dört Ramazan" başlıklı bir programda, Huysuz Virjin olarak, 1920'lerin İstanbul'unda yaşayan bir zenneyi canlandıracağı

[10] Gazino Reklam, https://www.nadirkitap.com/gazino-reklam-osmanbey-semiramis-gazinosu-muserref-tezcan-goksel-arsoy-suna-yildizoglu-ismail-kilic-alev-altin-yasemin-kutsi-efruz-huysuz-virjin-efemera33939976.html (Erişim Tarihi: 05.01.2024).

belirtilmiştir.[11] Bu bilgiden hareketle, Huysuz Virjin'in televizyon ekranıyla tanışmasının 1980'li yıllara dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Huysuz Virjin karakterinin adını alan, kendine özel programı ilk kez 1994 yılında yayınlanmıştır.

Yayınlanan ilk programda, aynı gazinolarda sahnelediği performansları gibi, Katina başlıklı kanto ile ekranlarda görünür. Aslında bu program, yine bir gazino ortamı yaratılarak çekilmiştir. İzleyici gazino masa düzeninde oturmakta ve yemeğini yiyerek, alkollü içecekler tüketebilmektedir. Ancak gazinodaki performansıyla, televizyonda yayınlanan performansı arasında önemli farklar bulunur. Öncelikle daha sansürlü bir dil kullanır. 1994 yılının yılbaşı gecesine ait Günay Restoran'daki performansında daha argo tabirlerle yaptığı şakalarının çoğunu, televizyon ekranında sansürleyerek yapar.[12]

Televizyon programında ilk göze çarpan ayrıntı, Huysuz Virjin'in sahnede her zaman giydiği tarzdaki abartılı, pullu, tüylü, revü kıyafetlerini andıran kıyafetlerinden birini değil, daha gündelik bir kıyafet tercih etmesi ve her zaman kullandığı tarzda bir peruk yerine düz bir peruk tercih etmesidir. Ana akım medyada, kendine ait ilk programı olduğundan, sahneye girdikten sonra izleyici ile konuyla ilgili olan diyaloglar kurar. Bu diyaloglar kinaye, şaka içerdiği gibi; aynı zamanda diğer performanslarından farklı olarak gerçeklikle daha çok bağlantı kurar:

-Oh be, oh be! Aylardır reklam, reklam, reklam. Huysuz Virjin geliyor, Huysuz Virjin geliyor. Millet de zannedecek ki Huysuz Virjin geç geliyor. Kabahat bende değil ki, yönetmende. Son dün gene çekim yaptık. Bir buçuk aydır çekim yapıyoruz. Efendim bacağım çarpık çıkıyormuş. Ne varsa onunla idare edeceksiniz. Ben kırkayak değilim bunu değiştirip onu koyacak hâlim yok. Nice kadınlar var ayol (göstererek) böyle yürüyorlar. Karının bacağının arasından köpek geçiyor, karı hissetmiyor, haydi pazara

---

[11] Milliyet Gazetesi, Renk Eki syf: 4 http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/ara.aspx?arakelime=huysuz%20virgin&isadv=false (Erişim tarihi: 28.12.23).

[12] Örneğin aynı yıl Günay Restoran'da gerçekleşen performansında 'göt' sözcüğünü kullanırken; Atv ekranlarında yayınlanan Huysuz Show'da aynı şakayı "but" sözcüğünü kullanarak yapar.

gidiyor. (Alkışlar) Aaaah, vallahi sıkıldım. Yok anam yok. Bunun çekilecek tarafı yok. Sabah alıyorlar insanı, akşam saat on ikilerde birlerde mahalleye getiriyorlar. Bir aydır mahalleye 1'de giriyorum. Konu komşu orospu bu diyecek.

İzleyici: Allah Korusun!

Huysuz Virjin: Allah'a çok şükür. Allah'a çok şükür. Edebimizle, namusumuzla para kazanıyoruz. Zaten sahnelerde edebiyle para kazanan kaç kadın kaldı. Bir ben, bir de Safiye Ayla.

İzleyici: (Gülüşmeler)

Huysuz Virjin: Sağ olun, çok teşekkür ederim. Efendim yirmi beş senedir sahnelerde çalışıyorum. En lüks yerlerde çalışıyorum. En iyi assolistlerle beraber çalışıyorum. Ama sizler beni göremiyorsunuz. Belki alkol sevmediğiniz için, belki parasal olarak rahatsız olduğunuz için. Ben de düşündüm, siz bana gelemiyorsanız benim size gelmem lazım.

İzleyici: (Alkışlar ve bravo sesleri yükselir).

Huysuz Virjin: Sağ olun, sağ olun. Benim size gelmem lazım dedim, herif evine gideceğim zannetti hıyar. Ve bir televizyon programı, çok teklif geldi. Hepsini tetkik ettim, düşündüm taşındım. Çıkmaya karar vermeden bütün kanalları dolaştım. Her kanalı tetkik ettim. Baktım, baktım, baktım. Atv'de karar verdim. Çünkü bir sürü müdürü var. Kolunu sallasan müdüre değiyor. Hepsi de birbirinden yakışıklı. Ben de bekârım. Allah büyük, her şey olabilir. (İzleyiciye dönerek) Hiç gülme, hiç gülme. Tarhananın taşlısı, kadının yaşlısı makbuldür. Genç kızla gidersin, oramı tutma buramı tutma. Bende her yol Roma.

Huysuz Virjin, ilk televizyon performansının girişinde, neden kendi kostümlerini giymediğini yine bilindik ünlülerle ilgili şakalar yaparak ifade eder. Yaklaşık sekiz dakika süren bu monolog ağırlıklı performansından sonra, kendi kostümünü giymek üzere sahneden ayrılır. Ardından değiştirdiği kostümü ve peruğu ile geri döner. Otobüsüm Kalkıyor başlıklı kantonun müziği ile sahneye giriş yapar. Karma

dans hareketleriyle, sahnede birkaç tur attıktan sonra müziği durdurur ve izleyici ile iletişim kurmaya devam eder. Televizyonda, kendi isminin verildiği ilk programı olması sebebiyle, izleyiciler arasında dönemin ünlü isimleri de bulunmaktadır. Televizyon izleyicisine de hitap ettiği için, daha önceki performanslarında pek rastlanılmayan bir açıklama yapar:

> "… Efendim safa geldiniz, hoş geldiniz. Kesenize bereket, beni ihya ettiniz. Çok teşekkür ederim geldiğiniz için; ama beni seyretmek biraz rizikoludur. Benimle beraber kanto söyleyeceksiniz. Benimle beraber azacaksınız. Benimle beraber eğleneceksiniz. Bakın, ananız yaşında kadınım, hâlâ çalışıyorum."[13]

Performansın ilerleyen bölümleri, 1994 yılında Günay Restoran'da gerçekleşen performansı ile benzerlikler taşımaktadır. Orkestra üyelerine çeşitli cinsiyet kodları üzerinden şakalar yaparak performansına devam eder. Seyirciyi de performansının içine katarak birlikte bir kanto seslendirirler. Seyircinin arasına giderek, teker teker de söyletir ve seyircinin performansı üzerinden şakalar yapar. Sonrasında Katina adlı kantoyu seyirci ile seslendirir. Aralarda yine orkestrayı durdurarak seyirci ile etkileşimde bulunur. Yaklaşık 13 dakika süren performansına, kostüm değiştirmek için ve televizyon ekranında belli periyotlarla reklam gösterimi yapıldığı için ara verir. Yeniden sahneye döndüğünde, seyirci kendisini sahneye çiçekler atarak karşılar. Programının bu bölümünde seyirciye fal bakmak istediğini dile getirir ve gazino programlarında yaptığı gibi seyircinin söylediği harfler üzerine kafiyeli cümleler söyler. Ardından seyirciler arasından seçtiği bir kişi ile interaktif bir performans sergiler. Genel olarak diyaloglardan ve şakalardan oluşan bu performans, seçtiği seyirciyle birlikte "erotik" addedilebilecek bir dans performansı sergilemesi ile biter. Kendi değimiyle, televizyon ekranında on beş günde bir yayınlanacak olan bu program, seyirciye teşekkür etmesi ile son bulur.

---

[13] "Huysuz Show–1994", https://www.youtube.com/watch?v=NVMXUmH4WMA erişim tarihi: 02.01.2023

1994 yılında Atv ekranlarında yayınlanan bu programdan sonra, Huysuz Virjin, 2008 yılında RTÜK, televizyonda kadın kostümü ile program yapmasını yasaklayana kadar birçok televizyon programında, farklı formatlarda ve performanslarla yer almıştır (Pekel, 2022: 446). Huysuz Show (1994-1995 ve 1998), Huysuz ve Tatlı Kadın (1996), Huysuz Şimdi Hostes (1999), Tatlı ve Huysuz Show (2002), Turkstar (2004), Dans Eder Misin (2005), Huysuz'la Görücü Usulü (2008), Benzemez Kimse Sana (2012), Huysuz'la Yılbaşı Özel (2018) yer aldığı televizyon programlarındandır.[14]



Şekil 4- 1999-2000 yılları arasında televizyon ekranlarında yayınlanan "Huysuz Şimdi Hostes" başlıklı programdan bir görsel [15]

[14] Seyfi Dursunoğlu, https://tr.wikipedia.org/wiki/Seyfi_Dursunoğlu (Erişim tarihi: 02.01.2023).
[15] 1999-2000 yılları arasında televizyon ekranlarında yayınlanan "Huysuz Şimdi Hostes" başlıklı programdan bir görsel (https://www.imdb.com/title/tt9894582/) (Erişim tarihi: 05.01.24).

3. BÖLÜM

HUYSUZ VİRJİN PERFORMANS ANALİZİ

3. BÖLÜM

HUYSUZ VİRJİN PERFORMANS ANALİZİ

3.1. Huysuz Virjin Performansı ve Kanto

Kantonun tarihsel gelişimini aktarırken, Osmanlı Dönemi'nde ve Cumhuriyet sonrası dönemde nasıl özellikler sergilediği belirtilmişti. Huysuz Virjin performansının kantoyla olan ilişkisi, performansın ana hattını oluşturması bakımından büyük önem taşımaktadır. Ancak bu noktada, gazinolar dönemindeki kantonun değişimi ve Huysuz Virjin'in performansında kantoyu nasıl konumlandırdığını ve değişikliğe uğrattığını da irdelemekte yarar vardır.

Seyfi Dursunoğlu, kanto ile çocukluk yıllarında radyo dinlerken tanışır ve ilk kez "Katina"yı radyoda, Türk solist, besteci ve orkestra şefi Radife Erten'den duyduğunu, hattâ yıllarca kulağında kaldığı kadarıyla icra ettiği bu kantoyu, Yılmaz Beyaz aracılığı ile notaya aldırdığını belirtir (Atay ve Akşit, 2004: 119-121). Ancak Redife Erten'in performansında, Katina'nın bir kantodan çok, Türk Sanat Müziği kodlarıyla daha geleneksel biçimde işlendiği göze çarpmaktadır.[16] Sözleri de Huysuz Virjin'in icra ettiği şeklinden farklıdır:

"Katina'nın bir elinde makine,
Dikemez, ah dikemez.
Dikmek de bilmez, nazlı mari Katina'm
Getir dikeyim.
Katina'nın bir elinde makas,
Biçemez, ah biçemez.
Biçmek de bilmez nazlı, mari Katina'm
Getir biçeyim.
Katina'nın bir elinde mastika[17],
içemez, ah içemez.
İçmek de bilmez nazlı, mari Katina'm

---

[16] "Redife Erten–Katinam", https://www.youtube.com/watch?v=siK3evzB7tA (Erişim tarihi: 27.12.23).
[17] Yunan Rakısı

Getir içeyim.”

Redife Erten’in icrasından farklı olarak, Huysuz Virjin’in 1970 yılında kaydettiği “Huysuz Virjin 1” başlıklı, kanto seçkisi albümünde seyirci ile de diyaloglar koyarak kaydettiği Katina performansı, Huysuz Virjin’in geleneksel kanto kodlarını nasıl altüst ettiğini kanıtlar niteliktedir:

> “Ahh,
> Huysuz Virjin: (Seyirciye hitaben) Ah, kadınlara bak, bana nasıl hasetlen bakıyorlar. Kocaları bana bakıyor diye kahroluyorlar
> Katina’nın elinde makası biçemez, ah biçemez.
> Biçmesini bilmez yavrum, gülüm Katina’m,
> Getir biçeyim, getir biçeyim.
> Biçmesini bilmez gülüm, mori Katina’m,
> Getir biçeyim, getir biçeyim.
> Aah,
> Huysuz Virjin: (Seyirciye hitaben) Boş musunuz beyefendi?
> Seyirci: Boşum, teşekkür ederim.
> Huysuz Virjin: Bu suratlan herhalde boş kalırsın canım.
> Katina’nın önünde makine, dikemez ah dikemez.
> Dikmesini bilmez yavrum gülüm Katina’m,
> Getir dikeyim, getir dikeyim.
> Dikmesini bilmez gülüm mori Katina’m,
> Getir dikeyim, getir dikeyim.
> Aah,
> Huysuz Virjin: (Seyirciye hitaben) Pekâla, siz boş musunuz beyefendi?
> Seyirci: Bugünlerde doluyum:
> Huysuz Virjin: Allah allah, birkaçtır soruyorum her gece doluyum diyorsun. Zamparalıktan değil, gece bekçisisin herhalde.
> Katina’nın masasında rakısı, içemez ah içemez
> İçmesini bilmez yavrum, gülüm Katina’m
> Ver içeyim, ver içeyim
> İçmesini bilmez gülüm, mori Katina’m
> Ver içeyim, ver içeyim
> Ahh
> Seyirci: (Huysuz Virjin’e hitaben) Virjin, kocam sana helâl olsun!
> Huysuz Virjin: Ayol ben senin terlik suratlı kocanı ne yapayım?
> Katina’nın yatağında âşığı, sevemez ah sevemez
> Sevmesini bilmez yavrum, gülüm Katina’m,
> Çekil seveyim, ben seveyim.
> Sevmesini bilmez gülüm, mori Katina’m
> Çekil seveyim, ben seveyim
> Çekil seveyim…

> Huysuz Virjin: (Seyirciye hitaben) Beceriksiz karı, etin kemiğin çekilsin! Çekil! Buzhane balığı suratlı karı!
> Seyirci: (Gülüşmeler)
> Seveyiiim…. [18]

Kanto repertuvarını ve sahnedeki kanto icrasını şöyle açıklar:

> "Başlangıçta üç-dört tane kanto bilirdik. Beylerbeyi'nde çalıştığımız zaman onları bölüştürmek zorunda kalıyoruz. Fazla kanto bilmiyoruz. Zaten üç-dört kantocu çıkar, ondan sonra düetler yapılır. …Sonra işe profesyonelleşince, yani Kulüp 12'de çalışmaya başlayınca; bana gelen kantoları, ahbaplarımın söylediği kantoları notasız olarak söylemeye başladım. Çok iyi bir orkestram vardı, onlar hem çalıp hem de notaya alıyorlardı" (Atay ve Akşit, 2004: 120-122).

Seyfi Dursunoğlu henüz Huysuz Virjin karakterini yaratmadan önce, Beylerbeyi Kültür Cemiyeti'nde amatör olarak, arkadaşlarıyla birlikte Ramazan eğlenceleri düzenlemektedir. Bu eğlencelerde önce fasıllarla başladığı, ardından meddah; meddahtan sonra da kanto gösterilerinin yapıldığını belirtmiştir (Atay ve Akşit, 2004: 91-92). Osmanlı Dönemi'ndeki geleneksel gösterilerin nüvelerini taşıyan bu karma gösterilerde, Seyfi Dursunoğlu'nun betimlemelerinden yola çıkılarak geleneksel kodların işletildiğini söylemek mümkündür. Osmanlı kadınının sahneye çıkmasının yasak olduğu Osmanlı Dönemi'ndeki gibi, erkekler kadın kostümü ile kanto yapmaktadır. Seyfi Dursunoğlu'nun Kulüp 12'de 1960'lı yılların sonunda, ekibinden bağımsız olarak tek başına sahne almaya başladıktan sonra, yavaş yavaş geleneksel kanto icrasından modern kanto icrasına geçtiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

Öncelikle Huysuz Virjin salt şarkıcı ya da salt dansçı değildir. Kişisel sahne şovunun bir parçası olarak müziği ve dansı kullanır. Bu sebeple geleneksel bir kanto icrasından bahsetmek mümkün değildir. Performansında pop-caz orkestraları kullanmayı tercih etmektedir. Hatta kendisinden sonra sahne alacak assolist ve solist altı ile çoğu zaman aynı orkestrayı kullanmadığı bilinmektedir. Arkadaşları ile Beylerbeyi Kültür Merkezi'nde sahneye koyduğu Ramazan eğlenceleri döneminden sonra, özellikle

---

[18] "Huysuz Virjin–Katina", https://www.youtube.com/watch?v=8tHIhbcm_mo (Erişim tarihi: 27.12.23).

Kulüp 12 ile başlayan sahne yaşantısının ilerlemesi ve olgunlaşmasıyla birlikte, Osmanlı dönemindeki kanto icralarını, kendi performansına uygun şekilde değiştirdiği ve müziksel olarak modernize ettiği söylenebilir. Bu durum, performansının gazinolar dönemine denk gelmesiyle de ilişkilendirilebilir.

Huysuz Virjin karakteri, geleneksel bir kanto icrasından çok, kendi şekillendirdiği farklı bir kanto performansı sergiler. Vokal icrasında üslubu geleneksel Türk sanat müziği bileşenlerinden etkiler taşır; ancak dönemin pop müzik bileşenlerinden de beslenerek farklı bir üsluba dönüşür.

Çalışmanın tarihsel boyutunda, kanto icrasında kadının etkin rolüne değinilmişti. Yer yer erkeğe ait olduğu düşünülen baskın davranış kodlarının ve söylemlerinin de kantocu kadınlar tarafından uygulandığı belirtilmişti. Huysuz Virjin performansında da tüm bu öğelerin kullanıldığı, genelde kadın kimliğinin baskın bir rol oynadığı; ancak bazı kantolara göre eril kodların baskın duruma geldiği görülmektedir. Bu konu, performatiflik ekseninde ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3.2. Huysuz Virjin Performansı ve Karnavalesk

Ortaçağda halkın karnaval zamanlarında özgür olmasından, karnavalın içinde yaşamasından ve karnaval zamanlarında günlük hayatta farklı karşılanacak davranışların normal karşılandığından çalışmanın kavramsal kısmında bahsedilmişti. Ayrıca karnavalların sonsuz bir özgürlük alanı olduğu, karnaval boyunca icracı ve izleyici arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve halkın her tabakasının eşit olduğuna da değinilmişti.

Bu bağlamda, Huysuz Virjin performansını karnavalesk bir yaklaşım ile değerlendirmek kaçınılmaz olmaktadır. Huysuz Virjin performansının karnavalesk olarak dört farklı boyutu vardır. Mekân, görsellik, tını ve izleyici-icracı boyutu. Bu dört boyut birbiri ile iç içe geçerek, performansı karnaval alanındaki heterojen yapı ile anlamamıza ve ifade etmemize yardımcı olacaktır.

3.2.1. Mekân

Bakhtin'in teorize ettiği karnavalesk, içinde birçok kavramı barındırması açısından çok zengin bir kavram olarak karşımıza çıkar. Edebiyat alanında yaptığı çalışmalardan ulaştığı sonuçları kavramsallaştıran Bakhtin'in, zamansal ve uzamsal bağlantılılığa ilişkin *kronotop* kavramını öne sürdüğü, çalışmanın kavramsal kısmında belirtilmişti (Bakhtin, 2020: 296). Bu kavramın Einstein'ın görelilik kavramından ödünç alındığı bilinmektedir. Bakhtin, karnaval ve türlere ilişkin çalışmalarının içerisinde kronotop kavramını yeniden değerlendirmekte ve açıklamaktadır. Toplumsal yaşamın içinde, mekân kavramı farklı düzenlemelerle karşımıza çıkmaktadır. Kamusal ve özel alanlar arasında yapılan ayrım tamamen toplumsal birtakım gelişmelerin sonucudur (Bakhtin, 2020: 28). Bu anlamda kronotop kavramı, edebiyattan hareketle gelişir ancak içinde toplumsallığı ve sanatı da barındırır. Zaman ve mekân arasında içsel bir bağ kurar. Bu da bizi karnaval alanının mekânsal boyutuna götürür.

Karnaval alanlarında mekânsal düzenleme büyük önem taşımaktadır. Karnaval alanı abartılı bir biçimde süslenerek, karnavala katılan herkesi günlük yaşantısından koparak, kendisini farklı bir dünyadaymış gibi hissetmesi amaçlanmaktadır. Bu, mekânın insanları zamandan bağımsız hissettirmesi ve ona göre düzenlenmesi demektir. Huysuz Virjin performansında da durum farklı değildir. Performansın hem kulüpler-gazinolar döneminde hem de öncesinde sergilendiği Ramazan eğlencelerinde, sahne abartılı bir biçimde süslenmekte ve izleyiciyi görsel olarak performansın içinde tutmaktadır. Keza, performansın televizyon ekranlarında yayınlandığı dönemde de ya gazino konsepti ekrana taşınarak ya da çeşitli formatlara uygun olarak sahne düzenlemesi yapılarak yine mekânsal boyuta önem verilmiştir. Böylelikle, izleyicinin tıpkı karnaval alanındaki gibi Huysuz Virjin performansının mekânsal düzenlemesiyle, zaman ve mekânsal uzamda bir nevi yolculuk ettiğini söylemek mümkündür.

3.2.2. Görsellik

Karnaval alanı, mekânsal düzenlemesi ile izleyiciye zaman ve mekân algısını kaybettirdiği gibi; görsel boyutuyla da bunu destekler. Karnaval alanının özgürlüğü, izleyicinin giyim ve davranış kodlarına da büyük ölçüde yansımaktadır. Özellikle

gündelik hayatta giyilemeyecek kostümler, yapılamayacak makyaj ve saç düzenlemeleri, karnaval alanında normal karşılanır.

Huysuz Virjin performansı, dans, müzik ve doğaçlamaya dayandığı gibi, farklı performansların bir arada sergilendiği heterojen bir yapıya sahip olduğundan, görsel boyutunun da çok zengin olduğu gözlemlenmektedir. Öncelikle erkek bir performans sanatçısının kadın kostümü ile performans sergilemesi, birincil karnavalesk görsel boyuttur. Huysuz Virjin'in, performansı boyunca birden çok kıyafet ve aksesuar değiştirdiği; hattâ birden çok karaktere büründüğü bilinmektedir. Bu görsel boyut, performans içerisinde yer alan türlere göre düzenlenmektedir. Örneğin, kanto kostümü ile başlayan performans, Batı danslarına ait kostümlerle devam edebilmektedir. Ardından, performansçı gazino döneminde sahne alan bir assolist kostümüyle izleyici karşısına çıkabilmektedir. Dönemin tanınan solistlerini de taklit ettiği bilinen Huysuz Virjin, performansın ilerleyen bölümlerinde izleyici karşısına Zeki Müren kostümü ya da Bülent Ersoy kostümü ile de çıkabilmektedir ve bahsi geçen isimleri "abartılı" biçimde taklit ederek yapı söküme uğratabilmektedir. Karnavallara özgü bu değişen ve dönüşen kostüm, makyaj, aksesuar zenginliği Huysuz Virjin performansının ana öğelerindendir.

Huysuz Virjin, performansının her aşamasında kadın kostümü giymiş bir erkek olduğunu hatırlatan veriler vermekten kaçınmaz. Abartılı kadın kostümünün, peruğunun, makyajının ve aksesuarlarının yanında; göğüs bölgesine "kadın göğsü" görünümü kazandırmak için herhangi bir ekleme yapmadığı ile övünür. Bacaklarındaki tüyleri almadığını belirtir. Bu görsel ayrıntılar, Huysuz Virjin performansının grotesk yapısına da dikkat çekmektedir. Bu noktada Bakhtin'in grotesk gerçekçilik kavramına değinmekte yarar görülmektedir. Şen, Bakhtin'in karnaval ve grotesk üzerine düşüncelerini şöyle ifade eder:

> "O, halk kültürüne ve özellikle de bu kültür içerisindeki gülme unsuruna büyük önem atfeder. Bu önem onun, karnaval ve grotesk üzerine düşüncelerinin biçimlenmesini sağlamıştır. Bu kapsamda karnaval, bütün hiyerarşilerin yerle bir edildiği ikinci bir dünya olarak karşımıza çıkmakta, grotesk gerçeklik ise bu yerle bir edilişin temsillerini belirleyen imgesel dokuyu oluşturmaktadır. Bakhtin'de grotesk, karnavalla ilişkisi içerisinde

> anlaşılabilir. Grotesk, karnavalın imgesel düzeydeki temsili ya da yansıması olarak karşımıza çıkar. Grotesk gerçeklik aracılığıyla gülmenin toplumsal boyuttaki yansımaları, edebiyat ve sanattaki yerini almaktadır. Karnavala özgü imgeler, bütün bu kavramlarla ilişkili bir biçimde grotesk gerçeklik olarak adlandırılır." (Şen, 2023: 133)

Huysuz Virjin performansındaki grotesk öğelerin hem bedensel kodlarla hem karnavalın heterojen yapısına uygun davranışlarla yeniden ve sürekli üretilerek devam ettiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

3.2.3. Tını

Daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere, karnavalların birçok öğenin bir arada bulunduğu heterojen bir yapısı vardır. Huysuz Virjin üzerinden bu yapıyı mekânsal ve görsel olarak analiz ettiğimizde karşımıza tınısal boyut da çıkmaktadır. Karnavallarda herhangi bir sanatsal kaygı güdülmediğinden, icracıların, performanslarını toplumsal bir beğeni üzerinden şekillendirmeleri gerekmez. Hattâ performansın izleyiciyi hiyerarşik yapıya karşı duruşu ile çoğu zaman "irite" etmesi kaçınılmazdır. Huysuz Virjin performansının da böyle bir boyutu olduğunu söylemek yanlış değildir. Huysuz Virjin'in performansının tınısal boyutu, izleyiciyi mutlu etmek ya da izleyiciye sanatsal bir müzik şöleni sunmak için tasarlanmamıştır. Toplumun genel beğenisine hitap edecek estetik değerlere uygun bir kanto ya da Türk Sanat Müziği eseri icra etme kaygısı taşımaz.

Huysuz Virjin performansı, birkaç bölümden oluşmaktadır. Ne başlı başına bir müzik performansıdır ne de bir dans performansıdır. Hem geleneksel hem çağdaş-modern biçemlerin farklı unsurlarının bir araya getirildiği bir performans olarak Bakhtin'in çoklu biçemine uymaktadır. Geleneksel Türk Sanat Müziği ile ilişkilendirilen "Alaturka" biçem ile işleyen performans, yer yer çağdaş türlerden olan kanto ile devam eder. Performans boyunca süren danslar ve müzik icraları arasında köprü görevi görmesi açısından diyaloglar aralara yerleştirilir.

Belirtildiği üzere, Huysuz Virjin performansı boyunca müzikler canlı olarak icra edilmektedir. Kullanılan orkestra, Geleneksel Türk Sanat Müziği çalgılarını içinde barındırsa da karma bir orkestradır. Batı müziğinde kullanımı yaygın olan saksafon,

trompet, bateri gibi çalgılar da orkestra içerisinde yer almaktadır. Tınısal olarak da Huysuz Virjin performansı heterojen bir performanstır.

3.2.4. İzleyici ve İcracı

Karnavalesk kavramıyla Huysuz Virjin performansının örtüştüğü farklı noktalar da vardır. Örneğin performansı izlemeye gelen izleyiciler daima mutludur. Söylediği şarkılardan, ettiği danslara; izleyici ile kurduğu diyaloglara kadar performansın ana hatları izleyiciyi eğlendirmek ve iyi hissettirmek üzerine inşâ edilmiştir. Politika, din gibi spekülatif konular performansın içinde yer almaz. Çünkü izleyici bu konularla eğlenemez. Performansçı, kadın-erkek ilişkileri, güzellik-çirkinlik, şıklık-rüküşlük gibi daha gündelik karşıtlıklar üzerinden ilerleyen bir performans sergiler. Tıpkı karnaval alanlarındaki sosyal statülerin, dini ve politik görüşlerin ortadan kalktığı gibi, Huysuz Virjin performansında da bunlara yer verilmemektedir.

Huysuz Virjin performansının karnavalesk olmasının bir diğer özelliği de kuşkusuz, izleyicinin performansa dahil olmasıdır. Karşılıklı diyaloglar ekseninde gelişen performans içinde, izleyici ve performansçı ayrımı yer yer ortadan kalkar. Bu noktada izleyici performansın sürdürücüsü ve hatta yürütücüsü rolünü üstlenir. Performans esnasında izleyiciden gelen tepkiler, performansın gidişatını da belirler.

Kavramsal boyut içerisinde belirtilen, Bakhtin'in 'heteroglossia' olarak adlandırdığı, edebiyatta -özellikle roman türünde- değişik dil ve söylemlerin bir arada bulunarak çarpışması fikrinden yola çıkılarak, Huysuz Virjin'in performansının da bu fikrin sahne sanatlarındaki yansıması olduğunu söylemek yanlış olmaz (Bakhtin, 2020: 18).

Ortaçağ karnavallarında koşulsuz bir özgürlük alanı vardır. Huysuz Virjin performansının da kendi içinde ciddi bir özgürlük alanı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Gündelik hayatta hoş karşılanmayacak birçok konu (cinsellik, çiftler arasındaki dinamikleri bozacak cinsel söylemler, espriler vb.) Huysuz Virjin'in performansının ana konularındandır. Performansçı, özellikle performansı izlemeye gelen çiftler arasında gerilim yaratmayı amaçlayan söylemlerde bulunur. Erkekleri

tavlamaya yönelik tutumlar sergilerken, kadınları da kılık-kıyafet, makyaj-saç gibi konularda yermeye yönelik söylemlerde bulunur. Cinsel îmalar içeren espriler performansın vazgeçilmez unsurları arasında yer alır. Seyirciler, gündelik hayatta hangi inanışa, politik görüşe, kültüre sahip olurlarsa olsunlar; performans sırasında yapılan esprileri, nükteli davranışları şovun bir parçası olarak görür ve rahatsız olmazlar. Bakhtin karnavalların bu yapısını şöyle açıklar:

> "Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnaval meydanı…" (Bakhtin, 2020: 25)

Huysuz Virjin performansı, hem yerel-bölgesel; hem tarihsel bağlamı içerisinde belirli bir kültürel kodu kurmuş çok boyutlu bir performanstır. Performansın iç yapısına bakıldığında da performans içerisinde kullanılan çağdaş ya da geleneksel türlerin tümü iç içe geçer ve karşılıklı diyaloglarla hız kazanan bir yapıya ulaşır.

3.3. Huysuz Virjin Performansı ve Performatiflik

Huysuz Virjin performansının en önemli özelliklerinden biri kuşkusuz erkek bir performans sanatçısının kadın kostümü ile sahneye çıkması ve tüm performansını bu cinsiyetin kodları üzerinden inşâ ederek şekillendirmiş olmasıdır. Huysuz Virjin performansının ciddi bir özgürlük alanına sahip olduğu ortadadır. Ancak karakter yaratılırken, cinsiyet kodlarının yerini değiştirerek kendine daha da büyük bir özgürlük alanı sağlamıştır: Kendisi ile yapılan bir söyleşide, bu durumdan şöyle bahsetmektedir: "bir erkeğin yapabileceği espriler bellidir. Bir kadının yapabilecekleri de bellidir. Ama kadın kostümü giymiş bir erkeğin sahnede söyleyeceklerinin hiçbir sınırı yoktur" (Atay ve Akşit, 2004: 101).

Bu noktada bizi performatiflik kavramı ile ilişkilendiren, Huysuz Virjin örneğinde performansçının, cinsiyete ait kimlik kodlarını her iki cinsiyet biçimini de rahatlıkla işin içine alabileceği bir strateji ile kurmuş olmasıdır. Performans içerisinde Huysuz Virjin kadın görünümlü bir erkek olduğu kadar, erkek görünümlü bir kadın da olabilmektedir. İki farklı cinse ait olan kodların ikisini birden kullanabiliyor olması,

Huysuz Virjin karakterine performansı esnasında önemli bir hareket alanı sağlamaktadır. Performansçının bedeninde farklı cinsiyet kodlarının bir arada işleyen bir performans sahnelediğini söylemek mümkündür. Huysuz Virjin'in 1994 yılında Günay Restoran'da gerçekleştirdiği yılbaşı performansının bazı bölümleri, bu hareket alanını kanıtlar niteliktedir:

> "… Efendim bu senenin son programı, bizi yalnız bırakmadınız. Tabii ucuz diye hepiniz geliyorsunuz. (İzleyiciye yönelerek) ayol ucuz tabii. Ben 60 milyona gidiyorum artık, otel de herife ait. Aaa tabii, ama kadın kadındır. Her uzvum bir artist gibi. (Gözlerini göstererek) Liz Tylor. (Dudaklarını göstererek) Brigitte Bardot. (Göğüslerini göstererek) Jane Myfield. (Cinsel organını göstererek) James Bond."[19]

Huysuz Virjin performansında beden, Butler'ın da belirttiği gibi farklı kimliklerin bir arada sergilendiği bir sahne görevi görmektedir (Butler, 2009: 86; akt. Kineşçi, 2018: 58). Bedenin tekrar eden bir devinim içerisinde olması Huysuz Virjin performansı ile doğrudan ilişkilidir. Toplumsal normlar çerçevesinde kadına ait olduğu düşünülen davranışlar ile erkeğe ait olduğu düşünülen davranışlar Huysuz Virjin performansında birbiri içine geçerek kullanılmıştır. Performatifliğin tek seferlik bir edim olmaması ve sürekli tekrar eden bir ritüel gibi olması, Huysuz Virjin performansında sürekli karşımıza çıkmaktadır. 1994 yılında Atv ekranlarında yayınlanan televizyon programında, Huysuz Virjin'in, kadına ve erkeğe ait olduğu düşünülen kodları, tamamen kadın kıyafetleri içerisinde olduğu hâlde, birbiri içine geçirmesine şu söylemi örnek teşkil etmektedir: "…Her karı kıyafet değiştiriyor, ben de değiştirmek zorundayım. Zaten sakallarım uzadı, onlara bir pudra süreyim. Kendime yeniden geleyim, geliyorum."[20]

Performansın kurgulanışı ve sunum şekli, toplumsal cinsiyet kavramının toplum tarafından ağırlıklı olarak algılanmış biçeminin kırılmasında büyük bir yol

---

[19] "Huysuz Virjin – Günay Sahnesi", https://www.youtube.com/watch?v=0k4tBmAmRCc (Erişim Tarihi 28.12.23).
[20] "Huysuz Show – 1994", https://www.youtube.com/watch?v=NVMXUmH4WMA (Erişim tarihi: 02.01.2023).

oynar. Bu noktada Huysuz Virjin performansının, ikili karşıtlıklara bağlı toplumlarda, normalde işlemeyecek bir hoşgörü ile karşılanıyor olmasının, toplumun "iki yüzlü" oluşuna işaret ettiğine dair bir söylemde bulunulabilir. Ancak bu durum, performansın karnavalesk yönünün de olması ile, toplum tarafından "ayrı" tutulduğu anlamına da gelmektedir.

Seyfi Dursunoğlu'nun, kendisine yöneltilen bazı soruları 'bu soruyu Huysuz olarak mı, Seyfi olarak mı cevaplayayım" diye sorması aslında performansının -her ne kadar kendisi bittiğini vurgulasa da- sahneden indikten sonra da devam ettiğine işaret etmektedir (Atay ve Akşit, 2004: 5). Bu noktada performatiflik kavramı, kadın ve erkek bedeninin içinde edimsel olarak sürekli bir performans olduğunu belirtirken, belki de performansın hiç bitmediğine dikkat çekmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde Huysuz Virjin performansı ile performansın inşâsını üstlenen Seyfi Dursunoğlu arasındaki ikili karakter çatışması durumuna değinmekte fayda görülmektedir. Öyle ki, Goffman'ın performans kavramı bu anlamda yol gösterici olmaktadır:

> "Bir kimse bir rolü canlandırdığında ima yoluyla gözleri önüne serilen izlenimleri ciddiye almalarını talep eder. İzlemiş oldukları karakterin sahipmiş gibi göründüğü niteliklere gerçekten de sahip olduğuna, yapmakta olduğu işin yol açacağı ima edilen sonuçlara gerçekten yol açacağına ve genelde her şeyin göründüğü gibi olduğuna inanmaları istenir kendilerinden" (Goffman, 2020: 29).

Huysuz Virjin karakteri, Goffman'ın söz ettiği bir rolü canlandıran kişinin inanılmasını istediği 'gerçekçiliği' performans esnasında tamamen oluşturmuş olmasına rağmen, performansının sonunda bu durumu kırar. Kadın kostümü ve peruk ile gerçekleştirdiği performansı sona erdiğinde peruğunu çıkarır ve izleyiciye Seyfi Dursunoğlu kimliği ile veda eder. Bu noktada belki *kinik* bir performans sergilediği söylenebilir. Ancak izleyiciyi kendi ortaya çıkardığı bir gerçeklik içinde tutarak, onu yönlendirerek bundan kinik tanımlamasını yapabileceğimiz bir zevk aldığını söylemek için yeterli bulgu bulunmamaktadır.

Performatiflik kavramının politik yapısından ve hegemonya kuramı ile olan bağlantısından önceki bölümlerde bahsedilmişti. Bu açıdan bakıldığında, Huysuz Virjin performansının, bedensel temsil, cinsiyetin altüst edilmesi, bedenin farklı kimlikleri bünyesinde barındıran bir sahne görevi görmesi vb. özellikleri performatiflik ile bire bir örtüşmektedir. Ancak Huysuz Virjin performansının toplumsal bir dönüşüm ya da farkındalık yaratmak; aykırı ya da yıkıcı pratiklerle yeni kavramsal ufuklar açmak gibi bir kaygısı olduğu söylenemez. Huysuz Virjin performansının mevcut düzen içerisinde, hiyerarşik yapı ile uyumlu bir biçimde, müzik, dans, komedi unsurları ile işleyen; politik bakış açısının dışında kalmayı tercih eden bir performans olması bakımından performatifliğin politik tarafını karşılamadığını belirtmekte yarar vardır. Bu durum da bizi, "drag queen" terimi ile Huysuz Virjin arasında kurulan ilişkiyi irdelemek zorunda bırakır.

3.4. Huysuz Virjin 'Drag Queen' Midir?

2020 yılında, Seyfi Dursunoğlu'nun vefat etmesiyle, Türkiye'deki akademik camiada ve LGBTİQ+ camiasında, önceleri daha nadir bahsedilen "drag queen" kavramı, Huysuz Virjin ile sıkça yan yana getirilerek, irdelenmeye başlamıştır. Katılınmış olan bir akademik sempozyum[21] ve incelenmiş olan, başlığını da direkt kabul üzerinden oluşturan bir makale[22] sonucu, Huysuz Virjin'in bir drag queen olarak nitelendirilip nitelendirilmeyeceği, bu çalışma için önemli bir tartışma konusu hâline gelmiştir. Alan çalışmasında görüşme yapılan drag queenlerin de benzer bir tartışma içinde, çeşitli biçimlerde bulundukları gözlemlendiği için çalışmanın bu bölümünde, Huysuz Virjin'in drag queen olup olmadığını tartışmakta yarar görülmektedir.

Drag ve Drag Queen kavramlarının kökenine ilişkin birçok farklı bilgi bulunmaktadır. Cambrige Dictionary'e göre Drag, "Bir şeyi genellikle yere doğru

---

[21] Etnomüzikoloji Derneği, 2021, Kadınlar Dünya'yı Çalıyor/Söylüyor-Müzik ve Kadın Sempozyumu.
[22] PEKEL, S. B. (2022). Bir Drag Queen Olarak Huysuz Virjin| Huysuz Virjin the Drag Queen. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, *5*(2), ss. 427-449.

çekerek bir yüzey üzerinde hareket ettirmek" anlamına gelirken[23]; Oxford Learner's Dictionaries'e göre "Birini/bir şeyi çabayla ve zorlukla sürüklemek" anlamına gelmektedir.[24] Severova, 2021 yılında kaleme aldığı lisans tezinde, Drag sözcüğünün, erkek oyuncuların sahnede kadın rollerini oynarken, elbiselerinin eteklerinin yerde sürünmesini anlatmak için kullanıldığını belirterek; bu açıklamayı 1887 yılına kadar dayandırır; ancak 1850'den önce drag sözcüğünün "kadın kıyafetlerini ahlaksızca giymek" anlamının da bulunduğunu belirtir (Severova, 2021: 16). Drag sözcüğünün Shakespeare dönemine kadar uzanan bir tarihi olduğu; kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu dönemlerde, erkeklerin "abartılı" olarak tanımlanabilecek kadın kostümleri ile sahne aldığı bilinmektedir. Drag queen terimi ise, O'hara'ya göre, 19. Yüzyılda Londra'daki tiyatro topluluklarındaki eşcinsel erkekler tarafından kullanılan "Polari" adlı Britanya argosundan türetilmiştir.[25] Drag queen teriminin ayrıca, tarihte bilinen ilk drag queen olduğu belirtilen William Dorsey Swann tarafından "queen of drag" şeklinde kullanıldığı bilinmektedir.[26] En basit anlatımıyla drag queen, genellikle atanmış cinsiyeti erkek olan bir bireyin, abartılı kadın kostümü, makyajı ve tavırları ile performans sergilemesidir.[27] Bu performans toplumsal hayatın içinde de sergilenebilir; sahnede de sergilenebilir, çünkü aslında asıl sahne Butler'ın tarif ettiği "beden"dir.

Butler (2019: 226), Cinsiyet Belası başlıklı yapıtında drag kavramından şöyle bahseder: "Drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak ortaya çıkarır." Bir anlamda drag queenler, toplumun "normal" olarak kabul ettiği cinsiyet kodlarını esneterek, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki farkı ortaya koyar. Butler bu durumu aynı zamanda bir parodi olarak değerlendirir:

---

[23] Cambridge Dictionary, https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/drag Erişim Tarihi: 04.01.2024.
[24] Oxford Learner's Dictionaries, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/drag_1 Erişim Tarihi: 04.01.2024.
[25] Life's a Drag, https://thebusinesscreative.com/lifes-a-drag/ Erişim Tarihi: 04.01.2024.
[26] William Dorsey Swann: The First Drag Queen, https://thegavoice.com/culture/william-dorsey-swann-the-first-drag-queen/ Erişim Tarihi: 04.01.2024.
[27] Tam tersi için bkz. Drag King.

> "Normallik hissinin yitirilmesi de kahkahaya vesile olabilir, özellikle de 'normalin', 'orijinalin' aslında bir kopya olduğu, hem de başarısızlığa uğraması kaçınılmaz olan bir kopya, kimsenin hayata geçirmeyi başaramayacağı bir ideal olduğu ortaya çıkarsa. Burada kahkahanın kaynağı orijinalin zaten başından beri türev olduğunu fark etmektir (Butler, 2019: 227).

Huysuz Virjin performansı Butler'ın teorize ettiği "iki-yanlı drag" kavramı üzerinden değerlendirildiğinde, toplumsal cinsiyetlerin drag benzeri ya da direkt drag olduğunu belirtmek, aslında toplumsal cinsiyetin bir taklit olmadığını, tam tersine heteroseksüel hegemonyanın ve toplumsal cinsiyet ikiciliğinin temelinde olduğunu iddia eder (Butler, 2014: 179). Bu yaklaşım Butler'a göre, dragın önceden varsayılan bir "asıl" cinsiyeti taklit etmeyen ancak baskın heteroseksüel kültürün kendi ideallerini yansıtmak için sürekli bir çaba içerisinde olduğunu gösterir. Kendisini "asıl" ve "norm" olarak gören heteroseksüel hegemonya, kendi için drag biçimler üretir ve bunları eğlence için kullanır.

Kuşkusuz drag ve drag queen terimlerinin politik bir yanı vardır. 27 Haziran 1969 yılında, New York'ta bulunan Stonewall Inn adlı bir gay ve drag bara polisler tarafından baskın yapılmasıyla başlayan ayaklanmalar, LGBTİQ+ camiasının özgürleşme hareketlerinin bilinen başlangıcı kabul edilmektedir (Jagose, 2017: 45). Stonewall ayaklanmalarının Gaylerin ve özellikle drag queenlerin sıkça vakit geçirdiği Christopher isimli sokakta meydana gelmesi ve direnişte drag queenlerin ön saflarda yer alması, drag queen teriminin politik yanına işaret etmektedir. 1969 yılından itibaren, dünyanın hemen her yerinde haziran ayı "Onur Ayı" olarak kabul edilmiştir ve Stonewall ayaklanmalarının yıl dönümünde yürüyüşler yapılarak kutlanmaktadır. Bu yürüyüşlerde de drag queenler "onur konuğu" olarak önlerde yerlerini almaktadır.

Huysuz Virjin performansı, bugünün algısıyla bakıldığında drag ögeler taşımaktadır. Ancak drag kültürü politik yanından bağımsız olarak düşünülmemelidir. Drag performans sanatçıları, bu kültürü, geleneksel toplumsal cinsiyet algısına, ikili ayrımlara (kadın-erkek; heteroseksüel-homoseksüel vb.), karşı politik duruş oluşturmak,

yeni kolektif fikirler geliştirmek ve var olan kimlikleri yapısöküme uğratmak için kullanmaktadır (Boyacı, 2021: 45). Huysuz Virjin performansında bu tarz bir politik söylem ya da duruşa rastlanmamaktadır[28].

Seyfi Dursunoğlu, kendisiyle yapılan görüşmelerde, "*kendinizi ne olarak tanımlıyorsunuz?*" sorusuna, "*…sahneye çıkarken zenneyim. Konuşurken komedyenim, bitirirken de assolistim. Yani şovmenim*" yanıtını vermiştir (Atay ve Akşit, 2004: 404). Bu yüzden bu çalışmada, Huysuz Virjin karakterinin cinsiyet kodlarını altüst etmesi, performansını farklı bir perspektifte kodlaması, kavramsal olarak performatiflik ile; performansın tarihsel boyutu ise geleneksel Türk tiyatrosu, orta oyunları, tuluat ve zenneliğe dayandığından, modern ögeler de içermesi açısından kanto ile oluşturulmuştur. Çünkü Huysuz Virjin, kadının kantodaki etkin rolü üzerinden kimlik inşâ etmiştir. Öte yandan, Huysuz Virjin performansının çok öncesinde başka erkek performans sanatçılarının da kadın kostümü giyerek kanto yaptıkları bilinmektedir (Atay ve Akşit, 2004: 125). Aralarında en bilineni, Seyfi Dursunoğlu'nun da kendisinden ders aldığı, ünlü kantocu Küçük Virjin'in oğlu Niko'dur. Seyfi Dursunoğlu, kendi sözleriyle kantonun performansındaki fonksiyonuna, diyaloğun önemine ve bunun ortaya koyduğu kimliğe olan etkisine şu sözleriyle daha açıklayıcı bir şekilde dikkat çekmektedir:

> "Türk tiyatrosuna has bir özelliği, zenneliği sahneye çıkarıyorum. Zennelik yapıyorum, kantomu yapıyorum, sonra da ünlü bir konuk geliyor. O konuğa ben halkın düşünüp de söyleyemediği öyle sualler soruyor, öyle şakalar yapıyorum ki, 'oh, iyi ki söyledin bunu!' diye mutlu oluyorlar. Artık benim kadın kılığına girmişliğim falan unutuluyor. Oradaki diyalog mühim. Ardından seyircileri çıkarıyorum, oyunlar yapıyorum. Orada sadece üzerimde bir kadın kıyafeti var. Yoksa ne sesim kadın sesi, ne hareketlerim kadın hareketleri; kanto hariç. Kanto hareketlerim tamam…" (Atay ve Akşit, 2004: 260)

---

[28] Kendisiyle yapılan söyleşiden bir alıntı: "*Eşcinsellerle arkadaşlık etmekten hoşlanmıyorum. ...Evet, hakikaten sevmiyorum çünkü vefalı olmuyorlar, dost olmuyorlar, güvenilir olmuyorlar…*" (Atay ve Akşit, 2004: 321).

Huysuz Virjin performansı ile toplumsal cinsiyet kodlarını esneten Seyfi Dursunoğlu'nun, kadın kostümü ile performans sergileyen erkek bir performans sanatçısı olmasına rağmen, aslında Butler'ın bahsettiği hegemonik heteroseksüelizm olgusuna ne denli yakın olduğu, 2011 yılında gazeteci Ayşe Arman ile yaptığı bir röportajdan anlaşılabilmektedir:

> **"-Bir söyleşinizde, "Bir tek sevgilim oldu, o da erkekti" diye bir cümle kurdunuz mu?**
> -Hayır kesinlikle böyle bir şey söylemedim.
> **-"Eşcinselleri sevmiyorum" dediniz ve onları kızdırdınız...**
> -Evet onu söyledim. İnsan eşcinsel olabilir ama eşcinsel olmak, ille de kadın gibi görünüp sokaklarda para kazanmak için dolanmak değildir. Tıbbı bitirmişsindir, yüksek tahsil yapmışsındır ama eşcinselsindir, evinde otursun, senin ne olduğun kimseyi alakadar etmez. Ben birtakım şeylerin ortalığa dökülmesinden şikayetçiyim.
> **-Öbürü de ikiyüzlülük değil mi, "miş gibi davranmak..."**
> -İnsanlar eşcinsel olduklarını gizlesin demiyorum ki! Ama bunu ilan etmelerinin manası yok. Sana bu soruya sormalarına müsaade etmeyecek kadar mesafe koyacaksın.
> **-Sizin gözünüzde eşcinsellik korkulması gereken bir şey mi?**
> -Hayır ama her şeyin normali güzel. Bütün dünya bu olguya karşıysa bir bildikleri var.
> **-Yok canım kim karşı?**
> -E baksana toplu yürüyüş yapan eşcinsellere bile kızıyorlar. O zaman da onlar yürümeyiversin.
> **-İyi de neden daha hoşgörülü olunmasın? Neden bir erkek de diğer bir erkeğe aşık olamasın?**
> -Eşcinsel olup da pespaye olmayan insanlara saygım var. Ama o uç tipler beni rahatsız ediyor.
> **-Ağzınızdan, "Ben aseksüelim" diye bir şey çıktı mı?**
> -Gazetecinin biri beni sıkıştırdı. O kadar sıkıldım ki, "Evet, aseksüelim" dedim. Kurtulmak için."[29]

İstanbul ve İzmir'de aktif olarak drag performanslar sergileyen drag queenlerle yapılan görüşmelerde, onlara Huysuz Virjin'in ile ilgili kişisel görüşleri sorulmuştur. Yapılan alan çalışmasının ses kayıtlarının çeviri yazımından elde edilen verilere göre,

---

[29] Huysuz Hayatının Erkeğini Buldu (03.07.2011), https://www.hurriyet.com.tr/huysuz-hayatinin-erkegini-buldu-18161463 Erişim tarihi: 20.12.23

verilen yanıtların genellikle Huysuz Virjin'in hegemonik heteroseksüelizm olgusuna yakınlığı es geçilerek, performansının ilham kaynağı olarak görüldüğü; ama farklılıklarına da değinildiği anlaşılmaktadır:

> "Candle Gender: …Herkesin birbirine destek verdiği bir topluluk yok, hâlâ yok. 2022 yılında bile yok. Bu kişi (Huysuz Virjin'den bahsederek) bu işleri 1960 yılında yapıyor ve korkunç bir Türkiye'de yapıyor. Bu insanlar o zaman LG'den B'den T'den haberdar bile değiller. O zaman kendinin çok yalnız kaldığını düşünüyorum. …Lubunyalar ona destek vermemiş olabilir ve kendini çok yalnız hissetmiş; o yalnızlıktan tek star olarak çıkıp büyük bir kini olmuş olabilir. Ben bu konuda onun yanlış şeyler söylediğini kabul edebilirim; ama haksız olduğunu düşünmüyorum. Çünkü dediğim gibi o bir Huysuz Virjin ve herkesin annesi olmalı. Bütün insanlar bunu bilmeli, annelerimiz de hata yapıyor."[30]

> "Matmazel Coco: …Ekşi Sözlük'e birisi benim için yazmış, 'atanamamış Huysuz Virjin' diye. Yani azıcık aklı olsa ya da beni izlemiş olsa asla Huysuz Virjin'le benzeşen hiçbir şeyimiz olmadığını anlar. Hiçbir alakası yok. Yani sen Huysuz Virjin'i drag queen olarak öğrenmişsin ve sadece o var diye düşünüyorsun. O yüzden insanlar çok biliyorlar."[31]

> "Felaknas Atiye: …Huysuz Virjin daha çok kanto kültürüyle beslenen alaturka bir drag queen. Ama hiç Huysuz Virjin'in kendi ya da Seyfi Dursunoğlu'nun Huysuz Virjin hakkında hiç drag queenlik beyanı olduğunu hatırlamıyorum. Benim için her zaman beyan esastır. Belki de queer bir performans sanatçısıdır. Ya da kafasını yaşamak istiyordur, öyle bir persona yaratmıştır. Belki de transseksüeldir ama Türkiye gibi bir ülkede yaşadığı için bazı şeylere cesaret edemedi ve kendine öyle bir dünya yarattı diye düşünüyorum ben aslında."[32]

> "Baran Yüksel: …Huysuz Virjin bir komedyen. Yani drag queen olmak demek bu değil. Drag queen olmak bir varoluş biçimi. Huysuz Virjin de bir komedyen olarak drag queen kılığında kendini var etmiş. Drag queen demek eşittir Huysuz Virjin demek ya da herhangi biri demek değil."[33]

Kuşkusuz Huysuz Virjin karakterinin drag queen tanımlamasının görsel boyutlarına bütünüyle uyduğunu söylemek mümkündür. Huysuz Virjin, toplumun kabul

---

[30] Drag queen Candle Gender ile kişisel görüşme (İzmir/11.02.2022).
[31] Drag queen Matmazel Coco ile kişisel görüşme (İstanbul/05.11.2022).
[32] Drag queen Felaknas Atiye ile kişisel görüşme (İzmir/19.02.2022).
[33] Drag queen Baran Yüksel ile kişisel görüşme (İstanbul/03.11.2022).

ettiği ikili karşıtlıklar içerisinde, bir erkeğin kadın kostümü giyerek performans sergilemesini bir ifade yöntemi olarak kullanır. Gündelik hayatta insanlara söylenemeyecek bazı şeyleri, kadın kostümü ile bir gösteri içerisinde söylemek, onun drag performansının konfor alanıdır. Ancak ona bu konfor alanını sağlayan, giydiği kostüm, taktığı peruk ve yaptığı makyajdan çok; performansı sona erdiğinde "normal" kimliğine dönmesi ve izleyiciye Seyfi Dursunoğlu olarak veda etmesidir. İzleyici, gösteri bittiğinde Huysuz Virjin'in yok olacağını bilir ve Huysuz Virjin'in söylediklerinden ya da yaptıklarından bu yüzden rahatsız olmaz. Çünkü Huysuz Virjin izleyicinin gözünde "gerçek" değildir.

Huysuz Virjin performansının ortaya çıktığı coğrafya, performansın gelişimi, performansın kapsadığı ve kapsamadığı konular ve Seyfi Dursunoğlu'nun söyleşileri göz önünde bulundurulduğunda, Huysuz Virjin karakterini doğrudan drag queen olarak tanımlamak yerine; bu kültürün Türkiye'deki hazırlayıcısı ya da ilham kaynağı olduğunu belirtmek daha doğru olacaktır.

SONUÇ

Bu çalışma, toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmalarında önemli yer tutan "performatiflik" ve "karnavalesk" kavramları üzerinden Huysuz Virjin performansının analizini sunmuştur. Butler'ın teorilerinden yola çıkarak, bedenin ve kimliğin performans ile ifade edildiği, sabit olmayan ve sürekli değişim içinde olduğu vurgulanmıştır. Huysuz Virjin örneği, toplumsal cinsiyetin ve kimliklerin nasıl bir performans süreci içinde yapılandığına dair somut bir örnek teşkil etmektedir.

Huysuz Virjin karakteri, performatiflik kavramı çerçevesinde, toplumsal cinsiyetin ve kimliklerin sabit olmayan, performansa dayalı doğasını yansıtmaktadır. Karakterin sahne performansları, cinsiyet kimliğinin sadece biyolojik değil, aynı zamanda kültürel ve performansa dayalı bir olgu olduğunu göstermektedir. Karnavalesk kavramı ise, performansın heterojen yapısını ve toplumsal normlara meydan okuyan, sınırları aşan özelliklerini bütünüyle olmasa da yer yer vurgulamaktadır. Bu performans, Ortaçağ karnavallarının 'icracı-izleyici' ayrımını ortadan kaldıran, herkesin etkileşimde bulunduğu yapısını çağrıştırmaktadır.

1960'lı yılların sonunda, performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu tarafından ortaya konan Huysuz Virjin karakteri, müzik, dans, doğaçlama ve izleyiciyle kurulan karşılıklı diyaloglardan oluşan heterojen yapılı bir performanstır. Kuşkusuz Türkiye'de bu anlamda gerçekleştirilen ilk performanstır. Yaklaşık kırk yıl boyunca gazinolarda, sahnelerde yer alan performans, Türkiye'de özel kanalların kurulmasıyla ana akım medyada da yer almıştır. Huysuz Virjin performansı, sahnedeki dekor, kostüm ve performansı oluşturan tüm unsurlarla birlikte televizyon ekranına taşınmıştır. Ancak Türkiye Televizyon Üst Kurulu gibi denetleyici bir mekanizma oluştuktan sonra, Huysuz Virjin'in izleyici ile olan diyalogları sansürlenmiş ya da televizyon kanallarına para cezası yansıtılmıştır. Huysuz Virjin bu kez, yarışma programlarında jüri üyesi ya da sunucu olarak ana akım medyada yer almıştır. 2007 yılında, kadın kostümü ile icra edilen Huysuz Virjin performansı RTÜK tarafından tamamen yasaklanmış ve Seyfi Dursunoğlu kostüm giymeden, Huysuz Virjin performansından bağımsız olarak ana akım medyada bir süre daha yer almaya devam etmiştir.

Huysuz Virjin performansı, karnavalesk bağlamda incelendiğinde Ortaçağ karnavallarının, karnaval boyunca herkesin eşit olduğu ve sadece eğlenmek için bir araya geldiği bir performansın yansıması olması açısından önemli bir noktada durur. Müzik, dans, diyalog icralarından oluştuğu için, heterojen bir yapıya sahiptir ve görsel, tınısal, mekânsal boyutuyla yine karnavalesk kavramı ile tamamlanır. Ancak Ortaçağ karnavallarının hegemonik yapıya başkaldırışı, bir direniş alanı oluşturması gibi siyasi yönleri Huysuz Virjin performansında belirgin ve ayırt edici bir özellik olarak bulunmaz.

Huysuz Virjin'in performans esnasında cinsel kodları esnetmesi ve birbiri içerisine geçirmesi ise performatiflik kavramı ile bağ kurar. Performansçının içindeki edimsel ve sürekli tekrar eden hareket, performansın sürekliliğini ve performatifliğini betimler. Bir bedenin içindeki devinimlerin, cinsiyete bağlı kodların yer değiştirmesi ile performatif bir müzik, dans ve diyalog performansına dönüşmesi Huysuz Virjin performansının ana hatlarını oluşturur. Bu nedenle Performatiflik ve karnavalesk kavramlarının bir arada kullanılması ve çalışmanın teorik çerçevesini oluşturması kaçınılmaz olur.

Huysuz Virjin karakteri, genel itibariyle, ortaya çıktığı tarih ve lokasyon göze alındığında, tutucu bir toplum içerisinde ana akım medyada bile yer alan bir performans karakteri olması ve karnavallara özgü sempati ve hoşgörü ile karşılanması sebebiyle büyük önem taşımaktadır. Ancak bu performansın toplumsal bir farkındalık yaratma misyonu üstlenmesi ya da topluma belli bir mesaj vermesi kaygısı performansçı tarafından güdülmemekte, aksine gündelik yaşamdan, keskin hatları olmayan konular seçilerek izleyiciyi sadece eğlendirmek amaçlanmaktadır. Bu yönüyle karnavalesk ve performatiflik kavramlarının siyasi boyutuyla örtüşmediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Huysuz Virjin'in drag queen olup olmadığı Türkiye'de tartışılan konulardandır. Türkiye'deki Queer Topluluklar, çoğunlukla Huysuz Virjin'i drag queen olarak nitelendirmektedir[34]. Performans, bugünün algısıyla bakıldığında drag ögeler taşımaktadır[35]. Ancak Huysuz Virjin'in drag queen olup olmadığının tartışıldığı bölümde de belirtildiği üzere, drag queenlik sadece çapraz giyinme ile açıklanacak bir kavram değildir. Tarihselliğinin ötesinde, siyasi bir alt metni de vardır. Elbette bu, tüm drag queenlerin siyasi bir mücadele içerisinde olması gerektiğini savunan bir görüş değildir. Ancak drag queen terimini, tarihsel mücadeleler sonucu elde edilmiş bir unvan olarak düşündüğümüzde, siyasi boyutunu görmezden gelmek yanlış ve eksik olacaktır.

Seyfi Dursunoğlu tarafından icra edilen Huysuz Virjin performansı, Türkiye'de ve hattâ-geleneksel boyutuyla- dünyada ilk kez örneği görülen performanslardandır. Karnavalesk ve performatif boyutlarının müzik, dans ve doğaçlama ile kurulan ilişkisi bu performansı, özellikle müzik bilimleri disiplini içerisinde araştırılması gereken konular arasına almaktadır. Başka perspektiflerle, tarihsel ve kavramsal çerçevelerle mutlaka birçok yönden araştırılması ve defalarca ele alınması gereken geniş ve zengin bir performanstır.

Sonuç olarak, bu tez, toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramlarının sabit ve değişmez olmadığını, performans ve kültürel pratiklerle sürekli yeniden yapılandırıldığını ortaya koymuştur. Huysuz Virjin karakteri, toplumsal cinsiyet ve kimliğin nasıl performans yoluyla ifade edilebileceğinin ve dönüştürülebileceğinin canlı bir örneğini sunmuştur. Bu çalışma, kanto kültürünü tarihsel perspektifle sunarak, toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmalarına, performatiflik ve karnavalesk kavramları üzerinden yeni bir bakış açısı getirmiştir.

---

[34] Bkz. +90'ın Hazırladığı "Drag Queen Olmak 'Müziği Çaldığın, Işığı Yaktığın An Seni Hapsederim' adlı video çalışması. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=eLvr3arPucE

[35] Kendisiyle yapılan söyleşiden bir alıntı: "*Eşcinsellerle arkadaşlık etmekten hoşlanmıyorum. ...Evet, hakikaten sevmiyorum çünkü vefalı olmuyorlar, dost olmuyorlar, güvenilir olmuyorlar...*" (Atay ve Akşit, 2004: 321).

KAYNAKÇA

Kitaplar

ATAY, K. ve AKŞİT, F. K. (2004). *Katina'nın Elinde Makası: Huysuz ile Seyfi'nin 35 Yıllık Sevda Masalı*, İstanbul: Alfa Yayınları.

BAKHTIN, M. (2020). *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BEAUVOIR, S. D. (2020). *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler*, çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

BUTLER, J. (2014). *Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

BUTLER, J. (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.

BUTLER, J., LACLAU, E. ve ŽİŽEK, S. (2000). *Contingency, hegemony, universality: Contemporary dialogues on the left,* London: Verso.

FOUCAULT, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi,* çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GOFFMAN, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu,* çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayıncılık.

JAGOSE, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*, çev. Ali Toprak, İstanbul: Notabene Yayınları.

ÖZKAZANÇ, A. (2018). *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.

SPARGO, T. (1999). *Foucault and Queer Theory*, New York: Totem Books.

ZEYBEKOĞLU, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*, Ankara: Eğiten Kitabevi.

Kitap İçi Bölüm

ÇAPCIOĞLU, İ. ve ÇETİN, K. (2020). "Toplumsal Cinsiyet", *Kavramsal Olarak Toplumsal Cinsiyete Kısa Bir Bakış* (ed. Mustafa Talas), Iksad Publications, ss. 3-26

KOCADAŞ, B. (2020). "Toplumsal Cinsiyet", *Cinsiyet Ve Toplumsal Cinsiyet Kuramları* (ed. Mustafa Talas), Iksad Publications, ss. 27-92

Basılmamış Kaynaklar

BOYACI, E. (2021). *Cinsiyeti yeniden düşünmek: Türkiye'de queer feminizmin olanaklılığı,* Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Aslihan Öğün Boyacıoğlu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İLERİ, M. (2018). *Orhan Pamuk'un Beyaz Kale Romanında Diyalojik İlişkiler,* Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZBİLEN, B. (2006). *Kanto'nun değişim süreci ve yakın dönem icralarının değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZMENTEŞ, G. (2015). "Tınısal Karnaval Bağlamında Müzikal Anlamın Biricikliği", *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu,* 28-30 Mayıs*,* Kütahya, ss. 253-263.

SEVEROVA, M. (2021). *The History and Representation of Drag in Popular Culture; How We Got to RuPaul.* Bachelor's Thesis, dan. B.A. Jeffrey Alan Vanderziel, Masaryk University, Faculty Of Arts, Brno.

Makaleler

AKAR, M. F. (2015). Butler'ın Kadın, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet, Performatif Kavramları ve Feminizme Eleştirisi, *Kaos GL*, *144*(1), ss. 53-56.

AKKAŞ, İ. (2019). Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı, *Ekev Akademi Dergisi*, ss. 97-118.

ALTIPARMAK, İ. B. (2018). Toplumsal Cinsiyet Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Kaynakları ve Mücadele Alanlarına Yönelik Öneriler, *Turkish Studies* (Sosyal Bilimler), 13(18), ss. 179-194.

ARSLAN, K. ve ERGUN, L. (2023). Elektronik Dans Müziği Festivallerinde Karnavalesk Boyut. *Eurasian Journal of Music and Dance, 21*(1), ss. 106-124.

BEŞİROĞLU, Ş. Ş. ve ÖZBİLEN, B. (2010), Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), ss. 233-241

BUTLER, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal, Vol. 40*(4), ss. 519-531.

ÇEREZCİOĞLU, A. (2015). Karnavalesk Bağlamında Müzika Retorika, *Folklor/Edebiyat*, *21*(81), ss. 9-25.

DEMİR, M. (2018). Osmanlı Eğlence Hayatında Bir Alt Kültür Müzikli Kahvehâne: Amane Kahvehâneleri, *Folklor ve Edebiyat*, *24*(93), ss. 35-53.

ESİN, F. ve SAZAK, N. (2016). Kantolar Yoluyla Levantenlerde Kadın Algısı Üzerine Bir İnceleme Çalışması, *Online Journal Of Music Sciences, 1*(1), ss. 28-43.

KİNEŞÇİ, E. (2018). Queer Kurama Katkıları Bakımından Judith Butler Düşüncesi, *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 11*(1), ss. 50-57.

KUZU, A. (2009). Öğretmen Yetiştirme ve Mesleki Gelişimde Eylem Araştırması, *Journal of International Social Research, 1*(6), ss. 98-109

ORALGÜL, E. D. (2016). Judith Butler'ın Kimlik ve Siyaset Algısı, *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 9*(1), ss. 47-62.

ÖZDEMİR, Ö. (2014). Karnavalesk Club Kültürü. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, *4*(1), ss. 30-46.

PEKEL, S. B. (2022). Bir Drag Queen Olarak Huysuz Virjin. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 5*(2), ss. 427-449.

RIZVANOĞLU, E. (2006). Wittgenstein ve Bakhtin'de Tekdillilik ve Çokdillilik Sorunu. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 1*(1), ss. 123-30.

SARI, M. (2020). The Notion of Cult Film within the Context of Bakhtinian Carnivalesque, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, *33*(1) ss. 230-250.

SOMERVILLE, S. B. (2015). "Keywords for American Cultural Studies", *Queer* (ed. Bruce Burgett ve Glen Hendler), New York University Press, ss. 203-207.

ŞEN, S. O. (2023). Bruce Gilden Fotoğrafında Grotesk ve Karnavalesk Unsurlar: Bakhtinci Bir Yaklaşım, *Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi, 8*(14), ss. 131-141.

TURAN, S. L. (2021). Queer Teori ve Aktivist Sanat. *International Journal of Arts and Social Studies, 4*(7), ss. 158-173.

UYGUN, E. ve BULUT, D. (2018). Karnavalesk Kuramı ve İnstagram Ortamına Yansımaları, *Yeni Medya Elektronik Dergi*, *2*(1), ss. 73-89.

ÜNAL, G. (2017). Batı-dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto, *Online Journal Of Music Sciences, 2*(3), ss. 247-269.

Görüşmeler

Drag queen Candle Gender ile kişisel görüşme (İzmir/11.02.2022).

Drag queen Matmazel Coco ile kişisel görüşme (İstanbul/05.11.2022).

Drag queen Felaknas Atiye ile kişisel görüşme (İzmir/19.02.2022).

Drag queen Baran Yüksel ile kişisel görüşme (İstanbul/03.11.2022).

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Hale Biçer

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Yüksek Lisans: 2024, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü

Lisans: 2009, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı

Lise: 2005, İstanbul Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü