

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI**

**EŞİKTE DANS:  
BEDEN VE PERFORMANS EKSENİNDE KÖÇEKLER**

**Doktora Tezi**

**ATILLA BARUTÇU**

**Ankara, 2019**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI**

**EŞİKTE DANS:  
BEDEN VE PERFORMANS EKSENİNDE KÖÇEKLER**

**Doktora Tezi**

**ATILLA BARUTÇU**

**Prof. Dr. GÜZİN YAMANER  
Tez Danışmanı**

**Ankara, 2019**

TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN ÇALIŞMALARI  
ANABİLİM DALI

EŞİKTE DANS:  
BEDEN VE PERFORMANS EKSENİNDE  
KÖÇEKLER

ATILLA BARUTÇU

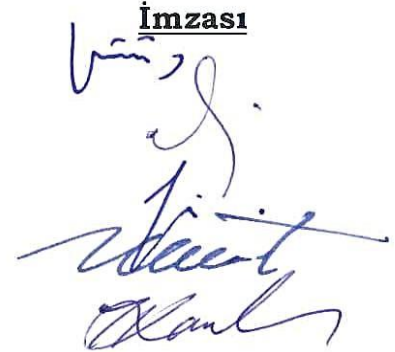
DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. GÜZİN YAMANER

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1- Prof. Dr. Güzin YAMANER
- 2- Prof. Dr. Elif Ekin AKŞİT
- 3- Prof. Dr. Sibel YARDIMCI
- 4- Doç. Dr. Fatma Umut BEŞPİNAR
- 5- Doç. Dr. Tuğba TAŞ

İmzası  


Tez Savunması Tarihi

28.01.2019

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Güzin YAMANER danışmanlığında hazırladığım “Eşikte Dans: Beden ve Performans Ekseninde Köçekler (Ankara.2019)” adlı yüksek lisans  - doktora  tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 20.02.2019  
Atilla BARUTÇU



## TEŞEKKÜR

Hiçbir üretim tek başına gerçekleştirilen bir çalışmanın sonucu değildir, olamaz da. Bu tezin ortaya çıkmasında hayatıma dokunan pek çok insanın büyük rolü var. Onlara buradan teşekkür etmeyi borç bilirim.

Her şeye rağmen inandığım yolda, inandığım şekilde bir akademisyen olma mücadelemdeki en büyük temeli o atmıştır. Bu zorlu süreçte de desteğini her fırsatta gösteren, yapıcı eleştirilerinin ve katkılarının yanı sıra beni hiç sınırlamayan, bana hep inanan, güvenen, bir hocadan çok daha ötesine, Prof. Dr. Güzin Yamaner'e yürekten teşekkür ederim.

Bu tezin ilerlemesinde, gelişmesinde ve vardığı noktada tez izleme komitesi toplantılarının katkısı oldukça büyük oldu. Yazdığım bölümleri her dönemki toplantılarımız öncesinde es geçmeden okuyan, toplantılarda zihin açıcı ve yol gösterici fikirlerini paylaşarak tezde bir noktaya takılı kalmayıp şevkle ilerlememi sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Elif Ekin Akşit'e ve Doç. Dr. Fatma Umut Beşpınar'a çok teşekkür ederim. Aynı şekilde tez savunmasına olan davetimizi kabul edip gelerek değerli yorumlarıyla bu son adımı oldukça verimli kılan Prof. Dr. Sibel Yardımcı'ya ve Doç. Dr. Tuğba Taş'a çok teşekkürler.

Hayatımdaki bazı insanların sonsuz desteği olmasa tezin bu uzun yazım sürecini tamamlamam mümkün olmazdı. Bu isimlerin başında Hanen Çiftdoğan ve Naz Hıdır geliyor. Onlara yönelik duygularımı ve onlarla olan bağımı kelimelerle nasıl ifade edebilirim bilmiyorum. Benim ben olmamın hemen hemen her kurucu unsurunda illa ki onların bir dokunuşu olmuştur. Sadece tezde değil, her anlamda umutsuzluğa kapıldığım zamanlarda onların varlıkları hep destek bana. Dostlukları için minnettarım. Aynı şekilde değerli arkadaşlarım Eren Turna'ya, İrem Yılmaz'a, Kadir Beyaztaş'a

Seçkin Oruç'a ve yüksek lisans eğitimimin bana kazandırdığı dostlarım Elif Gürpınar'a, Hatice Kül Kuran'a ve Tolga Ulusoy'a hayata karşı duruşumuzu beraber kazandığımız için ne kadar teşekkür etsem az.

Bir yandan Ankara'da doktora derslerini vermeye çalışırken bir yandan Zonguldak gibi küçük bir şehirde yeni bir yaşam kurmaya çalışmak, üstelik bunu sağlam arkadaşlıkların artık çok da kolay kurulamayacağı bir yaşta yapmaktır benim için zorlayıcı olacaktır. Ama düşündüğümün aksi bir süreci onlar sayesinde yaşadım. Ali İhsan Balcı'ya, Mine Polat Alpan'a, Muammer Özoltulular'a ve Tuğçe Bayram'a destekleri ve sonsuza dek sürecek dostlukları için çok teşekkür ederim.

Bu süreçte sağlam dostlukların araya mesafeler girse dahi zayıflamadığının, aksine çekilen hasretin bu dostlukları daha da değerlendirdiğinin en büyük kanıtı ise iki güzel kadın oldu. Her zaman kaldığımız yerden devam edebildiğimiz ve her zaman "orada" olduklarını bilerek bana güven veren, destek olan, hayatımdaki yerlerini kimselere değişmeyeceğim Gamze Tandoğan'a ve Irmak Hızanlıoğlu Dökmeci'ye teşekkürler.

Bir parçası olduğum için gurur ve mutluluk duyduğum, birlikte çok iyi işler yaptığımıza ve yapmaya devam edeceğimize inandığım, aklıma takılan şeyleri anında sorabildiğim ve anında doyurucu cevaplar edinebildiğim, çalışma alanımda kendimi geliştirmeme sonsuz katkı sunan Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi'nin (EEİİ) birbirinden değerli üyelerine – Beril Türkoğlu'na, Çimen Günay-Erkol'a, Duygu Altınoluk'a, Gülden Sayılan'a, Hasan Kürşat Akcan'a, Murat Göç'e, Nurseli Yeşim Sümbüloğlu'na, Özlem Duva Kaya'ya, Selin Akyüz'e, Şenol Topçu'ya ve bize desteğini hiç esirgemeyen Şahinde Yavuz'a sonsuz teşekkürler.

Görev yaptığım Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden arkadaşlarımla, hocalarımla desteği ve anlayışı olmasa bu süreç çok daha sıkıntılı

geçerdi. Arkadaşlığımızı akademik partnerlikle süslediğimiz, beraber bir şeyler üretmekten her zaman zevk duyacağım Dr. Figen Uzar Özdemir'e, hocalığının yanı sıra arkadaşlığıyla da her zaman destek olmaya hazır Doç. Dr. Ayça Demir'e ve tez konumla ilgili sohbetlerimizde yaptığı paylaşımlarla katkısını esirgemeyen bölüm başkanımız Dr. Öğr. Üyesi Erdem Dirimeşe'ye teşekkürler.

Pek çok işin arasında ders çalışma fırsatı bulduğum her an sessiz ve sakin bir hava yaratarak iyi bir kütüphane ortamı sağlayan ofis arkadaşlarım Evrim Yılmaz'a ve Merve Menteşe'ye teşekkürler.

Hem yüksek lisans hem doktora çalışmalarım boyunca, özellikle şehir dışından halletmeye çalıştığım bürokratik işlerde yardımlarını esirgemeyen, sorularımı cevapsız bırakmayan ve tüm bu sürecin sorunsuz bir şekilde ilerlemesini sağlayan Ankara Üniversitesi KASAUM sekreteri arkadaşım Fidan Sabaz'a teşekkürler. Ve sürecin son adımının oldukça karmaşık işlerinde yardımına koşarak büyük destek sunan değerli arkadaşım Berkay Erdoğan'a çok teşekkürler.

Bu tezin saha çalışması bazı değerli insanların gönülden desteği olmadan ilerleyemezdi. Sağladıkları bağlantılarla bu zorlu süreci hızlandıran arkadaşlarım Görkem Durak'a ve Şeyma Balcı'ya teşekkür ederim. Daha büyük teşekkür ise tabii ki samimi paylaşımları için görüştüğüm köçeklere ve seyircilere. Onlarsız bu çalışmayı zenginleştirmem mümkün olmazdı.

Son olarak uzun çalışma saatlerimde gece gündüz fark etmeksizin ayak ucumdan veya kucağımdan hiç ayrılmayan, yalnız başına çalışma hissini varlığıyla yok eden dört ayaklı dostum Gipsy'e teşekkür etmezsem olmaz. Varlığı daim olsun.

Ve tabii ki ailem... Annemin ve ablalarımın sonsuz sevgisi, sonsuz desteği... Onlar olmasaydı bu kadar güçlü olamazdım. Çok şanslıyım.

## İÇİNDEKİLER

---

<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>i</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iv</b>
<b>1. BÖLÜM: GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1. Erkeklik ve Dans</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1.1. Farklı Erkeklikler</b> .....	<b>2</b>
<b>1.1.2. Dans Eden Erkekler</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmalarından Queer’e</b> .....	<b>9</b>
<b>1.3. Çalışmanın İçeriği</b> .....	<b>10</b>
<b>1.3.1. Amaç</b> .....	<b>10</b>
<b>1.3.2. Argümanlar</b> .....	<b>11</b>
<b>1.3.3. Neden Köçekler?</b> .....	<b>13</b>
<b>1.3.4. Neden Queer Yaklaşım?</b> .....	<b>16</b>
<b>1.3.5. Tezin Akışı</b> .....	<b>19</b>
<b>2. BÖLÜM: BEDENLERİN VE ÖZNELERİN QUEER İNŞASI</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1. Giriş</b> .....	<b>21</b>
<b>2.2. Queer Teori</b> .....	<b>23</b>
<b>2.2.1. Kavramın Gelişimi</b> .....	<b>23</b>
<b>2.2.2. Aids’in Kurucu Etkisi</b> .....	<b>27</b>
<b>2.2.3. Üç Öncü İsim – de Lauretis, Sedgwick ve Butler</b> .....	<b>31</b>
<b>2.2.4. Queer Siyaset</b> .....	<b>34</b>
<b>2.3. Bedenlerin ve Öznelerin İnşası</b> .....	<b>37</b>
<b>2.3.1. Öznenin Tamamlanmamışlığı</b> .....	<b>37</b>
<b>2.3.2. “Yanan” Toplumsal Cinsiyet</b> .....	<b>45</b>
<b>2.3.3. Melankolik Kimlikler</b> .....	<b>50</b>
<b>2.3.4. Performans ve Performativite</b> .....	<b>54</b>
<b>2.3.5. Kimliğin Queer İmkânı</b> .....	<b>62</b>
<b>2.4. Queer Teorinin Geleceği</b> .....	<b>67</b>
<b>2.5. Bölüm Sonucu</b> .....	<b>72</b>
<b>3. BÖLÜM: YÖNTEMİN QUEER HALİ: FEMİNİST YAKLAŞIMLARDAN BİR ADIM ÖTE</b> .....	<b>74</b>
<b>3.1. Giriş</b> .....	<b>74</b>



3.2. Queer Yöntem: Bir Alternatif veya Devrim.....	75
3.2.1. Yöntemde Queer Yaklaşımlar .....	76
3.2.2. Feminizmden Queer'e: Yöntemsel Birliktelikler.....	82
3.2.3. Queer ve Kesişimsel Yaklaşım (ya da Queer Kesişimsellik).....	85
3.3. Saha Dinamikleri: Köçekler, Seyredenler ve Ben.....	89
3.3.1. Araştırmacı Konumum.....	91
3.3.2. Ulaştığım Köçekler ve Erkek Seyirciler .....	96
3.3.3. Veri Toplama Süreci .....	97
3.3.3.1. Görüşmeler .....	98
3.3.3.2. Gözlemler .....	102
3.3.3.3. Videolar ve Filmler.....	103
3.4. Bölüm Sonucu.....	106
<b>4. BÖLÜM: OYUN, PERFORMANS VE KÖÇEKLER.....</b>	<b>108</b>
4.1. Giriş.....	108
4.2. Oyun ve Performans.....	110
4.2.1. Oyun ve <i>Homo Ludens</i> .....	110
4.2.2. Maske ve Dramın Doğuşu.....	114
4.2.3. Performans .....	120
4.3. Köçekler .....	126
4.3.1. Osmanlı ve Türkiye Tiyatrosu Tarihine Kısa Bir Bakış .....	128
4.3.2. Köçekler ve Köçeklik Kültürü .....	137
4.3.3. Günümüz Türkiye'sinde Köçekler.....	147
4.4. Bölüm Sonucu.....	151
<b>5. BÖLÜM: EŞİKTE DANS I: KÖÇEK PERFORMANSININ YIKTIĞI SINIRLAR / YARATTIĞI ALANLAR.....</b>	<b>153</b>
5.1. Giriş.....	153
5.2. Köçeklerin Ağzından Köçeklik.....	155
5.2.1. Bir Oyun Olarak Genel Hatlarıyla Köçeklik.....	155
5.2.2. Nesilden Nesile Aktarılan Bir Gelenek/Meslek: Babadan Oğula Köçeklik	158
5.2.3. Farklı Köçek(lik)ler.....	163
5.3. Performansın Yıktağı Sınırlar .....	168
5.3.1. Liminal Bir Etkinlik Olarak Köçeklik .....	168
5.3.1.1. Ne Erkek Ne Kadın.....	169

5.3.1.2. Ne Erkeksi Ne Kadınsı .....	173
5.3.1.3. Bazen Özne Bazen Nesne .....	176
5.3.1.4. Hem Doğuştan Hem Kazanılmış .....	178
5.3.2. Yıkılan Sınırların Yarattığı Boşluk: Performe Eden ve Performe Edilen Arasındaki Gerilim.....	181
5.3.2.1. Performans Esnasında Üstesinden Gelme Stratejisi: Alkol Tüketimi ..	183
5.3.2.2. Performans Öncesi/Sonrası Üstesinden Gelme Stratejisi: Aşırı Erkeklik Halleri .....	187
5.4. Performansın Ürettiği Bedenler ve Öznelere .....	190
5.4.1. Gizli Özne: “Sergilenemeyen Kendiliği Oynamak” .....	191
5.4.2. Bedenden Gündeliğe Taşan Bir Performans: Yaşam Tarzı Olarak Köçeklik .....	194
5.4.3. Ayrı Bir Kategori/Kimlik Olarak Köçeklik .....	197
5.5. Bölüm Sonucu .....	200
<b>6. BÖLÜM: EŞİKTE DANS II: PERFORMANSIN BİR PARÇASI OLARAK SEYREDENİN GÖZÜNDEN KÖÇEKLER.....</b>	<b>202</b>
6.1. Giriş .....	202
6.2. Köçek Oynatma Motivasyonları .....	204
6.2.1. “Şanımız Yürüsün”: Ekonomik Göstergesi Olarak Köçek Oynatmak .....	205
6.2.2. “Tek Eğlencemiz”: Eğlence Kültürünün Bir Parçası Olarak Köçek Oynatmak .....	207
6.2.3. “Atalarımızın Kemikleri Sızlar”: Geleneği Sürdürme Amaçlı Köçek Oynatmak .....	209
6.3. Bedensel Biraradalık: Seyredenler, Seyredilenler ve Daha Fazlası .....	211
6.4. Seyredenin Seyredilene Bakışı .....	213
6.4.1. Köçekler Neden İlgi Çekicidir ve Kabul Edilebilir? .....	213
6.4.1.1. Eğreti Bedenin Gücü .....	214
6.4.1.2. Geçicilik: Sonlu Bir Performans .....	217
6.4.1.3. Farklı Olanın Cazibesi: Uyumsuzluğu Gösterme ve Yadırgatma .....	219
6.4.1.4. Homoerotizm .....	222
6.4.2. Köçekler Neden Hoş Karşılanmaz ve Kabul Edilemez? .....	227
6.4.2.1. Eğreti Bedenin Güçsüzlüğü .....	228
6.4.2.2. Öteki / Kirli / Canavar Erkek .....	231
6.4.2.3. Koreofobi .....	234
6.4.2.4. Transfobi .....	239

6.5. Bölüm Sonucu.....	241
<b>7. BÖLÜM: SONUÇ.....</b>	<b>243</b>
7.1. Eşikte Dans: Beden ve Performans Ekseninde Köçekler.....	243
7.2. “Köçekliğin Queer Okuması Bize Ne Kazandırır?” Sorusu Üzerine Notlar .....	249
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>255</b>
<b>EK-1: Görüşülen Köçeklerin Listesi.....</b>	<b>277</b>
<b>EK-2: Canlı Performans Gözlem Listesi .....</b>	<b>278</b>
<b>EK-3: Görüşülen Seyircilerin Listesi.....</b>	<b>279</b>
<b>EK-4: Analiz Edilen Videoların Listesi.....</b>	<b>280</b>
<b>EK-5: Betimlenen Filmlerin Listesi.....</b>	<b>284</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>285</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>286</b>

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

“Sahnede sunulan her durum, canlandırılan her kişi, bilmediğimiz aslının parodisi gibidir ve bize onları ancak parodinin çarpıtan açısından tanıma olanağı tanımıştır.”

Sevda Şener<sup>1</sup>

### 1.1. Erkeklik ve Dans

Ataerkil kapitalist sistemde ikili cinsiyet yapısı, toplumsal yaşamın her alanında o alanı şekillendiren güçlü etkenlerden biri olarak kendini gösterir. Dans da bunların dışında değildir. Dans en basit tanımıyla “bir insan hareketleri sanatıdır, istemli olabilen hareketlerin sanatı” (Valery 2018: 21). Her ne kadar bu tanım herhangi bir cinsiyete atıfta bulunmuyorsa da, dansın cinsiyetlendirilmiş bir alan olduğu söylenebilir. Dans, içinde barındırdığı çeşitliliğe rağmen tarih boyunca büyük oranda kadınlara atfedilmiş, bu atıf erkeklik ve dans ilişkisini her zaman sorunlu bir ilişki haline getirmiştir.

Bugün feminist hareketin desteğiyle erkeklikler üzerine yapılan eleştirel çalışmalar erkekliğin toplumsal inşasını irdelememize yardımcı olur. Bu çalışmalar erkekliğin kurucu dinamiğini hem kadınların ve kadınlara atfedilen özelliklerin oturtulduğu kurucu öteki konumlar üzerinden, hem de farklı erkeklik formlarının varlığı

---

<sup>1</sup>Şener, S. (2014). *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, s. 124.

ve aralarındaki güç ilişkileri üzerinden tartışır. Erkeklerin kadınlara atfedilen alanlardaki varlığı erkeklik inşasını sekteye uğratar ve zaten imkânsız bir ideali temsil eden egemen erkeklik konumuna erişme mücadelesini zora sokar. Dans eden erkeklerin farklı erkeklikler içinde egemen olmayan bir konuma işaret ettikleri söylenebilir. Dolayısıyla dansçı erkekler aslında normatif olmayan farklı bir erkeklik modeli sunarlar. Dans ve erkeklik ilişkisini köçekler üzerinden düşündüğümüzde ise durum daha karmaşık bir hal alır. Köçek performansı bu kategorilere meydan okuyup kendine has bir alan yaratarak ayrı bir noktada duruyor gibidir. Bu tezde ben, köçek performansının bu alandaki yıkıcılığını ve üreticiliğini queer argümanlar üzerinden okumaya çalışacağım.

### **1.1.1. Farklı Erkeklikler**

Feminizmin ikinci dalgasının açtığı yolda, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik çalışmalarda sadece kadınlara odaklanmanın yetersizliğine yapılan vurguyla erkekliğin de toplumsal inşasının incelenmesi gerektiği fikri eleştirel erkeklik çalışmalarının temelini atmıştır. Feminizmden beslenen ve profeminist hareketin desteğiyle şekillenen bu alandan daha önce var olan erkeklik hareketlerinden bahsetmek mümkün. Ancak Bozok'un yaptığı sınıflandırmada bu hareketlerin ya erkekliği feminizme köstek olacak şekilde savunarak (*erkeklikçilik*) ya da erkeklerin ezilme pratiklerine odaklanıp feminist meselelere mesafeli tavır takınarak (*erkek kurtuluşçuluğu*) eleştirel erkeklik çalışmaları alanından oldukça ayrı bir noktada durduğunu görürüz (2009). Yine de bu hareketlerin, feminizmle müttefik bir erkeklik incelemesinin yokluğuna çektiği dikkatle eleştirel erkeklik hareketini tetikleyen unsurlardan oldukları düşünülebilir.

Erkekliğe yönelik eleştirel yaklaşımlar, önceleri daha çok idealize edilmiş erkeklik formu üzerinden, yani Raewyn Connell'in kavramsallaştırmasıyla

egemen/üstün erkeklik modeline işaret eden “hegemonik erkeklik” kavramı üzerinden (1987; 2005) tartışılır olmuştur. Connell, hegemonik erkeklik formuna dikkat çekerken, bu erkeklik modeli karşısında ezilme pratiklerini deneyimleyen diğer erkeklikler için de başka kavramlar önerir. Heteroseksist düzende eşcinsel erkeklerin heteroseksüel erkeklerin tahakkümü altındaki konumlarına dikkat çekmek için madun erkeklik (*subordinated masculinities*), beyaz toplumsal cinsiyet düzeninde siyah erkeklerin ötekileştirilme pratiklerine dikkat çekmek için ise marjinalleştirilmiş erkeklik (*marginalized masculinities*) kavramını önerir. Erkeklerin büyük çoğunluğunu ise egemen erkeklik konumunu temsil etmediği gibi madun ve marjinalleştirilmiş erkeklik kategorilerine de uymayan gruba dâhil eder. Connell’a göre bu erkekler hegemonik modele erişemedikleri halde yine de bu modeli ve eşitsizliğe dayalı düzeni besleyip sürdürerek sistemden çıkar sağlarlar ve bu özellikleriyle suç ortağı erkeklikleri (*complicit masculinities*) temsil ederler (Connell 2005: 76 vd.). Bunlar dışında yıllar içinde gelişen ve çeşitlenen literatürle birlikte pek çok çalışma farklı erkeklik modelleri öne sürmüş ve tartışmaya açmıştır. Öte yandan son yıllarda hegemonik erkeklik kavramının fazla yapısal ve soyut kaldığına dikkat çekilmiş, eleştirel erkeklik çalışmaları dâhilinde bu erkeklik modeli üzerinde fazla durulmasından dolayı erkek kategorisinin karmaşıklığının göz ardı edildiği savunulur olmuştur (Hearn 2004, 2011; Howson 2009; Hearn ve Morrell 2012; Christensen ve Jensen 2014).

Connell’ın yanı sıra Michael Kimmel, Jeff Hearn, Victor J. Seidler gibi öncü isimlerle 1980’lerin ikinci yarısından sonra ivme kazanıp kendine ayrı bir alan olarak yol çizen ve günümüze değin interdisipliner alana yayılarak erkekliğin toplumsal yaşamın her alanındaki etkileri üzerine düşünme fırsatı sunan eleştirel erkeklik çalışmaları, Türkiye’de geç de olsa kendine belli bir konum edinmeyi başarmıştır.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Eleştirel erkeklik çalışmalarının Türkiye’deki seyri için bkz. Günay-Erkol, Ç. (2018) “İlet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, *Toplum ve Bilim* 145, 6-31.

Toplumsal cinsiyet çalışmaları dâhilinde erkeklığe de değinen çalışmaların ötesinde, Türkiye’de erkeklığın toplumsal inşasına odaklanıp erkeklik hallerini pek çok eksende ele alarak bunu kapsamlı bir saha çalışmasıyla destekleyen çalışmaların öncüsü olarak Serpil Sancar’ın *Erkeklik: İmkansız İktidar* kitabı (2009), daha yakın tarihli bir çalışma olarak ise Hale Bolak Boratav, Güler Okman Fişek, ve Hande Eslen Ziya’nın *Erkeklığın Türkiye Halleri* kitabı (2017) gösterilebilir. Daha eski tarihli bir kitap olarak Pınar Selek’in *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* başlıklı kitabı her ne kadar özellikle askerlik kurumunun erkeklik üzerindeki etkisine odaklansa da, genel olarak Türkiye’de erkeklığın toplumsal inşasına da değinmesi ile öncü niteliğindedir. Selek, bu kitabında egemen erkeklik konumuna erişmek için dört temel aşamanın geçilmesi gerektiği fikrine dikkat çekmişti: sünnet, askerlik, iş sahibi olma ve evlilik (2008: 19). Bu kitap Türkiye’de erkeklik inşasının erkeğin hayatı boyunca sürdürdüğü bütün evrelere dikkat çeken ilk çalışma olarak görülebilir.

Ben de 2013 yılında tamamladığım yüksek lisans tezimde Selek’in dörtlü vurgusuna cinselliği de ekleyerek Türkiye’de erkeklik inşasının temel aşamalarına odaklanmışım. Sünneti bedensel; cinselliği hem bedensel hem toplumsal; askerlik, iş ve evliliği ise toplumsal aşamalar olarak ele alarak, bu süreçlerin Türkiyeli erkeklerin egemen erkeklik konumuna erişmeleri için kritik adımlar olarak görüldüğünü tartışmışım (2013). Bu adımlar erkeğin hayatı boyunca sergilemesi beklenen erkeklik performansının en büyük destekçileri olur. Sünnet, dini bir ritüel olmasının yanı sıra bir güç simgesi haline gelmiş erkek cinsel organına uygulanması sebebiyle erkeklığın toplumsal algısında kritik yer tutar. Ortadoğu’da erkek sünnetinin bir ritüel olarak erkeklik inşasındaki yerini inceleyen (Bouhdiba ve Khal 2000; Bilu 2000) ve bunu Türkiye özelinde ele alan çalışmalar (Kırımlı 2009; Taşıtman 2012; Barutçu 2015a; Toksoy ve Taşıtman 2015), sünnetin bu ülkelerdeki erkeklerin yetişkinliğe erişme ve egemen erkeklik konumuna ulaşma mücadelesindeki öncül ve kritik rolüne dikkat

çeker. Cinsellik ise egemen erkeklik formu temel alındığında heteroseksüel cinsel ilişkiler çerçevesinde şekillenir çünkü Tim Edwards'ın dediği gibi eşcinselliğin erkekliği baltaladığı düşünülür (1990: 114). Kadınlığın ve kadınsı özelliklerin reddi ve aşağılanması üzerinden ilerleyen bir erkeklik inşasında eşcinselliğe yer yoktur. Zorunlu askerlik ise erkekliğin en yoğun şekilde işlendiği bir alan olarak bu inşa sürecinde önemli yer tutar. Askerlik, militarizm, vicdani ret ve “çürüklük” gibi meselelere odaklanan çalışmalar (Selek 2008; Biricik 2008; Akgül 2011; Sünbuloğlu 2013), militarist değerleri erkekliğin en önemli kurucu öğelerinden biri olarak okur. Askerlik sonrası iş sahibi olup evlenmek ise heteroseksist ataerkil düzende bir erkekten beklenen en büyük toplumsal rolleri temsil eder. Günümüzde kadın-erkek eşitliğine yönelik kazanımlara rağmen erkeğin aile içindeki ekmek kazanma rolü hâlâ birincil rol olarak görülmektedir. Bu rolle birlikte ilerleyen babalık ise erkekliğin bir diğer kurucu etkenidir. Türkiye’de babalığa odaklanan ve farklı babalık icralarını/deneyimlerini ortaya seren çalışmalar (Barker, Doğruöz ve Rogow 2009; Metindoğan 2015; Beşpınar 2015; Barutçu ve Hıdır 2016; Beşpınar ve Beşpınar 2018), baba olmanın erkeklik inşasındaki yerini göstermesinin yanı sıra babalık kültürünün zamansal ve mekânsal değişkenliğine işaret ederek farklı babalıkları tartışmaya açar.

Tüm bu çalışmalar erkekliğin sürekli bir mücadele gerektiren toplumsal inşasına dikkat çeker. Türkiye’de erkeklik inşasını bu odaklarla irdeleyen çalışmaların yanı sıra, erkeklik çalışmalarının interdisipliner bir alana yayılmasıyla birlikte spor, medya, kent, siyaset, şiddet, mekân gibi pek çok alanın erkeklikle ilişkisini ele alan üretimler artmıştır. Örneğin erkeklikleri farklı spor türlerine odaklanarak çeşitli dinamikler üzerinden inceleyen çalışmalar (Tokdoğan 2015; Hacıssoftaoglu ve Bulgu 2015) veya siyaset (Akyüz 2012), medya (Erdoğan 2011; Yavuz 2015), edebiyat (Günay-Erkol 2016) gibi alanlardaki temsilleri üzerinden ele alan çalışmalar erkekliğin nasıl yeniden üretildiğini veya nasıl krize girdiğini farklı örneklerle tartışır. Ya da erkeklerin



kahvehane gibi homososyal ortamlardaki mekânsal ilişkisinin erkekliğe etkisine odaklanan (Arık 2009; Barutçu 2017) veya ev gibi kadına atfedilen alanlardaki erkeklik mücadelesine değinen (Özbay ve Baliç 2004; Barutçu 2015b) çalışmalar, mekânın da cinsiyetlendirilmiş toplumsal bir üretim olduğu vurgusuyla farklı erkeklik performanslarına dikkat çeker. Benzer şekilde şiddet olgusunu temel alan çalışmalar erkeklik, güç ve şiddet ilişkisini (Türk 2015; Özkazanç ve Yetiş 2016), kenti temel alan çalışmalar ise kentlerin eril kurgusunu gözler önüne serer (Alkan 2005; Oğuz 2016). Erkekliğin toplumsal yaşamın her alanında ve her ânında performe ediliyor olması, erkeklikleri sosyal bilimlerin her alanı için bir araştırma nesnesi haline getirebilir.<sup>3</sup>

Erkekliğin toplumsal inşasına ve farklı erkekliklere yönelik vurgu, erkeklerin sadece kadınlarla değil kendi aralarında da hiyerarşik olarak konumlandıklarına işaret eder niteliktedir. Demetrakis Z. Demetriou, bu ayrımı netleştirmek için iç hegemonya (*internal hegemony*) kavramını kullanır ve hegemonik erkekliğin sadece kadınlara yönelik tahakkümü değil (*external hegemony*), erkeklere yönelik tahakkümü de ürettiğinden bahseder (2001: 340-2). Yani erkeklik inşası sadece kadınların ve kadınsı özelliklerin dışlanması ve olumsuzlanması üzerinden değil, diğer erkekliklerle sürdürülen güç ilişkileri üzerinden de beslenir. Bu ilişkide normatif erkeklik inşasının dışında kalan erkeklikler egemen erkekliğin kurucu ötekisi konumuna düşer. Bu da bir kültüre ait egemen erkeklik formuna A dediğimizde bu konumun yüceltilmesinin onun artı konumuna işaret etmesini sağlarken, A+'ya bahşedilen gücün diğer erkekliklerin B, C, D, E... konumuna değil, A- konumuna oturtulmasına sebep olur. Yani eşitliğe dayalı bir çeşitliliği engelleyerek hiyerarşiye dayalı ötekilikler yaratır. Eleştirel erkeklik çalışmaları, bu eksileri yok etmeyi arzulayan bir iktidar eleştirisi yapar.

---

<sup>3</sup> Türkiye'de yapılan veya Türkiye ile ilgili yapılan çalışmaları içeren erkeklik çalışmaları kaynakçası için bkz. Topcu, Ş. (2018) "Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası", *Toplum ve Bilim* 145, 289-330.

Dansçı erkekleri günümüzde A- konumuna oturtulan bir erkeklik modeli olarak görmek mümkün. Her ne kadar dans formlarının çeşitliliği söz konusuysa da, bu durum dans etmenin genel olarak kadınlara atfedilen bir alan olmasına dayandırılmakta ve erkeklik ve dans ilişkisi sorunlu bir ilişki olarak görülmektedir.

### **1.1.2. Dans Eden Erkekler**

Türkiye gibi ataerkil ve İslami değerlerin yoğun şekilde sürdürüldüğü bir toplumda dans eden erkekler şüphesiz ki egemen erkeklik formuna uygun bir erkeklik modeli sunmazlar. Bunun Türkiye’den bağımsız olarak hemen hemen bütün kültürler için geçerli olduğunu, dans etmenin kadınlara atfedilen bir edim olduğu düşüncesinin hâlâ hâkim olmasına dayandırarak söylemek mümkün. Yabancı literatürde erkeklik ve dans ilişkisine odaklanan kitaplar (Burt 1995; Karayanni 2004; Gard 2006; Fisher ve Shay 2009) ve makaleler (Gard 2001; Weber 2003; Johnson 2005; Rodosthenous 2007; Bassetti 2013) bu ilişkiyi farklı coğrafyalarda farklı kesişimselliklerle ele alarak erkekliğin “erkek” görülmeyen bir alandaki sorunlu varlığını tartışır. Türkiye’de ise doğrudan dans ve erkeklik ilişkisine odaklanan bir literatürün varlığından bahsetmek ne yazık ki pek mümkün görünmemektedir.

Dansın daha çok kadınlarla ilişkilendirilmesinin altında çeşitli dinamikler yatar. Bunların başında beden ve cinselliğin geldiğini söyleyebiliriz. Johan Huizinga, “dansın güzelliği bizatihi hareket eden bedenin güzelliğidir” diye yazar (2017: 223). Dans performansı esnasında beden bu güzellik temsili, görsel bir unsur olarak kullanımı, bakışları üzerine çeken hareketliliği, estetik sunumu ve tüm bu dinamiklerle birlikte yarattığı cinsellik çağrışımı, yüceltilen normatif erkeklik kimliğine uygun görülmemesi sebebiyle erkekleri bu alandan dışlar. Kadın-erkek ikili karşıtlığını izlenen-izleyen, bakılan-bakan, nesne-özne gibi karşıtlıklarla eşleştirir ve kadın-erkek arasındaki güç

ilişkisi bu alanda da sürdürülür. Dolayısıyla dansın kadınlara atfedilen bir alan olmasının, dans eden erkekleri öncelikli görülen kimliklerinde (cinsiyet kimliği ve cinsel kimlik) ortaya çıkarabileceği krizden dolayı damgaya (*stigma*) maruz bıraktığı söylenebilir (Gard 2006; Risner 2009; Bassetti 2013). Erving Goffman'ın “normal” olanın karşısında onunla ilişkilendirilerek yaratılan “öteki” toplumsal kimliklere işaret etmek için kavramsallaştırdığı damga (2014a), dans eden erkekler özelinde düşündüğümüzde onların erkeklik kimliklerinde vuku bulur ve erkeklik inşasına zarar verir. Diğer erkeklerin gözetimi altında sürekli bir mücadeleyle sürdürülen erkeklik performansı, dans eden erkekler için bu süreci daha zorlu kılar.

Dansın erkeklik için bu tehlike barındıran yapısından dolayı dansdaki hareketler ve kıyafetler önem kazanır. Bugün oldukça farklı dans çeşitlerinden bahsetmemiz mümkün. Elbette ki yukarıda ele aldığım argümanların bütün dans türleri için geçerli olduğunu düşünmek ve genelleme yapmak doğru olmaz. Her ne kadar sayıca az da olsa günümüzde hip hop gibi daha çok erkeklikle ilişkilendirilen evrensel dansların ya da zeybek gibi erkeklerin daha ön plana çıktığı yerel dansların bulunduğunu unutmamak gerekir. Bu yüzden dans esnasında giyilen kıyafetler ve sergilenen hareketler, daha çok kadınlarla özdeşleştirilen bu alanın cinsiyet dinamiklerine etki eder. “Erkeksi” hareketler ve kıyafetlerle gerçekleştirilen dans erkeklik için çok da zarar verici görülmez.

Öte yandan Michael Gard, “erkek dans etmez” şeklindeki genel yargının artık kaybolduğunu belirtir (2001). Deborah Jowitt de büyük oranda 20. yüzyıl Amerikasına odaklandığı yazısında dans eden erkeklerin sahnedeki temsillerinde artık daha özgür olduklarını ve imajlarını eskiden olduğu gibi önce erkek sonra dansçı olarak tanımlamadıklarını söyler (2010: 242). Ancak ataerkinin ve dini pratiklerin gündelik yaşamda gücünü etkili bir şekilde sürdürdüğü ülkemiz için bu derece genel yargılara

varmak hâlâ oldukça güç görünüyor. Dans eden erkeklerin hâlâ erkekliklerinin ön planda olduğunu (yani önce erkek sonra dansçı) ya da en azından dans performanslarından bağımsız düşünülmediğini (yani hem erkek hem dansçı) söyleyebiliriz. Öte taraftan bu durum köçekleri ve köçek performansını baz aldığımızda biraz karışır. Çünkü bu tezde ortaya sermeye çalışacağım gibi köçek performansı erkek/kadın gibi toplumsal cinsiyet kategorilerinden bağımsız bir konuma işaret ediyor görünmektedir. Bu da erkeklik ve dans ilişkisine farklı bir boyut kazandırır. Bu noktada ben köçekliğin bu farklı konumunu görünür kılmamın queer bir okumayla mümkün olabileceğini düşünüyorum.

## **1.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmalarından Queer'e**

Çalışmamın içeriğine ve neden köçekleri ve queer yaklaşımı seçtiğime yönelik açıklamalarıma geçmeden önce böyle bir başlık atmamın sebebi, yüksek lisans eğitiminden itibaren eleştirel erkeklik çalışmaları alanında çalışan bir araştırmacı olarak, köçekliğe ve köçek performansına da öncelikle bu alandan bakmak için yola çıktığımı ancak çalışmamın köçeklerin kendilerine has özelliklerinden dolayı queer'e evrildiğini belirtmek istememden kaynaklanıyor.

Araştırmamın başlarındaki bu evrilmeyi düşünerek, aslında bu tezde köçekliğe hangi bakış açısıyla yaklaşacağımı köçeklerin kendilerinin belirlediğini söylemek yanlış olmaz. Ben bu çalışma için köçeklerin egemen erkeklik formunu yıkan ve farklı bir erkeklik modeli sunan bir performansa işaret ettiği düşüncesiyle ilk adımımı atacakken, köçeklik üzerine yaptığım okumalar ve izlediğim/gözlemlediğim performanslar bende köçeklerin farklı bir erkeklik formu sunmaktan öte aslında oldukça queer bir noktaya işaret ettiği izlenimini yarattı. Böylece hali hazırda queer okumalar da yapan, kendini queer'e yakın hisseden ve queer bir hayatın mümkünlüğüne inanan bir araştırmacı

olarak kafamdaki tez konum eleştirel erkeklik çalışmalarından çok queer'e kaymış oldu. İzini süreceğim şey yıllardır süregelen bu performansın bir erkeklik yıkımı ve üretimi gerçekleştirdiği değil, muğlaklık üzerinden cinsiyetsiz bir alana işaret ettiği ve queer bir varoluşa göz kırptığı üzerinden şekillendi.

Bu evrilmenin kendisinin dahi eleştirel erkeklik çalışmalarıyla queer'in ilişkisini ve birbirine yakınlığını gösterir nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Bu yakınlığa ilerleyen bölümlerde, özellikle yöntem bölümünde kapsamlı bir şekilde değineceğim. Tez boyunca ele alacağım queer yaklaşımların gerek feminizmden gerekse de feminizmden beslenen eleştirel erkeklik çalışmalarından bağımsız olmadığını ve onlarla müttefik ilerlediğini, aralarında bir karşıtıktan öte bir devamlılık ilişkisi olduğu düşüncesine yakın olduğumu en baştan belirtmek yararlı olabilir.

### **1.3.Çalışmanın İçeriği**

#### **1.3.1. Amaç**

Bu tezdeki temel amacım köçeklik geleneğinin tarihsel seyrini de es geçmeyerek günümüzdeki varlığının okumasını queer bir yaklaşımla yapmak olacak. Bu okumayı hem teorik hem yöntemsel olarak queer'e dayandıracağım arka planla ve yaptığım saha çalışmasının desteğini alacağım iki temel odakla gerçekleştireceğim. Argümanlarım iki ayrı bölümde önce köçeklerin kendilerini nasıl tanımladıkları ve sundukları üzerinden desteklenecek, sonra seyredenlerin köçekleri nasıl alımladıkları üzerinden. Hepsindeki temel vurgum köçek performansının queer bir alan yarattığı, köçeklerin de queer bir varoluş sergiledikleri olacak. Bunu özellikle beden ve performans tartışmaları ekseninde gerçekleştirmeye çalışacağım. Büyük oranda kabul görmüş bir gelenek olan köçekliğin varlığı, queer bir dünyanın mümkünlüğü bir yana, böyle bir dünyaya henüz çok uzakken

bile bir aracı olarak işlev görebilir. Köçeklerin bu aracı rolünü mevcut normatif kategorileri tamamen yok edebilecek olması üzerinden değil, bu kategorileri sarsacak ve onların toplumsal inşasını açık edecek ipuçları sunması üzerinden düşüneneğim.

### **1.3.2. Argümanlar**

Köçekler performans esnasında sadece köçekliğe özgü bir beden temsiliyle ve sadece köçekliğe özgü bir oluş halindeki özneye başka kategorilerle açıklanamayacak bir uzam yaratırlar. Bu uzam köçeklerin “ne o, ne bu”, “hem o, hem bu”, “bazen o, bazen bu” gibi özellikleri üzerinden eşikselliğe işaret eder. Bu eşiklik bazı normatif kategorileri yerle bir ettiği gibi, normatif olmayan yeni geçici üretimler gerçekleştirir. Köçeklerin eşikliği, onların queer okumasını yapmamızı olanaklı kılar. Köçek performansı, yıkıcı-aracı bir pratik olarak queer varoluşa işaret eden geçici bir politik kimlik olarak görülebilir. Bu kimlik temsil politikası amacı gütmeyen, geçicidir, normatif değildir ve olmayı da hedeflemez. Sadece normatif kimliklerin toplumsal inşasına ve akışkanlığına işaret etmek için aracı bir rol oynar.

Seyredenler de köçek performansının bir parçası olarak bu performansın yarattığı uzamın baş aktörlerinden biridir. Bir köçek performansı seyredenden veya diğer “dış” etkenlerden bağımsız düşünülemez. Performans bu etkenlere göre şekillenir ve her bir tekrarda bu etkenlerin de müdahalesiyle bir öncekinden farklılaşır. Dolayısıyla performans esnasında köçeklerin olduğu kadar seyredenlerin de eşikliğinden bahsetmek mümkün hale gelir. Bu yüzden köçekliğin queer okuması, seyredenlerin köçekleri nasıl alımladıklarından ayrı ele alınamaz. Bugün köçek geleneğinin varlığını sürdürmesinde köçeklerin kendilerinin bu geleneğe bağlı kalmalarının yanı sıra, seyredenlerin farklı yaklaşımları da etkilidir. Köçek

performansının bir parçası olarak seyredenlerin bu farklı yaklaşımları, köçekliğin queer özellikleri üzerinden şekillenir.

Kabaca özetlemeye çalıştığım bu temel argümanlarımı maddeler halinde aşağıdaki şekilde sıralamak mümkün:

- Köçek performansı başka kategorilerle açıklanamayan bir muğlaklık üzerinden eşiksellik yaratır.
  - Köçek performansının eşikselliği queer bir alana işaret eder.
- Köçekler kendine has özellikleri üzerinden ayrı bir toplumsal kategori ve kimlik inşa ederler.
  - Köçeklerin yarattığı kategori/kimlik, queer bir varoluşu temsil eder.
- Köçekler performans aracılığıyla erkek/kadın, erkeksi/kadınsı, özne/nesne, seyreden/seyredilen, oynayan/oynatılan gibi ikili karşıtlıkları yıkar.
  - Köçek performansı, normatif konumları ve kimlikleri sarsan yıkıcı-aracı bir rol oynar.
- Köçeklerin seyredenler gözündeki kabul edilebilirliğinin altında onun queer özellikleri yatar.
- Köçeklerin seyredenler gözündeki kabul edilemezliğinin altında onun queer özellikleri yatar.

Yukarıda belirttiğim amaç doğrultusunda ve sıraladığım temel argümanları içine alan bir yaklaşımla, araştırmamda şu genel soru üzerinden yol aldığımı söyleyebilirim: Köçekliği ve köçek performansını queer yaklaşımlarla nasıl okuyabiliriz ve köçekliğin hangi özellikleri böyle bir okumayı mümkün kılar?

### 1.3.3. Neden Köçekler?

Erkeklik inşası kendini sürekli olarak kadınlığın ve kadınsı özelliklerin reddi ve ötekileştirilmesi üzerinden beslerken, köçekliğin günümüze kadar gelen kabul görmüş bir gelenek olması dikkat çekicidir. Köçekliğin nasıl ortaya çıktığının tam olarak bilinmediği belirtilse de, geçmişinin 16. yüzyıla kadar uzandığı düşünülür. Köçeklerin bahsedildiği en eski yazılı eser ise 17. yüzyılda yazılmış olan Evliya Çelebi Seyahatnamesi'dir (Koçu 2015a: 54). Bu uzun geçmişe rağmen günümüzde köçekler üzerine yazılmış yazılara sadece Osmanlı tarihi kitaplarında veya tiyatro yazınında rastlarız. Köçekleri beden, cinsiyet, performans, kimlik gibi kavramlar üzerinden sosyolojik olarak inceleyen çalışmalar çok yakın bir tarihe denk gelir ve sayıca oldukça azdır. Böyle bir literatür içinde köçekliği queer odaklı inceleyen çalışmaların yokluğu ise queer teorisinin çok daha yakın bir tarihte akademide kendine yer bulmuş olması üzerinden açıklanabilir.

Köçeklerin nasıl ortaya çıktığına yönelik yorumlar hemen hemen aynı çerçevede şekillenir. İslam'ın etki ettiği katı toplumsal düzende kadın ve erkeklerin bir arada eğlenememesi sebebiyle oğlan çocuklarının kadın kılığında dans ederek bu açığı kapadığından bahsedilir. Bir taklit söz konusu olduğu için kadın kılığına girmiş kişinin giydiği kıyafet kadar beden güzelliği ve hareketliliği de ön plandadır. Bu yüzden köçeklik için çocuk yaştaki erkekler seçilirdi ve ergenliğe girmeleriyle birlikte köçeklikleri son bulurdu. Hem sarayda hem de sokak kültüründe, meyhanelerde, kahvehanelerde erkek eğlencelerinin bir parçası haline gelen köçeklerin cinsel hizmet sunduğu da belirtilir. Bu durum Metin And ve Refik Ahmet Sevengil gibi günümüz yakın dönem araştırmacılarının köçeklere eril, cinsiyetçi ve homofobik bir yaklaşım geliştirmelerine sebep olmuştur. Ancak o zamanın dinamiklerinde erkek-kadın toplumsal cinsiyet ikiliğinin ne derece farklılaştığını, köçeklerin cinsel hizmetinin ne



derece eşcinsellik olarak algılandığını, oğlan çocuğu bedeninin kadın bedeniyle ne derece bir tutulduğunu ve güzellik anlayışının hangi çerçevede şekillendiğini bugünkü kavramlar ve yaklaşımlar üzerinden değerlendirmek doğru olmaz. Öyle ki köçeklerin işlevleri ve toplumsal etkileri tarih boyunca sabit kalmamış ve çeşitlilik göstermiştir. Devam eden tek şey köçekliğin erkeklik ve dans ilişkisine her zaman farklı bir boyut kazandırdığı olmuştur.

Köçekler nasıl ortaya çıktıkları üzerinden düşünülerek “kadın kılığına girmiş erkek dansçılar” olarak tanımlansa da, bugün köçekleri bu tanım üzerinden açıklamak oldukça güç. Köçeklik geleneğinin günümüzdeki versiyonlarının çok daha farklı dinamiklerle ilerlediği/ilerletildiği düşünülebilir. Örneğin günümüzde artık köçeklerin beden güzelliği ön plana çıkmaz. Sakal, bıyık gibi “erkeksi” formlar köçekliğe engel teşkil etmez. Yetişkinliğe geçiş köçekliğe dezavantaj oluşturmaz, aksine deneyime işaret etmesi açısından önemlidir. Parlak yüzlü oğlan çocuklarından ziyade her yaşta erkekler tarafından gerçekleştirilir. Görünürde bir cinsel hizmet sunma durumu söz konusu değildir. Cinsel yönelimleri bilinmemekle birlikte pek çoğu evli ve çocuk sahibidir. Baba-oğul olmanın daha da önem arz ettiği usta-çırak ilişkileri oldukça kıymetlidir. Ve öncelikli amaçları atalardan yadigâr bu geleneği sürdürmek, insanları eğlendirmek ve para kazanmaktır.

Öte yandan bütün bu dinamikler, köçeklerin bugün toplum gözünde etek giyip ellerine zil takarak göbek atma üzerinden şekillenen bir performans sergiledikleri gerçeğini değiştirmez. Köçeklik aslında toplumsal cinsiyet normları dikkate alındığında radikal bir karşı çıkışa işaret eder. Ancak bu karşı çıkışa rağmen köçeklerin giydikleri kıyafetlerle ve sergiledikleri performansla yine de birer “erkek” veya “baba” olarak görüldüklerini ve bu konumlarını ciddi bir zarar almadan koruyabildiklerini söylemek mümkün. Bu durum, performansı gerçekleştirenin de alımlayanın da gelenekseli ve

norm olanı koruma ve yık(a)mama durumundan kaynaklanır. Zaten aksi bir durumda köçekliğin günümüze kadar gelmesi ve varlığını sürdürmesi ataerkil bir toplumda oldukça zor olurdu. Bu varlığın sürmesinin fallus sayesinde gerçekleştiği düşünülebilir. Penisin kendisini olmasa da sembolünü temsil eden fallus, penise sahip olana veya olduğu düşünülene güç bahşeder. Köçekler örneğinde performansı gerçekleştirenin bir penise sahip olduğu düşüncesi, performansı sergileyenler ve alımlayanlar tarafından göz ardı edil(e)mediği sürece köçeklerin nasıl hâlâ “tam” erkek veya “güçlü” bir baba olarak görüldükleri anlaşılır olur. Ancak köçeklere queer bir okumayla yaklaşıldığında bu kabul edilirliliğin altında daha farklı dinamikler olduğu iddia edilebilir.

Köçekliğin kabul edilebilirliği kadar kabul edilemezliği de göz önünde tutulmalıdır. Özellikle seyreden açısından bakıldığında köçekliğe yönelik oldukça farklı yaklaşımların olabileceği açıktır. Geleneğin günümüze kadar sürmüş olması, köçeklerin bütün tarihsel süreçte herkes tarafından hoş karşılandığı ve desteklendiği anlamına gelmez. Literatürde de köçeklere kötü gözle bakıldığı ve köçekliğin yasaklandığı dönemler olduğu belirtilir. Ancak köçeklere yönelik bu olumsuz yaklaşımların hiçbirinin köçekliği yok etmede başarılı olamadığı ortak bir vurgudur. Günümüzde de köçeklik geleneği bazı yasaklamalara ve olumsuz yaklaşımlara rağmen özellikle Batı Karadeniz ve Kuzey İç Anadolu Bölgeleri’nde varlığını sürdürür.

Bugün köçekler, hem kıyafetleri hem de danslarıyla iktidarın en müdahil olduğu alanlardan birine, normatif beden ve kimlik algısına karşı çıkıyor gibidirler. Performansı sergileyenlerin bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde "sosyal olarak dayatılan sınırları yeniden yapılandırarak onlara nasıl meydan okudukları" (O'Reilly 2009: 167) üzerine düşünmek gerekir. Köçek performansı bu meydan okumaya iyi bir örnek sunarak üzerine düşünülmeyi belki de en çok hak edenlerden. Sınırları yıkan ve normatif kategorilerin altını oyan performanslarıyla köçekler, geleneğin gitgide zayıflamasıyla

birlikte yakın gelecekte yok olsalar dahi tarihte çoktan yer ettiler. Ve köçek performansını queer bir alana işaret ettiği üzerinden okumak, köçekleri tarih sahnesindeki görünürlükleri yüzyıllar süren queer varoluşlar olarak görmeyi mümkün kılacak.

#### **1.3.4. Neden Queer Yaklaşım?**

Queer'in ne olup ne olmadığından, daha doğrusu tanımlanmasının güçlüğünden ve köçekler için queer teorinin hangi tartışmalarına odaklandığından bir sonraki bölümde detaylı olarak bahsedeceğim. Burada söylemekle yetineceğim şey, köçek performansının bir eşikte olma hali yaratması sebebiyle en iyi queer üzerinden ele alınıp tartışılabileceğine inandığım olacak. Köçekleri queer üzerinden okuma isteğimin bu geleneği queer'leştirme çabasına tekabül etmediğini belirtmem gerekir. Kaldı ki kategorilerin, kimliklerin, öznelerin, mekânların, kısacası her şeyin, bu tarz bir çabayla dönüştürülmeye çalışılmasının oldukça değerli olduğuna inanıyorum. Ancak benim fikrim köçekler için böylesi bir çabaya girmemize gerek dahi olmadığı. Benim bu çalışmadaki argümanım çerçevesinde şekillenen çabam, köçeklerin saklı kalmış queer ruhunu gün yüzüne çıkarmaya çalışmak olacak. Köçeklerin queer bir varoluşa işaret etmelerinin aynı zamanda hem köçeklerin kendilerini hem de seyredenlerin köçekleri nasıl alımladıkları ve kurguladıkları ile ilgili dinamiklerin altında yatan etkenleri şekillendirdiğini düşünüyorum.

Benim için köçekliği queer üzerinden okuyup okuyamayacağımız fikri, köçek performansının yarattığı muğlaklığın hem yıkıcı hem yaratıcı etkisi üzerinden şekillendi. Köçekler bana kalırsa yıkıcılığını normatif bir cinsiyet kategorisini altüst etmeleriyle ve sabit görülen konumları sekteye uğratmalarıyla kazanıyordu. Üreticiliği ise performatif bir inşayla asla tamamlanmayan bir özne ve geçici bir kimlik

yaratmasında yatıyordu. Köçeklerin bu özelliği kaçınılmaz olarak queer'e kapı açan noktalar oldu. Çünkü böyle bir okumayla toplumsal kategorilerin sınırlarını yerle bir etmek, normatif kimliklerin altındaki toplumsal inşayı açığa çıkarmak ve kimlik üzerinden yürütülen siyasetlerin anlamsızlığını vurgulamak mümkün görünüyordu.

Genel olarak düşündüğümüzde karşı cinse atfedilen kıyafetler giymenin kimlik üzerinde şekillendirici etken olduğu örneklerin queer yaklaşımlarla çalışılması bana ait orijinal bir fikir değil elbette. Annamari Jagose'ye göre "bir çalışma alanı olarak queer çoğunlukla lezbiyen ve gey özneler ile özdeşleştirilmekte ancak analitik çerçevesi *cross-dressing*, hermafroditizm, cinsiyet belirsizliği ve cinsiyet geçiş operasyonları gibi başlıkları da içermektedir" (2015: 11, vurgu bana ait). Benim örneğimde kadınlar ile özdeşleştirilmiş kıyafetleri giyerek dans eden köçeklerin yüzeysel de olsa *cross-dressing* kavramıyla örtüşebileceğini söylemek mümkün. Kaldı ki queer yıllar içinde çalışma alanını çok daha geniş bir alana yaymış, sadece cinsiyetle veya cinsellikle ilgili konular için değil, Alev Özkazanç'ın belirttiği gibi "alternatif bir muhalif mantığı geliştirme aracı" olarak (2014b: 87) normativitenin dışında kalan bütün pratikler için bir başvuru kaynağı olmuştur. Köçeklerin performans aracılığıyla bir karşı çıkışı temsil ettikleri argümanı ile yaklaştığımızda queer çalışma alanı, daha önce toplumsal cinsiyet bakış açısıyla yürütülen çalışmaların bile çok az olduğu köçek geleneği üzerine bir incelemede yepyeni bakış açıları ve analizler sağlayabilir.

Köçeklere yönelik bu yaklaşım, onların queer bir kimliğe sahip olduğunu düşünmemizden dolayı yeni bir kimlik savunusu yapıyor olduğumuz izlenimini ortaya çıkarabilir. Queer'in bütün kimliklerin altını oyan yapısı göz önüne alındığında, köçekleri queer de olsa bir kimlik olarak ele almak gerçekten bir çelişki yaratıyor gibidir. Ancak bu noktada kimlik dediğimiz şeyin, Judith Butler'ın belirttiği gibi performatif olarak kurulan ifadeler, dışavurumlar olduğunu hatırlamak gerekir (2010:

77). Yani kimlik dediğimiz şey aslında genelleştirilemez, herkeste ayrıdır, biriciktir. Queer'in eleştirdiği şey kimliklerin bütünleştirici etkisidir; bu bütünleştirmeye kimliklere atfedilen güçtür. Amacı iktidar ilişkileri kuran normatif kimliklerin içini boşaltmaktır. Dolayısıyla köçekleri ayrı bir kimlik olarak görmek bizi eleştirdiğimiz noktadan vurmaz, tam tersi diğer kimliklerin de tıpkı köçek performansında olduğu gibi performatif bir üretimle kurulduğunu ortaya çıkararak bu kimlikleri sarsar. Köçek kimliği, queer ruhundan dolayı diğer kimlikler için yıkıcı-aracı bir işlev görebilecek geçici ve muğlak bir ifadedir sadece.

Son olarak queer üzerinden yapılacak bir okumanın yönteminde de queer yaklaşımlar benimsenmesinin gerekliliğine ve benim de bunu uygulamaya çalıştığıma değinerek bitirebilirim. Queer'in belirsizliği elbette ki yöntemin queer halinin de tanımını yapmayı veya sınırlarını netleştirmeyi zorlaştırır. Bu yüzden queer yöntem için “şudur” veya “şöyle ilerlemelidir” tarzı fikirlerden öte, “yöntemde queer yaklaşımlar nasıl sergilenir” ve “bu yaklaşımlar gerçekleştirilen araştırmaya ne katar” gibi sorularla ilerlemek daha yararlı ve yol gösterici olur. Yöntemde queer yaklaşımın en büyük katkısı çeşitliliğin ortaya serilmesinde, farklılıkların hiyerarşik olmayan bir düzenle irdelenmesinde, genelleştirmelerin reddedilmesinde ve bulguların yüceltilmesinin veya normalleştirilmesinin reddinde kendini gösterir. Queer'in yönetime uygulanmasında queer'in feminizmle ilişkisini es geçmemek ve bu ilişkiyi devamlılık üzerinden kurmak kritik önem taşır. Zira feminizm ve queer pek çok yöntemsel birliktelik sergiler. Köçekleri temel alan bir çalışmada hem teorik olarak queer'e yaslanmak hem de yöntemde queer yaklaşımlar sergilemek, bize yeni ve farklı bir sorgulama alanı yaratmada önemli kapılar açar.

### 1.3.5. Tezin Akışı

Giriş niteliğinde verdiğim bu birinci bölümden sonra tezin akışını ve kullandığım başlıkları ne şekilde planladığımı açıklamam yararlı olabilir. Tezin ikinci bölümü, bedenlerin ve öznelerin inşasına odaklanacağım teori bölümü olacak. Queer bugün bir çalışma alanı olarak çeşitli dinamikleri içinde barındıran derin tartışmalara ve oldukça geniş bir literatüre işaret ediyor. Ben bu alanı daha sonra yapacağım analizlerden kopuk olmaması açısından olabildiğince sınırlandırmaya çalışacağım. Bu yüzden öncelikle queer'in ortaya çıkışını kavramsal, teorik ve politik duruşu üzerinden ele aldıktan sonra, köçek performansını okumamı destekleyecek beş temel tartışma yürüteceğim. Bu tartışmalar sırasıyla tamamlanmamış özneler, istikrarsız cinsiyetler, çoğul kimlikler, performatif edimler ve queer kimlikler çerçevesinde şekillenecek. Son olarak queer'in olası geleceği üzerine bir sorgulama yaparak bu bölümü bitireceğim.

Tezin üçüncü bölümü olan yöntem bölümünde, bu çalışmada hangi yol ve yöntemi izlediğimi detaylandırmadan önce, queer'i temel alan bir araştırmanın yönteminde de queer yaklaşımlara ihtiyaç olduğu fikrinden hareketle öncelikle yöntemin queer halinin nasıl olabileceği üzerinde duracağım. Bu kısım, queer yöntemin feminist yöntemlerle arasında bir devamlılık ilişkisi olduğu savunusuyla şekillenecek. Daha sonra bu araştırma için gerçekleştirdiğim saha çalışmasından, kendi duruşumu ve araştırmacı konumumu es geçmeden bahsedeceğim. On dört köçekle ve on beş erkek seyirciyle yaptığım görüşmelerin, sekiz canlı performansa yönelik gözlemlerimin, elli iki video analizinin ve tez boyunca betimlemelerde bulunacağım iki Türk filminin detaylarını vererek bölümü sonlandıracağım.

Analiz bölümlerine geçmeden önce, tezin dördüncü bölümünde köçeklerin görünür olduğu yakın geçmişi ve görünür olmadıkları ama köçek performansını önelediğini düşündüğüm için bir temel oluşturacağına inandığım daha eski tarihsel

süreci ele alacağım. Bu yüzden bu bölümdeki tartışmaları *homo ludens*'e kadar götüreceğim. İlk kısımda oyunun, maskenin, dramın ve performansın kökenlerini köçekleri okumada destek olması açısından irdeleyeceğim. İkinci kısımda ise köçeklik kültürünü Osmanlı'da nasıl ortaya çıktığından ve geliştiğinden başlatıp günümüzdeki durumuna değin getireceğim.

Tezin beşinci ve altıncı bölümleri analiz bölümlerinden oluşacak. İlk analiz bölümünde köçeklerle yaptığım görüşmeler, ikinci analiz bölümünde ise seyircilerle yaptığım görüşmeler temel oluşturacak. İlk bölümde köçekliğin ne olduğunu köçeklerin paylaşımları üzerinden verdikten sonra, köçek performansını yıktığı sınırlar ve yarattığı alanlar üzerinden ele alacağım. Köçeklerin performans esnasında bazı ikilikleri yıktıklarını, kategorileri aştıklarını, sınırları alt üst ettiklerini ve eşikte olma halleri üzerinden queer bir varoluş sergilediklerini tartışacağım. Bu varoluşu, yıkıcı performansın başka kategorilerle değil sadece köçeklik üzerinden açıklanabilecek aynı bir özne/temsil/pratik/kimlik üretmesi üzerinden savunacağım ve bu üretimin geçiciliğini/muğlaklığını vurgulayacağım. İkinci analiz bölümünde ise köçek performansını oluşturanın sadece köçekler değil aynı zamanda seyirciler de olduğu fikrinden hareketle, bu sefer seyircilerin köçekleri nasıl alımladıkları üzerine yoğunlaşacağım. Seyircilerin köçek oynatma motivasyonlarına değindikten sonra seyredeninin seyredilene bakışı temelinde köçek performansının kabul edilebilir olma veya hoş karşılanmama durumlarını tartışacağım. Buradaki temel çerçeveyi, bu çeşitli bakışların köçeklerin queer özellikleri üzerinden şekillendiği düşüncesiyle çizeceğim.

Tezin son bölümünde kısa bir özet sunduktan sonra, tez boyunca yapmaya çalıştığım şeyin ne gibi bir amaca işaret ettiğini kendime sık sık sorduğum bir soruya yönelik aldığım notları vererek düşüneceğim: Köçekliğin queer okuması bize ne kazandırır?

## 2. BÖLÜM

### BEDENLERİN VE ÖZNELERİN QUEER İNŞASI

Queer, “evrensel olduğu iddia edilen her terime yönelik konstrüktivist sorunsallaştırmanın bir sonucudur”

Annamarie Jagose<sup>4</sup>

#### 2.1. Giriş

Bu bölümde köçekleri ve köçek performansını oturtmak istediğim queer bağlamı teorik olarak ayrıntılı bir şekilde üç ana başlık altında ele alacağım. “Queer Teori” başlıklı ilk bölümde öncelikle queer kelimesinin kullanımının ilk zamanlarına döneceğim ve bu kelimenin gelişiminden bahsedeceğim. Daha sonra queer’in kavramsal inşasında kritik bir noktada duran AIDS meselesine odaklanacağım. Üçüncü olarak bu kavramı genişleterek queer teoriyi geliştiren üç ismin, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick ve Judith Butler’in argümanlarına kısaca değineceğim. Son olarak bu teori dâhilinde yürütülen veya yürütülebilecek siyaseti ele alıp ilk bölümü bitireceğim.

İkinci başlık olan “Bedenlerin ve Öznelere İnşası”nda ise queer teorisinin pek çok argümanını ve kavramsal tartışmasını beş temel tartışma çerçevesinde bu tezin argümanına uyacak şekilde planlanmaya çalışacağım. Queer teorisinin ele aldığı pek çok konu içerisinden öne çıkarmayı istediğim bu temel meseleleri köçekler üzerinden yapacağım tartışmaların bir hattını oluşturacak şekilde düşündüm. Bu anlamda bu beş

---

<sup>4</sup> Jagose, A. (2015) *Queer Teori: Bir Giriş*, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 96.



başlığı sırasıyla köçeklerin de tamamlanmamış bir özneye, yıkılan bir cinsiyete, melankolik bir kimliğe, performatif bir edime ve queer bir pratiğe işaret edebileceğine atıfla belirledim. Bu tartışmalar esnasında tezin queer teoriye dayandırmak istediği bağlamı hatırlatmak amacıyla yer yer köçeklerin de bahsini geçireceğim ama bu yeniden okumayı asıl olarak sonraki bölümlerde yapacağım için ve bu bölümdeki teorik akışı bozmak istemediğimden, bu bahislere daha çok dipnotlarda kısaca değinmeyi tercih edeceğim.

Üçüncü ve sonuçtan önceki son başlıkta ise queer teorinin geleceğine yönelik düşünceleri daha çok akıllarda cevapsız kalan soruları gün yüzüne çıkararak ele almaya çalışacağım. Queer'in tarihsel seyrinin olası geleceğini ve sonunu, Türkiye bağlamına da değinerek tartışacağım.

Tüm bu konuları ele alıp tartışırken ne teorisyenlerin eserlerinde tarihsel bir sıralamaya bağlı kalma, ne de bir arada verilen bu teorisyenlerin argümanlarının birbirlerine olan tutarlılıklarını göz önünde bulundurma kaygısındayım. Böyle bir kaygıya düşmek queer yöntemin ruhuna ters düşeceği gibi queer teorinin temel meselelerini verimli bir şekilde tartışmanın da önünde bir engel oluşturacaktır. Bu yüzden, örneğin Hegel'i özne tartışması esnasında diyalektiği ile ele alırken, efendi-köle ilişkisini daha sonra başka bir başlık altında tartışmayı tercih ettim. Foucault'nun benzer argümanlarına çoğu başlık altında geri dönerek o bağlamı desteklemesi açısından tekrarladım. Butler'a da, Butler'ın eleştirdiği teorisyenlere de her daim değindim. Genel akış itibarıyla tek kaygım queer teoriyi besleyen tartışmaların olabildiğince hepsine girerek anlaşılır bir akış elde etmek oldu. Bu yüzden bu metnin içerdiği farklı teorik tartışmaların birbirine bağlı ama bir o kadar da dağınık, birbirlerini yeren ama bir o kadar da birbirlerinden beslenen, aynı şeyi tekrar eden ama aynı zamanda yeni bir şey söyleyen ve tutarsız, ucu açık ve eksik olduğunu belirtmem gerekir. Şüphesiz ki

buradaki tutarsızlık ve eksiklik, hiçbir zaman “tutarlı” hale getirilemeyecek ve tamamlanmayacak, bu girişimde bulunulursa tutarsızlığını ve eksikliğini çoğaltacak bir yapıdan kaynaklanmaktadır. Bir tezde queer teorii ele alan bir bölümün ancak bu şekilde ilerleyerek en yararlı sonucu vereceğini düşündüm ve buna inanarak yazdım.

## 2.2. Queer Teori

### 2.2.1. Kavramın Gelişimi

Queer hem kelime olarak hem de bir teori olarak her ne kadar günümüzde artık özellikle aktivist çevrede ve akademik camiada yayılmış olsa da, tanımının veya ne olup ne olmadığına hâlâ çok zor açıklandığını söyleyebiliriz. Öte yandan bu kolay açıklanamazlığa dair yorumun peşinden çoğu kez queer’in zaten tam da bu açıklanamazlığa ve belirsizliğe işaret ettiğine yönelik bir açıklama gelir.

Queer sözcüğü ilk zamanlarda tuhaflığa ya da farklılığa gönderme yapan bir sözcükken, zamanla birilerini aşağılamak amacıyla kullanılan bir terime dönüşmüş, daha sonra olumlu anlamını geri kazanmıştır (Barker & Scheele 2018: 7). “Acayip, ucube, tuhaf gibi anlamlarının yanı sıra yüzyıl başından itibaren ‘ibne’ anlamında da kullanılan queer terimi, 1990’larda Amerika’daki LGBT çevreler tarafından tekrar ele geçirilip, Butler’cı bir ifadeyle ‘yaratıcı bir tekrara’ uğramıştır” (Özkazanç 2014b: 84). 1990 yılında New York Onur Yürüyüşü’nde Queer Nation ve ACT UP<sup>5</sup> adlı grupların, “Queer’ler Bunu Okusun!” başlıklı bir bildiri dağıtmaları, bu kelimenin LGBTİ aktivistleri tarafından sahiplenildiğinin ilk örnekleridir (Çakırlar ve Delice 2012: 15,

---

<sup>5</sup> Stevens’in belirttiğine göre ACT UP (Gücün Açığa Çıkması için AIDS Koalisyonu), 1987 yılında AIDS’e karşı bilinci yükseltmek ve homofobiye ve hükümet duyarsızlığına meydan okumak amacıyla kurulan bir protesto örgütüdür. “Queer Nation” ise 1990 Mart’ında ACT UP içinden bir grup aktivist tarafından kurulmuş, heteronormativite ve homofobiye karşı savaş gündemini devam ettirmelerinin yanı sıra normatif gey ve lezbiyen kimliklerinin olumlanmasına da meydan okumuşlardır (2011: 112). AIDS salgınının aktivizm alanında yarattığı bu etkiyi bir sonraki başlıkta ele alacağım.

Özküraplî 2016: 219). Queer’i bir kavram olarak ise ilk kez feminist film teorisyeni Teresa de Lauretis 1991 yılında belirli politik ve söylemsel birliktelikleri sabit tanım veya kimlik varsayımlarına dayandırmadan açıklama anlamıyla kullanmıştır (Turner 2000: 30).

Özkazanç, queer teori üzerine gerçekleştirdiği bir sunumunda queer teriminin tarihsel süreçte üç temel kullanımla yayıldığını belirtir: (1) Gay ve lezbiyen kelimeleri yerine kullanılan ikame bir sözcük olarak, (2) LGBTİ+ kısaltmasını içeren kendi içinde tutarlı yeni bir kimlik olarak, ve (3) bütün kimlik öneren politik kavrayışlara yönelik radikal bir sorgulamanın adı olarak (2014a). Queer teorisinin en baştan beri yürüttüğü siyasette queer kavramının buradaki üçüncü kullanıma işaret ettiğini söyleyebiliriz. Özkazanç, bu anlamıyla queeri konuşmasının devamında şu şekilde tanımlar: “Geleneksel gay ve lezbiyen kimliklere, sadece gay ve lezbiyen değil LGBT kimliklere, sadece onlara da değil herhangi kimlik oluşum pratiklerine ve herhangi kimlik politikası öneren düşünsel yaklaşımlara ve politik kavrayışlara yönelik radikal bir sorgulamanın adı” (2014a). Bu özelliğiyle “‘queer’ (kendini normale karşı konumlayarak) tüm ayırışan çizgilerin netliğini bulandırma ve cinsel kimliklerin tuhafılığı ve istikrarsızlığını vurgulamaya yaramıştır” (Stevens 2011: 112).

Dolayısıyla queer teoriyi LGBT’lere özgü bir kimlik politikası olarak okuma tuzağına düşmemeli, yalnızca cinsiyet ve cinsellik konularıyla ilgilenen metinlerden ibaretmiş gibi düşünmemeliyiz (Yardımcı & Güçlü 2013: 18). Tanıl Bora’nın dediği gibi, “queer’in ancak hareket halinde doğrulanabilecek ve temsiliyete izin vermeyen bir eylem felsefesi olarak yorumlanması gerekiyordu” (2017: 793). “Queer; isimlendirmenin kısıtlayıcı etkisine cevap verir şekilde devreye sokulan bir kimlik politikası, politik müdahaleyi ön görüp destekleyen bir kategorinin tanımı ya da daha iyi

anlaşılacak haliyle kimliksizlik ya da anti-kimlik politikalarını üreten bir proje olarak algılanabilir” (Jagose 2015: 154).

Özkazanç, 19. yüzyıl sonunda beliren “homoseksüel” adlandırmasını, 1970’lerde “gay” adlandırmasının izlediğini, 1990’larla birlikte ise gay teriminin yerini artık queer’in almaya başladığını belirtir ve hepsinin farklı tarihsel bağlamlarda, farklı bilgi-iktidar ağlarıyla örülmüş farklı kimlik oluşumları olduğuna dikkat çeker (2014b: 84). “Homoseksüellik” sözcüğü 1869 yılında İsviçreli Doktor Karoly Maria Benkert tarafından türetilmiştir ve tıp biliminin patolojikleştirici söylemleri sebebiyle günümüzde artık nadiren kullanılmaktadır (Jagose 2015: 93). “Gey” sözcüğü ise 1960’larda literatüre girmiş ve ikilileştirilmiş ve hiyerarşikleştirilmiş cinsel sınıflandırmaya dönük politik bir karşı çıkış olarak dolaşıma sokulmuştur (Jagose 2015: 93-4).

Dolayısıyla eşcinselliğin bir kimlik olarak inşasının, queer teorisinin doğmasında ve içini genişleterek bugün pek çok alana sızmasında tek olmasa da şüphesiz ki en büyük etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Eşcinselliğin bir kimlik olarak ortaya çıkışında ise her ne kadar ilk olarak akla Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi* kitabındaki tarihsel anlatımı gelse de, bu inşayı farklı tarihsel noktalara dayandıran farklı teorisyenler bulunmaktadır. Örneğin Jagose, eşcinselliğin icadı üzerine Michel Foucault’nun yanı sıra, Alan Bray ve John D’Emilio’dan da temel fikirler sunar. Foucault’nun 1870 öncesinde eşcinsel edimler mevcut olsa da buna tam karşılık gelen bir kimlik kategorisi olmadığını savunduğunu belirtir. Bray’in ise bu kimlik oluşumu için çok daha erken bir tarih verdiğini, Foucault’dan farklı olarak bu argümanını kentli eşcinsel alt kültürün ortaya çıktığını savunduğu, 17. yüzyılın sonunda görülen ve “eşcinsel evleri” denen yerleşim yerlerinin varlığına dayandırıldığını yazar. Son olarak D’Emilio’nun ise bu tarihsel ortaya çıkışa Marksist bir açıdan yaklaştığını ve eşcinsel

kimlik için gerekli koşulları oluşturanın kapitalizmin tarihsel gelişimiyle, yani heteroseksüelliğin kültürel olarak üremeden başka anlamlara da gelmesinin sağlanmasıyla ilişkili olduğunu belirttiğini yazar (2015: 20-6). Jagose'nin vurgusu, eşcinselliğin bir kimlik olarak ortaya çıkmasında etkili olduğu düşünülen tarihsel süreçlere yönelik bir fikir birliği olmadığını göstermekten öte, bu farklı fikirlerin altındaki ortak bir noktayı gözler önüne sermektir: “Eşcinselliğin, bugün anlaşıldığı haliyle, tarih ötesi bir fenomen olmadığı” (Jagose 2015: 26).

Eşcinselliğin icadının dayandırıldığı tarihsel dönemler böyleyken, Monique Wittig'in belirttiği gibi heteroseksüel kelimesinin daha geç bir tarihte, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkması ve bir kurum olarak adlandırılmaması, heteroseksüelliğin kendiliğinden var olan bir şey, toplumsal norm, toplumsal sözleşme, politik bir rejim olduğuna işaret eder (2013: 69-70). Heteroseksüellik mefhumu “özellikle psikanaliz tarafından girilmiş egemen cinselliğin normalleştirilmesine yönelik bir çabaya tekabül eder” ve “cinsiyet farklılıklarını kültürel değil, doğal kılar” (Wittig 2013: 85).

Queer teriminin teoriye ismini veren anlamıyla nasıl ortaya çıktığı ve geliştiği ise farklı bir tarihsel sürecin etkisiyle olmuştur. Özkazanç, iki temel dinamiğin kesişimi üzerinden bu terimin nasıl ortaya çıktığını anlatabileceğimizi ima eder: Post-yapısalcı paradigma ve AIDS çerçevesinde dönen kurucu moment. Post-yapısalcı paradigmanın queer için iki yoldan ilerlediğini belirten Özkazanç, Lacan'ı ve Kristeva, Irigaray gibi post-Lacan'cı isimleri bir kenarda tutarken; Foucault, Deleuze ve Derrida gibi psikanalizi eleştiren farklı ekolleri diğer tarafa koyar ve Butler'ın *Cinsiyet Belası*'nda bunları harmanlaması üzerinden queer teoriyi geliştirdiğini belirtir. AIDS'in kurucu bir moment olarak etkisini ise hastalığa dair heteroseksist tutumların ve kurumsal reflekslerin ne kadar kısıyıcı olabileceğine dair bir deneyim yaşatmasına ve heteroseksist mücadele için tüm sistemin dönüşümüne yönelik ihtiyacın gözler önüne serilmesine

dayandırır (2014b). Queer'in tarihsel gelişimindeki post-yapısalcı dinamiğe etki eden isimleri ve onların temel argümanlarını bu bölümdeki bedenlerin ve öznelere inşası üzerine olan tartışmada sık sık ele alacağım. Ama onlar kadar etkili olan diğer dinamiği, AIDS'in ortaya çıkışını ve queer terimi ve aktivizmi için kurucu etkisini şimdi ele almak uygun olacaktır.

### 2.2.2. AIDS'in Kurucu Etkisi

AIDS'in queer teori için kurucu etkisi, Butler'ın ifadesiyle hastalığın 'eşcinsel hastalığı' olarak tanımlanmasından ve medyanın hastalığa gösterdiği isterik ve homofobik tepkinin tümüyle stratejik bir inşa içermesinden gelir (Butler 2010: 218). "AIDS'in Batılı ülkelerin medyalarında ilk olarak 'gey kanseri' gibi saçma bir ad altında yer aldığı bilinir" (Mangeot 2018: 5). "Yayıldığı ilk defa 1981'de kanıtlanan" AIDS (Canning 2011: 178), iktidar tarafından homofobiyi besleyen bir araç olarak kullanılmış, beliren hastalık karşısında eşcinseller yıllar boyunca kamuoyunun beklenmedik tepkisiyle karşılaşmışlardır.

Karşılaşılan tepkinin ve nefretin beklenmedik olduğuna yönelik düşünce ise 1980'lerin aynı zamanda eşcinsellerin daha görünür ve kabul edilir olmaya başladığı bir dönem olmasıyla ilişkilendirilebilir. Çakırlar ve Delice, queer'in 1990'larda radikal bir sistem eleştirisi olarak ortaya çıkmasında, mevcut düzenin AIDS hastalığı karşısında aldığı ikiyüzlü tutumun büyük rolü olduğunu yazar. LGBT'leri hoş gören sistem AIDS karşısında bu tutumunu sürdürmez ve hastalığı "gay hastalığı" olarak kurgular (Çakırlar ve Delice 2012: 16). Mangeot, salgının ilk yıllarında binlerce eşcinselin acısı ve ölümü karşısında kamu güçlerinin, kamuoyunun ve medyanın genel bir umursamazlığı

olduğunu belirtir<sup>6</sup> (2018: 3-4). Bu durum içerisinde “LGBT bireylerin AIDS ile olan zorlu imtihanı ve yaşanan temsil krizinin belirlediği 90’lar ikliminde queer kuramı ve siyaset, hegemonik cinsiyet ve cinsellik ideolojilerinin kenara ittiği her türlü tuhaflığı ve yamukluğu içinde barındıran bir kelimeyi sahiplenerek, meşruiyet arayışının ve mağduriyet söyleminin ötesinde radikal bir müdahale tahayyül eder” (Çakırlar ve Delice 2012: 16).

Peki bu hastalığın eşcinsellere atfedilmesinin ve bu bahaneyle üretilen nefret söyleminin altında yatan sebep neydi? Ve böyle bir politika ve gerçekleştirilen kırım nasıl oldu da kimlik siyasetine getirilen eleştiri üzerinden beslenen queer teoriye kapı açtı? AIDS’in azınlık bir gruba atfedilmesi üzerinden izlenen siyasetin altında elbette ki ideolojik nedenler yatar. “HIV, başka salgınlardan farklı olarak, yalnızca basit bir temasla değil insanların davranış biçimleri sonucu yayıldığı için, AIDS öncelikle pratikleri ile tanımlanabilecek belli sosyal kategorileri hedef alan bir dram olmuştur” (Mangeot 2018: 4). Mevcut düzene her zaman bir tehdit olarak görülen eşcinselleri “hizaya sokma” çabası, AIDS ile birlikte yerini “yok etme” politikasına bırakmış ve hastalık karşısında alınmayan tedbirler bu kırımı doğal bir görünüme sokmuştur. Yani toplumun kirli yüzü olarak görülen eşcinsellerin hastalık aracılığıyla temizlenmesi söz konusudur.

Tam da bu sebeple Butler, AIDS meselesini Mary Douglas’ın “kirlilik” kavramıyla ilişkilendirerek tartışır. Douglas’a göre ayırma, arıtma, sınır çizme ve ihlalleri cezalandırmaya ilişkin fikirler, ana işlev olarak özü itibariyle düzensiz olan bir deneyime sistem empoze ederler ve bir düzen görüntüsü ancak farklılıkların abartılmasıyla sağlanır (1992: 4). Dolayısıyla kültürel kodlar dahilinde olmayıp farklı

---

<sup>6</sup> Mangeot, salgın sadece eşcinseller ve uyuşturucu kullanıcılarına özgü anlaşıldığı için bütün sanayileşmiş ülkelerde devlet kurumlarının bu salgın karşısında harekete geçmek için ayak dirediğini yazar. Çünkü önleyici kampanyalar başlatmak hem ibneler ve uyuşturucu bağımlıları için uğraşmak anlamına gelecek, hem de siyasi ünü tehlikeye atacaktır (2018: 4).

olan bu düzenin dışında kalır. Düzenin dışında kalan ise kirlidir. Olması gerektiği yerin dışında olandır<sup>7</sup> (Douglas 1992: 35). Beden de bu tarz fikirlerle birlikte söylemsel olarak kurulmuş bir sınırı ve belli bir düzeni imler. Bu yüzden aslında AIDS hastalığından bağımsız olarak, eşcinsel birliktelik de doğrudan bir kirliliğe ve dolayısıyla bir tehlikeye işaret eder. Butler şöyle der: “Erkekler arasındaki anal ve oral seks hegemonik düzenin onaylamadığı türden bedensel geçirgenlikleri açıkça kurduklarından, hegemonik bakış açısından bakıldığında erkek eşcinselliği bir tehlike ve kirlenme mevziidir, üstelik AIDS’in kültürel varlığından önce ve bağımsız olarak da böyledir” (2010: 219). Ancak eşcinsellere yönelik hoşgörü ve kabulün arttığı bir dönemde AIDS hastalığının patlak vermesi, bu sözde olumlu tavrın şekil değiştirmesine ve karşılığında da güçlü bir dayanışmaya ve kimlik eleştirisi girişimlerine sebebiyet vermiştir.

Tıpkı kirlilik kavramı gibi, “Kristeva’nın kadınlar üzerindeki baskının işleyişini tespit etmek için geliştirdiği” (Durudoğan 2012: 65) ve Türkçeye iğrençlik/dışa atma olarak çevirebileceğimiz *abjection* kavramı da bu bağlamda yararlı bir analiz sunar. Kristeva’ya göre *abject* dışarısını, yani oyunun kurallarını kabul etmiyor gibi gözüktüğü için bütünü dışında yer alanı temsil eder. Ama Kristeva’nın analizinde kritik bir nokta göze çarpar: Ona göre burada önemli olan *abject*’in sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam etmesidir. *Abject* için efendisinden habersiz, bir boşalmayı, bir çırpınmayı, bir çığılı tahrir eder der Kristeva (2014: 14).

Kristeva’nın kavramsallaştırmasında *abjection*, birinin herhangi bir şeyi kendisinden dışarı attığı bir süreci tanımlar (Turner 2000: 111). Ancak Kristeva’nın vurguladığı özelliğinden dolayı bu süreç, basit bir dışa atma süreci değildir çünkü özneyi ötekenden ayıran sınırın geçişkenliğini gözler önüne sermiş olur. Bu ortaya serişle de özneyi tehdit eder. Çünkü aslında dışa atılanı iğrenç kılan, “kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir” (Kristeva 2014: 16),

---

<sup>7</sup> “a matter out of place”



tıpkı Douglas'ın kirlilik kavramında öne sürdüğü gibi. Dolayısıyla iğrenç ve kirli olan aslında toplumsal bir üretilerdir ve “güçlü bir imge tarafından kurulmuş olan toplum fikrini destekleyen yapının dışında görülenlere yapışır” (Özben 2011: 24). *Abject*, aynı zamanda bu yapının içindekiler için de kurucu öteki olur.

Kristeva *abject*'in sapkın olduğunu yazar. *Abject*, “bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır” (Kristeva 2014: 28). AIDS örneğinde bu hastalık, toplumda norm olanı ihlal edip yasağı delmelerinden dolayı *abject* kavramına denk düşen eşcinsellere yönelik bir saldırının aracı olmuştur. Önemli kayıplara sebep olan hastalık karşısında mevcut iktidar, hastalığa karşı çeşitli önlemler almak yerine LGBT'lere yönelik bir nefret üretimine öncelik vermiş, toplumdaki bu “kirli” ve “iğrenç” grubun “temizlenmesine” uğraş vermiştir.<sup>8</sup>

Elbette ki bu iktidar politikası karşısında bir mücadele ve aktivizm söz konusu olmuştur. Verilen en büyük mücadele ise marjinalleştirilmiş ve artık iyice damgalanmış bir grubun sağlık hizmetlerine erişim hakkı üzerine olmuştur ve bu mücadele eşcinseller arasında bütün topluluğu kapsayan bir aktivizmin hızla güçlenmesini sağlamıştır (Baird 2004: 38-9). Diğer bir mücadele alanı ise o zamana kadar bir kimlik talebi içerisinde olan eşcinsellerin, bu kimliği AIDS hastalığıyla ilişkilendirerek kuran iktidar karşısında bir kimlik bozma çabasına tekabül eder. Bu yüzden McRuer “AIDS aktivistleri, tam da ‘kimlik kuran, kimlik bozan’ söylemler salgınının neredeyse her ögesi ile iç içe geçtiği için queer kuramının gelişme sürecinde en ön saflarda yer aldı” der (2013: 257).

---

<sup>8</sup> Zeynep Direk, queer teoriye göre tarihin kendisinin bir *abjection*, yani dışa atma tarihi olduğunu söyler. Çünkü tarih, norm olan bedenleri inşa ettiği gibi, birtakım bedenleri de dışa atar ve onları anlaşılabilirliğin sınırında konumlandırır (Direk 2012a: 68). Büyük bir kıyımına sebep olan AIDS hastalığının queer teori için kurucu bir etkisinin olması da, bu dışa atma mefhumunun büyük tarihsel bir olay olarak açık bir şekilde vuku bulmasından kaynaklanır.

Kısacası “eşcinselliği evrenselleştirici kavrayışa karşı azınlıklaştırmacı kavrayışı AIDS’in idari ve tıbbi yönetimi üzerinde verilen mücadelelerde görmek mümkündür” (Jagose 2015: 30). Öyle görünüyor ki bu hastalık, gitgide görünür hale gelen ve kabul gören eşcinsellerden rahatsız olan iktidarın karşıt bir politikaya fırsat kolladığı bir anda ortaya çıkıp, eşcinsellerin görünürlüklerini azaltmaya yönelik iyi bir araç olarak görüldü ve iktidar tarafından aygıtları aracılığıyla eşcinsellere dönük her türlü kısıma zemin sağladı. Ama bir kimlik talebi karşısında bu kimliğe yapıştırılan etiket üzerinden yürütülen bu politika, umduğunun aksine kendi hedef noktası üzerinden yeni bir politik duruşa olanak sağladı ve farklı bir aktivizmin yeni bir teorinin gelişmesinde etkili olmasına engel olamadı.

### **2.2.3. Üç Öncü İsim – de Lauretis, Sedgwick ve Butler**

Queer’in kelime anlamının sahiplenilmesinin ve daha sonra kavramsallaştırılarak politik bir savunuya işaret etmeye başlamasının ardından, queer teori özellikle feminizme ve LGBT çalışmalarına yapıcı bir eleştiri üzerinden akademide de kendine yer edinmeye başlamıştır. 1990’larla birlikte queer teorisyenler, (erkek olmayan, heteroseksüel olmayan gibi) “sapkın” kimliklere uygulanan iktidar pratiklerini bilimsel iddialar etrafında meşrulaştıran kavramsal çerçeveyi sorgulamaya başlamışlardır (Turner 2000: 61). Bu sorgulayışın temelinde norm dışı kabul edilip ötekileştirilen kimliklerin savunusu ve onlara normatif değer kazandırılması değil, bir kimliksizleşme ve kimlik üzerinden yürütülen politikalara yönelik bir eleştiri yatmaktadır.

1990’ların başında queer teorinin entellektüel gündeminin ikisi lezbiyen üç kadın tarafından belirlendiği düşünülür (Turner 2000: 107). Bu isimler daha önce de belirttiğim gibi queer kelimesini kavramsal bir şekilde yeniden kullanıma sokan Teresa

de Lauretis ve bugün queer teorinin iki önemli ismi olarak anılan Eve Kosofsky Sedgwick ve Judith Butler'dır.

“Pek çok yazar queer teorinin doğuş anını 1990'da Santa Cruz'daki Kaliforniya Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Teresa de Lauretis konferansındaki performans olarak gösterir” (Barker & Scheele 2018: 59). de Lauretis, toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsil pratiklerinin (özellikle öz-temsil) bir sonucu olduğunu ileri sürmüştür ve bunun için Foucault'nun “cinsiyet teknolojileri” nosyonunu kültürümüzdeki pratiklerin, imgelerin ve anlamların cinsiyetlendirilmiş kimliklerimizin temsili aracılığıyla nasıl muazzam bir şekilde düzenlendiğini göstermek için kullanmıştır (Turner 2000: 124). de Lauretis queer teorii, “heteroseksüelliği tüm cinsel oluşumların dayandığı temel olarak kabul etmeyi reddetmek, cinsel öznelliğin çok farklı biçimlerde şekillendiğinde ısrar etmek ve lezbiyen ve gey çalışmalarında çoğulcu bir yaklaşımı benimsemek” olarak görür (Barker & Scheele 2018: 60). Queer kelimesini ilk kez kavramsallaştırdığında teorinin bu kadar gelişip tartışmaların derinleşeceğini öngörmüş müydü bilinmez ama bu analiziyle queer teorinin bugünkü savlarının temelini attığını, bu yüzden ismi Sedgwick ve Butler kadar anılmasa da queer teori için onlar kadar önemli bir isim olduğunu söyleyebiliriz.

Sedgwick'in queer teoriye kapı açan argümanlarının odak noktası ise eşcinsellik etrafında şekillenmiştir. “Sedgwick'in en büyük tezi, ‘homososyal’ tahakküm biçimlerinin kısmen erkekler arasındaki erotik bağların yadsınması yoluyla kurulduğudur” (Warner 2013: 157). Ona göre “eşcinsellik”, bilmezlik ile keşif arasında bir tür kavramsal geçiş noktasını temsil eden dolap imgesinin merkezinde yer alır ve bilgi ile bilmezlik arasındaki bu oyunun etkileri onun temel sorularını oluşturur (Turner 2000: 130). Kitabına da adını veren dolap epistemolojisi dediği şey bu oyunu imler. Batı kültüründeki bütün anlayışlardaki temel kategorilerin homo/hetero ayrımıyla ve dolap

epistemolojisini kuran sırlar/ifşalar oyunuyla oluştuğunda ısrar eder (Turner 2000: 180). Bu yüzden de aslında inşa edilen gay kimliği ve bu kimlik üzerinden yürütülen politika Sedgwick'e göre eksik ve yetersizdir. Ona göre gay politikası cinselliğe özgü olarak tezahür eden sorunlarla sınırlandırılmamalı ve yeniden kavramsallaştırılmalıdır (Warner 2013: 157). Sedgwick'in bu argümanları 1990'ların başında gay kimliğine getirdiği eleştirel yaklaşım ve bu yaklaşımla her kimlik söylemi altında var olduğunu ima ettiği bilmezlik ve keşif arasındaki geçişe yaptığı vurguyla queer teorinin öznenin inşasına yönelik savlarının temelini atmıştır.

Butler ise kendini, mevcut cinsiyet ve cinsel kimlik kategorilerini üreten iktidarın yarattığı farklılıkları en aza indirmek için bu kategorilerin altını oyma amacıyla olan bir akademisyen olarak tanımlar (Turner 2000: 117). Onun yaklaşımı, "kültürel olanı onda işleyen normlar bakımından eleştirel bir biçimde sorgulama mahiyetindedir" (Direk 2018: 221). *Cinsiyet Belası* için yazdığı ikinci önsözde esas derdinin ne olduğuna yönelik yaptığı açıklamada sorduğu şu iki sorunun, onun sonraki çalışmalarındaki argümanların altında yatan ve bu argümanlarla geliştirdiği queer teoriyi anlamada kaynak olabilecek iki kilit soru olduğunu söyleyebiliriz: "İdrak edilebilir bir hayat teşkil eden nedir, etmeyen nedir? Normatif toplumsal cinsiyete ve cinselliğe dair sınırlar neyin 'insani' ve 'yaşanabilir' sayılacağını nasıl önceden belirler?" (Butler 2010: 27-8). Butler aynı kitabının sonuç kısmında temel savının "yapılanın ardında bir yapanın" olmasının şart olmadığı, daha ziyade 'yapanın' yapılan içinde ve yapılan vasıtasıyla değişken bir biçimde inşa olduğu" şeklinde açıklar (2010: 233). Vurguladığı ve queer teoriyi şekillendiren şey de yapılanın bir süreç içerisinde olduğudur. Dolayısıyla bu süreci sorunsallaştırarak öz gibi görünen tekilliklerin çoklu dinamiğini ortaya çıkarmak mümkün hale gelir.

Queer teörinin yaratıcılarının hepsinin feminist akademisyenler olduğunu ve kaygılarının sadece cinsellik değil, cinselliğin, toplumsal cinsiyetin ve kabul edilmeyip dışlanan bütün kimlik kategorilerinin kesişimselliği üzerine olduğunu söyleyebiliriz (Turner 2000: 34). Kurucu isim olarak ele alınan bu isimlerden de Lauretis, kavramı ilk ortaya atan ve queer'in temel savını 90'ların başında dile getiren isim olarak önem arz etse de, sonraki çalışmalarında bu meseleye queer teori bazında yoğunlaşmaması sebebiyle günümüzde adı ilk akla gelenlerden olmamaktadır. Sedgwick ve Butler ise sırasıyla *Dolap Epistemolojisi* ve *Cinsiyet Belası* kitapları ile queer kuramı ortaya atan en önemli iki teorisyen olarak düşünölmeye devam etmektedir. Ancak bu iki isim arasından sonraki çalışmalarında yoğunlaştıkları konular ve geliştirdikleri argümanlar bakımından Butler'ın queer teori ile daha çok özdeşleştiği veya özdeşleştirildiği açıktır. Bu özdeşleşmenin etkisini tezin bu bölümünde de görebiliriz. Kuramsal tartışmada fikirlerine sık sık referans verip argümanlarını diğer teorisyenlerin argümanlarıyla ilişkisi üzerinden tartışacağım ve tezin argümanı için teorik bir altyapı oluştururken sıklıkla danışacağım isim Butler olacak.

#### **2.2.4. Queer Siyaset**

“Queer zaman zaman kültürel anlamda marjinal kabul edilen cinsel kimlikleri ortak bir çatı altında birleştiren kavram olarak işlev görmekteyken bazen de geleneksel gey ve lezbiyen çalışmalarından doğmuş ve gelişmekte olan bir teori modelini tanımlamaktadır” (Jagose 2015: 9). Queer teörinin LGBT hareketi temelli ortaya çıkışının artık çok daha geniş ve kapsamlı bir düşünce teknolojisine evrildiğini söylemek mümkün. Butler da çalışmalarında, “marjinal gibi görünen cinsel bir azınlığın temel yaşamsal hakları sorunundan kalkarak, mümkün olan en geniş ve çeşitli çoğunluk için yani insanlık için mümkün olan en özgürlükçü ve eşitlikçi düşünceyi geliştirmeye

çalışıyor” gibidir (Özkazanç 2015a: 83). Bu düşünce teknolojisini teoride bırakmayıp pratiğe uygulamak ancak queer’in savunduğu şeyleri gündelik yaşama uygulama mücadelesiyle mümkün olur. Bu tez dâhilinde ele alacağım köçekler, bu tarz bir queer siyasetin örneğini sunma amacı taşımaktadır. Köçekler, performans esnasında queer bir varoluşa işaret ederek oluş halinde öznenin bir örneğini sunar ve kurulu kimliklerin kayganlığı üzerinden okunabilir olur. Tuna Erdem’in queer siyasi duruşa dair şu açıklaması, köçeklerin bu anlamda işlevsel olabileceğini net bir şekilde gösterebilir:

“Queer siyasi duruş (...) özcülüğü ve aynılık söylemini reddediyor; eşcinsellik ve heteroseksüellik de dahil, herhangi bir cinselliğin değişmez ve sabit olarak tanımlanmasına karşı çıkıyor; gerek bireysel, gerek toplumsal düzlemde, değişimin mümkün, gerekli, hatta kaçınılmaz olduğunu varsayıyor; cinselliğin zamanla değişen dinamik bir yapı olarak ele alınmasını teklif ediyor ve farklılıkların törpülenmesini, siyasi çıkar adına yapılırsa bile, reddediyor” (Erdem 2012: 50).

Queer siyasetin kendine özgü bir biçimde daha büyük bir kapsayıcılığa ulaştığını söyleyen Vanessa Baird’e göre “1980’lerin sonunda ortaya çıkan ve 1990’lar boyunca gelişen bu akım, daha önceden harekete hâkim olan dar kimlik politikalarına, katı kategorilere ve birbirlerinden ayrı gruplara karşı bir tepkiydi” (2004: 33). Bu tepkiyle ortaya çıkan queer teori ve queer siyaset “toplumsal cinsiyet baskısını reddeder, ama onun sağladığı marjinal, dışarıdanlık perspektifine değer verir” (Baird 2004: 34). Bu tezde köçekleri ve köçeklik geleneğini, kültürümüzde tam da bu marjinallik ve dışarıdanlık perspektifine kapı açması bakımından ele alacağım. Bu marjinallik ve dışarıdanlık tıpkı Baird’in belirsiz cinsel organlar üzerine yaptığı analizinde böyle bedenlerin kusurlu adlandırıldığından bahsettiği ve bu belirsizliğin bebeğin hayatını değil, içine doğduğu kültürü tehdit ettiği için düzeltilmesini vurgulaması gibidir (2004: 114). Aynı şeyin translar veya cinsel yönelimi veya kimliği fark etmeksizin karşı cinse atfedilen kıyafetleri giymeyi tercih eden insanlar için de geçerli olduğunu söylemek

mümkün. Bu kişilere yönelik nefret, kişinin kendisine veya nefreti yöneltene yönelik bireysel bir tehditten dolayı değil, bu kişilerin içinde bulunduğu kültüre yönelik bir tehditten kaynaklanmaktadır. Bu noktada köçekliğin bazı yasaklamalara ve olumsuz yaklaşımlara rağmen Osmanlı Dönemi'nden günümüze değin süregelen varlığı ve büyük bir kesim tarafından kabul görmüş bir gelenek olması dikkat çekicidir. Bu da köçekliği hem kültür içinde var olan hem de normatif kimlikleri sarsabilecek bir pratik olarak okuyup okuyamayacağımız sorusunu temellendirebilir.

Kısacası bu tezde köçekleri, queer'in toplumda marjinal kabul edilen kimlikleri kapsamı özelliğiyle temellendireceğim. Ancak şunu belirtmeliyim ki erkek dansçıların ayrı bir toplumsal kategori ve köçeklerin ayrı bir kimlik olarak ele alınabileceği fikri, onların yeni değerlerle sınırlandırıldığı ve böylece yeni normatif kategoriler veya kimlikler yaratmaya çalıştığı gibi bir yanlış anlaşılmaya sebebiyet verebilir. Bu şüphesiz queer teoriye ters düşen bir durumdur. Şu akılda tutulmalıdır ki “queer, kendini güçlendirme ya da sabit kılma kaygısı gütmeyen bir kimlik kategorisidir” (Jagose 2015: 155). Bu yüzden köçekleri ayrı bir kategori olarak ele almak aslında queer'in eleştirdiği şeye düşme hatası olarak okunmamalıdır. Çünkü bu kategori sabit olmayan, geçici bir kategoridir. Bu tezin yöneleceği queer perspektif onun daha çok çoğulluğu temsil etmeyen “bir kimliksizleşme önerisi” (Yardımcı & Güçlü 2013: 18) özelliğine odaklanacaktır. Ayrı bir toplumsal kategori veya kimlik olma durumlarını ise normatif olanlara karşı kullanılacak bir direniş alanı ve yıkıcı güç sunma rolleriyle, yani sabit görünen kimliklerin toplumsal inşasını ifşa edecek bir aracı rol sağlaması argümanı ile öne süreceğim.

### **2.3. Bedenlerin ve Öznelerin İnşası**

Queer, daha önce belirttiğim gibi tarihsel süreç içerisinde farklı dinamiklerin kurucu etkileriyle ortaya çıkmış ve gelişimini sürdürmüştür. Bu gelişim çerçevesinde queer'in teorik bağlamı, özne kategorisi hakkında süregiden sorgulamalara katkı sağlayan ve bu sorgulamaları kolaylaştıran feminist, post-yapısalcı ve psikanalitik kuramlardan oluşan bir koalisyondan meydana gelmiştir (Salih 2002: 8). Bu başlık altında bu koalisyonun temel tartışmalarını bedenlerin ve öznelerin inşası meselesi etrafında ele alıp tartışmaya çalışacağım.

Ele aldığım kavramlar ve tartışmalar içinde adı geçen pek çok teorisyenin queer teorisinin gelişmesi için önemli katkılar sağladığı açıktır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki teorisyenlerin bu katkıları onların queer teoriyle doğrudan bir bağı olduğuna yönelik yanlış bir çıkarım yapmamıza sebebiyet verebilir. Oysaki bu bağı kuran, onları çoğu zaman eleştirirken bile onlardan beslenen ve queer teorisinin öncü isimleri kabul edilen Sedgwick ve Butler gibi isimler olmuştur.

#### **2.3.1. Öznenin Tamamlanmamışlığı**

Queer'in "cinsel kimliklerde ikili karşıtlıkların ve öznelerin sabitlemesini reddederek, özneleşme süreçlerinin ucu açık ve çoğul dinamiğine bakmayı önerir" (Bora 2017: 792) pozisyonunda olmasından dolayı, queer teorisinin öznenin inşası üzerine fazlasıyla yoğunlaştığını söylemek mümkün. Her türlü kimlik siyasetinin reddi, öznelerin asla tamamlanmayan süreçlerine ve dolayısıyla her türlü sınırın muğlaklığına olan vurguyla daha savunulur bir hal alır.



Queer teörinin temelinde, özne tartışmalarında da olduğu üzere, Butler'ın soykütüksel analizinin<sup>9</sup> ve diyalektik modelinin yattığını belirtmek gerekir. Butler'ın soykütüksel analiz anlayışı, onun bütün diğer analizlerinde olduğu gibi Foucault'cu bir yaklaşımdan beslenir. Soykütüksel yaklaşımında Foucault, toplumumuza düzeni dayatan kurum ve pratikleri nasıl kullandığımızı, bireysel kimliklerimizle kendimize dayattığımız düzen aracılığıyla göstermek arzusundadır (Turner 2000: 40). Bu kurum ve pratiklerle ilişkimiz, özneleşme sürecinin de bir parçasıdır ve düzeni üreten ve dayatan iktidardan bağımsız bir özne olma hali mümkün değildir. Butler'ın ve dolayısıyla queer teörinin yoğunlaştığı nokta bu özne-iktidar ilişkisidir ve amacı da bu ilişkideki değışmez gibi görünen kurucu dinamikleri deşerek bu süreçlerin içini boşaltmaktır. Queer teori öznenin sürekli inşa halinde olduğunu, dolayısıyla hiçbir zaman tamamlanmış bir öznenin bahsedemeyeceğimizi ima eder. Bu basit bir argüman gibi görünse de aslında queer teörünün özünü oluşturur çünkü öznenin yerleştirildiği bedenlerin ve kimliklerin söylemsel inşasına işaret ederek beden/kimlik üzerinden yürütölen her türlü siyasetin işlevsizliğini vurgular.

Öznenin tamamlanmış ve sabit bir şey olmadığı Hegel'in diyalektik anlayışıyla beslenir. Bu anlayıştaki önem, her yerde var olan çelişkilerin aslında üretken bir etki yarattığındadır.<sup>10</sup> Bilinenin aksine Hegel'in aslında tez, antitez ve sentez diye adlandırmadığı bu üçlü yapı her yerde mevcuttur ve onu anlamak dünyayı tam olarak anlayabilmek için ön koşuldur (Callinicos 2013: 85). Hegel, karşıtların kendi birliklerinde ya da olumlunun olumsuzda yakalanışı içindeki haliyle diyalektiğin

---

<sup>9</sup> Soykütük, bir hedef olarak 'gerçek'e veya bilgiye sahip olmayan tarihsel bir soruşturma biçimidir (Salih 2002: 10).

<sup>10</sup> Zaten Hegel diyalektik adını kavramın itici ilkesine verdiğini söyler. Bu itici ilke, kavramın kendinden hareketle geliştiğini, ilerlediğini ve belirlenimlerini ürettiğini ima eder. Hegel'e göre diyalektik, basitçe bir nesnenin veya ilkenin karşıtlıklarını üreten olumsuz bir diyalektik değildir. Onun diyalektiği karşıtlıklardan aynı zamanda olumlu bir içerik ve sonuç çıkarır, bu sayede gelişir ve içkin hale gelir. Bu yüzden de "diyalektik, öznel bir düşüncenin dış eylemi değil, dallarını ve meyvelerini organik olarak üretilip çoğaltan bir içeriğin özruhudur" (Hegel 2011: 86). Hegel'in bu içkin diyalektiği, şeylerin "kendi kendinde taşıdığı diyalektiktir" ve bu yüzden de bağlantılar şeyin kendisinin ele alınıp incelenmesinde bulunmalıdır (Hegel 2011: 89).

kurgusal olduğunu belirtir ve en önemli olanın bu görünüm olduğunu ama bu görünümün henüz ham ve özgürlükten yoksun düşünce için en zor olan olduğunu söyler (Hegel 2011: 90). Hegel'in her şeyde ve her yerde var olduğunu savunduğu bu üçlü yapı, onun özne anlayışı için de geçerlidir. Hegel'e göre özne bir "kendi olma süreci"dir ve "karşıtlık kuran ikiye katlama ve sonra yeniden bu farksız çeşitliliğin ve onun karşıtezinin olumsuzlanmasıdır" (Callinicos 2013: 90). Dolayısıyla diyalektik hareketin sürekli başa dönen yapısı, Hegel'ci anlayışta bir zenginleşmeye işaret eder. Özneleşme sürecindeki bu hareket ise bir "öz-zenginleşme süreci"dir (Callinicos 2013: 92).

Diyalektik, çoğu zaman öyle düşünülse de felsefi bir yöntem değil, görünüşte güvenli bir konumdan (tez) onun karşıtlığına (antitez) doğru olan ve bu ikisinin uzlaşması sağlanmadan (sentez) önceki bir harekettir; ve diyalektik zincirde sentez, bir sonraki tez, antitez ve sentez ilişkisinin başlangıç noktası olduğu için Hegel'in öznesi aslında sürekli ilerleme halinde bir öznedir<sup>11</sup> (Salih 2002: 23). Dolayısıyla bu da queer teorisinin temel argümanı olduğunu söylediğimiz öznenin sabitlenmeyen bir inşa olduğu fikrine ve bu sürecin ucu açıklığına bir temel oluşturmaktadır.

Sadece özne özelinde düşünmeyip, queer teorisinin her şeye bu diyalektik anlayışla kaygan bir zemin üzerinden baktığını söylememiz gerekir. Bu argüman daha önce edindiğimiz bilgilerin muğlaklığına işaret ettiği gibi, şu an edindiklerimizin ve gelecekte edineceklerimizin değişkenliğini de vurgular. Zaten Butler'ın diyalektik modelinde bilgi, karşı koyma ve bozma yoluyla ilerlemekte ve asla sonunda "mutlak" ya da nihai kesinliğe ulaşmamakta, fikirleri sadece sabit olmayan 'doğrular' olarak önermektedir (Salih 2002: 3). Bu anlamda özneleşme süreci de akışkanlığını, bu nihai kesinliğin imkânsızlığından almaktadır.

---

<sup>11</sup> "subject-in-progress"

Queer teoride dilin kritik bir yer tutmasını da aynı bağlamda açıklayabiliriz. Çünkü queer teorisyenlere göre edindiğimiz bilgiler, onları tanımlamak için kullandığımız terimlere bağlı halde bulunur ve dolayısıyla dünyayı anlamlandırmamız dil aracılığıyla olur (Turner 2000: 137). Bu özne inşası için de geçerlidir. Bu yüzden queer teori Derrida ve Saussure gibi post-yapısalcılara getirdiği eleştirilerden büyük ölçüde beslenmiştir.

Derrida'nın, simgesel düzenin söz-merkezciliğine, erkek-merkezciliğine ve ikiciliğine eleştiri getirirken vurguladığı şey<sup>12</sup>, bu düzen tarafından üretilen dilin bizlere kendi dışında kalan kişilerin, kavramların ya da nesnelere özlerini ya da anlamlarını vermediği; dil aracılığıyla iletilen her şeyin geleneksel yorumlarının onların alternatif yorumlarını ortadan kaldırdığıdır (Putnam Tong 2006: 343-4). Basitçe söylemek gerekirse tekçiliğin, yani diğer sözlerden bağımsız bir açıklama, doğru, öz vb olduğu yönündeki fikrin anlamsızlığıdır görülmesi gereken. Ona göre kendi içinde ve kendisine işaret eden "saf gönderge" diye bir şey yoktur çünkü sözcükler yalnızca gösterenler zincirindeki diğer sözcüklerle bağlantılı olarak bir anlam kazanır (Salih 2002: 36). Özne de dil içinde bu anlamlandırmalarla inşa edilir ve bu bağlantısal ilişkilerin sonu hiçbir zaman gelmez. Eğer özne dilde inşa ediliyorsa ve dil Derrida tarafından teorize edildiği şekliyle tamamlanmamış ve açık uçluysa, o zaman öznenin kendisi de benzer şekilde tamamlanmamış olmasıyla karakterize edilecektir (Salih 2002: 36). Dolayısıyla Hegel'in sürekli ilerleme halinde olan öznesiyle Derrida'nın dilde inşa edilen süreç içerisindeki öznesinin ortak noktasının öznelere hiçbir zaman tamamlanmamış ve tamamlanmayacak olmasında yattığını söyleyebiliriz. Farklı iki tarihsel süreçte ortaya çıkmış ve birbirlerinden oldukça farklı olan bu teorilerden Butler'ın ve queer teorisinin beslendiği nokta tam olarak bu olmuştur.

---

<sup>12</sup> Derrida sembolik düzeni konuşulan sözlere yazılı sözlerden daha öncelik vermesi sebebiyle söz-merkezcil olmakla, penise öncelik vermesi dolayısıyla erkek-merkezcil olmakla, ve her şeyin kendi karşısı ile açıklanabileceğini iddia eden yönteminden dolayı ikicilikle suçlar (Putnam Tong 2006: 343-4).

Queer teorideki bu dil ve özne tartışması kaçınılmaz olarak psikanalize de bulaşır. Queer teori Freud ve Lacan'ın argümanlarını hem eleştirir, hem de onlardan beslenir.<sup>13</sup> Psikanalizin queer teoriye katkısını Özkazanç şöyle açıklar:

“Psikanalizden öğrenilen en temel ders, hiç kuşkusuz öznelliğin ve kimliğin tutarlı ve bütünleşik bir oluşum değil, tersine kendi içinde yayılmış, çoklu, parçalı, dağınık ve kaygan olduğudur. Öznelliğin temelini oluşturan söz konusu yarılma, ben ile öteki arasındaki ilişkisellikten kaynaklanır ki öznelliğin oluşumu bizatihi bu ilişkiye bağlıdır. Ben ile öteki arasındaki ilişkisellik o kadar radikal biçimde kurucudur ki öznellik asla tam olarak kurulamaz; oluşacak olan her tamlık ve birlik etkisi ancak yine ilişkiselliğe bağlı olarak (kısmi ve görelî olarak) oluşabilir” (2014b: 85).

Psikanalitik yaklaşımla özne tartışmasında “Lacan’a göre önemli olan, dilin bütün konuşan varlıklar üzerinde uyguladığı sınırlamadır; bu sınırlamayla beden motivasyonu tam bir tatminden yoksun bırakılır. Bu da simgesel kimliği ile o kimliği taşıyan bedeni arasında bölünmüş bir özne, yani Lacan’ın gizemli ‘yasak özne’sini yaratır” (Wright 2002: 20-1). Bu tartışmasında Lacan, organizma ile özne arasındaki bölünmeyi vurgular ve bu bölünme sayesinde cinsiyetin biyolojik olarak belirlenmesi gereğini, erillik ve dişillik her zaman gerçek bedenden kaynaklandığı kabulünü ortadan kaldırır (Wright 2002: 35-6). Lacan’ın bu yasak öznesi, queer teorisinin savunduğu süreç halindeki çoğul öznenin bir benzerini sunar.

Queer teori, özne oluşumunun bir süreç halinde olduğu argümanında yukarıda ele aldığım teorisyenlere atıfla ilerlerken, bu tartışmalarda şüphesiz ki en büyük referansını bunu bir iktidar analizi üzerinden inceleyerek tarihsel ve söylemsel bağlamlara yerleştiren Foucault’dan alır. Foucault, her ne kadar insan öznenin üretim ve anlamlandırma ilişkilerine odaklandığında bir yandan da çok karmaşık nitelikte olan iktidar ilişkilerine girdiğini fark ettiğini ve iktidar sorunuyla epeyce içli dışlı olduğunu

---

<sup>13</sup> Freud’un ve Lacan’ın queer teoriye etki eden argümanlarını asıl olarak sırasıyla “Melankolik Kimlikler” ve “Performans ve Performativite” başlıkları altında ele alacağım.

belirtse de, aslında araştırmalarının genel temasının iktidar değil, özne olduğunu söyler (2016: 58). “Foucault’ya göre özne, kendisini kendi eyleminin biricik kökeni olarak kabul ettiği anda silinen bir soykütüğün sonucundan ibarettir” (Butler 2008: 54) Öznenin eylemleri iktidardan bağımsız düşünülemez çünkü öznenin kendisi iktidar tarafından kurulur ama kurulduğu anda iktidarla bağıyı koparmaz, koparamaz. Çünkü kurulan bu özne tamamlanmamış, tam olarak kurulmamış bir öznedir ve sürekli varlığını ancak iktidarla bağıyı sürdürerek devam ettirir.

“Foucault bize, modern iktidarın asıl olarak öznellik merkezli, modern öznelliğin asıl olarak cinsellik temelli, cinselliğin de asıl olarak heteronormatif çerçevede kurulduğunu göstermiştir” (Özkazanç 2014b: 85) ve queer teori Foucault’nun bu tespitlerini tersten okuma yaparak iktidarın merkezinden öznelliği çıkarıcı, öznelliğin merkezinden cinselliği düşürücü ve cinselliğin merkezinden de cinsel fark merkezli heteronormatif okumaları rölativize edici bir karşı etki sunar (Özkazanç 2014a). “Cinsellik iktidarın, söylemin, bedenlerin ve duygulanımsallığın tarihsel olarak özgül bir örgütlenmesidir. Bu anlamda Foucault’ya göre cinsellik yapay bir mefhum olan ‘cinsiyet’i üretir; cinsiyet mefhumu da kendi yaratılışından sorumlu iktidar ilişkilerini etkili bir biçimde yaygınlaştırır ve gizler” (Butler 2010: 167). Bu yüzden de özne tartışması özellikle Foucault’cu yaklaşımla ele alındığında iktidar ve cinsellik tartışmasından bağımsız düşünülemez.<sup>14</sup>

Foucault, neden cinselliği analizlerinin merkezine aldığını ve bu kadar önemsemediğini cinselliğin on sekizinci yüzyıldan itibaren insan toplumlarının temel bir

---

<sup>14</sup> Foucault’nun iktidar pratiklerinin söylemsel olduğu argümanı queer teori için ufuk açıcıdır. Ancak asıl olarak Foucault’nun cinsellik üzerine öne sürdüğü argümanlarının feminist tartışmalarda açtığı kapıları queer teoriye bu yararlanma için bir zemin oluşturduğunu belirtebiliriz. Çünkü feminizmin ikinci dalgasında patriyarka kavramının artık uygun bir kavram olmadığını savunan feministler, toplumsal cinsiyet kavramını öne çıkarmak için Foucault’nun cinsellik tartışmalarından yararlanmışlardır, her ne kadar Foucault toplumsal cinsiyet kavramını kullanmasa da. Onun cinsellik ve beden tartışmaları ve bunların söylemsel inşası ve iktidarla ilişkileri, o dönemde toplumsal inşacılıktan öteye geçemeyen cinsiyet/toplumsal cinsiyet tartışmalarını derinleştirmiş ve bu tartışmalar queer teorisinin argümanları için sağlam bir dayanak noktası sağlamıştır.

parçası haline gelmesi üzerinden açıklar. Ona göre bu dönemde iktidar materyalistleşmiş, özünde hukuksal olmaya son vermiş ve beden, hayat gibi gerçek nesnelere ele almak zorunda kalmıştır. Bunun nedenini ise disiplin ve nüfus olmak üzere iki başlık altında topladığı on yedinci ve on sekizinci yüzyılın siyasi teknolojik keşiflerine bağlamıştır.<sup>15</sup> Dolayısıyla bedenle yakından ilişkili olan bu iktidar mekanizmalarında cinsellik de Foucault'ya göre bedenin bireysel disiplinleri ile nüfusun düzenlenmesi arasındaki eklem noktasına yerleşmiştir (Foucault 2016: 149-53).

*Cinselliğin Tarihi* kitabında cinselliği bastırıldığı varsayılan zihniyetin gerçekte tersi bir şekilde onu söyleme döktüğünü ve sorunsallaştırdığını savunan Foucault (2013), cinsellik ve iktidar ilişkisini baskı ve üretkenlik üzerinden açıklar. Ona göre eğer cinsellik bastırılıyor ve yasak, yok sayılma ve suskunluğa itiliyorsa, sırf bu bastırılmadan söz etmek bile kendi başına kararlı bir karşı çıkışı temsil havası taşıyabilir. Çünkü bastırılanların, gizli tutulanların bir anlamda ortaya dökülmesi söz konusudur. Dolayısıyla böyle bir dille konuşan kişi, belli bir noktaya kadar yasayı sarsmayı başarır ve Foucault'nun deyimiyile mütevazî bir biçimde de olsa gelecekteki özgürlüğün koşullarını hazırlamış olur. Foucault'nun cinsellik üzerine olan bu analizi diğer çalışmalarında da görülür çünkü asıl odak noktası gerçeklik olarak kabul gören kurulu anlamların soykütüğüne yoğunlaşmış bunların altını oymaktır.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Bu yüzyıllarda Foucault'ya göre disiplin, "toplumsal gövdedeki en ufak unsurlara varıncaya kadar denetleyebilmemizi sağlayan, bizzat toplumsal atomlara, yani bireylere ulaşmamızı sağlayan iktidar mekanizması" olarak ortaya çıkarken (2016: 149); iktidarın üzerinde uygulandığı nüfus, "sadece kalabalık bir grup insan değil; biyolojik süreçlerin ve yasaların nüfus ettiği, emrettiği, yönettiği canlı varlıklar"ı temsil eder (2016: 152).

<sup>16</sup> Bu anlamda, bu tezin bir argümanı olarak, köçeklik geleneğinin cinsiyet rolleriyle baskılanan kimliklere olan görece karşı çıkışını, onun halinin altına süpürülenleri ortaya sermesiyle iktidarı sarsmayı başarmadığı üzerinden tartışacağım. Köçekliğin yıkıcı rolünü Foucault'cu anlamda "konuşma" ve "konuşanın ayrıcalığı" üzerinden düşünebiliriz. Köçekler bu konuşmayı performansları aracılığıyla gerçekleştirirler ve bu performansla normatif kuralları yerle bir eden ayrı bir uzam yaratırlar. Bu uzam, yeni normatif değerler yaratmadığı gibi var olanların da akışkanlığını vurgulayarak iktidara başkaldırı içerir ve queer bir varoluşa göz kırpar.

Foucault'nun bu iktidar analizindeki en önemli noktalardan biri, belirttiği gibi iktidarın tek işlevinin düşünüldüğü gibi bastırmak olmadığıdır. Foucault, “iktidarın tek işlevi bastırmak olsaydı, iktidar büyük bir üst-ben tarzında, yalnızca sansür, dışlama, engel, içe atma kipiyle işliyor olsaydı, yalnızca negatif bir biçimde uygulanıyor olsaydı, çok dayanıksız olurdu” der (2012: 42). Ona göre iktidar üretkendir. “İktidarın üretkenliği demek, iktidarın karşısında durduğu varsayılan bilgi, hakikat, öznellik ve cinselliğin iktidar ilişkileri yoluyla üretimi anlamına gelir” (Özkazanç 2014b: 85).

Turner'a göre Foucault kendini bilgi formları ile iktidar pratikleri arasındaki ilişkiyi inceleyen biri olarak görür ve queer teorisyenlerinin bu deneyim, bilgi ve iktidar ilişkisindeki ilgileri cinsellik ve toplumsal cinsiyet etrafında döner (2000: 42). Bu yüzden iktidar odağının yanı sıra cinsellik analizi de queer teori için birbirinden bağımsız olmayan bir şekilde kurucu bir etki sunar.

Foucault, cinselliğin on sekizinci yüzyılda bir “polis” işine dönüştüğünü yazar. Cinsellik yalnızca yargılanmaz, yönetilir de. Ama cinsellik “polis” sözcüğüne, o dönemde verilen en güçlü anlamda, yani düzensizliğin bastırılması anlamında değil, ortak ve bireysel güçlerin düzenli biçimde arttırılması anlamında dönüşür. Yani “bir yasaklama katılığı değil, cinselliği yararlı ve genel (kamusal) söylemler yoluyla düzenleme gerekliliği ön plandadır” (Foucault 2013: 25). Bu yüzden Foucault'ya göre (sadece cinsellikte değil, her alanda iktidarın uygulanması) bir “yönetim” sorunudur ve bu sözcük “sadece siyasi yapıları ya da devletlerin yönetilmesini anlatmakla kalmıyor, bunun yanı sıra, bireylerin ya da grupların davranışlarına nasıl yön verilebileceğini de gösteriyordu” (Foucault 2016: 74-5). İktidarın basitçe bir baskı mekanizması olmayıp üretkenliğinin de olması, onun bu “yönetim” şeklinin bir sonucu olarak vuku bulur.

Queer teorisinin pek çok teorisyenin argümanlarından beslenerek geliştirdiği öznenin tamamlanmamışlığı üzerine olan vurgusunda son olarak şunu belirtmek

önemlidir: Bütün bu tartışmalar bir özne eleştirisidir ve bu eleştiri öznenin toptan reddedildiği anlamını taşımaz. Butler'ın deyimiyle bu eleştiriler “önceden verilmiş ya da temelci bir öncül olarak öznenin kurulumunu irdeleme yoludur” (2008: 53). Bu irdeleme olanağını elde etmek yararlıdır çünkü “özne gibi bir terimi şimdiye dek yetki verilmemiş bir yeniden kullanıma alanına açmak” (Butler 2008: 61) bu sayede olur. Bu yol, queer siyasetin her türlü özcülüğü, değişmezliği, sabitliği reddedebilecek bir duruş sergileyebilmesi için kritik önem taşır ve köçekliliğin queer bir siyaset güttüğü üzerinden okunabileceği fikrini destekler.

### **2.3.2. “Yanan” Toplumsal Cinsiyet**

Queer teori, toplumsal cinsiyetin ve arzunun heteroseksüel cinsel düzen içerisinde kurulduğunu ve bireylere dayatıldığını savunur. Butler, mevcut cinsiyet konumlarının sorgulanmadan kabul edilmesini ve bu konumların sorunsuz gibi görünen istikrarını bu heteroseksüel matrise bağlar. Ona göre cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti ikili bir sistem olarak düşünmek, birbirleri arasındaki nedenselliği imler. Ancak bu ikili sistem bir yanılsamadan ibarettir. Queer teori, dişillik ve erillik üzerinden kurgulanan kadın ve erkek cinsiyetlerinin toplumsal inşasına vurgu yaparak kültürün bir kader olmadığı fikriyle heteroseksüel düzeni alaşağı etmek ister.

Butler, “heteroseksüel matris içinde yer alan ikili farklılaşmalar aracılığıyla ‘cinsiyetler’i bölen ve ilişkilendiren yapısalcı yasanın değişmezliğini sorgulayacak olursak, bu sorgulama, söz konusu sınırın dış bölgelerinden hayata geçecektir ve bu, dışlanmış olanın, heteroseksüel sembolik düzenin mantık sınırları içinden, bozucu dönüşünü meydana getirecektir” der (2014: 22-3). Butler, “toplumsal cinsiyet kimliğine herhangi bir bağlılığın nihai olarak eşcinsel öznelerin meşrulaştırılmasının aleyhinde işlediğini ileri sürerek doğrudan doğruya toplumsal cinsiyet hakikatine karşı çıkar”



(Jagose 2015: 105) ve asıl olarak “cinsiyetin de toplumsal cinsiyet gibi kültürel bir inşa olduğu ve hatta zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğunu tartışır” (Yardımcı & Güçlü 2013: 18). Bu meşhur temel argümanı için Butler şöyle der: “Eğer cinsiyetin değişmezliğine itiraz edilirse belki de ‘cinsiyet’ denen bu insanın da toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğu; hatta belki de ‘cinsiyet’in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın aslında ayrım falan olmadığı ortaya çıkar” (2010: 52).

Cinsiyetlendirilmiş kimlikler üzerine olan tartışmasında Butler’ın, Simone de Beauvoir’ın meşhur “Kadın doğulmaz, kadın olunur” anlayışını geliştirdiği söylenebilir (Salih 2002: 10). Hem Butler hem de Beauvoir toplumsal cinsiyetin ne bir kökeni ne de bir sonu olduğunu ileri sürmüştür, bu yüzden toplumsal cinsiyetin hali hazırda “olduğumuz” (*are*) şey değil, “yaptığımız” (*do*) şey olduğunu savunmuşlardır (Salih 2002: 46). Beauvoir’ın argümanı, her ne kadar 1950’lerde toplumsal cinsiyet kavramının varlığından söz edemesek de, Zeynep Direk’in belirttiği gibi feministlerin daha sonra kullanacakları bu kavramın bir habercisi niteliğindedir (2018: 48). Butler’a göre bu argümanda “kadının kendisi oluşum sürecinde olan bir terimdir, başladığı veya bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa edıştır. Süregiden bir söylemsel pratik olarak müdahaleye ve yeniden anlamlandırılmaya açıktır” (2010: 88-9). Dolayısıyla queer teorideki inşa halindeki tamamlanmamış ve hiçbir zaman tamamlanmayacak özne nosyonunun altında yatan fikirle örtüşmektedir.

Beauvoir’ın kadınlığın sonradan edinilen bir şey olduğunu söylerken savunduğu şey, “toplumun niçin kadını Diğer’i rolünü oynamak için seçtiğini açıklamak için kadın biyolojisi ve psikolojisinin önerdiklerinin ötesindeki neden ve sebepleri aramalıyız” düşüncesidir (Putnam Tong 2006: 316). Çünkü Beauvoir’a göre beden bir durumdur ve bu durum tarihsel koşulların sonuçlarının bir sıralamasını içerir (Wright 2002: 60).

Ancak Beauvoir'ın bu argümanı tam da aynı düşünceden dolayı cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikiliğini sürdüren bir argümandır ki bu da queer teoriye ters düşer. Çünkü Beauvoir, toplumsal cinsiyetin sonradan edinilen bir süreç olduğunu iddia ederken, bu toplumsal cinsiyetlenme halinin varolan biyolojik cinsiyet üzerine inşa edildiğini ima eder. Yani bir anlamda biyolojik cinsiyeti verili kabul eder. Bu ayrımı reddederek analizi bir adım öteye taşıyan ismin ise Wittig olduğunu söyleyebiliriz. Wittig cinsiyet kategorisinin bir inşa olduğunu, onun politik çıkarlar için şekillendirilmiş yapısına vurgu yaparak ele alır.

Wittig'in lezbiyen kavramı üzerine geliştirdiği analizleri, bireysel öznelere ancak cinsiyet kategorilerinin yıkılmasıyla ortaya çıkabileceği argümanı ile birlikte queer teoriye önemli bir katkı sağlar. Wittig'e göre "cinsiyet kategorisi heteroseksüel toplumun ürünüdür, bu toplum kadınlara kati bir zorunlulukla 'türü' üretmeyi yani heteroseksüel toplumun üremesini dayatır" (2013: 39). Wittig, kadının heteroseksüel sistem içerisinde erkeğe karşıt olarak erkekle ilişkisi üzerinden ve üremeyle tanımlanmasından dolayı lezbiyenleri kadın olarak tanımlamaz ve tam da bu yüzden lezbiyenliği yıkıcı işlev görebilecek bir kavram olarak ele alır. Ona göre heteroseksüellik siyasi bir rejimdir ve bu rejimde lezbiyenler kadın değildir. Wittig şöyle der: "Lezbiyenizm bize özgür yaşayabildiğimiz tek toplumsal formu sağlamaktadır. Dahası, 'lezbiyen' benim kadın erkek *cinsiyet* kategorileri dışında bildiğim tek mefhumdur çünkü betimlenen özne (lezbiyen) ne ekonomik, ne politik, ne ideolojik olarak bir kadındır" (Wittig 2013: 52).

Wittig'in lezbiyenler üzerinden ilerlettiği bu tartışmasını erkek eşcinseller için de uyarlayabiliriz. Zira Wittig "eğer biz lezbiyenler ve eşcinseller kendimiz hakkında kadın ve erkek demeye devam edersek, heteroseksüelliğin muhafazasına katkıda bulunmuş oluruz" diyerek bunu açık bir şekilde ima eder (2013: 61). Onun amacı

heteroseksüel politikaya karşı lezbiyenizmi savunup lezbiyenlere ayrıcalıklı bir konum atfetmek değil, lezbiyenizm üzerinden cinsiyetleri yıkıcı bir karşı politika geliştirmektir.<sup>17</sup>

Butler, tartışmasını Wittig'in bu analizlerini iki temel argüman şeklinde özetleyerek şekillendirir. Yani, (1) insan bedenlerinin erkek ve dişi olarak ikiye ayrılmasının tek sebebinin bu ayrımın heteroseksüellik kurumuna doğal bir görünüm vermesi olduğu ve (2) kadının erkekle ikili karşıtlığa dayalı bir terim olmasından dolayı lezbiyenlerin kadın olmadığı (Butler 2010: 192). Ancak bu kavrayışta eşcinselliğin, heteroseksüel matrisin dışında bir şey olarak tanımlanması ve heteroseksüel normlarca koşullandığına dair herhangi bir imada bulunmaması dolayısıyla Wittig'i eleştirir (Butler 2010: 205). Wittig'in analizinde kurucu ötekiye yer vermemesi ve heteroseksüellik ile eşcinsellik arasında etkili bir bağ kurmaması queer teori açısından bir eksikliğe işaret eder.

Butler, anatomik cinsiyeti toplumsal cinsiyetin kökeni olarak ele alan Kristeva ve Irigaray gibi Fransız post-yapısalcıların argümanlarını da tartışır. Kristeva'nın argümanlarının queer teoriye uygun düşen ortaklıkları, Butler'ın teorisinde Kristeva'ya büyük bir yer ayırmasına ve *Cinsiyet Belası*'nda doğrudan onun argümanlarını tartıştığı bir bölüm yazmasına sebep olmuştur. Yine asıl olarak ona olan eleştirileri üzerinden sürdürdüğü tartışmasında Butler, tam da bu eleştirileri yapmasına sebep olan ortak temel kaygıları sebebiyle Kristeva'yla örtüşür. Örneğin ikisi de eserlerinde feminizmin içi ile dışı arasındaki ayrımı sorunsallaştırmış, belirli özneler üzerinden bireysel farkları silen kimlik siyasetini reddetmiş ve Lacancı fallus merkeziliğin eleştirisini yapmışlardır (Özkazanç 2015a: 55-79). Ancak elbette ki Butler, Kristeva'nın doğrudan

---

<sup>17</sup> Tıpkı benim sonraki bölümlerde köçekler üzerinden kadın-erkek, kadınsı-erkeksi, özne-nesne, seyreden-seyredilen gibi bazı normatif ve sınırları belirlenmiş konumları yıkıcı bir karşı politika geliştirme amacım gibi.

reddettiği argümanları üzerinden onunla olan temeldeki ortaklıklarını queer teoriye uyarlamış ve kendi kuramsal çerçevesini zenginleştirmiştir.

Kristeva, insanı anlamak için tarih, dil ve diğer şekillendirici güçlerin etkisini incelememiz gerektiğini söyler ve öznellik tartışmasında anneliğe ilişkin olan ile pre-oidipal olanın anlam ve önemini vurgular (Durudoğan 2012: 51). Kristeva, Lacan'ın imgesel ile simgesel arasında kurduğu karşıtlığı, göstergesel ve simgesel arasında kurar. Ona göre “simgesel, annenin reddedilmesine dayanır; göstergesel ise şiirsel konuşmada annenin bedenini ritm, ses benzerliği, tonlama, ses oyunları ve tekrar yoluyla temsil eder, yeniden sunar ve geri getirir” (Butler 2010: 155). Burada en kritik nokta Kristeva'nın göstergesel düzende var olduğunu savunduğu bu dişil dilin, eril dilin inşa edildiği sembolik düzende tamamen yok olmadığını savunmasıdır. Göstergesel, simgesel tarafından bastırılır ama yine de onu sekteye uğratma potansiyeli vardır.

Butler'ın Kristeva'ya yönelik temel eleştirileri de burada başlar. Kristeva'nın tartışmalarını annelik söylemi üzerinden yürütmesini sorunlu bulan Butler, “hem Babanın Yasası ve onu temsil eden dil ve kültürün öncesinde ya da dışında bir yer olduğu varsayımına hem de bu yerin dişil ya da annesel şeyin alanı olarak görülmesine itiraz eder” (Özkazanç 2015a: 66-7). Butler'a göre “eğer semiyotik olan anne beden, dişil beden ise ona yapılan atıf tek bir işe yaramaktadır: heteroseksist normativiteyi korumak ve güçlendirmek” (Direk 2012b: 80-1). Ayrıca Kristeva'yı, yasaklayıcı babaerkil yasanın kültür açısından kurucu nitelikte olduğu yönündeki yapısalcı varsayımı sorgulamamakla suçlar (Butler 2010: 159). Çünkü Butler'a göre “göstergeseli bastırıldığı söylenen yasa aslında göstergeseli yönlendiren ilke olabilir pekala” ve bu da annelik içgüdüğü gibi görünen şeyin kültürel olarak inşa edilmiş bir arzu olduğu çıkarımına olanak tanır (Butler 2010: 165). Bu yüzden Butler, Kristeva'nın

argümanlarını onun göstergesel dediği evrenin de aslında kültürün bir sonucu olabileceği fikri üzerinden analiz eder.

Butler'ın Irigaray eleştirisi ise “bir yandan Irigaray’ın dişi cinsiyet farklılığında işaret ettiği çoğulluğu vurgular, diğer yandan da Irigaray’ın cinsiyet farklılığı düşüncesinin heteroseksüel normatifliği güçlendirdiği sonucuna varır” (Direk 2012b: 82). Irigaray’ın çoğulluk vurgusunun, onun Freud eleştirisi üzerinden geldiğini söyleyebiliriz. Irigaray, “kadın bedenini ve anne bedenini sorunsallaştırarak, ‘fallus-merkezli’ söylemde dışlanan kadınlara farklılığı iade eden bir ‘beden yazısı’ üzerinde” durur (Wright 2002: 6). Ona göre asıl sorun, “kadınların ‘kendileri olarak’ konuşabilmelerinin imkânının bulunduğunu göstermektir” (Direk 2018: 156). Bu yüzden kadınları penis eksiklikleri üzerinden tanımlamak yerine onların özelliklerini sergileyecek olan farklılıklara vurgu yapar (Putnam Tong 2006: 350). Yani bir aynılık reddi ve farklılık savunusu gerçekleştirir. Butler’ın Irigaray’a yönelik heteronormatif cinselliği güçlendirdiği yönündeki eleştirisi buradan gelir.

Kısacası “toplumsal cinsiyet ne ‘içsel’ ve ‘saklı’ olarak algılanan, tümüyle psişik bir hakikattir, ne de yüzeysel bir görünüme indirgenebilir, aksine bu kararsızlık psişe ile görünüm *arasında* vuku bulan bir oyun olarak takip edilebilir...” (Butler 2014: 329). Biyolojik cinsiyet ise bu oyunda sadece oyun mekânını sağlayan bir yüzey işlevi görür ama oyundan etkilenme boyutu bu basit işlevin çok daha ötesine geçer. Psişe ile görünüm arasında cinsiyeti de kurgulayan bu oyun, kimlik inşasında da etkisini gösterir.

### **2.3.3. Melankolik Kimlikler**

Butler’a göre kimlikler yasaklara cevaben şekillenir (Salih 2002: 55). Yukarıda bahsettiğim iktidarın üreticiliği burada, yasağı dayatmasında yatar. Butler’ın

heteroseksüelliğin eşcinselliğe ihtiyaç duyduğu analizi bu argümanı destekler niteliktedir. “Heteroseksüellik başlı başına bir toplumsal biçim olarak sağlamlığını koruyabilmek için idrak edilebilir bir eşcinsellik kavramını *gerektirdiği* gibi, bu kavramın kültürel olarak idrak edilemez kılınarak yasaklanmasını da gerektirir” der (Butler 2010: 148). Yasağın üretkenliği argümanında Butler hem Freud’u eleştirir, hem de Freud’dan beslenir. Ayrıca “Foucault’nun iktidar kuramı ile Freud’un psikanalizini birbirine rağmen ve birbirine karşı kullanarak, özneleşme süreçlerini her ikisinin de boş bıraktığı temas alanına odaklanarak kuramlaştırmaya çalışır” (Özkazanç 2013: 130). Yani Özkazanç’ın tabiriyle “Freud’un Foucaultcu bir yorumcusu”dur Butler (2015a: 71). Ensest tabusunu Foucault’cu eleştiriyle okur ve sonsuza dek bastırılan ve yasaklanan “orijinal” cinsellik mefhumunun, sonradan ona getirilen yasakla yasanın ürettiği bir şey haline geldiğini yazar (Butler 2010: 147).

Butler, Freud tartışmasında Freud’dan farklı olarak (ki belki de en önemli farktır bu), cinsiyetin de toplumsal cinsiyetin de ensest tabusunun değil, eşcinsellik tabusunun bir sonucu olduğunu söyler. Ve bu eşcinsellik tabusunun Freud’un öne sürdüğü melankolik tepkiyi<sup>18</sup> tetiklediğini savunur (Salih 2002: 56). Freud’da “arzulanan ve sevilen ötekinin yitimi, ötekiyi kendiliğin yapısının içinde barındırmayı hedefleyen özel bir özdeşleşme edimi vasıtasıyla giderilir” ve “ötekinin niteliklerinin sürekli olarak içselleştirilmesi yoluyla öteki, benin bir parçası haline gelir” (Butler 2010: 122-3). Freud, bebeğin ensest tabusuyla ebeveynlerine yönelik arzusunu terk etmeye

---

<sup>18</sup> Freud melankoliyi sevilen bir nesnenin kaybına karşı bir tepki olarak açıklarken yasla aynı şey olmadığını da altını çiziyor. Yas da sevilen bir insanın veya soyut bir kavramın kaybına tepkidir ama bazı insanlarda bu etki yas yerine melankoli yaratır. Melankolinin ayırt edici özelliklerini derinlemesine acı verici bir hüznün, dış dünyaya yönelik ilginin kesilmesi, sevme yeteneğinin kaybı ve en önemlisi (ve yastan en ayırt edici olanı) kendini önemseme duygularında bozukluk olarak açıklar. Ona göre melankolide kayıp nesneyle olan ilişki basit bir ilişki değildir. Durum sıradan bir kayıp olgusunun ötesine geçer ve kayıp nesneyle ilişki “çifte değerlilik” dediği, sevgi ve nefretin birbiriyle çekiştiği bir savaşımın sürdüğü ilişkiye döner. Melankolide yoksul ve boş hale gelen şey yasta olduğu gibi dünya değil, egonun kendisidir. Melankolik öznenin çifte değerlilik ilişkisinde kayıp nesneye yönelik suçlamaları, kendi egosuna aktarılmış olan suçlamalardır. Melankolinin maniye dönüşme eğilimi, yani egonun karmaşayı yenme veya bir kenara itme ihtimali vardır ama bu her zaman gerçekleşmez. Gerçekleşirse manik özne bu sefer yeni nesne yükleri arayarak hastalığa neden olan nesneden kurtulduğunu açık biçimde göstermeye çalışır (Freud 2013: 243-59).

zorlandığını söylerken; Butler, eşcinsellik tabusunun ensest tabusundan önce geldiğini savunarak çocuğun ilk arzusunun her zaman kendi cinsinden olan ebeveynine yönelik olduğunu ima eder (Salih 2002: 55). Butler'a göre Oidipal kompleksi mümkün kılan heteroseksüel yatkınlıkları yaratan şey eşcinsellik tabusudur:

“Ensest içeren heteroseksüel hedeflerle Oidipal drama adım atan kız çocuğu ve oğlan çocuğu, onları münferit cinsel yönlere ‘yatkın kılan’ yasaklara zaten çoktan maruz kalmışlardır. Dolayısıyla Freud’un varsayımında cinsel hayatın birincil ya da kurucu olguları olan yatkınlıklar aslında, içselleştirildiğinde münferit toplumsal cinsiyet kimliğini ve heteroseksüelliği üretilen düzenleyen bir yasanın etkileridir” (Butler 2010: 131).

Yani yasak ve bastırma kimlik için kurucu pratiklerdir ve Butler burada bastırılanın genel bir arzu değil, eşcinsel arzu olduğunu söyler (Salih 2002: 131). Bu bastırma da melankolik içselleştirmeye gerçekleşir. Eğer melankoli gerçek veya hayali bir kayba tepkiyse ve eğer heteroseksüel toplumsal cinsiyet kimliği aynı cinsten arzu nesnesinin birincil kaybı temelinde şekilleniyorsa, buna bağlı olarak heteroseksüel toplumsal cinsiyet kimliği de melankoliktir (Salih 2002: 55).

Burada melankoli Butler'a göre bir maske işlevi görür. Çünkü maske “kayıbı örter, ama onu örterek bu kaybı muhafaza eder (ve değiller)”. Maskenin edinilmesini bünyeye katma süreciyle açıklar. “Bünyeye katma, melankolik bir özdeşleşmeyi bedenine içine ve üzerine işleyip sonra da onu kuşanmaktır. Bedenin, reddedilen Öteki'nin kalıbına sokularak imlenmesidir” (Butler 2010: 111).<sup>19</sup> Butler, burada bir vicdan teorisine ihtiyaç duyar. Çünkü ona göre vicdan kendini suçlama hali, içselleştirilmiş bir yasaklamanın ortaya çıkardığı şeydir. Yani önce kişinin dışında bulunan, sonra bir mekanizmayla içe alındığı şeyi temsil eder ve bu içe alınan şey iktidarın değil, ben'in bir parçası olur. Butler bu süreci en temel kavramlarından biri

---

<sup>19</sup> Bu durumda köçek performansını bastırılmış bir kaybın ve içselleştirilmiş bir melankolinin dışavurumu olarak neden düşünmeyelim?

olan “dönüş” üzerinden tartışır ve bu tartışmayla iktidarın nasıl olup da özneye kimlik kazandıran psişik bir hal aldığını anlamlandırmaya çalışır.

Butler’ın dönüşü ilk kez Hegel’de gördüğünü söyleyebiliriz ama bu tartışma daha sonra Freud’da, Althusser’de ve en çok da Foucault’da canlanır. Freud’da dönüş, yukarıda ele aldığım gibi yası tutulan kayıp nesnenin içselleştirilmesini ve melankolik kimliği imler. Althusser’de ise bir sonraki başlıkta ayrıntılı olarak ele alacağım üzere çağırma nosyonunda çağrılanın yasaya verdiği tepkiyle gerçekleşir. Butler’ın bunlarla bağlantısal bir şey kurmasa da tarihsel olarak ilk Hegel’de görüldüğünü söylediği dönüş ise efendi-köle ilişkisinde kendisini açık eder.

Efendi-köle diyalektiğinde Hegel, “fark edilme arzusunu, yani her öz bilincin başka bir özne tarafından özerk bir özne olarak kabul edilme arzusunu çözümler” (Callinicos 2013: 91). Dolayısıyla bu ilişkide taraflar birbirine muhtaçtır, biri olmadan diğeri efendiliğe veya köleliğe erişemez. “Zira içinde kaybolduğu başkayı kaybedince tanınma imkânını da yitirir; çünkü ondan bağımsız bir kendisi de yoktur” (Direk 2018: 143). Karşılıklı ilişkileri sonucunda “biri bağımsızdır, özsel karakteri kendi için olmaktır; öteki bağımlıdır, özsel karakteri bir başka bilinç için yaşamak ya da varolmaktır; birincisi Efendidir, ikincisi Köledir” (Hegel 2011: 233). Efendi hayatını riske atarak, köle ise atmayarak bu konuma erişir.

“İki özbilinç birbirine karşı geldiği zaman, her biri, kendini olurlamak ve kendini ötekine karşı ve öteki için mutlak bir kendi için varoluş olarak kanıtlamak zorundadır. Köleliğe düşen özbilinç, yaşamı özgürlüğe yeğ tutmuş, böylece de, bağımsızlığa erişmek için kendi öz gücüyle duyulur varlığı bir yana bırakmak yeteneğinden yoksun kaldığını göstermiştir” (Hegel 2011: 229). Butler bedeni de işte bu tartışma üzerinden okur. Bu ilişkide sadece köle efendiye bağımlı olmaz, efendi de kölenin onun için harcadığı emekten dolayı ona muhtaç hale gelir. Yani köle efendi için araçsal bir beden,



efendi de köle için bedensiz bir arzu gibidir. Bu da bilincin kendini aşağılık görmeye başlamasıyla mutsuz bilinç dediğimiz şeyi ortaya çıkarır ki Butler'ın efendi-köle ilişkisinde köleliğin kişinin kendisine dönerek özköleşmeye vardığını savunduğu şey budur.

Son olarak Foucault'da da dönüş fikrinin olduğunu, bu dönüşün kişinin kendi üzerindeki gözetimiyle sonuçlandığını söyleyebiliriz. Foucault'ya göre “gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözleme noktasına varır” (2012: 95). Bütün bu dönüş kavramı üzerinden irdelenen analizler queer teoride özneye iktidar tarafından önce dışsal sonra içsel bir etkiyle nasıl kimlik kazandırıldığını sorgulamak için kritik önem taşır.

Queer teorinin psikanalist yaklaşımla ilişkisini, queer teorinin yapmaya çalıştığı şeyle de bağlantılı olarak, Sara Salih'in şu sözleriyle özetlemek mümkün:

“Heteroseksüel kimlikler, onların dışı atılmış olan (*abjected*) eşcinsel “Diğer”i ile ilişkileriyle inşa edilirler; ancak, melankolik heteroseksüeller aslında asla tam olarak dışı atılmamış bu “Diğer”in izlerine yakalanırlar. Bu da kimliklerin görüldüğü gibi düz, anlaşılır ve tekil olmadıkları anlamına gelir ve bütün cinsiyet kimliklerinin istikrarsız doğasını göstermek için kullanılabilir” (2002: 70-1).

### **2.3.4. Performans ve Performativite**

Performativite ve performatif icra kavramları bize queer teorinin belki de en temel ve kendine özgü argümanlarını sunar. Butler'ın “dönüş” gibi özellikle vurguladığı ve belki de ondan daha fazla üzerinde durduğu diğer bir kavram olan “tekrar”, performativitenin ne olduğuna yönelik açıklamalarda başrol oynar. Butler'a göre “toplumsal cinsiyet bedeninin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir. Bu edimler zamanla birleşerek töz

görünümünü, bir çeşit doğal varlık görünümünü üretir” (2010: 89). Eğer toplumsal cinsiyet performatif ise bu öznenin bilinçli ve istekli bir biçimde kabulünden değil, tekrarlama yoluyla özneyi desteklemesindedir. Bu itibarla, performatiflik öznenin önkoşuludur (Jagose 2015: 108). Ancak buradaki tekrar basit bir tekrar değildir. Çünkü tekrar ettiği şey asla bir öncekiyle birebir aynı değildir. Bu da buradaki tekrara Butler’ın yaratıcı-yenilikçi dediği bir özellik katar.

Butler’ın temel kavramlarından olan yaratıcı-yenilikçi tekrar, anlamını performatif eylemde her bir tekrarın bir öncekinden farklı olmasından alır. Analizlerinde yöntemsel olarak uyguladığını gördüğümüz performatif siyaset de tam olarak budur. Özkazanç’ın belirttiği gibi onun “performatif siyaset anlayışı ‘yaratıcı-yenilikçi’ ya da ‘altüst edici’ ‘tekrar’ ya da ‘yeniden anlamlandırma’ kavramlarıyla örülüdür” (2013: 125). Yani mevcut terimlerin, kavramların ve kimliklerin içlerinin boşaltılması ve farklı bir şekilde yeniden kullanıma sokulmasıdır amaç. En azından böyle bir siyasetin uygulanabileceği potansiyelinin olduğuna yapılan vurgudur önemli olan.

Butler’a göre “performatiflik, tek bir ‘eylem’ değildir çünkü o her zaman bir norm veya normlar dizisinin yinelenmesidir ve eylem benzeri bir statü edindiği ölçüde bir yineleme olduğu gerçeğini gizleyip farklı gösterebilir” (2014: 24). Ancak Butler’ın altüst edici performanslar ile önerdiği şey mevcut iktidar söylemlerini duymazlıktan gelmek ya da onlara karşı sessiz kalmak değil; ifadeleri ciddiye almak ama o gücü mutlaklaştırmadan yerine sözcükleri başka bağlamlarda dolaşıma sokarak anlamlarını kaydırmak, dönüştürmek, karşı-söyleme zemin sağlayan bir kültürel ve politik mücadele önermektir (Özkazanç 2015a: 88). Bunun en basit ve açık örneğini “ibne” ifadesinin LGBT hareketi tarafından performatif bir siyasetle altüst edilmesinde, yaratıcı-yenilikçi tekrarla yeniden kullanıma sokulmasında ve hakaret niteliğinden çıkarılarak hareket

tarafından sahiplenilmesinde görebiliriz. Queer teoriye adını veren queer kelimesinin de daha önce belirttiğim gibi yaratıcı bir tekrarla bu teoriye atfedilmesi, aynı şekilde bir performatif tekrarın ve yeniden anlamlandırmanın sonucudur. Queer teorinin bu tarz yaratıcı-yenilikçi tekrarlarla altüst edici etkiye atıfta bulunduğu performatif siyaseti sadece bu tür kavramlarda değil, her türlü söylemsel inşada; dolayısıyla cinsiyette, bedende, öznedede, kimlikte de kendini gösterir.<sup>20</sup>

Bu durumda performatif, aslında her inşada değişimin zorunlu olduğu çıkarımını yapmamızı olanaklı kılar. Çünkü tekrarların hiç birinin bir öncekiyle aynı olmaması, anlamın iletilirken değiştiğine işaret eder. Butler'a göre kimlikler de "tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen 'ifadeler' tarafından performatif olarak" oluşturulduğu için, bir cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet olmanın temelde imkânsız olduğu gerçeğini gizleyen de bu performatif dil ve/veya söylem oyunu olduğu söylenebilir (2010: 68). Queer teorinin ortaya çıkarmaya çalıştığı şey, sadece cinsiyette değil, doğal gibi görünen her şeyde üstü bu oyunla örtülmüş özün imkânsızlığını ortaya koymaktır.

Butler'ın performatifliği, tartışmasında ele aldığı "alıntı" metaforuyla daha da anlaşılır bir hal alır. Çünkü "'alıntı' bir başkasının sözcüklerinin yeni bir bağlamda kullanılmasıdır; bu, kaçınılmaz olarak yeni bir anlam yaratır" (Wright 2002: 43). Dolayısıyla bu da bir döngüye, her performatif eylemin bir öncekine atıfla ilerlediğine işaret eder. "Performatiflik tekil ve kasti bir 'edim' olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır" der Butler (2014: 8). Bir önceki pratik de bir alıntılamayla var olduğu için eylemlerin referans aldığı orijinal bir öz yoktur. Butler'ın taklit dediği toplumsal cinsiyetin orijinali olmadığına yaptığı vurgu böylece netleşir.

---

<sup>20</sup> Queer bir yaklaşımla bakıldığında köçek performansını Butler'ın altüst edici performanslar dediği şey üzerinden okumak mümkün görünmektedir. Tezin analiz bölümlerinde yapmaya çalışacağım şey bu olacak. Köçek performansı anlam kaydırma, dönüştürme, karşı söylem yaratma gibi potansiyeller taşır. Köçek kimliği ise hiçbir zaman bir öncekinin aynısı olmayan tekrarlar sayesinde mümkün hale gelir. Öte yandan köçekleri queer bir yaklaşımla okumak, köçeği kavramsal olarak da yaratıcı-yenilikçi bir tekrarlarla yeniden dolaşıma sokmanın ve queer'in performatif siyasetinin bir örneğini oluşturur.

Diyaklektik düzende performatiflik her seferinde yeni bir anlam yaratır ve bu yeni anlam bir sonraki performatifliğin alıntı yapacağı bir referansa dönüşür. Bu yüzden her bir döngü kurucu bir tekrardır.

Performativitenin performans ile aynı şey olmadığını altını çizmek bu noktada önemlidir çünkü Butler'ın dediği gibi “performativitenin performansa indirgenmesi bir hata olur” (2013: 135). Performansta performe edilen, performe edilmeden önce de var olmandır. Performatif olanda tekrar edilen ise asla bir öncekiyle aynı olmayan, önceden var olmayandır. Butler şöyle der: “Performativite icra edenin öncesinde duran, onu sınırlayan ve aşan normların tekrarından oluşur ve bu bağlamda icracının ‘irade’sinin ya da ‘seçim’inin bir ürünü olarak düşünülemez” (2013: 135). Dolayısıyla performatif olarak kurulan cinsiyetin bir orijinali, hakikati yoktur. “Toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimidir, ama yapılandıktan önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait değildir” (Butler 2010: 77). Böylece performatif, öznenin de koşulu haline gelir. Bu özelliğiyle performanstan ayrılır ve ona indirgenemez.

Öte yandan Butler'ın bu ayrımı performansın önemini reddetmeyi gerekli kılmaz. “Performatif işlev ve performans aynı anlama gelmemekte ama birbirlerini besleyebilmektedir” (Nuhurat 2018: 263). Her ne kadar Butler'ın queer teori için en önemli eseri diyebileceğimiz *Cinsiyet Belası*'nda performans ile performativite arasındaki sınırı net bir şekilde çizmediği düşünülse de (Salih 2002: 63), tartışmayı sonraki eserlerinde (özellikle *Bela Bedenler*'de<sup>21</sup>) derinleştiren Butler, tıpkı pek çok teorisyeni eleştirirken onlardan beslendiği gibi performans kavramını da kendi kuramı için yararlı ve etkili bir kavrama dönüştürerek kullanır. Yani Butler'ın “performe etme”yi de bir nevi yaratıcı-yenilikçi tekrarlarla yeniden kullanıma soktuğunu, performatifi performansa kıyasla kavramsallaştırdığını söyleyebiliriz.

---

<sup>21</sup> Kathi Weeks, *Bela Bedenler* kitabının Butler'ın *Cinsiyet Belası* kitabında sunduğu argümanların temel çizgilerinden bir kopuş olduğunu değil, onların netleştirildiği ve genişletildiği bir kitap olduğunu söyler (2013: 176).

Butler, öznenin varlığını önceden varsayan performans ile varsaymayan performativiteyi birbirinden ayırırken bunun öznenin hiç olmadığı anlamına değil, onun tam olarak bulmayı umduğumuz yerde olmadığı anlamına geldiğini ima eder (Salih 2002: 45). Yani özneyi kuranın performatif pratikler olduğu fikri bize bu pratiklerden önce herhangi bir özne olmadığı çıkarımını yapmak için değil, daha önce tartıştığımız gibi öznenin sürekli inşasının, sınırlarının muğlaklığının, zemininin kayganlığının ve bu sürecin ucu açıklığının izlerini sürmek için yarar sağlar. Öznenin heteroseksüel matrisle bedenini cinsiyetlendirilmesi ve kültürün kadere dönüştürülmesi üzerinden inşasının altı bu sayede oyulabilir.

Beden burada inşanın gerçekleştiği bir mevki değil, öznenin oluşmasına olanak sağlayan bir tahribattır (Salih 2002: 127). “Butler’ın Foucault’yu okurken altını çizdiği ve katıldığı şey, Foucault’ya göre bedenini ona doğal ve özsel bir cinsiyet fikri yükleyen bir söylem tarafından belirlenmesinden önce cinsiyetli bir varlık olmadığıdır. Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır” (Direk 2012a: 71). Ayrıca Foucault “iktidarın yalnızca *beden* üzerinde değil, *bedenin* içinde de işlediğini öne sürer; bu iktidar hem öznenin sınırlarını çizer, hem de onun içine yayılır” (Butler 2005: 88). Yani hem Butler, hem Foucault için bedeni iktidardan, iktidarı bedenden ayrı düşünemeyiz. Bütün bedenler toplumsal varoluşlarının (ki toplumsal olmayan varoluşları yoktur) en başından itibaren cinsiyetlendirilirler ve bu da demek olur ki kültürel itaftan önce herhangi bir “doğal beden” bulunmaz (Salih 2002: 62). Burada Butler maddi bedenini varlığını çürütmez ama bu bedenini kurucu ve performatif söylem olmadan herhangi bir statüsü bulunmadığında ısrar eder (Salih 2002: 80). Bu argüman Halperin’in beden anlayışıyla da örtüşür. “Cinselliğin Bir Tarihi Var mıdır?” başlıklı meşhur makalesinde Halperin, cinselliğin sebep değil sonuç olduğunu, toplumsal bedenini cinsel bedeni öncelediğini

söyler (2013: 94) ki bu argüman Foucault'nun yukarıda bahsettiğim cinsellik anlayışıyla örtüşür.

Queer teoride beden tartışması, Butler'ın Althusser yorumuyla derinleşir. Bedenin nasıl maddeleştiğini ve bir töz görünümünü aldığını Butler, Althusser'in (2001) *interpellation* (çağırma) kavramına atıfla ele alır. Bu kavrama özne olma halinin verili bir şey olmadığı argümanını, bunun iktidarın çağrısıyla gerçekleştiği örneği üzerinden derinleştirmek için başvurur. Ona göre iktidar ve yasa hem özneyi inşa eden hem de onu tabi kılandır. Ya da tersten söylemek gerekirse çağrılan kişi verdiği tepki aracılığıyla iktidarla ve yasayla ilişkiye girdiği an hem özne olur, hem de o iktidara/yasaya tabi olur.

İşte Butler'ın performatif dediği şey buradaki iktidarın çağrısıdır. Çünkü “bu çağrı bir şeyi saptıyormuş ya da önceden varolan bir gerçeği ifşa ediyormuş gibi görünür, fakat aslında ifşa ettiği gerçeğin imkânının koşulu (faili, yasayı ihlal eden özneyi) kuran, oluşturan da odur aynı zamanda” (Direk 2012a: 76). Butler, bireyin boyun eğdirilmiş özne statüsüne girişini başlattığı için bu çağrının şekillendirici ve icra edici olduğunu söyler (2014: 173). Althusserci terminolojiyi kullanarak Butler'ın vurgulamak istediği şey, “ben”in çağrıldıkça ve isimlendirildikçe meydana geldiği ve bu söylemsel kuruluşun “ben”den önce vuku bulduğudur; çünkü “ben” Butler'a göre “ben”in dildeki yerine yapılan atıftan ibarettir (Butler 2014: 317). Zaten Butler'ın performatif kuramını geliştirirken J. L. Austin'in dilin performatifliği düşüncesinden etkilendiğini hatırlamak gerekir. Austin (1962), dilbilim üzerine verdiği derslerde yaptığı dil çözümlemesinde dilin kullanımını “saptayıcılar” (*constative utterances*) ve “edimseller” (*performative utterances*) olarak ayırır ve sözlerle sadece bazı saptamalarda bulunmadığımızı, bunun yanı sıra bir şey “söylerken” performatif olarak bazı şeyler yapıp ettiğimizi öne sürer. Edim söz (*illocution*) kavramını kullandığı “söylerken bir edimde bulunma” durumuyla dilin belli bir güce sahip olduğunu

vurgular. Butler performatif kuramını geliştirirken Austin'in bir şey söylemenin bir şey yapmak olduğu düşüncesinden büyük ölçüde yararlanır ve iktidarın çağrısı üzerine yürüttüğü tartışma buna bir örnektir.

Çağırma nosyonunda “özne ile iktidar arasındaki ilişkinin iki türlü kavrandığına dikkat çekmek gerekir: İlk durumda iktidar özneyi mümkün kılan, öznenin olanaklılık koşulu olan, özneyi önceleyen şeydir; ikinci kipte ise iktidar öznenin kendi failliğinde kullanılıp yinelenen şeydir” (Özkazanç 2013: 132). Yani önce özneyi kurup, sonra o öznenin failliği olarak kendine dönen bir iktidardır bahsi geçen. Butler'ın Althusser'de gördüğü dönüş nosyonu da budur.

Althusser'in çağırma teorisindeki öznenin inşası, Foucault'nun öznenin iktidar tarafından söylemsel olarak kuruluşu argümanııyla birebir örtüşür. Butler da bu ilişkinin açık olduğunu belirtir ve “Althusser ve Foucault özneleşme sürecinde temel bir maduniyetin var olduğu konusunda hemfikirdirler” der (2005: 13). Butler bu tartışmasında hem özneleşme hem de tabi olma kelimelerinin aynı kökten geldiğine dikkat çekerek iktidarın ikili rolüne vurgu yapar (subjectivation – özne / subjection – tabi olma). Ona göre tabiyet, “yalnızca iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda özne olma sürecini de ifade eder. Gerek Althusser'ci anlamda bir çağırma, gerekse Foucault'cu anlamda söylemsel bir üretkenlik dolayısıyla özne, iktidara ilksel bir boyun eğişle yaşama başlar” (Butler 2005: 10). Buradan şu anlam çıkar: Özneleşme sürecine dâhil ol(a)mayanlar iktidarla ilişkiye girmeyenlerdir. Yani iktidar tarafından tanınmayanlardır ve aynı zamanda iktidara tabi de olmayanlardır.

Butler, dikkat çektiği bu ikili anlamın benzerini maddeleşme ve sorunlaşma kavramları üzerinden de kurgular. Ona göre bedenin madde olması demek onun maddeleşmiş olduğu anlamına gelir ve bu bedenin anlaşılabilirliğine dair sorunlaşan bir şeydir (Butler 2014: 50). Anlaşılmaz bir mefhum olan beden sorunlaştırılmadan

maddeleşmez. Bu bağlamda hem maddeleşme hem de sorunlaşma anlamları olan “*to matter*” kelimesi Butler’ın beden tartışmasına birebir uyar. Dolayısıyla bu argüman bize beden ne tamamının ne de herhangi bir parçasının orada öylece verili bir şekilde bulunmadığını ima eder. Bedeni veya beden parçalarını kuran ve heteroseksüel matris içinde anlamlı kılan, on(lar)a dönük gerçekleştirilen performatif söylemler tekrarı ve bu söylemlerle anlamını bulan beden ve parçalarının sürekli devam ettirdiği performatif eylemler dizisidir. Bu da beden cinsiyetinin, onun “erkek” veya “dişi” şeklinde kategorikleştirildiğinde performatif olarak kurulduğunu (Salih 2002: 79) ima etmesinin yanı sıra, bu kategorikleştirmenin farklı bir performatif edimle değişebileceğini de akıllara getirir.

Butler’ın Lacancı beden anlayışına getirdiği yorum da benzer bir imkâna vurgu yapar. Butler ve Lacan, penisin fallusla eş anlamlı olmadığı argümanında hemfikirdirler. İkisi için de fallus, basitçe söylemek gerekirse, penisin kendisi değil, sembolüdür (Salih 2002: 85). Bu ayrım queer teori için önemlidir. Çünkü fallus bir sembolden fazlası olmadığı sürece beden başka bölümlerini sembolize etme potansiyeli de taşır ve bu da bu sembolün yıkıcı bir yolla yerinden edilmesi (reterritorialize) anlamına gelir (Salih 2002: 85). Yani fallus aslında idealleştirilmiş bir form ve bu formun beden bir bölgesine atanmış anlamıdır. Bu yüzden de fallusu bu şekilde okumak, beden iktidar tarafından donatıldığını ve tıpkı erkek/dişi gibi kategorilerin performatif inşasında olduğu gibi aslında doğal bir şekilde orada olmayana ve verili kabul edilenin kaygan zeminine işaret etmesi açısından önemlidir. Öte yandan Butler’a göre Lacancı beden anlayışında bedeni kuran haz ve acı gibi deneyimler değil, dildir. Bu yüzden ayna evresi bebeğin dile veya sembolik düzene girişine denk düşer (Salih 2002: 85). Butler’ın dil üzerinden yürüttüğü analizler bir anlamda Lacan’ın sembolik düzenine getirilen bir eleştiridir.



Bu tarz eleştiriler, daha önce özne tartışmasında belirttiğim gibi, inkâr etme üzerinden değil, sadece yapıbozum yoluyla yeniden kullanıma açma fikri üzerinden ilerler. Dolayısıyla aynı şeyi beden tartışması için de söylemek mümkündür.<sup>22</sup> Zira queer teorisinin yöntemsel yaklaşımının genel olarak kavramları yaratıcı-yenilikçi tekrarlarla yeni bir kullanıma soktuğunu belirttim ve bu tezin ana dayanak noktalarından biri olması dolayısıyla sık sık da belirteceğim. Bu yüzden Butler, üzerinde fazlasıyla durduğu performatif kavramı için yürüttüğü beden tartışmasında onu yapıbozuma uğratmanın ne demek olduğunu, onları kullanmaya devam ederken altüst edip yinelemek ve iktidar araçları olarak kullanıldıkları bağlamdan çıkarmak olarak açıklar (2008: 63).

### 2.3.5. Kimliğin Queer İmkânı

Tüm bu tartışmalardan da anlaşılacağı gibi queer teori aslında en basit haliyle başta toplumsal cinsiyet kimliği olmak üzere bütün kimlikleri sekteye uğratar ve

---

<sup>22</sup> Queer teori beden sorunsalına olan bu yaklaşımını Deleuze ve Braidotti gibi filozofların argümanlarıyla da destekler. Deleuze'ün "organsız beden" anlayışı ve köksap (*Rhizome*) metaforundan ve Braidotti'nin Deleuze'ün argümanları üzerinden gittiği feminist okumasından queer teori, tıpkı daha önce ele aldığım diğer teorisyenlerden olduğu gibi beslenir. Zeynep Direk, organsız bir beden anlayışının her şeyin süreç, her şeyin üretim olduğunu vurguladığını söyler. Çünkü Deleuze bedeni arzulayan bir makine olarak görürken ve makinelerin birbirine eklenecek yeni makineler oluşturduğunu söylerken, bedeni sadece üretilmiş olarak değil, üretim olarak da anlamamız gerektiğini ima eder (2012b: 88-9). Yani beden, inşası bitmiş ve ortaya atılmış bir ürünü değil, inşası devam eden bir üretim sürecini işaret eder.

Deleuze'ün Guattari ile birlikte kavramsallaştırdığı köksap metaforunun queer teoriye katkısı ise felsefelerinde alternatif varoluşlar önermesinden ve bu varoluşların hiyerarşik olmayan birlikteliğini öne sürmesinden gelir (Direk 2013). "Köksapın kelime anlamı, yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bitki sapıdır" (Sutton & Martin-Jones 2013: 21). Bu metaforda vurgulanan şey bu yatay ilişkilendirme biçimleri ve farklı varoluşlardır ve böylece (cinsiyet için de kullanılan) ikili kategorilere dayalı açıklamaları reddetmiş olur. Bu reddediş, queer teorisinin karmaşık bir inşası sürecinden ibaret olduğunu savunduğu her şeyin sürekli hareket halinde olmalarına işaret etmesi açısından önemlidir ki bu argüman kadın-erkek ikiliğini yıkararak bu tezde köçekleri ayrı bir kategori olarak ele almayı olanaklı kılan noktalardan biri olur.

Benzer olanağı Braidotti de öne sürdüğü göçebe teoriyle sağlar. Cinsiyet farklılığının dinamikliğinin göçer özneyi imlediğini savunan Braidotti, bunu ezilen tüm azınlıklara açarak siyasi bir özne haline getirir (Direk 2013). Bu bağlamda köçekleri de göçer özne olarak ele almak, yine farklı bir varoluşa işaret ederek köçeklerin ikili cinsiyet rejimi üzerinde queer'e kapı açabilecek yıkıcı bir etkisi olduğu çıkarımına olanak sağlar.

dolayısıyla kimlik üzerinden yürütülen her türlü siyasetin anlamsızlığına işaret eder. Kimlik olarak gördüğümüz şey sadece bazı ifadelerdir aslında. Örneğin, Butler'ın dediği gibi “toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen ‘dışavurumlar’, ‘ifadeler’ tarafından performatif olarak kurulur” (2010: 77). Peki her bir kimlik aslında performatif olarak kurulan bir inşayı temsil ediyorsa, bu kimliklerin eleştirisi üzerinden giden queer teorinin ortaya attığı bir queer kimlikten bahsetmek ne kadar mümkün ve ne kadar tutarlıdır?

Turner'a göre kimliğin kendisi queer bir kavramdır çünkü aslında her bir insan kendine kategoridir<sup>23</sup> ve bu anlamda kimliği biriciktir. Queer teori de, kimliğin queer olmayan okumasının insanlar üzerine güç ve iktidar saldırısına yönelik ısrarından dolayı politiktir (2000: 32). Yani aslında queer teorinin en temel kaygısı ve amacı, kimliklerin politik bir bağlamda queer okumasını yapmaktır. Butler, yürüttüğü kimlik tartışmasının, kimlik kategorilerini kullanmanın karşısında duran bir tartışma olmadığını yazar. Amacı herhangi bir kimlik kategorisinin kullanımının taşıdığı riski hatırlatmaktır (2014: 320). Eleştirdiği şey kimliğin bütünselleştirici etkisidir. Bu eleştiri yapmak için de o kimliğin tarihine girmek gerekir. Queer teorisyenlerinin soykütüksel yaklaşımı bu yüzdendir. Benim de bu tezde temel olarak savunduğum ve üzerinden gideceğim şey bir kimliğin reddi değil, o kimliğin queer okuması olacak. Çünkü queer kimlik dediğimiz şey, kendisiyle eleştirdiği arasındaki o ince çizgiyi aşmadığı sürece queer siyaset için yararlı bir geçici araç olabilir kanısındayım.

Butler'a göre de kimliklerin queer imkânlar taşıdığını söyleyebiliriz. Butler'ın “idrak edilebilirlik” üzerinden yürüttüğü tartışma, idrak edilemeyen taşıdığı potansiyel queer kimliklere gönderme yapar. Ona göre “kişi'nin ‘tutarlılığı’ ve ‘sürekliliği’ kişi olmanın mantıksal ya da analitik özellikleri değildir, daha ziyade, toplumsal olarak tesis

---

<sup>23</sup> “category unto her- or himself”

edilen ve sürdürülen idrak edilebilirlik normlarıdır” ve burada idrak edilebilen toplumsal cinsiyetler, “cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel pratik ve arzu arasında tutarlılık ve süreklilik ilişkileri kurup sürdüren toplumsal cinsiyetlerdir” (2010: 66). Zaten queer teorisinin ortaya sermeye çalıştığı da bu idrak edilebilirliğin kültürel inşasını göstermek, tutarlılığın ve sürekliliğin iktidar pratikleriyle bağlantısını ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla istikrarsız, norm dışı görülen kimlikler üzerinden kimliğin queer imkânlarını savunmaktadır.

Butler, idrak edilemezle, yani “‘marjinal’ ya da ‘tuhaf’ olanla ilgilenmiyordur aslında. Bu ‘marjinal’ denen cinsel kimlikleri, babaerkil yasanın ötesindeki bir imkân olarak da görmüyor, onların zaten kültürün imkân dahilinde olduğunu göstermeye çalışıyor”dur (Özkazanç 2015a: 69). Yani basit bir dille söylemek gerekirse Butler’ın önerdiği performatif siyaset imkânsız veya çok zor olanı başarmayı şart koşmuyor, kültür içinde üzeri örtülmüş bir şekilde de olsa var olanı ortaya çıkarma olanağını gözler önüne seriyordur.

Peki bu durumda queer kimlikler Butler’ın tartışmalarında yer yer sözünü ettiği bir maske midir? Maske kavramı, queer teorisinin cinsiyetin de aslında en başından beri toplumsal cinsiyet olduğuna yönelik argümanına işaret etmesi ve biyolojik özcülüğe dem vurması açısından yararlı bir analiz sağlar. Lacancı bir yaklaşımla, onun “kadın yoktur” sözünün aslında bütün kimlikler için geçerli olduğuna işaret eder. Lacan’ın bu sözü, “bilinçdışında ‘kadın’ için bir gösteren olmadığı anlamına gelir” ve Lacan’a göre kadın “bu yüzden maske aldatmacasına başvurmak zorundadır” (Wright 2002: 61). Aynı argüman queer bir yaklaşımla ele alındığında bütün kimlik kategorilerinin aslında bir gösterenin olup olmaması üzerinden var olabildiği, dolayısıyla hepsinin performatif bir şekilde kurulup kişilere bir maske gibi yerleştiği sonucu çıkar. Ancak bu performe etme meselesi daha önce ele aldığım gibi basit bir süreç değildir. Maskenin kolayca

üzerimize yerleşen ve istediğimizde rahatlıkla çıkarabildiğimiz bir şey olmadığını vurgulamak gerekir. Bu yüzden Butler, tartışmasını kısmen daha açık ve anlaşılabilir bir örnek olarak drag'lar üzerinden yürütmeyi tercih eder. Zaten drag'ların bir muğlaklık alanı yarattığını düşünürsek, şu ana kadar ele aldığımız bütün tartışmalar Butler'ın neden drag'lar üzerinde özellikle durduğunu ve drag'ların neden queer teori için önemli bir araç olduğunu ortaya sermektedir.

Salih'in belirttiği gibi bütün cinsiyetler bir parodi formudur ama bazı cinsiyet performansları diğerlerinden daha parodiktir. Drag gibi parodik performanslar bütün cinsiyet kimliklerinin yapay doğasını etkili bir şekilde gözler önüne serer. Ve eğer cinsiyet dilde yer alan tekrarlar süreciyse, drag artistlerin yaptığı gibi birinin cinsiyetini farklı bir şekilde tekrarlamak mümkün olacaktır (2002: 65-6). Bu farklı tekrar, önceden yapılan bir tekrarın tekrarına işaret eder. Yani maske üzerine geçirilen bir diğer maskeye ya da taklidin yeni bir taklidine.

Butler, “dragda ‘icra edilen’ şey, kuşkusuz, cinsiyetin *imidir*, vücuda getirdiği bedenle aynı olmayan, ama onsuz da düşünülemez bir imdir” der (2013: 138). Dolayısıyla aslında drag, “‘dış’ erkek ya da kadın bedeninin, ‘iç’ eril ya da dişil benliğin ifadesi olduğu varsayımının çifte tersyüz edilişidir” (Fraser 2013: 189). Burada imlenen, yani taklit edilen şey, önceden var olan bir orijinale gönderme yapmaz. Performansla performatifin farkının çizildiği bu noktada, “orijinalin anlamını fiilen yerinden eden bu taklitlerin taklit ettikleri şey, orijinallik mitinin ta kendisidir” (Butler 2010: 227). Burada drag, “toplumsal cinsiyete istikrar kazandıran melankolik sahiplenici fanteziler dizisini alegorikleştirir (Butler 2014: 331-2). Ancak şu unutulmamalıdır ki bütün cinsiyetler parodik olmasına rağmen parodi kendi başına yıkıcı değildir (Salih 2002: 66). Butler, drag'ı gerçekte yıkıcı bir parodi olarak görmez. O daha ziyade yaygın varsayımların yapısöküme uğratılması için etkili bir kültürel model sunar (Jagose 2015:

107-8). “Drag, ideal cinsiyetlerin heteroseksüel olarak icra edilmesini ve doğallaştırılmasını sağlayan sıradan taklitleri yansıttığı ve onların iktidarını bu ifşayı yerine getirerek azalttığı sürece altüst edici bir işleve hizmet eder” (Butler 2013: 131). “Kimlikleri akışkan kılar, yeniden imlenmeye, bağlamsallaştırılmaya belli bir ölçüde açık tutar” (Butler 2010: 227). Ama bir yandan Butler’ın sık sık dile getirdiği gibi mevcut heteroseksüel normların yeniden idealize edilmesine neden olabilecek bir potansiyele sahip olduğu da unutulmamalıdır.

Köçekler bu tezde savunacağım gibi yıkıcı bir etki taşıırken, belki de yeniden idealize etme potansiyeli yüzünden henüz bu etkiyi yaratamamıştır. Kültürümüz içerisinde köçeklerin varlığı (üstelik Drag artistlerle bir kıyaslama yaparsak onların pozisyonundan daha fazla kabul görmüş bir konumda olmalarını da göz önünde bulundurarak) cinsiyetleri yapısöküme uğratmak için bize dayanak noktası sağlayabilecek önemli bir model olarak durur. Ama karşı cinse atfedilen kıyafetlerle gerçekleştirilen bir performans olması açısından bu yıkıcı etki yerine ters bağlamda bir kurucu etkiyle mevcut cinsiyet kategorilerini besleme potansiyeli de taşır. Bu yüzden, analiz bölümünde detaylandıracağım üzere, köçeklere “erkek” veya “kadın gibi” dememek ve onları ayrı bir kategori olarak ele almak oldukça kritiktir.

Butler’a göre “drag’ın kadın kılığında erkek olması halinde ortaya çıkan şey, toplumsal cinsiyetin kendisinin dengesizleştirilmesidir; doğallıktan çıkarıcı ve toplumsal cinsiyet ve cinsel baskının zaman zaman işlediği kuralcılık ve özgünlük iddialarını sorgulayan bir dengesizleştirme”dir (Butler 2014: 183). “Drag performansı performansçının anatomisi ile performansı yapılan cinsiyet arasındaki ayrım üzerinde oynar” ve “toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır” (Butler 2010: 226). Peki drag’ın bu etkisi köçekler tarafından da yaratılabilir mi? Köçekler bir toplumsal cinsiyeti mi taklit

ediyordur? Karşı cinse atfedilen kıyafetleri giymek illa ki anatomik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet uyumsuzluğuna mı işaret eder? Butler'ın feminizme önerdiği siyaseti köçeklik geleneği için önermek nasıl bir işlev sağlar? Aynı bir kategori olduğunu savunduğum köçekleri, stratejik bir şekilde yaratıcı-yenilikçi kullanıma sokarak queer kurama hizmet edebilecek bir yıkıcı-aracı olarak ele almak ne derece mümkündür? “Butler'ın tüm eserine damgasını vuran temel düşüncenin, yeni toplumsal imkânların tahayyül edilmesine dayanan bir umut fikri olduğunu” (Özkazanç 2013: 136) söyleyebiliyorsak eğer, tüm bu sorulara cevap aramanın da queer bir dünya için umut vadettiğini düşünebiliriz.

#### **2.4. Queer Teorinin Geleceği**

Şu ana kadar queer teorinin gelişimini ve özellikle bu tez dahilinde savunacağım argümanlara destek verecek önemli tartışmalarını belli bir çerçevede vermeye çalıştım. Son olarak 1990'ların başından itibaren gelişimini sürdüren ve analiz çerçevesini gitgide genişleten bu teorinin geleceğinin ne yönde olacağı, hangi yöne evrileceği veya sonlanacaksa ne şekilde sonlanacağı üzerine yürütülen tartışmalara değinmek yerinde olacaktır.

En başından beri ele aldığım şekliyle bir temsil eleştirisi sunan queer teorinin, kendisinin neyi temsil ettiğinin net ve durağan olduğunu söyleyemeyiz. “Queer teorinin de, tıpkı hepimiz gibi, sabit bir kimliği yoktur” (Barker & Scheele 2018: 61). Bu yüzden queer, kavram olarak içinin sürekli genişlemesine, teori olarak ise bünyesine sürekli yeni ilişkisellikler katmasına her zaman muhtaç olmuştur, olmaya da devam edecektir. “Queer, ‘doğal’ yollardan evrildiğine inanılan her türlü kimlik, toplum ve toplumsal cinsiyet alternatifini eleştirmektedir. Queer belirli bir forma sıkışıp kalmayı reddederek, normal oluşturana her ne ise onunla bir direniş ilişkisi sürdürmektedir” (Jagose 2015:

121). Normalin dışında kalanlar ise aslında aklımıza gelmeyecek kadar çoktur. Özkazanç, “Queer’in harekete geçirdiği zincir ister istemez uzamakta ve yeni halkaları kendine eklemeye çağırılmaktadır” der ve sanıldığından daha çeşitli pratiklerin queer açıdan ele alınmayı talep ettiklerini söyler. Bu pratikleri grup seksten sadomasozizme, nemfomaniden pornoya ve hatta pedofiliye ve zoofiliye değin örneklerken, cinsellik tartışmasını aşan anti-ırkçılık, anti-militarizm, anarşizm gibi alanlardaki tartışmalara da queerin dahil olabildiğini belirtir. Bu bağlamda queer, Özkazanç’a göre, “belirli cinsel kimliklere dair bir hak savunusu ya da hatta heteronormativite karşı bir politika önerisi olarak değil, tüm bir toplumsallığı ve tarihselliği yeniden düşünme ve alternatif bir muhalif mantığı geliştirme aracı olarak öne çıkar” (2014b: 87). Bu rolüyle queer teorisinin kendini sürekli zenginleştirdiği düşünülebilir. Ancak bu zenginleşmenin bir yandan queer teorisinin sonunu hazırladığına yönelik tartışmalar da mevcuttur.

Jagose, kitabının queer teoriye yönelik eleştirileri tartıştığı bölümünde “queer’in böylesine kolay ve doludizgin kurumsallaşabilmiş olması, radikal bir eleştiriyi sürdürebileceği konusunda şüphe uyandırmaktadır” der (2015: 132). Jagose, queer teori kavramını ilk kez ortaya atan kuramcı olarak kabul edilen Teresa de Lauretis’in üç yıl sonra bu kavramı ana akım kurum ve aygıtlar tarafından ele geçirilmesi sebebiyle kullanmaktan vazgeçtiğini hatırlatır (2015: 151). Queer teorisinin geldiği mevcut duruma veya gelecekte alacağı hale şüpheyle yaklaşanların ortak vurgusu queer’in önlenemez bir şekilde amacından saptığı ve bünyesine kattıklarıyla artık ruhuna ters bir işleve dönüşebileceği olmuştur. Stevens, queer’e fazla anlam yüklendiğini, bu yüzden queer’in direnmeyi planladığı monolitik konumun bir kısmını edindiğini yazar (2011: 114).

Bugün bu kavramın ortaya atılışının üzerinden 30 yıla yakın bir süre geçtiğini düşündüğümüzde tartışmaların ne denli her alana yayılıp pek çok farklı konuyu içine dâhil ettiğini ve kavramın ilk kullanımının ne denli dallanıp budaklandığını tahmin

etmek zor değil. Özkazanç “queer adının giderek bir yüzgezer göstergeye ve hatta boş bir gösteren olmaya doğru gittiğini” düşünür (2014a: 87). Laclau’nun evrensel ile tikel arasındaki oyunu, yani ulaşılmaz bir hedef olduğu için yokluğuyla varlığını gösteren evrenselin, temsil işlevi üstlenen tikel tarafından sembolize edilmesiyle bu tikel adın boş gösteren halini aldığına yönelik çözümlemesini hatırlatır ve queer’in Laclau anlamda tikel ile evrensel arasındaki hegemonik ilişkiye dair özbilincin adı gibi görüldüğünü belirtir (2014b: 88). Peki bu tarz bir dönüşüm ve ileride kendi kendini feshetme, queer teori için sürpriz bir son mudur? Queer teori ortaya çıktığı ilk andan itibaren kendine sonsuz bir ömür mü biçmiştir? Butler şöyle der:

“‘Queer’, müşterek bir mücadele sahası, bir dizi tarihsel düşüncenin ve gelecek tahayyülünün başlangıç noktası olacaksa, şimdiki zamanda asla tamamıyla sahip olunamayan, ama her zaman yeniden tertiplenebilen, bükülebilen, çarpıtılabilen, bir önceki kullanımından, acil ve genişleyen siyasal amaçlar doğrultusunda, *queer*’leştirilebilen olarak kalmak zorundadır” (2014: 321).

Dolayısıyla queer teorinin geleceğini, kendisinin ele aldığı her türlü söylemsel inşanın analizinde kullandığı kavramlar üzerinden düşünmek gerekir. Yani queer teorinin ne olduğunu ve ne olacağını da queer bir yaklaşımla ele almalıyız. Queer teori, bir süreç içerisinde sürekli yaratıcı-yenilikçi tekrarlar ve yıkıcı bir etkiyle kurulan ve ilerleyen, sabitlenemez, sınırları muğlak, ucu açık bir kuramsal yaklaşıma işaret eder. Gelecekte ya onu kendi yapan bu özelliklerini sürdürerek var olmaya devam edecektir ya da bunu sürdüremeyerek queer özelliğini kaybedecek ve kendini yok edecektir.

Butler, “queer, onu harekete geçiren dışlamalar nedeniyle kendisine direnen taleplere uyum sağladığı ve yol verdiği ölçüde yeniden gözden geçirilecek, bertaraf edilecek ve muğlak kılınacaktır” der (2014: 322). Şimdilik “güç olsa da queer kendine getirilen eleştiriler karşısında savunma yapmak yerine bu eleştirilerin -şu anda kestirilemeyen- gelecekteki gidişatı şekillendirmesine izin vermektedir” (Jagose 2015:



155). Ne olursa olsun queer kavramının şu ana kadar oldukça işlevsel bir hizmet gördüğü ve queer teorinin yararlı ve etkili tartışmalar öne sürerek sosyal bilimlerde yeni kapılar açtığı söylenebilir. “Queer’in temel başarısı, kendisi de dâhil, herhangi bir kimlik kategorisi seferberliğinin -bilinçli veya değil- doğasında bulunan varsayımlara dikkat çekmesidir” (Jagose 2015: 150). Bu varsayımlar farklı bir dünyanın mümkünlüğüne işaret etmesi açısından muhalif gücünü korumuştur ve korumaya devam etmektedir.

Queer tartışmaların Türkiye’deki seyrine baktığımızda ise teorinin yerel bağlamda ele alınışının henüz yeni olgunlaştığını, dolayısıyla kavramın çıkmaza girdiği yönündeki tartışmaların henüz etkisini göstermediğini söyleyebiliriz. Ancak gidişatını kestiremediğimiz bir teorinin geç etkilerinin olgunlaşma döneminde aynı yavaşlıkta ilerleyeceğini düşünmek hatalı olabilir. Yani Türkiye odaklı çalışmalara geç girmiş bir teorinin ne hızda ilerleyeceğini ve bir sonu olacaksa bu sonun Batılı tartışmalarla ilişkili bir şekilde ne derece bizi de etkileyeceğini şimdiden tahmin edemeyiz ancak gelebilecek bir sonun olgunlaşma döneminden daha hızlı ve keskin olabileceği akla yatkın duruyor. Öte yandan Türkiye’deki siyasi konjoktürü düşündüğümüzde bu ilerleyişin sadece Batı’yla ilişkili ilerleyeceğini düşünmek bizi yanılgıya düşürebilir. Her türlü iktidar eleştirisi üzerinden giden ve bir anlamda “normal”in dışında bırakılan her türlü varoluşun savunusunu yapan bir teorinin Türkiye temelli gelişiminin küreselden bağımsız bir şekilde durabileceği (ya da engellenebileceği) söz konusu olabilir. Çünkü “queer’in Batı’da, gerek teori gerekse siyasi pratik olarak ortaya çıkışının, her şeyden önce kimlik politikalarına bir tepki olduğunun altını çizmek, dolayısıyla queer’in bu politikalarca içerilemeyeceğini kabullenmek gerekiyor” (Erdem 2012: 49). Böyle bir temelden gelen queer’in Türkiye’deki seyri kaçınılmaz olarak aynı muhaliflikle ilerleyecektir.

Queer teorinin Türkiye’de özellikle akademik alanda henüz yeni yeni gelişmeye başladığını söylemek gerekir. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice’nin derlediği “Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet” (2012), queer yöntemi kullanan yazılara yer veren Türkiye odaklı tek queer çalışmaları kitabı olma özelliğini sürdürmeye devam ediyor. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü’nün derlediği ve daha teorik bir yaklaşım içeren “Queer Tahayyül” (2013) kitabı ise önemli yabancı metinlerin çevirilerini içermesinin yanı sıra az da olsa Türkiye’den örneklere yer vermesiyle önemli bir noktada duruyor. Queer teori ve Judith Butler üzerine pek çok çalışması bulunan, Ankara Üniversitesi’nde bir süre “Butler Okumaları” ve Kaos GL Derneği ortaklığıyla “Queer Teori” ve “Heteroseksizm Eleştirisi ve Alternatif Politikalar” derslerini veren Alev Özkazanç’ın çeşitli dergilerde yayınladığı yazılarını derlediği “Feminizm ve Queer Kuram” (2015a) kitabı ise hem teoriyi hem de Türkiye’deki güncel konuların analizini içeren zengin yapısıyla Türkiye temelli queer kaynakların başını çekiyor. Bu kitaplar dışında ise queer teori derleme kitaplarda ve dergilerde yayınlanan makalelerde, yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarında, sosyal bilimler dahilinde yürütülen derslerde ve düzenlenen kongre/sempozyum gibi etkinliklerde ele alınıp tartışılıyor.

Yaşanan gelişmelere rağmen queer, cevaplanması zor pek çok soruyu bünyesinde barındırmaya devam ediyor. Bir iktidar eleştirisi sunan yaklaşımıyla queer, amaçladığı şeye ulaştığında bu sefer kendisi iktidar rolüne düşebilir mi? Queer bir dünyada queer’in kendisi inşa edici ve dışlayıcı bir etkiye varır mı? Queer olma hali tersyüz edilip yeniden kullanıma sokularak queer olmayan bir şeye dönüşebilir mi? Yoksa yapacağını yapıp yok olup gider mi? Diyalektik yaklaşımda bir karşıtlığa işaret eden queer’in olumsuzladığıyla uzlaşması mümkün mü? Mümkünse bu uzlaşım hangi yeni döngünün başlangıç noktası olabilir?

Bu soruların net cevapları olmadığı aşikar. Bu belirsizlik içinde şimdilik yapılabilecek tek şey belki de Çakırlar ve Delice'nin dediği gibi queer'i daima ve ısrarla sorunsallaştırmak ve hiçbir zaman tam anlamıyla sahiplenmemek olabilir (2012: 18). Bu yaklaşım, queer'in kendi kazdığı kuyuya düşmesini engelleyecek en iyi yaklaşım gibi görünüyor. Zaten sadece queer'ler veya kendini queer hissedenler değil, "düz (straight) dünyanın büyük bir kısmı bu terimin performatif gücü aracılığıyla reddetmeye çalıştığı queer'lere her zaman ihtiyaç duymuştur" (Butler 2014: 313). Bu ihtiyaç dâhilinde queer teori kendine yönelik olan dâhil her türlü eleştirel, soykütüksel, ezber bozan yaklaşımını sürdürdüğü sürece etkisini yitirmeden var olmaya devam edecek gibi görünüyor.

## 2.5. Bölüm Sonucu

Queer, bir kavram olarak ortaya çıktığı andan itibaren "sadece lezbiyen/gey/biseksüel/transgender demekten daha kolay olduğu için değil, harekete dâhil olmak isteyen farklı grupların yaygınlaşmasının ikili cinsiyet kategorilerini entelektüel ve etik anlamda çökertmesi sayesinde 1980'lerin sonlarından ve 1990'lardan itibaren teori ve cinsel azınlık politikaları için kullanışlı olmuştur (Turner 2000: 34). Yükselişini günümüze kadar sürdüren, aktivizmin yanı sıra akademide de interdisipliner bir alana yayılmasıyla gücünü arttıran bu yaklaşım farklı aktivizmlerden ve teorik yaklaşımlardan beslenmiştir ve beslenmeye devam etmektedir.

Queer belki de kaygan zeminini temelinden, büyük mücadelelerle kazanılan gey kimliğinin ardından bu kimliğin reddini içeren politik yaklaşımından alır. Queer, "lezbiyen, feminist ve gey hareketlerdeki özgürlükçülük ve kimlik farkındalığının vurgulanması halinin sebep olduğu kısıtlayıcılığa verilen yanıttır" der Jagose (2015: 154). Öte yandan sadece cinsiyet temelli bir teori ve politika olmaktan çıkmalı yıllar

olmasına rağmen, LGBT aktivizminin bir parçası ve destekçisi olmayı en başından beri sürdürmeye devam etmektedir. Queer'in bu ilişkiyi nasıl sürdürdüğünü açıklamak, tıpkı kendisinin ne olduğunu açıklamak kadar güç. Ama teorinin yukarıda ele aldığımız tartışmaları örneğinde gördüğümüz gibi sürekli "eleştirerek beslenme ve besleme" üzerinden ilerlediğini düşündüğümüzde, bu etkinin queer teorinin bugün LGBT hareketle ve aynı şekilde feminizmle ilişkisinin nasıl hem onların argümanlarıyla ters, hem de birbirini karşılıklı besler şekilde sürdüğünü anlamlandırabiliriz. Hatta bunun bugün değil, en başından beri böyle olduğunu söyleyebiliriz.

Son olarak şu soruları sorarak bitirebiliriz. Queer teori pratikte ne kadar işlevseldir? Herkes için bir özgürleşme alanını ne derece sağlayabilir? Gündelik yaşamda queer'in etkisiyle gerçekleşecek bir dönüşüm ne kadar mümkün? Keskin bir dönüşümün imkânsızlığı sosyal bilimsel açıdan tartışılırken öne sürülen melez form queer dönüşüm için geçerli midir ve eğer geçerliyse bu melez form nasıl bir şey olabilir? Bu sorular üzerine düşünmek, bu tez dâhilinde ele alınacak köçeklerin queer okumasını yapmak için önem arz ediyor. Aynı şekilde bu sorulara muhtemel cevaplar sunmak da bu okuma sayesinde mümkün hale gelecek.

### 3. BÖLÜM

#### YÖNTEMİN QUEER HALİ: FEMİNİST YAKLAŞIMLARDAN BİR ADIM ÖTE

“Queer düşüncede iddia edildiği gibi özneler ve öznellikler değişkense, istikrarsızsa ve sürekli olarak geliyorsa, standart veri toplama yöntemlerini kullanarak bu belirsiz ve geçici öznelerden nasıl "veri" toplayabiliriz?”<sup>24</sup>

Browne & Nash

#### 3.1. Giriş

Köçekler üzerinden queer bir okuma gerçekleştirmeyi amaçlayan ve teorisini queer'e dayandıran bir araştırmanın yönteminde de queer yaklaşımlara ihtiyaç vardır. Bu bölümde bu ihtiyacı savunan bir duruşla, tezimde kullanmaya çalıştığım queer yöntemi teorik tartışmalarla anlaşılır kılmayı ve kendi saha çalışmamın içeriğini ve seyrini vermeyi amaçlıyorum. Bu tartışmalarda queer'le feminizmin yakınlığı dikkat çekicidir. Ben bu yakınlık sebebiyle ikisi arasındaki ilişkinin bir karşıtlık ilişkisi değil, devamlılık ilişkisi üzerinden okunması gerektiğine inanarak ilerleyeceğim. Belki de aralarındaki tek fark bazı feminist yaklaşımların queer'e hali hazırda içkin olması ve feminizmde katı kalan bazı kategorilerin queer'de istikrarsızlaştırılmasıdır. Bu rolüyle queer yöntem, feminist yaklaşımları bir adım daha öteye taşır. Bu ileri taşıma aralarındaki ilişkide kaçınılmaz bir gerilim de yaratır. Feminist yöntemler ile queer

---

<sup>24</sup> Browne, K. & Nash C. J. (2010) “Queer Methods and Methodologies: An Introduction”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 1-23, s.1.

yöntem arasındaki ilişkiye yönelik bu tartışmaların kendisi, queer yöntemin ne olduğunun ipuçlarını verir.

Bu bölümün ilk kısmında öncelikle queer yöntemi sosyal bilim araştırmaları için bir alternatif veya devrim olarak düşünebileceğimize işaret ederek, yöntemde ihtiyaç duyduğumuzu savunduğum queer yaklaşımların neler olabileceğine değineceğim. Bunu “yöntemi queer’leştirme” gayesi altında yapacağım. Queer yöntemin geleneksel sosyal bilim yöntemlerinden hangi noktalarda farklılaştığını, böyle bir yöntemin ne gibi yararlar sağlayacağını, sosyal bilimlere ne gibi değişiklikler getirebileceğini ve araştırmacılar ve araştırılanlar için ne gibi katkılar sunabileceğini tartışacağım. Daha sonra birlikteliklerini detaylandırmak istediğim queer ve feminizm ilişkisini yöntemsel benzerlikleri ve tamamlayıcılıkları üzerinden ele alacağım. Son olarak ise sosyal bilim araştırmalarında önemli bir yaklaşıma işaret eden kesişimselliğin queer çalışmalar için de gerekli olduğunu “queer kesişimsellik” tartışması altında vereceğim.

Queer yöntem üzerine teorik tartışmalar içeren bu ilk kısımdan sonra kendi saha çalışmamın detaylarına geçeceğim. Bu yüzden öncelikle saha dinamiklerini doğrudan etkileyen kendi konumumdan bahsedeceğim. Daha sonra ise görüşme yapmak için ulaştığım köçekler ve erkek seyirciler hakkında detaylı bilgi verip, saha boyunca veri elde edebilmek için hangi yolları izlediğimi ayrıntılandıracağım. Bu bilgilerin tezin analiz bölümlerini daha anlaşılır kılmak için önem arz ettiğini düşünüyorum.

### **3.2. Queer Yöntem: Bir Alternatif veya Devrim**

Aşağıdaki bölümlerde detaylı olarak tartışacağım konuların ötesinde, queer yöntem hakkında düşündüğüm en basit ve temel argüman bu yöntemin sosyal bilimlerdeki geleneksel araştırma yöntemlerine bir alternatif olabileceği ve devrim

niteliğinde köklü değişiklikler sağlayabileceği üzerinden şekilleniyor. Queer yöntemi bir alternatif olarak görmem, queer'in özellikle toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, güce, tahakküme, sömürüye, ayrımcılığa, ötekileştirmeye vb durumlara karşı bir bakış açısıyla yürütölen araştırmaların saha sürecinde bu yaklaşımlara ters düşecek durumlar içinde kalmanın önüne geçilemediği zamanlar için bir çıkış noktası sağlayabileceğini düşünmemden kaynaklanıyor. Queer'i bir devrim olarak düşünebileceğimiz fikri ise Sibel Yardımcı'nın geleneksel araştırma tekniklerinin queer müdahalelerle dönüştürölebileceğini ve queer bir araştırma yapılabileceğini tartıştığı makalesine dayanıyor (2014). Böyle bir alternatifin önemi ve getirebileceği köklü değişimler aşağıda ele aldığım tartışmalarla daha da netleşecektir.

### **3.2.1. Yöntemde Queer Yaklaşımlar**

Queer düşüncede iddia edildiği gibi özneler ve öznellikler değişkense, istikrarsızsa ve sürekli olarak gelişiyorsa, standart veri toplama yöntemlerini kullanarak bu belirsiz ve geçici öznelerden nasıl "veri" toplayabiliriz?

Bu soruyu Browne ve Nash, queer yöntem ve yöntembilim üzerine derledikleri kitaplarının giriş bölümünde queer bir araştırmanın ne anlama geldiği üzerine düşünürlerken sorarlar (2010: 1). Benzer şekilde kitaptaki yazı sahiplerinden biri olan Dahl, eğer queer dediğimiz şey normları eleştirmekle ilgiliyse, o zaman özneler ve nesnelere arasında sabit ayrımlar olduğunu varsayan araştırma ve yazma geleneklerinin doğruluğunu sorgulamak, queer çalışmaların ve metodolojilerin merkezi olarak kalmalıdır diye yazar (2010: 154). Tezin bir önceki bölümünde ele aldığım gibi queer'in ne olduğunu ve ne olmadığını bir kez daha düşündüğümüzde, queer araştırmalarda sosyal bilimlerin kabul görmüş ve kalıplaşmış ilkelere dayalı yöntemlerini kullanmanın bir çelişki yaratacağını rahatlıkla görebiliriz. Dolayısıyla queer bir yaklaşımla yürütölen

araştırmaların yöntemine de queer müdahaleler gerektiği açıktır. Bu durum, öncelikle queer'in yöntem ile nasıl ilişkilenebileceği üzerine düşünme ihtiyacını doğurur.

Queer yöntem, en genel haliyle araştırma boyunca söylem ve pratiklerin normalleştirilmesine ve inşa edilmiş kategorilerin katılığına karşı çıkararak farklılıkların keşfine olanak sağlayan ve bütün genelleştirmelerin altını oyan bir tutum geliştirmeye işaret eder (Browne 2008; Browne ve Nash 2010; Taylor 2010; Heckert 2010). Yaygın temsillerle mücadele eder ve sabit ve akışkan kimlikler arasındaki eşiitsizliğe dayalı güç ilişkilerine eleştirel bir bakış açısı sağlar (Jackman 2010: 115). Queer ile yöntemi ilişkilendirmek, aslında yöntemi queer düşünce aracılığıyla düzensiz, sınırsız ve değişken bir hale getirmektir. Böylece bir araştırmanın belirli bir izlekte yol alması gerektiğine yönelik dayatmayı kırar ve araştırmacının bu izleği karmaşıklaştırmasına olanak sağlar. Tüm bunlara kavramsal olarak “yöntemi queer'leştirmek” de diyebiliriz.

Peki hangi araştırmaları queer araştırma olarak ele alabiliriz? Bu sorunun cevabı, tıpkı queer'in ne olduğunun ucu açıklığı gibi havada kalmaktadır. Yine de net sınırlar çizmeden belirli özelliklere işaret etmek, yöntemi queer'leştirme derken neyi kastettiğimizi açıklamaya olanak sağlar.

Browne ve Nash'e göre kabul edilen anlamların ve sonucunda ortaya çıkan güç ilişkilerinin istikrarsızlığını vurgulayan kavramsal çerçevelerde konumlandırılmış her tür araştırma queer araştırma olabilir (2010: 4). Bu noktada istikrarsızlık kilit bir özellik gibi durmaktadır. Sibel Yardımcı da aynı şekilde queer yöntemin hem istikrarsız, hem istikrarsızlaştırıcı olduğunu belirtir. Yardımcı, queer yöntemin istikrarsız ve istikrarsızlaştırıcı olmasını üç açıdan ele alır: (1) “Nesnellik iddiasından çoktan vazgeçmiştir: Araştırmacı-araştırılan konumlarının bağlamsal niteliğini dikkate alır...”, (2) “... Mevcut veya olası konum ve kategorileri sürekli olarak yeniden sorunsallaştırır, (3) “Var olma, yaşama, yapma-etme hallerinden yola çıkar ve bu hallerin eğretiliğini,



çeşitliliğini ve değişkenliğini yadsımaz” (2014: 78). Yani queer bir perspektiften araştırma yapmak, “evrenselliklerin, sınırları ve metodolojik ilkeleri belli disiplinlerin, bölünemez birey fikrinin, özne-nesne ikiliğinin, nesnel (ve iktidardan azade) araştırmacı konumunun, sınırları belli bir araştırma sahası tahayyülünün” geride bırakılması anlamına gelir (Yardımcı 2014: 75).

King ve Cronin (2010), her niteliksel araştırma verisinin queer yöntemler kullanılarak yeniden analiz edilebileceğini tartışır. Yeniden analizde dikkat çektikleri şey ise genelleştirmelerin ve olgusal gerçekliklerin üretiminden kaçınmak, bunun yerine araştırma boyunca kesinliklerin (ve aynı şekilde belirsizliklerin) üretildiği süreçlere odaklanmaktır. Bu süreçte saha çalışması esnasında kendilerinin değil, araştırılanların kendilerini ve diğerlerini nasıl kategorize ettiklerinin analizine yoğunlaşırlar. Çünkü dışarıdan tek bir kategori veya kimlik altında gruplandırılabilen bireyler, bu gruplandırma kendilerine bırakıldığında aynı beyanlarda bulunmayarak farklılaşabilir. Dolayısıyla kategorize etmede araştırılanların farklı yaklaşımı, kimliklerin performatif inşasını ve istikrarsızlığını göstermenin de ilk adımını temsil eder.

Araştırmacılar çoğunlukla "araştırma özneleri"nden bahsederken, aslında hem araştırmacılar hem de katılımcılar öznedir çünkü iki taraf da araştırma ilişkisine kendi öznellikleri perspektifiyle girerler (Gorman-Murray vd. 2010: 98). Bu argüman özne-nesne ikiliğini yıkan bir argüman oluşu gibi öznelliği de karmaşık hale getirir. Gorman-Murray ve arkadaşları bu karmaşıklığın üstesinden gelebilmek için Dowling'in eleştirel düşünümSELLİK (*critical reflexivity*) kavramına başvururlar. Bu kavram şunu ifade eder: Kendi özne konumunun farkındalığı, bu konumun her bir katılımcının özne konumuyla ilişkisi ve bunların birbirleriyle nasıl etkileşim halinde olduğu, iletişim sürecinin araştırma projesini ve çıktılarını nasıl etkilediğini sorgulamaya başlamanın yararlı bir

yoludur (2010: 99). Bu tarz bir yaklaşımı Gorman-Murray ve arkadaşları iletişimi queer'leştirmenin bir örneği olarak sunarlar. Saha çalışmasında araştırmacı ile katılımcılar arasında kurulan iletişimi queer'leştirmek, özne-nesne gibi ikilikleri yıkmasının yanı sıra, anlatıların nasıl her zaman olduğu yerde (*in situ*) ve belirli bir dinleyiciye karşı üretildiği hususunu unutmamamızın önemini yansıtır. Anlatıların nerede ve nasıl dile getirildiği, anlamların nasıl şekillendirildiğinin çerçevesini çizer (2010: 100-2). Eleştirel düşünümsellik ve iletişimi queer'leştirmek, araştırmada araştırmacıyla katılımcılar arasındaki iletişimi hiyerarşik bir özne-nesne ilişkisi üzerinden değil, yatay biçimlenmiş öznelerarası etkileşim üzerinden ele almayı olanaklı kılması açısından önemlidir.

Bu yatay ilişkilene biçimi queer'in güç ilişkilerine karşı olan tutumunu gösterdiği gibi bununla bağlantılı olarak düzensizliği ve merkezsizliği de gösterir. Çünkü yatay ilişkilene tek bir düzlemde değil karmaşıktır ve hiyerarşik ilişkiler aracılığıyla kurulmadığı için bir güç merkezine sahip değildir. Bu özellikler queer araştırmalardaki yöntemsel yaklaşımları açıklarken Deleuze ve Guattari'nin *rhizome* (köksap) kavramına başvurmayı olanaklı kılar (Bkz. Heckert 2010; Dahl 2010). Heckert; Deleuze ve Guattari'nin bağımsız özne nosyonunu reddettiklerini, bireyi başka çeşitliliklerle birbirine bağlı bir çeşitlilik olarak gördüklerini belirtir (2010: 48). Buradaki vurgu, çeşitlilikler ve bunların birbirine bağlılığının yanı sıra herhangi bir merkezin olmamasıdır. Çünkü merkezin varlığı birlik ve hiyerarşi yaratır; olmaması ise doğru denebilecek bir düzenin yokluğuna işaret eder (2010: 47). Dolayısıyla bir araştırma süreci merkezsiz ve düzensiz saha deneyimine sahipse *rhizomic* olarak açıklanabilir ve bu araştırma tek bir "doğru" yol belirleyip bu yolu takip etme yöntemine başvurmadığı için queer'e göz kırpar.

Queer yöntemde ilişkilerin yatay karmaşıklığı ve istikrarsızlığı sadece araştıran-araştırılan bazında düşünülmemelidir. Örneğin Boellstorff, queer yöntemin neye benzediği üzerine düşündüğü yazısında “veri-teori-yöntem üçgeni” olarak ele aldığı ilişki ağından bahseder. Vurguladığı şey bir araştırmada verilerin, teorinin ve yöntemin birbirlerinden izole edilerek anlaşılamayacağıdır. 'Veri' sayılan şey, onu toplamak için kullanılan yöntemlere ve onu açıklamak için kullanılan teorilere bağlıdır. 'Teori' sayılan şey, onu doğrulamak için kullanılan verilere ve onu desteklemek için kullanılan yöntemlere bağlıdır. 'Yöntem' sayılan şey ise, elde edilecek verilere ve açıklanacak teorilere bağlıdır (2010: 216). Bu yaklaşım yine yatay, merkezsiz ve tek çizgide ilerlemeyen bir ilişkilenenin örneğidir diyebiliriz. Çünkü verinin, teorinin ve yöntemin birbirinden bağımsız, sınırları olan ve birinin diğerlerinden daha değerli kılındığı üç ayrı nokta değil, birbirine değen ve birbirinin içine giren eşit ilişkiler ağı olduğunu resmeder.

Bu farklı yaklaşımlar queer bir araştırma yaparken ve queer bir yöntemle ilerlerken teoriyi olduğu gibi bir kenara bırakma veya elde edilen verileri teorize etmekten kaçınma yanlılığına düşmemek gerektiğinin de altını çizer. Teori gereklidir, önemli olan ise teorinin ve teorize etmenin büyük ve değişmez bir gerçekliğe işaret etmediğini ve böyle bir gerçeklik üretme iddiasında olmadığını düşünerek yola çıkmaktır. Sonuçta teorize etmenin de toplumsal bir pratik olduğu unutulmamalıdır (Heckert 2010: 50). Örneğin Türkiye’de queer yöntemi benimseyen yazılara yer veren en önemli çalışmalardan biri olan “Cinsellik Muamması” kitabının derleyicileri Çakırlar ve Delice, teorinin kendileri için “kişinin kendisi ile kurduğu ilişkiyi bilgi vasıtası ile değiştirmesi, kendisini dönüştürmesi” anlamına geldiğini belirtirler (2012: 14). Queer teorinin bir özelliğini yansıtan bu tanımın içerdiği araştırmacı ve teori arasında devam eden dönüşüm süreci, queer yöntemin aracı bir rol oynamasıyla ilerler. Bu ilerleyişte her birinin diğerini dönüştürme potansiyeli mevcuttur. Bu mevcudiyet Boellstorff’un analizinde olduğu gibi teoriyi, veriyi ve yöntemi birbirine bulaştırır. Teori vardır,

kullanılır, yeniden üretilir. Queer'in dikkat çektiği şey, bu süreçlerin akışkan olduğu ve ne araştırmacıdan ne de katılımcılardan bağımsız kalabildiğidir.

Aslında queer teori ile queer yöntemi birbirinden ayırmanın bile gereksiz olduğunu söylemek anlamsız olmaz. Çünkü queer'in kendisi teorik bir anlam kazanırken aynı zamanda kendini eleştiren yöntemsel bir sürece de işaret eder. Çakırlar ve Delice, queer'in bize "küresel cinsel kimlik kategorilerini illa reddetmeyi değil, onları ve bizatihi queer'in kendisinin yaratıcı, dönüştürücü ama aynı zamanda düzenleyici, toptanlaştırıcı, tahrip edici, fakirleştirici ve yüzeyselleştirici etkilerini ifşa etmeyi amaçlayan bir metodolojik araçsallık" sağladığını yazarlar (2012: 18).

Son olarak queer araştırmaları farklı kılan şeylerden birinin, onun ezilmenin ve marjinalleştirmenin altını oyan radikal, toplumsal ve politik değişimi teşvik etmeye olan politik bağlılığıdır diyebiliriz (Nash 2010: 131). Queer yöntemi bu bölümde ele aldığım gibi yöntemde devrim olarak düşünebilmek, onun değişime olan bu politik bağlılığıyla anlam kazanır. Özetle, queer yöntemin ne olduğu üzerine ele alınan tartışmalara bakıldığında Sibel Yardımcı'nın aşağıdaki kapsamlı açıklaması genel bir izlenim yaratmak adına bu başlık için oldukça yararlı bir son söz olabilir:

"Değişmez bir insan doğası varsaymayan ve yalnızca insan eyleminden hareket etmeyen; normu/normali sorgulayan ve bunları üreten söylem ve pratikleri merceğe altına alan; kimlikleri, arzuları, deneyimleri ikili-üçlü-beşli kategoriler altında tasnif etmekten kaçınan; homojen bir insan deneyiminden hareket eden genelleyci yaklaşımlar yerine farklılığın altını çizen; lineer bir tarih anlatısına yaslanmayan; olumsuzluğu, tarihsel ve coğrafi özgünlüğü vurgulayan; toplumsallığı çapraz kesen ortaklıkları kimlik konumlarında değil, pratiklerin, neşelerin, hazların, acıların veya dertlerin ortaklıklarında arayan bir yöntem..." (Yardımcı 2014: 78).

### 3.2.2. Feminizmden Queer'e: Yöntemsel Birliktelikler

Yöntemi queer'leştirmek, her yöntemin özünde zaten queer izler taşıdığı gibi bir çıkarım yapmamızı haklı kılmaz. Bütün yöntemler normatif düzeni alt üst edecek queer politik amaçlar taşıyabilir belki; ancak bu, bütün yöntemlerin queer analiz için eşit derecede yararlı olduğu anlamına gelmez (Graham 2010: 185). Hangi yöntemin queer'le daha ilişkili olduğunu düşündüğümüzde ise elbette ki feminist yöntemlerin aklımıza gelmesi şaşırtıcı değildir. Queer yöntem bölümü altında queer'in feminizmle ilişkisine değinmek istemem, daha önce bahsettiğim gibi aralarında bir devamlılık ilişkisi olduğunu düşünmemden kaynaklanıyor. Öte yandan tezin giriş bölümünde ele aldığım gibi araştırmamın eleştirel erkeklik çalışmaları alanından queer'e evrilmesi de bu yakınlığa bir örnek. Benim için feminizm ile queer'in çok ayrı yerlerde durmadığını belirtmem gerekir. "Queer olmayan bir feminizmin imkânsızlığı" (Hıdır 2014; Özkazanç 2015b) üzerinden edindiğim yaklaşımım, bu iki alanın birbiriyle örtüşen noktalarına dikkat çekmek istememin yanı sıra, queer'in feminizmin içine düşmekten kaçamadığı bazı durumlar için bir çıkış yolu sağlayabileceği düşüncesiyle destekleniyor.

En basit haliyle feminist yaklaşım, feminist olmayan araştırmaların erkeklerin deneyiminden tüm insanlara genelleme yaptığını, cinsiyeti görmezden geldiğini, erkeklerin problemlerine odaklandığını, erkekleri referans noktası olarak aldığını ve geleneksel cinsiyet rollerini varsaydığını savunur (Neuman 2014: 153). Tam da bu sebeple "feminist araştırmalar objektif ya da yansız değildir; inceledikleri insanlarla etkileşime girer ve işbirliği yaparlar" (Neuman 2014: 154). Bu yaklaşımla yürütülen araştırmalarda araştırmacının konumu da göz ardı edilmez. Çünkü Donna Haraway'ın 1988 tarihli meşhur makalesinde belirttiği gibi nesnel olduğu düşünülen her bakışı, doğru olduğu iddia edilen her bilgiyi mümkün kılan, aslında her zaman kendinden

bakan araştırmacıdır. Bu yüzden edinilen her bilgi “bedenli” ve “kısmi”dir. Bu yüzden feminist nesnellik basitçe konumlu bilgiler anlamına gelir (1988: 581).

Feminizmin bu yaklaşımı yöntem ve teori ilişkisine de yansır. Feminist araştırmalarda araştırmacının kendini konumlandığı yer, sahip olduğu teorik donanımla birebir ilişkilidir (Kümbetoğlu 2011: 475). Dolayısıyla daha önce queer yaklaşım altında ele aldığımız teori ile yöntem ilişkisi ve bu ilişkideki iç içe geçmişlik, aslında feminist araştırma yöntemleri için de geçerlidir. Hem feminist araştırmalarda hem queer araştırmalarda teori ile yöntem, araştırmacı nezdinde ve dolayısıyla araştırma boyunca birbirinden ayrı düşünülemez.

Öte yandan feminist yaklaşımlarla ilerleyen çalışmalar erkek bakış açısını kırarken araştırmaların merkezine illa ki kadınları koymaz. Munoz’un dediği gibi feminist metodolojik araçlar, çeşitli sesler için alan yaratarak marjinalleştirilmiş “öteki”yi yeniden merkezileştirmiştir (2010: 56). Nasıl ki queer yaklaşımlar artık sadece cinsiyet, cinsellik veya LGBT konularını kapsamıyorsa, feminist yaklaşımların da odak noktası sadece kadınlar olan araştırmalarla sınırlandırılmayacağını söylemek mümkün. Bu noktada tıpkı hangi araştırmaların queer araştırmalar olabileceğini sorduğumuz gibi, hangi araştırmaların feminist araştırma olarak değerlendirilebileceği sorusunu da sormak önem arz eder. Kümbetoğlu’nun aşağıdaki açıklaması bu soruya ve feminist araştırmaların geniş kapsamına ışık tutar niteliktedir:

“Araştırmacının, feminist teorinin ve yöntemin birbiriyle iç içe geçmiş, etkileşim içindeki özne-sübjeler sorunlarını, bilgi üretimindeki güç ilişkilerini, toplumsal cinsiyeti bir değerşikenden çok bir analitik öge olarak kullanmanın önemini ve sonuçlarını merkeze yerleştirme çabası varsa, araştırmanın feminist doğasından bahsedilebilir” (Kümbetoğlu 2011: 476).

Feminizm ile queer’in kuramsal birlikteliği yöntemsel yaklaşımları için de geçerlidir. Feminist yöntemlerin queer’e kapı açan en önemli özelliği, araştırmacı ile

araştırılanlar arasında güç ilişkileri temelli bir iletişim kurmaktan kaçınmasıdır. Sosyal bilimlerde feminist araştırmacılar, duyarlılığı, değerleri/etiği, araştırmacının statüsünü/konumunu ve araştırmacı ile araştırılan arasındaki ilişkiyi tartışan yöntemler geliştirmiştir (Taylor 2010: 87). Statü, konum ve ilişkileri sorunsallaştırmak, bunlar üzerinden üretilebilecek güç ilişkilerinin araştırmaya hâkim olmasının önüne geçmek için bir araçtır. Araştırmacı ile araştırılan arasında böyle bir ilişkiyi reddetmek, feminist bilgi üretimi için gerekli görülür. “Feminist kuramda araştırmacı kendini ve araştırdığı bireyleri hiyerarşik bir sıralama içinde değil, sürecin eşit katılımcıları olarak görür” ve “araştırma sürecindeki diyalogun bir asimetriye dayanmamasına özen gösterilir” (Kümbetoğlu 2011: 477). Queer’in bunu daha rahat ve kolay yapabilmesi ise güç ilişkilerine dayanmayan yatay bir ilişkilene biçiminin queer’e içkin olmasından kaynaklanır.

Peki queer, feminizmden hangi noktada farklılaşır ve feminist yöntemlerin üzerine ne ekler? Queer ve feminizm arasında bir farklılık veya gerilim olarak görülebilecek tek şey şüphesiz ki feminizmin kimlikler üzerinden bir temsil politikası güdüyor gibi görünmesine karşılık queer’in böyle bir politikaya tamamen karşı olmasıdır. Feminist araştırmalar kapsayıcı evrenselciliği önlemek için öz-konumlanmayı (*self-situating*) içeren uygulamalarda ısrarcı olsa da, kimliğe getirilen ("lezbiyen", "işçi sınıfı" gibi) basit eklentiler meşruluğun kaynaklarına eleştiri getirmek yerine ve araştırma boyunca sorumluluk ve hesap verebilirliğe işaret etmekten ziyade, bu öz-konumları yüceltmekten öteye gidememe riski taşır (Taylor 2010: 73). Bu riskin üstesinden gelmek, queer’in bu konumları kaygan zemine yerleştirmesiyle ve yüceltmek bir yana, bu konumlar üzerinden yapılabilecek her türlü siyaseti reddetmesiyle mümkün olabilir. Feminizm ile queer’in işbirliği bu yüzden gereklidir.

Araştırmalarda, akademi içinde veya dışında olsun, yöntemi queer'leştirmek, araştırma pratiklerini değiştirmekle olduğu kadar yeni yollar bulmakla da ilgilidir (Gorman-Murray vd. 2010: 112). Bu yeni yollar, araştırmaların gidişatında belirleyici rol oynayan konumlarla edilen mücadeleler sayesinde açılır. Mücadeleyi mümkün kılan ise araştırmacının hem kendisinin hem araştırılanların içinde bulunduğu konumların farkında olabilmesidir. Aynı anda pek çok konumsallığa sahip bulunduğunu, bu konumsallıkların nasıl inşa edildiğini, dayatıldığını ve toplumsal ilişkilerde nasıl belirleyici olduğunu göz önünde bulundurmak, queer yaklaşımlarla ilerleyen araştırmalar için unutulmaması gereken bir sürece işaret eder. Bu da bizi kesişimsel yaklaşımın öneminin queer çalışmalar için de geçerli olduğu üzerine yrtlen tartışmalara götürür.

### **3.2.3. Queer ve Kesişimsel Yaklaşım (ya da Queer Kesişimsellik)**

Kesişimsel yaklaşımın basitçe vurguladığı Şey, kişilerin aynı anda birçok toplumsal konum içinde kurgulandığı ve bu konumlardan farklı Şekillerde etkilendiğidir. Kesişimsel yaklaşım, önceleri feminist araştırmalarda kadınlar arasındaki ırksal farklılıkların ve bunun yarattığı farklı deneyimlerin görmezden gelindiğine yapılan atıfla gelişmiştir. Collins (1993; 2002) ve hooks (2000) gibi siyah feministler ırkın diğer toplumsal konumlarla ilişkisine dikkat çekerek kesişimselliği farklılıkların tahakküm yapıları ve hiyerarşik düzen içinde nasıl konumlandırıldıklarını düşünmeyi sağlayan bir yöntem olarak öne çıkarmışlardır. Daha sonra tartışmalar derinleşmiş ve bu yaklaşım sadece ırk temelli deneyim farklılıklarına yönelik bir farkındalık yaratmakla kalmamış, araştırmalarda her türlü toplumsal konumun göz önünde bulundurulması gerektiğini gözler önüne sermiştir.



Kesişimselliğin feminizm için sağladığı yarar, onun en teorik ve normatif meselesine, yani kadınlar arasındaki farklılıkların farkındalığına değinmesinden gelir (Davis 2011: 45). Dolayısıyla kesişimsel yaklaşım ilk ortaya atıldığı andan itibaren aslında patriarka üzerinden geliştirilen analizlere bir eleştiri getirir. Çünkü patriarka, Acker'ın belirttiği gibi evrensel, tarih ötesi ve kültürler ötesi olarak algılanmakta, kadınların erkekler tarafından her yerde hemen hemen aynı yollarla ezildiğini varsaymaktadır. Bu da kadınların farklı konumlarını teorize edecek temelden yoksun ve biyolojik özcülüğe varan bir yaklaşım yaratmaktadır (1989: 235). Kesişimsellik ise sadece patriarka üzerinden (yani sınıf ve cinsiyet temelli) ilerleyen yaklaşımları problematize etmiş ve farklılığı ve karmaşıklığı analizin merkezine koymuştur (Patil 2013: 852). Böylece bütün kadınların patriarkal sistemde ezilmeyi farklı deneyimler üzerinden yaşadığı, kadınların farklılıkları üzerinden açık kılınmıştır. Ayrıca toplum içerisinde kadınlara birbirlerinden farklı konumlar atfedildiğini görmemizi sağladığı gibi ilişkilerin yeniden üretilmesinde de farklı şekillerde yer aldıklarını analiz edebilme olanağı yaratmıştır (Lutz vd. 2011: 8).

Kesişimsel yaklaşımın farklılıkları göz ardı etmeden bütün konumsallıkları analize dâhil etme gerekliliğine yaptığı vurgu, bu yaklaşımın sadece kadın çalışmalarında değil erkek(lik)ler üzerine yürütülen araştırmalarda da yararlı bir analiz yolu sunmasını sağlamıştır. Sınıf, ırk, etnisite, yaş, sakatlık, cinsel yönelim, cinsellik gibi farklı kesişimsellikler üzerinden erkekliğin karmaşık yapısına ve farklı erkeklik formlarına dikkat çeken çalışmalar, kesişimsel yaklaşımın erkek(lik)ler üzerine yürütülen eleştirel çalışmalar için önemli olduğunu gösterir niteliktedir. (Bkz. Cooper 2005; Hopkins 2007; Hurtado ve Sinha 2008; Hopkins ve Noble 2009; Hearn 2009, 2011; Noble ve Tabar 2014). Erkek(lik)ler üzerine yapılan eleştirel çalışmaların aslında hali hazırda kesişimsel yaklaşıma sahip olduğunu düşünmek yanlış olmaz. “Çünkü eleştirel erkeklik çalışmaları bir patriarka eleştirisi sağladığı gibi, erkeklerin sadece

kadınlara karşı değil kendi içlerinde de hiyerarşik konumlandığını vurgulamasıyla patriarkanın yetersiz bir analiz kategorisi olduğuna işaret eder ve farklı erkeklik konumları üzerinden yaptığı analizlerle kesişimselliği vurgular” (Barutçu, yayın aşamasında). Yani 1980’lerde gelişmeye başlayan eleştirel erkeklik çalışmaları alanının Connell’in yaptığı “tek bir erkeklik değil pek çok erkeklikler olduğu” vurgusuyla ivme kazandığını düşünürsek (1987), erkekler arasındaki farklılıklara dikkat çeken bu yaklaşımı kesişimsel yaklaşımın bir örneği olarak görmek yanlış olmaz.

Kesişimsel yaklaşım, tek bir kategoriye odaklanıp bunu birincil ve sabit varsayan birleştirici (*unitary*) yaklaşımın ve pek çok kategoriye odaklanıp bu kategorileri ve bunların birbirleriyle ilişkilerini değişmez varsayan çoklu (*multiple*) yaklaşımın aksine; kategorilerin durağan olmayan özelliğine, birbirini etkileyen karşılıklı kurucu etkisine ve değişken yapısına dikkat çeker (Hancock 2007: 64). Bu özelliğiyle kesişimsel yaklaşımın aslında queer’e de göz kırptığını düşünmek yanlış olmaz. Fotopoulou, queer teorisinin ve kesişimsel yaklaşımın var olan teorik çerçevelere yönelik geliştirdikleri cevaplarda belirli benzerlikler olduğunu söyler ve bu yüzden ikisini birlikte düşünmenin oldukça yararlı olduğunu belirtir (2012: 25). Aslında queer’in ve kesişimselliğin işbirliği ile ilerlediğini düşünmek daha akla yatkın durur. Queer teori araştırmaların doğasında var olan kadın/erkek, burası/orası vb ikiliklerin altını oyarken, kesişimsellik eşzamanlı var olan farklı konumsallıkları açık ve net kılar (Haschemi vd. 2011).

Queer ile kesişimselliğin birbiriyle ilişkisinin queer’in bir ihtiyacından doğduğunu söyleyebiliriz. Munoz’un belirttiği gibi queer çoğunlukla homonormatif, beyaz, batılı queer epistemolojileri oluşturur (2010: 66). Bu da tıpkı feminizm içinde siyah kadınların farklı ezilme pratiklerinin gözden kaçırılması gibi farklı queer varoluşların da deneyim farklılıklarını yok sayar. Bu yüzden de queer, kesişimsel

yaklaşımına ihtiyaç duyar. Kesişimsel yaklaşımı queer çalışmalara dâhil etmemek, farklı queer konumları gözardı etmeye sebebiyet verebilir çünkü Rosenblum'un belirttiği gibi belirli bir konumun diğer toplumsal konumlar dikkate alınmadan tartışılması yeni bir evrensel konuma işaret etme tehlikesi taşır (1994: 88). Bu da şüphesiz ki queer'e ters düşen bir durum yaratır.

Kesişimsel yaklaşım queer çalışmalara tıpkı kadın çalışmalarında olduğu gibi ırksal farklılıkların getirdiği deneyimlerin gözden kaçırılmasına bir tepki sonucu dâhil olmuştur. "Queer teoriye ırk meselesi üzerinden yöneltilen eleştiriler, ağırlıklı olarak bu teorinin beyaz azınlık-dünyası bağlamında geliştirildiği iddiası üzerinde yükselir" (Barker & Scheele 2018: 131). Bu yüzden queer araştırmalarda siyah queer varoluşların deneyim farklılıklarını vurgulayan araştırmacılar, queer konumların ırkçılık problemlerinden ayrı tutulmaması gerektiğine dikkat çekmişlerdir (Harper vd. 1997; Ferguson 2004; Perez 2005; Kuntsman ve Miyake 2008; Shephard 2016). Kesişimselliği queer'le ilişkilendirerek "queer anti-ırkçı eleştiri"ye işaret etmişlerdir (Douglas vd. 2011; Bilge 2012). Yine bu analizler zamanla çeşitlenmiş, kesişimsellik queer çalışmalar için sadece ırk tartışmalarıyla sınırlı kalmamıştır. Daha önce saydığım sınıf, etnisite, yaş, cinsel yönelim, cinsellik vb farklılıklar queer araştırmalarda da göz önünde bulundurulması önem arz eden akışkan konumlar olarak analize dâhil edilmeye başlamıştır.

Queer kesişimselliği kendi saha çalışmamın detaylarına girmeden önce bu bölümde ele almak istemem, bu yaklaşımı saha deneyimim ve tez yazım süreci boyunca göz ardı etmediğim bir işareti elbette. Bu çalışma için görüştüğüm erkeklerin hem köçek kategorisi dâhilindeki konumlarını genelleştirmekten, hem de köçeklik dışında sahip oldukları farklı konumların varlığını yok saymaktan kaçınmamız gerektiği unutulmamalıdır.

### 3.3. Saha Dinamikleri: Köçekler, Seyredenler ve Ben

Queer yaklaşımlarla ilerleyen bu çalışmada “köçekler ve ben” başlığı atarken kendimi görüşme yaptığım kişilerle hiyerarşik olarak ayrı bir noktaya koyduğumu değil, tam tersi bu ayrımı olabildiğince yok sayarak ilerlemeye çalıştığımı belirtmek istiyorum. Saha çalışmam boyunca veri toplarken uygulamaya çalıştığım yöntemler bu ayrımı yok etmeye ve çoğu zaman bu ilişkiyi karmaşıklığa yönelik girişimler içerdi. Bu yüzden köçeklerle görüşme yaparken bu görüşmelere herhangi bir kural veya sınırlama getirmemeye özen gösterdim. Saha boyunca görüşme yapmakla yetinmeyip köçekliğin izini sürebileceğim videolar ve Türk filmleri izledim. Tezimi soran arkadaşlarımın veya yabancıların “köçek” dediğimde verdikleri tepkileri ve yaptıkları paylaşımları es geçmedim. Bütün bu deneyimlerimi ileriki başlıklarda daha detaylı paylaşacağım.

Gerçekleştirdiğim saha çalışmasında bu başlık altında dikkat çekmek istediğim nokta araştırmacı-araştırılan ilişkisinde kurmaya çalıştığım eşitliğe dayalı karmaşık yapının yanı sıra, queer bir araştırmada sahanın kendisinin de istikrarsızlaştırılması ve sınırlarının bozulması gerektiğiyle ilgili. Bir queer metodoloji, araştırmacı ve araştırılan arasındaki ilişkilerin daimi olarak dengesiz olduğunu kabul ederek, bu pozisyonları 'queerleştirme' ihtiyacından bahseder. Araştırma, araştırılan ve saha arasındaki sabitliğin imkânsızlığını arar ve olumlar (Nash 2010: 141). Yani daha önce ele aldığım araştıran-araştırılan ya da teori-veri ikilikleri ve bunların aslında kaygan bir zeminde sınırları belirsiz ve birbirlerine bulaşan yapısı, aynı şekilde saha ile olan ilişkiler, sahadaki dinamikler ve saha sınırları için de geçerlidir. Yardımcı, sabit bir sahanın varlığından söz etmenin mümkün olmadığını söyler ve artık “nesnellik iddiasını geride bırakan ve bu dinamizmi dikkate alan birçok queer araştırmacı, saha/örneklem tartışmasını tümünden dönüştürerek, araştırmalarını sınırları esnek bir ittifak-işbirliği-birlikte üretme süreci

olarak kurgulamaya başlamıştır” der (2014: 79). Ben de araştırmamda bu tarz bir üretim sürecini olabildiğince kurgulamaya çalıştım.

Queer, bazı sosyal bilimcilerin temel kaygısı olan tutarlılığı, güvenilirliği ve genelleştirilebilirliği sorgulayabilir (Browne ve Nash 2010: 12). Ben bu tezde tek bir yöntemi temel almaktan kaçındığım gibi, ulaştığım verileri belli bir çerçevede tutarlı bir şekilde sunma kaygısında olmamayı da bir duruş olarak benimsedim. Warner’ın belirttiği gibi eğer queer normalin karşısında konumlandığı ölçüde eleştirel bir keskinlik kazanıyorsa, bu normalin içine normal akademik işleyiş de dâhildir (Akt. Erdem 2012: 38). Bu işleyişe olabildiğince katılmamaya çalıştığımı belirtirken, aynı zamanda bu işleyişin tam içerisinde olduğum için tamamen özgür ilerleyebildiğimi de söyleyemem ne yazık ki. Yine de kendimi sınırlandırmamam gerektiğini pek çok noktada kendime hatırlatarak bu çalışmayı sürdürdüm.

Saha boyunca ve tez yazım süresince kendimi özellikle sınırlandırmamaya çalıştığım durumlardan birinin duygusal etkilerle ilgili olduğunu söylemem gerekir. Liz Bondi’nin araştırmalarda duyguların yeri üzerine ele aldığı yazısında ortaya koyduğu gibi araştırma yaparken hem biz araştırmadan etkileniriz, hem araştırma yaptığımız katılımcılar bizden etkilenir (2005). Eğer bundan kaçınmak isteseydim zaten görüşme yapmak yerine arşiv taramasına yönelirdim diye düşünüyorum. Araştırma yapılırken araştırmacının araştırılanlarla belirli bir ilişki içine girdiği ve bu ilişkinin araştırmacıda duygusal tepkiler uyandırdığı yadsınmamalı (Detamore 2010: 179). Araştırmacıda oluşan bu duygusal tepkiler elbette ki araştırmanın diğer süreçlerine de yansımaktadır. Rooke’nin etnografik araştırmasının yöntemsel boyutuna odaklandığı yazısında araştırma sahası için söylediği öznelarası şekilde inşa edilme ve araştırmacının varlığına bağılı olma durumunun (2010: 30), aslında saha çalışması içeren bütün sosyal bilim araştırmaları için geçerli olduğu akla yatkın görünüyor. Rooke, niteliksel sosyal

araştırmaların kişiler arası karşılaşmalar, temas, yakınlık, anlayış ve kişiler arası katılımı dolu olduğunu belirtir ve araştırmanın duygusal doğasından bahseder (2010: 31). Queer araştırmaların esnek bir şekilde iş birliği ile ilerleyen yapısı, araştırmaların bu duygusal yönünü göz ardı etmememizi sağlaması açısından önem arz eder.

Peki queer yöntem köçekler üzerine yapılan bir araştırma için neden gereklidir? Queer yöntem, “araştırmaya temel teşkil eden kategorilere yönelik sürekli bir istikrarsızlaştırma çabası” içerir (Yardımcı 2014: 74). Benim köçeklik çalışmaya karar vermem, köçeklerin erkeklikten bağımsız ayrı bir kategoriye işaret edebileceğini düşünmemden kaynaklanıyordu. Uzun tarihsel bir geçmişi olan, cinsiyet normları bazında baktığımızda kabul edilebilirliği çok mümkün görünmese de tarih boyunca varlığını sürdürmüş bir kültürel miras söz konusuydu. Bu miras bana göre tıpkı drag performansları gibi cinsiyet kategorilerini hali hazırda istikrarsızlaştırdığı bir etkiye sahipti. Çalışmamın erkeklik araştırmasından queer araştırmaya kayması da daha önce belirttiğim gibi tam bu sebeptendi. Dolayısıyla köçekler üzerine yapılan bir araştırmada queer’den yardım almak kaçınılmazdı ve köçekler queer için harika bir analiz kategorisi sağlayabilirdi. Queer’in yaşamlarımızdaki her türlü pratiğin esnekliğini görebilmemizi sağlayan yeni imkânlar sunabilmesinin köçekler örneğinde çok iyi vücut bulduğunu düşünüyorum.

### **3.3.1. Araştırmacı Konumum**

Gerçekleştirdiğim saha çalışmasının detaylarına geçmeden önce bu çalışmaya etki eden kendi konumuma değinmem yararlı olacaktır. Yöntemin nasıl ilerleyeceği konusunda en büyük rolün araştırmacının kendisine düştüğünden bahsetmiştim. Bu durum queer yaklaşımlarla ilerleyen araştırmalarda daha kritik bir noktaya işaret eder. Bu noktada kendi konumumdan kastım ‘genç erkek’, ‘öğrenci’, ‘araştırmacı’,

‘akademisyen’, ‘hoca’, ‘Zonguldak’tan’, ‘X’in arkadaşı’ gibi konumlar değil. Elbette ki bu konumların görüşmeleri etkilediğini ve araştırmanın seyrini belirlediğini söyleyebilirim ancak bu dinamiklere daha çok tezin analiz bölümlerinde köçeklerden alıntılar yaparken değineceğim. Bu başlık altında ele almak istediğim şey ise Kümbetoğlu’nun “araştırmacının görüşülen kişilere karşı konumunu ve buna bağlı olarak da tutum ve davranışlarını ortaya çıkaran, kendisinin sosyal dünyayı nasıl kavradığıdır” (2011: 484) argümanına dayanıyor.

Bir erkek tarafından erkekler ve erkeklikler üzerine feminist yaklaşımlarla yürütülen bir araştırmada, araştırmacının her türlü çabasına rağmen önüne geçemediği erkekler arası güç ilişkilerine odaklandığım ve kendi araştırmalarım üzerinden yöntemsel sorulara ve sorunlara dikkat çektiğim bir yazıma kendi tutumumu ve konumumu açık kılabilmek için çocukluk anımı paylaşarak başlamıştım. Hayatımın her alanında olduğu gibi yaptığım toplumsal araştırmalarda erkek(lik)ler karşısındaki tutumum hakkında bir şeyler söyleyen bu anıyı yine aynı sebeple burada da paylaşmayı uygun görüyorum.

“90’larda geçen ilkokul zamanlarımda çoğu devlet okullarındaki beden eğitimi dersleri genellikle istediğimiz şeyleri yapabileceğimiz boş vakit olarak değerlendirilirdi. Beden eğitimi öğretmenleri ya dersin ilk 10-15 dakikasında bir şeyler anlatır ve sonra öğrencilerini serbest bırakırlardı ya da derse dahi uğramazlardı. Bizler de o gün sınavımız varsa ders çalışır, yoksa spor kıyafetlerimizi giydikten sonra sınıfın erkekleri olarak futbol oynamaya koşardık. Kızlar ise ya sınıfta vakit geçirmeyi ya da voleybol oynamayı tercih ederlerdi. Gördüğüm kadarıyla bu sadece bizim sınıfta değil, hemen hemen bütün sınıflarda böyleydi.

Oldum olası futbol oynamayı sevmemişimdir. İzlemeyi ise küçüklüğümüzden beri aşılana milli duyguların etkisinden olsa gerek sadece milli maçlarda severdim. Dolayısıyla ilkokuldaki beden eğitimi derslerinde top bulamasalar dahi teneke kola şişelerini ezip top yaparak futbol oynamayı asla es geçmeyen diğer erkeklere katılmayı

pek istemezdim. Ben istemezdim istemesine ama daha o yaşıta üzerimde hissettiğim baskı kendimi çoğu zaman o futbol sahasında bulmama sebep olurdu. Futbol oynamayı ilk defa reddedip tek başıma basketbol oynadığımda ve futbolu sevmediğimi söylediğimde ise sahip olduğuma dikkat çekilen o “yüce” konumla tanışacaktım: Erkeklik. Kendisini ailem sebebiyle daha önceden duymuşluğum vardı elbette ama ilk defa bu kadar yakından tanışmış ve tanışmakla kalmayıp ona verdiğim zararın beni kötü etkilediğini fark etmiştim. “Futbol sevmeyen erkek mi olurdu!” Dolayısıyla sonraki haftalarda futbol oynamam gerektiğine yönelik bir inancım oluşmuş ve sahanın bir köşesinde kendime yer edinmiştim. Oynamayı beceremediğim için çoğu zaman defansta bekletilir, bana gelen topları nereye gittiğini önemsemeksizin ileriye doğru yollamakla görevlendirilirdim. Ancak bu zorlama çok uzun sürmedi ve kendimce bir başkaldırıya cesaret edebildiğim haftalarda beden eğitimi derslerini (tek başıma basketbol oynamak da sıkıcı olduğu için) sınıfın kızlarıyla voleybol oynayarak geçirmeye başladım. Basketbol neyse idi ama kızlarla voleybol? Yeni tanışıklığım üzerinden aldığım zarar bu sefer daha fazla oldu. Çok umursamamaya çalışıyordum ama ayda yılda bir de olsa başka erkeklerin voleybol oynamaya katılmasının bende yarattığı rahatlık ve sevinç, genel olarak aldığım tepkileri görmezden gelmeye çalışmayı çok da beceremediğimi kanıtlıyordu sanırım. Elbette “şanımlı” kurtarmak için tek tük de olsa bazı haftalar yine duruyordum futbol sahasında, defansta.

Lise dönemimde beden eğitimi derslerinin boş geçmeyeceğini öğrenmek beni fazlasıyla rahatlatmıştı. Futbol oynayıp oynamama kararsızlığı, oynamayınca dışlanma, kızlara katılınca çeşitli yaftalamalara maruz kalma gibi şeyler söz konusu olmadı o senelerde. Öğretmen ne diyorsa o. Bugün futbol sevmemem ve ligleri takip etmemem hâlâ bazı erkekler ve kadınlar için şaşırtıcı olabiliyor ve sosyal medyanın etkisiyle hâlâ bazı popüler etiketlemelere maruz kalabiliyorum. Gördüğüm kadarıyla bugünün ilkokul çağındaki çocukları da benzer algılar ve dayatmalarla büyümeye devam ediyor. Benim için değişen şey ise ilkokuldaki o çocuk aklımın yaşadıklarının da etkisiyle değişmesi ve artık erkeklik meselesi üzerinden kendisinin bir zarar görmesine izin vermemesi oldu.

O günlerde futbol sahasında defansta durarak yaşadığım erkeklikle yüzleşme durumunun bugün araştırma sahasında yapmaya çalıştığım erkeklikle mücadele durumundan çok da bağımsız olmadığını düşünüyorum. Önce erkekliği kanıtlamak için



futbol sahasında defansta durup gelen pasları topun nereye gideceğini önemsemeksizin ileriye doğru sallarken, şimdi erkeklikten sakınmak için araştırma sahasında defansta durup gelen pasları yine olabildiğince uzağa yollamaya çalışmak yaptığım. Ancak bu ne futbol sahasında kolay bir iş, ne de araştırma sahasında.” (Barutçu, yayın aşamasında)

Çocukluğumda yaşadığım bu ve bundan sonraki benzeri hikâyelerin bilinçaltımda büyük yer ettiğini, üniversite hayatımda feminizmle tanışmamda ve lisansüstü eğitimimde eleştirel erkeklik incelemeleri üzerine çalışmalar yapmamda etkili olduğunu düşünmem çok da isabetsiz olmaz diye düşünüyorum. Egemen erkeklik değerlerini reddetmem hayatımın pek çok noktasında olduğu gibi saha çalışması yaptığım ve erkeklerle görüştüğüm araştırmalarda da bazı zorluklarla yüzleşmeme sebep olabiliyor. Bu zorlukların temelini çoğunlukla görüştüğüm erkeklerin benimle aynı tutumda olmamalarından dolayı ilişkiye bir şekilde güç dinamiklerinin hâkim olmasından kaynaklandığını söyleyebilirim.<sup>25</sup>

“Güç ilişkileriyle yaratılan hiyerarşiyi reddeden bir erkek araştırmacı, erkeklikler üzerine yaptığı araştırmalarda kendini çoğu zaman araştırdığı erkek grubuna ait hissetmez” (Barutçu, yayın aşamasında). Erkeklikleri incelemenin yönetsel zorluklarına değindiği makalesinde Bozok (2013), bu durumu erkeklerin patriarkanın asli faileri olmasına dayandırır. Dolayısıyla patriarka karşıtı bir erkeğin, patriarkanın en büyük destekçisi erkeklerle duygudaşlık kurması çelişkiler barındırır. Bunu elbette ki sadece erkekler arası ilişkilerle sınırlı tutamayız. Feminist olmayan ve ataerkiyi içselleştirip sürdüren kadınlar üzerine araştırmalar yapan feminist kadınlar da aynı

---

<sup>25</sup> Araştırmalarda araştırmacının katılımcılar karşısında edindiği üstün konum hem feminist yöntemler hem queer yöntem tarafından reddedilir ve eşitliğe dayalı bir ilişki kurmak amaçlanır. Öte yandan ben, bir erkek araştırmacı tarafından erkeklerle yürütülen araştırmalarda bu güç dengesinin tersi yönden kurulabildiğini düşünüyorum. Çocukluk anımı alıntıladığım yazıda göstermeye çalıştığım gibi, erkek olma halinin sağladığı çıkarları reddeden bir erkek araştırmacının bu çıkarları sürdüren katılımcı erkek grubu içinde bulunduğu “dışarıdan olma hali”nin, kurulan ilişkilerde erkek katılımcıların edindiği üstün konum ve tahakküm ile ortaya çıkabildiğini düşünüyorum. Yani araştırmacının ve araştırılanın aslında kaygan olan pozisyonlarının zaman zaman erkek erkeğe etkileşimlerde tersi yönden (araştırılan tarafından) de sabitlenmeye çalışılabileceğini ve bunun feminist/queer araştırmaları olumsuz etkileyeceğini düşünmek mümkün.

zorluğu yaşamaktadır (Millen 1997; Andrews 2002). Ancak erkeklerin bu düzenin asli failleri olmaları, erkekler arası ilişkilere dayanan araştırmalarda bu tarz sorunların üstesinden gelmeyi daha da zorlaştırmaktadır.

Erkek araştırmacının araştırdığı erkek grubu karşısında “dışarıdan” olmasını “outsider within” kavramı ile açıklayabiliriz. Patricia Hill Collins, araştırmacının konumu için bir grubun parçasıyken aynı zamanda o gruba ait ol(a)mama durumuna işaret ettiği bu kavramı siyah kadın deneyimleri üzerinden ayrıntılandırmıştır (1991). Bu kavramın dışarıdan/içeriden, güçlü/güçsüz gibi dinamiklerle aynı durumu yaşayan pek çok konumsallık için geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bu kavram, ataerki destekçisi erkekler içinde egemen erkeklik değerlerini reddetmiş erkek bir araştırmacının konumunu tarif etmek için de kullanılabilir (Bkz. Flood 2013; Bozok 2013).

Öte yandan Gorman-Murray ve arkadaşları, araştırmacının dışarıdan olma durumunun, araştırmacı-katılımcı ilişkisinin illa ki zayıf olduğu anlamına gelmediğini belirtirler. Onlara göre öznelliklerin çeşitli ve akışkan doğaları, hepimizin aynı anda hem içeriden hem dışarıdan olduğumuz anlamına gelir. Bu yüzden içeriden olma durumunu romantize etmemek gerekir (2010: 104-5). Benzer şekilde Nash, içeriden/dışarıdan olma durumunu belirlemenin kendisinin sınırlar inşa ettiğini vurgular. Bu sınır inşası, araştıran ile araştırılan arasında süregiden ilişkinin merkezindeki güç ilişkilerinin bir göstergesidir (2010: 136). Dolayısıyla bu tezdeki amacım doğrultusunda saha dinamiklerine de queer bir yaklaşımla baktığım için hep saf dışı bırakmaya çalıştığım kendi erkekliğimin, erkekliği benimsemiş ve egemen erkeklik değerleri doğrultusunda yaşamayı sürdüren erkeklerle uyuşmazlığı (veya kimi noktalarda örtüşmeleri) üzerine düşünmüyorum. Bunun yerine bu karşılaşmaların iki tarafta da yarattığı etkilere ve iki tarafı da dönüştürdüğu süreçlere odaklanmayı daha önemli buluyorum.

### 3.3.2. Ulaştığım Köçekler ve Erkek Seyirciler

Günümüzde köçeklik geleneğinin iyice zayıfladığını ve köçeklerin sayıca azaldığını söylemek mümkün. Yine de Osmanlı döneminde yasaklara rağmen İstanbul'un eğlence hayatına yayılan köçeklik geleneğinin Anadolu'ya da yayılmasının etkisiyle bazı köçeklerin bu geleneği günümüze kadar sürdürdüğü bilinmektedir/görülmektedir. Karataş'ın belirttiğine göre köçekler 19. yüzyılda İstanbul'dan özellikle Batı Karadeniz Bölgesi'ne yerleşip burada varlıklarını sürdürmüşlerdir (2012: 294). Erkan da benzer şekilde Zonguldak, Kastamonu, Bolu, Tokat, Kırşehir, Safranbolu ve Merzifon'un köçeklik geleneğinin halen yaşadığı veya yakın tarihe kadar izlerinin mevcut olduğu bölgeler olduğunu belirtmiştir (2011: 229). Özellikle Zonguldak, Kastamonu, Karabük, Bolu, Bartın gibi şehirlerde köçeklerin bugünkü varlığını, düğün sezonu olarak adlandırılan bahar ve yaz aylarında yolda dahi karşılaşılabileceğiniz performanslar sayesinde kolayca görebiliriz.

Bu çalışmada araştırmamın evreninin bir bölümünü, tam sayıları hakkında net bir bilgimiz olmayan bu bölgelerdeki köçekler oluşturdu. Görüşme ve gözlem yapmak amacıyla ulaşmaya çalıştığım köçekler için yola çıkış noktam ise dört seneyi aşkın süredir yaşadığım ve köçeklerin varlığını sürdürdüğü bilinen Zonguldak şehri üzerinden oldu. Hem Zonguldak'ta, hem de köçeklerin varlığı bilinen Zonguldak'a yakın diğer illerde edindiğim bağlantılarla toplam on dört köçekle görüşme yapma, sekiz performansı canlı gözlemlene fırsatı buldum.

Araştırmam kapsamında argümanlarımı desteklemek ve analizleri zenginleştirmek için sadece köçeklerle değil, pek çok kez köçek performansı izlemiş seyircilerle de görüşmeler yapmayı uygun gördüm. Böyle bir yol izlememin nedeni, köçek performansının sadece köçek takımıyla değil, seyredenler başta olmak üzere pek çok etkenle şekillendiği ve gerçekleştiği argümanına dayanıyor. Ayrıca köçeklerin

kendilerini nasıl sunduklarının önemli olduğu kadar seyredenler tarafından nasıl alımlandığını da görmenin öne süreceğim argümanlar için kritik önem taşıdığını düşünüyorum. Bu yüzden köçeklerle görüşme yaptığım şehirlerde onları seyreden erkeklerle de görüşmeler gerçekleştirdim. Sayıyı köçek görüşmeleriyle dengeli tutmak amacıyla on beş ile sınırladım. Seyredenlerden sadece erkekleri seçmemin nedeni ise görüşmelerde erkeklik hakkında özellikle konuşmak istememden kaynaklandı. Toplumda erkek bedeni üzerinden cinsiyetlendirilen kişilerin köçek performansıyla cinsiyet ikiliğini yaktığını savunduğum bir olgunun kendini erkek olarak tanımlayan kişiler tarafından nasıl okunduğunu görmenin önemli olduğunu düşündüm ve diğer cinsiyetlerden seyredenleri araştırmaya dâhil etmedim.

### **3.3.3. Veri Toplama Süreci**

Araştırmam için veri toplamak amacıyla çeşitli yollar izlediğimi söyleyebilirim. Saha boyunca öncelikli amacım köçekliği köçeklerin ağzından dinleyerek, performanslarını seyrederek ve videolarını/çekilen filmleri izleyerek öğrenmek ve anlamlandırmaya çalışmak oldu. Bunun yanı sıra köçeklik geleneğinin sürdürüldüğü şehirlerdeki erkeklerin köçekliği nasıl yorumladıklarını dinleyerek farklı yaklaşımları görmeyi hedefledim. Tezin bundan sonraki bölümlerinde yapmaya çalışacağım şey bu edindiklerimi kendi izlenimimi ve yorumlarımı dışarıda tutmadan queer bir temelde paylaşmak olacak. Şüphesiz ki bu paylaşımın da performatif bir sürece işaret ettiği unutulmamalıdır.

Görüşmelerimin, gözlemlerimin ve videoların/filmlerin detaylarını vermeden önce, saha çalışmamı tek bir forma sokmaktan kaçındığımı, kendimi bu üç teknikle sınırlamadığımı ve köçekler ve köçeklikle ilgili bilgiler, örnekler, yaklaşımlar edindiğim farklı deneyimlerimi de analizlerimde kullanmaktan çekinmediğimi söylemek isterim.

Örneğin görüşmelerden bağımsız olarak köçeklik çalıştığımı söylediğim kişilerin verdiği tepkileri de veri olarak ele almanın önemli olduğuna inandım. Ya da saha esnasında bana aracılık eden kişilerin yaklaşımlarını veya söylediği bir sözü de değerli bulup analizlerime referans olarak göstermekten sakınmadım. Benzer şekilde köçeklerle yaptığım görüşmelere, diğer görüşülenlerden farklı olarak köçekliği asıl mesleğinin yanı sıra sertifikalı eğitim aldıktan sonra sürdüren bir kişiyi de dâhil etmeyi oldukça yararlı gördüm. Bu örnek, eğitim alıp köçek olmak ile doğrudan köçeklik kültürü içine doğup usta/çırak ilişkisiyle köçek olmak arasındaki farklılığa yönelik fikirler için önemli bir kaynak oldu. Kısacası saha çalışmasının sınırsızlığından araştırmamda olabildiğince yararlanmaya çalıştım.

### **3.3.3.1. Görüşmeler**

Zonguldak'tan üç, Bolu'dan üç, Ankara'dan üç, Çankırı'dan iki, Bartın'dan bir, Kastamonu'dan bir ve Antalya'dan bir köçek olmak üzere toplam on dört köçekle görüşmeler yaptım.<sup>26</sup> Bu görüşmelerde kullandığım yarı yapılandırılmış soru formunda köçekler ve aileleri hakkında temel bilgileri edinmemi sağlayacak sorulardan sonra, köçeklerin köçeklikle ilgili hem şahsi görüşlerine hem de kendilerine yönelik genel görüşlere yönelik izlenimlerine odaklanmaya çalıştım. Bunların devamını ise köçeklikten memnuniyet durumlarını ve köçeklik ve cinsiyet ilişkisine dair düşüncelerini dinleyebileceğim sorular oluşturdu.

2017 yılının Ağustos ayında başladığım görüşmelerimi 2018 yılının Eylül ayında tamamlamış oldum. Köçeklerin yaşlarına, memleketlerine, eğitim seviyelerine ve kaç senedir köçeklik yaptıklarına dair herhangi bir sınırlama koymadım. Benim için görüşme yaptığım dönemde köçeklik yapıyor olmaları yeterliydi, bundan para

---

<sup>26</sup> Görüşülen köçeklerin listesine Ek-1'den bakılabilir.

kazanıyor olsunlar ya da olmasınlar. Ortaya çıkacak çeşitliliklerin değerli olduğunu düşünerek ilerledim. Bu yüzden görüşülenler arasında iki senedir köçeklik yapan köçek de mevcut, yaklaşık kırk senedir yaptığını söyleyen köçek de. Çoğu köçek ilkokul terkken veya ilkokul mezunuyken, lise bitirdiğini söyleyen veya yüksek lisans mezunu olan birer köçek de çalışmaya dâhil oldu. Çoğu evli ve çok çocukluysa. Kalabalık aileler şeklinde yaşayan da vardı, çekirdek ailesiyle yaşayan da. Köçeklerin yaşları on altı ile elli iki arasında çeşitlilik gösteriyordu.

Katı bir görüşmeci-görüşülen ilişkisi yaratmaya değil, görüşülenlerin kendilerini rahat hissetmelerini ve samimi paylaşımlar yapabileceklerini sağlayacak sohbetler gerçekleştirmeye çalıştığımı söyleyebilirim. Görüşmeler esnasında olabildiğince az söz aldım ve sorularımın dışında gelişen sohbetleri bölme veya farklı konulara yönlendirme gibi girişimlerde bulunmadım. Köçeklerden bazıları çalışmamdan bahsettiğim an ayakta başladı uzun uzun anlatmaya, bazıları oldukça kısa cevaplarla ilerledi. Kimi evinin bahçesinde yanında kalabalık ailesi varken sohbet etmeyi uygun gördü, kimi çağırdığı bir kafede veya kahvede tek başına veya oğluyla/arkadaşıyla. Bazılarını ben performans öncesi/sonrası kendimi tanıtarak konuşurma olanağı elde ettim. Görüşmelerin birkaçında bazı konuları hiç açamazken veya sorularım cevapsız kalırken, bazı görüşmelerde beklediğimden çok daha fazla ve çeşitli bilgiler edinmiş oldum. Görüşmeci olarak az da olsa kendimi rahat hissettiğim görüşmeler de oldu, rahatsız hissettiğim görüşmeler de.

Öte yandan saha çalışmamda köçeklere ulaşmada ve görüşme yapmada oldukça zorlandığımı belirtmem gerekir. Köçeklerin sayıca çok bulunduğu bir çevrede olsam da ve köçeklerin kendi memleketlerinden bir tanıdığımın veya önceden görüştüğüm bir köçeğin aracılığını kullansam da ulaşabildiğim köçeklerin büyük çoğunluğu telefonda veya ayaküstü bilgi vermekle yetindi ya da görüşmeyi doğrudan reddetti. Görüşme

yapmayı istekli veya isteksiz kabul eden on dört köçekten ise sadece bir tanesi ses kaydı almamı kabul etti. Diğerleri başlarına bir iş gelebileceği yönündeki kaygılarını belirterek kayıt almama izin vermedi. Birkaçının belirttiği üzere bu kaygılarının altında gittikçe zayıflayan köçeklik geleneğinin tamamen yasaklanabileceği ve işsiz kalabileceklerine yönelik korkular yatıyordu. Bu yüzden görüşmeleri çoğu kez yanımda bulunan bir arkadaşımınla birlikte yazılı kayıt altına almaya çalışarak ilerledim. Bu da köçeklerle görüşme esnasındaki ilişkiyi olumsuz etkileyen dinamiklerden biri oldu şüphesiz.

Seyirci görüşmelerinde ise Zonguldak'tan dört, Ankara'dan dört, Bolu'dan üç, Kastamonu'dan iki, Bartın'dan bir ve İstanbul'dan bir kişi olmak üzere toplam on beş erkekle görüşme fırsatı buldum.<sup>27</sup> Seyircilere uyguladığım yarı yapılandırılmış soru formunun içeriği sosyo-demografik bilgilerin yanı sıra köçeklikle ilgili görüşleri, köçeklerle yaşanan deneyimleri ve köçeklik ve cinsiyet arasındaki ilişkiye dair düşünceleri dinleyebileceğim sorulardan oluşuyordu.

Erkek seyircilerle görüşmeleri 2018 yılı içinde gerçekleştirdim. Bu erkekleri seçmemdeki tek kıstas, görüşme yaptığım köçeklerin şehirlerinde köçek performansını pek çok kez canlı olarak izleme deneyimlerinin bulunması oldu. Sadece erkekleri seçme nedenim ise bu erkeklerin köçeklik ve erkeklik arasındaki ilişkiye dair yorumlarını dinlemek istememden kaynaklanıyordu. Görüşülenlerin yaşları yirmi iki ile altmış bir arasında değişmekteydi. Eğitim durumları ve meslekleri çeşitlilik göstermekteydi. Aralarında köçekleri sadece seyretmekle yetinen de vardı, kendi düzenledikleri bir etkinliğe bizzat köçek getirtip oynatan da.

Seyirci görüşmeleri için köçek performansını pek çok kez izlemiş kişilere ulaşmada köçeklerde olduğu kadar sorun yaşamamam da, ses kaydına izin alma

---

<sup>27</sup> Görüşülen seyircilerin listesine Ek-3'ten bakılabilir.

mevzusunda benzer korkuların bu erkekler tarafından da yaşandığını söyleyebilirim. Görüştüğüm erkeklerden dokuzu, genel olarak yanlış bir şey söylemekten çekindiklerini ve başlarına bir iş gelme olasılığını belirterek ses kaydı almama izin vermedi. Toplamda altı seyirciden ses kaydı alabildim ve diğer görüşmeleri yine yazılı kayıt altına almak durumunda kaldım.

Hem köçek görüşmelerinde hem de seyirci görüşmelerinde görüşülenlerin kimliklerini açık etmemek adına gerçek isimleri yerine kendi seçtikleri mahlasları kullanmayı tercih ettim. Kişilerin kendi isimlerini kendilerinin seçmelerinin, aynı zamanda kendilerini hangi öncelikli kimlikler üzerinden tanımladıklarına işaret etmesi açısından işlevsel olduğunu düşünüyorum. Köçeklerin büyük çoğunluğunun mahlas olarak “köçek” kelimesini belli sıfatlar ekleyerek kullanması, araştırmamın konusundan kaynaklı olmasının yanı sıra köçeklik kimliklerinin sosyal hayatlarındaki etkin rolüne de işaret etmekteydi. Öte yandan görüşülenlerden bazıları seçecekleri mahlas üzerine oldukça uzun süre düşündüğü halde bir karara varamadı ve ısrarlarıma rağmen mahlaslarını benim seçmemi istediler. Bu kişiler için buldukları şehri ve köçek mi seyreden mi olduklarını belli edecek isimler kullanmayı uygun gördüm (Bartınlı Köçek, Çankırlı Seyirci gibi). Özellikle köçeklerin küçük şehirlerde kimliklerinin kolay anlaşılabilmesiyle çalışmaları boyunca kendileri ve aileleriyle ilgili detaylı bilgiler vermekten kaçındım.

Son olarak görüşmeler esnasında görüşülenlerin yaptıkları paylaşımların araştırmacıda da görüşülenlerin kendisinde de dönüşümler yaratabildiğini, bunun örneklerini saha çalışmamda deneyimlediğimi belirtmek isterim. Görüştüğüm köçeklerden de, seyircilerden de gerçekleştirdiğimiz sohbetler esnasında veya sonrasında daha önce hiç düşünmedikleri şeyleri düşündüklerini ve bakış açılarının derinleştiğini veya değiştiğini söyleyenler oldu. Bu elbette ki benim için de geçerliydi.



Görüşmeler sayesinde sadece okumalarla sağlayamayacağım bir konum ve bakış açısı edindiğim açıktı. Bu deneyimlerde bağlamın da kritik rol oynadığını unutmamak gerekir. Bağlam ile kastettiğim, Kümbetoğlu'nun örneklendirdiği gibi, “araştırmanın gerçekleştiği koşullar, mekânlar (sadece fiziksel anlamda olmayan), bağlılıklar, deneyimler, sosyal ilişkiler, davranış kalıpları, yerel ve kültürel özellikler, hatırlananlar, unutulmak istenenler, korkular, adanmışlıklar, yaşanan yerdeki değişim” gibi etmenler (2011: 484-5). Bütün bu etmenlerin görüşmeleri çeşitlendirdiğini, aynı uzunluk ve verimlilikte olmasalar da farklı noktalardan oldukça değerli bilgiler ve bakış açıları sağladığını ve bu sayede hem beni ve görüşülenleri dönüştürdüğünü hem de bu tezi olgunlaştırdığını rahatlıkla söyleyebilirim.

### **3.3.3.2. Gözlemler**

Köçeklerle ve seyredenlerle gerçekleştirdiğim görüşmelerin yanı sıra Zonguldak'ta dört, Bolu'da iki, Ankara'da bir ve Bartın'da bir kez olmak üzere toplam sekiz köçek performansını canlı gözleme olanağı buldum.<sup>28</sup> Bu gözlemler izlediğim köçek performanslarının birazdan detaylandıracağım video ve film görüntüleriyle sınırlı kalmaması açısından oldukça değerli veriler sağladı. Bu sayede köçeklerin takımlarıyla birlikte performans öncesi ve sonrası hallerini ve seyredenlerle performans esnasındaki ilişkilerini olabildiğince geniş bir çerçevede gözlemlemiş oldum.

Gözlem yapma fırsatı bulduğum performanslardan bazılarında köçeklerin kendileri beni davet etmişken, bazılarında beklemediğim bir anda yol üstünde karşılaşarak eriştiğimi söyleyebilirim. Örneğin Zonguldak'taki gözlemlerimden ikisi ben evdeyken müzik sesini duymamla fark ettiğim ve balkondan baktığımda sokağında gerçekleştiğini gördüğüm performanslardan oluşuyor. Bu gözlemleri yapmam için

---

<sup>28</sup> Canlı performans gözlem listesine Ek-2'den bakılabilir.

evimden çıkıp birkaç adım öteye gitmem yeterli oldu. Yine Zonguldak'taki bir başka gözlemim, eve gitmek üzere okuldan çıktığım bir akşam yol kenarında karşılaştığım köçek takımının performansını içeriyor. Durup izlediğim bu performans sonrasında köçeklerle görüşme fırsatı da elde ettim. Bolu'daki gölde ve düğün salonunda gerçekleştirdiğim gözlemlerim ise yaz mevsiminde köçeklerin performans sergileyeceğini düşündüğüm yerlerde dolaşırken karşılaştığım performanslara dayanıyor. Tüm bu örnekler aynı zamanda köçeklik geleneğinin bu bölgelerde ne derece yaygın olduğunu da gösterir nitelikte.

### **3.3.3.3. Videolar ve Filmler**

Saha çalışmamın bir diğer bölümünü köçeklerle ilgili internet üzerinden izlediğim videolar ve yirmi beş yıl arayla çekilmiş iki Türk filmi oluşturuyor.<sup>29</sup> Tezimdeki argümanların desteklenmesi ve okuyucuya görsel bir kaynak sağlanması açısından, görüşmelerimin ve gözlemlerimin yanı sıra yaptığım bu video analizlerinin ve film betimlemelerinin oldukça önemli olduğunu düşünüyorum.

İnternette yayınlanmış ve online bir şekilde izlenebilir durumda olan köçek videoları bu çalışma için farklı şehirlerdeki ve hatta ülkelerdeki farklı mekânlarda, farklı köçekler tarafından sergilenen farklı performansları görebilmek adına, kısacası köçek performansının çeşitliliğini gözler önüne sermede oldukça yarar sağladı. Analiz etmek için kullandığım elli iki video bana toplamda yaklaşık üç yüz dakikalık bir görsel sağlamış oldu. Bu videoların büyük çoğunluğu köçeklerin çağrıldıkları etkinliklerde sergiledikleri performanslardan veya sadece kayıt altına almak için hazırlanmış seyircisiz performanslardan oluşuyor. Az sayıdaki birkaç video ise köçeklerin sinema/dizi oyuncularını tarafından canlandırıldığı programlardan bir kesit içeriyor.

---

<sup>29</sup> Analiz edilen videoların listesine Ek-4'ten, filmlerin listesine Ek-5'ten bakılabilir.

Videoların yanı sıra ele aldığım iki Türk filmi ise yine internet üzerinden erişilebilir durumda. Bu filmler aynı isme sahip: *Köçek* (Nejat Saydam, 1975) ve *Köçek* (Cemal Şan, 2000). Bu filmler köçeklerin ve köçeklik geleneğinin Türk filmlerinde nasıl temsil edildiğiyle ilgili birbirinden oldukça farklı iki örnek sunuyor.

1975 yapımı Nejat Saydam filmi “*Köçek*”, kadın mı erkek mi olduğu muğlak bırakılan Caniko’nun (Müjde Ar) hikâyesini anlatır. Caniko filmin ilk yarısı boyunca cinsiyetinin belli olmadığına yönelik laflara maruz kalan, “erkek gibi” giyinip “erkeksi” hareketler sergileyen, sokaklarda çalgıcı arkadaşları eşliğinde dans eden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bir gün kaçırıldığı adamlar tarafından kadın sanılıp tecavüze uğrayacakken erkek cinsel organı olduğu fark edilir ve bunu hazmedemeyen tecavüzcüler tarafından cinsel organı kesilir. Caniko’nun aslında çift cinsiyetli olduğunu hastanede müdahalede bulunan doktordan öğreniriz: “Senelerce erkeklikle kadınlık arasında çırpınmış durmuş zavallı”. Doktor bu “anormal” duruma müdahaleyi bir insanlık borcu olarak görür ve Caniko’yu kadın bedenine geçirir. Uyandığında duruma oldukça sinirlenen Caniko’ya tetkiklerin onun kadın yanının ağır bastığını gösterdiği yönünde bir açıklama yapar. Caniko (ya da yeni adıyla Raziye) filmin sonunda kadınlığıyla barışmış bir şekilde sevdiği adamla evlenecektir.<sup>30</sup>

Filmdeki Caniko benim burada ele aldığım tarzda bir köçek değildir. Ne kendisi geleneksel kıyafetler giyer (sadece zil takar), ne de çalgıcı arkadaşları bir köçek takımını andırır. Filmin adı “*Köçek*” olmasa ve filmde çok az da olsa köçek lafı

---

<sup>30</sup> Caniko’nun hikâyesinin, Reşad Ekrem Koçu’nun kitabında yer verdiği 17. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı söylenen ünlü Köçek Can İbo Şah’ın hikâyesiyle benzerlikler göstermesi dikkat çekicidir. Köçek Can İbo Şah, onu sokakta bulup köçek olarak eğitmek için yanına alan Baba Nazlı’nın yanında sıkı bir eğitimden geçerek kısa sürede İstanbul’un en ünlü meyhane köçeklerinden biri olur. Ancak ününün zirvesindeyken Köçek İbo’nun sürekli sarhoş gezen dayısı aile sırlarını açığa çıkarır ve yeğenin erkek değil kız olduğunu, adının da İbo değil Güllü olduğunu itiraf eder. İbo’nun hünsa (çift cinsiyetli) olduğu kulaktan kulağa yayılır. Baba Nazlı bu gerçeği önceden öğrenmiş ancak sırrı saklayarak usta-çırak ilişkilerini sürdürmüştür. Gerçeğin bütün şehre yayılması üzerine canlarını kurtarmak için kaçma planları yapan ikilinin ilişkisi karı-koca ilişkisine döner. İbo, Baba Nazlı’ya “kocacığım” diye hitap etmeye başlar. Ancak kaçarlarken Baba Nazlı öldürülür. İbo ise ailesiyle birlikte Şam’a kaçmayı başarır ve yaşamına Güllü olarak devam eder. Yıllar sonra İstanbul’a geri döner, Şamlı Fatma takma adını alır ve çengilik kabiliyeti gördüğü kızları seçip onlara raks öğreterek bu sefer “çengi ustası karı” olarak ünlenir (2015a: 65-81).

geçmese (sadece üç kere), Caniko'nun yaptığı dansı bile çoğu kişi köçek olarak okumayacaktır. Filmde Caniko'ya “dans eden erkek” olması bakımından köçek dendiği söylenebilir. Kaldı ki filmde geçen köçek lafları daha çok bir aşağılama içeriyor gibidir. Benim bu filmi yine de bu çalışmaya dâhil etmek istememin sebebi ise Caniko'nun köçekliğinin yanı sıra cinsiyetindeki muğlaklığından kaynaklanıyor. Analiz bölümlerinde köçeklerin “ne erkek ne kadın” olarak okunabileceğini tartışırken ve muğlaklığın ya da iki durumun biraradalığının kabul edilemezliği üzerinde dururken Caniko bir sembol olarak iyi örnekler sunacak.

2000 yapımı Cemal Şan filmi “*Köçek*” ise köçekliğin günümüzdeki mevcut durumunu ve hem geleneğin aldığı hâli hem de bu geleneğe bakışta kuşaklar arası farklılıkları göstermesi açısından oldukça yararlı bir kaynak. Filmde üç erkek bir kız çocuğa sahip Hasan (Talat Bulut), köçekliğe gönül vermiş ve yıllardır bu mesleği sürdüren bir karakterdir. Oğullarının ve eşinin kendisini desteklemiyor gibi görünmesinin yanı sıra, kendisine yetiştirilmek üzere ustası tarafından emanet edilmiş olan Kemal'in (Tolga Çevik) ilgisinin köçeklikten hip hop'a kaymasına da engel olamaz. Film, Hasan ve Kemal'in usta/çırak, baba/oğul dinamikleri üzerinden açıklanabilecek çatışmaları üzerinden ilerler. Film boyunca Hasan hem köçekliğe duyulan saygının azaldığından, hem de yeni neslin “gavur” adetlerine uyduğundan şikayetlenir durur. Filmin sonunda Kemal'in başkaldırısı karşısında pes eder ve bir çırak dahi yetiştirememiş olmanın hüsraniyle köçekliği bırakmaya karar verir. Ancak film Hasan'ın bir sürpriz yaşamasıyla biter. Film boyunca sadece çikolataya olan bağımlılığıyla gördüğümüz Hasan'ın küçük oğlu teybe bir kaset takar ve babası gibi oynamaya başlar. Hasan, Kemal'de başarısız olmuştur ama farkında olmadan kendi küçük oğlunu köçekliğe özendirmeyi başarmıştır. Ustalık yapacağı ve bu geleneği sürdürebileceği yeni bir çırak bulmuş olmanın sevinciyle kalkıp kendi de oynamaya başlar ve film biter.

Filmde yıllardır köçeklik yapan bir neslin bu geleneği sürdürmeye ve dolayısıyla çırak/oğul yetiştirmeye verdiği önemi açık bir şekilde görürüz. Hasan'ın Kemal'le ilişkisi, tezin analiz bölümünde köçekliği babadan oğula aktarılan bir meslek/gelenek olarak okurken beni destekleyecek noktalara sahip ve bu noktalar, yaptığım görüşmelerde köçeklerin paylaşımlarıyla da birebir örtüşmekte. Üstelik görüşmelerimin yanı sıra yaptığım canlı gözlemlerdeki ve izlediğim videolardaki performanslarla birlikte düşünülünce, filmdeki diğer sahneler de iyi bir analiz kapısı sağlayacak.

### **3.4. Bölüm Sonucu**

Tıpkı queer'in ne olduğunun sınırlarını net bir şekilde çizemediğimiz gibi, yöntemde queer yaklaşımların nasıl uygulanabileceğini net bir şekilde ortaya koymak da oldukça güç görünüyor. Queer yöntemin amacının genel tabirle geleneksel araştırma tekniklerini dönüştürmek olduğunu düşünebiliriz. Bu dönüştürmenin öncelikli olarak araştıran/araştırılan sınırlarını yıkmaktan, nesnellik reddinden, genellemelerden kaçınmaktan, bağlamın ve konunun önemini vurgulamaktan ve veri toplamadaki sınırsızlıktan geçtiğini söylemek mümkün. Bu yaklaşımlarıyla queer yöntem, feminist yaklaşımlardan çok da farklılaşmıyor gibi görünüyor. Queer yöntemin araştırmaya yaklaşımında kazandığı özgünlüğün ise kategorilerin sınırlarındaki muğlaklıkla yola çıkmasından ve bütün kategorileri sürekli sorunsallaştırmasından; veri olarak kesinlik değil, üzerine tartışılacak bir belirsizlik sunmasından geldiği söylenebilir.

Queer'in yöntemsel yaklaşımlarda kuralları ve sınırları yıkıcı rolü, araştırmacıya bir özgürlük alanı yaratmış olur. Çünkü queer yaklaşım araştırmacının yoldan sapmasına izin verir, ona araştırmayı illa belli bir düzlemde sürdürme zorunluluğu dayatmaz. Yoldan sapmalarla edinilen bilginin önemini es geçmez, onu da tartışmaya açar. Bu yaklaşımla yöntemi istikrarsızlaştırmış olur. Sibel Yardımcı, "belki de

kategorik olarak queer bir yöntemdense, her araştırmaya bulaşabilecek sürekli bir istikrarsızlaştırma teşebbüsünden söz etmek daha doğru olacaktır: normda, öznedede, kimlikte, yöntemde ve bizzat disiplin fikrinde” diye yazar (2014: 79). Yani queer yaklaşımların sadece yöntemde değil, araştırmanın gerçekleştiği sürecin tamamına yayılması sergilenebilecek en iyi hareket gibi gözüküyor. Her alandaki normatif değerleri yıkmak adına.



## 4. BÖLÜM

### OYUN, PERFORMANS VE KÖÇEKLER

“Cem olur seyrine enva-i beşer  
Sahn-ı meyhane olur bir mahşer!..”

*Defter-i Aşk*, Enderunlu Fazıl Bey<sup>31</sup>

#### 4.1. Giriş

Bu bölümde tezin temel odak noktası olan köçekleri ve köçeklik geleneğini tarihsel olarak detaylandırıp queer bir yaklaşımla yorumlayabilmek için bir altyapı oluşturmayı amaçlıyorum. Bu altyapı elbette ki çok geniş tarihsel bir dönemi kapsadığı gibi her biri üzerine detaylı tartışmalar yürütebileceğimiz çeşitli kavramlar içeriyor. Üstelik bu tarihsel süreçte köçeklik büyük değişimler geçirmiş durumda. Ancak köçekliğin bugün aldığı şekli yorumlayabilmek için geçmişine bakmak önem arz ediyor. Bu sebeple bu bölümün çerçevesini sonraki bölümlerden kopuk kalmayacak biçimde, teori ile birlikte analiz bölümlerinde referans alabileceğim ve derinleştirebileceğim konular ışığında sınırlandırıp ele almaya çalışacağım.

Köçekliği performans özelinde ele almak, onu ortaya çıktığı tarihlerden çok daha eskilere dayandırmamızı sağlar. Bu sayede kendimizi köçekliği sadece Osmanlı'da saray ve sokak kültürü bağlamında okumakla sınırlandırmamış oluruz. Böyle bir sınırlandırma şüphesiz ki köçekliği bugün yıkıcı-aracı bir pratik olarak ele almamı

---

<sup>31</sup> Akt. Koçu, R. E. (2015a). *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri* [1947], İstanbul: Doğan Kitap, 4. Baskı, s. 59.

desteklemek için kısıtlı katkı sağlayacaktır. Bunun yerine köçekliğin ortaya çıkmasından çok daha önce insanların neden dans ettiği, neden tiyatroya gereksinim duyduğu, neden oyun oynadığı gibi sorular köçekliği performans kavramı bağlamında anlamlandırmak için sağlam bir altyapı oluşturabilir. Bu yüzden bu bölümde öncelikle insanı oyun olgusu temelinde ele alıp, insan uygarlığının “oyun oynayan insan” tanımıyla açıklanabileceğini savunan argümandan yola çıkacağım. Daha sonra bundan bağımsız olmayacak bir şekilde, yine oyun olgusuna dayanan ve maske ve dans gibi farklı araçların kullanım örneklerini görebileceğimiz dramın kökenine ve doğuşuna bakacağım. Bu ilk kısmı en az oyun kadar eskiye dayandırabileceğimiz performans kavramını, performans sanatının ortaya çıkışıyla birlikte günümüze kadar getirerek bitireceğim. Bütün bu kavramların tarihsel gelişimini, köçeklerin ortaya çıkmasının kökenine işaret etmesi açısından önemli buluyorum.

İkinci bölümde ise tamamen köçeklere odaklanacağım. Köçeklik, tiyatro sanatı üzerinden ele aldığımızda kökeni Şamanizm’e kadar dayanan doğayla barışık dünyevi dansın/ritüelin kendi geleneklerimizde süregeldiğine işaret eden bir örnek olarak okunabilir hale gelir. Bu yüzden öncelikle ülkemizin tiyatro geçmişini bazı tiyatro tarihi eserlerini temel alarak dört aşamada ele alacağım: Şamanizm, köy seyirlik oyunlar, geleneksel halk tiyatrosu ve Batı etkisindeki günümüz tiyatrosu. Köçekleri bu tarihsel süreç içerisinde sadece geleneksel halk tiyatrosu içinde görüyor olsak da, öncesi ve sonrasındaki tiyatro türleri, köçekliğin gelişimindeki olumlu ve olumsuz etkileri görebilmek için önem arz ediyor. Daha sonra köçeklerin nasıl ortaya çıktığına, nasıl yayıldıklarına, kıyafetlerine, toplumsal konumlarına, köçeğin kelime anlamına ve köçekliğin nasıl bir gelenek oluşturduğuna cinsiyet, güzellik anlayışı, beden, homofobi gibi bazı temel kavramlar ışığında odaklanacağım. Son olarak ise köçekliğin günümüzdeki varlığını, bu geleneğin zayıflamasına sebep olan etkenlerle birlikte düşüneceğim.



Wendy James, kapsamlı antropolojik çalışmasında dans ile ilgili verdiği tarihsel örneklerle “dansın ima ettiği şeylerin çok katmanlılığını ve hiçbir dansın görüldüğü kadar basit ve masum olmadığını” gösterdiğini belirtir (James 2013: 107). Bu bölüm, tezin argümanlarından biri olarak köçekliğin basit bir danstan çok daha ötesini barındırdığını temellendirmeye çalışacaktır.

## 4.2. Oyun ve Performans

### 4.2.1. Oyun ve *Homo Ludens*

Öncelikle oyun kavramını ele almak istememin sebebi, “oyun oynayan insan” tanımlamasını insanlığın temeline yerleştiren argümanın daha sonra ele alacağım performans ve dram gibi alanlar için bir temel oluşturmasından kaynaklanıyor. İlk insanla birlikte hareketin de doğuşu ve her zaman bir anlam barındırıyor olması, “oyun” kavramıyla birlikte daha anlaşılır olur.

İnsan uygarlığının en temel özelliği olarak oyunu ön plana çıkardığı 1938 tarihli kitabında Huizinga, *homo sapiens* (akıllı insan) ve *homo faber* (imalat yapan insan) adlarının türümüzü açıklamada yetersiz kaldığına dikkat çekerek *homo ludens* (oyun oynayan insan) tanımını merkeze koyar. Huizinga, oynamanın metafizik anlamını merak eder ve oynama fiilini medeniyetin analitik metaforu olarak düşünür (Evren 2018: 235). Ona göre insan uygarlığı oyun olarak, oyunun içinde ortaya çıkmıştır ve bu yüzden oyunun diğer kültürel olgular arasındaki yerini değil, kültürün hangi ölçülerde oyunsal bir karakter gösterdiğini araştırmak gerekir (Huizinga 2017: 14). Çünkü oyun, kültürün içinde ortaya çıkmamıştır. Tam tersi, kültürün oluşumunda kendisinden daha önce var olan ve içinde bulunduğu oyunun etkisi mevcuttur. “Kültürün ilk aşamalarından itibaren bir oyunun çizgilerini taşıdığını ve oyun biçimleri altında ve

oyun ortamında geliştiğini anlamak gerekir” (Huizinga 2017: 75). Dolayısıyla oyun, günümüzde tektipleşen ve genellikle eğlence ile ilişkili kurulan anlamından çok daha kapsamlı bir alana işaret eder. İnsanlık tarihi boyunca her türlü toplumsal düzende gündelik yaşamın vazgeçilmez bir unsurudur oyun.

Huizinga'nın *homo ludens* kavramı bizi insanın dâhil olduğu her türlü eylemlerin temelinde oyunun olabileceği düşüncesine ikna eder ve bu düşünce artık pek çok disiplinde kabul görür. Bu disiplinler arasında sanat alanının oyun ile olan yakın ilişkisi sayesinde başı çektiğini söyleyebiliriz. Ayşın Candan, “Huizinga 1938’de konuya dikkatimizi çektiğinden bu yana insanın oyun yoluyla doğayla baş etme güdüsünün tüm sanatsal anlatımın temelini oluşturduğunu düşünüyoruz” diye yazar (2010: 14). Tarih boyunca her insan eyleminin temelinde yerleşmiş bir olgunun maddi manevi her insan icadının temelinde etkisi olduğunu düşünmek akla yatkın görünmektedir.

Dolayısıyla oyun, gündelik dilde kullandığımız basit bir kelimedenden çok daha fazlasını içerir. Çünkü bu yaklaşımın dikkat çektiği şey, oynama fiilinin insanın doğal bir varlık olması ile doğaya indirgenemeyecek bir zihin ve kültür taşıyıcısı olması arasındaki bağıdır (Evren 2018: 236). Bu kapsamlı içeriğiyle tanımlanması güç bir alanı temsil eder. Çocukların kendi kendilerine geliştirip vakit geçirdikleri eğlenceli oyunlardan Anadolu kültürüne yerleşmiş geleneksel oyunlara, tiyatro oyunlarından başkasının arkasından çevrilen iş anlamında kullandığımız oyuna kadar pek çok örnek birbiriyle örtüşmüyor gibi görünen farklı özellikler içerir. Huizinga en genel haliyle oyunu şöyle tanımlar: “Oyun, özgürce razı olunan ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir” (2017: 53). Huizinga'nın bu

tanımında bahsedildiği gibi “alışılmış hayattan başka türlü olmak bilinci”ni içermek belki de oyunun en kritik özelliğine işaret eder. Çünkü oyun, oyun olma özelliğini gündelik yaşamın düzeninden bir kopuşla kazanır.

Bu kapsamlı anlam ve genel tanım göz önüne alındığında spesifik bir oyunu net bir şekilde açıklamak, onun sınırlarını belirginleştirmek veya içeriğini kategorileştirmek oldukça güçtür. Richard Schechner, oyun edimlerini altı şablona göre ölçtüğümüzde bu zorlayıcı tanımlama sürecinden biraz olsun sıyrılabildiğimizi ima eder. Ona göre aşağıdaki altı şablon; oyunu, oyuna dâhil olan oyuncularını, izleyicileri ve gözlemcileri net bir şekilde görebilmek ve tahlil edebilmek için yarar sağlar (2015: 39-40).

(1) *Yapı*: Eş zamanlı bakıldığında, oyun edimlerini teşkil eden olaylar arasındaki ilişkiler nelerdir?

(2) *Süreç*: Artzamanlı bakıldığında, oyun edimleri nasıl oluşturuluyor ve gelişim evreleri nelerdir?

(3) *Deneyim*: Oyuncu, yönetmen, izleyici ve gözlemci olarak katılanlar ne hissediyor veya nasıl bir ruh haline sahip?

(4) *İşlev*: Oyun edimleri hangi amaca veya amaçlara hizmet ediyor?

(5) *İdeoloji*: Oyun edimleri bilerek ya da bilmeyerek hangi değerleri ifade ediyor, yayıyor ya da eleştiriyor? Bu değerler her oyuncu, yönetmen, izleyici ve gözlemci için aynı mı yoksa farklı mı?

(6) *Çerçeve* (ya da *ağ*): Oyuncular, yönetmenler, izleyiciler ve gözlemciler bir oyun edimi başladığında, icra edilirken ya da bittiğinde bunu nasıl biliyor? ”Bitmek”, “sona ermek” ya da “tamamlamak” ile aynı anlama mı gelir? Oynamanın çerçevesini hangi meta oyun oluşturuyor?

Schechner'in bu şablonu bir oyunu anlamlandırmada ve genel hatlarını çizmede yararlı olabilecek, ayrıca bir oyunu diğer oyunlardan ayırabilmeyi ve kabataslak da olsa bir sınıflandırma yapabilmeyi sağlayabilecek önemli bir şablondur. Benzer bir şekilde Metin And, oyun kavramı üzerine hazırladığı kapsamlı çalışmasında oyunların tanımlanmasının zorluğuna dikkat çeker ve oyunları sınıflandırmanın zengin alt yapılarından dolayı oldukça güç olduğunu belirtir. O da kitabında Schechner gibi çeşitli kümeleme örnekleri sunar. Bu örneklerden biri, oyunların yapısal öğelere göre kümelenmesine yönelik daha önceden yapılmış bir çalışmadır (2016: 81-5). Bu çalışmaya göre bir oyunu en iyi şekilde açıklayabilecek yapısal öğeler şunlardır:

1. Oyunun amacı
2. Oyunu oynama yöntemi
3. Eylemi/davranışları düzenleyen kurallar
4. Katılacakların sayısı
5. Katılanların görevi, işlevleri, yetkileri
6. Sonuçlar/Eylemin sonucuna bağlanan değerler
7. Eylem için gerekli yetenek ve beceriler
8. Birbirine etkililik biçimleri
9. Oyun alanı ve çevresel gereksinimler
10. Gerekli araçlar

Pek çok kuramcı Schechner ve And gibi bir oyunun yapısal özelliklerinin ne olduğu üzerinde durmuş ve benzer yöntemlerle çeşitli şablonlar geliştirmiştir. Huizinga'nın kitabı boyunca vurguladığı üzere oyunun insan uygarlığının kökenine uzanan varlığı ve kapsamlı içeriği, oyunları bu tarz sınıflandırmalarla açıklamaya

çalışmanın ne derece doğru olduğunu sorgulamamıza sebep olabilir.<sup>32</sup> Ama aynı zamanda bir oyunu kendi bağlamında özelleştirebilmek için de yararlı görünüyor.

Bugün tiyatronun ve performans sanatının oyun niteliğine sahip oldukları kabul gören bir gerçek. Sevda Şener, tiyatro yapıtına bizim dilimizde de başka dillerde de oyun denmiş olmasının özel bir anlamı olduğuna inanır ve “neden oyun?” sorusuna verilmiş en temel yanıtı oyun oynamanın insanlığın temel içgüdülerinden biri olduğu üzerinden açıklar (2014: 11). Bu açıklamasıyla Huizinga'nın argümanını desteklemiş olur. Benzer şekilde dans da Huizinga'nın kapsamlı analizinde önemli bir yer tutar. Çünkü Wendy James'in çalışmasında vurguladığı gibi Huizinga'ya göre dans, en saf ve en mükemmel oyun biçimidir (2013: 111). Oyunu tiyatro, performans ve dans üçlüsüne bağlama sebebim (ki bu üçlüyü birbirinden net sınırlarla ayırmak da pek mümkün değil gibi görünüyor) elbette ki köçeklik geleneğinin bu üçüyle olan yakın bağlantısından kaynaklanıyor. Bu yüzden sonraki bölümlerde öncelikle tiyatronun doğuşunu onu önceleyen maske kullanımıyla birlikte açıklayıp daha sonra performans kavramı üzerinde duracağım. Dansa ise bu bölümün ikinci kısmında köçeklerle birlikte değineceğim.

#### **4.2.2. Maske ve Dramın Doğuşu**

Maske ve maskeleme, tarih boyunca tiyatro sanatından da eskiye dayanan kökeniyle dramatik unsurların tohumlarını atan performanslara işaret eden önemli bir araç işlevi görmüştür. Bu yüzden tiyatronun doğuşunda kritik bir rolü olduğu düşünülür.

---

<sup>32</sup> Oyunlarla ilgili Schechner ve And'ın yaptığı bu tarz yapısal açıklama girişimleri her ne kadar belirli sınırlar çizse ve oyunların bazı boyutlarını göz ardı etme ihtimali barındırsa da söz konusu oyunu anlaşılır kılması açısından yararlıdır. Bu yaklaşımları bu bölümde ele almak istemem, köçek oyununu tezin analiz bölümünün başında bu şablonlar aracılığıyla detaylı bir şekilde açıklama isteğimden kaynaklanıyor.

Maske ve maskeleme, günümüzde de işlevselliğini koruyan bir araç olarak varlığını sürdürmektedir.

Özdemir Nutku, maske kullanımının tiyatro sanatının başlangıcından önceki avcılık gösterilerine ve putperest ritüellere kadar gerilere gittiğini belirtir (2011: 18). Wendy James, bu tarihlendirmeyi 40.000 ile 30.000 yıl öncesine dayandırır. İnsanların kendilerini resmettikleri çizimlerde muhtemelen maskeler ve boncuklar takarak dramatik canlandırmalar yaptıklarını ve kendilerini hayvan olarak temsil ettiklerini belirtir (2013: 41). Dolayısıyla maskenin ortaya çıkmasının ve ilk kullanımlarının temelinde inançsal faktörler rol oynar. Somut bir cisim kullanılarak veya boya ile yapılan maskelerin animizm, totemizm, Şamanizm gibi inançların ritüel etkinliklerinde etkili bir şekilde kullanılmaya başlandığı düşünülür. Her şeyin bir ruhu olduğuna, insanın öldükten sonra ruhunun yok olmayıp başka bir şeyin içine girdiğine ve ruhun içine girdiği şeyin bir içerik kazanarak fetiş olduğuna inanılan animizmde maske, fetişteki ruhları kendinden yana çekecek bir ruh kalıbı iken; ruhların acı çekmemeleri ve rahata ermeleri için insandan daha sağlam kalıplı hayvan türünün totem seçildiği ve tabulaştırıldığı totemizmde ise o hayvanın yaşaması ve üremesi için taklit yoluyla büyü yapmaya yarayan bir araçtır (Nutku 2011: 19). Şamanizmde ise maskeyi hem şamanlarda hem şaman olmayan insanlarda görürüz. Maske şamanlar tarafından şifa ritüellerinde kullanılırken, diğer insanlar tarafından ruh arayışları için kamusal canlandırmalarda kullanılmıştır (de la Croix & Tansey 1986: 500). Bu örneklerle ortaya çıkıp kullanılan maske ve maskeleme, daha sonra inanç ve dini ritüel temelli olmayan etkinliklere de yayılmıştır.

Maske önceleri soyut bir amaca hizmet eden somut bir gerçeklik olarak ortaya çıkmış ve yayılmış olsa da, zamanla anlamını ve işlevini genişletmiştir. Bu yüzden maskeyi sadece somut bir nesne veya görünür bir makyaj olarak düşünmemek gerekir.

“Maske ya yüzü gizlemek veya korumak amacıyla çeşitli maddelerden yapılmış yüze geçirilen veya sürülen nesnel bir şeydir ya da mecaz anlamda kişinin gerçek görünüşünü, duygularını gizleyen aldatici davranışların tümüdür” (Demiriş 2014: 29). Maskenin mecaz anlamı sadece oyunda değil, gündelik hayatın içinde insanın ve insan ilişkilerinin farklı boyutlarını anlamlandırmak için de kullanılır olmuştur. Maskenin tiyatro kuramının yanı sıra diğer akademik disiplinlere de konu olması bu özelliğinden kaynaklanır. Örneğin “Maskeyle Varolmak” başlıklı makalesinde Oğur Arıcı, gerçekte varlığın bir maske olduğunu savunur. Dolayısıyla bunu tiyatroyla ilişkilendirdiğimizde sahneye çıkan oyuncunun eyleminin tam da bu maskeyle varolma halini temsil ettiği fikri ortaya çıkar (2014). Yani yine oyun aracılığıyla bir temsil söz konusudur ancak bu temsil var olan bir gerçekliğin maske aracılığıyla temsilini değil, zaten maskelenmiş olanın temsilini içerir.

Varlığın bir maske olduğu düşüncesi, maskenin işlevini ilk ortaya çıktığı âna kıyasla oldukça öteye taşır ve felsefi tartışmalara zemin sağlar. Schechner’in maskelemenin önemini “sergilenemeyen kendiliği oynamak” üzerinden açıklaması bu zemin için iyi bir temel sağlar. Ona göre maskelemenin verdiği heyecan ve tatmin, “kişinin ‘kendi iken’ açıkça yapamadığını isimsiz olarak, başkasının kılığında ya da gizlilik içinde icra etmesinde gizlidir” (2015: 55). Şener’e göre de “bütün sanatlar içinde özellikle tiyatro sanatından hoşlanmamızın nedeni, yaşam oyunundaki rolümüzü tanımamızı sağlaması, maskelerimizi düşürmesidir diyebiliriz” (2014: 13). Maskenin ve maskelemenin hem oyuncu hem de seyirci açısından cazibesi belki de bastırılmış arzulara gizlilik üzerinden bir kapı açmasından kaynaklanır.

Maskenin “kendiliği” gösteren işlevi, onun gizleme işlevinin aslında ortaya çıkarma amacına hizmet etmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu durum maskenin işlevlerinin çeşitliliğine ve gündelik hayata sızması durumuna getirilen geniş kapsamlı tartışmaların

ortaya çıkardığı bir argümandır ve maskenin belki de artık en önemli özelliklerinden birine işaret eder. Ekmekçioğlu bu duruma örnek olarak tiyatro tarihi içerisinde maske kullanımında özel bir yer edinmiş olan İtalyan Commedia dell'Arte geleneğini hatırlatır. Ona göre bu gelenekte maske kullanımının dramatik işlevi karakteri gizlemek değil, maskenin ardındaki ortaya çıkarmak olmuştur (2014: 71).<sup>33</sup> Maskenin somut da olsa soyut da olsa sadece bir araç olduğu unutulmamalıdır. Maskeleme geçicidir. Maske (ister kendiliği sakladığı düşünölsün, ister gizleme üzerinden kendiliği açık ettiğine inanılsın) işlevi esnasında ya da işlevini bitirdikten sonra düşer, düşmese de onun bir maske olduğu ve altında farklı bir durum gizlediği gerçeğini açık eder. Dolayısıyla dini ritüellerde ya da büyüde, tiyatrodada ya da gündelik hayatta olsun asıl olay belli bir amaç için geçici bir temsil yaratma ve bu geçici durumu belli bir süre boyunca sürdürmekten ibarettir. Asıl durumun bu geçici durum mu olduğu yoksa bu geçici durumla gizlendiği mi sorusu ise ucu açık bir tartışma konusu olarak varlığını sürdürmektedir.

İlkel insanın maske yapma ve kullanma ihtiyacı, aynı anda dramatik unsurların kökenlerinin de oluştuğuna işaret eder. İlk örnekler olarak avcılık gösterileri ve animizm/totemizm kaynaklı ritüeller, bugünkü tiyatro anlayışının temelini oluşturur.

Tiyatronun kaynağını ele aldığı yazısında Nutku, eski bir av hikâyesinden bahseder. Binlerce yıl öncesinde yaşayan avcılarının üstlerinde hayvan postları, yüzlerinde maskeleri ve ellerinde ilkel silahlarıyla ateşin çevresinde atlayıp zıplayarak döndüklerini, garip sesler çıkardıklarını anlatır. Bütün bunlar avlarının başarısını dile getirmek ve avladıkları hayvanın ruhunu kovmak içindir. Bu esnada ateşin çevresindeki seyircilerle aralarında bir sınır bulunmaz. Seyirciler bazen el çırparak, bazen doğrudan

---

<sup>33</sup> Aynı şeyi kılık değiştirme için de söylemek mümkün. Mızıkyan Akfıçıcı, Caryl Churchill'in "Bulutların Üzerinde" adlı oyunu üzerinden yaptığı incelemede, oyunda karşı cinsin giydiği kıyafetlerin giyilmesinin oyun yazarına maskenin altındaki yüzü ortaya çıkarma imkânı sunduğunu yazar. Ayrıca bu durum cinsiyetlerin ve cinsel rollerin yapaylığını ve keyfiyetini sorgulama zemini de sağlar (2014: 252). Dolayısıyla sahne üzerinde kılık değiştirmelerin illa gerçekçi olmasına gerek yoktur. Çünkü seyirciye hizmet eden şey aslında bir "sembol değişimi"dir (Arıkan 2011: 237). Maske de, kılık değiştirme de sahnede farklı sembollere işaret ederek saklanılanı deşifre eder.



oyuna girerek onlara eşlik ederler. Nutku'nun bu av oyunlarını tiyatronun kaynağı olarak görmesinin sebebi ise bu oyunlarda tiyatronun üç temel ilkesini görebilmemizden kaynaklanır: Taklit, eylem ve topluca katılma (Nutku 2011: 17).

İlkel insanın bu üç ilkeyi barındıran ritüelleri bugünkü tiyatro olgusuyla aynı amaca hizmet etmese de aynı yöntem ve teknikleri içermesi bakımından benzeşir. Aslıhan Ünlü, “insan tiyatro yoluyla, gerçekliğini ve yaşamdaki yerini araştırır, bilinen'i tekrarlamayı değil, kendi bilgi'sini oluşturmayı hedefler” diye yazar (2006: 243). Tiyatronun bu işlevi ilkel insanın gerçekleştirdiği etkinlikleri de açıklar niteliktedir. Bu etkinliklerde tiyatronun kaynağı, “yaşamsal gereksinmelerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren olgulara, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırda” karşımıza çıkar (Nutku 2013: 37). Bu tavır, bugün tiyatro sanatının özünü oluşturan dramatik unsurların ilkel insanların ritüellerinde vücut bulmuş halleri olarak görülebilir.

Taklidi eyleminin temeline yerleştiren ilkel insan böylece taklit sanatının ilk örneklerini sunmuş olur. Refik Ahmet Sevengil, taklit sanatlarının ilk hali olarak dramı ele alır ve “dram, bir olayı iş ve hareket halinde anlatmak olduğuna göre, geniş anlamda temsilin insan kadar eski olduğunu kabul etmek gerekmez mi?” diye sorar (2015: 15). Ona göre “her kadim insan topluluğunun varoluşlarının ilk safhalarından itibaren ortaya koyduğu çeşitli sanat dalları arasında en kuvvetli mesaj verme ve ifade aracı olan dram sanatını kendiliğinden bulmuş olduğunu kabul etmek gerekir” (2015: 14). Burada insanlığın tanımı için ele aldığımız *homo ludens* kavramını tekrar hatırlamak yararlıdır. Tiyatronun oyun olgusuna dayandığını göz ardı etmezsek, tarih boyunca insanların bulunduğu her yerde aslında dramatik öğelerin kullanıldığı ve tiyatronun temellerinin atıldığı çıkarımını yapmak mümkün olur.

Kökenini ilk insanlara ve özellikle avcılık ritüellerine kadar götürebildiğimiz tiyatronun başlangıcı ise Antik Yunan'daki Dionisos şenliklerine dayandırılır. Nutku'nun belirttiğine göre Dionisos acı çekme ve ölüm, sevinç ve yaşam ikilemini temsil ederdi, bu yüzden de tragedya ve komedyanın yaratıcısıydı (2011: 29). Ürün tanrısı olan Dionisos'un tiyatroyu nasıl başlattığını Nutku şu şekilde açıklar:

“İÖ VII. ile VI. yüzyıllarda Atina'da bazı düzen değişiklikleri ortaya çıkmaya başladı. Gittikçe büyüyen ve güçlenen tüccar sınıfı ile o zamana kadar Atina'yı yönetmekte olan soylular arasında kıran kırana bir yarışma ve çatışma başgösterdi. Tüccar sınıftan gelenler de, zenginlikleriyle etki yaparak Atina devletinin başına tiran olarak geçmeye başladılar. Tüccar sınıftan gelen tiranlar soyluların topraklarını köylüye dağıtarak köylüyü kendi yanlarına çekmek istediler. Oysa soyluların Zeus ve Apollon törenlerini denetleyerek ellerinde tuttıkları bir güç vardı ve bu güç hâlâ köylüler üzerinde etkindi. Dinsel yönden çok sağlamdı soylular. İşte tüccar tiranların, soyluların asıl bu gücünü ortadan kaldırmaları gerekiyordu. Ama çok akıllıca bir taktikle, soyluların Zeus ve Apollon ile gelen dinsel gücüne saldırmadılar. Bunun yerine halka daha yakın ve halkın sevdiği bir inanç kaynağı buldular: Bu Dionisos'tu... Köylülerin sevdiği Dionisos adına törenler düzenlemeye başladılar. Bu törenler çabucak halk tarafından tutuldu ve yayıldı” (2011: 28-9).

Özetle tiyatronun kökeninin ilkel insanın avcılık törenlerine, doğuşunun ise Antik Yunan'daki Dionisos şenliklerine dayandığını söyleyebiliriz. Maske ise bu tarihsel süreçte tiyatroyu ortaya çıkaran etmenlerden biri olarak işlevini sürdüren bir gelenek olmuş ve günümüze değin gelmiştir. Osmanlı ve Türkiye tiyatrosunda ve dans geleneğinde maskenin yaygın bir şekilde kullanıldığını görebiliriz. Yılmaz Arıkan, “oryantal tiyatro ve dansa maske geleneği oldukça güçlüdür” der (2011: 258). Bu gelenek sayesinde kendi kültürümüze has diğer ülkeleri de etkileyen üretimler yapılmıştır ve bu üretimler günümüzde zayıflasa da varlıklarını devam ettirmektedir.

### 4.2.3. Performans

Performans kavramı bugün gündelik dile de yerleşmiş olan ve farklı eylemleri tanımlamak için kullandığımız bir kavramdır. Performans kelime olarak “eski Fransızca’dan ‘parfournir’, tamamlamak, tamama erdirmekten gelir. Eski Türkçe’de en iyi ‘icraat’ sözcüğüyle karşılanır” (Candan 2010: 13). Performans, tıpkı daha önce ele aldığım oyun gibi tanımlaması zor bir alana işaret eder. Ayrıca oyun olgusuna dayandırdığımız tiyatro gibi geniş tarihsel bir süreci kapsar. Yine bir oyun türü olarak da düşünebileceğimiz performans, 1970’li yıllarda ayrı bir alan olarak yükselişe geçen performans sanatından önce tarihin pek çok noktasında insan uygarlığının gerçekleştirdiği bir eylem olarak hep var olmuştur diyebiliriz.

Performans kavramı sınırları çizilmesi güç bir yapıya sahiptir. Schechner, performansların birçok farklı durumda ve türde gerçekleştiğini belirtir. Ritüel, oyun, spor, popüler eğlenceler, sahne sanatları (tiyatro, dans, müzik) ve günlük yaşam performanslarından sosyal ve profesyonel rollerin, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf rollerinin hayata geçirilmesine, şifacılığa (şamanizmden cerrahlığa), medyaya ve internete kadar değişkenlik gösteren insan eylemlerini kapsayan “geniş yelpaze” veya “süreç” olarak yorumlanmalıdır (2013: 2-3). Goffman, “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı kitabında performans kavramını “bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetleri anlatmak için” kullanır (2014b: 33). Ayşın Candan ise performansın ne olduğunu anlamlandırmaya yönelik belli başlı genel özelliklere aşağıdaki noktalarla ışık tutar (2010: 13):

- “Hibrid bir oluşumdur (Tiyatro, opera, dans, bale, resim, heykel, müzik, pantomim ve akla gelebilecek başka türlerin bir potada eriyip birbirine karışmasıdır).

- Bir eylem gerçekleştirir.
- Oyun sanatlarının özünden fişkırmıştır.
- Anlıktır, yinelenemez.
- Gelip geçici ve yakalanamaz olduğunu her yönüyle vurgular.
- Önceden tasarlanmış, yinelemelerden oluşan bir prova sürecinden geçmiş bile olsa, izleyenle bütünleşme kaygısı taşır.
- Gerçek anlamda yaşantı paylaşımı gözetir.”

Performansın bir oyun türü olarak ele alınması ve kabul görmesi, performans sanatı (ya da gösterim sanatı) dediğimiz alanın ortaya çıkmasını tetiklemiştir. 1970’lerin yenilikleri arasında beliren bu alan tiyatrodan özerk bir tür olarak yer etmiştir (Candan 2013: 161). “Kendi içinde karmaşık ve sürekli değişen bir alan” olan performans sanatı (Carlson 2007: 74), tarihsel gelişimi içerisinde pek çok isim almıştır. Candan, “happening”, “aksiyon”, “fluxus”, “beden sanatı”, “özyaşam”, “canlı heykel”, “dans tiyatrosu” gibi adlar alan performans sanatının bu farklı adlar sayesinde çeşitliliğinin de gözler önüne serildiğini belirtir (2010: 20). Aynı şekilde performans sanatının ne olduğu, nasıl gerçekleştirildiği, ne ile gerçekleştirildiği ve neyi yansıttığı gibi sorular için bu farklı adlar birer ipucu sunar<sup>34</sup> ve performans üzerine gerçekleştirilen çalışmaların pek çok disiplinin kesişimini içerdiğini ima eder. Schechner, performans çalışmalarının sahne sanatları, sosyal bilimler, feminist çalışmalar, toplumsal cinsiyet çalışmaları, tarih, psikanaliz, queer teori, göstergebilim, davranış bilimleri, sibernetik, saha çalışmaları, medya ve popüler kültür teorisi ve kültürel çalışmalar gibi pek çok disiplinden yararlandığını ve bunları sentezlediğini belirtir. Ona göre performans çalışmaları, çoğu sınırlı çalışma alanına sahip disiplinlerin bittiği yerde başlar (Schechner 2013: 3).

---

<sup>34</sup> Özellikle beden sanatı, özyaşam ve dans kelimeleri, performans sanatında sanatçının basit bir eylem sergilemekten çok daha ötesini amaçladığını ve ortaya serdiğini gösterir.

Performans günümüzde performans çalışmaları alanında insanların kendilerini cisimleşmiş şekilde temsil ettikleri bütün yollar için geniş kapsamlı bir terim olarak kullanılmaktadır (Williams 2010: XX). Dolayısıyla performans edimlerinde ortaya serilen eser beden üzerinden, bedenle ilişkili ilerler. Performans esnasında bedenin en doğru nasıl kullanılması gerektiği ise o bedenin öncelikle “bedensizleşme süreci”nden geçmesi gerektiğiyle açıklanır. “Oyuncunun bedensel yapısına, yani onun dünyadaki bedensel varoluşuna referans veren her şeyin, geriye onda sadece ‘saf’ bir göstergesel beden kalıncaya kadar defedilmesi gerekmektedir” (Fischer-Lichte 2016: 135). Ancak bundan sonra o beden en saf hali üzerinden performe edeceği şeye gerçek anlamda bürünme imkânı bulur.

Marvin Carlson, “performans teorisyenleri arasında her türden performansın bir biçimde önceden var olan bir model, bir metin ya da bir aksiyon dizgesi üzerine inşa edildiğine ilişkin yaygın bir kabul” olduğunu belirtir (2013: 35). Bu yaygın kabul, performans kavramının Butler’ın performatif kavramıyla hangi noktada ayrıldığına yönelik bir ipucu sunar. Butler, toplumsal cinsiyeti verili kabul etmeyip performansla inşa edilen bir kategori olarak görür; böylece toplumsal cinsiyetin önceden var olan bir öz ya da değişmez bir toplumsal belirlenim olduğu fikri yerine sürekli değişen performativite ile tanımlanmasının önünü açar (Carlson 2013: 114). Butler’ın performativite kuramı, her seferinde bir tekrar içerdiğini düşündüğümüz performansların dahi hiçbir zaman birbirinin aynısı olamayacağını açık eder. Her performans, aslında performatif bir icradır diyebiliriz.

Performans sanatı alanında tiyatro kuramcısı Victor Turner tarafından geliştirilen “liminal” / “liminoid” kavramları, oyunun ve performansın gündelik hayat içerisinde nasıl konumlandırıldığı üzerine zihin açıcı tanımlar sağlar. Carlson’ın belirttiği gibi liminal etkinlikler, Turner tarafından normal kültürel işlemlerin “yapı”sına

ters düşen bir “karşı-yapı” olarak kavramsallaştırılmıştır (2013: 43). “Turner ilgisini, denilebilir ki, Levi-Strauss’un ‘ikili karşıtlıklar’ının ara kesitinde toplar ve insan gerçeğini orada, onların geçişliliğinde ve biresiminde bulur” (Atay 2012: 129). Liminal etkinlikler, gündelik hayat aktivitelerinin alternatiflerine ve bu alternatiflerle birlikte geçici ihlallere işaret eder. Performans da bu anlamda liminal ve özgürleştirici olur (Heuvel 1992: 49). Ancak şu da var ki “liminal performans, kurulu düzeni tersine çevirebilir ama hiçbir zaman yıkamaz. Tam tersine, kurulu düzenin alternatifinin ürkütücü bir düzensizlik olduğu izlenimini uyandır” (Carlson 2013: 43). Dolayısıyla performansların liminal etkinliklere işaret ettiği, onların bizi gündelik yaşamın dışına fırlatması üzerinden anlaşılır olur. Performans tam da bu yüzden değer ve anlam kazanır (Candan 2010: 15).

Liminoit kavramı ise liminal etkinliklerin karmaşık modern sanayi toplumlarında onaylanması mümkün görünmediği için daha sık rastlanan, yine “düzenli” kültürel etkinliklerin dışında kalan ama oyun, spor, boş zaman gibi iş dışındaki daha sınırlı alanlara adanmış etkinliklere işaret eder (Carlson 2013: 44-5). Liminal ve liminoit kavramları “düzenli” gündelik yaşam ile en geniş anlamıyla oyun arasındaki eşiğe işaret eder. Bu kavramlar Bakhtin’in karnaval görüşünün bir örneği olarak okunabilir. Carlson bu okumayı Bakhtin’in karnavalında gündeliğin/olağanın yapısını ve düzenini belirleyen yasa, yasak ve sınırlandırmaların askıya alındığını hatırlatarak yapar. Yani karnaval olmayan hayattaki egemen ilişkilerin karşısında, yarı gerçek yarı oyun modunda kurulan yeni bir karşılıklı ilişki biçimi mevcuttur ve bu da liminal ya da liminoit etkinlik sınıflandırmasının bir örneğidir (2013: 48).

Performansın özelliklerine ve performans sanatının niteliklerine baktığımızda tiyatro ve performans sanatının birbirleriyle ilişkili ve birbirlerini besleyen iki alan olduğu açık bir şekilde görülür. Ancak birbirlerini besledikleri gibi performansın

tiyatroyu olumsuz anlamda etkileyebileceği de düşünülebilir. Performansın tiyatro ve sanatta yarattığı akım, “vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada bulunan bedene kaydıran” özelliğinden kaynaklanır (Carlson 2013: 122). Her ne kadar performansa yönelik farklı yaklaşımlar bulunsada hepsi bir şekilde yazılı metne dayalı oyun algısını yıkar (Carlson 1985: 9). Bu özelliği aynı zamanda performans sanatının tiyatronun sınırlarına ve mevcut yapısına zarar verdiği argümanını doğurur. Örneğin “performans sanatçılarının öncelikle bedensel mevcudiyet ve hareket etkinliklerine odaklanmak adına geleneksel tiyatronun ve dansın dramatik yapısından ve psikolojik dinamiklerinden kaçındıkları dile getirilmiştir” (Carlson 2013: 160). Bu tarz yenilikler tiyatronun kabul görmüş mevcut kurallarını bir süre sonra işlevsiz kılma tehlikesi yaratır. Performans ile teatrallik arasındaki ilişkiye odaklandıkları erken tarihli yazılarında Feral ve Lyons (1982), performansın tiyatroya ve tiyatronun kendisi üzerinde yapabileceği her türlü etkiye her zaman bir tehdit oluşturduğu sonucuna varırlar. Daha yakın tarihli bir yazıda Baz Kershaw ise tiyatro ile performans arasındaki ilişki sorununa değinirken tiyatronun bugün bariz hale gelen sınırlılıklarından, performansın ise kaçınılmaz sınırsızlığından endişe duyulduğunu belirtir (2015: 27). Sınır meselesi her iki alan için de bir tehlike olarak orada durduğu gibi, iki alanın birbirleriyle arasındaki gerilim de tam olarak bu noktadan çıkar.

Carlson, bugün performansın doğası gereği sonuçlara direndiğini belirtir, “tıpkı geleneksel akademik yazılara ve akademik yapılar için o denli kullanışlı olan tanımlara, sınırlandırmalara ve sınırlara direndiği gibi” (2013: 277). Performansın bu queer özelliği dikkat çekicidir. Teori bölümünde queer’in geleceği üzerine yaptığım tartışma, performans için yapılan tartışmalarla benzerdir. Performans da kendi geleceğini sınırsızlığı üzerinden kendisi belirleyecek, ya yeni bir forma dönüşecek ya da kendi sonunu kendi getirecektir.

Son olarak hem tiyatrodaki hem performansta seyircilerin etkisinden bahsetmek, seyircinin her ikisini de var eden dinamiklerden belki de en önemlisi olduğu için önem arz etmektedir. Seyirci, sınırsızlığa sahip olan performans edimlerinde geleneksel tiyatrodaki olduğundan çok daha belirleyici rol oynar. Aslında her tür performansı şekillendiren, performansı gerçekleştiren kadar seyircilerdir de. Çünkü performans her zaman birisi için performanstır ve performansçının kendisinin seyirci olduğu durumlarda bile performansı performans olarak tanıyan ve doğrulayan bu seyircidir (Carlson 2007: 73). Burada *feedback* döngüsü kavramı öne çıkar. Fischer-Lichte, “oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları her şeyin oyunculara ve diğer seyircilere bir etkisi vardır” der ve sahnelemeyi meydana getirip yönlendiren şeyin özgönderimli ve kendini sürekli yenileyen bir *feedback* döngüsü olduğunu vurgular (2016: 62). Bu argüman, aynı performansın tekrarını içeren edimlerde dahi o performansın bir öncekinden farklılaştığı argümanını destekler niteliktedir. Çünkü seyirci aynı seyirci olsa dahi performans esnasındaki etkisi her zaman değişkenlik gösterir.

Performansı gerçekleştiren kişi her ne kadar önce bir bedensizleşme sürecinden geçip en “saf” haliyle performansı gerçekleştirme girişiminde bulursa da, seyirci açısından düşündüğümüzde yine de “algısal çokdurumluluk” kaçınılmaz olur. Fischer-Lichte, bu durumu seyreden algısının görüngüsel beden ile oyun kişisi arasında gidip gelmesi olarak açıklar. Yani “algılayan özne iki farklı algı biçiminin eşliğindedir; onun için ya oyuncunun gerçek bedeni ya da kurgusal bir karakter öne çıkar” (2016: 152). Seyircinin bu iki algı arasındaki eşikte bocalamasının sebebi, seyredilen öznenin gerçekleştirdiği beden hareketlerinden kaynaklanabileceği gibi, maske veya kılık değiştirme gibi “asıl” var olanı tam olarak gizle(ye)meyen araçlardan da kaynaklanabilir. Hem seyreden hem de seyredilen birbirlerine mevcudiyet ve temsil arasındaki eşikten bakar.



Buradaki eşik, iki karşıtlığın aynı anda algılanabilmesiyle ortaya çıkar. Fischer-Lichte, ilk olarak ritüel çalışmalar alanında ortaya çıkan eşiksellik kavramını karşıtlıklar arasındaki bir ara mekan olarak açıklar. Ona göre karşıtlıklar çöktüğünde ve biri aynı anda diğeri olabildiğinde bu ara mekân açılır ve “aradan olan/olmak” öncelikli bir kategori haline gelir (2016: 296). Performans esnasında geçerliliğini yitiren karşıtlık, mevcudiyet ile temsil arasındaki karşıtlıktır. Performans esnasında hem oyuncu hem de seyirci için birbirine karışan ve muğlaklaşan bu ikilik, ara mekânda yeni bir form kazanır. Tezin konusunu oluşturan köçekleri işte tam da bu ara form, eşik üzerinde okumak mümkün görünmektedir.

### 4.3. Köçekler

Şu ana kadar insanın *homo ludens* olarak tanımlanabildiği üzerinden oyun olgusuna değindim ve oyuna dayanan tiyatronun kökenlerini ve doğuşunu maske/maskeleme ile ilişkili olarak özetlemeye çalıştım. Aynı şekilde varlığını binlerce yıl eskiye dayandırabileceğimiz performansı da yine oyun olgusundan bağımsız olmayacak bir şekilde ele aldım ve yakın geçmişte özerk bir sanat dalı olarak kendini kabul ettiren performans sanatından bahsettim. Şüphesiz ki bu konuların hepsi, üzerine ayrı birer tez yazılabilecek kapsamlı bir literatür barındırıyor. Ben kısaca ele aldığım bu kısımda, tezin sonraki bölümlerinde köçek kültürünü queer bir yaklaşımla yorumlamama kapı açabilecek kavramları öne çıkararak özetlemeyi amaçladım.

Tezin bu bölümünün ikinci kısmında ise köçeklerin nasıl ve ne amaçla ortaya çıktığını ve tiyatro tarihi içindeki yerini göstermeye çalışacağım. Osmanlı’da ve Türkiye’de dansın ve köçeklerin ne ölçüde yer kapladığını, köçeklik geleneğinin tarihsel seyrini günümüze kadar getirerek ortaya sereceğim. Bu amaçla Osmanlı ve Türkiye

tiyatro tarihine kısaca göz attıktan sonra bu tarihsel kesitte köçeklik geleneğinin saraydaki ve sokaktaki gelişimini ele alacağım.

Geçmişten günümüze Türkiye toplumunda erkeklik ve dans ilişkisinin hep sorunlu olageldiğini söyleyebiliriz. Bu durumun sebeplerinden biri şüphesiz ki son birkaç on yılda Batılı ülkelerin etkisiyle “erkeksi” formların hâkim olduğu hiphop, break dans gibi türler dışındaki pek çok dansın çoğunlukla kadınlarla ve “kadınsı” hareketlerle özdeşleştirilmiş olmasıdır. Dolayısıyla dansın erkeğin erkeklik inşasında bir tehdit olarak görülebilmesinden ve bu yüzden erkeklerin dans etmekten imtina ettiğinden bahsetmek mümkün olmaktadır. Öte yandan kültürümüz, “kadın gibi” giyinerek ve çoğu zaman “kadınsı” hareket ederek performe edilen köçeklik gibi çoğu zaman kabul görmüş ve günümüzde eskisi kadar olmasa da belli bölgelerde varlığını hâlâ sürdüren bir geleneği içinde barındırmaktadır. Bu yüzden erkeklik ve dans ilişkisine farklı bir boyut kazandırdığını düşündüğüm köçeklik geleneğinin tarihsel olarak nasıl ilerlediğine bakmak, köçekliğin queer okumasını yapabilmek ve cinsiyete ve cinsel kimliğe yıkıcı bir etki yaratıp yaratamayacağını sorgulayabilmek için gerekli görünmektedir.

Literatürde doğrudan köçeklik üzerine yapılmış veya köçekliği içeren temel çalışmaların hemen hemen hepsi ne yazık ki eril bir bakış açısıyla yazılmış ve araştırmacılar çoğu zaman homofobik bir yaklaşım sergilemişlerdir<sup>35</sup>. Bu çalışmaların hiçbiri köçekliğe toplumsal cinsiyet bakış açısıyla yaklaşmadığı gibi köçekliğin

---

<sup>35</sup> Türkiye'nin önemli tiyatro araştırmacılarından kabul edilen bilim insanı Metin And'ın ve Türk tiyatrosu ve halk şairleri üzerine araştırmalarıyla tanınan Refik Ahmet Sevengil'in aşağıdaki alıntıları bu argümana örnek olarak gösterilebilir.

“Köçekler de çengiler gibi cinsi sapıktı. Zenginler bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçarlardı. Bunlar yüzünden kavgalar çıkar, yeniçeriler aralarında dövüşüp kanlı bıçaklı olurlardı” (And 2014: 30).

“Sevinci şehvete, neşeyi tahrike dönüştüren bir alaturka raks vardır ki, İstanbul eğlenceleri arasında en önemli bölümlerden birini oluşturur. Köçek oynatmaktan söz ediyoruz. Tarihsel bir gerçek olarak ortadadır ki eski zevk düşkünü ve özensiz anlayış, gençlik ve güzelliği kadında da olsa, erkekte de olsa aynı derecede çekici ve yakıcı sayıyordu. Bu konuyu açmakla bilimin “uranizm” diye adlandırdığı, bir tür ruh hastalığı saydığı alana girmiş oluyoruz. Bugün tıbbın ‘eş cinsler arasındaki aşklar’ adıyla açık bir teşhisle ortaya koyduğu bu hastalık, yüzyıllarca Doğu’yu kemirmiş, milyonlarca insanın bel kemiğini çürütmüş, milyonlarca onur ve haysiyeti ayaklar altında çiğnemiştir” (Sevengil 2014: 121).

toplumsal/sosyolojik irdelemesine de girmemiştir. Ancak feminist hareketin güç kazanması ve gelişmesiyle feminist yaklaşımların interdisipliner alana yayılması sayesinde müzik ve dans gibi konuların artık cinsiyet temelli tartışmaları yapılar olmuştur. Beşiroğlu'nun belirttiği gibi “etnomüzikolojide kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar, 1970'lerden sonra feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerden dolayı sağlanan etkiyle toplumdaki kimlik ve cinsiyet ayrımının kültürel olarak yapılanmış düşüncelerine ve bunun müzikal davranış ile arasındaki bağlantıların araştırılmasına daha çok dikkat çekmiştir” (2006: 111). Özellikle yabancı literatürde müzik, dans ve toplumsal cinsiyet ilişkisine yönelik çalışmaların arttığını görsek de Türkiye’de bu alanın hâlâ kısır olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bölümde köçeklik geleneğini tarihteki ilk örneklerinin görüldüğü Osmanlı kültüründen başlayıp günümüze kadar getirerek bir analiz yapmak yerinde olacaktır. “Osmanlı raksı konusunda yapılmış olan birçok çalışma olmasına rağmen, Osmanlı raksının en önemli iki unsuru olan Çengiler ve Köçekler ile ilgili ‘kimlik’ ve ‘cinsiyet’ açısından yapılmış bir çalışmaya rastlamak zordur” (Beşiroğlu 2006: 111-112). Bu iki unsurdan köçekleri ele alarak böyle bir çalışmayı amaç edinen bu tez için öncelikle tiyatro sanatına Osmanlı ve Türkiye odaklı bakmak yararlı olacaktır. Zira çok görünür olmasalar da tiyatro tarihinde köçekler, kendilerine has özellikleriyle önemli bir konuma sahiptirler.

#### **4.3.1. Osmanlı ve Türkiye Tiyatrosu Tarihine Kısa Bir Bakış**

Tiyatro tarihine gerek genel, gerekse de bu topraklar nezdinde odaklanan pek çok çalışma bulunmaktadır. Tiyatronun kökenlerine ve ortaya çıkışına yukarıda kısaca değindim. Özel olarak Osmanlı ve Türkiye tiyatrosuna bakmak ise asıl amacım olan köçeklik geleneğini irdeleyebilmek için kritik önem arz ediyor. Geçmişten günümüze

tiyatro tarihimiz farklı araştırmacılar tarafından değişik tarihsel sınıflandırmalar yapılarak incelenmiştir.<sup>36</sup> Ben de bu incelemelerle örtüşecek biçimde bu tarihi kısaca şamanlar, köy seyirlik oyunlar, geleneksel halk tiyatrosu ve Batı etkisindeki tiyatro olmak üzere dörütlü sınıflandırmayla ele alacağım. Köçeklerin tiyatro tarihi sahnesinde geleneksel halk tiyatrosunda yer aldıklarını görsek de, hem şamanlık ve köy seyirlik oyunlar, hem de Batı etkisindeki günümüz tiyatrosunun köçekler üzerinde önemli etkileri olmuştur.

Şamanlar ve şamanlık kültürü şüphesiz ki oldukça kapsamlı bir araştırma gerektiren, üzerine pek çok şey yazılabilecek bir gelenektir ve geniş bir tarihsel dönemi kapsar. Ancak hem tiyatro tarihini ele alırken, hem de köçekler gibi şamanlara ritüel özellikleri bakımından benzeyen özel bir konuya değinirken şamanlardan bahsetmek, derinlemesine bir analiz gerektirmese de kaçınılmaz olmaktadır.

Şamanizm bir inanç sistemidir.<sup>37</sup> Bu yüzden bugün izlerini hâlâ görebildiğimiz şamanlık geleneği kökeni itibariyle dini bir ritüele işaret eder. Şamanların dini anlamda önemi onların “animizmin insan ile kutsal olanı birbirinden koparmayan yapısından, tek

---

<sup>36</sup> Metin And, “Türk Tiyatro Tarihi” kitabında bu tarihsel seyri geleneksel Türk tiyatrosu ve Batı etkisindeki Türk tiyatrosu başlıkları altında açıklar. Geleneksel Türk tiyatrosunu köylü tiyatrosu geleneği ve halk tiyatrosu geleneği diye ayırırken, Batı etkisindeki Türk tiyatrosunu Tanzimat ve istibdat tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ve Cumhuriyet tiyatrosu olarak sınıflandırır (2014). Sevda Şener ise bu incelemeyi daha geriden alır ve Türkiye tiyatrosu tarihini benim burada ele almak istediğim şekilde Şaman törenleri, seyirlik köylü oyunları, Geleneksel Halk Tiyatrosu ve Batı ölçülerine uygun yeni tiyatro hareketi adı altında dört evrede inceler (1999). Daha yakın dönem araştırmacılar da And ve Şener’e benzer ayrımlar yaparak incelemelerini gerçekleştirir. “Türk Tiyatrosunun Antropolojisi” adlı kitabında Aslıhan Ünlü, Türkiye tiyatrosunun kimlik öğelerini ortaya çıkarmak adına dört ayrı döneme odaklanır ve bunları Şener’in ayrımıyla örtüşecek şekilde şamanlık dönemi; köy seyirlik oyunlar dönemi; şenliklerdeki meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerin ağırlıkta olduğu dönem; ve Tanzimat’la ve Cumhuriyetle gelişen, batı etkisinin hâkim olduğu dönem olarak sınıflandırır (2006: 46). Güzin Yamaner ise And’ın ayrımına yakın bir tarzla bu evreleri çok uzun bir geçmişe yayılan geleneksel tiyatro ile batı etkisindeki Tanzimat dönemi tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ve Cumhuriyet tiyatrosu şeklinde inceler (2011: 701).

<sup>37</sup> Şamanizmde temel inanç her şeyin canlı olduğu fikrine dayanır. Timur Davletov’un belirttiği gibi Evren, Tanrıların ve ruhların yaşadığı Üst, Alt ve Orta dünyalardan oluşur. Bizim yaşadığımız dünya Orta dünyadır ve bu aynı zamanda her türlü güç ve enerjinin cereyan ettiği bir sahnedir. Orta dünya diğer dünyaların etkisi altında olduğu gibi aynı zamanda diğer dünyalara algı seviyesinde etki eder. Şamanlar (Kam kişiler) ise bu üç dünya arasında ilişki kurabilen, kozmik yolculuk yaparak etkin bir rol alan ve toplumu olumsuz etkilerden koruyabildiğine inanılan kişilerdir (2017: 17-8). Temel amaçları hastaları iyileştirmek için ruhları kontrol etmek ve toplumu kötülüklerden korumaktır (Sorgenfrei 2010: 45).

tanrılı büyük dinlere doğru inanç sistemlerinde bir gelişimin” habercisi olmasıyken (Ünlü 2006: 51), tiyatro sanatı açısından kazandığı önem onların “estetik öğelerle süslenmiş bir gösteri” sunmalarından gelir (Ünlü 2006: 57). Şamanları bu tez dâhilinde ele almamın altında yatan en önemli sebep de budur. Çünkü Ünlü’nün belirttiği gibi “şamanın ayininin temel anlatım aracı dandır ve dans ve müziğin estetik bir anlatım aracı olarak ilk kez şamanlık törenlerinde kullanıldığı” düşünülür (2006: 227).

Metin And tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunların kökeninin şamanda ve onun eylemlerinde toplandığını yazar. Çünkü şaman “törende dans ediyor, ses ve çalgı ile müziğini yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğelere başvuruyor ve şiir okuyordu” (And 2016: 37). Davletov da benzer şekilde Şamanları insanlığın ilk profesyonel sanatçıları ve ilk profesyonel dansçıları olarak görebileceğimizi belirtir (2017: 240). Bütün bunların sebebi, Şamanizm’in özü itibariyle bir “doğa felsefesi” (Korkmaz 2016: 41) olmasının etkisiyle, Tanrıların ve doğanın taklidinin ve bugün dans dediğimiz bazı öğelerin şaman ritüellerinin temelini oluşturmasıdır.

Şaman ritüelleri oldukça eski bir tarihe dayanır. Davletov, Şamanizm’in en az 30-40 bin yıllık geçmişi olduğundan bahseder (2017: 34). Şamanizm’in tiyatroya en büyük etkisinin ise bu ritüellerdeki taklitlerden geldiğini söyleyebiliriz. “Şaman törenleri bütün ritüeller gibi, doğanın temsilcisi olan tanrıları kişileştirip insanları dans ve devinimlerle doğanın ritmine öykündürürken, evrensel düzenin, onu oynayarak/taklit ederek sürmesini amaçlamaktadır” (Ünlü 2006: 57). Şener, “tiyatro tarihini, ilkel toplumların kut törenlerindeki taklitli eylemlerden ve oyunlardan başlatırsak, Türk tiyatrosunun izi Orta Asya Türklerinin Şaman törenlerindeki canlandırmalara kadar sürebilir” der (1999: 11). Bu yüzden tarih boyunca tiyatro sanatı içerisinde şamanlığın izlerine sık sık rastlarız çünkü tiyatroyu hemen her dönemde oluşturan şey de taklittir.

Taklidin bir yandan gerçeğe benzeyen diğer yandan onu abartıp temel özelliklerini ön plana çıkaran yapısı (Ünlü 2006: 246), tiyatro sanatının tarihsel seyri içerisinde neden şamanların etkisinin bu derece güçlü olduğunu açık bir şekilde ortaya serer.

Tiyatro tarihimizin sonraki evreleri şamanlığın etkilerini barındırsa da onun dini yönünü sürdürmez ve tiyatronun bugün aklımıza ilk gelen en basit anlamıyla belli bir konu çerçevesinde dönen seyirlik temsilleri ifade etmeye başlar. Bu süreçteki seyirlik oyunlar, “Türklerin İslam öncesi dönemlerinden Anadolu’ya taşındığına kesin gözüyle bakabildiğimiz törensel oyunlardır” (Candan 2010: 46).

İkinci evre olarak ele aldığım bu köy seyirlik oyunlar, Ünlü’nün deyimiyle Şaman kültürünün Anadolu kültürüyle kaynaşmasının izlerini taşıyan oyunlar ortaya serer (2006: 66). “Birçok inanç sisteminde doğayla iç içe yaşayan köylünün belli amaçlarla, belli zamanlarda yaptıkları büyüsel törenler ve tapınma törenleri köy seyirlik oyunlarının kaynaklarını oluşturmaktadır” (Tekerek 2008: 32). Dolayısıyla köy seyirlik oyunlar kökeni itibariyle aslında daha sonra kendini belirli sınırlar içerisine sokacak olan bir anlayışla şekillenen tiyatrodan öte, Şamanizm’e yakınlığıyla dikkat çeker.

Köy seyirlik oyunlar her ne kadar köken itibariyle doğayla ilişkili törensel ritüellere dayansa da zamanla oyunlara dramatik öğeler daha fazla hâkim olmuş, güldürü unsuru vazgeçilmez bir öğe olarak taklit ve dansa eşlik eder olmuştur. Köy seyirlik oyunlar, Ünlü’nün belirttiği gibi pek çok öğeyi içinde barındırarak “göstermecî biçimle” gelişmiştir. “Belirli bir metni yoktur, daha çok bir olay dizisi çevresinde gelişir. Oyuncunun niteliklerine ve seyircinin o andaki tepkilerine göre bu olay dizisinin ifade ediliş şekilleri değişebilir” (Ünlü 2006: 72). Yani köy seyirlik oyunlarının oyuncu-seyirci ilişkisinin ve sahne düzeninin bugünün hâkim tiyatro anlayışıyla şekillenmediği bir temelde, bugünün dramatik oyunlarına altyapı oluşturan bir geleneği temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda köy seyirlik oyunlar, Nutku’nun ayrımını yaptığı “insanın

doğayla” ve “insanın insanla” ilişkisini simgeleyen oyun düzenleri düşünüldüğünde (2013: 38) bir geçiş aşaması olarak okunabilir. Köy seyirlik oyunlar, yerel kültürden beslenen seyre dayalı ve eğlendirici yapısıyla bugünkü anlamda “tiyatro yapmak” dediğimiz şeyin ilk örneklerini sunarken, bir metne bağlı kalmayan taklide dayalı törensel yapısıyla kökeninin dayandığı şamanlık kültüründen izler taşır.

Üçüncü evre olarak ele alınabilecek geleneksel halk tiyatrosu ise bu tezin amacı doğrultusunda köçeklerin tiyatro sanatı içerisinde görünür olması bakımından önem arz eden bir türdür.<sup>38</sup> “Geleneksel halk tiyatromuz, Osmanlı şenliklerindeki dramatik gösterilerden, Meddah hikâyelerinden, Karagöz ve Ortaoyunundan oluşur” (Ünlü 2006: 73).

Meddah, Arap kültüründe öykü anlatan anlamına gelen kıssahân ile eş anlamlıdır (Ünlü 2006: 87). Meddah, “peygamberin yaşam öyküsünün anlatılması ve niteliklerinin övülmesi anlamında methetmekten gelen bir sözcüktür” (Candan 2010: 46). Ünlü, meddahların anlattıkları hikâyelerin neleri içerdiğini şu şekilde açıklar:

“Meddahlar hikâyelerini değişik kaynaklardan oluştururlar. Halk arasında yaşanmış önemli olaylar, meddahın gördüğü, yaşadığı olaylar, tarihsel olaylar, destanlar, menkıbeler, klasikleşmiş hikâyeler ve masallar, romanlardan yapılan aktarmalar, taklitlerin bir araya getirilmesiyle derlenen hikâyeler, son dönem meddahlarının Karagöz oyunlarından esinlenerek çıkardıkları hikâyeler, atasözlerinden derlenen hikâyeler bu kaynakların belli başlılarıdır” (2006: 88).

Geleneksel halk tiyatrosunda meddahlar, performansları esnasında çeşitli taklitlerle belirli durumları ortaya sermesi açısından şamanların farklı bir versiyonu gibidir. Ancak köy seyirlik oyunlarda belirttiğim gibi burada da en önemli fark

---

<sup>38</sup> Köçekliğin ilk olarak Osmanlı’da sarayda ortaya çıktığından ancak bir gelenek haline gelerek yayılmasıyla halk arasında kahvehane, meyhane, şehir meydanları vb yerlerde varlığını sürdürdüğünden, dolayısıyla saray ve halk olmak üzere iki yönde ilerlediğinden daha sonra bahsedeceğim. Burada kullandığım “köçeklerin tiyatro sanatı içerisinde görünür olması” durumu, köçeklik geleneğinin sarayda ortaya çıkmasının ve sürdürülmesinin değil, sokağa taşarak halk arasındaki eğlence kültüründe seyirlik bir oyun olarak kabul görmesinin ve yayılmasının sonucudur.

meddahların şamanlar gibi kutsal bir kişiliği temsil etmiyor olmasıdır. “Tek bir kişinin taklit yoluyla değişik kişileri yansılayıp değişik durumları ortaya çıkarması, kutsaldan arınıp gösterim şekline meddahlarla birlikte bürünür” (Ünlü 2006: 155). Şamanların performansında gösteri, dini ritüelin gölgesindedir ama geleneksel halk tiyatrosuna geldiğimizde meddahlarla birlikte din iyice etkisini kaybeder ve tamamen gösteri ön plana çıkar. Artık sergilenen şey insanın insanla ilişkisinden ibarettir.

Gölge tiyatrosu olarak tanımlanabilecek Karagöz ise Türkiye’ye Mısır yoluyla 16. yüzyılda gelmiştir ve kendine has toplumsal ve siyasal eleştiri niteliğini etkili bir şekilde kullanabilmesiyle oldukça yayılmış, kaynağı olan Mısır gölge oyununu bile etkilemiştir. (Nutku 2011: 199-200). Karagöz’de oyunun konusunu bilgiçlik, bilmezlik, boşboğazlık, sinsilik gibi konular oluşturmuştur ve bu oyunlar zamanın cinsel eğitimini de üstlenmiştir (Arıkan 2011: 231). Halk arasında açıkta oynanması sebebiyle Ortaoyunu adını alan tür ise Nutku’nun belirttiği gibi “Karagöz’ün oyuncular tarafından yere indirilişi” olarak kabul edilebilir ve bu yüzden bu türe “Canlı Karagöz” de denebilmektedir (2011: 201). Ortaoyunu 16. ve 17. yüzyıllarda gelişmiş, 19. yüzyılda tam biçimini almıştır (Arıkan 2011: 295). Geleneksel Halk Tiyatrosu içinde köçekleri de Ortaoyunu içinde görmekteyiz. Ortaoyununda “oyun curcuna ile başlar, söyleyişe geçmeden önce de bir öndeyiş vardır. Köçeklerin dansı, onları taklit eden nekre, tüm oyuncuların sivri külahlarla sahneye çıkışlarından oluşan curcuna, Osmanlı şenliklerindeki gösterilerin atmosferini anımsatır” (Ünlü 2006: 99). Curcuna bölümünden sonra pişekarın halkı selamlamasıyla asıl oyun başlar. Ancak Sevengil, Ortaoyunu’nun köçeklerin içinde yer aldığı curcuna bölümünden zamanla vazgeçildiğini ve köçek oynatmanın Cumhuriyetin ilanından sonra yasaklandığını yazar. Bir süre sonra Ortaoyunu, doğrudan doğruya pişekarın ortaya çıkıp oyunu takdim etmesiyle başlar olur (2015: 68).



And, her türlü oyunun ruhsal tanılama ve sağaltma yönünde bir işlevi olduğunu vurgular ve Ortaoyunu'nun çıkışının Kanuni Süleyman zamanında Süleymaniye'de bulunan delilerevinde hastaları sağaltmak için başvurulan oyunlara dayandığına yönelik bir iddianın olduğundan bahseder (2016: 58). Bu da içerisinde meddahın, köçeklerin, Karagöz'ün olduğu geleneksel halk tiyatrosunun yine şaman geleneği etkisi taşıdığını gösteren önemli bir ipucu olarak okunabilir çünkü şamanın tören esnasında taklit aracılığıyla şifa dağıtması Şamanizm ritüellerinden biridir.

Farklı türlerine ve halkın büyük ilgisine rağmen geleneksel halk tiyatrosu zamanla önemini yitirmiş, çoğu halk tiyatrosu türü bugün devam ettirilmez olmuştur. Bunun en büyük sebebi 19. yüzyıla birlikte tüm alanlarda olduğu gibi tiyatro alanında da Batılılaşma eğilimlerinin artmasıdır.

Batılılaşma eğilimlerinin tiyatrodaki elbette ki ani bir dönüşüme ve keskin bir ayrıma sebep olduğunu söyleyemeyiz. Ancak bu süreç zamana yayılarak da olsa güçlü bir şekilde etki etmiş ve bugün halkın geleneksel tiyatrodan tamamen uzaklaşmasına sebep olmuştur. Çünkü “Osmanlı'nın son dönemlerinde, özellikle de Cumhuriyet sürecinde Batılılaşma, doğunun değerlerinden kopma ve giderek bu değerleri birer ayak bağı olarak görme, Anadolu topraklarında yaşayan insanları da etkileyen en önemli kültürel süreç olmuştur” (Ünlü 2006: 106). Bu süreç içerisinde tiyatrodaki Batılılaşma girişimlerinin birbirine paralel ilerleyen iki etkisi olduğundan bahsedilebilir. Tiyatrodaki Batılılaşma, halk tiyatrosunun kalitesinde belirli bir düşüşe sebep olarak halk tiyatrosunu benimsemiş insanların bu türden uzaklaşmasına neden olduğu gibi, bu insanların yeni tiyatro hareketine ayak uyduramamasıyla tiyatrodan tamamen uzaklaşmalarına sebebiyet vermiştir. Sevda Şener bu durumu şöyle açıklamakta:

“Avrupalı tiyatro anlayışını benimseyenler günün yüksek düzey yöneticileri, yazarları, aydınlarıdır. Ortaoyununu kaba ve bayağı bulan aydınlar eğlenme gereksinimlerini Batı biçimindeki müzikli oyunlarla, operetlerle, bulvar komedyalarıyla

doymayı yeğlemişlerdir. Bu durum ciddi tiyatroya zaten yabancı olan geleneksel türlerin büsbütün yozlaşmasına, oyuncuların seyirciyi en ilkel söz hünelerleriyle güldürme yoluna gitmelerine, kurtuluşu tuluat tiyatrosu gibi bir türde aramalarına yol açmıştır. Geleneksel halk tiyatrosu birikimini böylece tüketirken, yeni tiyatro hareketi kendi artılarını çoğunluğa benimsetememiş, halkın bir zamanlar çok yatkın olduğu sahne sanatından uzaklaşmasına neden olmuştur” (1999: 43).

Güzin Yamaner ise Batı tiyatrosuna öykünmenin özellikle Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna etkisinin tiyatrodaki cinsiyetçi kalıp yargıların kemikleşmesi yönünde olduğuna dikkat çeker. Yamaner, bu tarihsel etkiyi şöyle açıklar:

“Batı tiyatrosunun bu etki sürecinde ‘melodram’ların içerikleri, kadın karakterin, erkek tiyatro yazarı tarafından yazılması, erkek tiyatro yönetmeni tarafından sahnelenmesi ve kadın oyuncunun da erkek yazar, erkek oyuncu, erkek baş oyun kişisi ve eril bakışlı toplumsal yaşantı ve eril kurgulu tiyatro tarihi karşısında hiçbir direnç göstermeden o cinsiyetçi kalıp yargıları tekrar ederek, yeniden üreterek sahneye çıkmak durumunda kalması şeklinde yaşanmış ve ta ki feminist tiyatro eleştirisine, yani 1900’lerin son yıllarına dek bu şekilde kemikleşmiştir” (2011: 706).

Yamaner’in bu vurgusu, Batı tiyatrosunun geleneksel tiyatromuzun giderek yok olmasına yönelik etkisinin yanı sıra, varlığını zayıf da olsa sürdüren köçeklik gibi bazı türlere gösterilebilecek cinsiyetçi ve homofobik yaklaşıma işaret etmesi açısından da farklı bir bakış sunar. Çünkü köçekliğin tarih içerisinde ve özellikle son dönemlerde kabul görmemesinin altındaki en büyük sebeplerden biri, her yerde olduğu gibi tiyatrodaki da gücünü gösteren cinsiyetçilik ve erkek egemen bakış açısıdır.

Dört evre altında ele aldığım bu tarihsel süreçte elbette ki şimdiye kadar adını anmadığım farklı tiyatro türleri de ortaya çıkmış ve belirli dönemlerde popülerlik kazanmıştır. Son olarak birazdan yoğunlaşacağım köçek kültürü için bazı benzerlikler taşıması açısından düşündürücü bulduğum absürd tiyatroya da değinmenin gerekliliğine inanıyorum.

Absürd tiyatro elbette ki bağlamı, metinleri ve yapısal özellikleriyle kendine has bir türe işaret ediyor. Ancak absürd tiyatro için geçerli olan ve hatta temelini oluşturan yadırgatma ve uyumsuzluğu gösterme durumları, bu türden çok daha önce var olan ve şaman geleneğinden günümüze kadar geçen sürede tiyatro tarihimiz içerisinde rastladığımız bazı türleri yorumlamak için uygun görünüyor. Köçeklik şüphesiz ki bu türlerden biri. Absürd tiyatro aslında “İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımı”nı temsil eder (Şener 2010: 297). Absürd tiyatronun bizim konumuz açısından önemi ise “gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen, ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılmayan ve açıklanamayan bir karmaşa” olarak görmesinden gelir. Uyumsuzluk tiyatrosu da denen absürd tiyatro, “bu uyumsuzluğun ancak geleneksel uyumların düzenini bozarak sahneye getirilebileceğini kabul eder” (Şener 2010: 297).

Absürd tiyatro sorgulamadan gerçek kabul ettiğimiz şeylerin, hatta gerçekliğin ta kendisinin aslında aldatmaca olduğunu seyircinin yüzüne vurur. Şener, absürd tiyatro için “gerçek sandığımızı kökünden sökmeye, yerinden oynatmaya çalışır” der. “Salt alışkanlıkla kabul ettiğimiz gerçeklerden kurtulmak, düşünceyi özünde tazeliğe kavuşturmak için bu gereklidir” (2010: 301). Aslında bu yaklaşım genel olarak tiyatronun temel özelliklerinden biri gibi görünmektedir. Ama bu türün farkı, gerçeklik sorgulamasını “absürd” olarak tanımladığımız uyumsuz ve uygunsuz durumlar eşliğinde vermesidir. Bu “mantıksız” oyunların aynı mantıksızlığın hüküm sürdüğü kendi yaşam oyunlarımıza çok benzediği göze çarpar (Şener 2014: 114). Sahiden bir erkeğin uzun etek giyerek elinde zillerle göbek atması çok mu mantıksızdır?

### 4.3.2. Köçekler ve Köçeklik Kültürü

Köçeklik geleneğinin nasıl ortaya çıktığının tam olarak bilinmediği söylenir. Metin And 16. yüzyıl İstanbul'u üzerine hazırladığı kapsamlı çalışmasında şöyle der: “Hristiyan şenliklerinin tersine Türk kadın ve erkekleri beraber dans etmezdi. Ayrıca yüksek mevki sahibi erkekler de dans etmezdi. Dans yalnızca kadınlara uygun görülürdü. Türk erkeği için en büyük erdem askeri başarıydı” (2015: 248). Bu durum günümüzden pek farklı olmayacak bir şekilde dansın Osmanlı'da da kadınlarla ilişkili bir kavram olarak görüldüğünün bir işaretidir. Köçeklerin ve köçeklik geleneğinin o dönemde erkekler arası eğlencelerde dikkat çeken bir pratik olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Beşiroğlu, köçeklik geleneğinin İslam'ın etkisi ile birlikte ortaya çıkışına yönelik şu açıklamayı yapar:

“Köçekliğin tarihsel olarak çıkışı çok net değildir. Erkek meclisleri içinde Köçekliğin çıkışının sebeplerinin başında, kadının İslam içindeki konumu gelmektedir. Çok zengin eğlence kültürüne sahip olan ve İslamiyetin kabulünden önce yaşamının her anında olduğu gibi eğlencede de kadın erkek birlikte olan Türk toplumu, İslamiyetin kabulü ve beraberinde gelen kültürle bu değeri ayrı ayrı yaşamaya başlamıştır. Bu ayrılık özellikle erkekler arasında yapılan eğlencelerde bu açığın kapatılması amacıyla önce taklidi olarak başlatılmış, daha sonra nitelik değiştirip cinselliği çağrıştıran işlevlere bürünmesine de neden olmuştur” (Beşiroğlu 2006: 119).

Kılıç da benzer bir açıklamayı şöyle yapmıştır: “Kadının sahneye çıkmasının, topluluk önünde oynamasının yasak olduğu dönemlerde erkek oyuncular bu açığı kadın kıyafetlerini giyerek ve bu kıyafetleri, aksesuarları ustalıkla kullanarak kapatmışlardır” (2009: 365). Oksaçan ise eğlencelerde oynatılan bu erkekleri, Osmanlı'da oğlanlara gösterilen ilginin en somut örneği olarak ele alır ve kadının toplum içinde kendini göstermesinin imkânsız olduğu zamanlarda bu açığın parlak oğlanlar tarafından kapatıldığını yazar. Köçeklerin cinsel hizmet rolüne de odaklanan Oksaçan, “kadın ve

kızlarla birlikte oturup kalkmanın, onlarla aynı ortamda yakınlık kurabilmenin yasaklandığı ve olanaksız olduğu koşullarda, yetişkin erkeklerin şehvetini gidermede oğlanlar kolaylık sağlamaktaydı” der (2015: 131).

İslam geleneğinin tiyatro ve dans üzerindeki etkisi şüphesiz ki olumsuz olmuştur. İslam, “halkın geleneksel danslarının, oyunlarının, İslam öncesi kültürle ilişkisini kesmek için yasaklamak yoluna gitmiştir. Bunun başında danslar gelir” (And 2016: 112). Ancak öyle görünüyor ki İslamın kadınla erkeğin bir arada eğlenebilmesini yasaklaması gibi bazı olumsuz etkileri köçeklik gibi yeni geleneklerin ortaya çıkmasında etkili olmuşa benziyor. Öte yandan pek çok gelenek İslam’a rağmen varlığını sürdürmüştür. Örneğin “oyun yasağı, bugün Anadolu’da yüzlerce dramatik oyunun, belki sayısı birkaç bini bulan dansların yaşamasını engellememiştir” (And 2016: 115).

Koçu’nun belirttiğine göre tarihi kaynaklarımızda İstanbul köçeklerinden bahseden en eski eser 17. yüzyılda yazılmış olan Evliya Çelebi Seyahatnamesi’dir (2015a: 54). Yalur, “köçekler, on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar – harem ve ‘hoşgörü düzeni’ gibi – Batı kaynaklarında adı geçen Osmanlı simgelerinden birisi gibidir” der (2013: 68). İlk olarak saray eğlencelerinde ortaya çıktığı düşünülen bu geleneğin yayılmasıyla “İstanbul’un çeşitli yerlerinde ve bazı kahvehanelerde de sürekli olarak köçekler bulunur, raks seyretmek isteyenler buralara da giderdi” (Sevengil 2014: 124).<sup>39</sup> Bu gelenek şüphesiz ki en büyük özelliğini ve cazibesini dansın erkekler tarafından performe ediliyor olmasından almaktadır. Osmanlı’nın ilk dönemlerinde dans edenlere cinsiyet ayrımı gözetmeksizin genel olarak çengi deniliyordu; ancak daha

---

<sup>39</sup> Metin And, kahvehane içini gösteren tek Osmanlı minyatürü olan yaklaşık 1600 yılından kalma eserden bahsederken kitap okuyan, sohbet eden, müzik eşliğinde köçek seyreden ve tavlâ ve mangala oynayan insanlarıyla bu mekânın tam bir kültür evi olduğunu belirtir (2016: 351). “Kültür evi” olarak tanımladığı mekânda köçeğin varlığından bahsetmekten çekinmeyen And, hem aynı eserinde köçeklerin halk gözünde saygın olmadığını iddia etmesiyle (2016: 143), hem de diğer eserlerinde daha önce belirttiğim homofobik söylemleri nedeniyle kendisiyle çelişir.

sonra çengi sadece kadın dansçılar için kullanılır olmuş, erkek dansçılara ise köçek, tavşan, tavşanoğlan, rakkas gibi isimler verilmiştir (Beşiroğlu 2006: 112; And 2014: 29; Oksaçan 2015: 132-3; Ünlü 2016: 228). Bu gelenekler zamanla zayıflamış olsa da günümüzdeki dansöz, zenne gibi türler bu geleneklerin bir uzantısı varlığını sürdürmektedir.

Köçeklerin ortaya çıkmasının ve yayılmasının, dansın Osmanlı'nın hemen hemen her döneminde önemli bir yeri olduğuyula yakından ilişkili olduğu açıktır. Köçeklerin sadece sarayda veya Ortaoyunu'nda değil, gelişip yayılarak pek çok mekânda dans etmeye başlamaları dansın Osmanlı'daki önemini kanıtlar niteliktedir. Örneğin “meddahların hikâyelerini anlattıkları kahvehaneler aynı zamanda köçeklerin, çengilerin ve kadın kıyafeti giymiş oğlan dansçıların da gösteri yaptıkları mekânlardır” (Ünlü 2006: 228). Köçeklerin buralarda tek başlarına dans etmediklerini belirtmek gerekir. Osmanlı dönemi eğlence sanatlarında gösteri yapanlar tek başlarına dans etmezler ve kol halinde çalışırlardı<sup>40</sup> (Sevengil 2015: 50). Köçekler de bu duruma dâhildi ve her köçeğin kol takımları bulunurdu. Beşiroğlu, kol takımlarını şöyle açıklıyor:

“İstanbul'da üç köçekten başlayıp bir iki düzine köçeğe kadar çıkabilen Köçekler, en az bir kemençe, iki lavta, tef, zilli maşa gibi müzik aletlerinin yer aldığı müzisyen ve iki-üç gür sesli hanendeden kurulmakta idi. Anadolu'da ise takımlarda bu sayılar daha sınırlıydı. İki-üç erkek köçek, yörenin özelliğine göre açık mekânlarda çift davul, zurna, çifte kapalı mekanlarda bağlama, tırnak kemane, keman-dümbek, tef, zilli maşa kullanılır, müzisyenler aynı zamanda hanendelik de yaparlardı. Genelde *Kol*, takım başının adı ile anılırdı. Ahmet kolu, Cevanir kolu, Edirneli kolu, Bahçevanoğlu kolu, Halil kolu, Yahudi kolu gibi” (2006: 117).

---

<sup>40</sup> Sevengil, müzik, curcuna, çengi ve taklitçilerden oluşan Ortaoyunu'na da önceleri kol oyunu dendiğini, açıkta oynanan bir oyun olmasından dolayı daha sonra ortaoyunu adını aldığını belirtir (2015: 66).

Dolayısıyla tanımını yapmak gerekirse köçekler “kadın kılığında dans eden profesyonel erkek dansçılar, eski devirlerde çalgı ile raks eden erkekler, kadın kıyafetleri giyerek raks eden genç erkekler ya da çengiler gibi oynayan erkek oyuncular olarak açıklanmakta ve bazı kaynaklarda bu açıklamaya gayrimüslim veya devşirme olan genç oğlanlar ifadesi eklenmektedir” (Beşiroğlu 2006: 117). Bu anlamının dışında “para karşılığı eğlendirici, güldürücü ve özel becerilere dayalı oyunlar oynayan ve bunu kendine iş ve düşünce alanı seçen oyuncuların tümüne verilen ad” olarak kullanıldığı da belirtilmektedir (Kılıç 2009: 356).

Köçeğin kelime anlamına baktığımızda bu geleneğin tam olarak ne olduğuna yönelik çeşitli ipuçları yakalayabiliriz. “Kimi sözlüklerde köçek (köşek): deve yavrusu, köçekletmek = deveyi yavrulatmak, kimi sözlüklerde ise Yeniçeri Ocağına giren çocuk = Hacıbektaş köçekleri veya Mevlevi Dergahı’na yeni giren talip, küçük çocuk manalarında açıklanmaktadır” (Öngel 1997: 275). Köçek kelimesinin kelime anlamının birebir karşılığı bu farklı kullanımların da ortak noktası olan “küçük”tür. Bu anlamın “İranlılarda *kuçak* teriminden gelmiş olduğu ve çocuk ya da hayvan yavrusu anlamında kullanıldığı bilinmektedir (Beşiroğlu 2006: 117). Bu geleneğe köçek adı verilmesinin sebebi ise dans eden bu erkeklerin küçük çocuklardan seçilmesinden ve bu çocukların eğitilerek 13-14 yaşlarında performanslarını sergilemeye başlamasından kaynaklanmaktadır.

Köçeklerin kıyafetleri, bu geleneğin en dikkat çeken öğelerinden biridir şüphesiz. Metin And, köçek kıyafetlerini şöyle açıklıyor: “Köçekler kız gibi giyinirler, saçlarını uzun bırakırlardı. Giyimleri şöyleydi: Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fişan: toka, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer; sırtında ipek, sıçandışi işlenmiş gömlek, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan dilme, başlarında da hasır fes, üzerine ipek ve kıyıları sırma ile süslenmiş çevre” (2014: 30).

Beşiroğlu da köçeklerin başlarında hasır fes olduğunu yazsa da (2006: 117), köçeklerin kıyafeti hakkında And ile benzer tarifler veren Sevengil ve Oksaçan köçeklerin başlarının açık olduğunu belirtir ve parmaklarında zillerle oyun oynadıklarını ekler (Sevengil 2015: 67; Oksaçan 2015: 135). Farklı kaynaklarda köçeklerin kıyafetleri veya fiziksel özellikleri betimlenirken bu tarz küçük farklılıklar görmek mümkün. Köçekliğin ortaya çıktıktan sonra farklı bölgelere yayılan bir gelenek olduğu düşünülduğünde, bu küçük farklılıkların yerel bölgelerin kültürel çeşitliliğinin bir etkisi olduğu akla yatkın görünüyor.

Oksaçan'a göre köçekler başta Çingene delikanlıları olmak üzere Rum, Ermeni ve Yahudi gençlerden seçilirdi ve amaçları izleyicileri hoşnut etmek, iyi bir bahşış almak ve müşterilerini sürekli kılmaktı (2015: 133). Yani "seyre ve seyirci arzusuna" hitap ederlerdi (Yalur 2013: 68). Öte yandan "kadınsı görünüm ya da kız gibi giyinmek, Eski Yunan'da olduğu gibi Osmanlı'da da aşağılama ve aşağılanma sebebiydi" (Oksaçan 2015: 98).<sup>41</sup> Dolayısıyla köçeklerin ortaya çıktığı ilk andan itibaren her kesim tarafından kabul gördüğünü düşünmek hata olur. Ancak Osmanlı dönemini bugünden bakarak düşünmenin ve bugünün kavramsal tanımlarıyla anlamaya çalışmanın yanlış olacağı da açık. Bu dans türünün ortaya çıkma amacı ve o zamanki işlevleri göz önünde bulundurulduğunda, dansın yayılarak gelenekselleşmesinde çeşitli etkenlerin rol oynadığı düşünülebilir. Bunların en önemlisinin o dönemki beden ve güzellik algısı olduğunu söylemek mümkün.

Oksaçan, ortaçağa damgasını vuran ve erkek bedenini merkez alan güzellik ve estetik anlayışının Osmanlı saray ve seçkinlerini etkisi altına aldığını belirtir ve "erkeğe duyulan aşk ve erkek bedenine duyulan tutkuyla erkek, toplumda, sanatta ve kültürde adı anılmayan, yeri olmayan kadının yerine hemcinsine yönelmiştir" der (2015: 151).

---

<sup>41</sup> Oksaçan, bu duruma örnek olarak 1444 yılında Varna savaşında Osmanlı ordusundan bazı komutanların Macarlar karşısında güçsüzlükleri ve korkaklıklarından ötürü kadın giysisi giydirilerek askerlerin arasında dolaştırılmasının düşünüldüğünü yazar (2015: 98).



Buradaki kritik nokta, beden ve güzellik gibi kavramların yanı sıra erkeklik ve kadınlık gibi toplumsal cinsiyet kategorilerinin de günümüz versiyonlarından farklı şekillenmiş olabileceğini akılda tutmak olmalıdır.

Genelde dansın, zelda ise köçekliğin erkeklikle arasındaki uyumsuzluk, binlerce yıllık ataerkil tarihte erkek bedeninin her zaman kadın bedeninden üstün görülmesinden ve bir erkeğin bedenini kadın gibi kullanmasının hem kendi erkekliğini lekelemesi hem de diğer erkeklerin erkekliklerini tehdit etmesi riskini taşıyor olmasından kaynaklanır. Ancak Yalur’un Şu açıklaması, bu tarz kategorilerin toplumdan topluma deęiŐebildięi gibi tarihsel olarak da deęiŐebildięini vurgulaması açısından dikkate değerdir:

“Metin And, Orhan Koloğlu, ReŐat Ekrem Koçu gibi Osmanlı tarihini özel duyarlılıklarla ele alan tarihçiler, yaŐına bakmaksızın köçek icrasını ‘kadınsı’ olarak tanımlamıŐ ve dolayısıyla sadece kadın taklidi yaptıklarını ileri sürmüş olsalar da, Batılı kadın/erkek cinsiyet kategorilerinin ve stereotiplerinin modern ncesi Osmanlı toplumu ve kültüründe aynı Şekilde hâkim olduğu düşünerek hareket etmek bir hata olabilir. Osmanlı kültürü ve sanatında kadın/erkek kategorilerinin keskin bir Şekilde belirginleŐmesi daha çok on dokuzuncu yüzyıldaki Batılılaşma, modernleşme ve kapitalist dünya ekonomisine eklenme sürecinde gerçekleŐmiŐ bir Şeydir” (2013: 81).

Köçeklerin kadınları taklit etmiyor olabileceklerine yönelik bir başka argümanı da Aksoyak ileri sürmüştür. Aksoyak, Eski Yunan ve özellikle eski Roma’dan beri Doğu’nun güzellik algılayıŐının cinsiyete bağlı olmadığını vurgulamış, bu algılayıŐa göre kadın ya da erkek güzelliğinin aynı derecede etkileyici ve meftun olunması bir Şey olduğunu belirtmiştir (2009: 129). Farklı bir yaklaşımla Kılıç da köçeklerin kadın tipini canlandırmadıklarını, fiziksel görünümleri ve hareketleriyle bir erkeğin erkek kimliğinde kadınsı tavırlar sergilemesini temsil ettiklerini belirtmiştir (2009: 362). Bu yaklaşımlarla baktığımızda o zamanların geleneğini sürdüren köçekliğin bugünkü güzellik anlayışıyla keskinleŐtirilen cinsiyet ayrımını desteklemeyen bir gelenek olduğu

düşünülebilir. Dolayısıyla hem Osmanlı'daki hem de günümüzdeki köçeklerin kadınları taklit etme gibi bir amaçları olmadığı söylenebilir. Öte yandan ne olursa olsun köçeklerin gerek Osmanlı'da gerekse de günümüzde kadınlara atfedilen kıyafetleri giyiyor olmaları, köçekliği performe edenlerin çoğu zaman aşağı görülmesi ve erkek cemiyetinden dışlanması gibi sonuçlar doğurabilmektedir.

Güzellik anlayışının köçeklik için kritik önem taşıdığı, köçek olmak için eğitilecek kişilerin kimlerden seçildiğine bakarak da görülebilir. Osmanlı'da köçeklik için eğitilecek çocukların “eli yüzü düzgün, güzel ve vücutlarının biçimli olması gerekiyordu” (Kılıç 2009: 356). Bu çocuklar “güzel erkek çocuklar sırasından seçilir, bunlara özel surette meşkhanelerde müzik eğitimi yaptırılır, makamlar ve ezgilerle yakınlıkları sağlanır, kendilerine ayrıca raksın da tüm incelik ve kuralları öğretilirdi” (Sevengil 2014: 122). Koçu, bir oğlanın köçek olabileceğinin ayaklarından anlaşıldığını ve ayakların irikıyım, uzun parmaklı, iri topuklu ve bilekleri ince olmasının şart olduğunu belirtir (2015a: 54).<sup>42</sup> Öte yandan “köçek’lerin dansçı rolleri sakalları çıkıp, dişi görünümünden çıkmaya başladıkları anda biterdi. Bundan sonra, müzik gruplarında çalgı çalarlar veya şarkı söylerlerdi” (Beşiroğlu 2006: 119). Dolayısıyla bütün bunlar bizi zamanın güzellik anlayışı tartışmalarına götürmekte ve beden kavramının önemine dikkat çekmektedir.

Köçekliği beden tartışmaları üzerinden okumak, bize tezin amacı doğrultusunda köçeklik geleneğine queer teoriden bakma arzusunda da yardımcı olmaktadır. Bu yardım elbette ki bedeni bir varlık olarak değil, Butler’cı yaklaşımla değişken bir sınır olarak ele almakla mümkün olmaktadır: “Eğer beden bir ‘varlık’ değil de değişken bir sınırsa, geçirgenliği siyasi düzenlemeye tabi olan bir yüzeyse, toplumsal cinsiyet

---

<sup>42</sup> Koçu, kitabının bir başka bölümünde bir delikanlının köçek olması için sadece vücut yapısının, yüz güzelliğinin ve oyundaki hünerinin kâfi olmadığını belirtip şu çarpıcı açıklamayı yapar: “Sırtından namusun, iffetin bembeyaz gömleğini çıkarıp atması ve altındaki ar ve namus damarını da çatlatması lazımdı, şarttı. Köçeklerin hepsi bataklık çiçekleriydi.” (2015a: 73).

hijerarşisine ve zorunlu heteroseksüelliğe ait kültürel sahada bir imleme pratiğiye, toplumsal cinsiyet denen ve bedenın ‘iç’ imlemini bedenin yüzeyinde kuran bu bedensel icrayı kavramamız için geriye hangi dil kalıyor?” (Butler 2010: 228). Bedeni sınırlarını aşabilecek bir şey olarak ele aldığımızda köçekliğı mevcut cinsiyet algısını ve rollerini aşan performatif bir tekrar aracı olarak okumak daha bir mümkün olmaktadır.

Pierre Ancet “Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi” kitabında doğrudan başkasının bedensel formunun kavranılışından değil, formundan çok eylemi ve amacıyla dünyayı ve başkasını kendine mal etme vasıtası olarak yaşayan bedenden bahseder. Dolayısıyla “bedenin kesin formu olası eylemlerin bütününden daha az önemlidir” (Ancet 2010: 21-22) ve “bedenin amacı, görünen şeklinden daha önemlidir” (Ancet 2010: 83). Yani köçeklerin sergilediğı performans, onların erkekliklerinin ötesine geçmekte, bu da bize bu geleneğı cinsiyet ikiliğı üzerinden tartışmaktan öte queer bir noktadan yaklaşmamıza olanak sağlamaktadır. Köçeklerin performans esnasında normatif erkek kimliğini yıktıkları ve aynı zamanda kadınları taklit etmiyor oldukları fikri, bu olanağın en büyük destekçisidir.

Köçeklerin ortaya çıktığı zamanki güzellik algısı ve özellikle parlak erkek çocukları üzerinde yoğunlaşan seyirlik arzu, bizi ister istemez eşcinsellik tartışmasına sürüklemektedir. Çünkü bu dinamikler köçeklerin eşcinsel ya da “cinsi sapık” olarak ele alındığı kaynakları ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden Beşiroğlu’nun dediğı gibi “kadın kılığına giren erkek imgesinin, Osmanlı sarayı içinde devşirme hadım içoğlanlarının kimlikleri ile birlikte cinsel kimlik ve toplumsal cinsiyet açısından ‘homoseksüellik’ ile ifade edilmesinin toplumsal, sosyolojik ve kültürel olarak irdelenmesi, incelenmesi ve değerlendirilmesi” oldukça önemlidir (2006: 124).

Öncelikle eşcinselliğın Osmanlı toplumunda bazı kesimlerce olumsuz karşılanmasına rağmen yasak olmadığını ve sapıklık veya hastalık olarak görülmediğini

belirtmek gerekir. Hatta Oksaçan'ın belirttiği üzere oğlancılık dönemin koşullarında yasaklanmadığı gibi, bir anlamda örtülü bir biçimde desteklenmiştir. “Tüysüz oğlanlara ve delikanlılara, kadından uzak kalmış erkeğin cinsel saldırısını önleyen bir işlev gördükleri düşüncesiyle yararlı bir gözle bakıldığı da bir gerçektir. Kadının dinsel yasaklar gereği erkekle aynı ortamda bulunmadığı aşamada, erkekler cinsel gereksinimlerini parlak delikanlılarla gidermekteydi” (Oksaçan 2015: 86). Ancak yine önemli olan nokta şudur ki “modern toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik kategorileri, tarihsel ve kültürel olarak zgn olan erkekler arası ilişki biçimlerinin karmaşıklığını ve muğlaklığını ifade etmeye muktedir değildir” (Delice 2012: 342). Yani dönemin hemcins ilişkilerinin ne derece eşcinsellik olarak algılandığı veya hangi aşamada eşcinsellik olarak görülüp görülmediği oldukça önemlidir. Delice, “tüysüz, genç delikanlılarla cinsel ve/ya başka türlü münasebetlere giren erkeklerin kendilerini bugünkü anlamda ‘karşı cinsle ilişki’den farklı biçimde tanımlanan bir ‘hemcinsler arası ilişki’ içinde görüp görmedikleri, kendilerini bu şekilde tanımlayıp tanımlamadıkları pek de net değildir” der (2012: 344).

Dolayısıyla pek çok kaynakta Osmanlı Dönemi’ndeki köçeklerin eşcinsel olduğu belirtilse de, bu noktanın “geçmişte yaşayan insanların hemcins ve karşı cinsi ne dereceye kadar farklı kategoriler olarak gördükleri” (Delice 2012: 344) yönündeki muğlaklık sebebiyle tartışmalı olduğu savunulabilir. Kaldı ki yine aynı kaynaklarda bedensel özelliklerine göre seçilen çocukların çok küçük yaşlardan itibaren eğitilip 13-14 yaşlarında köçeklik yapmaya başladıkları belirtilmektedir. Yani Osmanlı’daki bu genç köçeklerin cinsel yönelimleri göz önünde bulundurularak köçekliğe seildiklerinden veya bu kişilerin köçekliği bu yüzden tercih ettiklerinden bahsedilemez. Ayrıca eşcinsel oldukları varsayıldığında dahi, Anthony Shay’ın belirttiği gibi eşcinsel veya gey kimliğini, eşcinsel aktivite veya davranışla karıştırmamak gerekir (2006: 137). Köçeklerin performansını ele alırken cinsel kimliklerinin bu performansla

ilişkilendirilerek köçeklerin eşcinsel davranışlarda bulduklarını iddia etmek, onları cinselliğe açık bir grup olarak göstermekte ve bu da homofobiye zemin hazırlamaktadır.<sup>43</sup> Zaten Osmanlı toplumunda “cinsiyetler arası ilişkilerdeki muğlaklık ve bazı dini kesimlerce bile görmezden gelinmesi, bu dönemdeki cinsel etkinliklerin bugünkü bakış açısıyla değerlendirilemeyeceğini ortaya koymaktadır” (Çokuğraş 2016: 18).

Bu tezin amacı doğrultusunda köçekliği cinsiyet ikiliğinin ve cinsiyetin/toplumsal cinsiyetin inşasının ötesinde ele almak, bizi dans ve erkeklik ilişkisinde köçeklerin egemen erkeklik dışındaki “öteki” erkekler olarak görülmesinden ve dolayısıyla eşcinsellik/homofobi gibi kavramlarla bağdaştırılmasından kurtarma işlevi de görebilir. Shay, Orta Doğu ve Asya’daki erkek dansçıları ele aldığı makalesinde profesyonel erkek dansçıların her zaman cinselliğe açık olarak algılandığından, bunun da homofobi meselesini ortaya çıkardığından bahseder. Eşcinselliğin bütün zamanlarda ve mekânlarda hep var olduğunu savunan özcü yaklaşımın ve eşcinselliğin zaman ve mekân içerisinde toplumsal cinsiyet inşasında olduğu gibi oluşturulduğunu savunan inşacı yaklaşımın aksine Shay, bu iki yaklaşımın ötesine geçerek erkek dansçıları ayrı bir toplumsal kategori olarak ele alır ve literatürde bu dansçılara atfedilen pasif eşcinsel davranışın ve cinselliğe açık olmanın bu kategoriye karakterize edebilecek elementlerden sadece ikisi olabileceğini vurgular. İslami kültürlerde eşcinsel ilişkideki aktif rolün aşırı erkeklikle, pasif rolün ise kadınlıkla ilişkilendirildiği kabul görmüş tipolojiyi, aşkın modernist heteroseksüelleştirilişinin bir sonucu olarak görür (2006: 140-141). Köçeklik örneğinde de “köçeği kadın/erkek

---

<sup>43</sup> 1960’lardan beri dolaşımda olan homofobi kavramının günümüze kadar farklı tanımlamaları yapılmıştır. Bu kavramı geniş bir şekilde ele alan Welzer-Lang, homofobiyi “erkeklerde kadınsı olarak görülen özelliklerin ve bir anlamda da kadınlarda erkeksi denilen özelliklerin aşağılanması” olarak tanımlar (Akt. Tin 2018: IV). Bu tanım dikkate alındığında köçeklere yönelik bir aşağılamanın homofobi üzerinden ele alınabileceği akla yatkındır. Ancak ben bu tür bir aşağılamanın günümüzde homofobiden öte transfobi üzerinden daha sağlıklı okunabileceğini düşünüyorum. Bu meseleyi tezin analiz bölümünde ele alacağım.

ikiliğinden ve ‘eşcinsel mi değil mi?’ sorusundan çok, cinsel kimlik çeşitlilikleriyle mukayese etmek daha doğru olur. Köçek, yaşanmış bir kimlik olarak ancak erkekler ve kadınlar arasındaki ayrımın ötesinde olmasıyla mümkün olur” (Yalur 2013: 71). Bu ayrımla açıklanamamasından dolayı köçekler, yıkıcı rolüyle norm olmayı hedeflemeyen aracı bir pratik olarak okunabilir. Bu yüzden Shay’ın önerdiği gibi erkek dansçıları ayrı bir toplumsal kategori, köçekleri ise ayrı bir kimlik<sup>44</sup> olarak ele almak mümkün görünmektedir.

### 4.3.3. Günümüz Türkiye’inde Köçekler

Günümüzde köçeklik geleneğinin zayıfladığı ve unutulmaya yüz tuttuğu gözle görülür bir gerçek. Bu tez dâhilinde görüşme fırsatı elde ettiğim köçeklerin büyük çoğunluğunun ortak kaygısı, geçim kaynakları olan bu geleneğin eskisi kadar rağbet görmemesi ve gündün güne azalan işlerinin zamanla yok olacağı yönündeydi.

Bu durumun pek çok sebebi olduğu düşünülebilir. Öncelikle sadece köçeklerin değil, geleneksel tiyatro anlayışının ve türlerinin iyice gerilediği bir noktaya gelindiğinden bahsetmek mümkün. Batı tiyatrosunun etkisiyle birlikte geleneksel tiyatromuzun zayıfladığından daha önce bahsetmiştim. Bugün köçeklik geleneğinin zayıflamasında da bu etkinin payı mevcut. Nutku, “ne yazık ki bir yandan Batı anlamında tiyatro geliştirilirken geleneksel kaynakların da geliştirilmesi düşünülmemiş, Türklerin eski tiyatrosuna sırt çevrilmiştir” diye yazar (2011: 352). Bu sırt çevirmeyle birlikte, Ünlü’nün de belirttiği gibi, geleneksel tiyatro “ilkel” olarak görülmeye başlamıştır. Çünkü 1800’lerin sonundan itibaren etkili olan Batı tiyatrosu; seyirlik oyunlar, gölge oyunu, meddah, ortaoyunu, şenliklerin dramatik yapıları gösterileri gibi

---

<sup>44</sup> Yalur da benzer yaklaşımını şöyle açıklar: “Köçek, kendi başına bir cinsel kimlik olarak düşünülebilir. Osmanlı estetiğinde köçeklik hali ve bu icranın müphemliği, raksın farklı bir etik niteliği gibidir” (2013: 81).

geleneksel türlerin farklı anlatım yollarıyla birleştirilmemiştir (Ünlü 2006: 35). Sadece Batı tiyatrosuna yönelen akım sonucunda köçekler de bu sırt çevirmeden nasibi almıştır.

Geleneksel türlerin zayıflamasının etkisinin yanı sıra, köçekliğin kendine has özelliklerinden dolayı gerek devlet nezdinde gerek toplum nezdinde hoş karşılanmadığı ve bu yüzden yasaklamalara gidildiği olmuştur. Bu yasaklamaların köçeklik geleneğinin zayıflamasında etkili olduğu açık. Beşiroğlu, “dünya halklarının hiç birinde eşi ve emsali görülmeyen bu estetik dans türümüz, toplum dışı ilan edilmek suretiyle yok olmaya bırakılmış veya terk edilmiştir” diye yazar ve köçeklik geleneğine sırf kurgusal yapısından kaynaklanan imaj nedeniyle müstehcen olarak değerlendirildiğinin altını çizer (2006: 116). Oysaki bugün az da olsa bu geleneği sürdürmeye çalışan köçeklerin “kadın gibi” giyindiklerini ve onlar gibi dans ettiklerini düşünmek doğru olmaz. Köçeklerin Osmanlı döneminde pek çok kaynakta belirtildiği üzere cinsel hizmet sunuyor olmaları, bu durumun günümüz köçekleri için geçerli olduğu anlamına da gelmez. Günümüzdeki köçeklerin cinsel yönelimlerinden bağımsız olarak genellikle kültürel mirası sürdürmek ve para kazanmak amacıyla köçekliği bir meslek olarak yaptıklarını bir sonraki bölümde detaylandıracağım. Kaldı ki geçmişte de köçekler, günümüzdükine benzer şekilde, çeşitli mekânlarda gerçekleştirdikleri performanslarla köçekliği bir meslek olarak sürdürmüşlerdir. Köçek performanslarının Osmanlı’da İstanbul gibi büyük şehirlerde kahvehanelerde sergilendiği ve orta sınıftan meraklıların bu performansları burada izleyebildikleri söylenmektedir (Shay 2006: 151). Aynı şekilde meyhanelerde raks eden köçekler de yine eğlence hayatının vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur (Oksaçan 2015: 126). Öyle ki pek çok köçek meyhanelerde sergiledikleri performanslar sayesinde büyük ün salmışlardır (Koçu 2015a). Köçek performansları sadece kahvehaneler, meyhaneler veya İstanbul sokaklarıyla sınırlı

kalmamış, bu popüler gelenek sünnet düğünlerinin de vazgeçilmez bir parçası olmuştur.<sup>45</sup>

Kaynaklarda köçekliğin 1857 yılında çıkarılan bir kanunla yasaklandığı belirtilir (Beşiroğlu 2006; And 2014; Oksaçan 2015). Ancak yasaklamalara rağmen köçekler Anadolu’da düğün ve eğlencelerin vazgeçilmez ögesi olarak varlığını sürdürmüştür (Oksaçan 2015: 138). Beşiroğlu bu yasağın iki temel nedeni olduğunu belirtir. Birincisi, yeniçerilerin meyhane vb. yerlerde izleyicilerin çıkardığı tatsızlıklardan şikâyet etmeye başlamaları ve durumun istenmeyen bir hal alarak bir skandal haline dönüşmüş olmasıdır. İkinci neden ise daha önce ele aldığım gibi geleneksel tiyatro anlayışından Avrupa tarzı anlayışa eğilimin başlaması ve çengi ve köçeklerin sanatlarını icra edecek yer bulamamalarıdır (2006: 122). O dönemlerde doğrudan müstehcenlik veya erkek kimliğine uygun görülmemesi gibi sebeplerin ön plana çıkmadığı dikkat çekicidir. Dolayısıyla aslında köçeklere getirilen yasakların tarih içerisinde farklı sebeplere dayandırılması, yasağın getirildiği dönemlerde köçeklere ve hatta cinsiyete bakış açıları hakkında ipuçları sunar.

Öte yandan hem bugün hem tarihte köçeklere getirilen yasağın her zaman devletin uyguladığı politikalar dâhilinde kendini belli ettiği söylenebilir. Bu yüzden köçeklik aslında her daim bir politik tavır içerisindedir diyebiliriz. Çünkü Becker’in dediği gibi “devlet her an harekete geçebileceğinden, bunu yapmasa bile yapabileceğinden, bütün sanat eserleri politik bir anlam taşır” (2013: 232). Köçek performanslarını da bunun dışında tutamayız. “Eyleme geçerek veya geçmeyerek iktidar belirli bir eserin politik açıdan önemli veya tehlikeli olduğunu düşündüğünün veya düşünmediğinin işaretini verir” (Becker 2013: 232). Günümüzde tiyatro oyunlarına ve

---

<sup>45</sup> Reşad Ekrem Koçu, III. Ahmed’in oğullarının on beş gün on beş gece süren büyük sünnet düğününü anlattığı yazısında İstanbul’un bütün çengi ve köçeklerinin aylar öncesinden bu düğüne çağrıldıklarından bahseder. Beş bin fakir çocuğun da sünnet ettirildiği bu düğünde köçeklerin Haliç’te kandiller ve meşalelerle donatılmış sallara bindirildiğini ve oynatıldığını belirtir (2015b: 254-5).



aynı şekilde belli bir il nezdinde de olsa köçek oynatmaya getirilen yasak, iktidarın bu konudaki tutumunu bizim örneğimizde açık bir şekilde belli eder.

Günümüzde köçeklerin iktidarla sorunlu ilişkisi, köçeklerin “sıradan” veya “gündelik” olmayı kamusal alanda performe etmesi ve iktidarın bu durumu marjinalleştirmesi üzerinden ilerler. Peki günümüzde ve hatta daha yaygın olup kabul gördükleri Osmanlı toplumunda köçekler için marjinal demek ne derece doğru? Osmanlı’nın marjinal kabul edilen mekanları olan bekâr odaları ve meyhanelere odaklanan geniş çaplı araştırmasında Çokuğraş, marjinal olanın insanlar olmadığını, marjinalliği üretenin bu mekanlarda bulunma halleri olduğunu yazar. “Bu durumda mekânın kendisi sınırı teşkil etmektedir, dolayısıyla marjinalite, kişinin kendi özgül niteliği değildir” (2016: 14-5). Aynı şeyi köçekler örneğinde, bu sefer mekândan öte kıyafet özelinde düşünmek mümkün. Çokuğraş’ın vurguladığı asıl nokta olan “mekânların iktidarla sorunlu ilişkisi” meselesi, bu örnekte de düzene tehdit oluşturması bakımından kıyafetlerin iktidarla sorunlu ilişkisine döner. Köçekliğin günümüzde kabul edilmezliğinin artmasının altında büyük oranda iktidarla olan bu sorunlu ilişki yatar.

Son olarak yükselen kapitalist değerlerin ve gelişen teknolojinin hem köçeklere hem tüm sanat alanına yaptığı etkiden bahsederek bitirebiliriz. “Tiyatro dâhil bütün sanatlar, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında kitle iletişim araçlarının yayılmasının sonucu olarak metalaşmaya ve piyasaya boyun eğmiştir” (Kershaw 2015: 53). Bu gelişme ilk bakışta köçekliğin zayıflamasında değil, sanatsal bir faaliyet olmasından çok ekme parası kazanma aracına dönmesinde bir etken gibi düşünülebilir. Günümüzdeki köçeklerin bu geleneği bir meslek olarak sürdürmeleri bunu açıklar nitelikte. Ancak Becker’in dikkat çektiği bir gerçek var ki göz ardı edilen önemli bir noktaya işaret eder: “Nesneler ve performanslar satılabilecek bir mülk haline dönüştüğünde, devlet tarafından düzenlenmiş yasal sistem, kimin satacak neyi olduğunu

ve satışın hangi koşul ve şartlar altında gerçekleşeceğini belirler” (Becker 2013: 213). İşte bu yüzden ki bugün köçeklik geleneğinin zayıflamasında devletin etkisi büyüktür ve aynı sebep bu geleneğin zamanla tamamen yok olacağı ihtimalini gün yüzüne çıkarır.

#### 4.4. Bölüm Sonucu

Şamanizm’den günümüze geniş tarihsel seyir içerisinde köçekliğin oyun ve performans kavramlarıyla olan yakın ilişkisi göz ardı edilmemelidir. Varlığının temelinde oyun olan *homo ludens*, gündelik yaşamındaki her hareketiyle aslında bir performans da işaret ediyordur. Ancak oyun oynayan insan “tarihin ilerleyişi içinde ortadan ikiye ayrılmış; oynayan, ‘insan’ kimliğini aramaktan çok sanatsal eğilimlere dalmış, insan ise ‘oyuncu’ yönünü kaybederek salt izleyici konumunda kalmıştır” (Ünlü 2006: 242-3). Oynayan, maske gibi araçlar üreterek derdini anlatmak amacıyla kılık değiştirme yollarına gitmiş, izleyiciyle birlikte karşılıklı etkileşimlerini hiçbir zaman kaybetmeyerek tiyatronun tohumlarını atmıştır.

Köçekliğin nasıl ortaya çıktığı tam olarak bilinmese de, bu geleneğin Osmanlı zamanlarında sarayda ve sokakta olmak üzere iki ayrı hat üzerinden tarih boyunca farklı amaç ve işlevlerle ilerlediği; saray geleneğinden öte sokak geleneğinin geliştiği, kabul gördüğü ve bir tiyatro türü olarak yayıldığı söylenebilir.

Tiyatro tarihi içerisinde geleneksel halk tiyatrosu içinde gördüğümüz köçeklik geleneği, öncesindeki Şaman kültüründen ve köy seyirlik oyunlardan etkilenmiş, sonrasındaki Batı etkisindeki tiyatro döneminde ise önemini kaybetmiş ve yok olma tehlikesi altına girmiştir. Hem Batı tiyatrosunun etkisiyle geleneksel tiyatro türlerinin zayıflaması, hem de kadın erkek ikili karşıtlığının daha da güçlenmesi, eril bakış açısının/cinsiyetçiliğin ve homofobinin artması, güzellik anlayışının ve eşcinselliğe

bakışın değişmesi ve kimlik politikalarının günden güne artması gibi pek çok dinamik bugün köçekleri toplumda daha az kabul edilir kılmakta ve marjinalleştirmektedir. Bu da köçeklik geleneğinin neden zayıfladığını gösterdiği gibi geleceği hakkında da olumlu bir tablo çizmemizi engellemektedir. Bugün sayıları az da olsa bu geleneği sürdüren köçekler bunu maddi gelir elde etmek amacıyla bir meslek olarak yapmaktadırlar.



## 5. BÖLÜM

### EŞİKTE DANS I: KÖÇEK PERFORMANSININ YIKTIĞI SINIRLAR / YARATTIĞI ALANLAR

“Benim savım ise ‘yapılanın ardında bir yapanın’ olmasının şart olmadığı, daha ziyade ‘yapanın’ yapılan içinde ve yapılan vasıtasıyla değişken bir biçimde inşa olduğudur.”

Judith Butler<sup>46</sup>

#### 5.1. Giriş

Tezin ana argümanlarından biri olarak köçeklerin ve köçek performansının kendine has özellikleri sebebiyle eşikselliğe işaret ettiğini savunduğumu belirtmiştim. Köçekler kendilerine atfedilen “köçek” kategorisi dışında başka bir kategoriye hiçbir zaman tam olarak uymuyor gibidir. Çoğunlukla ne odur ne budur ya da hem odur hem budur. Bazen öyledir, bazen böyledir. Birden çok karşıtlığı içinde barındırır ya da hepsini dışında tutar. Sınırları aşar, bazen yıkar ve hep arada bir yerededir. Yeni bir konuma göz kırpar ama bu konumun sınırlarını çizmek güçtür. Sabit değil, kaygan ve akışkandır. Bu özellikleriyle köçekler, sadece köçek kategorisiyle açıklanabilir gibi durur.

---

<sup>46</sup> Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı, s. 233.

Öte yandan eşikte olma halinin queer bir noktaya işaret ettiğini düşünmek mümkün. Çünkü ne o ne bu, hem o hem bu olması özellikleriyle, sabit gibi görünen başka bir kategoriye kayacak olsa dahi, kaymadan önce tam o anda arada bulunması sebebiyle normatif olanın dışında durur ve her zaman düzene yönelik bir tehdit barındırır. Eşikte olma halinin queer okuması ise bu halin kalıcılaştırılması ve eşiği yaratan sabit çoklu karşıtlıkların yerle bir edilmesi olasılığı ve savunusu üzerinden yapılabilir. Yani bütün kategorilerin eşikselleştirilmesi üzerinden. Dolayısıyla burada queer'in amacı eşikte olanın herhangi bir tarafa geçişini sağlamak ve onu normatif olanın sınırlarına dâhil edip normalleştirmek değildir. Tam tersi, eşikte olma halini olumlayıp eşiği sarmalayan normatif tarafları yerle bir ederek eşikselliği yaymaktır. Bunu Yardımcı ve Güçlü, “kenarda kalanın merkeze çağırılması değil, bizzat merkezin darmaduman edilmesi” üzerinden açıklar (2013: 18). Normatif alanı temsil eden merkezin darmaduman edilmesi, normalliğin altını oyarak bütün varoluşları eşiğe taşır.

Dolayısıyla köçekliğin ve köçek olma halinin sürekli eşikte var olduğu savunusu üzerinden yapılacak bir okuma, köçeklerin aslında queer bir varoluşa işaret ettiği argümanını ortaya atar ve destekler niteliktedir. Bu bölümde köçekliğin ve köçeklerin queer bir okumaya açık olduğuna yönelik savunum, bu geleneğin ve performansın normatif sınırları yıktığı ve bazı queer varoluş özellikleri taşıyan alanlar yarattığı üzerinden ilerleyecek. Köçeklerin gerçekleştirdiği performansın köçekleri seyredenlerden bağımsız olamayacağı ve köçeklerin kendilerini nasıl alımladıklarının önemli olduğu kadar seyredenlerin köçeklere bakışının da önemli olduğu fikriyle, bu bölümde köçeklerin kendi performanslarına ve fikirlerine, bir sonraki bölümde ise seyredenlerin bakışına odaklanacağım. Her ne kadar iki bölümde de argümanlarımı yer yer ya köçeklere ya seyredenlere dayandırıyor olsam da, yorumlamalarım elbette ki asıl olarak benim bu tezi yazma sürecindeki performatif icram es geçilmeden okunmalıdır.

## 5.2. Köçeklerin Ağzından Köçeklik

Queer bir alana işaret ettiğini savunduğum köçeklik performansının yıktığı sınırlara ve yarattığı alanlara odaklanmadan önce, bu başlık altında köçeklik geleneğini literatürden bağımsız olarak köçeklerin kendi tanımlamaları, örneklendirmeleri ve benim kendi gözlemlerim üzerinden ele alacağım. Daha sonra ise aslında tek bir köçeklik formundan bahsedemeyeceğimizi, her kategori gibi köçek kategorisinin de genelleştirilemezliğini, yani farklı köçeklikler olduğunu yine köçeklerin yaptığı vurgularla ve izlediğim videoların ve filmlerin sunduğu çeşitlilikle öne çıkaracağım.

Öncelikle yaptığım görüşmelerde köçekliğin hem bir oyun/dans, hem bir gelenek, hem de gelir sağlayan önemli bir meslek olarak ele alındığını belirtmem gerekir. Görüştüğüm bütün köçekler, köçekliğin hangi özelliğinin daha ön planda olduğuna karar veremeyeceğim derecede bu üç tanımlamadan sık sık bahsetti. Bu yüzden ben de analizlerim boyunca köçekliği hem bir oyun/dans, hem bir gelenek, hem de bir meslek olarak ele alacağım. Görüştüğüm köçeklerin ve izlediğim filmlerin söyledikleri üzerinden ilerleyecek olan bu ilk başlığın, bu bölümün sonraki başlıklarındaki queer argümanlar için bize bir dayanak sağlayacağını düşünüyorum.

### 5.2.1. Bir Oyun Olarak Genel Hatlarıyla Köçeklik

Köçeklerin ve köçeklik kültürünün literatür okumasını yaptığım bölümde oyunları ele alırken zengin alt yapılarından dolayı bazı sınıflandırmaların ve kümelemelerin yapıldığından bahsetmişim. Bunlardan biri de Metin And'ın oyunların yapısal öğelerine göre kümelenmesine yönelik örneklendirdiği daha önceden yapılmış bir çalışmaydı (2016: 81-5). Her ne kadar bu tarz sınıflandırmaların bazı sınırlar çizmesi ve bazı şeyleri dışarda bırakma tehlikesi barındırması söz konusuysa da, ele alınan oyun hakkında genel bir çerçeve çizmesi açısından yararlı olabileceğini belirtmişim. Bu

yüzden bu bölümün başında köçek geleneği için bahsi geçen yapısal öğeleri yaptığım görüşmeler ve gözlemler doğrultusunda çizmenin işlevsel olabileceğini düşünüyorum.

1. *Oyunun amacı:* İnsanları eğlendirmek, geleneği sürdürmek, atalardan kalan mirasa sahip çıkmak, gelir elde etmek.

2. *Oyunu oynama yöntemi:* En az bir köçek geleneksel kıyafetleri içinde en az bir davul ve bir klarnet (ya da zurna) eşliğinde seyircilere karşı oynar. Daha ideali en az iki köçek olması ve köçeklerin karşılıklı oynamalarıdır. Çalgıcı sayısı olarak ideal olan ise dördtür (2 davul, 1 klarnet ya da zurna, 1 keman).

Genelde sayıları 6 olan bu köçek grubuna Osmanlı zamanında kol denirken günümüzde takım veya ekip denmektedir. Bazı takımlar daha kalabalık olabilmekte, köçek sayısı 3'e çıkarken çalgıcılara cümbüş, def, darbuka, org çalanlar dâhil olabilmektedir. Takımlar genelde kardeşlerden/akrabalardan veya yakın arkadaş çevrelerinden ve aynı semtten/mahalleden insanlardan oluşmaktadır.

3. *Eylemi/davranışları düzenleyen kurallar:* Çalgıcılar önceden belirledikleri ve çalıştıkları şarkıları/türküleri çalarken (ve bazen söylerken) ya da doğaçlama çalarken, köçekler küçüklükten itibaren babalarından/ustalarından/atalarından (veya nadir de olsa dışarıdan bir eğitmenden) görerek öğrendikleri dansları sergilerler. Seyircilerin ilgisini çekmek ve onları eğlendirmek için danslarına akrobatik hareketler katarlar. Dans ve hareketlerini seyircilerin tepkisine göre düzenlerler.

4. *Katılacakların sayısı:* Takımların kişi sayısı değişkenlik göstermekle beraber genelde 6 kişiden oluşur. Bir etkinliğe katılacak köçek veya takım sayısı ise bu etkinliğe köçek çağırarak kişinin ekonomik durumuna bağlıdır. Çok sık

olmamakla birlikte farklı takımlar aynı etkinlikte bir arada oynayabilir, 4 veya daha fazla köçek bir arada dans edebilir.

*5. Katılanların görevi, işlevleri, yetkileri:* Çalgıcılar çalgılarını çalmalarının yanı sıra köçeklerle dans edebilir, şarkı söyleyebilir, seyirciler arasına katılıp sohbet edebilir, içki içebilir. Aynı şekilde köçekler de şarkıya eşlik edebilir, seyircilerle karşılıklı dans edebilir, seyircinin veya takım arkadaşının oynamasını ona eşlik etmeden izleyebilir. Köçekler karşılıklı oynarken hangisi daha ustaysa genellikle diğer(ler)i ona uyar. Köçekler küçükse ustaları dans etmiyor olsa bile dans öncesinde ve/veya esnasında köçeklere direktif verir, dansı başlatır, bitirir, köçekleri alkışlatır, mikrofonla seyirciyle iletişim kurar. Bu işi bazen davulcu veya kemancı yapabilir. Bir çalgıcı aynı zamanda köçek de olabilir ama bir etkinlikte daha çok birini yapar. Çalgıcı olarak takımda yer alırken köçek kıyafeti giymemiş olsa bile çalgısını bırakıp ya da bırakmadan köçeklere eşlik edebilir. Köçekler ise performans esnasında enstrüman olarak sadece zil kullanır. Takımın hepsi seyirciyle sürekli etkileşim halinde kalır.

*6. Sonuçlar/Eylemin sonucuna bağlanan değerler:* Hem köçekler köçeklik yaparak, hem de etkinlik sahibi köçek çağırarak bu geleneği sürdürmüş ve milli değerlere sahip çıkmış olur. Evlilik, sünnet, gelin alma, asker uğurlama gibi etkinliklerde (özellikle etkinlik açık alanda ise) köçekler sayesinde bu etkinliğin gerçekleştiği cümle âleme duyurulmuş olur. Bu etkinliklerin dışında, erkek erkeğe eğlencelerde oynatılan köçekler sayesinde ise kişilerin sıkıntularından uzaklaşıp keyifli bir gece geçirmeleri sağlanmış olur. Ekonomik bir ilişki de söz konusudur. Köçek çağırın kişi masraftan kaçınmadığını ve ekonomik olarak belli bir seviyenin üzerinde olduğunu göstermiş olur. Köçek takımı ise bu performans sayesinde gelir elde eder.



7. *Eylem için gerekli yetenek ve beceriler:* Çalgı çalma ve dans etme yeteneğinin yanı sıra performansa ekstra bir şeyler katabilmek ve seyircileri memnun kılabilmek için bazı yetenek ve beceriler gereklidir: Vücut esnekliği, kıvraklık, ters köprü kurabilmek, hareketlilik, düz takla atabilmek, enerjik olmak ve hemen yorulmamak, çevik olmak, göbeğini attırabilmek, seyircileri dans ettirebilmek, seyircilerin para atmalarını sağlayabilmek, seyircilere sık sık takılıp espri yapabilmek, başka bir etkinliğe bir daha çağrılmalarının sözünü alabilmek...

8. *Birbirine etkililik biçimleri:* Köçek takımı performans esnasında birbirleriyle etkileşim halinde kalır ve bir uyum içerisinde olurlar. Köçekler dans ederken bağımsız takılmazlar ve birbirlerine entegre hareket ederler. Köçekler çalgıcılara, çalgıcılar köçeklere etki ederler ve bazen rolleri değiştirirler. Çalgıcılar da dans edebilir, köçekler de çalgı çalabilir. Takımın kendi içinde birbirlerine olan etkileri kadar takımın seyirciye ve seyircinin takıma etkisi de önemlidir. Rol değişimlerine ve hareketliliğe seyirci de dâhil edilir.

9. *Oyun alanı ve çevresel gereksinimler:* Kapalı veya açık alan fark etmeksizin küçük de olsa boş bir alan yeterlidir. Köçekler hareketlerini alanın genişliğine göre düzenler. Seyircilerin varlığı ve köçek takımına olan mekânsal yakınlığı önemlidir. Uzaktan izleme köçek performansını etkisiz kılar.

10. *Gerekli araçlar:* Çalgılar, geleneksel köçek kıyafetleri ve elverişli bir mekân.

### **5.2.2. Nesilden Nesle Aktarılan Bir Gelenek/Meslek: Babadan Oğula Köçeklik**

Köçekliğin bir gelenek ve bir meslek olduğu hem bu geleneği babalarından/ustalarından öğrenen, hem de ailede köçek olmamasına rağmen sonradan

eğitimini alarak köçekliği öğrenen ve sürdüren kişilerin ortak fikriydi. İyi bir köçek olmanın kıstaslarından biri olarak bir ustadan alınan eğitimin önemi de görüşmelerim boyunca sık sık vurgulanmıştı.

Grřtđđm köçeklerden Mersinli Köçek<sup>47</sup> hariç hepsi köçekliği babasından veya akrabalık ilişkisi olan bir byğnden öğrendiğini belirtmiştir. Keklikte baba-oğul / usta-ırac ilişkisinin önemine sık sık değinilmiş, başarılı bir köçek olmanın en önemli şartlarından biri olarak küçüklükten itibaren sürdürülen iyi bir baba-oğul veya usta-ırac ilişkisine dikkat çekilmiştir. Köçeklik geleneğinin sürdürülmesinde nesilden nesle aktarımın kritik bir rolü vardır. Büyüklerinden görerek öğrendikleri köçekliği sürdürmek, bu köçekler tarafından bir önceki nesle gösterilen saygı ve minnetin bir göstergesi olarak okunmaktadır.

“Başka bir iş yapmayı hiç düşünmedim. Zaten babam hayattayken köçeklik yapmamam ona saygısızlık olurdu. Üzerimde büyük emeği var, beni o yetiştirdi. Onca emekten sonra gidip ben köçeklik yapmak istemiyorum diyemezdim. O öldükten sonra da sürdürdüm tabi. Ben de benim oğlanları öyle yetiştiriyorum şimdi. Onlar da bana karşı gelip başka bir iş yapacağım demezler. Seviyorlar da zaten. Hem başka ne iş yapşınlar ki zaten? İş mi var memlekette? Karınları doyuyor öyle ya da böyle.” (Usta)

“Baba mesleği sonuçta, srdrmezsek olmaz. Ama sanmıyorum kimse zorla yapıyor olsun. Kanımızda var bu, atalarımızdan miras.” (Angaralı)

“Benim ustam amcamdır. Başka büyüklerim de var köçeklik yapan, bana öğreten. Hâlâ beraberiz. Zaten hep beraber yaşarız biz buralarda, diğerleri de yle. Slalede köçek varsa, küçükler de öğrenir yapar. Böyle böyle gelmiş bu zamana.” (Bartınlı Köçek)

Köçekliğin babadan oğula geçmesinin ve bu aktarıma verilen önemin iyi bir örneğini Ankara’da görüşme yaptığım köçeklerden Köçek Oğlu Köçek’in ve Baba

---

<sup>47</sup> Bu alışma öncesinde tanışıklığım da bulunan Mersinli Köçek, niversite yıllarında eğitim alarak ara sıra köçeklik yaptığını belirtmişti. Bu yüzden kendisi için “sertifikalı köçek” tabirini kullanmıştı.

Köçek'in kendilerine bu mahlasları seçmeleri de verilebilir elbette. Gerçek isimlerini kullanmayacağım için kendilerine bir mahlas seçmelerini istediğimde, Köçek Oğlu Köçek kendine bu ismi takarak “bizde her nesilde bir köçek vardır” demiş, Baba Köçek ise uzun süre düşündükten sonra o an yanında bulunan köçek oğlunu hatırlatarak bu mahlası önermişti.

Köçekliğin nesilden nesle aktarımına, bunun genç nesiller için iyi bir öğrenme yolu olduğuna ve geleneğin/mesleğin bu şekilde yaşatılabileceğine olan inancın ve verilen önemin iyi bir temsilini *Köçek* (Cemal Şan, 2000) filminde de görürüz. Filmde Hasan (Talat Bulut), köçekliği bir zanaat olarak gören ve karısından destek görmediği ve kıt kanaat geçindikleri halde bu mesleği sürdüren bir karakter olarak çıkar karşımıza. Hasan'ın takımında kendisiyle birlikte dans eden diğer köçek ise Hasan'a ölen ustası tarafından emanet edilmiş olan genç Kemal'dir (Tolga Çevik). Kemal aslında köçeklik yapmak istememektedir ve aklı hip hop dansındadır. Sık sık köçek takımından kaçıp arkadaşlarıyla hip hop yapmaya gider. Her seferinde de Hasan tarafından yakalanır ve bir keresinde tokat dahi yer. Kemal'e köçekliği öğretmek ve onu bu meslekte tutmak Hasan için hayat memmat meselesidir. Çünkü köçekliği öğrendiği ve sonsuz saygı duyduğu ustasına sözü vardır. Üstelik hip hop ona göre “gavur dansı”dır. Ustasının kendisine hakkını helal etmediğini söylediği rüyalar Hasan'ın kâbusu olur.

Hasan'ın bir kızının yanı sıra iki büyük, bir de küçük oğlu vardır ancak filmde oğullarının hiçbirini köçeklik yaparken görmeyiz. Karısı Naciye'nin (Nur Sürer) ve çocuklarının köçekliğe ilgisiz olduğu izleyiciye film boyunca hissettirilir. Örneğin oğlu Kamber'in (Serdar Orçin) kendisini oynarken gördüğünde takındığı tavır açıktır. İzlemeyi reddedip mekânı terk eder. Köçeklik sadece Hasan'ın ısrarla değer verdiği ve sürdürmeye çalıştığı bir gelenektir. Artık devrin değiştiğini kabullense de hem

kendisinin hem de emaneti Kemal'in köçekliği bırakmasını gururuna yediremez. Ta ki filmin sonuna kadar.

Filmin sonunda Kemal'i bir kez daha bir barda hip hop yaparken yakalayıp bu kez Kemal'in asi duruşuyla karşılaşan Hasan, Kemal'in "babam mısın be, gelmiyorum işte" lafına fazla içerler. Kemal'i bardan çıkaramayan Hasan pes eder ve içip zil zurna sarhoş olduktan sonra eve döner. Evde karısının yeni bir iş geldiği haberini vermesi üzerine artık iş miş olmadığını, her şeyin bittiğini söyler. Evin bahçesinde kızına ve karısına sarılır, bir çırak bile yetiştiremediğini, artık tükendiğini anlatarak dertleşir. Karısının omzuna yatıp ağladığı esnada küçük oğlunun teybi taşıdığı ve içine kaset koyduğu görülür. Çalan müziğe "kapatın lan şu teybi" diye tepki veren Hasan, kafasını kaldırdığında küçük oğlunun köçek gibi oynadığını görür. Tam pes etmişken böyle bir manzarayla karşılaşan Hasan oldukça şaşırır. Kalkıp oğlunun yanına gider ve kendi de oynamaya başlar. Mutluluğunu hem oynayarak hem de "aslan oğlum benim", "koçum", "aslanım" gibi laflar ederek gösterir ve karısına bakkala gidip ne kadar çikolata varsa almasını söyler. Karısı ise küçük çocuğu da kendisine benzettiği için kocasına söylenerek eve girer. Hasan kameraya dönerek oynamaya devam eder ve film biter.

Film boyunca usta-çırak, baba-oğul ilişkilerinin köçeklik geleneği içindeki yeri ve üst nesil için olan önemi sık sık vurgulanır. Artık az iş çıkmasına rağmen, geçim sıkıntısı yaşamasına rağmen, karısının ona deli gözüyle bakmasına rağmen ve büyük oğullarından destek görmemesine rağmen Hasan köçekliği sürdürmekte ısrarcıdır. Çünkü onun için köçeklik sadece bir meslek değil, zanaattır ve bu zanaatı bırakmak, saygınlığı ve itibarı yitirmek demektir. Hasan köçekliği bu yüzden bırakmak istemez, Kemal'in bırakmasını ise kendisine bu saygınlığı ve itibarı kazandıran ustasına gönül borcu olduğu için kabullenemez. Ustasının isteğini yerine getirememiştir ancak küçük

oğluna farkında olmadan rol model olmuştur. Filmin sonunda yeni bir köçek yetiştiriyor olmanın gururu Hasan'ı köçekliğe tekrar bağlar.

Öte yandan Hasan'ın büyük oğulları, genç neslin artık köçeklik yapmaktan kaçınabildiklerinin ve başka mesleklere yönelebildiklerinin iyi bir temsilini sunar. Bu durum benim görüştüğüm köçeklerin ailelerinde olmasa da bu köçeklerin başkaları üzerinden verdikleri örneklerle dile getirilmiştir. *Köçek* filminde gördüğümüz şey köçekliğin hor görülmesinden veya genç Kemal'de olduğu gibi hip hop sevdasından kaynaklı gibi gösterilirken, görüştüğüm köçeklerin verdiği örnekler gençlerin daha iyi para kazanabilmek için başka mesleklere yönelme eğilimlerinin olduğu yönündeydi. Köçeklikten çok da iyi para kazanılmadığına yönelik yapılan paylaşımlar dâhilinde başka mesleklere yönelen gençlere hak verilirken, diğer yandan köçeklik geleneğinin bu sebeple iyice azaldığına yönelik sitem ve giderek yok olacağına yönelik kaygı yine gençlerin köçeklik yapmaktan kaçınmaya başlamasına bağlanmıştır.

“Gençler şimdi başka işlere kayabiliyor. Daha iyi para kazanma peşindeler. E haksız da sayılmazlar, geçinmek zor bu devirde. Benimkiler değil ama başkalarından duyuyorum oraya buraya çırak giren, taksici olmak isteyen, ben okuyacağım diyen.”  
(Baba Köçek)

“O yüzden gitgide azalıyor ya, çocuklar başka işler yapmak isteyince. Onlar başka iş yapınca... Zaten kaç kişiyiz ki şurada. Biz azalınca çağırın da azalıyor, çağırın azalınca biz de para kazanamaz oluyoruz. Böyle böyle... Eskiden öyle miydi, ben hatırlarım babam zamanından tüm yazı dolu geçirdiklerini, kışın bile sürekli çalıştıklarını. Şimdi öyle değil. İlerde iyice unutulur köçeklik.” (Usta)

Özetle, yaptığım görüşmelerde dile getirilen ortak vurgu, bir gelenek ve bir meslek olarak görülen köçekliğin bugüne kadar gelmesindeki etkenlerden en önemlisinin nesilden nesle aktarım olduğu yönünde. Üzerinde durulan usta-çırak ilişkisinin çok büyük bir çoğunluğu ise baba-oğul ilişkisini temsil ediyor. En iyi usta

olarak görülen babanın köçeklikten bağımsız bir şekilde geleneksel babalık rollerinin bir parçası olarak erkek çocuğuna bir rol model olması, hem görüştüğüm köçeklerde hem de Cemal Şan'ın *Köçek* filminde görünür durumda. Köçekliğin babadan oğula aktarılma çabasının geleneğin/mesleğin süregelmesinde etkili olmasının yanı sıra, gençlerin artık köçekliğe yanaşmaması sebebiyle günümüzde giderek azalmasında da aynı derecede etkili olduğu göze çarpıyor.

Görüştüğüm köçeklerin usta-çırak ilişkisinin maddi boyutuna pek önem vermediğini de eklemem gerekir. Günümüzde bu ilişkiler (özellikle akrabalık ilişkileri temelli olanlar) en azından öncelikli olarak maddi kaygılarla şekillenmiyor gibi görünüyor. Öte yandan sırf para kazanmak için köçek yetiştirmenin ve çalıştırmanın Osmanlı'daki bir örneğini Reşad Ekrem Koçu'nun kitabında görmek mümkün. Koçu, çağı geçmiş bir meyhane köçeği olan Baba Nazlı'nın bir ortaoyunu kolu kurmada başarılı olamayıp iyice parasız kaldığından, bunun üzerine köçek olarak yetiştirmek ve para kazanmak için küçük bir çocuk arayışına girdiğinden şöyle bahsediyor:

“Ağustos ayının sıcak bir günüydü. Edirnekapı dışındaki kahvehanelerden birinde oturuyordu, niyeti Topçular'a kadar gitmek, orada konargöçer oba Çingeneleri çadırlarını dolaşmak, gözünün kestirebileceği bir şopar bulabilirse, babasını kandırıp, herife dudak bükemeyeceği, omuz silkemeyeceği bir para verip oğlanı almak, birkaç emek sarf edip büyük gedikli meyhanelerden birine kapılandırmaktı. Onun talim ettirdiği acemi köçeklerin hepsi makbule geçtiği için emeğinin hakkını elbet ki alacaktı” (Koçu 2015a: 66).

### **5.2.3. Farklı Köçek(lik)ler**

Tıpkı her kategorinin belli sınırlar yaratması ve kendi içindeki farklılıkları görmezden gelen yapısı sebebiyle o kategoriye eklenecek çoğul ekinin önem arz etmesi gibi, köçek kategorisi için de benzer vurguya ihtiyaç olduğunu görüşmelerim ve

gözlemlerim sonucunda söyleyebilirim. Köçeklik nasıl ki ortaya çıktığı ilk zamanlar dahi tek bir yoldan ilerlememiş, çeşitlenmiş ve iki yoldan (saray ve sokak eğlencesi olarak) farklı şekillerde ilerlemişse, Anadolu'nun belli bölgelerine yayılan köçeklik geleneğinin bugün her yerde aynı şekilde sürdürüldüğünü söylemek de bir hata olur. Günümüzde köçekliğin özellikle yerel kültür farklılıklarından beslendiğini ve bu sebeple çeşitlilik gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu farklılıklar çoğunlukla giyilen kıyafetler ve kullanılan aksesuarlarda, çalınan ve söylenen şarkılarda/türkülerde ve köçeklerin gerçekleştirdiği performanslarda göze çapıyor.

Köçeklik geleneğinin yerel farklılıklar gösterdiğini ve dolayısıyla birbirinin aynısı olmayan farklı köçekliklerin olduğu vurgusunu öne çıkarmak istememin öncelikli sebebi, yapacağım analizlerde bir genelleme tuzağına düşmek istememden ve okuyucu için de aynı uyarıyı yapma gereği duymamdan kaynaklanıyor. Ayrıca bu farklılıklar meselesi, yöntem bölümünde yöntemin queer halinin bir özelliği olarak ele aldığım “kategorileştirmeyi araştırılanlara bırakmak” yoluna da işaret ediyor. Analizlerde kullanmak için tarafımdan veya köçeklerin kendileri tarafından yapılan herhangi bir kategorileştirmeye başvurma amacıyla olmasam da, köçeklik geleneğini köçeklerin gözünden görebilmek için köçeklerin memleket, kıyafet, dans ve şarkılar üzerinden vurguladıkları farklılıkları gün yüzüne çıkarmanın önemli olduğunu düşünüyorum.

Köçek kıyafetleri dediğimizde hepimizin aklına hemen hemen benzer şeyler geliyor olsa da gerek görüştüğüm köçeklerin söylediklerine göre, gerek yaptığım canlı gözlemlere göre, gerekse de videolardan ve filmlerden izlediğim görüntülere göre köçek kıyafetlerinde ve aksesuarlarında bazı farklılıklar olduğu söz konusu. Örneğin Zonguldak ve Bolu'da gözlemlediğim köçeklerin etekleri benzer renk (mat kırmızı tonları veya mavi) ve desendelerken ve köçek takımındaki çalgıcılar sivil kıyafetlerde görülürken (Örn: Video 2, Video 4, Video 15, Video 34), Kastamonu köçekleri için

durumun biraz daha farklı olduğunu söylemek mümkün. Kastamonu köçeklerinin çoğunlukla daha dikkat çeken parlak kırmızı renk ağırlıklı bir etek giydikleri ve köçeklerin dansına sık sık müdahil olan çalgıcıların da (özellikle davulcuların) bellerine saçaklı bir aksesuar taktıkları görülüyor (Örn; Video 23, Video 33). Çoğu yörede görmediğim ve görüştüğüm köçeklerin dillendirmediği bir ayrıntı olarak Ankara ve Çankırı'daki köçeklerin oynarken sırtlarına hem kendi isimlerini, hem de takım isimleri ve numaralarını işledikleri dikkat çekiyor (Örn; Video 31, Video 32). Bir başka örnek olarak ise sadece tek bir videoda denk geldiğim başa eşarp takma âdetini ise o köçek takımının bir yorumlaması olarak düşünmek akla yatkın duruyor (Video 24). Zira Zonguldak'ın Çaycuma ilçesinin bir köy düğününde gerçekleşen bu performans dışında başka ne Zonguldak'ta ne de başka bir şehirde benzer bir aksesuarın kullanıldığına rastladım. Görüşmelerde de köçek kıyafetleri ve aksesuarları üzerine konuşurken bu detaydan hiç bahsedilmediğini söyleyebilirim.

Kıyafet ve aksesuarların yanı sıra dans hareketlerinin ve çalınan şarkıların da farklılıklar gösterdiğini söylemek mümkün. Hemen hemen bütün köçekler kollarını açarak dans etme, yere atılan parayı ağızla alma, para atmasını istedikleri erkeğe oynayarak yanaşma gibi hareketleri sergilese de; Bolu, Zonguldak, Bartın gibi şehirlerde çiftetelli olarak adlandırdıkları daha çok göbek atmaya/sallamaya ve kendi etrafında dönmeye yönelik hareketler görülürken (Örn; Video 5, Video 11, Video 12), Ankara ve Çankırı'da daha çok zıplamaya yönelik hareketlerin olduğu dikkat çekiyor (Örn; Video 19, Video 31, Video 32). Şarkılarda ise o yöreye ait şarkılar/türküler mevcutsa köçek takımı onları söylemeyi tercih ediyor (Örn; Video 3) veya bilinen bir şarkıyı o yöreye, dans eden köçeğin ismine veya etkinlik sahibine uyarlayabiliyor (Örn; Video 8). Görüştüğüm köçeklerden Çingen'in belirttiğine göre bu tarz taktikler seyredenleri daha memnun kılmak için yapılıyor.



Köçeklerin kendi takımlarını genellikle Çankırılı Köçekler, Kızılcahamamlı Köçekler, Bolu Ekibi vb şekillerde isimlendirmeleri de yerel farklılıkların varlığına yönelik bir ipucu olarak düşünülebilir. Öte yandan köçeklik geleneğinin içerdiği çeşitlilik ve farklılıkları sadece yerele bağlayıp şehir bazlı kategorilendirme taraftarı değilim zira aynı şehirde izlediğim iki performansın da bazı noktalarda (özellikle aksesuar ve dans hareketlerinde) birbirlerinden farklılaşabildiğini gözlemlemiş durumdayım. Ancak özellikle yaptığım görüşmelerde köçeklerin köçeklik geleneğini sürdüren herkese saygı duymakla birlikte bu geleneği özü itibarıyla kendi memleketlerine atfetme eğilimi gösterdiklerini ve en iyi kendi memleketlerinde izleyebileceğimi dile getirdiklerini söylemeliyim.

“Her yer farklı dans ediyor ama hasını Çankırılılarda görürsün.” (Deli Köçek)

“Her yerde biter, Bolu’da bitmez. Azalıyor evet ama köçeklerin hası Bolu’dadır. Burada bitmez.” (Bolulu Köçek 1)

“Sen de görmüşsündür, Kastamonu başkadır. Tamam herkes köçeklik yapabilir, saygımız sonsuz ama burada davulcusu, zurnacısı, hepsi köpektir. Ruhlarında vardır. İyi dans ederler. İyi eğlendirirler.” (Usta)

Öte yandan kendi şehirlerini ve yerel değerlerini övmenin genel bir Türk milliyetçiliği çatısı altında yapıldığını söylemek mümkün. Doğum yerleri fark etmeksizin görüşme yaptığım köçeklerin büyük çoğunluğunun köçeklik geleneği için yaptığı “atalarımızdan gelmiş” vurgusu, bu geleneğin bu topraklara özgü milli bir değer olduğu vurgusuyla desteklendi. Bu vurgu aynı zamanda bazı köçek performanslarında Türk Bayrağı açmayı ve bayrakla dans etmeyi de anlaşılır kılıyor. Bu duruma örneği Zonguldak’tan Belalı, asker uğurlama etkinliklerinde köçek oynatılmasının önemi üzerinden verdi.

“Sadece düğüne, sünnete çıkmıyoruz ki. Asker uğurlamaya da gideriz mesela. Ya evinin önünde ya otobüsüne binerken oynarız, eğleniriz. Bu vatani korumak için yola çıkan, yine bu vatanın şeyiyle, geleneğiyle, köçek oynatılarak uğurlanır. Düğünden, sünnetten daha önemli bu.” (Belalı)

Asker uğurlama etkinliğinde köçek oynatmaya ve köçek performansı esnasında Türk Bayrağı açmaya Video 17, Video 31 ve Video 32 iyi birer örnek olarak izlenebilir. Bir asker eğlencesi olan Video 17’de asker adayının kim olduğunu veya orada olup olmadığını bilmesek de kapısına Türk Bayrağı asılmış bir evin önünde iki köçeğin dans ettiğini ve genciyle yaşlısıyla erkeklerin onları izlediğini görürüz. Her ne kadar sünnet kıyafetli küçük bir çocuğu da görsek başlığında “Asker Gecesi” yazan Video 31 ise birden çok asker adayını oynarken görebileceğimiz bir akşam eğlencesi. Videoda seyircilerin sadece erkekler ve küçük çocuklardan oluştuğu bir açık alanda iki köçeğin dans ettiğini ve sırtına “O Şimdi Asker” yazısı ve Türk Bayrağı işlenmiş tülbent atan birkaç gencin ara sıra onlara eşlik ettiğini görüyoruz. Videonun ilerleyen kısımlarında köçeklerden biri sahneye bir sandalye çeker ve üzerine çıkarak göğsünden çıkardığı Türk Bayrağı’nı sallar. Kına veya nişan eğlencesi olduğunu videonun ilerleyen kısımlarında tahmin edebildiğimiz Video 32’de ise bir asker uğurlaması söz konusu olmadığı halde dans eden üç köçekten biri yine sahneye bir sandalye getirir ve üzerine çıkarak üç kere öpüp başına koyduğu Türk Bayrağı’nı açar. Sonrasında sandalyeden indiğinde yine Türk Bayrağı’yla birlikte dans etmeye devam eder. Bütün bunları milliyetçi duyguların geleneksel değerlerle harmanlanması üzerinden okumak mümkün görünmektedir.

Köçeklik geleneğinin milli bir değer olarak görülmesinin bir diğer örneğini Batı Karadeniz’den Almanya’ya göç etmiş kişilerin Almanya’da gerçekleştirdikleri düğünlere veya eğlencelere memleketlerinden köçek getirtmelerinin yaygın olması da verilebilir. Bu durumun Bochum örneği Video 13’te, Gelsenkirchen örneği ise Video

37’de izlenebilir. Evlerin arka bahçelerinde gerçekleşen performansların Türkiye’de gerçekleştirilen performanslardan bir farkı yok gibidir. Öyle ki videoların başlıklarında şehir isimleri belirtilmese, performansların Türkiye’de gerçekleştiği bile düşünülebilir. Köçeklerin Türkiye’den Almanya’ya çağırılması örneğini, bu deneyimi yaşamış olan Bartınlı Köçek şu şekilde açıklamıştı:

“Almanya’ya gitmişliğim var, tabi. Orda bizim memleketten çok insan var. Zamanında iş için gidenler işte. Kendi değerleriyle gidiyorlar sonuçta. Türkler. Para da çok onlarda. O yüzden buradan çağırıyorlar düğünlerine. Orda köçek ne arar.” (Bartınlı Köçek)

Son olarak, hem yaptığım canlı gözlemlerden birinde (Gözlem 1), hem de izlediğim videolardan birinde (Video 24) şahit olduğum üzere köçek oynatırken havaya silah sıkma olayının, yine milliyetçi duyguların yanı sıra bu sefer militarist değerleri de köçeklik geleneğiyle birleştirmenin bir örneği olarak okunabileceğini söyleyebilirim. Gözlemeleme fırsatı bulduğum Bolu’nun Gölcük Milli Parkı’nda gerçekleştirilen düğün eğlencesinde iki köçek damatla birlikte oynarken, seyredenlerden bir kadın açılan Türk Bayrağı’nın önünde havaya sürekli silah sıkarak köçek performansının bir parçası haline gelmişti. Video 24’te ise düğün, sünnet, asker uğurlama gibi özel bir etkinlik değil de erkeklerin kendi aralarında düzenlediği içkili bir eğlence izlenimi veren bir ortamda yine köçekler performans sergilerken video boyunca sık sık silah sıkıldığı görülüyor.

### **5.3. Performansın Yıktığı Sınırlar**

#### **5.3.1. Liminal Bir Etkinlik Olarak Köçeklik**

Tiyatro kuramcısı Victor Turner tarafından geliştirilen ve Türkçe’de “eşiklik” veya “eşiksellik” şeklinde kullanılabilen “liminal” kavramı, gündelik hayatın akışındaki geçici ihlallere, var olan düzene yönelik alternatiflere işaret etmek için kullanılmıştır.

Bu özelliğiyle liminal etkinlikler, gündelik aktivitelerden sökülüp alınmış bir uzam yaratır (Carlson 2013: 43). Bu uzam, benim de köçek performansının yarattığını savunduğum ve köçekleri, seyredenleri, mekânı ve diğer “dış” etkenleri kapsayan alanı temsil eder. Köçeklerin gerçekleştirdiği dans, kendine has özelliğini gündeliğe ters düşen yapısından alarak liminal bir etkinliğe, yani eşikseliğe işaret eder. Bu başlık altında köçeklerin ve köçeklik kültürünün liminal bir etkinlik olarak okunabileceğini dört durum üzerinden ele alıp destekleyeceğim: Köçeklerin köçek olma hali esnasında ne erkek ne kadın olarak görülebileceği, köçek danslarının ve kıyafetlerinin ne erkeksi ne kadınsı olarak okunabileceği, köçeklerin performans esnasında bazen özne bazen nesne konumunda olabildikleri ve köçekliğin hem doğuştan hem sonradan kazanılan bir yetenek olarak görülebildiği.

#### **5.3.1.1. Ne Erkek Ne Kadın**

Her ne kadar köçekliğin tarihsel ortaya çıkışına yönelik argümanlar Osmanlı şenliklerinde erkeklerin ve kadınların bir arada eğlenememesi ve genç erkeklerin kadın kılığına girip taklit yoluyla bu açığı kapatarak hizmet sunması üzerinden şekillense de, köçekliğin bu özelliğinin tarihsel süreç içerisinde önce İstanbul sonra Anadolu eğlence kültürünün bir parçası olarak ilerleyen hali için doğrudan geçerli olduğunu söyleyemeyiz. Köçeklik geleneği tarih içerisinde zaman zaman yasaklamalara maruz kalsa da modernleşme süreci içerisinde dahi varlığını sürdürmüş, kimi bölgelerde uzun yıllardır kadınların ve erkeklerin bir arada bulunduğu eğlencelerin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Köçeklik geleneğini “taklit” üzerinden okumak artık pek mümkün görünmemektedir.

Bugün köçekliğin erkekler tarafından gerçekleştiriliyor olması, köçek performansının bir erkek(lik) performansı olduğu anlamına gelmez. Köçeklik yapan

erkekler bir toplumsal cinsiyet olarak erkekliği köçeklik performansından önce ve sonra performe ediyordur. Benzer şekilde köçeklerin performans esnasında kadınlara atfedilen kıyafetleri giyiyor ve dans ediyor olmaları, köçek performansının bir kadın(lık) performansı olduğu anlamını da taşımaz. Köçeklik performansının sergilendiği an, bambaşka bir inşa ve oluş sürecine işaret ediyor gibidir. Köçeklerin erkek ve kadın kategorileri üzerinden açıklanmaya çalışılmasının, ancak ve ancak performans esnasında erkekliğin kadınlıkla yıkıldığı ve sonucunda o varoluşun ne erkek ne kadın olma haline evrildiği üzerinden yapılabileceğini düşünüyorum.

Yaptığım saha çalışmasında görüştüğüm köçeklere bu argüman çerçevesinde de bazı sorular yönelttim. Ancak bu görüşmelerde konuyu cinsiyet meselesine getirmem hep çok zor oldu. Bazı görüşmelerde bunu hiç başaramadığım, başarsam dahi paylaşımların ve hatta görüşmenin o noktada kestirilip atıldığı oldu. Konu cinsiyete gelince yapılan ve yapılamayan paylaşımlar, bu meselenin köçekler için hassas bir mesele olduğu fikrini gün yüzüne çıkarmış oldu. Kaldı ki bu fikrin, erkekliğin her alanda yüceltildiği ve kadınlığın ötekileştirilmesi üzerinden beslendiği bir ülkede akla zor gelebilecek veya iddialı bulunabilecek bir fikir olduğunu söyleyemeyiz. Karşı cinse atfedilen kıyafetler eşliğinde erkeklikle özdeşleştirilmeyen bir dans performansı gerçekleştiren erkeklere cinsiyetle ilgili sorular sormak, köçeklik geleneğini aşağılayacağıma veya köçeklerin erkekliklerine laf edip bazı imalarda bulunabileceğime yönelik bir algı yaratıyor olmalı ki bu konuda konuşurmayı başarabildiğim erkekler bile önceki sorularımı uzun uzun cevaplarırken bu sorularıma kısa ve öz cevaplar vermekle yetindi.

Cinsiyetle ilgili sorularım köçeklerin öncelikle erkeklik ve babalık algıları üzerine şekilleniyordu. Bu algıları üzerinden köçeklik pratiklerinin erkeklik ve babalık rollerinin de etkisiyle nasıl şekillendiğini öğrenmeyi amaçlıyordum. Bu yüzden cinsiyet meselesini daha çok babalık üzerinden ve “kadınlar neden köçek olamaz?” sorusu

üzerinden açmaya çalıştım. Saha çalışmamdan önce köçeklerin bu konulardaki paylaşımlarının benim argümanlarımdan biri olan “köçekliğin erkek veya kadın olma halinden bağımsız bir şekilde farklı bir varoluş üzerinden okunabileceği” fikriyle uyuşmayacağından neredeyse emindim ve bu meseleyi kendi argümanım üzerinden nasıl tartışmam gerektiği kafamda hep bir soru işaretiydi. Ama saha süresince görüştüğüm köçeklerin çoğunun yaptığı paylaşımların bu argümanımı yüzeysel de olsa desteklemesi beni gerçekten şaşırttı. Köçeklerin hemen hemen hepsinin ilk vurguladığı şey köçekliğin erkeklikle kadınlıkla alakalı olmadığıydı. Bu anlamda sorularımı yersiz bulanlar dahi vardı:

“Erkeklik ne alaka şimdi? O başka, bu başka.” (Bolulu Köçek 3)

Görüştüğüm köçeklerin hepsi kendini erkek olarak tanımlayan kişilerden oluşuyordu ama meseleyi köçeklik ve erkeklik ilişkisine getirdiğimde yorumda bulunan köçekler, köçekliğin erkeklikle “ayrılmaz” ilişkisi veya köçekliğin sadece erkekler tarafından yapılabileceği üzerinde durmayıp, bu iki kategorinin birbirlerinden alakasız ve bağımsız kategoriler olduğuna yönelik paylaşımlarda bulundular. Bu paylaşımların altında kendi erkekliklerine laf kondurmamak olduğu düşünülebilir elbette. Ama benim ilgilendiğim nokta gündelik hayatlarındaki varoluşları değil performans esnasındaki köçeklik halleriydi ve tam da bu halin köçekler tarafından dahi erkeklikten bağımsız düşünülüyor olması, argümanımı destekler nitelikteydi.

“Hepimiz erkeğiz, o ayrı. Ama köçeklik başka bir şey. Bir gelenek, bir iş. Erkekliğimizle açıklanamaz bu. Hepimiz erkeğiz. Evet kadından köçek olmaz ama ondan da dansöz olur mesela. Ha giyer kıyafetleri, köçeklik de yapar belki ama atalarımızdan öyle görmemişiz biz, o yüzden yadırganır. Kabul görmez.” (Çılgın Köçek)

“Sen de erkeksin ama küpen var mesela. Bu seni kadın mı yapar? ‘Karı gibi’ diyen vardır illa ki ama sen erkeksin sonuçta değil mi? Belki şöyle böyle derler, marjinal falan derler en fazla. Ama bize onu da demezler, diyemezler. Çünkü geleneğimizde var

bu. Erkeklik kadınlık olayı değil. Köçeklik bu. Babalarımız dedelerimiz yapmış. Küpe  
takmak yok mesela.” (Genç Köçek)

Köçeklerin performans esnasında erkek ve kadın olma halinden bağımsız olarak sadece köçek olma halleri üzerinden okunması gerektiğine yönelik argümanım, Nejat Saydam’ın *Köçek* (1975) filminde Caniko’nun (Müjde Ar) durumu üzerinden de desteklenebilir. Çift cinsiyetli olmasıyla ne erkek ne kadın ya da hem erkek hem kadın olma durumunun gündelik hayatta gerçek bir rneği olan Caniko, köçekliğin kadın/erkek olma halinden bağımsız olmasına da sembolik bir örnektir aslında. Çünkü ameliyat öncesinde Caniko her ne kadar kendini erkek olarak tanımlıyor ve erkeklik performansı gerçekleştiriyor olsa da, bedensel özelliklerinden dolayı cinsiyetinin muğlaklığı sık sık vurgulanır ve sürekli aşağılamalara maruz kalır. Öyle ki kadın sanıldığı için filmin ilerleyen dakikalarında erkeklerin tecavüz girişimine bile maruz kalacaktır. Ama te yandan Caniko’nun cinsiyetinin muğlaklığı onun kekliğini etkilemez ve her ne kadar geleneksel kıyafetler giymese de sokaklarda algcılar eşliğinde dans edip para kazanan Caniko için filmde köçek sıfatı kullanılır. Yani Caniko’nun gündelik hayattaki cinsiyet performansının bile aslında köçek performansı için bir önemi yoktur. ncesi ve sonrasından bağımsız olarak, tam da performans esnasında köçek olma hali cinsiyet tanımıyor gibidir.

Dolayısıyla görüşme yaptığım köçeklerde olduğu gibi gündelik hayattaki erkeklik halleri veya Caniko’da olduğu gibi bir muğlaklık durumu fark etmeksizin, performans esnasında köçekleri erkek/kadın kategorilerinden bağımsız olarak sadece köçek olma halleri üzerinden okumak gerektiğini düşünmek akla yatkın görünmektedir. Performans esnasındaki ne erkek ne kadın olma durumu ve köçeklerin performansı cinsiyetten ayrı tutmaları, şüphesiz ki köçek performansının eşikteliğini de destekler durumdadır.

### 5.3.1.2. Ne Erkeksi Ne Kadınsı

Yaptığım görüşmelerde köçeklerin köçek olma halini cinsiyetten bağımsız bir şekilde açıklama eğilimleri, benzer şekilde performans esnasında gerçekleştirilen dansın, giyilen kıyafetlerin ve takılan aksesuarların da cinsiyetsizliğine vurgu yapar nitelikteydi. Köçeklerin hemen hemen hepsi görüşme esnasında köçek kıyafetleri ve dans koreografileri için kullandığım “kadınlara atfedilen kıyafetler / kadınlarla özdeşleştirilen danslar” şeklindeki ifadelerime karşı çıktılar ve köçek kıyafetinin sadece köçeklerin giydiği bir kıyafet, köçek dansının ise sadece köçeklerin yaptığı bir dans olduğunu vurguladılar. Yani kıyafetler ve danslar, bir önceki başlıkta ele aldığım duruma benzer şekilde, bu sefer “erkeksi” ve “kadınsı” kategorilerinden bağımsız olarak yine sadece köçekliğe özgü olmaları üzerinden değerlendirildi.

Görüştüğüm köçeklerden Usta'nın köçek kıyafetlerini sadece köçeklerin giydiğine ve kadınların bu kıyafetleri giymediğine yönelik açıklaması, benim köçekliğin neden yasaklandığı üzerine sorduğum soruya cevaben gelmişti:

Ben: “Köçeklik eskiden de birkaç kere yasaklanmış. Bugün de köçeklikten rahatsız olan bir kesim var ki en son Kastamonu’da yasaklandı. Sizce nedeni nedir bunun?”

Usta: “İşte bunları giymemiz rahatsız ediyor da onları, bir de oynuyoruz, göbük atıyoruz ya ondan. Duyuyorum bizden bazılarının çocukları da istemiyor giymek, oynamak. O yüzden davul, zurna, çalgıdan ilerliyorlar. Baba mesleğini bırakmak da olmaz, bir yerinden tutuyorlar işte ucundan. Ha hiç yapmayan da var. O yüzden yok olup gidiyor zaten. İlgi de yok eskisi kadar. Halbuki bunun erkek olmamızla alakası yok ki. Bunlar da kadın kıyafeti değil. Sen hangi kadında gördün bu kıyafetleri. Ben hiç görmedim bunları giyen kadın.

Evet etek ama farklı, köçek kıyafeti bunlar. Sadece köçekler giyiyor.

Angaralı ise kıyafetlerinin kadınlarla özdeşleştirilip özdeşleştirilmediğine yönelik sohbetimi, köçek kıyafetinin sadece bir köçek kıyafeti olduğu argümanı üzerinden şu şekilde yapmıştı:



“Hayır, ne alakası var? Nasıl ki diğer yöresel oyunların kendine has kıyafetleri var, şalvar gibi mesela, bizimki de bu. Onları gördüğünde hangi yöredir, nedir, ne değildir anlarsın. Bunları gördüğünde de köçek olduğunu anlarsın. Yolda beni böyle görsen kadın mı sanırsın? Yoo. Köçek der geçersin.” (Angaralı)

Kıyafete yönelik bu ve benzeri fikirler, köçeklerin gerçekleştirdiği performans dâhilinde sergiledikleri hareketler için de geçerliydi. Yaptığım görüşmelerde bu konu daha çok “göbek atma” çerçevesinde ele alınmıştı. Ahu Antmen, 1970’ler Türkiye’sindeki bazı sanat yapıtlarını kimlik ve cinsiyet üzerinden incelediği yazısında göbeğin cinsiyetlendirilmiş bir kavram olduğunu, “dansöz”lüğe işaret ettiğini ve oryantalist bir genellemeyle “doğulu kadın” algısını şekillendiren unsurları düşündürdüğünü yazar (2017: 106). Bu açıklama köçekliğin tarihsel kökeni göz önünde bulundurulduğunda göbek atmanın köçeklerin dans koreografilerinde neden büyük yer tuttuğunu da açıklar niteliktedir. Peki bu durumda neden günümüzde artık köçeklerin göbek atmaları “doğulu kadın” algısı yaratmaz veya köçekler dansözlükle itham edilmez? Bu noktada daha önce değindiğim gibi tarihsel süreç içerisinde köçeklik formunda yaşanan değişimlerin yanı sıra, bu değişimin ortaya çıkardığı bağlamın rol oynadığını düşünebiliriz. Göbek atmak hâlâ “kadınsı” olarak görülür görülmesine ama bir köçek göbek attığında bu kadın dansı değil, köçek dansı olur. Seyredenler de “erkeğe bak, ne biçim göbek atıyor” demez, “köçeğe bak, ne iyi göbek atıyor” der. Çünkü göbek atmak kadın/erkek cinsiyet kategorileri düşünüldüğünde sadece kadınlara atfedilmiş görünürken, bu kategorilerden bağımsız olduğunu savunduğum köçek kategorisinin de bir özelliği olmuştur artık.

Ankara’dan Baba Köçek, köçekliği hakkını vererek yapmak gerektiğine yönelik düşüncelerini sık sık vurgularken, performans esnasında gerçekleştirilen koreografinin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmemesinin o dansı köçek dansından çıkarabileceğini ve bunun köçeklik kültürüne olumsuz etkiler yapabileceğine değinmişti. Bu yorumu

yaparken verdiği örnek bir nevi köçeklerin dansıyla dansözlerin dansı arasındaki sınıra işaret ediyordu:

“Çakma köçekler türedi, türemez olur mu? Burada özellikle. Küçük şehirlerde, işte Devrek'tir Karabük'tür Bartın'dır, kim köçektir kim değildir bilinir. Ama bura öyle mi? Büyükşehir. Öyle herkes herkesi tanımaz. O yüzden ya tam eğitilmemiş ya hiç öğrenmemiş. Ha ya da beceriksiz (gülüyor). Birinden izliyor birkaç kere, sonra 'ben de köçek oldum' deyip başlıyor orada burada dans etmeye. Edemiyor tabi ki. Ya zıplıyor oradan oraya ya da iyice böyle dansöz gibi, kıvıra kıvıra bir şeyler... Bunlar türedikçe bize de laf geliyor. Sonra tabi yasaklanır orada burada. İnsanlar da çağırılmaz olur. Dansöz müyüz biz?” (Baba Köçek)

Dolayısıyla bu noktada “köçek gibi giyinmek / köçek gibi dans etmek” ile “kadın gibi giyinmek / kadın gibi dans etmek” arasına çizilen sınırın oldukça kritik olduğunu söylemek mümkün. Dansın ve hatta kıyafetlerin ikinciye, yani “kadın gibi giyinmek / kadın gibi dans etmek”e kaymaması, o performansın köçek performansı olmasını sağlamada oldukça etkili. Burada yine bağlamın öneminin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bağlamdan kastım, o performansı yıllardır süregelen geleneğin sahip olduğu ve şekillendirdiği kıyafetlerle ve danslarla, o dansın uygun görüldüğü bir mekânda, o dansı bilen ve kabul eden bir seyirciye karşı gerçekleştirmek. Örneğin bir köçeğin giydiği eteğin gelenekselleşmiş köçek eteğinden kesim veya renk olarak farklılaşması veya yaptığı dansın oryantale veya farklı dans türlerine kayması o kişiyi başarısız bir köçek yapacağı gibi, performansı gerçekleştiren köçeği köçek kategorisinden çıkarıp “kadın gibi” sıfatıyla tanımlama olasılığını barındırır. Öte yandan performans esnasında fazla eril hareketler sergilemek de köçek dansı için uygun görülmez ve performansı sekteye uğratar. Dolayısıyla dans ve kıyafet konusunda cinsiyet kategorileri köçeklik geleneğini açıklamada yine işlevsiz kalır. Köçeklik geleneği kadınsılıktan ve erkeksilikten bağımsız olarak ve onlardan uzak durarak, ne erkeksi ne kadınsı olma haliyle yine ayrı bir kategoriye işaret ediyor gibidir.

### 5.3.1.3. *Bazen Özne Bazen Nesne*

Köçeklerin performans esnasında o performansın öznesi mi nesnesi mi oldukları muğlaktır, değişkindir. Köçek performansında köçeğin kendisi özne olarak düşünülebilir ki bu özne öznelik özelliğini performans esnasında, performans devam ettiği sürece kazanır. Yani sürekli oluş halindedir, sabit değildir, değişkindir. Öte yandan seyirciden ve mekândaki diğer etkenlerden ayrı düşünölemeyecek bu performansa seyirci gözünden bakıldığında, köçekler bu performansın bir nesnesi konumuna düşerler. Çünkü bu durumda köçekler oynayandan öte oynatıldır, izlenendir, seyredilendir. Yani göz ve bakış altında olandır. Bu değişkenlik seyircinin etkisini göz önünde bulundurmayıp sadece köçekleri baz aldığımızda bu sefer özne/beden ilişkisi üzerinden ortaya çıkar. Köçek performansı oluş halinde bir özneye işaret ederken, köçeğin bedeni bir nesne konumundadır. Yani köçeği bir özne sürecine sokarak onu köçek yapan şeylerden biridir bedeni. Tıpkı sergilediği hareketler, o esnada çalan bir çalgıcı, çalınan bir çalgı, bir müzik ya da oturan/oynayan/para atan bir seyirci gibi.

Antmen, Butler'cı bir yaklaşımla, “özneler sabit değildir ve bu değişkenlik, beden kullanımı yoluyla açığa vurulur” der (Antmen 2017: 144). Beden performansı, oluş halindeki öznenin ön koşuludur. Öznenin performans esnasında beden aracılığıyla inşa halinde olduğu ve asla tamamlanmayacağı argümanı, o performansın bitip yeni bir performansla başka bir özne inşa sürecine gireleceğine işaret eder. Bu da öznelerin sabit değil değişken ve çoklu olduğunu anlaşılır kılar. Her bir performansta oluş halinde olan özne aynı zamanda Hegelci tabirle “kendi olma süreci” olarak işler (Callinicos 2013: 90). Köçekler de kendi olma, yani köçek olma sürecini köçeklik performansları aracılığıyla yaşar. Bu performansa sadece kendi bedenleri değil, seyirciler ve diğer “dış” etkenler de dâhil olduğu için, performans dâhilindeki konumlar sürekli etkileşim

halindedir ve o performansı performans yapan da budur. Etkileşim halindeki konular, oluş halindeki öznelerin dahi akışkan ve değişken olduğunu ortaya serer.

Bu değişkenliğin reddedilip köçeklerin sadece birer özne, hatta tamamlanmış bir özne, bir töz olduğu fikri, herhangi bir köçek performansını izlediğimizde zaten kolayca yıkılır. Pek çok köçek performansı, performans esnasındaki konuların kayganlığını ve değişkenliğini gözler önüne serer. İzlediğim videolardan birinin (Video 1) ve canlı performanslardan birinin (Gözlem 3) buna iyi bir örnek olabileceğini düşünüyorum.

Video 1’de öncelikle videonun tamamı izlenmeyip köçek performansının sadece ilk ve son dakikalarına bakıldığında, performansın iki köçeğin dansıyla başlayıp yine iki köçeğin dansıyla bittiği görülür. Ancak videoyu en baştan değil de ortadan açan birisi köçeklerin değil sivil kıyafetli iki erkeğin köçek performansı gerçekleştirdiğini görür (6:16-7:44 arası). Videonun tamamı izlendiğinde bu geçişin öznelerin (veya nesnelerin) sınırlarının kayganlığını çok güzel temsil ettiğini görürüz. Performansa iki köçek dans ederek başlar ve bu bir köçek performansıdır. Sonra aralarına bir seyirci katılır ve köçeklerden biri oturarak seyirci konumuna geçer. İzlediğimiz şey hâlâ bir köçek performansıdır. Bir süre sonra bir seyirci daha sahnede belirir ve diğer köçek de elindeki zilleri o kişiye vererek kenara çekilir. Artık sahnede iki seyirci oynamakta, videoda görünmez olan iki köçek ise muhtemelen seyirci olarak onları izlemektedir. Yani artık sahnede hiç köçek yoktur ama gördüğümüz şey hâlâ bir köçek performansıdır. Daha sonra oynayan kişiler yerlerine oturur ve sahnede yine köçekler belirir. Videoda ister köçeklerin ister seyircilerin gözünden bakılsın ve hangisine özne hangisine nesne denirse densin, konuların 8:33 dakikalık bir sürede nasıl yer değiştirdiği ve öznelerin/nesnelerin nasıl birbirine girdiği açıkça görülür.

Zonguldak’ta gözlemlene fırsatı bulduğum canlı köçek performansında da benzer bir duruma şahit olduğumu söyleyebilirim. İzlediğim performans yine iki köçekle başlamış ama bu sefer iki seyirciyle bitmişti. Bu örnekte performansı en baştan

izlemeyip sonlarına yetişen biri köçekleri değil, aslında köçek olmayan iki kişiyi köçeklik yaparken görmüş olacaktı. Köçeklerle başlayan performansta performans süresince özne/nesne, seyreden/seyredilen konumları oradan oraya kaymış, performans en son müziğin bitmesi sonucunda o an dans eden iki seyircinin durmasıyla son bulmuştu.

Kısacası köçeklerin tamamlanmamış ve inşa halinde olan bir özne olarak köçekliği performans esnasında deneyimlemesinin ve köçek olma ve olmama halini performans esnası ve öncesi/sonrası şeklinde yaşamasının yanı sıra, performans süresince de bu ve benzeri konumların çoklu dinamiklerle ilerlediğinden ve akışkan olduğundan bahsetmemiz gerekir. Yani queer bir bakış açısıyla okuduğumuzda köçeklerin gündelik hayatlarındaki performanslarının yanı sıra köçeklik performanslarının da aslında hiçbir konumun sabitliğine olanak tanımayan bir uzamı temsil ettiği söylenebilir.

#### ***5.3.1.4. Hem Doğuştan Hem Kazanılmış***

Köçekliği bir dans çeşidi, oyun, gelenek, meslek veya başka ne şekilde düşünürsek düşünelim, köçekliğin doğuştan geliyor olma fikri akla yatkın değilmiş gibi duruyor olabilir. Ancak her ne kadar köçeklik sıkı bir eğitimle birlikte sonradan öğrenilen bir şey olarak düşünülse de, görüşme yaptığım köçeklerin büyük çoğunluğu bu yeteneğin doğuştan da gelmesi gerektiğine yönelik paylaşımlarda bulundu. Doğuştan olana yapılan bu vurgu, aileden veya atalardan gelen kalıtsal bir yetenek veya öğrenmeye duyulan içten gelen bir şevke işaret ediyordu. Görüştüğüm köçekler bu konudaki fikirlerini “herkes köçek olabilir mi?” sorusuna verdikleri yanıtlarda açıkladılar.

“Doğuştan gelen bir şey. Allah tarafından verilmiş bir şey. Herkese bir meslek verilmiş, bizimki de bu.” (Bolulu Köçek 3)

“Asla olamaz. İçinden gelerek yapacak. Çekirdekten yetişmesi lazım, oyunları bilecek, adabı bilecek. İçinde onu taşımayan, çocukken bu iş için eğitilmeyen kişi yapamaz. İçinden gelmeli. Baba mesleği olması önemli. Tutup sen yaparsan eğreti durur, olmaz.” (Bolulu Köçek 1)

“Yok, kanında olması, bir yatkınlığı olması lazım. O zaman özümser, sade iş olarak görmez, sıkılmaz, kendini geliştirir, başarılı olur. Öyle doğacak, görerek büyüyecek.” (Çingen)

Köçeklerin köçeklik dansına yatkınlığının doğuştan gelmesi gerektiğine yönelik iddiaları, bu geleneğin atalarından kaldığı, onlardan öğrenildiği ve devam ettirildiği savunusuyla temellendirildi. Örneğin iki ayrı köçeğin belirttiğine göre (Bolulu Köçek 1 ve Belalı) daha önce köçeklik yapmamış ve köçeklik geleneğinden gelen bir ailenin içine doğmamış biri olarak ben, çok iyi bir köçekten sıkı bir eğitim alsam dahi gerçek bir köçek olamam. Çünkü onlara göre “has köçekler”, köçekliğe doğduğu andan itibaren yatkın olan kişilerdir. İyi bir köçek olabilmem için bu yatkınlığa sahip olmam ve köçek olma isteğinin küçüklükten beri içimden gelmesi gerekmekte, içimden gelmesi için de babamın veya diğer büyüklerimin köçek olduğu bir aile ve sosyal çevre içinde kanımda köçekliği taşıyarak doğup büyümem gerekmektedir.

Öte yandan böyle bir aile ve sosyal çevre içerisine doğmak iyi bir köçek olmak için tek başına yeterli değil. Köçeklere göre bu durum, bu yeteneği geliştirebilmek için doğuştan elde edilen bir avantaj sadece. Köçek olacak kişinin aynı zamanda çocukluğundan itibaren sıkı bir şekilde çalışması ve büyüklerini sürekli izlemesi gerekir, beklenir. Doğuştan gelen yeteneğin iyi bir baba/oğul veya usta/çırak ilişkisiyle tamamlanması gerekmektedir. Bunu yapan kişilerin zaten yetişkinliğe erişmesine çok da gerek kalmadan, daha çocukken dikkat çeken iyi bir köçek olabildiği köçekler

tarafından dile getirilmiştir. Ayrıca izlediğim videolardan Video 18 de bu durumun bir örneği gibi görünür. Bir düğünde çekilen videoda bir köçekle karşılıklı oynayan ve muhtemelen henüz 10'lu yaşlarının başında olan küçük bir köçeğin başarılı performansını izleriz. Videonun başlığı ise “düğünde dayısına kafa tutan minik köçek”tir.

Doğuştan elde edilen ve bu sayede içinden gelerek köçekliği öğrenmeye başlayan kişinin sıkı bir çalışma sürecinden geçmesi gerektiğine yönelik paylaşımlar, *Köçek* (Cemal Şan, 2000) filminin açılış sahnesiyle de örtüşür. Film bir çocuğun iç çamaşırlarıyla ve elinde ağır bir taşla müzik eşliğinde oynatılmasıyla başlar. Çocuk, oynatılarak cam kırıklarının üzerinde yürütülür, yavaşladığında ayaklarına bir sopayla vurularak uyarılır. Sahnenin sonunda ayakları kanamaya başlayan çocuğun acı içindeki yüzü ekranda dondurulur ve filmin adı çocuğun suratının hemen yanında belirir: Köçek. Bu çocuk büyüyünce başarılı bir köçek olacak olan Hasan'dır elbette. Ustası sayesinde sıkı bir eğitimden geçip iyi bir köçek olan Hasan tam da bu yüzden ustasına sonsuz saygı duyar ve onun tarafından kendisine emanet edilen Kemal'i iyi bir köçek yapmak için film boyunca uğraşır durur. Kemal ise köçekliğin doğuştan olan kısmına sahip olsa da sonradan kazanılacak kısım için harcanması gereken emeği es geçen ve köçeklikten gittikçe uzaklaşan bir örnek olarak karşımıza çıkar.

Köçek geleneğinin sürdürüldüğü bir grubun içine doğmayan, sadece sonradan eğitim alarak köçekliği öğrenen ve köçeklik yapan kişilerden de bahsetmek mümkün elbette. Örneğin Mersinli Köçek. Ancak görüştüğüm diğer köçeklerin paylaşımlarına dayanarak bu kişilerin diğer köçekler tarafından “gerçek köçek değil” (Çingen), “iyi dans edemezler” (Bolulu Köçek 1 ve Bolulu Köçek 3), “adabıyla yapamazlar” (Usta ve Çılgın Köçek) gibi söylemlerle geleneğin dışında tutulduklarını ve hatta geleneğe zarar veren köçekler olarak algılandıklarını söyleyebiliriz. Bu, daha önce ele aldığım farklı köçeklikler meselesine ve köçeklerin kendilerini nasıl kategorize ettiklerine de bir örnek

aslında. Ama benzer bir algının seyirciler nezdinde olduğunu da söylemek mümkün. Yaptığım seyirci görüşmelerinden Mühendis Bey’le olan aşağıdaki diyalogumuz buna iyi bir örnek:

Mühendis Bey: Bir kere de Alanya’da tatildeyken tekne turuna çıktığımızda orda çıkmıştı bir köçek. Ama o farklıydı düğünde izlediğimden. Oryantale yakın dans etmişti o adam. Daha kıvraktı ve öyle düğündekiler gibi aşırı hareketleri yoktu. Ama yine köçekti yani, kıyafeti falan köçek kıyafetiydi. Turistlerin çok ilgisini çekmişti. Tek başına dans etmişti o. Düğündekiler iki kişiydi, bir de davulcu zurnacı falan vardı. Bu banttın müzik eşliğinde oynadı. Belki de gerçek köçek değildir de tatilde insanları eğlendirmek, para kazanmak için yapıyordu, bilmiyorum.

Ben: Gerçek köçekten kastınız nedir?

Mühendis Bey: Yani işte profesyonel olmayabilirdi. Düğündekiler öyleydi, belliydi. Bu kültürden gelen bilen insanlardı. Teknedeki bir yerden görüp öğrenmiş de para kazanmak için yapıyor gibiydi. Bir de biraz şey gibiydi o, kadın gibiydi yani, dedim ya fazla kıvrırıyordu. Bilmiyorum. İkisi de çok garip bir deneyimdi benim için.

Kısacası “has” bir köçek olabilmek için kişinin hem bu geleneği sürdüren bir ailenin veya sosyal çevrenin içine doğup bu geleneği kanında taşımasının, hem de çocukluktan itibaren sıkı bir eğitimden geçerek kendini eğitip köçekliği özümsemesinin beklendiğini söyleyebiliriz. İkisinden birine sahip olmamak, başarılı bir köçek olmanın önünde büyük bir engel olarak görülüyor. Köçeklik bu sefer iki ayrı kategoriye kendinde aynı anda barındırmasıyla ayrı bir alana işaret ediyor.

### **5.3.2. Yıkılan Sınırların Yarattığı Boşluk: Performe Eden ve Performe Edilen Arasındaki Gerilim**

Köçek performansının kadın/erkek cinsiyet kategorilerini yıkarak veya özne/nesne gibi konumların kayganlığı üzerinden yeni bir alana işaret etmesi, köçekliği



sadece köçek kategorisi üzerinden açıklayabileceğimiz savunusunu destekler. Köçek performansının sonlu bir performans olması ve köçekliğin gündelik hayattaki geçiciliği, köçeklerin köçeklik konumlarını gündelik yaşamlarındaki erkelik konumlarıyla bir arada sürdürdüklerini vurgular. Bu biraradalık kolay ilerlemez. Çünkü erkelik başlı başına mücadele gerektiren, kadınlığın ve kadınsı özelliklerin reddi üzerinden ilerleyen bir inşaya işaret ederken, bir yandan tüm bu kategorileri yıkan bir performansı ara ara sürdürmek söz konusudur. Dolayısıyla bu mücadelede erkelikle köçeklik arasında bir gerilimin olduğundan bahsetmek mümkün olmaktadır.

Butler'cı bir yaklaşımla, “yapılanın ardında bir yapanın” olmadığı, “yapanın, yapılan içinde ve yapılan vasıtasıyla değişken bir biçimde inşa olduğu” argümanı ile baktığımızda (2010: 233), performe edeni performe edilenden ayrı düşünemeyiz. Ancak köçeklerin ve seyircilerin gözünde köçek performansını gerçekleştirenin, bu performans öncesinde ve sonrasında sürdürülen erkelik performansını gerçekleştirenden ayrı düşünülememesi böyle bir ayrımı doğurmakta, bu ayrım da bu iki performans arasında bir gerilim yaratmaktadır.

Erkelik performansı ile köçeklik performansı arasındaki gerilim, performe edenin bedeninin gündelik hayatta sergilediği hareketler ve bu esnada sahip olduğu görüntü ile performans esnasında sergilediği hareketler ve bu esnada edindiği görünüm arasındaki boşluktan kaynaklanır. Bu boşluk, eşik olarak ele aldığımız uzamı işaret eder aynı zamanda. Boşluk ne kadar artarsa, o boşluğun yarattığı gerilim de o derece artar. Çünkü bu eşiksellik, toplumsal düzene bir başkaldırı içerir. Çok zor kazanılan ve bir anda kaybedilme olasılığı barındıran erkelik konumuna rağmen, köçeklerin performans esnasında bu erkelik konumunu kısa süreliğine de olsa bir kenara bırakması söz konusudur.

Dolayısıyla köçek performansında bu gerilimin en büyük örneğini cinsiyetlerin çatışması üzerinden gördüğümüzü söyleyebiliriz. Kendilerini erkek olarak tanımlayan köçekler, toplumca erkeklere atfedilmeyen kıyafetler giyip erkeklerle özdeşleştirilmeyen bir performans gerçekleştirirler. Dolayısıyla performans başladığı an cinsiyetler arası bir çatışma da başlar, hem köçekler hem de seyirciler nezdinde. Bu çatışma yukarıda bahsettiğim köçekliğin “ne erkek ne kadın” ve “ne erkeksi ne kadını” olma özelliklerini yaratan şeydir. Ortaya çıkan muğlaklık kategorileri yerle bir eder, cinsiyeti performanstan ayırır ve performansı gündelikten kopararak yeni bir alan yaratır. Bu yeni alanda varlıklarını köçek olarak sürdüren erkeklerin gündelikteki erkeklik konumlarına zarar vermemeleri ise sürekli bir mücadele gerektirir. Görüştüğüm ve gözlem yaptığım köçeklerde bu mücadeleyi yaratan gerilimin üstesinden gelmenin iki stratejiyle ilerlediğini söyleyebilirim. Bunlardan biri performans esnasında uygulanan bir strateji olarak alkol tüketimi, diğeri ise performans öncesi/sonrası uygulanan bir strateji olarak aşırı erkeklik performansı olarak başlıklandırılabilir.

### ***5.3.2.1. Performans Esnasında Üstesinden Gelme Stratejisi: Alkol Tüketimi***

Öncelikle köçeklerin performanslarını gerçekleştirecekleri ortama uyarak hareket ettiklerini ve performansların buna göre şekillendiğini söylemem gerekir. Köçeklerin hangi etkinliklere katıldıkları üzerine sorduğum sorunun cevaplarını gözden geçirdiğimde bu etkinlikleri iki ayrı sınıflandırmayla analiz etmek daha uygun görünüyor. İlk sınıflandırma düğün/nişan/sünnet/gelin alma gibi büyük katılımı gerçekleştiren ve çoğunlukla kadınların ve erkeklerin bir arada eğlendikleri etkinlikleri kapsarken, ikincisi sadece erkeklerin katıldığı ve çoğunlukla özel bir amaç olmaksızın sadece eğlence maksatlı gerçekleştirilen daha küçük etkinlikleri içeriyor. Bu küçük etkinliklerde köçeklik yapmayı Bolulu köçekler “ortamlara gitmek” olarak adlandırdı.

Bu tarz etkinliklere kimi zaman asker uğurlamayı da dâhil edebiliriz. Böyle bir sınıflandırma köçeklerin performans esnasında kendi alkol tüketimlerine odaklanmak istememden kaynaklı yararlı görünüyor çünkü köçeklerin performans esnasında gerçekleştirdikleri dans hareketleri ve seyirciyle etkileşim, bu iki etkinlik türü arasında ciddi farklılıklar barındırıyor. Görüştüğüm köçekler ilk sınıflandırmadaki etkinliklere katılımlarında kaba tabirle oynayıp geçtiklerini söylerken, “ortam” dedikleri küçük etkinliklerde daha çok seyirciyi memnun etme odaklı hareket ettiklerini belirttiler ve bazı köçekler bunu etkinliğin alkollü olup olmamasıyla ilişkilendirdi. Alkollü ortamlardaki insanları eğlendirmenin güçlüğüne üstesinden kendileri de alkol alarak geldiklerini belirttiler.

Alkol tüketimi, köçeklerin katıldıkları ilk sınıflandırmaya giren etkinliklerde genellikle hem etkinliğin katılımcıları hem de köçekler için söz konusu değilken<sup>48</sup>, ikinci sınıflandırmadaki etkinliklerin düzenlenme amaçlarından biri olarak görülüyor. Bolulu Köçek 1, köçeklerin büyük etkinliklerin yanı sıra ortamlara da gittiklerini ve hem seyredenlerin hem kendilerinin alkol tükettiğini aşağıdaki diyalogumuzda açıklamıştı:

Bolulu Köçek 1: İçki içmeden olmaz. (Gülüyor)

Ben: Neden?

Bolulu Köçek 1: Şimdi geçeyim ben mesela senin karşına, diyeyim ki haydi oyna.

Üzerine de dikeyorum gözlerimi. Bir tek bana oynayacaksın. Yapabilir misin?

Ben: Oynamak zorunda mısınız böyle durumlarda?

Bolulu Köçek 1: E bunun için para alıyoruz. İnsanları eğlendirmemiz lazım, eğlence sonuçta. Herkes memnun kalırsa bir daha çağırırlar.

---

<sup>48</sup> Bu ifade için Ankara’yı dışarıda tutmam daha uygun olabilir. Çünkü Ankaralı ve Çankırlı köçekler, Ankara’da çağrıldıkları büyük etkinliklerin de alkollü olabildiğinden bahsetmişti. Ancak diğer şehirlerdeki köçekler bu etkinliklerin genelde alkolsüz olduğunu, en azından görünür bir şekilde içki içilmediğini belirttiler.

Ben: İçki rahatlatıyor o zaman, öyle mi?

Bolulu Köçek 1: Tabi. Karşıdaki de içkili zaten. Sen de biraz içecen ki rahat oynayabilesin. Düğünlerde çok olmuyor bu ama küçük eğlencelerde içki içiliyor hep.

Ben: Ne tarz küçük eğlenceler?

Bolulu Köçek 1: Erkekler takılır buralarda göl kenarında falan. Eğlenmek için masa kurarlar, içerler. Öyle yerlere de çağırırlar bizi. Oralardan da kazanıyoruz düğünlerin yanında.

Erkek erkeğe eğlencelerde köçeklerin performans esnasında seyredenlerle birlikte alkol tüketme eğilimleri, bu paylaşımı yapan köçeklerin belirttiklerine göre kendileri için bir rahatlama amacı taşıyor, bu da erkeklerin karşısında daha rahat oynayabilmelerini ve onlarla dansları ve sözel atışmaları aracılığıyla etkileşimlerini arttırarak gerçekleşen etkinliği daha eğlenceli kılmayı sağlıyor. Bunun örneklerini farklı köçeklerin aşağıdaki paylaşımları üzerinden de görmek mümkün:

“Eğlencenin bir parçası olmalısın ki sen de eğlenesin. ... İçki içenleri daha kolay eğlendirirsin sanılır ama aslında daha zordur memnun etmek. Sen de içersen işin daha kolaylaşır. Rahatlırsın, taşkınlıkları görmezsin, onlara uyarsın. O da memnun döner. Bir daha çağırır diğer eğlencelerine.” (Köçek Oğlu Köçek)

“Özellikle alkollü ortadaysan sen de alkol almadan oynayamazsın. Herkesin sarhoş olduğu ortamda sarhoş olmayan tek kişinin yaşadığı çileyi çekersin alimallah. (Gülüyor). Bir de üstüne oynuyorsun karşılarında.” (Bartınlı Köçek)

“Düğün gibi etkinlikler alkollüye bize de ikram ediyorlar, çok olmasa da içiyoruz ediyoruz. Diğer küçük eğlenceler zaten alkollü oluyor genelde. Orada sınır yok. (Gülüyor). Erkek erkeğe eğlenceler. İçmemek olmaz. Orda muhabbetlerimiz daha farklı oluyor izleyenlerle.” (Genç Köçek)

Bunun yanı sıra Bolu’da görüşme yapabileceğim köçek arayışındayken bana aracı olan Bolulu bir arkadaşımın akrabasının yaptığı uyarı da dikkat çekiciydi. Öncelikle

köçeklere oynarken mi yoksa iş yapmazken mi ihtiyacım olduğunu sormuş, benim fark etmeyeceğine ama oynamalarını da görsem daha iyi olabileceğine yönelik cevabıma ise gülererek şu karşılığı vermişti: “Oynadıkları zaman görüşme yapamazsın ama. Alkollü olurlar.” Bu açıklama, etkinlik fark etmeksizin en azından Bolu Merkez’deki köçeklerin alkol almadan performans sergilemediklerine yönelik bir genelleme içeriyordu. Sadece Bolu’daki üç görüşmeye özgü olarak dikkatimi çeken bir durum bu yorumu haklı çıkarır nitelikteydi. Evlerinin bahçelerinde yaptığım görüşmelerde kalabalık bir şekilde ve zor şartlarda yaşadıklarını gözlemediğim bu köçekler, aynı zamanda görünüm olarak yaşlarının çok üzerinde gösteriyorlardı. Kanlı olan bir gözünde kayma olan ve 70’lerine yaklaşmış olduğunu düşündüğüm Bolulu Köçek 1’in görüşme esnasında 52 yaşında, 60’larına yakın olduğunu düşündüğüm Bolulu Köçek 3’ün ise 48 yaşında olduğunu belirtmesi beni oldukça şaşırtmıştı. Bolulu Köçek 1’in oğlu olan ve 20’lerinde olduğunu düşündüğüm Bolulu Köçek 2 ise sadece 16 yaşındaydı. Bu durumun zor şartlarda yaşamının yanı sıra aşırı alkol tüketimine bağlı olduğu düşünülebilir zira bu köçeklerin kendileri de hem gündelik yaşamlarında hem de köçeklik yaparken sık sık alkol tükettiklerini belirtmişlerdi. Bolu’da görüşmeler esnasında yanımda bulunan Bolulu arkadaşım da Bolulu Köçek 3’ü eski zamanlardan hatırladığına ve eskiye nazaran nasıl çöktüğüne yönelik bir yorumda bulunup sebebini aşırı alkol tüketmelerine bağlamıştı.

Görüşmelerde alkol (veya başka uyarıcı maddelerin) kullanımına yönelik net bir bilgi almak oldukça güç olduğu gibi, bazı paylaşımlara dayanarak bir yargıda veya genellemede bulunmak da yanlış olur. Ancak özellikle gündelik yaşamlarına değil de performans esnasına odaklandığımda, köçeklerin içkili ortamlarda performans sergilerken kendilerinin de içmeden dans edemeyeceklerine vurgu yaptıklarını, bunu eğlenceden bağımsız olmayan bir şekilde kendilerini daha rahat hissetmeleriyle ve erkeklere karşı daha rahat oynamalarıyla ilişkilendirdiklerini söyleyebilirim. Bu durum

köçek performansının erkek erkeğe eğlencelerde daha başarılı olmasını sağlayan etkenlerden biri olarak görülüyor.

### ***5.3.2.2. Performans Öncesi/Sonrası Üstesinden Gelme Stratejisi: Aşırı Erkeklik Halleri***

Görüştüğüm köçeklerin hemen hemen hepsi eril tavırlar sergilediği gibi, bazıları oldukça kaba diyebileceğim tavırlar içerisindeydi. Köçeklerde dikkatimi çeken ve bir araştırmacı olarak beni yer yer rahatsız eden bir durumun, bu köçeklerin gündelik hayatlarında sergiledikleri aşırı erkeklik performansı olduğunu söyleyebilirim. Bu performansın etkilerini, görüşme yapma amacıyla iletişim halinde olduğum köçeklerle özellikle görüşme öncesi sürdürdüğüm ilişkide ve görüşme esnasında kendi sosyal çevrelerinde gözlemledim. Bu aşırı erkeklik hallerini, ayrı bir alana işaret ettiğini savunduğum köçekliğin bu erkeklerin gündelik yaşamlarında erkekliklerine zarar vermemesi için bir strateji olarak işlediği üzerinden okuyabileceğimizi düşünüyorum. Gözlem ve deneyimlerimden üç farklı örneği bu argümanıma destek olarak verebilirim.

Bolu'da sosyal medya üzerinden telefonlarına ulaştığım köçeklerden biri kendisinin şehir dışında olmasından dolayı beni başka bir köçeğe, 16 yaşındaki Bolulu Köçek 2'ye yönlendirmişti. Bolulu arkadaşımın aradığı ve köçekler üzerine bir araştırma için görüşme yapmak istediğimizi söylediği Bolulu Köçek 2, kısa bir sorgulamadan sonra buldukları sokağı tarif etmiş ve telefonu kapatmıştı. Ancak daha sonra mesaj olarak “kimsin?” “beni nerden buldun?” gibi sorular sormaya devam etmiş, ismini kimin verdiğini defalarca açıklamamıza rağmen ikna olmamış, istemezlerse gelmeyebileceğimizi yazdığımızda ise “siz hele bir gelin hele” yanıtını vermişti. Belirttiği sokağa vardığımızda aradığımız Bolulu Köçek 2, “gördüm, geliyorum” dediğinde uzaktan 4-5 gencin sert tavırlarla bize doğru yürüdüğünü fark ettik. Tekrar

“ne istiyorsunuz?”, “adımı kim verdi?”, “kimlersiniz?” tarzı sorgulamalarla sonunda “tehlikesiz” olduğumuza az çok ikna olan gruba rağmen yine de konuşmayı istemeyip bizi sokakta oturan babasına yönlendirdi. Aynı şekilde babasından da gördüğümüz sert tavır ve sorgulamalar ancak yanımdaki arkadaşımın Bolulu olduğunu duymaları ve arkadaşımın babasının kendisiyle tanışık çıkması üzerine son bulmuş, baba oğul konuşmayı ancak ondan sonra kabul etmişti. Yine de Bolulu Köçek 2 kısa yanıtlar vererek sert ifadesini ve asla gülmeyen tavrını görüşme boyunca sürdürmüştü.

Bir diğer örneği Ankara’da görüştüğüm köçeğin silah taşımaya üzerinden verebilirim. Kendisi gösterene kadar farkında olmadığım bu detayı Baba Köçek köçekliğinden bağımsız bir şekilde açıklasa da, “kendini ezdirmeyeceksin” diyerek mesleğine yapılabilecek bir aşağılamaya karşı silahı rahatlıkla kullanabileceğini şu şekilde açıklamıştı:

“Devir böyle, insan ihtiyaç duyuyor. Herkeste de var artık. Kendini ezdirmeyeceksin. Daha birine sıkışıklığım yok ama sıkılmaktan da çekinmem.” (Baba Köçek)

Son örneği ise Zonguldak’ta okuldan eve giderken şans eseri denk geldiğim ve durup performanslarını izlediğim köçek takımından verebilirim. Ana yola bakan bir evin önünde düğün davetlilerine performans sergiledikten sonra gelinin inmesini ve düğün salonuna gitmek üzere yola çıkmayı bekleyen köçeklerle yaptığım görüşme köçeklerin samimi sohbetleri üzerinden ilerlese de, sohbet sık sık köçeklerden Belalı’nın kavga anıları ile şekillendi. Bu anılar ve diğer köçeğin arkadaşı için yaptığı “bizden daha belalıdır bu” şeklindeki açıklamalar (Belalı’nın mahlasına da bu şekilde karar vermişlerdi), “ailenizde veya yakın çevrenizde köçeklik yapmanızdan rahatsızlık duyan var mı?” sorusu üzerine geldi. “Rahatsızlık duyana haddini bildiririz”

açıklamasında bulunan Belalı, köçekliği üzerinden kendisine sataşanları bir şekilde pişman ettirdiğine sık sık değindi.

Köçeklerin gündelik yaşamlarındaki aşırı erkeklik halleri, köçekliğin ve köçeklik kültürünün queer bir noktaya işaret ettiği argümanına ters düşüyor gibi görünebilir. Oysaki benim buradaki savunum tam aksine bu hallerin köçeklik durumunun üstesinden gelme stratejisi olarak işlediği, sebebininse köçekliğin queer ruhundan kaynaklandığı yönünde. Köçeklik öyle görünüyor ki köçeklerin kendileri için de, dile getirmeseler dahi, erkekliklerine ters düşebilecek bir durum. Kendileri için değilse bile toplumun gözünde böyle bir risk barındırdığı düşünülüyor olabilir. Bu da kendileri ve aileleri için ekmek kapısı olan bu geleneği sürdürürken aynı zamanda erkekliklerine dem vurmamak için aşırı bir erkeklik performansı gerçekleştirmeye yol açabilmekte. Köçeklerle köçeklik üzerine konuşurken konu cinsiyete geldiğinde duyulan rahatsızlık ve “bunun erkeklikle/kadınlıkla alakası yok” şeklindeki açıklamalar da bu durumu destekleyen bir savunma mekanizmasına işaret ediyor olabilir. Dolayısıyla köçeklik performansının erkekliğin dışında, ona zarar verme ihtimali olan bir alana işaret etmesi ve gündelikte aşırı erkeklik performansı ile dengelenmeye çalışılması, onun queer bir özelliği olduğunu bir kez daha savunulur kılıyor aslında.

Öte yandan köçeklerin gündelik hayattaki aşırı erkeklik hallerini sadece köçek olmalarına bağlamak elbette ki doğru olmaz. Bunun altında pek çok dinamik yatıyor olabilir. Kaldı ki günümüzde köçek performansının bir parçası olmayan pek çok erkeğin de bu tarz eril yaklaşımlar sergilemesi zaten toplumsal bir problem olarak karşımızda duruyor. Ancak yine de köçeklerde köçek olma halinin, bu aşırı erkeklik performanslarına sebebiyet verebilecek etkenlerden biri olabileceği fikri üzerine düşünmemiz gerektiğine inanıyorum. Bunda köçekliğin tarihsel dönüşümünün rol oynadığı da düşünülebilir. Çünkü bugünkü köçeklik geleneği ortaya çıktığı zamanki



köçeklikten farklılıklar barındırsa dahi yine de onu referans aldığı noktalar bulunur. Referans alınan köçekliğin kadınlıkla, güzellikle ve cinsellikle ilişkilendirilen yapısının, günümüzdeki versiyonda böyle bir erkeklik stratejisine başvurulmasına neden olabileceği akla yatkın duruyor.

Son olarak gündelik hayattaki aşırı erkeklik hallerinden bağımsız olarak, köçek olma halinin erkekliği yıkan ama köçeklerin vurguladığı üzere kadınlığı da barındırmayan, ikisini de bir kenara atarak cinsiyetsiz bir alana işaret eden bir performans olduğu savusunun şu soruyu ortaya çıkardığından bahsetmek gerekir. Köçeklik erkek/kadın cinsiyetlerinden bağımsız bir şeyse ve bu performansın erkeklikle/kadınlıkla alakası yoksa o zaman neden sadece erkekler köçeklik yapıyor? Bu sorunun cevabı, bugünkü köçekliğin eskiyi referans aldığı noktalardan birine örnek sunar. Çünkü bu soru, köçeklik geleneğinin ortaya çıktığı haliyle sürdürüldüğü / sürdürülmesi gerektiği üzerinden açıklanıyor. Zira köçeklerin cevapları az da olsa “kadınlar beceremez zaten” (Bolulu Köçek 1 ve Angaralı) şeklindeki cinsiyetçi açıklamaların yanı sıra “böyle gelmiş, böyle gidiyor” (Çılgın Köçek, Genç Köçek, Usta, Köçek Oğlu Köçek ve Baba Köçek) tarzı yorumlarla ilerlemişti.

#### **5.4. Performansın Ürettiği Bedenler ve Özneler**

“Performansın Yıkıtığı Sınırlar” başlığı altında köçek performansının kadın/erkek, kadınsı/erkeksi, özne/nesne, doğuştan/kazanılmış, seyreden/seyredilen, oynayan/oynatılan ve sergileyen/sergilenen gibi kategorileri aştığını, konumları kayganlaştırdığını, yer yer karşıtlıkları yıkıp yer yer ikilikleri aynı anda barındırdığını ve eşikte olma haliyle norm yıkıcı bir muğlaklık kazandığını ele aldım. Bu özellikleriyle kendine has ayrı bir konum yaratan köçek performansının, bu yıkıcılık üzerinden yine sabit göremeyeceğimiz bazı üretimlerde bulunduğu düşünülebilir. Bu üretimler bir kez

daha özne ve beden konumları üzerinden ilerler. Köçek performansı, gündelikte sergilenemeyen oluş halinde farklı bir özneye ve gündelik yaşama taşan ayrı bir toplumsal cinsiyet kategorisine işaret ediyor gibidir.

#### **5.4.1. Gizli Özne: “Sergilenemeyen Kendiliği Oynamak”**

Performans çalışmaları profesörü Richard Schechner, kişinin yapmak isteyip yapamadığı şeyleri başkasının kılığında veya gizleyerek yaptığında bu maskelemenin heyecan ve tatmin duygusu yarattığından bahseder ve bu durumu “sergilenemeyen kendiliği oynamak” üzerinden açıklar (2015: 55). Sergilenemeyen kendiliği oynama hali, tıpkı köçek performansı okumamda olduğu gibi yeni bir alana işaret eder. Bu alanı yaratan performans, her performansta olduğu gibi bir özne inşa eder. Bu özne elbette ki yine oluş halinde ve tamamlanmayan bir öznedir. Ancak buradaki oluş halinde öznenin, gündelik hayatta sergilenemeyen bir gizli özne olduğunu düşünmek mümkün. Köçeklik, hem köçeklerin kendileri hem de seyredenler için bir gizli özne temsili sunduğu için heyecan verici bir özellik kazanır.

Hemen hemen hepimiz kamusal alandayken veya herhangi bir mekânda bir grup içerisindeyken yapmayı isteyip yapamadığımız ya da yapmayı aklımıza dahi getirmediğimiz hareketleri, vaziyetleri, davranışları, sözleri yalnız başımızayken hayata geçirmişizdir. Özellikle evde, kendi özel alanımızda, tekken belki de sesimizin güzel olup olmadığına aldırmadan bağırarak şarkı söylemiş, belki içimizden gelen küfürleri düşünmeden dile getirmiş, belki başka bir cinsiyetten biri gibi davranmış veya başka cinse atfedilen kıyafetleri giymiş, belki çıplak gezmüş, belki başkalarının iğrenç bulacağı hareketler yapmış, belki kendimize veya bir cisme zarar vermişizdir. Belki istediğimiz ve içimizden geldiği halde toplum içinde yapamadığımız şeyleri, istediğimiz ve içimizden geldiği için yalnız başımızayken veya çok sınırlı bir grup içerisinde

yapmışızdır. Rahatlığı ve özgürlüğü orada hissetmiş, bu yüzden kendimize zaman ayırma çabamızı arttırmış, evimizi veya odamızı bu yüzden her zaman daha cazip ve konforlu bulmuşuzdur. Kendimize ait bir odamız dahi olmadığında kendimizi fazlasıyla sınırlandırılmış hissetmiş, kalabalık yaşanan bir ortamda yalnız kalabildiğimizde veya tek başına yaşamaya başladığımızda kendimizi hafiflemiş hissetmişizdir. Bu tarz örnekleri sadece özel alanın “özel” olmasıyla da sınırlandıramayız. Örneğin bir eşcinsel kendini arkadaşları arasında veya aile içinde gizlerken değil, bir gay barda özgür hissedebilmiştir. Ya da Kürt bir öğrenci üniversite okuduğu İzmir’de değil, memleketi Dersim’de kendi anadilini konuşurken daha mutlu olabilmıştır. Ya da bir öğretmen öğrencilerine el kaldır(a)mazken toplum içinde kendi çocuğunu hiç düşünmeden tokatlayabilmiştir.

Bu örnekler rahatlıkla çoğaltılabilir. Vurgulamak istediğim nokta ise belirli sınırlı alanlar dışında aslında çoğu zaman yapmak istediğimizi yapamadığımız ve toplumsal düzen dayatması altında belli rolleri icra ettiğimiz. Ve toplumsal düzen dışına çıkamadığımız için de bu düzen içerisinde sergilemek zorunda olduğumuz kısıtlandırılmış benliğimizin asıl/sabit benliğimiz olduğunu sanmamız. Yani normlarla çevrili bir hayat yaşayıp kendimizi bu normlara göre şekillendirmemiz. Tam da bu yüzden kısıtlandırılmış benliğimizin yapması beklenmeyen şeyleri gizlilik içinde veya gizlemeden ama maskeleyerek yapabilir olduğumuzda bir tatmin duygusu yaşamaya başlarız. İşte bu, Schnecher’in kavramsallaştırdığı “sergilenemeyen kendiliği oynamak” durumunun verdiği tatmindir.

Schnecher’in bu kavramındaki “kendilik” durumunu yine sabit bir “oluş” üzerinden değil, basitçe “yapılamayanı yapmak” üzerinden okumak gerekir. Yani bastırılmış isteklerimizi özgür kılabilmek ve yapabileceğimiz şeylerin çeşitliliğine olanak tanımak üzerinden. Köçek performansını bu kavram üzerinden düşünmek, hem köçeklerin kendilerinin köçeklik yapmalarındaki memnuniyeti, hazzı; hem de

seyircilerin köçek çağırma ve onları izlemeye olan ilgilerini yorumlayabilmek ve köçekliğin queer bir okumasını yapmak için yararlı görünüyor. Köçeklerin seyirciler açısından neden ilgi çekici olduğunu bir sonraki bölümde tartışacağım. Burada ise sergilenemeyeni sergilemeyi, köçek performansının yarattığı oluş halindeki öznenin sağladığı bir özgürleşme alanı olarak düşünebiliriz.

Öncelikle görüştüğüm köçeklerin hepsinin köçekliği severek yaptıklarını, köçeklikten hiçbir zaman rahatsızlık duymadıklarını, başka bir mesleğe geçmeyi hiç düşünmediklerini ve köçekliği gittiği yere kadar yapmayı planladıklarını belirtmem gerekir:

“Biz köçegiz, köçek doğmuşuz. İnsanın kanında olunca tutkuyla yapıyor.”

(Bolulu Köçek 1)

“Ben köçekliği severek yapıyorum, diğerlerini bilmem. Öyle sadece para kazanayım olarak değil, görmüyorum öyle. Öyle gören de vardı belki, başka mesleğe yönelenler. Ama yapanların da zevk almadığını söyleyemezler bence. Yoksa hiç yapılamaz zaten. Severek yapmak lazım.” (Bartınlı Köçek)

“Benim amcaoğlu mesela, istemedi bir ara, köçeklik yapmak istemedi. Mecburiyetten başladı başka iş bulamayınca, parasız kalınca. Ama başlayınca da bırakmadı bir daha. Eğlenceli de çünkü. Eğlenerek eğlendiriyorsun.” (Deli Köçek)

Bir erkeğin göbek atması, hele ki bunu başka bir erkekle karşılıklı yapması ve hatta başka erkekler izlerken yapması ve izleyen erkekleri kendisiyle birlikte göbek atmaya davet etmesi tahmin edileceği üzere özellikle Türkiye gibi ataerkil değerlerin ağırlığını sürdürdüğü bir ülkede kabul edilebilir bir şey olarak görülmez. Ancak göbek atan erkek köçek kıyafeti giyip aynı performansı gerçekleştirdiğinde, durum çoğu erkeğin keyifle, hiç değilse laf etmeden izledikleri bir vaziyete dönüşür. Aynı şey köçeklerin kendisi için de geçerlidir. Köçeklik gündelik hayatta girilmeyen bir alana, gündeliğin izin vermediği cazip bir performansa kapı açıyor gibidir. Üstelik bu

performans senelerdir kabul görmüş ve benimsenmiş bir şekilde ilerlediği için, diğer gündelik hayat ihlallerinin aksine bu alana girmek çoğu zaman kabul edilir olmaktadır. Örneğin bir erkek sivil kıyafetleriyle Ege Bölgesi'nde bir şehirde sokak ortasında köçek gibi göbek attığında insanların garip bakışlarıyla karşılaşabilir. Oysa aynı kişi Batı Karadeniz'de aynı performansı gerçekleştirse, üzerinde köçek kıyafeti olmasa dahi köçek olduğu düşünülüp garipsenmeyebilir. Köçekliğin yarattığı alan, bu özel kabulünden dolayı hem seyreden hem de seyredilen için bir haz kaynağına dönüşür.

Aynı şey köçek performansında sık sık karşılaşılabileceğimiz beden bedene temas hâlinin kabul edilebilirliğine ve yarattığı hazza da zemin hazırlar.<sup>49</sup> Bir erkeğin başka bir erkeğe önünü dayaması veya bacağına birini dizden büküp kaldırarak karşısında aynı hareketi yapan köçeğe yanaşması, göbek göbeğe sürtünmesi ve hatta temas olmasa dahi bu derece yaklaşması kabul edilebilirliğin ötesinde homofobik şiddet üzerinden okuyabileceğimiz durumlar yaratabilecekken; köçeklikte bir koreografi, bir gelenek olarak var olan bu hareketler gündelikte sergilenemeyen durumun performans dâhilinde “normalleştirilip” bir hazla sonuçlanması şeklinde vuku bulur. Köçeklik, köçekler için “oynanılabilir”, izleyiciler için ise “seyredilesi” olma özelliğini, sergilenemeyeni sergileme imkânı sunan gizli özne üretiminin yarattığı hazdan alıyor gibidir.

#### **5.4.2. Bedenden Gündeliğe Taşan Bir Performans: Yaşam Tarzı Olarak Köçeklik**

Şimdiye kadar hep köçekliğin performans üzerinden başka kategorilere sığmayan yeni bir alan yarattığından bahsettim. Bunun yanı sıra sınırları yıkarak ve bu yıkıcılık üzerinden yeni özellikler kazanarak üretilen bu alanın kendi sınırlarının da net olamayacağını vurgulamak gerekir. Tıpkı geçiciliğini vurguladığımız gibi. Köçeklik

---

<sup>49</sup> Beden bedene temas durumunun çeşitli örneklerini ve yorumlamasını bir sonraki bölümün “Homoerotizm” başlığı altında ele alacağım.

hâlini seyredenin gözünde olduğu gibi yoktan başlayıp, bittikten sonra yine tamamen yok olan bir durum olarak okumamalıyız. Köçeklik, performans bitse bile gündeliğe taşar ve bu taşma bize köçekliği bir yaşam tarzı olarak okuma olanağı verir.

Sibel Yardımcı, “bedene, ona içkin olduğunu düşündüğümüz anlamları veren, içine batmış bulunduğu söylem ve pratiklerdir” der (2014: 76). Bir köçeği köçek yapan da onun performans esnasındaki bedensel pratikleri olduğu kadar, bu pratiklerle beslenen söylemlerdir de. Köçekler için köçek olma durumu bu şekilde içkin hale gelir ve bu içkinlik köçekleri performans dışında gündelik hayatta da görünür kılar. Gündeliğe taşan daha çok köçekliğin söylemsel inşa sürecidir. Köçekliği bir yaşam tarzı olarak görmeyi, köçeklerin gündelik hayatlarının sık sık köçekliklerinin söylemsel inşası üzerinden şekillenmesiyle temellendirebiliriz. Çünkü köçeklik, bedensel olarak performans bittiği ve kıyafetler çıkarıldığı an sonlanmış gibi görünse de, köçeklerin köçekliği gündelik hayatlarında görünür kalır. Örneğin hem görüştüğüm köçeklerin belirttiği hem de izlediğim köçek filmlerinde temsil edildiği üzere, köçeklere isimlerinin başına “köçek” konularak hitap edilmesi onların gündelik hayatlarına hâkim olan bir durumdur. Görüşmelerde isimlerini kullanmayacağımı söylediğim köçeklerin mahlaslarını büyük oranda köçeklikle ilgili seçmeleri bu durumun bir başka örneği olabilir. Öte yandan köçeklerin hemen hemen hepsi yeni tanışmalarda kendilerini köçek olarak tanıttıklarını, esnafla ilişkilerinde köçeklikleri üzerinden tanındıklarını belirttiler. Köçeklerin bazen boş zamanlarında arkadaşlarıyla birlikte kendi kendilerine çalıp oynamaları, kendilerini ve mekânda bulunanları olağan bir şekilde eğlendirmeleri de köçekliğin gündelik hayatlarına etki eden bir durum.<sup>50</sup> Ayrıca köçeklerin büyük çoğunluğu boş zamanlarını çoğunlukla aileleriyle/akrabalarıyla veya köçek takımındaki arkadaşlarıyla geçiriyorlar. Zaten köçek takımları da daha önce bahsettiğim gibi

---

<sup>50</sup> Bunun örneğini *Köçek* (Cemal Şan, 2000) filminde görebiliriz. Hasan, kahvehanede keyifli bir anında yanındaki zurnacıya “çal” der ve kalkıp oynamaya başlar. Kahvehanedekiler Hasan’a önce alkış tutarak, sonra kalkıp oynayarak eşlik eder.

çoğunlukla aileden/akrabadan insanlardan oluşuyor. Dolayısıyla köçek olma hali sosyal ilişkilerde sürekli görünür kalıyor ve köçekler hayatlarının hemen hemen her alanında köçekliklerini en önemli sosyal rol olarak ön plana çıkarıyorlar.

“Buradan birine adımı desen belki bakar anlamaz kimdi o diye ama başına köçek koysan haaa şu deyip yollar bana.” (Usta)

“İnsan iyi yaptığı şeyle bilinir. Biz de köçeğiz, öyle biliniyoruz. Sor kaç kişi adımı biliyor, kaç kişi köçeklik yaptığımı. Köçek olduğumu bilenler daha fazla çıkar.”  
(Bolulu Köçek 1)

“Sadece işe gidiyoruz, köçeklik yapıyoruz, geliyoruz değil. İş olarak görmemeli dedim ya demin, sıkılır yapmaz insan diye. Sevecen. Şimdi şurada oynasam kimse sallamaz, biliyorlar köçek olduğumu, gelip onlar da oynar benle. Öyledir köçeklik.”  
(Çingen)

“İlişkiler önemli. Biri illa ki evlenecek, nişandı, düğündü. Askere gidecek ya da, çocuğu sünnet olacak. Çağıracak yani bizi. Tanıdığının olması maddi manevi iyi. Arkadaşlığı sıkı tutuyor o yüzden. ... Karşılıklı. Biz de işimiz düşünce hallediyorlar.”  
(Deli Köçek)

Öte yandan köçek gibi ayrı bir kategorinin gündelik hayatta erkeklik gibi ağır bir kategoriyle bir arada ilerleyebilmesi, üzerine düşünülmesi gereken bir mesele. Köçekliğin gündelikteki söylemsel inşası ve bir yaşam tarzı olarak düşünülecek kadar köçeklerin hayatında etki etmesi, daha önce ele aldığım “performans öncesi/sonrası aşırı erkeklik halleri” meselesiyle örtüşmüyor gibi görünüyor. Ama aşırı erkeklik performansını gözlemlediğim şehirlerde dahi erkeklerin köçeklik yapma ve köçek olma durumlarının gündelik hayatlarında ön planda olduğunu söyleyebilirim. Bu duruma köçek kıyafetlerinin görünürlükten çıkmasının, bedensel performansın ise çok seyrek ve kıyafetsiz bir şekilde sergileniyor olmasının etki ettiği düşünülebilir. Yani gündeliğe taşan köçeklik, performansın aksine daha çok soyut bir şekilde ilerlemekte.

Gündelikteki performans göz önünde değil, akıldadır, söylemedir. Köçekliğin uzun yıllardır süregelen varlığı ve gelenek olarak yerleşik bir hâl almış olması da, köçekliğin söylemsel inşasının gündelik hayatta erkeklik performansı ile nasıl bir arada ilerleyebildiğini daha anlaşılır kılar.

#### **5.4.3. Ayrı Bir Kategori / Kimlik Olarak Köçeklik**

Tezin ana argümanı olarak köçekliğin ayrı bir alana işaret ettiğini, her zaman eşikte olduğunu, köçekliği ancak köçeklik kategorisi üzerinden açıklayabileceğimizi ve bunu yaparken köçeklik konumunun ve köçekliğin yarattığı alanın sınırlarının muğlak olduğunu unutmamamız gerektiğini bir kez daha vurgulamak isterim. Bu başlık altında bu argümanı sonuç niyetine bir kez daha temellendirip, yeni bir kategori veya kimlik yaratmanın yeni normatif sınırlar çizme tehlikesi barındırdığından ve bu yüzden böylesi bir argümanın queer okumasının öneminden bahsederek bitireceğim.

Köçekliğin tarihsel gelişimini incelediğim bölümde Shay'ın erkek dansçıları ayrı bir toplumsal kategori olarak ele aldığından bahsetmiştim. Shay, bu argümanını Orta Doğu ve Asya'da erkek dansçıların her zaman cinselliğe açık olarak algılandığını örnek vererek, erkek dansçı kategorisinin kendine özgü karakteristik elementleri olduğu vurgusu üzerinden destekler (2006: 140-141). Yalur ise makalesinde bu argümanı daha ileri taşır ve doğrudan köçeklere odaklandığı yazısında köçeklerin kendi başına bir cinsel kimlik olarak düşünülebileceğini yazar. Çünkü köçekler ancak erkekler ve kadınlar arasındaki ayrımın ötesinde olmasıyla mümkün olur (2013: 71). Ayrı bir toplumsal kategori ve ayrı bir cinsiyet kimliği olarak köçekler, bu karakterini bu bölüm boyunca ele aldığım kendine has yıkıcı/yaratıcı özelliğinden alır. Yani performans esnasında ne erkek ne kadın olmasıyla, ne erkeksi ne kadınsı olmasıyla, bazen özne bazen nesne olmasıyla, hem doğuştan hem kazanılmış olmasıyla ve seyreden/seyredilen,



oyunayan/oynatılan, sergileyen/sergilenen ikiliklerinde yarattığı muğlaklıkla. Köçeklik, kendisini açıklamaya yarayabilecek normatif kategorileri yerle bir ederek yeni bir toplumsal kategori yaratmış olur. Bu kategori cinsiyet kimliği üzerinden düşünüldüğünde, köçeklik yine normatif kimlikleri yıkan yapısıyla ve mevcut alternatif kimliklere uymamasıyla ayrı bir pratiğe işaret eder.

Köçekleri ayrı bir toplumsal kategori ve pratik olarak almak, bu üretimde beden ve arzunun bir arada işlediğini görmekle mümkündür. Bu ayrı ve yeni öz, queer bir bakışla her toplumsal kategoride olduğu gibi performatif bir üretim ile var olur. Sahte, geçici ve istikrarsızdır. Özkazanç ve Ağtaş'ın belirttiği gibi performatif üretimde söz konusu olan şey, “verili bir öz veya bir kimlik gibi gömülü halde bulunan şeyin kendini dışa vurması, gizlediği hakikati bu defa açıktan icra etmesi, sergilemesi gibi bir şey değildir; tam tersine, böyle bir iç nüve veya töz etkisini üreten, ona hileli bir şekilde istikrar, tutarlılık veya süreklilik atfeden şey edimler, bedensel hareketler ve arzunun bir araya gelişidir” (2018: 3). Dolayısıyla köçekliği ayrı bir kimlik olarak düşündüğümüzde bile bu kimlik sabitlenmek istense bile sabitlenemez, kalıcı kılınmak istense bile kalıcılaştırılmaz. Bu düşünce biçimi yalnızca köçekliğin norm haline gelmiş diğer toplumsal kategoriler veya kimlikler için yıkıcı-aracı işlev görebilecek bir geçici pratik olabileceği argümanı için yararlıdır.

Köçeklik, geçici bir kategori olma özelliğini eşikte olmasından ve hep var olan temel bir varlığa işaret etmemesinden alır. Temel bir varlık, bir öz olmadığı bilinen köçekliğin yine bir inşa üzerinden ayrı bir kimlik veya kategori olarak ele alınması, sabit ve değişmez görülen başka varlıkların da aslında bir inşa olduğunu ve yeniden inşa edilebilirliğini açık etmesi açısından önemlidir. Bu, bölüm başında bahsettiğim “bütün kategorilerin eşikselleştirilmesi” meselesine işaret eder. Köçekliğin yıkıcı-aracı işlevi buradan gelir. Bu yıkıcılık, cinsiyetleri veya diğer kategorileri tamamen yok etme

anlamını taşımaz elbette. Sadece Butler'ın drag'lar için söylediği üzere yaygın varsayımları yapı sökümüne uğratmak için etkili bir model sunar (Jagose 2015: 107-8).

Fischer-Lichte, “edimsel olarak adlandırılan bedensel hareketler halihazırda varolan bir kimliği ifade etmezler, daha çok kimliği gerçek anlamda yaratırlar” der (2016: 41). Köçekler bu kimlik yaratımının iyi bir örneğini sunar. Köçeklik de edimsel, yani performatif bir icrayla gerçekleşir. Sahnelemede bir durumu vücuda getirme, “önceden varolan veya verili olan bir şeyin dışavurumu olarak değil, daha çok bir yaratım süreci olarak” tanımlanabilir (Fischer-Lichte 2016: 293). Butler'ın kavramıyla açıklamak gerekirse bu süreç *tekrar* üzerinden ilerler ve her tekrar bir öncekinden farklı olması açısından yaratıcı-yenilikçi bir özellik barındırır. Huizinga'nın vurguladığı gibi danslar da “tıpkı ona eşlik eden ve yöneten müzik gibi, tekrar sayesinde hayat bulmaktadır” (Huizinga 2017: 224). Köçekler, köçeklik konumunu performansın sürekli tekrarı üzerinden edinir. Her tekrar bir öncekinin aynısı gibi görünse de hiçbir zaman aynısı olamaz. Köçekler, sürekli aynı koreografiyi tekrarlama çabasına girse dahi, Fischer-Lichte'in belirttiği gibi “sahnelemenin yarattığı olay sadece bir defalığına meydana gelebilir”. “Bu eşsiz bir olaydır, çünkü bir oyuncu grubu farklı ruh halleriyle, keyiflerle, isteklerle, düşüncelerle, bilgilerle vb dolu belirli bir sayıdaki seyirci grubuyla yalnızca belli bir zamanda ve belli bir mekânda karşılaşır” (Fischer-Lichte 2016: 57). Sonuç olarak da “benlik, kendisini tekrarlayan performanslardan başka bir şey değildir ve her zaman, her seferinde kendisinden halihazırda farklı olur” (Colebrook 2014: 57).

“Sahnelemelerde maddeselliğin performatif bir şekilde yaratılması orada tezahür eden her şeyin gerçekten vuku bulmasına yol açar; burada onlara ek olarak belli anlamların yüklenmesi bu durumu değiştirmez” (Fischer-Lichte 2016: 289). Köçeklik performansında da mevcut kategorilerden bağımsız olarak köçek olma hali ayrı bir gerçeklik kazanır. Köçekliğin “dans eden erkekler”, “kadın kılığına girmiş erkekler”

gibi anlamlar yüklenerek açıklanmaya çalışılması bu gerçekliği değiştirmez. Tam da bu yüzden köçeklik dışındaki diğer kategoriler, köçekliği açıklamakta yetersiz ve işlevsiz kalır.

Son olarak görüşme yaptığım köçeklerden Köçek Oğlu Köçek'in paylaşımının bu bölümü sonlandırmak için oldukça uygun olduğunu düşünüyorum. Köçek Oğlu Köçek, yaptığım görüşmeler arasında kendimi oldukça rahat hissettiğim, samimiyeti ve rahatlığıyla aklımdaki bütün soruları dilediğimce sorup istediğim yorumları çekinmeden yapmamı sağlayan bir ortam yaratan tek köçektir. Kimlerin köçek olup olamayacağı ve köçek kıyafetlerinin nasıl algılandığı üzerine olan sohbetimizin ardından konu cinsiyete gelip bir de cinsiyet ve cinsel yönelim ile ilgili başka örneklerle ilgili sorular sorduğumda Köçek Oğlu Köçek önce net yanıtlar vermeye çalışmış, en sonunda şu cümlesiyle aslında bütün toplumsal kategorilerin altını oyan bir yorumda bulunmuştu:

“Aman kimin ne olduğu belli değil aslında, boş versene.” (Köçek Oğlu Köçek)

## 5.5. Bölüm Sonucu

Bu bölümde köçek performansının kendine has özellikleri sebebiyle başka kategorilere sığmayan, onlarla açıklanamayan ve onları muğlaklaştırır/yıkan yapısına odaklanarak köçekliğin eşikte bulunma haline odaklandım. Bu eşiklik, köçekliğin queer okumasını yapabilmemize olanak sağlayan bir alan aynı zamanda. Köçeklik, erkek/kadın veya erkeksi/kadınsı gibi toplumsal cinsiyet kategorilerine uymayan ve özne/nesne, doğuştan/kazanılmış, seyreden/seyredilen, oynayan/oynatılan, sergileyen/sergilenen gibi ikili kategorilerin sınırlarını yerle bir eden özelliğiyle bir muğlaklık yaratır. Bu muğlaklık, köçekliğin kendine has inşa halindeki özne konumu ve performatif olma özelliğiyle ayrı bir kategori ve kimlik ortaya çıkarır. Bu

kategori/kimlik performatif bir icranın sonucudur, yaratıcı-yenilikçi tekrarlar var olur ve yıkıcı-aracı bir etki sağlar.

Hem görüşme yaptığım köçeklerin fikirlerinden, hem canlı performans gözlemlerimden, hem de izlediğim video ve filmlerden beslenerek, köçekliğin queer okumasını onun normatif sınırları yıkan ve yeni kaygan/muğlak alanlar yaratan özelliği üzerinden savundum. Köçeklik, kendine has konumuyla yeni bir kategori veya kimlik olarak okunabilir olur. Ancak böyle bir okumanın yeni bir normatif kimlik yaratma arzusuna veya yeni bir sabit ve değişmez kimlik savunusuna girmeden, bütün kategorilerin/kimliklerin performatif olarak inşa edildiklerini açık etmesi amacıyla yapılması gerektiği unutulmamalıdır.

## 6. BÖLÜM

### EŞİKTE DANS II: PERFORMANSIN BİR PARÇASI OLARAK SEYREDENİN GÖZÜNDEN KÖÇEKLER

“Temsil nasıl olursa olsun seyirciler kendi çıkar, arzu, yatırım, fobi ve benzeri şeylerini imgenin yüzeyine ve içine yansıtır. Bizler birbirimizden farklı görürüz, çünkü hayatlarımız özdeş değildir”

Richard Leppert<sup>51</sup>

#### 6.1. Giriş

Öncelikle köçekleri ve seyredenleri ayrı ayrı bölümlerde ele almam, bu iki grubu tamamen farklı konumlara oturtmaya çalıştığım gibi yanlış bir izlenim yaratabilir. Şüphesiz ki böyle bir çaba seyreden/seyredilen konumlarının kayganlığını savunduğum köçek performansının queer ruhuna ters düşer. Bu geçişken konumlar sebebiyle aslında köçekler için yaptığım analizlerin seyredenlere, seyredenler için yapacağım analizlerin de köçeklere uygulanabilir olabileceğini en baştan belirtmek isterim. Ve performansın yarattığı uzamın dışında, seyreden ve seyredilen meselesinden öte bir erkeklik meselesinin söz konusu olduğu unutulmamalı. Neticede iki bölümde de performansın yarattığı queer alanı savunurken muhatap aldığım grup, bu alana erkeklik konularından bakan gruplar olmuştur.

---

<sup>51</sup> Leppert, R. (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, s. 316.

Köçek performansını sadece köçekler tarafından gerçekleştirilen bir performans olarak göremeyiz. Performansın şekillenmesinde başta seyredenler olmak üzere pek çok etken rol oynar. Bu bölümün başlığı için “eşikte dans” tabirini kullanmaya devam etmemin sebebi buna dayanıyor. Köçekliğin eşikselliğini yaratan etkenlerden biri, seyredenler ve seyredilenlerin bedensel biraradalığıdır. Her tekrarın farklılığını vurguladığım performansta bu farklılığın yaratıcılarından biri, her seyredeninin köçekliği farklı alımlayışı ve köçeklere farklı tepkilerle cevap vermesidir.

Seyredeninin bakışı altında ve onun etkisiyle gerçekleşen köçek performansının herkes tarafından aynı alımlandığını söyleyemeyiz. Görme, “sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir görme” (Leppert 2017: 18). Bu yüzden her bir seyredeninin köçekliğe bakışı farklıdır ve bu durum köçeklik geleneğinin herkes tarafından farklı yorumlanmasına sebep olur. Nasıl ki ben bu çalışmada köçekliği kendine has özellikleri sebebiyle kazandığı konum üzerinden queer bir noktaya işaret ettiği iddiasıyla okuyorsam, her bir göz kendi gördüğüyle ve yorumlamasıyla köçekliği farklı konumlandıracaktır. Köçekler toplumda bazı kesimler tarafından ilgi çekici bulunurken ve kabul edilebilir bir performans sergilerken, bazı kesimler tarafından hoş karşılanmamakta ve kabul edilirliliğin sınırlarını zorlamaktadır. Ben bu iki zıt duruma aynı tarihsel süreçte ve aynı kültürel değerlere sahip bir toplumda rastlanabilmesinin altında yatan sebeplerin, yine köçekliğin eşiksellik üzerinden queer özellikler sergiliyor olmasıyla açıklanabilir olduğunu düşünüyorum. Köçekliğin ilgi çekici bulunup kabul edilmesinin altında da, hoş karşılanmayıp kabul edilmemesinin altında da onun queer özellikleri yatmaktadır.

Bu bölümde köçeklere yönelik farklı algıları köçekleri olumlayan ve olumsuzlayan başlıklar altında ele alacağım. Seyredenlerle yaptığım görüşmeleri

köçeklik geleneğinin sürdürüldüğü şehirlerde gerçekleştirdiğim için paylaşımların genellikle köçeklerin ilgi çekiciliği ve kabul edilebilirlikleri üzerinden ilerlediğini belirtmem gerekir. “Köçekler Neden İlgi Çekicidir ve Kabul Edilebilir?” başlığı altındaki argümanlarımı, izlediğim videolar/filmler ve yaptığım canlı gözlemlerin yanı sıra bu paylaşımlarla desteklemiş olacağım. Öte yandan görüştüğüm bu erkeklerin köçekleri ilk kez canlı izleme deneyimlerine özellikle odaklandığımı ve kendi fikirlerinin yanı sıra diğer insanların köçekliği nasıl alımladıkları üzerine olan paylaşımlarını da dinlediğimi vurgulamak isterim. Bu sayede “Köçekler Neden Hoş Karşılanmaz ve Kabul Edilemez?” üzerine yürüttüğüm tartışmalara da seyredenlerin gözünden pek çok dayanak noktası sağlamış olacağım.

Köçeklere yönelik olumlu ve olumsuz bakışları köçekliğin kendine has özellikleri temelinde ele almadan önce, günümüzde köçeklerin hangi amaçlarla etkinliklere çağırıldığını yaptığım görüşmeler ışığında ortaya sereceğim. Daha sonra köçek performansında seyreden ve diğer etkenlerin belirleyici rolüne değinip ondan sonra seyreden ve seyredilene bakışını iki ana başlık altında ele alacağım. Bu başlıklar altındaki argümanların, köçekliğin queer bir alana işaret ettiği savunusunu bir kez daha destekleyeceğini umuyorum.

## **6.2. Köçek Oynatma Motivasyonları**

Bir önceki bölümün başında köçeklerin köçekliği nasıl gördüklerini ve tanımladıklarını büyük oranda kendi söylemlerine dayanarak bazı başlıklar altında sıralamıştım. Benzer şekilde bu bölümün başında da seyircilerin köçekliğe nasıl baktıklarıyla ilişkili olarak köçekleri düzenledikleri etkinliklere çağırma amaçlarını veya katıldıkları etkinliklerde köçek olması gerektiğine yönelik fikirlerinin sebeplerini yine kendi paylaşımları temelinde ele alacağım.

Görüşüğüm erkeklerin etkinliklerde köçek oynatma motivasyonları veya oynatılması gerektiğine yönelik argümanları, köçeklerin köçekliğı nasıl gördükleriyle ve ne amaçla yaptıklarıyla da örtüşüyor. Nasıl ki köçekler köçekliğı hem bir meslek hem de bir gelenek olarak görüp hem gelir elde etmek için hem de atalarından kalan bu geleneğe sahip çıkmak için sürdürdüklerini söyledilerse, seyreden erkekler de aynı amaçlarla köçek çağırıklarını veya katıldıkları etkinliklerde illa ki köçek olması gerektiğini belirttiler. Görüşülenlerin bu fikirlerini üç ana başlık altında toplamak mümkün. Bu kişilere göre etkinliklere köçek çağırılmasının temelinde üç önemli amaç yatıyor: Gösteriş yapma, geleneğe sahip çıkma ve eğlenme/eğlendirme.

#### **6.2.1. “Şanımız Yürüsün”:** Ekonomik Gösterge Olarak Köçek Oynatmak

Seyircilerin büyük çoğunluğu köçeklerin köçekliğı bir meslek olarak para kazanmak amacıyla yaptıklarını düşündüklerini dile getirmiştir. Seyredenlerin gözünde köçekliğın geleneğın devamlılığı için sürdürülüyor olmasının daha geri planda kaldığını söyleyebilirim. Hepsi için köçeklik bir gelenektir elbette ama onlara göre günümüzde bu geleneğı sürdürenlerin öncelikli amacı paraydı. Dolayısıyla seyredenlere göre köçeklik günümüzde artık daha çok parasal ilişkiler üzerinden ilerleyen bir geleneğe işaret eder durumda görünüyor. Bu da etkinliklere köçek çağırmanın artık toplum içinde ekonomik gösterge üzerinden okunmasını sağlıyor. Paylaşımlarda da eğlence veya geleneğı sürdürme amaçları hep daha sonradan dile getirildi. Görüşüğüm erkeklerin hemen hepsi etkinliklere köçek çağırılması hakkındaki konuşmalarında çağırılan kişinin maddi durumunun temsilini özellikle vurguladı.

“Ben oğlanın sünnetinde üç köçek oynattım. Benim hanım gereksiz görmüşü o kadar masrafı ama iyi de oldu. Ne olacak sanki? Şanımız yürüsün işte.” (Bakkal)



“İnsanlar düğünlerine gösteriş için çağırır köçekleri. Köçeksiz düğün olmaz mı? Gayet olur. Her yerde oluyor. Ama burada gelenek olmasının yanı sıra masraftan kaçınmadığının bir göstergesi o. Düğün pastasının 5-10 katlı olması gibi.” (Zonguldaklı)

“Bir zenginlik belirtisi o. Ne kadar çok parası varsa o kadar çok köçek çağırılır ”  
(Academic)

Köçeklerin ekonomik bir unsur olarak görülmesinin ve etkinliklere gösteriş amacıyla çağırılmasının daha çok düğün, nişan, sünnet gibi büyük etkinliklerde önem arz ettiğini söyleyebilirim. Erkeklerin kendi aralarında eğlendikleri ortamlarda köçek çağırmak yine bir lükse işaret ediyor etmesine ama burada eğlenme/eğlendirme amacının ekonomik unsurların önüne geçtiği görülüyor. Ancak yine de gösteriş amacı taşımasa dahi bir eğlence unsuru olarak masrafa işaret ettiği dile getiriliyor. Örneğin Bartınlı Seyirci'nin erkek erkeğe düzenledikleri küçük eğlenceleri çok sık gerçekleştiremediklerine yönelik paylaşımı, ailevi unsurların yanı sıra maddi meselelere de vurgu yapıyordu.

Bartınlı Seyirci: “Çok sık takılamıyoruz tabi. Hem herkesin ailesi, karısı, çoluğu çocuğu var malum. Bir de içkiler aldı başını gidiyor. Masayı donat, köçeğiymi, müziğiymi hep para.”

Ben: “Köçeksiz olmaz mı eğlence?”

Bartınlı Seyirci: “Oluyor. Ama adam akıllı eğlenmek istiyorsak ayda yılda bir yapıp her şeyin tam olması daha iyi. Bir duble rakıyla, öyle oturarak, eğlencesiz masayı yakın arkadaşınla zaten kurarsın hep. Tam eğlencelerden bahsediyorum. Orada paraya kıyacaksın işte.”

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere her ne kadar köçek çağırmak görüştüğüm erkekler tarafından öncelikli olarak ekonomik gösterge olarak okunsa da, bu okuma dahi köçekliğin eğlence unsuru ve gelenek olduğu üzerinden dile getirildi. Yani bu üç unsuru aslında birbirlerinden ayrı düşünmemek gerekir. Şu cümlenin görüştüğüm erkekler için

bu üç unsur da barındıran genel bir açıklama olabileceğini söyleyebilirim: Köçeklik, maddi götürüsü olan ve gösteriş sağlayan gelenekselleşmiş bir eğlence aracıdır. Bu algı dâhilinde görüşmelerde en çok hangi unsur üzerinde durulduğunu düşündüğümde yaptığım sıralamada ikinci sırayı ise köçekliğin eğlenme/eğlendirme rolünün oluşturduğunu söyleyebilirim.

### **6.2.2. “Tek Eğlencemiz”: Eğlence Kültürünün Bir Parçası Olarak Köçek Oynatmak**

Kendine has kıyafetleriyle, takımıyla birlikte, hareketli bir müzik eşliğinde, dansa dayalı bir performans gerçekleştiren köçeklerin seyirlik bir unsur olarak eğlenmeye ve eğlendirmeye hizmet ettikleri açıktır. Bu hizmet günümüzde para karşılığı alınan bir hizmete dönüşmüş olduğu halde ve maddi gösterge olarak işlev görse dahi köçekliğin hâlâ sürdürülüyor olması, köçeklerin eğlence kültürünün oldukça önemli bir parçası olarak görüldüğünü gösterir niteliktedir. Köçeklik geleneği, devamlılığını sürdürdüğü bölgelerde her türlü eğlencenin vazgeçilmez unsuru olmaya devam etmektedir. Bu durum görüştüğüm erkeklerin paylaşımlarında da pek çok kez dile getirilmiştir.

“Bu taraflarda kime sorsanız eğlence kültürünüzde neler var diye, köçeklerden illa ki bahseder. Sadece düğün dernek değil. Erkeklerle de sor nasıl eğlenirsiniz kendi aranızda diye. İçip sıçıp köçek oynatırlar, başka ne yapacaklar.” (Dayı)

“Tek eğlencemiz bu zaten. Yıllarca da öyle olmuş.” (Bakkal)

“Köçekler düğünlerin hâlâ vazgeçilmezleri. Ortamı ısıdırırlar, insanları eğlendirirler, oynatırlar. Köçeksiz eğlence sönmük kalır.” (Bartınlı Seyirci)

Köçekler seyirlik gösterisiyle hem bütün cinsiyetlerin bir arada olduğu etkinliklerde, hem de sadece erkeklerin bulunduğu etkinliklerde her bir seyreden için

eğlence unsuru olabilmektedir. Zaten köçeklerin etkinliklere çağırılma amaçlarından biri de bu varsayımdır. Öte yandan köçeklerin, sadece erkeklerin seyreden olmaktan öte fiziksel etkileşimde bulunduğu ve köçekle karşılıklı oynayarak eğlenmenin daha da içine girebildiği bir performans sergilediklerini düşünebiliriz. Düğün gibi büyük etkinliklerde köçekler sahnede seyircilerle birlikte oynasalar dahi bu performans esnasında kadınlarla birebir etkileşime girdiklerini görmeyiz. Çünkü daha sonraki başlıklarda detaylı şekilde ele alacağım üzere, köçekler seyredenlerin gözünde gündelik hayatlarındaki erkeklik hallerini çoğu zaman sürdürürler ve bu da performans esnasında köçeklerin daha çok erkeklerle fiziksel yakınlık kurabildiklerini, kadınlarla mahremiyet sınırlarını aşmamak adına bu yakınlıktan uzak kaldıklarını düşünmeyi olanaklı kılar. Bu aynı zamanda köçeklerin performanslarının sadece erkeklerin bulunduğu ortamlarda diğer ortamlara nazaran neden değişiklik gösterdiğinin de bir sebebidir.

Yaptığım canlı gözlemleri ve izlediğim videoları baz aldığımda, köçekler oynarken bir kadının onlara eşlik ettiğine sadece tek bir performansta denk geldiğimi söyleyebilirim. Zonguldak Merkez’de yaptığım canlı gözlemde gelin evinin önünde performans sergileyen köçeklere performansın ortasında 60 yaşlarında bir kadının tek başına 3-4 dakika kadar eşlik etmesi ilk kez karşılaştığım bir durumdu (Gözlem 8). Bu son gözlemimden önceki canlı gözlemlerimde köçekler hep ya kendi aralarında ya da etkinliğe katılan erkekler eşliğinde dans etmişlerdi. İncelediğim köçek videolarında da benzer bir durumun hâkim olduğu, kadınların sadece sahnede herkes dans ediyorken köçeklerden bağımsız bir şekilde kendi aralarında dans ettikleri görülebilir. Gözlem 8’deki durum ise köçeklerin genç olup onlara eşlik eden kadının yaşlı olduğu<sup>52</sup>, dolayısıyla performansın cinsiyet dinamiklerinin önüne geçen yaşa dayalı bir ilişkiyle şekillendiği üzerinden düşünülebilir.

---

<sup>52</sup> Performans sonrasında görüşme imkânı da bulduğum köçeklerden biri 23, diğeri ise 24 yaşındaydı.

Seyredenin cinsiyeti ne olursa olsun, performans esnasında nasıl tepki verirse versin ve performansa fiziksel olarak müdahalede bulunsun ya da bulunmasın, o ortamdaki varlığıyla ve bakışıyla köçek performansının bir parçası olan kişi için köçeklerin o etkinliğe bir eğlence unsuru olarak dâhil edildiğinin veya edilmesi gerektiğinin geleneğin sürdürüldüğü bölgeler için geçerli olduğunu söyleyebilirim. Görüştüğüm erkeklere göre köçeklik tarih boyunca eğlence kültürünün bir parçası olageldiği gibi aynı amaçla sürdürülmesi de gereken bir gelenek konumundadır.

### **6.2.3. “Atalarımızın Kemikleri Sızlar” : Geleneği Sürdürme Amaçlı Köçek Oynatmak**

Köçekliğin bu topraklara özgü bir gelenek olduğu ve bu yüzden sürdürülmesi gerektiği fikri, köçeklerin kendi paylaşımlarında olduğu gibi seyredenlerin paylaşımlarında da dile getirilen bir durumdur. Köçekler bu amaçla baba-oğul başta olmak üzere her türlü usta-çırak ilişkisinin önemine dikkat çekerken, seyredenler de sayıca iyice azaldıklarını belirttikleri köçeklerin eğlence kültürünün bir parçası olarak etkinliklere çağrılması gerektiğine vurgu yapmışlardır.

“Nasıl ki gelinin gelinlik giymemesi olmazsa, sünnet çocuğu o kıyafetleri giyiyorsa, aynı şekilde köçek de çağırılır. Bu kültürün bir parçası bu da. ... Geleneği sürdürmeyen var artık. Ama sahip çıkmak lazım değerlerimize. Atalarımızın kemikleri sızlar.” (Esnaflar)

“Eskiden beri var olan bir şey. Kaç yıllık gelenek. Kökeni nereye dayanıyor, nasıl çıkmış bilmiyorum ama tutmuş ve devam etmiş. Her kültürde yok, bize has. Dolayısıyla gelenek yani, geleneksel bir dans. Devam ettirilmesi gerek.” (Mühendis Bey)

Köçekliğin eskiden beri süregelen bir gelenek olmasının, köçekliğe mesafeli yaklaşan kişilerin paylaşımlarının bile bu geleneğin devam ettirilmesinde bir sakınca

görmedikleri üzerinden ilerlemesini sağladığını söyleyebilirim. Görüştüğüm erkekler arasında köçekleri doğrudan olumsuzlayan ve köçeklere ayrımcı bir tavır sergileyen yoktu ancak yine de aralarında köçeklere daha mesafeli tavır takınanlar olduğunu belirtmem gerekir. Bu kişilerin söylemleri köçekliğin sona ermesi veya yasaklanması üzerinden değil, daha çok “rahatsız olan izlemesin” fikri üzerinden ilerlemekteydi. Bunun sebebi de köçekliğin tarihsel bir geçmişinin olmasına dayanmaktaydı. Köçeklere görüştüğüm diğer erkeklerle nazaran daha mesafeli olduklarını söyleyebileceğim Komşu ve Basketçi'nin paylaşımlarını bu duruma örnek olarak verebilirim:

“İster sevelim ister sevmeyelim. İşimize gelse de gelmese de böyle bir gelenek var. Açıp baksınlar tarih kitaplarına. İşine gelen geleneği sürdürmek gerek, gelmeye yasaklamak gerek... Böyle bakamayız. Ben zaten sevmediğim bir gelenekse sürdürmem ama sürdürene de bir şey demem.” (Komşu)

“Osmanlı'da köçeklik var mıymış? Evet. Günümüze kadar gelmiş mi? Gelmiş. Bir anda silip atamayız ya. Hâlâ köçek oynayan da memnun, oynatan da demek ki. Bana ne, millete ne?” (Basketçi)

Hem Komşu'nun ve Basketçi'nin paylaşımlarını, hem de görüştüğüm diğer erkeklerin köçekliğe iyi gözle bakmadıklarını söyledikleri insanlar hakkındaki paylaşımlarını düşündüğümde, köçekliğin (eskide kalması gerektiği düşünülse dahi) günümüze kadar gelen bir gelenek olduğunun hiç kimse tarafından yadsınmadığını söyleyebilirim. Görüştüğüm erkeklerle göre kendilerinin ve köçekliğin sürdürüldüğü bölgelerdeki insanların genel fikri ise bu geleneğin köklü ve değerli bir gelenek olduğu, o yüzden sürdürülmesi gerektiği yönünde. Bu da köçekleri etkinliklere çağırma amacını veya çağırılması gerektiği düşüncesini destekleyen faktörlerden biri oluyor. Her ne kadar ekonomik gösterge veya eğlence faktörü daha ön planda olsa da.

### 6.3. Bedensel Biraradalık: Seyredenler, Seyredilenler ve Daha Fazlası

Her sahneleme sadece performansı gerçekleştirdiği düşünülen kişi tarafından gerçekleşmez. O sahnelemeyi oluşturan aynı zamanda performe edenin dışındaki diğer etkenlerdir. Bu etkenlerin başında elbette ki ilk olarak seyirciler gelir. Seyirci, performansa müdahalede bulunur, şekillenmesinde rol oynar. Bu etkiyi çoğunlukla bakışıyla, bazen de fiziksel tepki ve müdahaleleriyle yapar. Fischer-Lichte, oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircileri etkilediğini ve aynı şekilde seyircilerin yaptığı her şeyin de oyuncuları ve diğer seyircileri etkilediğini belirtip performans esnasında sürekli kendini yenileyen bir *feedback* döngüsünden bahseder. Bu döngü, sahnelemeyi meydana getiren şeydir (2016: 62). Seyreden de seyredilen de bu konumlarını birbirleri üzerinden, bedensel birliktelikleriyle kazanırlar ve döngüden dolayı sabit konumda ilerlemezler.

Goffman ise bu tarz birliktelikleri içeren bütün performanslar için “performans takımı” ya da kısaca “takım” kavramlarını kullanır (2014b). Goffman bu kavramları örneklendirirken seyredenlerden değil de daha çok performansı sergileyen birden fazla kişinin oluşturduğu gruplardan bahsediyor gibidir. Ancak performansı oluşturan etkenlerden birinin seyredenler olduğunu kabul ettiğimizde, onları da performans takımının bir parçası olarak düşünmek gerekir. Zira Goffman takım kavramını “bir rutinin sahnelenmesinde işbirliğinde bulunan bireyler kümesinden söz etmek için” kullandığını yazar (2014b: 84). Bu işbirliğini sadece oyuncular arası işbirliği olarak düşünemeyiz. Seyredenler de gerçekleştirdikleri etkilerle bu işbirliğinin bir parçasıdır.

*Feedback* döngüsüne performansların gerçekleştirildiği mekânsal farklılıkları ve bu farklılıkların neden olabileceği diğer dış etkenleri de eklemek gerekir. Örneğin açık alanda sergilenen bir performansa hava durumu, sokaktaki bir hayvan, polis müdahalesi, uzaktan gelen bir ses veya bir araştırmacının gözlemi etki edebilir ve performansı şekillendirebilir. Ya da iç mekânlarda gerçekleştirilen performanslar mekânın fiziksel

yapısına uydurulur, seyredenler de seyredilenler de o mekâna uygun hareketler sergiler. Buna benzer tüm etkenler aynı zamanda her performansın bir öncekiyle/sonrakiyle asla aynı olamayacağı argümanına da göz kırpar. Her performansın sunduğu temsilin aslında performatif bir icra olduğu bir kez daha anlaşılır olur.

Bir köçek performansı da seyircisiz düşünülemez. Köçeklerin performans esnasında eşikte olma hali, seyredenlerin de dâhil olduğu bir uzamdır. “Sınır genelde bir çizgi olarak, yani bir şeyi içeren ve ötekileri dışarıda bırakan ayrıştırıcı bir çizgi olarak anlaşılırken, eşik içinde her türlü şeyin vuku bulabileceği bir ara mekân olarak düşünülür” (Fischer-Lichte 2016: 345). Köçek performansında bu ara mekânı sadece köçeğin kendisi yaratmaz. Çünkü sergilediği performans sadece kendine ait bir performans değildir. Köçeklerin performans esnasındaki görüngüsel bedeniyle varlığı arasındaki boşluk seyreden için de görünürdür. Köçeğin ne o ne bu, hem o hem bu olma gibi eşige işaret eden özellikleri, seyredenin bakışı altında gerçekleşir. Seyredenin gözünde bir muğlaklık söz konusudur. Algısal çokdurumluluktan dolayı aynı eşikselliği seyreden de deneyimler. Eşikte duran sadece köçek değil, seyircidir de. Yani köçeklerin performansı esnasında performansı gerçekleştiren ve alımlayan herkesin içinde bulunduğu mekânsallık o eşikte yaratılmış olur.

Seyredenin performansın bir parçası olması, konumların sınırlarının muğlaklığını ve çoklu etkisini gösterir niteliktedir. Fischer-Lichte, “seyirciler fiziksel varlıklarıyla, algılarıyla ve verdikleri tepkilerle oyuna katılırlar ve bu yüzden onlar sahnelemeyi aktörlerle birlikte gerçekleştiren oyuncular olarak kavranmalıdır” der (2016: 51). Seyredenin salt seyreden olmadığını iddia etmek için seyredenin bir önceki bölümde ele aldığım gibi illa kalkıp oynaması, köçekle olan farklı konumlarını görünür şekilde değiştirmesi ve diğer seyredenlerin bakışını üzerine çekmesi gerekmez. Seyredenin sadece varlığıyla dahi etki ettiği performans, onun yalnızca seyreden

konumunda değil, aynı zamanda performansı şekillendiren oyuncu konumunda da olduğunu gösterir.

Kısacası köçeği köçek yapan kendisi olduğu kadar seyredenın bakışıdır da. Carlson'ın belirttiği gibi bütün sanatlar ancak ve sadece farklı bağlamlarda alımlanışları sırasında varolurlar (2013: 209). Böylece seyredenın varlığı, seyredilenin performansçı kimliğine etki eder. Kimliğin şekillenmesine yardımcı olan performansa her müdahale, o kimliğe bir müdahaledir. Köçeklik pratiğinin ayrı bir kimlik, ayrı bir kategori olarak okunabilmesi seyredenın bakışı sayesinde mümkün olur. Çünkü köçekliğin eşikselliği, seyredenın bakışı altında o bakışın sahip olduğu normatif sınırların yıkılmasıyla desteklenmiş olur. Bu yüzden köçeklere seyredenın gözünden bakmak, o göz köçekliği kabul edilebilir görsün ya da görmesin, köçekliğin queer bir noktaya işaret ettiği savunumuzu destekleyecek noktalar sunar.

#### **6.4. Seyredenın Seyredilene Bakışı**

##### **6.4.1. Köçekler Neden İlgi Çekicidir ve Kabul Edilebilir?**

Köçekliğin bir geleneğe dönüşerek günümüze kadar gelmesini sağlayan ve daha da önemlisi köçekleri seyredenler için ilgi çekici ve kabul edilir kılan şey nedir? Benzer örneklerine pek rastlamadığımız, sınırları karmaşıklaştırması ve muğlaklığı üzerinden eşige işaret ettiğini savunduğum, gündelik hayatta “sıradışı” ve “marjinal” görülebilecek böylesi bir performans hangi etkilerle varlığını görünür bir şekilde sürdürebiliyor? Erkekliğin yüceltildiği, egemen erkeklik inşasının kadınlığın reddi ve aşağılanması üzerinden ilerlediği bir kültürde köçekler nasıl oluyor da erkek kimliklerinin yanı sıra köçek kimliklerini de kabul ettirebiliyor?

Bu soruların cevapları hakkında ancak köçekleri seyredenlerin onları nasıl alımladıkları üzerine düşünerek fikir yürütebiliriz. Ben köçeklerin neden ilgi çekici ve



kabul edilebilir olduğuna yönelik fikirlerimi yaptığım görüşmelerle, gözlemlerle ve izlediğim videolarla/filmlerle destekleyerek dört başlık altında ele alacağım. Öncelikle köçeklerin performans esnasında erkek bedeninden uzaklaşarak eğreti bir hal almasının seyredenin gözünde hâlâ erkeklikten izler barındırdığı için bu bedenin çok da kırılğan olmadığı üzerinde duracağım. Daha sonra köçek performansının başlayıp biten bir performans olarak algılanmasının onu zararsız ve kabul edilebilir kıldığını savunacağım. En son ise “farklı” olanın ilgi çekiciliğinden ve erkekler arası etkileşimle yarattığı homoerotizmden birbiriyle bağlantılı olarak ayrı başlıklar altında bahsedeceğim.

#### **6.4.1.1. Eğreti Bedenin Gücü**

Köçek performansındaki bedensel biraradalık, seyredenin köçeklere yönelik algısını şekillendiren en önemli etkenlerden biridir. Bir ürün olarak beden sadece o bedeni hareket ettiren kişiyle ve onun kendi algısıyla sınırlı değildir; o beden aynı zamanda seyredenindir (Gard 2003: 212). Seyredenin algısında köçekler, gerek kıyafetleri gerek dans hareketleriyle performans boyunca eğreti bir bedene işaret ediyor gibidir. Eğreti sözcüğü “belirli bir süre sonra kaldırılacak olan, geçici, muvakkat; takma; belli belirsiz, uyumsuz, yakışmamış; iyi yerleşmemiş, yerini bulmamış bir biçimde; üstünkörü, ciddiye almadan gibi sözlük karşılıkları olan” (Çelik 2007: 122) bir kavramdır. Bu tanımlara belki standart dışı, atipik, istikrarsız gibi kelimeler eklemek de mümkün. Bu anlamlarıyla eğreti sözcüğü, seyredenlerin gözünde köçekleri tanımlayabilecek bir kavram gibi durur. “Yerini bulmamış” “takma” kıyafetleriyle ve “iyi yerleşmemiş” danslarıyla bir uyumsuzluk yaratır, başlayıp bitmesiyle yerine hakikisi gelmeyecek bir geçiciliği temsil eder, cinsiyet açısından egemen ikili düşünce yapısına uymaz, performans boyunca gündelikte rastlanmayan bir alana vurgu yapar ve bir sonraki performansa kadar görünmez olur.

“Düşününce çok acayip aslında. O kadar izledim, sen gelene kadar üzerine hiç düşünmemiştim böyle. Buralarda yaygın diye yerleşmiş herhalde sorgusuz sualsiz, hep görüyoruz ya. Ama düşününce normalde giymeyeceğin bir kılıkta, oynamayacağın şekilde oynayan tipler. O erkekler için garip bir hâl aslında.” (Arda)

Peki köçekler eğreti görünen bedenleriyle normları yıkan bir performansa işaret ettiği halde nasıl yine de kabul edilebilir olur? Bu noktada köçeklerin bedenlerinin seyredenin algısında bazı “erkeksi” özelliklerini sürdürmeye ve görünür kılmaya devam etmesinin, o bedeni çok da kırılğan bir bedene işaret etmemesi üzerinden kabul edilebilir kıldığını düşünebiliriz. Her ne kadar biyolojik olarak erkek bedenine sahip olduğu düşünülen birinin seyredenin gözünde kadınlara atfedildiği düşünülen kıyafet ve hareketlerle bu iki cinsiyeti ters yüz ettiğinden bahsetsek de, köçeklerin baştan aşağı kılık değiştirmemiş olması ve erkek bedeninin görünürlüğünün kısmi olarak devam etmesi, köçeklerin (örneğin bir drag queen kadar) kırılğan olmasının önüne geçer. Aynı şekilde seyircinin köçek performansının bir erkek tarafından gerçekleştiriliyor olduğuna yönelik ön kabulü de bu kırılğanlığı önler. Çünkü her ne kadar kılık değişikliği söz konusuysa da, Leppert’in dediği gibi “penisin kültürel ‘büyü’sü daha çok hayali bir nesne olarak işler” (2017: 370) ve bu da köçeklerin seyredenin gözündeki erkekliğini sürekli akılda tutar. Tüm bunlar seyredenlerin köçekleri ayrı bir kategori olarak görmesini engelleyen ve köçekleri performans esnasında erkeklikleri üzerinden okumalarına neden olan etkenlerdir. Köçekler performans esnasında sergiledikleri eğretiliğin yanı sıra, bu eğretiliğin bir parçası olarak okunan “erkeksi” özellikleri (bıyık, sakal, iri göbek gibi) sebebiyle bir güce sahip olmaya devam eder. Yani erkek/kadın ikiliğinden bakıldığında köçek performansında tam bir feminizasyonun olmaması, bir önceki bölümde ele aldığım “ne erkek ne kadın” argümanımı desteklediği gibi bu eğreti durumun hâlâ bir güce sahip olduğunun da ipuçlarını sunar.

“Zenne gibi değil ki köçekler. Bıyıklı mıyıklı adamlar yapıyor köçekliği. Öyle eskisi gibi çocuklar değil. ‘Karı gibi dans ediyorsunuz’ de de sıksınlar bacağına (gülüyor).” (Bolulu Seyirci)

Öte yandan böyle bir okumanın günümüz köçekleri için geçerli olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü köçekler ilk ortaya çıktıkları zamanlarda amacına uygun olarak parlak erkek çocuklarından seçilirdi ve eğitilerek saray eğlencesi için kullanılırdı. O zamanki köçeklerin, en azından saray eğlencesinin bir parçası olanların sakal ve bıyık bırakabildiklerinden ve “erkeksi” bir görünüm sergilediklerinden bahsetmemiz mümkün değil. Tam tersi, bu parlak çocukların ergenlikle birlikte sakalları ve bıyıkları görünür oldukça ve sertleşip yoğunlaştıkça köçekliği bıraktıkları belirtilir. Dolayısıyla ilk ortaya çıktığı haliyle ve ortaya çıkma amacına uygun olarak o zamanki saray köçeklerinin daha “kadınsı” bir görünüme sokulup performans sergilediklerinden ve dolayısıyla “ne erkek ne kadın” argümanına uymayıp aynı zamanda daha kırılgan ve istismara açık bir bedene sahip olduklarından bahsetmek mümkün görünmektedir. Ancak saraydan sokağa taşan, Osmanlı kahvehanelerinde ve meyhanelerinde eğlence kültürünün bir parçası olan ve bir tiyatro türü olarak kabul görüp İstanbul’dan Anadolu’ya yayılan haliyle köçeklik, çoğunlukla daha yetişkin erkekler tarafından sahiplenilmiş ve sakal ve bıyık gibi “erkeksi” özelliklerle birlikte performe edilir olmuştur. Bu eğlence kültüründe yine çocukluktan yetişmenin ve küçük yaşta köçek olmanın önemi büyüktür ancak ergenliğe girmek ve yetişkin olmak köçek olmanın önünde bir engel değil, tam tersine usta olma yolunda önemli bir adımdır.

Günümüz köçeklerinin seyredenlerin gözündeki eğreti görüntüsü, köçekliğin eşikselliğe ve queer bir varoluşa işaret ettiği savunusunu da destekler niteliktedir. Köçeklerin performans esnasındaki eğreti bedeni, seyredenlerin de dâhil olduğu o performans esnasında inşa edilir ve her performansta bir öncekinden farklı bir inşa sürecine işaret eder. Köçeklerin bedeni bu süreçte bir mücadele alanı olarak okunabilir:

Erkek veya kadın değil, köçek olma mücadelesi. Dolayısıyla köçeklerin eğreti görünmesi köçekliğe zarar veren bir bakış değil, köçekliği kendine has bir kategori yapan özelliklerden biri olarak görülebilir.

#### **6.4.1.2. Geçicilik: Sonlu Bir Performans**

Bütün danslar sonu olan bir performansla işaret eder. Valery, dans için “amaca erişilince, iş bitince, bir biçimde bedenimizin hem nesneyle, hem niyetimizle ilişkisi içinde yer alan hareketimiz kesilir” der. Dansta “hareketimizin belirlenimi baştan yok oluşunu içerir; onun sonu olacak bir olayın düşüncesi olmasa, desteği olmasa hareketi ne tasarlayabilir, ne gerçekleştirebiliriz” (Valery 2018: 21). Dansın bitimindeki yok oluş seyircinin dansa bakışını da etkiler. Bu yüzden köçek performansının kabul edilebilirliği üzerinde o performansın geçici/bitecek olmasının biliniyor oluşunun büyük etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Performans öncesi/sonrası gündelik hayattaki erkeklik halleri, seyredenlerin bu düşüncesini besler niteliktedir. Performansın seyredenler için olan geçiciliği ve bu geçiciliğin biliniyor olması, o performansın cinsiyetsiz bir alana işaret etse dahi kabul edilir olmasını sağlayabilir. Çünkü bahsi geçen performans seyredenler için toplumsal düzeni yıkamayacak kadar kısa bir kaçamağa işaret eder. Dolayısıyla köçekliğin seyredenlerin gözünde erkekler tarafından gerçekleştirilen ve başlayıp biten bir performansı temsil eden konumu, köçeklerin kendi erkekliklerine bir zarar vermesini engeller ve köçeklik seyreden için cinsiyet ikiliğini yıkabilecek bir tehdit olarak algılanmaz.

Leppert, bakmamızı sağlayarak bir iddia koymanın da bir sınırı olduğunu belirtir. Ona göre “eninde sonunda gözlerimizi alırız imgeden ve gözden kaybolduğundan itibaren de aklımızdan çıkmaya doğru yol alır temsil” (2017: 159). Seyredenler için performansın bitmesi, köçeklerin gözden kaybolması ve performans öncesi ve

sonrasındaki erkeklik hallerinin bilinmesi, köçekliği bir maske konumuna taşır. Huizinga her oyunda “gerçek değil” bilincinin arka planda varlığını sürdürdüğüne işaret eder (2017: 45). Seyredenler köçekliği nasıl tanımlıyor ve köçekleri nasıl algılıyor olursa olsun, gerçekleşen performans seyredenin gözünde geçici süreliğine takılan ve gerçeği yansıtmayan bir maske gibidir. Dolayısıyla sadece bir eğlence ya da güldürü unsuru olarak oradadır. Zararsızdır. Bir süre sonra asıl “gerçeği” tekrar görünür kılmak amacıyla çıkarılacaktır.

Yaptığım görüşmelerde seyredenlerin köçeklere yönelik bu algısının, onların köçekliği daha çok bir meslek olarak görmeleri üzerinden beslendiğini söyleyebilirim. Köçekleri seyreden erkeklerin çoğu, köçeklerin bu geleneği para kazanmak için sürdürdüğünü vurgularken köçek performansını da gün içinde yapıp biten bir iş olarak algıladıklarına yönelik paylaşımlarda bulundular. Bu erkekler için köçeklik, tıpkı herhangi bir meslekten birinin dışarıda işini yapıp eve dönmesi ve eve iş götürmemesi gibi, düzenlenen etkinlik süresince yapılan ve bitince bir sonraki etkinliğe kadar rafa kaldırılan bir iş olarak görülmekteydi. Dolayısıyla yapıp biten bu iş gündelik yaşamdaki sosyal ilişkilere çok sızıyor, iş dışında fiziksel bir görünürlük kazanmıyordu. Bu durumda köçeklikten rahatsızlık duyulması veya köçekliğin yasaklanması aynı sebepten dolayı oldukça gereksiz bulunabiliyordu:

“Ya yasakladılar da ne var yani iki erkek orda oynamış da milleti eğlendirmiş de, ne zararları var. Köçek oynatmak yasakmış. Ne var adamlar işlerini yapıp evlerine dönüyor, ekmeğe götürüyor. Bir o kalmıştı zaten rezil etmedikleri.” (Bakkal)

“Sen çok istemiyorsan çağırma, izleme. Zorla mı? Sürekli orda burada 7/24 oynayan adamlar değil ki bunlar seni rahatsız etsin.” (Zonguldaklı)

“Onların da bir yaşamları, aileleri var sonuçta. Bunu da iş olarak yapıyorlar. Nasıl geçinecekler? Ortalıkta sürekli oynayan, deli deli oynayan tipler değil ki... İş. Para için

yapıyorlar. Yasaklamak nedir? Ben ressamlardan hoşlanmıyorum, onları yasaklıyorum demek gibi bir şey bu.” (Dede)

Demir ise köçekliği bir işten öte tiyatro oyunu olarak gördüğünü belirterek köçekliğin geçiciliğini bu fikri üzerinden örneklendirmiş oldu. Onun gözünde köçeklik öncelikle eğlence kültürünün bir parçasıydı ve dolayısıyla her eğlenceli an gibi başlayıp biten bir performansa işaret ediyordu:

“Ben tiyatro oyunu gibi bakıyorum köçekliğe. Hacivat Karagöz izler gibi izliyorum. O nasıl çocukları eğlendiriyorsa bu da beni eğlendiriyor. Bu yüzden iyi oluyor ara sıra da olsa düğünlerde görmek.” (Demir)

Öte yandan seyredenlerin bu paylaşımları, bir önceki bölümde ele aldığım köçekliğin bir yaşam tarzı olarak bedenden dışarı taşıdığı ve gündelik hayata yayıldığı argümanının seyredenler için çok da geçerli olmadığına işaret ediyor. Görüştüğüm erkeklerden sosyal çevrelerinde vakit geçirdiği bir köçek arkadaşı olan hiç yoktu. Dolayısıyla hiçbiri köçeklerin performans dışında gündelik yaşamlarına dair bir fikre sahip değildi. Bu da onların gözünde köçekleri sadece düzenledikleri veya katıldıkları etkinliklerde kısa süreliğine gördükleri ve köçekliği sadece bu performanslar üzerinden yorumladıkları anlamına geliyor. Seyredenlerin gözünde köçeklik gündelik hayata da sızan bir varoluş olsaydı, köçek performansının sonluluğu üzerinden kabul edilebilirlik kazandığına yönelik bir argüman öne sürmek mümkün olmayabilirdi. Köçekliğin köçek bedeninden taşıyıp bir yaşam tarzı olarak sürdürülmesinin sadece köçeğin kendisi ve belki yakın sosyal çevresi açısından savunulabilir olduğunu söyleyebiliriz.

#### ***6.4.1.3. Farklı Olanın Cazibesi: Uyumsuzluğu Gösterme ve Yadırgatma***

Köçek performansı, gündelik hayatın dışında duran ve normatif sınırları yıkan yapısıyla seyredenin gözünde farklı olana işaret eder ve bu farklılık her zaman

rastlanabilir olmaması sebebiyle seyredenin bakışını üzerine çeker. Köçek performansının farklılık üzerinden bakışları üzerine çekmesindeki en büyük etkenin normatif toplumsal cinsiyet performanslarına aykırı bir performans sergilemesi olduğunu düşünebiliriz. O'Reilly, tuhaflığın baş döndürücü etkisi, bedenın gerçek zaman ve yerdeki maddeselliği ile performans esnasındaki temsili arasındaki dalgalanmadan beslenir diye yazar (2009: 162). Köçekliğin farklılığı ve bu farklılığın yarattığı cazibe, performans esnasında köçeklerin bedeninin seyredenın gözünde “gerçek” zaman ve yerdeki bedenle uyuşmamasından kaynaklanır. Performansı köçeklerin erkek oldukları kabulüyle izleyen seyirci karşısında köçekler, erkeklik formlarıyla uyuşmayan bir beden temsiliyle ilgi çekici hale gelir.

Aksu Bora, bedenın sosyal teorideki yerine bakarken Mary Douglas'ın ben ve toplum olmak üzere iki beden olduğuna yönelik vurgusuna dikkat çeker. Douglas'ın yaklaşımında fiziksel bedenın toplumun bir mikrokozmosu olduğunu, iktidarın dış yüzeyini temsil ettiğini ve toplumsal baskıların yükselmesine ve gevşemesine göre isteklerini ve varlık alanını ayarladığını hatırlatır (2018: 159). Bedenlerin, iktidarın müdahil olduğu alanlardan biri olduğu düşünülduğünde, köçeğin performans esnasında yarattığı ve temsil ettiği bedenın aslında bir başkaldırı içerdiği, iktidara yönelik bir direniş sergilediği düşünülebilir. Çünkü bedenın ne zaman, nasıl ve ne şekilde kullanılacağı, “sözü edilmeksizin öğrenilen bir alışkanlıklar bütünü” iken (Evren 2018: 249), köçekler bu bütünü yerle bir eder ve iktidarın düzenlediği toplumsal bedeni temsil etmeyi reddeder.

Köçeklerin bu “aykırı” bedeni, seyredenın gözünde köçeklerin performans esnasındaki bedenleri ile gündelik hayatlarındaki bedenleri arasında bir uyumsuzluk yaratır. Bu uyumsuzluğun seyredende yarattığı his, daha önce de ele aldığım performe eden ile performe edilen arasındaki boşluğun bir sonucudur. Bu boşluğun o performansı köçek performansı yapan şeylerden biri olduğundan önceki bölümde bahsetmişim.

Aynı zamanda bu boşluk köçekler için bir gerilim yaratabiliyorken, seyredenler için bakışlarını ondan ayıramayacağı bir cazibe merkezi haline gelir ve o performansı seyirlik kılan etkenlerden birine dönüşür.

Görüşüğüm erkeklerin kendilerinin veya başkalarının köçekleri neden ilgi çekici bulduklarına yönelik fikirleri, çoğunlukla köçeklerin “farklı” bir performans sergiliyor olmaları üzerinden açıklanmıştı. Bu farklılık köçeklerin daha önce karşılaşmadıkları ve başka şeylerle benzeştiremedikleri bir performans gerçekleştiriyor olmalarından kaynaklanıyor ve köçekleri seyredilesi kılıyordu. Bu açıklamalara Çankırlı Seyirci ve Basketçi'nin paylaşımları örnek olarak verilebilir:

“Alıştığımız o sıradan dansları herkes yapar. Ama köçek gibi oynasın bakalım herkes oynayabiliyor mu? Bir düğüne çıkar bakalım iki köçek, iki de işte tango yapan biri mesela, bak bakalım millet neyi izliyor ilgiyle. Tango iyi bir örnek olmadı ama diğer danslara göre de öyle köçeklik. Farklı olduğu için hem dikkat çeker, hem eğlendirir, milleti de oynatır.” (Çankırlı Seyirci)

“Çok bilinmeyen bir dansı o kıyafetlerle hiç beklemeyeceğin tipte adamlar, amcalar oynuyor. Hoşuna gitmese bile bir dönüp bakarsın ne yapıyorlar, nasıl yapıyorlar diye.” (Basketçi)

Köçekler kendine has performanslarıyla farklı olana sürekli işaret ederler ancak yine de köçek performansının yadırgatma etkisi seyredenlerin köçekleri ilk kez izleme anlarında daha etkili olur. Şüphesiz ki farklı olanın en farklı olduğu an, ilk kez görülme anıdır. Sonradan sıradanlaşabilir, sıradanlaşmasa dahi seyreden üzerindeki çarpıcı etkisi azalabilir. Bu sebeple yaptığım görüşmelerde seyredenlerin köçekleri ilk kez izledikleri andaki izlenimlerini ve deneyimlerini paylaşmalarını istemişim. Mühendis Bey'in paylaşımı, seyredenler için köçekliğin akılda nasıl kurgulandığıyla ilk kez canlı izlendiğinde nasıl alımlandığı arasındaki farkı görünür kılmaya açısından dikkat çekici bir paylaşımdı.



“Yakın bir arkadaşım düğününe çağırılmıştı, orda yakından gözlemlene fırsatım olmuştu. Çok ilginç bir deneyimdi. Daha önce köçekleri görmüşlüğüm vardı tabi ama danslarını bu kadar yakından, böyle canlı izlememiştim. Bana aşırı gelmişlerdi. Yani ben sadece karşılıklı oynuyorlar, göbek atıyorlar gibi düşünmüştüm ama hareketlerinin bu kadar aşırı olduğunu bilmiyordum. Belki herkes aynı oynamıyordur ama bunlar ne bileyim. ... Bilmiyorum benim kadar şaşırın var mıydı ama ağzım açık izlemiştim.”  
(Mühendis Bey)

Seyredenlerin köçekleri ilk kez canlı izleme anlarındaki şaşkınlıklarına ve bu şaşkınlıkla beraber oluşan ilgilerine yönelik bir paylaşımı köçeklerden Angaralı da şu cümlelerle dile getirmişti:

“Az da olsa ilk kez izleyenler oluyor. Bakışlarından anlarsın ilk kez izlediklerini. Ama ilgilerini çekiyor, pür dikkat izliyorlar. Hayatlarında görmemişler, normal.” (Angaralı)

Öte yandan köçeklerin ilgi çekiciliğine bir etken olarak, bir önceki bölümde ele aldığım “sergilenemeyen kendiliği oynama” durumunun yarattığı hazzın seyircinin gözünde de cezbedici olabileceğini düşünmek akla yatkın duruyor. Farklı olmanın, normları yıkmanın ve düzeni bozmanın başkaları için bakılası, seyredilesi ve ilgi çekici olması, o performansın herkes tarafından her yerde gerçekleştirilemez olmasından beslenir. Belki de Schechner’in bu kavramını seyreden için “sergilenemeyen kendiliği izleme” olarak uyarlayabilir, seyredenlerin bu performansı ilgiyle izlemelerini ve kimi zaman kalkıp kendilerinin de köçek gibi oynamalarını bu kavram üzerinden düşünebiliriz.

#### **6.4.1.4. Homoerotizm**

Uyumsuzluğu göstererek bir farklılık yarattığını ve bu farklılık üzerinden seyredeni yadırgatarak bir cazibe unsuru haline gelebildiğini savunduğum köçek

performansı, aynı etkiyi sadece erkeklerin olduğu homososyal ortamlarda da sürdürür. Ancak farklı olarak bu ortamlarda köçek performansının yıkıcı etkisi, fiziksel mesafe ve mahremiyet sınırlarına da etki ediyor gibidir. Erkekler arası bedensel yakınlığın ve fiziksel temasın söz konusu olduğu köçek performansında gündelik hayata hâkim olan mahremiyetin sınırlarının aşıldığı görülür. Eğlence kültürünün bir parçası olarak seyredenin bakışı altında ilerleyen bu performansta erkekler arası mahremiyet sınırlarının aşılması sebebiyle köçeklerin bir arzu nesnesi olarak homoerotizme kapı açtığı söylenebilir. Bu da pek dile getirilmese de köçeklik kültürünü devam ettiren, kabul edilir kılan ve ilgi çekici hale getiren etkenlerden biri olarak düşünülebilir.

Bir önceki bölümde alkol tüketimi meselesini ele alırken köçeklerin çağrıldığı etkinlik türleri ile ilgili yaptığım ayrımı burada bir kez daha ele almak yararlıdır. Çünkü bu ayrım köçeklerin performanslarını ve seyirciyle iletişimlerini etkileyen ve çeşitlendiren bir ayrım. Kadınların ve erkeklerin bir arada katıldıkları düğün, nişan, sünnet, gelin alma gibi etkinlikleri, sadece (veya yoğun olarak) erkeklerin katıldıkları daha küçük eğlencelerden ayrı tutmuştum. Köçeklerin birbirleriyle ve özellikle seyircilerle olan fiziksel etkileşimi bu etkinlik türlerine göre değişiklik gösteriyor. Homososyal mekânlarda (özellikle Bolulu köçeklerin tabiriyle “ortamlarda”) oynayan köçeklerin yer yer bir arzu nesnesine dönüştükleri söylenebilirken, bu durumun düğün/sünnet/gelin alma gibi etkinliklerde var olduğunu ya da görünür olduğunu söylemek pek mümkün değil.

Benim canlı gözlem yapma fırsatı bulduğum etkinliklerin hepsi kadınların ve erkeklerin bir arada katıldığı büyük etkinlikler olduğu için erkekler arası bedensel yakınlığın dikkat çekici düzeyde gerçekleştiği bir performansa rastlamadım. Köçeklerle ve seyredenlerle yaptığım görüşmelerde de bu konuya yönelik paylaşımlar, konunun hassasiyetinden olsa gerek sadece küçük imalarla sınırlı kaldı (Alkollü bir erkek seyircinin karşısında alkol almadan oynanamayacağını belirten Bolulu Köçek 1 gibi).

Seyredenlerden sadece Psikolog bir deneyiminden bahsederken bu konu hakkında en açık örneği verdi:

“Oynarken arkadan dayamıştı bana. “Narıyorsun” der gibi baktığımda da “bu böyle oynanır” demişti.” (Psikolog)

Yaptığım görüşmelerde pek dile getirilmese de, izlediğim videolardaki erkek erkeğe etkinliklerde köçek performansının hem köçekler hem de seyredenler için homoerotik bir ortam yarattığını gözlemlediğim pek çok örnekle karşılaştığımı söyleyebilirim. Köçeklerin hem seyircilerle hem de birbirleriyle olan bedensel temasını pek çok videoda görmek mümkün. Hemen hemen bütün köçek performanslarında köçeklerin karşılıklı oynarlarken birbirlerine göbeklerini değdirecek kadar yaklaşıp tekrar uzaklaştığı bir koreografiye rastlarız. Kimi durumlarda bu yakınlığın daha da ileri gittiğini, göbeklerin (Video 8) veya kalçaların (Video 38) birbirine değdirildiğini, aynı hareketleri oynayan iki seyircinin de birbirlerine yaptıklarını (Video 25), köçeklerin para almak veya oynamaya kaldırmak için oturan bir seyirciye önlerini (Video 12, Video 14) veya sırtlarını (Video 48) dayayarak oynadıklarını görmek mümkün.

İzlediğim videolarda köçeklerle seyirciler arası yakınlığın daha ileri boyutlara taşındığı örnekler de mevcut. Mesela Video 30’da her ne kadar kamera çalgıcılara odaklanmış olsa da köçeklerden birinin arkada oturan bir seyircinin kucağına oturarak oynadığını, diğerinin ise aynı seyircinin saçlarını okşar gibi ellediğini görürüz. Para alabilmek için yaptıkları bu hareketi köçekler oturan başka bir seyirciye iki yandan iyice yanaşıp oynamaya devam ederek sürdürür. Video 48’de ise tek başına oynayan genç bir köçeğin ayakta kendisini izleyen erkek seyircilere bir bir takılmasını izleriz. Köçek takımının ve diğer seyredenlerin gülerek ve yer yer utangaç bakışlarla seyrettiği köçeğin para alabilmek için göbeğini seyredenlere değdirerek attıracağına, bir seyredene arkasını yaslayarak oynadığına ve bir başkasının ise dans etmesini istediği için göbeğini kendi

eliyle salladığına şahit oluruz. Köçeğin dans etmesini istediği seyircinin göbeğine yönelik temasını Video 12’de de görürüz. Oturan seyircilere yine önünü dayayarak dans edip para vermelerini sağlayan köçek, kalkıp kendisiyle oynayan bir seyircinin gömleğini kendi eliyle pantolonuna sokmaktan ve göbeğini sallamaktan çekinmez.

Bu örneklere köçeklerin veya seyredenlerin lafla atışmalarının da eklenebildiğini Video 14 ve Video 35’te görebiliriz. Video 14’te sandalye üzerinde oynadığını gördüğümüz bir köçek bazen şarkıya eşlik eder, bazen “noluyo layn” gibi laflar eder ve erkeklerden oluşan masada seyredenlere takılmaktan geri kalmaz. Önce yanındakine “napıyon sen?” diyerek yanaşır, göbeğini değdirerek oynamaya başlar. Oynadığı kişinin öğrenci olduğunu, başka bir seyredenin ise patron olduğunu öğrenerek yer değiştirir ve patrona yanaşır. Önce sohbet eder, sonra “hadi yavrum, yapıştır” gibi sloganlar eşliğinde garip sesler çıkararak ve önünü patronun koluna değdirerek göbek atar. Hâlâ para alamadığı için “yeter layn” der, patronun “yetmez, devam” demesi üzerine videoda görünmeyen bir başka seyirci köçeğe “vur diyo” der. Köçek de “vur mu diyor?” diyerek hem patronun başını öpüp sarılır hem de önünü değdirerek oynamaya devam eder. “Vallahi hal kalmadı be” dediği esnada ise patron cebinden para çıkarır ve köçeğin gömleğine sokar. Bunun üzerine köçek patronun yanından ayrılarak sahnede oynamaya devam eder. Video 35’te ise iki genç köçeğin bu sefer daha küçük ve kapalı bir alanda yine erkek seyirciler önünde değişik sesler çıkararak ve birbirlerine laflar atarak oynadıklarını görürüz. Seyredenlerin “haydi bakalım”, “hay maşallah”, “aman yarabbi” gibi laflarına “auvv” gibi sesler çıkararak oynayan ve söylenen şarkılara eşlik eden köçeklere sık sık para atılır. Köçekler pek çok köçek performansında görülebilecek bir koreografiyle yerdeki paraları ters köprü kurup ağızlarıyla alır. Yine para atıldığı bir esnada köçeklerden biri diğerinin göğsüne koyduğu parayı alır gibi yapıp yere oturur ve parayı cinsel organının üstüne koyar gibi yapar. Diğerine parayı oradan ağızıyla almasını ima etmektedir. Diğer köçek ise oturmasını fırsat bildiği köçeğin yüzüne doğru göbek

atarak yanaşmaya yeltendiği an oturan köçek hemen kalkar ve ikisi de gülererek ayakta oynamaya devam eder.

Tüm bu örneklerin yanı sıra, Fischer-Lichte'in belirttiği gibi yakınlığın ve mahremiyetin sadece fiziksel temasla değil, aynı zamanda iki insanın karşılıklı bakışmasıyla da meydana geldiğini unutmamak gerekir. Temas olsun ya da olmasın, “dokunma arzusunu uyandıran ve başkasına –onu yoklayarak- dokunan şey bakıştır” (Fischer-Lichte 2016: 106). Yani aslında erkekler arası bir yakınlık yarattığını savunduğum köçek performansında köçekle seyredenler arasında ya da köçek takımının kendi aralarında illa ki fiziksel bir temas bulunması şart değildir. Bu yakınlık izleme üzerinden zaten gerçekleşmektedir. Çünkü “göz sadece bir duyu organı değil, aynı zamanda bir haz organıdır” (Wright 2002: 55). Yani bakış, yarattığı dokunma arzusu üzerinden homoerotik hazza olanak sağlar. Dolayısıyla ilgi çekici bir unsur olarak erkekler arası yakınlığın ve mahremiyetin seyredeninin bakışı üzerinden aslında bütün köçek performanslarında kurulabildiğini söylemek mümkün.

Köçek performansı esnasında köçeklerin seyredenlere fiziksel olarak yakınlaşmalarının veya belli bir seyredene yönelik ekstra hareketler sergilemelerinin, mahremiyeti ve dokunma arzusunu yaratan o bakışı sabit ve devamlı kılması açısından etkili olduğunu düşünebiliriz. Örneğin Video 36 hem kadınların hem erkeklerin katıldığı bir etkinlikte çekilmiş bir köçek performansıdır. Köçekler her ne kadar herhangi bir temasta bulunmasalar da bazı erkek seyredenlere iyice yanaşarak o erkeklerin bakışlarını kendi üzerlerinde toplarlar. Videonun sonlarına doğru masaya çıkıp bir erkek seyircinin önünde eteğini ona doğru açarak göbek atan köçeğin performansı, kadınlarla erkeklerin beraber olduğu bir ortamda fiziksel temas kurmadan erkekler arası mahremiyet sınırlarının aşılabildiğini ve yakınlık kurulabildiğini açık bir şekilde ortaya serer.

#### 6.4.2. Köçekler Neden Hoş Karşılanmaz ve Kabul Edilemez?

Köçeklik her ne kadar uzun bir tarihsel geçmişe sahip olsa da bu durum köçekliğin ve köçeklerin herkes tarafından hoş karşılandığı ve herkes için kabul edilebilir olduğu anlamına gelmiyor. Köçeklik geleneğine ve köçeklere karşı kabul ve tutumların hep aynı kalmadığını ve tarihsel ve mekânsal olarak değiştiğini unutmamak gerekir. Bu geleneğin günümüzde iyice azalmasının en büyük nedenlerinden biri de şüphesiz ki bu değişken tutumdur. Köçeklere yönelik olumsuz yaklaşımların örneklerini literatürde köçekliğin ele alınış tarzında görebildiğimiz gibi<sup>53</sup>, tarih içerisindeki iktidar politikalarında<sup>54</sup> veya gündelik hayatımızda kendi çevremizde<sup>55</sup> görmek mümkün. Köçeklik kendine has özelliklerinden kaynaklı olarak normatif sınırların dışında kalmasıyla herkes tarafından kabul edilebilirliğini zora sokar. Bu şüphesiz ki eşikte gerçekleşen bu dansın seyreden tarafından nasıl alımlandığıyla ilgilidir. Ben bu başlık altında köçeklerin her seyreden için hoş karşılanmadığını ve kabul edilmediğini dört temel mesele çerçevesinde ele alacağım. Öncelikle yukarıda güçlü yanını öne çıkardığım eğreti olma durumunun bu sefer güçsüz yanlarından bahsedeceğim. Daha sonra köçeklerin bu eğretiliğin de etki ettiği öteki/kirli/canavar olarak algılanma hallerini görünür kılacağım. En son ise koreofobinin ve transfobinin köçeklere yönelik olumsuz tavrın yaratıcı unsurları olabileceğini ayrı başlıklar altında tartışacağım.

Dört başlık altında ele alacağım bu meselelerin hepsinin, bir kez daha köçeklerin erkekliklerinin seyircilerin gözünde performans esnasında görünür veya akılda tutulur olmasından kaynaklı olduğuna dikkat çekmek isterim. Ele alacağım etkenlerin hepsi

<sup>53</sup> Metin And ve Refik Ahmet Sevengil'in homofobik yaklaşımlarını hatırlayalım.

<sup>54</sup> Köçekliğe getirilen yasaklamalardan daha önce bahsetmiştim. Bu geleneğe yönelik karalama ve yasağın en son örneğiyle ise bu tezi yazma sürecinde karşılaştım. Kastamonu Belediye Başkanı köçekleri hedef alarak kültürümüzde böyle bir şey olmadığını belirtti ve köçek oynatılmasını yasakladığını açıkladı (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/kastamonuda-kocek-yasagi-40095502> Son erişim: 26.09.2018).

<sup>55</sup> Tez yazım sürecinde köçeklik üzerine çalıştığımı söylediğim pek çok insandan farklı tepkiler aldım. Bunlardan en ilginç bir söyleşi sonrasında yeni tanıştığım bir kadından duyduğum sözlerdi. Çok ilginç ve güzel bir konu seçtiğimi söyleyen kadının köçekliğe olumlu bir yaklaşımda bulunacağını sanırken "ben köçeklere bakamıyorum" cümlesiyle devam eden paylaşımları, köçekleri araştırmacılar tarafından üzerine çalışılması gereken garip bir nesne, bir öteki konumuna oturtmuştu.

köçeklerin seyredenlerin algısındaki erkeklik formuyla uyuşmaması sonucu ortaya çıkıyor. Dolayısıyla köçekliği erkeklik gibi normatif kimliklerden bağımsız ayrı bir kategori olarak görmenin ve okumanın öneminden/gerekliliğinden bir kez daha bahsedebiliriz. Çünkü böyle bir okuma, köçekliği daha kabul edilebilir kılmak için yarar sağlayacaktır.

#### **6.4.2.1. Eğreti Bedenin Güçsüzlüğü**

Köçeklerin performans esnasında eğreti bir beden sergiliyor olduklarından daha önce bahsetmiştim. Köçeklerin sınırları yıkan ve yeni alanlar yaratan kendine has performansı, aynı esnada maddeleşen bedenin eğreti görüntüsüyle gerçekleşir. Performans sergileyen köçeklerin seyredenlerin bilincindeki erkek olma halleri yine de tam olarak yıkılmadığı için bu eğreti bedenler çok da kırılğan bir noktaya işaret etmez ve kabul edilebilir görülür. Ancak sonuç itibariyle eğreti beden, eğretiliğini, normatif bir bedene kıyasla onun gibi olmaması üzerinden edinmiştir. Her ne kadar bu beden seyredenlerin gözünde bazı “erkeksi” özellikleri sürdürmesinden dolayı bir güce sahip olmayı sürdürüyor gibi görünse de, en nihayetinde erkekliğe verdiği zararlar köçeğin kendisi için güçsüzlüğü simgeler. Bu da köçeklerin özellikle erkekler tarafından hoş karşılanmamasının etkenlerinden biri olarak düşünülebilir.

“Kadın kılığında dans eden erkeklerden bahsediyoruz. Köçeklik öyle çıkmış ortaya zaten. Parlak parlak çocuklar yaparmış hatta köçeklik, altında ayrıca ne var kim bilir. Şimdi tam öyle olmasa da etek falan giymek söz konusu yine. Her erkek yapmak istemez doğal olarak.” (Komşu)

“Doğru bulmayanlara da hak vermek lazım. Dans etmek, kırıtmak, öyle şeyler giymek bizde erkekliğe ters şeyler nasılsa.” (Basketçi)

Bedenin temsili, saf görünüşün ötesindeki faktörler tarafından karmaşık hale getirilir: öznenin öz-bilinci, kullanılan ortamın etkisi ve sanatçının performans sergilediği kültürel ve sosyo-politik bağlam (O'Reilly 2009: 49). Köçek performansında bu temsil, cinsiyet dinamiklerinin birbirine girmesinden dolayı iyice karmaşıklaşır. Hem performe edenin hem de seyredenin bilincinde köçeğin erkek olduğu yerleşik gibidir. Performans esnasında bedenin temsili ise normatif dayatmayla şekillenen bu bilince ters düşer. Bu karmaşıklığın kabul edilebilirliği performansın kültürel olarak şekillenmiş bir altyapıyla sunulmasından kaynaklanır ancak heteroseksist ataerkil sistemde erkekliğin her türlü muğlak hali o muğlaklığı sergileyen erkeğin gücünü azaltır. Tayfun Atay, toplumsal yapının her şeyi ikili karşıtlık içinde düzenlediğini belirtir ve ekler: “‘Ya o ya da bu’sunuzdur ve eşikte, arada, ‘araf’ta olmaya toplumsal yapının tahammülü yoktur” (2012: 128). Eşikselliği üzerinden ele aldığım köçekliğin tarih boyunca zaman zaman yasaklanmasının veya yasaklanmasa dahi bazı kesimler tarafından hoş karşılanmamasının altında bu tahammülsüzlüğün yattığını söyleyebiliriz. Eşikte olmasıyla köçeklik muğlak bir alana işaret eder. Muğlaklık ise normatif sınırlarla açıklanamamasından dolayı her zaman toplumsal düzene bir tehdit olarak görülür. Seyredenin gözünde erkek bedenine sahip olduğu düşünülen birinin kadınlara atfedilen kıyafetlerle dans etmesinin yarattığı muğlaklık ve tahammülsüzlük, çoğunlukla normatif toplumsal cinsiyet düzeni üzerinden beslenir.

Köçek performansının yarattığı muğlaklığın kabul edilemezliğinin bir örneğini *Köçek* (Nejat Saydam, 1975) filminde Caniko'nun tek bir cinsiyetle tanımlanması gerektiğine yönelik çabada da görürüz. Yaralı halde hastaneye getirilen Caniko için “senelerce erkeklikle kadınlık arasında çırpınmış durmuş zavallı” diyen doktor şunu ekler: “Onu bu azaptan kurtarıp normal yaşantısına döndürmemiz bir insanlık borcudur bizim için.” Caniko'nun köçek olması sebebiyle kazadan önce gündelik hayatında yaşadığı aşağılanmanın sebebi de kadın mı erkek mi olduğunun belli olmaması



üzerinden aynı nedene bağlanabilir: Muğlaklıktan duyulan rahatsızlık / muğlaklığın kabul edilemezliği.

Filmin başlarında Caniko, bedensel özellikleri bakımında kadına benzeyen bir erkek olarak gösterilse de aslında Caniko'nun kendisini hangi cinsiyetten hissettiği muğlak gibidir. “Erkeksi” davranır, “kız mısın erkek misin” lafına ve ancak yakından bakınca görünen tüy bıyıklarına laf edenlere sinirlenir ve ayna karşısında “şu surata bak be, erkekten çok kıza benziyorum” diyerek kendi kendine hayıflanır. Ama öte yandan eğlendikleri bir ortamda sahnedeki dansözü izlerken kendisini kadın olarak o dansöz kıyafetleri içinde hayal eder. Kadın gibi hissettiğini kabullenemiyor gibidir ancak kendi rızası olmadan ameliyatla kadın bedenine geçirildikten sonra dahi doktora “yaptın bir iyilik, sapına kadar erkek yapsaydın” diyecektir. Ama ameliyattan kısa bir süre sonra kadınlığıyla barışacak, sevdiği adamla evlenecektir. Kısacası Caniko'nun filmde ameliyat edilinceye kadarki süre boyunca köçek olmasının yanı sıra çift cinsiyetli bir bedene sahip olmasından dolayı, sadece köçek performansı esnasında değil gündelik hayatında da sürekli bir muğlaklığı temsil ettiğini ve bu muğlaklığın kabul edilemezliğinin yarattığı sorunlarla mücadele ettiğini görürüz.

Öte yandan bu eğretiliğin seyircinin bakışı tarafından yaratılan bir eğretilik olduğunu tekrar hatırlatmam gerekir. Köçeklerin kendileriyle ilgili böyle bir algıya sahip olmadıklarını yaptığım görüşmeler neticesinde söyleyebilirim. Kaldı ki köçeklere göre eğretiliğin, köçek olmayan erkeklerin köçeklik yapmaya çalışmasına yönelik bir durum olarak algılandığı düşünülebilir. Görüştüğüm köçeklerden Bolulu Köçek 1'in herkesin köçek olup olamayacağı üzerine yaptığımız sohbet esnasında bana “mesela sen yapamazsın, eğreti durur” demesi köçeklerin kendilerini değil, köçek olmayıp köçeklik yapan başkalarını eğreti gördüğünü gösterir nitelikteydi. Burada eğreti kelimesinin anlamını tekrarlamakta fayda var. Bu kavram geçici, takma, uyumsuz, iyi yerleşmemiş,

yakışmamış gibi anlamlara karşılık geliyor. Bu yorumu yapan Bolulu Köçek 1, köçekliğin bana yakışmayacağını, uygun olmayacağını, bedenime oturmayacağını, iyi yerleşmeyeceğini, geçici ve takma kalacağını düşünmüş olması sebebiyle köçekliğin bende eğreti duracağını ima etmiş gibi görünüyor. Oysa ona göre hemcinsim olmasına rağmen köçeklik kendisinde eğreti durmuyor. Yani o yakışmazlık, uyumsuzluk, geçici ve takma olma hali gibi durumlar köçeklerin gözünde kendileri için kullanabileceğimiz sıfatlar olarak görülüyor. Bu durum köçekliğin cinsiyetle alakalı olmadığını bir kez daha vurguladığı gibi, performansın yarattığı muğlaklığın köçeklerin gözünden çok seyredenin gözü için geçerli olduğunu göstermesi açısından oldukça önemli.

#### **6.4.2.2. Öteki / Kirli / Canavar Erkek**

Köçeklerin gündelik hayatlarında erkeklik performansı sergileyen kişiler olması ve seyredenler gözündeki “dans eden erkek” imajı, tek bir erkeklik değil farklı erkeklikler olduğu argümanından yola çıktığımızda egemen olana işaret etmeyen bir erkeklik modeli sunar. Bunun sebebi dansın günümüzde hâlâ büyük oranda kadınlara atfedilen bir alan olarak düşünülmesidir. Chevaux ve Tin, dansın genel olarak kadınlara özgü ve erkeksi olmayan olarak görülen bir sanat olmasından dolayı erkek dansçının ne kadın ne erkek olarak, sadece iğrenmeye yol açan bir varlık olarak algılandığını yazarlar (2018: 65). Özellikle Türkiye toplumu odaklı baktığımızda bu durum dans eden erkeği “öteki” konumuna oturtarak onu erkek cemaatinden dışlanabilecek bir konuma oturtur.

Dansın erkeksi görülmemesinin altında dans edenin seyirlik olması yatar. Çünkü seyirlik olan dişil olarak algılanır. “Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir” (Mulvey 2016: 286). Bakan ve bakılan arasındaki bu

ayrımında, bakılan erkek olsa dahi edilgin konumda olmasından dolayı dişileştirilmiş ve öteki konumuna getirilmiş olur. Bu konum kurucu-ötekidir aynı zamanda. Çünkü bakana kendini izlettirir ve “‘izleme dürtüsü’ öznenin kendisini ötekilerle ilişkili olarak kurmasının temeline yerleşir” (Wright 2002: 49). Edilgin figürün dişil inşası erkek bakışı altında gerçekleşirken, etkin figür bu bakışı üzerinden kendi erilliğini besler.

Köçek performansı, dansın en erkeksi görölmeyecek formlarından biri olarak düşünülebilir. Köçeklerin iktidar tarafından üretilen, şekillendirilen ve bireyselden çok toplumsala işaret eden beden, kimlik, cinsiyet gibi alanlarda normatif olana uymaması, iktidara bir başkaldırı içerir ve köçekleri “öteki” konumuna sokar. Köçeklerin ötekiliği büyük oranda cinsiyet sınırlarında yarattığı muğlaklıktan kaynaklanır. “Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır” (Direk 2012: 71) ve norm olan bedenler dışındaki bedenleri Kristeva’nın *abjection* kavramında vurguladığı gibi dışa atar, “onları anlaşılabilirliğin sınırında konumlandırır” (Direk 2012: 68). Köçekler ilk bakışta cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin inşasından farklı olarak iktidarla ilişkisinde norm dışı görülür ve tıpkı translar veya drag queen’ler gibi *abjecte* işaret eder.

Kristeva’nın *abject* kavramı, eşikte olana işaret etmesi açısından köçekliğe uygun düşer. Çünkü *abject*, “bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder (Kristeva 2014: 28). Yani aradadır, muğlaktır. Bu muğlaklığı sebebiyle dışa atılmıştır. Köçekler, “öteki” olmaları üzerinden benzer şekilde Douglas’ın kirlilik kavramına da uyar görünürler ve bu görünüm de köçeklerin eşikteliğini destekler niteliktedir. Douglas, “herhangi bir sınıflandırmanın her zaman bu sınıflandırmaya uymayan, onun belirlediği i ve dış sınırları, dolayısıyla sistemin temelini zorlayan ve tehdit eden şeylerle karşılaştığına işaret eder. Bu tarz tehditler kavramsal olarak kirlenme ve tehlike kaynaklarıdır” (Akt. James 2013: 79). Douglas’a göre kültürel kodlar dâhilinde olmayıp farklı olan, düzenin dışında olandır. Düzenin dışında olan ise

olması gerektiği yerin dışında olduğu için kirlidir (Douglas 1992: 35). Köçekler tam da bu yüzden norm olana tehdit olarak görülür. Onların “öteki” konumları “canavar” kavramına da uygun düşer. O’Reilly, canavar kavramının mevcut mantık çerçevemize uymayan ya da normdan sapan bir şeyi tanımlamak için kullanıldığını ifade ederken şunu da ekler: “içinde bulunduğumuz küresel çoğulculuk çağında bu tanım göreceli ve koşullu hale gelmiştir; dolayısıyla bugün “canavarları” düşünce ve deneyimin her bölgesinde buluruz” (2009: 149). O’Reilly’nin bu vurgusu, köçeklerin egemen erkeklik formuna uymaması üzerinden edindiği bütün bu konumların seyredeninin algısında şekillendiğine işaret eder.

Köçeklerin ötekiliği, iğrençliği, *abject*liği, kirliliği ve canavarlığı, köçeklere yönelik olumsuz görüş ve tutumların temelinde yatar. Köçekler seyredenlerin gözünde bu sıfatları kendilerine has özellikleri üzerinden eşikte olmalarıyla edinirler. Köçeklere yönelik bu olumsuz algı, köçekliğin bir küçümseme aracı olarak kullanılmasına sebep olur. Örnek olarak bir kez daha *Köçek* (Nejat Saydam, 1975) filmine dönebiliriz. Filmde köçekliğin bir küçümseme aracı olarak kullanılmasına Caniko’nun kendisi bile dâhildir. Aslında filmin adı Köçek olsa dahi köçek kelimesini film boyunca sadece üç kez duyarız. İlkinde Caniko’nun arkadaşlarıyla eğlenip dans ettiği mekânda başka masadan laf atan bir adam şöyle der: “Köçeğe bak köçeğe, dansözler sıfır kalır yanında.” Caniko bu lafa acayip sinirlenir ve adama saldırır. Filmde köçek kelimesini ikinci kez Caniko’nun kendisi kullanır. Ameliyatla kadın bedenine geçişinden sonra kendisini tanımayan ve aralarındaki ilişki aşka evrilecek olan eski arkadaşı sohbet esnasında sözü Caniko’ya getirdiğinde, Caniko “bırak şu köçeği be!” der. Köçek kelimesinin son kullanımını ise filmin son sahnelerinde duyarız. Caniko (adı artık Raziye olmuştur) sevdiği adamla evlenirken zamanında kendisini kaçıran pezevenk düğünü basar ve ameliyatla kadın olduğundan habersiz “köçekliğin de böylesi görülmemiş, herifin

koyununa erkek erkek mi girecektin söyle ha?” der. Üç örnekte de köçek kelimesi bir aşağılama, hiç değilse bir küçük görme aracı olarak kullanılır.

Köçekliğin öteki, kirli, canavar gibi kavramlarla açıklanabilir olması onun bir aşağılama aracı olarak görülmesini açıklar nitelikteyken, bu olumsuz yaklaşım aynı zamanda koreofobik ve transfobik yaklaşımların bir örneğidir. Çünkü köçekler, düzenin dışında kalan temsillerini performansın bir parçası olarak normatif olmayan koreografi ve kıyafetlerle gerçekleştirirler.

#### **6.4.2.3. Koreofobi**

Köçek performansının kimi durumlarda yarattığı homoerotizmin ve mahremiyet sınırlarını aşarak sağladığı yakınlığın zıt bir duruma da sebebiyet verebildiği ve köçeklerin sergilediği performansın başka erkeklerin gözünde kendilerine yönelik hoşnutsuzluk ve nefret oluşturabildiği düşünülebilir. Böyle bir algının erkek erkeğe etkinliklerde köçek çağırıp eğlenen erkekler için geçerli olduğunu söylemek güç çünkü çoğu zaman buradaki erkekler aşına oldukları bir performans kendi istekleriyle etkinliklerine dâhil etmiş durumdadırlar. Köçekleri sergiledikleri performans üzerinden hoş karşılamayan bakış daha çok dış gözlerin sahip olabileceği bir durum gibi görünüyor. Yani köçek geleneğine çok hâkim olmayan, köçek performansına yabancı olan ve kendi isteği dışında bu performansa şahit olan gözlerde. Burada köçek performansının düğün, sünnet gibi büyük etkinlikler ile daha küçük çaplı erkek ortamları arasında neden koreografik farklılıklar gösterdiğini daha iyi anlarız. Köçekler her performansta aynı hareketleri sergilemezler. Çünkü bazı hareketler kimilerince hoş karşılanabilirken kimilerince kabul edilebilirliğin sınırlarını aşar. Köçekler nerede nasıl dans edeceklerini, aldıkları eğitim ve kazandıkları deneyimlerle şekillendirirler.

Koreofobi (*choreophobia*) kelimesi, Anthony Shay'ın İran dansı üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında kavramsallaştırılmıştır. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World* (Koreofobi: İran Dünyasında Solo Doğaçlama Dans) kitabında Shay, İran'ın en önemli dans formlarından biri olan solo doğaçlama dansın İran toplumu için kötü bir sembol olma halini tarihsel olarak incelerken, koreofobi kavramını bu dansa yönelik yaygın olumsuz tepkileri karakterize etmek için kullanır (1999). Başka bir makalesinde koreofobiye örnek olarak Amerika'da dans eğitmenliği yapan İranlı bir erkeğin ülkesine döndükten sonra gençliği "ayartmaktan" dolayı yargılandığını ve suçlu bulunduğunu anlatır. İran mahkemesi bu erkeğin "Arap" göbek dansı yaptığı videoları ve uydu görüntülerini delil olarak almıştır (2006: 157-8). Genel olarak koreofobi kavramı, herhangi bir dansın performans esnasında sunduğu beden hareketleri sebebiyle o dansa yönelik geliştirilen olumsuz tepkiler için kullanılabilir bir kavram olarak düşünülebilir.

Köçeklere yönelik koreofobik yaklaşımın temelinde tıpkı Shay'ın örneğinde olduğu gibi göbek atmanın yattığı düşünülebilir. İran kültüründe olduğu gibi Türkiye'de de göbek atmak kadınlara atfedilmiş durumdadır. Köçek performansı oryantali çağrıştırarak bir kadın dansı gibi algılanabilir. Bu yüzden köçek performansında koreofobinin, "köçek gibi dans etmek" halinin "kadın gibi dans etmek" üzerinden algılandığı an başladığını söyleyebiliriz. Bu algı, egemen erkeklik inşasında "kadınsı" hareketlere yer olmadığı için köçek performansının erkekliğe zarar verdiği fikri üzerinden şekillenir. Seyreden erkek kendi dans etmiyorsa bile karşısındaki örneği erkekliğine bir tehdit olarak görür ve bir erkek olarak bu tehdide tepkisiz kalmayabilir. Dolayısıyla köçeklere yönelik bu olası tepkinin temelinde koreofobik bir yaklaşım yatar.

"Göbek dansının sırf kadınlara özgü olduğu sanılır hep; oysa erkek göbek dansçılarının da uzun bir tarihi vardır" diyen Morris (2009: 182), Osmanlı eğlence

kültürünü özellikle ele alır. Kadın göbek dansının sadece sarayın mahrem ortamında yapılabildiğini belirtir ve sıradan erkeklerin bu egzotik dansları izleme arzusunun erkek göbek dansçılarla giderildiğini belirtir. Böylece İstanbul meyhanelerinde “erkeklerle keyif vermek için erkeklerin dans ettiği yeni bir eğlence biçimi” ortaya çıktığını vurgular (2009: 183). Morris, köçekleri de erkek göbek dansı kategorisine koyar ve onları hünerli, şehvet uyandırıcı, efemine ve cinsel bakımdan kışkırtıcı olarak tanımlar. Son olarak günümüz Türkiye’inde erkek dansçılara hâlâ rastlandığından ama işlevlerinin genellikle folklorik gösterilerin ötesine geçmediğinden bahseder (Morris 2009: 183).

Köçekler artık sadece gösteri amaçlı bir performans sergiliyor gibi görünseler de erkek göbek dansı geleneğini sürdürüyor olmalarından dolayı seyredenin gözünde Morris’in ele aldığı “şehvet uyandırıcı”, “efemine” ve “cinsel bakımdan kışkırtıcı” gibi sıfatlara hâlâ uyuyor görünürler. Sırf kadınlara özgü olduğu düşünülen hareketlerin erkekler tarafından egzotik sunumu, seyreden erkeğin erkekliğini tehlikeye atması sebebiyle onu rahatsız eder ve bu durum koreofobiye zemin hazırlar. Göbek aynı zamanda cinselliği de çağırıştırır. Morris, üreme organlarına yakınlığından dolayı başka birinin göbeğine dokunmanın genellikle tabu olduğunu belirtir (2009: 185-6). Köçek performansında gerçekleştirilen beden bedene dans erkekler arasında vuku bulduğu için buradaki cinsellik çağırışımı eşcinselliğe vurgu yapar. Bu daha önce ele aldığım üzere homoerotizme kapı açabileceği gibi homofobiye de zemin hazırlar. Zaten köçek örneğinde ortaya çıkabilecek koreofobi, homofobiden ayrı düşünülemez. Köçek performansında ikisini de yaratan şey, akıllardaki erkek bedeninin performansının görüntüdeki muğlak bedeninin performansı ile örtüşmemesinden kaynaklanır.

Köçeklerin seyredende çağırıştırabileceği cinsellik, köçeklerin görüntü ve hareketleri sebebiyle cinsel bir obje olarak görülmesinden kaynaklanır. “Hakim ideolojinin ilkeleri ve onu destekleyen fiziksel yapılar uyarınca, erkek figür cinsel

nesneleşmenin yükünü taşıyamaz. Erkek, kendi cinsinden bir teşhirciye bakmak istemez” (Mulvey 2016: 287). Köçek performansını gerçekleştirenlerin erkekliği, seyircilerin gözünde performans esnasında tamamen yok olmaz. Performans esnasında teşhir edilen beden köçek bedeni de olsa, performans esnasında görünür olmaya devam eden erkek imgeleri seyircinin bakışını bu cinsiyet temelinde şekillendirir. Seyreden erkek, normatif sınırların dışında bir performans sergileyen hemcinsini bu yüzden görmek istemeyebilir, istese dahi bu görmeyi nefret ve aşağılamayla besleyebilir.

Koreofobik veya homofobik temelli aşağılama, dans eden erkeğin bir güldürü unsuru olarak kullanılması üzerinden beslenir. Bu durumun bir örneğini komedi türünde skeçler yayınlayan Güldür Güldür adlı televizyon programında görebiliriz. Uzun süredir devam eden programın bir bölümünde oyuncuların ikisi köçek olarak sahne almıştır. Bu gösteri seyirciler tarafından pek beğenilmiş olsa gerek, aynı oyuncular daha sonraki bölümlerde yine köçek olarak başka skeçlere dâhil olmuş ve benzer bir performans sergilemişlerdir. Bu performanslar Video 43, Video 44 ve Video 45’ten izlenebilir. Köçekliğin bu skeçlerde kullanılması tamamen güldürü amaçlıdır. Skeçteki diğer karakterlerin köçekler sahneye çıktığı andaki tepkileri ise oldukça koreofobiktir. Video 43’te ve Video 45’te skeçteki erkek karakterler gözlerini kapamış bir halde kadın dansçıların geleceğini ummaktadırlar. Köçekleri gördükleri andaki tepkileri bu yüzden zaten abartılıdır. Ancak bu tepkiler köçeklerin performansları boyunca devam eder. Özellikle Video 45’teki erkekler gördükleri karşısında şaşkınlıklarını ve korkularını abartılı şekilde sergilerler. Köçeklere bakmamak için yer yer gözlerini elleriyle kapatırlar, baktıklarında hemen gözlerini kaçırlar, köçekler kendilerine yanaştıklarında köşe bucak kaçarlar, “hayır” diye bağırlar, köçekleri elleriyle kovarlar. Video 43 ve Video 44’teki tepkiler de benzerdir. Erkekler köçeklere oynayarak eşlik etmeye çalıştıklarında bile tereddütlüdürler. Göz teması kurmazlar ve köçeklerle aralarındaki mesafeyi sürekli geri kaçışlarla korurlar. Üç videonun sonunda da köçeklerden biri



diğerinin kucacağına atlar ve onları seyreden erkeklerden en abartılı tepkiyi o zaman alırlar. Köçekleri seyreden erkekler bu hareket karşısında elleri ağızlarında ya da ağızları açık bir şekilde şaşkınlıktan donakalırlar ya da bağırarak ve hem kendi gözlerini hem de arkadaşlarının gözlerini kapatmaya çalışarak geri kaçarlar.

Köçeklere yönelik koreofobik yaklaşımı Video 22 üzerinden de örneklendirebiliriz. “Feto kılıçtaroğlu / köçek oyunu” başlıklı videoda performans sergileyen iki köçeğe Fetullah Gülen’in ve Kemal Kılıçdaroğlu’nun kafalarının montajlanmış olduğunu görürüz. Göbek atan iki köçeğin 3-4 saniyelik görüntüsü, 2 dakika 14 saniye boyunca kafaları montajlanmış şekilde başa sarar durur. Videonun altındaki “kılıçtar oğlunada buyakişir fetonun avukatı”, “Kıvır kıvır Kılıçtaroğlu... tıpkı söylediğin yalanlar gibi ...”, “zaten kemal köçek olduğu belli”, “Ay çok güzel kıvırmışlar AMA bu iki şerefsizi Video ya yapan ellerin sağlık” ve benzeri yorumlar köçekliğin özellikle koreografileri üzerinden güldürü ve aşağılama aracı olarak görüldüğünü destekler niteliktedir.

Videolar üzerinden son örneği televizyonda yayınlanan bir diziden kesit olan Video 40 üzerinden verebiliriz. “Cabbar’dan Köçek Dansı” başlıklı videoda başörtüsü ve peçe takan Cabbar’ın sünnet eğlencesinde köçek olarak oynadığını görürüz. Dans eden köçeğin oğlu Cabbar olduğunu fark eden ve sinirlenip performansı yarıda kesen babanın etkinlik sahibiyle olan diyalogunda köçeklik yine bir aşağılama aracı olarak kullanılır. Etkinlik sahibine sünnet olan torunu için kalkıp geldiklerini ama kendisinin oğlu Cabbar’ı köçek gibi oynattığını söyleyip kızan baba, karşılığında şu cevabı alır: “Senin oğlun meraklıymış kıvırmaya, ben ne edeyim?” Bunun üzerine daha da sinirlenen baba etkinlik sahibiyle kavgaya tutuşur ve ortalık karışır. Cabbar ise arka fonda çalan müzik ve diğer katılımcıların alkışları eşliğinde bir güldürü unsuru olarak oynamaya devam eder.

#### **6.4.2.4. Transfobi**

Dans eden erkeklerin her zaman cinselliğe açık olarak algılandığından ve bu durumun koreofobinin yanı sıra homofobiyi ortaya çıkarabildiğinden bahsettim. Öte yandan köçekler örneğinde bu geleneğe yönelik olumsuz tutum ve tavırları homofobiden ziyade transfobi üzerinden yorumlamanın daha uygun olduğunu düşünüyorum. Çünkü Krikorian'ın belirttiği gibi transfobiyi homofobi ve bifobiden farklı olarak harekete geçiren şey, tam olarak heteroseksüel modele karşı gelen bir cinsellik biçiminin edinilmiş olması değil; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve görünüm ilişkisi üzerinden heteromerkezci düzenin referanslarının sarsılıyor olmasıdır (2018: 395). Köçeklik aslında herhangi bir cinsel yönelime işaret etmez. Köçeklerin cinsel yönelimlerinden bağımsız olarak sergiledikleri performans neticesinde normatif toplumsal cinsiyet düzeninde yarattıkları muğlaklık sebebiyle, köçekliğin hoş karşılanmamasını veya kabul edilemezliğini heteronormatif düzenin neden olduğu transfobik nefret üzerinden okumak mümkündür.

Heteronormatif sistem sadece cinsel yönelim olarak heteroseksüelliği baz almaz, aynı zamanda heteroseksüellikle ilişkilendirilen cinsiyet rollerini de dayatır. Heteronormativite, “heteroseksüel olduğunuz ve aslında normatif cinsiyet kalıplarına, kadınlık-erkeklik ideallerine uyduğunuz oranda sizi sahiplenen, size yer açan, makbul sayan; aksi hallerde sizi ya görmezden gelen, sesinizi duymayan ya da üstünüze basan, sizi ezen, yok olmanız gerektiğini hatırlatan sistem” olarak tanımlanabilir (Özbay ve Erol 2018: 202). Köçeklerin normatif ideallere uymayan görüntüsüyle heteronormatif sistemde kendine yer edinmekte zorlanması akla yatkındır. “Alaya alma, hor görme, yaygın baskı ve kurumsallaşmış ayrımcı muamele transfobinin bilinen ifadeleridir” (Krikorian 2018: 396) ve köçeklerin bu ifadelerle karşılaşabildiğini, dolayısıyla köçeklere yönelik olumsuz görüşlerin transfobiden beslendiğini söyleyebiliriz.

Yaptığım seyirci görüşmelerinde köçeklerin bazı kesimler tarafından neden hoş karşılanmadığını veya kabul edilemez görüldüğünü sorduğumda verilen yanıtlardan bazıları transfobiye işaret eder nitelikteydi.

“Yoldan çevir birini, al şu eteği giyip göbek at dese Allah aşkına 10 kişiden kaçını kabul eder. Üzerine para vereceğini söyleyen belki bir kişi, ama onu bile sanmıyorum bizim toplumda. Ben yapmam mesela para da versen. (Gülüyor). ... Öyle dans etmek kadın işi ya biraz, bir de üstüne etek giymek, cafcıflı şeyler ve göbek atmak, kırtmak söz konusu. Tabi kabul edilemez olur bazıları için.” (Mühendis Bey)

“O eteği giyip göbek atsam babam beni yaşatmaz herhalde (gülüyor)” (Bolulu Seyirci)

“Seyretmesi güzel ama ben yapmam. Yapamam da zaten. Yapmayayım da zaten. (gülüyor). Oynamam öyle giyinip de.” (Arda)

Son olarak köçeklik çalışmaya karar verdiğimi söylediğim yakın bir arkadaşımın köçekler için “post-modern drag queen” yakıştırması yapmasını da köçeklerin drag queen’ler gibi normatif cinsiyet sınırları arasındaki geçişkenliği temsil eden bir performans sergilediklerine yönelik algıya örnek olarak verebilirim. Bu örnek transfobiye işaret etmiyordu elbette ama köçeklere yönelik olası transfobiye zemin hazırlayan algının nasıl temellendiğini göstermesi açısından önemliydi. Çünkü “transfobi, cinsel pratiklerin ötesinde, bir gün ya da sürekli olarak cinsiyetler-arası sınırları geçen kişiye karşı yapılan saldırıları tanımlar” (Krikorian 2018: 397). Köçeklerin özellikle bu geleneğe aşina olmayan kişiler için bu sınırları geçen bir performans sergiledikleri ve bu yüzden kabul edilebilirliğin dışında durdukları düşünülebilir. Öte yandan köçekliğin yüzyıllardan beri süregelen bir gelenek olması nedeniyle köçeklere yönelik transfobinin sadece söylemsel düzeyde kaldığını söylemek mümkün. Bu yüzden bunun ortaya çıkardığı sonuç, daha çok köçeklerin farklılıkları

üzerinden kurulan “öteki” olma durumlarıyla birlikte daha önceki başlıklarda ele aldığım dışlama veya hor görme pratiklerine tekabül etmekte.

## 6.5. Bölüm Sonucu

Uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan köçeklik, günümüzde hâlâ seyirlik bir performans olarak bazı etkinliklerin en önemli unsurlarından biri olarak görülmektedir. Bu bölümde seyredenlerin köçekliğe bakışına odaklanmadan önce köçeklerin hangi amaçlarla etkinliklere çağrıldıklarını yaptığım seyirci görüşmelerine dayanarak üç başlık altında ele aldım. Bu başlıkların köçekliğin sadece basit bir gelenek olarak görülmediğine işaret etmesinin yanı sıra hâlâ varlığını sürdürmesinin altında yatan sebepleri göstermesi açısından önemli olduğunu düşünüyorum.

Köçek performansı sadece köçeğin kendisiyle ve takımıyla değil, seyredenler başta olmak üzere pek çok dış etkenin varlığı ve etkisiyle şekillenen bir performans olarak düşünülmelidir. Sırf video çekmek için seyircisiz bir şekilde gerçekleştirilen performanslar dahi hem bir seyreden olduğunu varsayar ve buna göre düzenlenir, hem de her performansta olduğu gibi mekânsal etkilere her zaman açıktır. Dolayısıyla bu etkenlere “dış” etkenler demek dahi bizi söylemsel bir hataya sürükler. Köçeklik kendine has karakterini performansın gerçekleştiği alanda canlı/cansız bütün varlıkların biraradalığı üzerinden yaratılan bir mekânda kazanır. Eşiksellik, bu mekândaki bütün etkenlerle birlikte sağlanmış olur.

Performans esnasında eşikte bulunan en etkin gruplardan biri olan seyredenler, köçekleri farklı alımlamaları sebebiyle köçeklik kültürüne yönelik olumlu/olumsuz yaklaşımlar sergilerler. Bu farklı alımlamaların altında çeşitli dinamikler yatar. Ben bu dinamiklere yönelik argümanlarımı yaptığım görüşmelerden, gözlemlediğim canlı performanslardan ve izlediğim videolardan/filmlerden destek alarak iki ayrı başlık

altında incelemeyi uygun gördüm. Birbirine zıt noktalara işaret eden bu iki başlık, köçekliğe farklı bakışların nedenlerine yönelik fikirler sunarken aynı zamanda zıtlıklarına rağmen altlarında birbirine benzer nedenler barındırdığına göz kırpması açısından da önemlidir. Bana kalırsa köçeklerin ilgi çekici ve kabul edilebilir olması da, hoş karşılanmaması ve kabul edilemez olması da köçekliğin hep queer bir noktaya işaret eden özellikleri üzerinden anlaşılır olmaktadır. Dolayısıyla köçekliğin queer okumasının, köçeklerin seyredenlerin gözündeki konumunu anlamlandırmada da bize destek olduğunu söyleyebiliriz.



## 7. BÖLÜM

### SONUÇ

“Başka bir dünya mümkün!”

#### 7.1. Eşikte Dans: Beden ve Performans Ekseninde Köçekler

Çalışmamın sonuç bölümünde ilk olarak bu başlık altında kısa bir özet sunmayı planlıyorum. Böylece köçekleri neden böyle bir akışla ele aldığımı ve bu akışta öne çıkarmaya çalıştığım temel noktaları son kez yinelemiş olacağım. İkinci ve son başlık ise gerçekleştirdiğim çalışmanın sonunda kendime sorduğum bir soru üzerine olan düşüncelerimi içerecek. Notlar şeklinde vermeyi uygun gördüğüm bu bölüm, bu çalışmanın akıllarda bırakmak istediği soruları ve sorgulamaları içermesinin yanı sıra, tezin giriş bölümünde açıklamaya çalıştığım “neden köçekler?” ve “neden queer yaklaşım?” sorularını bu sefer çalışma bittikten sonra cevaplamaya çalışmış olacak.

Ben bu çalışmada köçeklik geleneğini ve köçek performansını queer yaklaşımlarla okumaya çalıştım. Ortaya çıkışını yüzyıllar öncesine dayandırabileceğimiz bu geleneği “tuhaf” bir yaklaşımla yeniden okurken, analizlerimi hem teorik hem yöntemsel olarak queer’e dayandırmayı hedefledim. Köçek performansını gerçekleştirenlerin köçekler olması kadar seyirciler de olduğu fikrinden hareketle, köçekliğin bu iki grup tarafından nasıl alımlandıklarını queer temellere yerleştirerek ele aldım. Amacım köçeklerin ve seyredenlerin gerçekleştirdikleri performansın queer bir uzam yarattıkları, buradan hareketle köçeklerin aslında queer varoluşlara örnek oldukları fikrim üzerine düşünmekti. Bu fikre yönelik tartışmalarımı

özne, beden, performans ve kimlik gibi queer'in sorunsallaştırdığı temel kavramlar çerçevesinde yürütmeye çalıştım. Bu kavramların sabit olmayan yapısını ve inşa süreçlerini tartışabilmek için köçek performansının iyi bir analiz kapısı olabileceğini ortaya sermek istedim. Kısacası köçeklerin queer argümanları destekleyecek bir aracı olabileceğini, onların queer özelliklerini ortaya çıkararak göstermeye çalıştım.

Bunu yapmak için öncelikle ilk bölümde köçekleri eleştirel erkeklik çalışmaları alanının yaptığı vurguyla farklı erkeklikler ve bu erkeklikler arasındaki güç hiyerarşisi üzerinden düşünerek bir giriş yaptım. Dansın cinsiyetlendirilmiş bir alan olduğuna, özellikle köçeklik gibi marjinal görülen türlerin erkeklikle sorunlu ilişkisine değindim. Çalışmamın amacı köçek performansını erkeklik nezdinde tartışmaktan öte queer bir konuma oturtmak olduğu için bu geçişin neyi vurguladığı üzerinde durdum. Bu çalışma için neden köçekleri ve neden queer yaklaşımı seçtiğimi kısaca açıklayarak gelecek bölümlerin temelini oluşturmaya çalıştım.

Özne ve bedenlerin inşasına odaklandığım bir sonraki bölümde queer'in bir kavram, bir teori ve bir siyaset aracı olarak ortaya çıktığı süreci ele aldıktan sonra, queer'in dâhil olduğu derin tartışmaları köçekliği okumamda destek olabilecek temel meseleler çerçevesinde sunmaya çalıştım. Queer, “evrensel olduğu iddia edilen her terime yönelik konstrüktivist sorunsallaştırmanın bir sonucudur” (Jagose 2015: 96). Bu sorunsallaştırmayı evrensel olmayan bir örnek üzerinden daha kolay ve açık bir şekilde gösterebileceğimizi umarak beş önemli tartışmayı birbirleriyle ilişkili şekilde yürüttüm. Öncelikle queer'in öznelin sürekli inşa halinde olduğu vurgusuna değindim. Bu belki de queer'in en temel savlarından biridir çünkü queer'in sorguladığı iktidar ilişkilerinin ve kimlik siyasetlerinin temelini oluşturur. Daha sonra Butler'ın toplumsal cinsiyet mefhumunun istikrarsızlığına yönelik tartışmalarını ele alarak biyolojik cinsiyet dâhil bütün “hakikat”lerin altındaki kültürel inşayı tartıştım. Bu inşanın kimliklerin

kurulumundaki etkisine odakla, bir sonraki başlıkta kimliklerin anlaşılmaz ve tekil olmayan yapısını Freud ve Foucault üzerinden yürütülen tartışmalarla ortaya sermeye çalıştım. Butler'ın performativite kavramı bu çalışma için en temel kavramlardan biri olacaktı. Bu yüzden sonraki başlıkta tekrarlar üzerinden yürütülen edimlerin doğal varlık görünümü kazanma süreçlerini Butler'ın bu kavramı aracılığıyla ele aldım. Son olarak ise bütün bu vurgularla birlikte kimlikleri queer'leştirme imkânları üzerine düşündüm. Tüm bu tartışmalar köçek performansının queer'e dayandırabileceğimiz noktaları için bana bir altyapı sağlamış oldu.

Bu altyapıyla ilerleyecek bir çalışmanın yönteminde de queer yaklaşımlar sergilenmesi gerektiği fikriyle, sonraki bölümde yaptığım saha çalışmasının detaylarını vermemin yanı sıra yöntemin queer hali üzerine bir tartışma yürüttüm. Bu tartışmayı queer yöntemin söylem ve pratiklerin normalleştirilmesine, inşa edilmiş kategorilerin katılığına ve genelleştirmelere karşı çıkışı üzerinden farklılıkların keşfine olanak sağlayan bir yaklaşım temelinde ilerlettim. Burada queer yöntemin feminist yöntemlerle olan işbirliğinden, onları arkasına alan duruşundan ve yeni yaklaşımlar ekleyerek bir adım daha öteye gitmesinden bahsetmek önemliydi. Çünkü benim de araştırmacı olarak duruşum ve bu araştırmadaki konumum (daha doğrusu konumsuz olma çabam) bu yaklaşımla şekilleniyordu. Saha çalışmamda veri toplarken tek bir yola başvurmamam, sahanın sınırlarını çizme çabasına girmemem ve daha özgür hissetmem, queer yöntem üzerine yürütülen bu tartışmalar sayesinde gerçekleşti.

Köçek performansının köçekler ve erkek seyirciler tarafından nasıl alımlandığını queer yaklaşımlarla detaylandırmadan önce, bir sonraki bölümde köçek kültürünün tarihsel geçmişine ışık tutmaya çalıştım. Köçek performansını sadece bir gelenek olarak köçekliğe bağlamayacağım için ve köçekliği oyun, dans, maske, performans, meslek gibi farklı alanlar üzerinden de düşüneceğim için bu bölümü insanlığı *homo ludens*



olarak açıklayan argümana kadar dayandırdım. Tarihsel çerçeveyi ise performansı oluşturan insan hareketlerinden köçekleri görebileceğimiz tiyatronun gelişimine ve en son da günümüzdeki köçeklik geleneğinin durumuna değin çizmiş oldum. Bu bölüm sadece bir literatür taraması sunuyor gibi görünse de aslında bu çalışma için kritik bir vurguyu içeriyordu. Köçekliğin tarihsel süreçteki değişimleri, daha henüz queer üzerinden bir analiz yapmadan dahi kategorilerin sabit ve durağan olmayan yapısını göstermiş oldu. Öte yandan bu değişimler bugünden kopuk değildi; tam tersine, bugünkü durumu şekillendirmiş olan ve dolayısıyla bugün de etkilerini görebildiğimiz değişimlerdi. Bu da aynı şekilde hem bugünkü köçekliğin yarını etkileyeceğine hem de yarının bugünden farklı olacağına işaret ediyordu. Dolayısıyla benim bu çalışmada bugünkü köçek performansını bugünden ve kendi konumumdan okumam, hem geçmişten beslenmiştir, hem de geleceği şekillendirecektir. Bu yüzden bu bölümdeki tarihsel bakış, analizlerim için bir başka dayanak noktasıydı aslında.

İlk analiz bölümünde köçeklerin performans aracılığıyla eşiksellik yaratarak queer bir alana işaret ettiklerini ve queer varoluşlar sergilediklerini, öncelikle performansla yıktıkları sınırlar ve yarattıkları alanlar üzerinden ele aldım. Köçeklerin performans esnasında ne erkek ne kadın olarak görülebileceğini, danslarının ve kıyafetlerinin ne erkeksi ne kadınsı olarak okunabileceğini, bazen özne bazen nesne konumunda olabildiklerini ve köçekliğin hem doğuştan hem kazanarak elde edilebileceğini tartıştım. Köçek performansı sadece bu ikilikleri değil, kendini tanımlayabilecek bütün ikilikleri yıkar ve sınırları alt üst eder. Örneğin seyredilen veya oynatılan konumunda gibidirler ama performans esnasında seyreden ve oynatana dönüşebilirler. Kategorileri aşarlar, konumları kayganlaştırırlar. Bu argümanlarla bakıldığında köçeklik sadece köçek kategorisiyle açıklanabilecek muğlak bir pratiğe işaret ediyor gibidir. O ya da bu değildirler, sadece köçeklerdir. Kendilerini tanımlamak

için kullanılabilecek bütün başka kategorileri ne tam olarak sahiplenirler, ne de tam olarak dışlarlar. Hep arada bir yerdendirler.

Aynı bölümün ikinci kısmında köçeklerin eşikteliliğinin yıkıcılık üzerinden bazı üretimlerde bulunabildiği üzerine düşündüm. Bu üretimler bana kalırsa gündelik hayatta saklı tutulan bir öznenin kurulumuna ve bununla bağlantılı olarak yeni bir kimlik inşasına işaret ediyordu. Köçekler performans esnasında gündelikte sergilen(e)meyen bir özne konumunu temsil ediyor gibidir. Bu temsil, gündelik hayatta takılan maskelerin çıkarılması olarak da okunabilir, üzerine bir maske daha takıp bir şeylerin gizlenmesi olarak da. Ama her halükarda gündelik hayatta rastlanmayan ayrı bir özne inşasıdır bu. Ve performans esnasındaki bu inşa söylemsel olarak gündeliğe taşarak bir kimlik görünümü kazanma potansiyeli taşır. Köçeklerin bu üretimleri elbette ki yeni normatif konumlar yaratmıyor. Böyle bir okuma yapma amacım sadece hem oldukça çeşitli kimliklerin istikrarsız varlığını ortaya sermek hem de sabit ve değişmez görülen her varlığın bu şekilde bir inşayla ortaya çıktığını ve yeniden inşayla devamlılığını sürdürdüğünü açık etmek istememden kaynaklanıyordu.

Köçek performansı sadece köçeklerin ve takımlarının dâhil olduğu bir performansa işaret etmez. O performansı şekillendiren ve performansın bir parçası olan canlı/cansız pek çok etken bulunur. Bu etkenlerin başında da seyirciler gelir. Bu yüzden ikinci analiz bölümünde köçek performansına bu sefer seyreden konumuyla dâhil olan erkeklerin köçekliği nasıl alımladıkları üzerine yoğunlaştım. Seyircilerin köçekleri izlerken gördükleri beden temsili ile köçeklerin performans öncesi/sonrası salt varlıklarına yönelik ön kabulleri arasında bir uyumsuzluk söz konusu olur. Bu uyumsuzluğun yarattığı algısal çokdurumluluk, seyredenleri performansın yarattığı eşikselliği çeker. Eşikten bakan seyirci köçekliğe olumlu da bakabilir olumsuz da. Sadece erkek seyircilere odaklanma amacım, bu farklı bakışların köçekler ve erkek

seyirciler arasındaki ilişkilerde erkeklik meselesi çerçevesinde şekilleniyor olabileceğine yönelik varsayımlarımı sorgulamaktı. Zaten köçeklerin hem ilgi çekici ve kabul edilebilir olmasının, hem de hoş karşılanmayıp kabul edilemez olmasının altında yatan nedenleri sorgularken erkekler arası ilişkilerin yarattığı dinamikler kendiliğinden gün yüzüne çıkmış oldu. Bu bölümü ben, bu erkekler arası ilişkileri olumlu şekilde de olsa olumsuz şekilde de olsa kuran dinamiklerin, köçek performansının queer özellikleri üzerinden şekillendiği düşüncesiyle okumaya çalıştım.

Her ne kadar analizlerimi köçekler ve seyredenler odaklı olmak üzere iki ayrı bölümde sunmuş olsam da, bu bölümler arasındaki ilişkiselliği bir kez daha vurgulamak oldukça önemli. Yaptığım bu ayırım sebebiyle köçekleri ve seyredenleri sınırları net ve birbirinden bağımsız analiz kategorileri olarak düşünmemek gerekir. Sergileyen ve seyreden kategorilerinin sınırlarının muğlaklığı, bu gruplar arasındaki güç ilişkilerinin değişkenliğini de göstererek ilişkiselliği bir kez daha vurgulamış oluyor aslında. Bu grupların köçek performansına erkeklik konumları temelinde bakmaları gibi ortak dinamiklerin de etkisiyle, ilk bölümde yaptığım analizlerin ikinciyi, ikinci bölümde yaptığım analizlerin de ilkini şekillendirdiği, ikisinin birbirini beslediği ve çoğu yerde birbiriyle ortaklaştığı rahatlıkla söylenebilir.

Çalışmanın geneline baktığımızda şunu söylemeliyim ki amacım öne sürdüğüm fikirleri ve bulguları ele aldığım başlıklarla basit bir formülasyona indirgemek değildi. 'Queer' adı altında yürütülen araştırmalar belirsiz, akışkan ve dinamik kalma olasılığını barındırır; dolayısıyla bu tarz bir indirgemeye direnir (Jackman 2010: 114). Yapmaya çalıştığım şey daha çok çalışmanın argümanları üzerinden şekillenen bazı fikirler üzerine bir düşünme yolu sunmak olarak görülmeli. Bunu yaparken yine de bazı kaygılardan dolayı geleneksel sosyal bilim araştırmalarının dayattığı şeylerin içine düşmüş olmam muhtemel. Örneğin tezin bölümleri için “giriş – teori – yöntem –

tarihsel arka plan – analiz – sonuç” şeklinde klasik bir yol izlemiş olmam buna örnek olarak verilebilir. Yine de her bölümün diğerleriyle ilişkiselliğine değinerek bu sınırları net çizmemeye çalıştığımı söylemeliyim. Bölümleri bu şekilde ilerletsem dahi özellikle bölüm içlerinde düz bir çizgide ilerleme kaygısı gütmemediğimi, yürüttüğüm tartışmalarda bir çözüme ulaşma amacıyla olmadığımı ve köçeklerin “olduğunu” düşündüğüm her şeyin aslında “olabilir mi” sorusunu barındırdığımı ve daha öteye gitme arzusu içermediğini belirterek bitirebilirim.

## 7.2. “Köçekliğin Queer Okuması Bize Ne Kazandırır?” Sorusu Üzerine Notlar

Köçekler üzerine çalışmaya başlarken araştırmamın eleştirel erkeklik çalışmaları alanından queer’e kaydığından ve bu doğrultuda köçekliği queer bir yaklaşımla nasıl okuyabileceğimiz sorusuyla yola çıktığımdan bahsetmiştim. Bunun için köçeklerin queer olduğunu düşünebileceğimiz özelliklerini öne çıkarmaya çalıştım ve köçek performansının yarattığı eşiksellik üzerinden yıkıcılığını ve üreticiliğini tartıştım. Onların bu özellikleri, seyredenlerin algılarını da şekillendiren özelliklerdi aynı zamanda. Peki, köçeklere yönelik böyle bir okuma yapmak bize ne kazandırır? Bu sorunun cevabı üzerine düşünürken aldığım notlar, ancak üç noktayla bitirebileceğim bu çalışma için iyi bir “son” olabilir.

\*

Köçekler sergiledikleri performans ile bir beden temsili sunarlar ve yeni bir özneleşme sürecine işaret ederler. Queer’in özne eleştirisi bize köçekler üzerinden bu süreci sorgulama ve anlamlandırma yolu sunar. Queer, özne mefhumunu tamamen reddetmez ama verili kabul edilen öznelerin inşasına odaklanır. Bu inşada bir son olmadığını ima eder. Özneleşme süreci hiçbir zaman tamamlanmaz çünkü özne,

özelliğini performatif olarak o sürecin içindeyken kazanır. Bu kazanım sürecini köçek performansında açık ve görünür şekilde ortaya sermek, queer'in savunduğu gibi sadece köçeklerin değil, sabit ve doğal görünen bütün kimlik kategorilerinin bu süreçlerle inşa edildiğini açık etmeyi sağlayabilir. Verili kabul edilmeyen bir kimliğin (köçek kimliğinin), verili kabul edilen kimliği (erkek kimliğini) dönüştüren inşası; özcülüğü, sabitliği, sınırları ve değişmezliği anlamsız kılmak için işlev görebilir.

\*

Öznenin tamamlanmamışlığı ve sabit olmadığı fikri, özne-iktidar ilişkilerinin sabitliğinin de altını oyar. Bu ilişkinin kurucu dinamiklerini ortaya çıkarır ve içini boşaltır. Yani queer teorisinin özne tartışması, aynı zamanda bir iktidar eleştirisi sunar. Bu da iktidarın etkisinden bağımsız düşünemeyeceğimiz bütün kategorilerin, kavramların, kimliklerin inşa süreçlerini açığa çıkarmak demektir. Köçekler, queer sayesinde iktidarın baskıladığı “farklı” varoluşların görünürlüğüne örnek olarak okunabilir. Bu tarz bir okuma köçek performansını aslında bir direniş biçimi olarak görebilmemizi sağlar. Çünkü köçek performansı normatif dayatmaları yerle bir eden yeni bir alan yaratır ve bu alan yeni bir normatif kimlik yaratmadığı gibi var olanların katılığını bozarak iktidara bir başkaldırı içerir. Yani köçekler, kategorilerin performatif inşasını açık ederek bir iktidar sorgulaması sağlayabilir.

\*

Zeynep Direk, “beden, iktidar ilişkilerinin edilgin bir işlevi değil, etkilerin ve imkânların gerçek, yaşayan bir bileşimidir” der (2018: 194). Köçeklerin iktidara başkaldıran performansı, özne ve kimlik tartışmasının yanı sıra “farklı” bir beden temsili sunmaları açısından bedenlerimizin kullanımına yönelik kendimiz tarafından yönlendirilebilecek her türlü imkânı görme fırsatı tanıyabilir. Bedenlerimizin iktidar tarafından şekillendiği açıktır, ancak bu şekillenmeye müdahaleler de söz konusudur.

Kimliğin bulunduğu, yansıtıldığı, prova edildiği ve iddia edildiği; bireyin ihtiyaçlarının toplumun beklentileriyle karşı karşıya geldiği yerdir beden ve doğrudan çatışma olmasa bile çoğunlukla sürekli yeniden müzakere alanı haline gelir (O'Reilly 2009: 110-1). Bedenin etkilere, imkânlarla ve müzakereler açık olduğu, köçek performansı üzerinden daha net görülebilir.

\*

Köçeklerin performans üzerinden inşa edilen, tamamlanmayan, süreç halindeyken kazandıkları öznelik konumlarıyla ve gündelik hayattaki beden kullanımlarından farklı beden temsilleriyle kendi köçeklik kimliklerini kazandıklarını söyleyebiliriz. Köçeklik her performansta beden aracılığıyla tekrar tekrar stilize edilir. Butler'ın toplumsal cinsiyet için söylediği şey köçekler için de geçerlidir. Köçeklerin tekrar eden performansları birleşerek sabit bir kimlik görünümü oluştururlar: akıllardaki köçek kimliğini. Bu kimlik bir pratik, bir temsil, bir ifadedir sadece. Kişi, köçeklik performansını tekrarlamayı bıraktığında bu kimliği kaybeder, köçek ol(a)maz. Butler'ın cinsiyet üzerinden yaptığı analiz, bütün kimliklerin aslında kurulu olduğunu, sabit olmadığını ortaya sermek içindir. Aynı tartışmayı köçekler üzerinden yapmak da benzer bir amaca hizmet eder. Cinsiyetten farklı olarak doğal bir varlık görüntüsü kazanmayan köçekler, bu görünüme sahip varlıkları sorunsallaştırmak için yararlı olabilir.

\*

Köçekler, kadın ve erkek toplumsal cinsiyet kategorilerinin katılığına ve bu kategoriler üzerinden yürütülen siyasete bir tepki gibidir. Bu tepkiyle bir varoluşa yöneltilen baskıları reddeder ve bir marjinallik, bir dışarıdanlık kazanır. Queer'in değer verdiği şey de budur. Queer'in kültürel anlamda marjinal ve dışarıdan kabul edilen varoluşları bünyesine katması, köçekleri queer üzerinden okumayı olanaklı kılar. Köçekliğin queer okuması, köçekleri erkeklik-kadınlık kategorilerine dayandırmaz.

Köçekliği sadece köçek kategorisi üzerinden açıklanabilecek kendine özgü bir varoluş olarak görmeyi önerir. Bu, normatif ikilikleri ve dayatmaları yeniden üretmemek adına önemlidir. Çünkü köçekleri “erkek” veya “kadın gibi” şeklinde atıflarla açıklamak ve “bir cinsin karşı cinse atfedilen kıyafetler giymesi” üzerinden düşünmek, köçeklerin mevcut cinsiyet kategorilerini ve ikilikleri desteklediği yönünde bir izlenim oluşturur. Oysaki köçekliğin kurucu değil yıkıcı etkisi daha güçlüdür. Bu da queer sayesinde onun diğer kategorilere sığmayan özelliklerini öne çıkararak mümkün olabilir.

\*

Köçekler, kıyafetleri ve performanslarıyla aslında cinsiyet rollerinin yapaylığını deşifre ederler. En azından bu tür bir sorgulama yapmamız için iyi bir temel sağlarlar. Köçeklerin bazı şeylerin anlamlarını kaydırmanın örneğini sundukları düşünülebilir. Örneğin etek, köçek performansında kadın eteği olmaktan çıkar ve köçek kostümü haline gelir. Göbek atmak köçek performansında “Doğulu Kadın” imgesini hatırlatmaz ve köçeklere atfedilir. Gündelikte kabul görmeyen homoerotizm sorgulanmaz olur ve homososyal eğlenceler farklı bir boyut kazanır. Bu gibi örnekler aslında köçeklerin yıkıcı performans tekrarları sayesinde bazı kavramları yaratıcı-yenilikçi bir kullanıma soktuğu argümanıyla okunabilir. Dolayısıyla köçekler queer bir varoluşa işaret ettikleri gibi, aynı zamanda queer bir siyaset gütmenin örneğini sunmuş olurlar.

\*

Köçekleri queer üzerinden okumak, mevcut “köçek” kategorisini yaratıcı-yenilikçi bir tekrarla dolaşıma sokmanın da bir örneğini sunar. Köçekliğin kültürel tanımı, onun queer özellikleri üzerinden şekillenmez. Çoğunlukla “kadın kılığında dans eden erkek” tanımlaması üzerinden ya bir aşığılama içerir ya da geçmişe referansla kültürel bir değer olarak görülür. Köçekliğin ayrı bir kategori, kimlik, queer bir varoluş biçimi olarak okunması bu algıyı dönüştürebilir ve “köçek”i yeni bir kullanıma

sokabilir. Bu da queer'in performatif siyasetinin köçekler nezdinde bir başka örneği olarak görülebilir.

\*

Köçek performansı kendine has özellikleri sebebiyle liminal bir performans olarak okunabilir. Carlson'ın belirttiği gibi “liminal performans, kurulu düzeni tersine çevirebilir ama hiçbir zaman yıkamaz” (2013: 43). Köçek performansının da toplumsal düzeni toptan yıkmaya gibi bir amacı yoktur elbette. Bu durum köçek performansının eşikte olma hâlinin sürekliliğine işaret eder. Bu süreklilik hâlinin, onun queer özelliğini besleyen şey olduğunu düşünebiliriz. Çünkü eşikten çıkması onun normatif düzenin yeni bir parçası haline geldiği anlamını taşır. Bu durumda da şüphesiz ki onun queer özelliğinden bahsedemez oluruz. Dolayısıyla köçeklerin sürekli eşikselliğini vurgulamak, var olan düzeni yıkmaya amacı için olmasa bile bütün kimliklerin potansiyel eşikselliğini gösterme amacı için önem arz eder.

\*

Köçekler, Butler'cı bir yaklaşımla baktığımızda anlaşılmasın, muğlak olan bir temsil krizi yaratır. “Butler'a göre bu kriz olumsuz bir anlam taşımaz, iyi ve verimlidir, çünkü anlaşılabilirliğin koşullarını sorgulamaya ve sorgulayarak genişletmeye davet edici niteliktedir” (Direk 2018: 179). Butler'ın yaklaşımı, fikirleri sadece sabit olmayan ‘doğrular’ olarak önerir (Salih 2002: 3). Bu çalışma da köçekler üzerine farklı bir düşünce teknolojisi oluşturma çabası olarak görülebilir. Argümanlarımı desteklerken amacımın bu argümanların doğru olduklarını kanıtlamak değil, bir kategoriye sorgulamayı sağlayacak fikirler sunmak olduğunu söyleyebilirim. Ayrıca tıpkı köçeklik gibi, tıpkı her icra gibi, bu tezi yazma sürecinin ve ortaya çıkan üretimin kendisinin de performatif olduğu unutulmamalıdır. “Ben”in her zaman dâhil olduğu, araştırmayı kaç kere kaleme alırsam o kadar farklı metnin ortaya çıkabileceği bir üretim.



\*

Köçekler, normativitenin dışında konumlanan bir kategorinin kabul edilebilirliğini göstermesi açısından da önem arz eder. Pek çok marjinalleştirilmiş kimliğin aksine köçeklik kısmen de olsa kabul görmüş bir alana işaret eder. Köçeklik, yüzyıllar boyu süren varlığını toplumun tamamının olmasa da büyük bir kesiminin kabulüyle sürdürmüştür. Köçeklerin queer özelliklerini görünür kılmak, bu kabul edilirliliğin (ve aynı zamanda bazı kesimler için kabul edilemezliğin) nedenleri üzerine düşünme fırsatı sunar. Böyle bir okuma, normatif düzende queer varoluşların dışlanma pratikleri kadar sahiplenilme potansiyelleri olabileceğini de gösterebilir.

\*

Tıpkı kamusal alanlardan koparılan ve dışlanan kadınların bu alanlardaki varlığını desteklememiz gerektiği gibi erkeklerin de kadınlara atfedilen alanlarda var olmasını sağlamak önemlidir. Dans, şüphesiz ki bu alanlardan biri. Cinsiyetlendirilmiş alanları bozmak, o cinsiyet kategorilerinin anlamlarını kaydırmayı beraberinde getirir. Genelde dans eden erkeklerin, özelde ise köçeklik performansının kendilerine has yıkıcı etkisini görünür kılmak, bu anlam kaymalarını desteklemek ve queer bir yaşamı umut etmek için küçük ama önemli bir adım olarak görülebilir. Çünkü köçekleri queer varoluşlar olarak okumak, queer bir dünyaya göz kırpar. Normatif sınırların ve dayatmaların olmadığı bir düzensizlikte, muğlak, ne idiği belirsiz, kendine has ve olabildiğine özgür varoluşlar olarak yeryüzüne yayılmak ütopyik bir tahayyül olmasa gerek. Başka bir dünya mümkünse eğer, o dünya neden queer bir dünya olmasın?

## KAYNAKÇA

- Acker, J. (1989) “The Problem with Patriarchy”, *Sociology* 23(2), 235-40.
- Akgül, Ç. (2011) *Militarizmin Cinsiyetçi Suretleri: Devlet, Ordu ve Toplumsal Cinsiyet*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Aksoyak, İ. H. (2009) “17. Yüzyıldan Tescilli Bir Köçek: Behzat”, *Milli Folklor*, yıl 21, sayı 84, 127-29.
- Akyüz, S. (2012) *Political Manhood in 2000's Turkey: Representations of Different Masculinities in Politics*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alkan, A. (2005) *Yerel Yönetimler ve Cinsiyet: Kadınların Kentte Görünmez Varlığı*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Althusser, L. (2001) *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.
- Ancet, P. (2010) *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2014) *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, 4. Baskı.
- And, M. (2015) *16. Yüzyılda İstanbul: Kent, Saray, Günlük Yaşam*, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı.
- And, M. (2016) *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı.
- Andrews, M. (2002) “Feminist Research with Non-Feminist and Anti-Feminist Women: Meeting the Challenge”, *Feminism and Psychology* 12, 55-77.
- Antmen, A. (2017) *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 3. Baskı.

- Arıcı, O. (2014) “Maskeyle Varolmak”, *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa ve Oğuz Arıcı, İstanbul: Habitus Kitap, 21-8.
- Arık, H. (2009) “Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi”, *Cins Cins Mekân* içinde, Der. Ayten Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 168-201.
- Arıkan, Y. (2011) *Açıklamalı Tiyatro Sözlüğü ve Kılavuzu*, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Atay, T. (2012) *Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Austin, J. L. (1962) *How to Do Things with Words*, Cambridge: Harvard University Press.
- Baird, V. (2004) *Cinsel Çeşitlilik: Yönelimler, Politikalar, Haklar ve İhlaller*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Barker, G., Doğruoz, D., & Rogow, D. (2009) “And How Will You Remember Me My Child? Redefining Fatherhood in Turkey”, *Quality/Calidad/Qualité* 19, 1-34.
- Barker, M. J. & Scheele, J. (2018) *Queer: Resimli Bir Tarih*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Barutçu, A. (2013) *Türkiye’de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.
- Barutçu, A. (2015a) ““Ucundan Azıcık”la Atılan Sağlam Temel: Türkiye’de Sünnet Ritüeli ve Erkeklik İlişkisi”, *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*, 3, 129-155.
- Barutçu, A. (2015b) “Bir Erkeklik Stratejisi: Özel Alanda Eril Suskunluk”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 7(1), 131-145.

- Barutçu, A. (2017) “Suskunluk ve Gözetim: Devrek Kahvehanelerinde Erkeklik”, “*Yüz Karası Değil, Kömür Karası*”: Zonguldak içinde, Der. Atilla Barutçu ve Figen Uzar Özdemir, İstanbul: İletişim Yayınları, 151-164.
- Barutçu, A. (Yayın Aşamasında) “(Pro)feminist Araştırmalarda Erkekler Arası Güç İlişkileri, Yöntemsel Soru(n)lar ve Defansta Duran ‘Ben’”, *Türkiye’de Feminist Yöntem: Farklılıklar, Birliktelikler ve Umut* içinde, Der. Nehir Gündoğdu & Emine Erdoğan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Barutçu, A. ve Hıdır, N. (2016) “Türkiye’de Babalığın Değişen Rollerini: (Pro)Feminist Babalar”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 8(2), 27-45.
- Basetti, C. (2013) “Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity”, *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, 44(2), 69-92.
- Becker, H. S. (2013) *Sanat Dünyaları*, İstanbul: Ayrıntı.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006) “Müzik Çalışmalarında ‘Kimlik’, ‘Cinsiyet’: Osmanlı’da Çengiler, Köçekler”, *Folklor/Edebiyat Dergisi* 12: 454, 111-28.
- Beşpınar, F. U. (2015) “Between Ideals and Enactments: The Experience of “New Fatherhood” among Middle-Class Men in Turkey”, *Gender and Sexuality in Muslim Cultures* içinde, Ed. Gül Özyeğin, Ashgate, 111-130.
- Beşpınar, F. U. ve Beşpınar, L. Z. (2018) "Türkiye’de Orta Üst Sınıf Laik ve Muhafazakâr Kimliklerin Babalık Deneyimleri Üzerinden İrdelenmesi: Benzerlikler, Farklılıklar, Önyargılar ve Mesafeler", *Toplum ve Bilim* 143, 5-42.
- Bilge, S. (2012) “Developing Intersectional Solidarities: A Plea for Queer Intersectionality”, *Beyond the Queer Alphabet: Conversations in Gender, Sexuality and Intersectionality* içinde, Ed. Malinda Smith ve Fatima Jaffer, Alberta: University of Alberta, Canada, 19–23.

- Bilu, Y. (2000) “Circumcision, the First Haircut and the Torah: Ritual and Male Identity among the Ultraorthodox Community of Israel”, *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East* içinde, Ed. Mai Ghossoub ve Emma Sinclair-Webb, London: Saqi Books, 33-63.
- Biricik, A. (2008) “Çürük Raporu ve Türkiye'de Hegemonik Erkekliğin Yeniden İnşası”, *Çarklardaki Kum: Vicdani Red: Düşünsel Kaynaklar ve Deneyimler*, Haz: Özgür Heval Çınar ve Coşkun Üsterci, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boellstorff, T. (2010) “Queer Techne: Two Thesis on Methodology and Queer Studies”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 215-30.
- Bondi, L. (2005) “The Place of Emotion in Research: From Participating Emotion and Reason to the Emotional Dynamics of Research Relationships”, *Emotional Geographies* içinde, Ed. J. Davidson, L. Bondi and M. Smith, Aldershot: Ashgate, 231–46.
- Bora, A. (2018) “Feminist Antropoloji”, *Kültür Denen Şey: Antropolojik Yaklaşımlar* içinde, Haz. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay, İstanbul: Metis Yayınları, 145-80.
- Bora, T. (2017) *Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı.
- Boratav, H. B., Fişek, G. O. ve Ziya, H. E. (2017) *Erkekliğin Türkiye Halleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bouhdiba, A. ve Khal, A. (2000) “Festivities of Violence: Circumcision and the Making of Men”, *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East* içinde, Ed. Mai Ghossoub ve Emma Sinclair-Webb, London: Saqi Books, 19-32.

- Bozok, M. (2009) Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler, *Cogito Dergisi*, Sayı: 58, 269- 284
- Bozok, M. (2013) “Eleştiren ile Eleştirilenler Arasında Nazik Karşılaşmalar: (Pro)Feminist bir Yaklaşımla Trabzon’da Erkeklikleri İncelemek”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 6(1), 78-89.
- Browne, K. (2008) “Selling My Queer Soul or Can Queer Research be Quantitative?”, *Sociological Research Online*, 13 (1).
- Browne, K. & Nash C. J. (2010) “Queer Methods and Methodologies: An Introduction”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 1-23.
- Burt, R. (1995) *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, London: Routledge.
- Butler, J. (2005) *İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Teoriler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Butler, J. (2008) “Olumsal Temeller: Feminizm ve “Postmodernizm” Sorusu”, *Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi* içinde, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell & Nancy Fraser, İstanbul: Metis Yayınları, 44-67.
- Butler, J. (2010) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı.
- Butler, J. (2013) “Kritik Queer”, *Queer Tahayyül* içinde, Der. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul: Sel Yayıncılık, 121-48.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Callinicos, A. (2013). *Toplum Kuramı Tarihsel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları, 6. Baskı.
- Candan, A. (2010) *Oyun Tören Gösterim*, İstanbul: Norgunk.

- Candan, A. (2013) *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı.
- Canning, R. (2011) "AIDS Edebiyatı", *Gey ve Lezbiyen Yazını* içinde, Haz. Hugh Stevens, İstanbul: Sel Yayıncılık, 178-98.
- Carlson, M. (1985) "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?", *Theatre Journal*, 37(1), 5-11.
- Carlson, M. (2007) "What is Performance?", *The Performance Studies Reader* içinde, Ed. Henry Bial, London & New York: Routledge, 2. Baskı, 70-5.
- Carlson, M. (2013) *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Chevaux, H. ve Tin, L. G. (2018) "Dans", *Homofobi Sözlüğü* içinde, Der. Louis-Georges Tin, İstanbul: Sel Yayıncılık, 64-6.
- Christensen, A. ve Jensen, S. Q. (2014) "Combining Hegemonic Masculinity and Intersectionality", *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*, 9(1), 60-75.
- Colebrook, C. (2014) "Ne Kadar Queer'leşebilirsiniz? Teori, Normallik ve Normatiflik", *KaosQueer+ Kaos Queer Çalışmaları Dergisi*, Sayı 1, 53-62.
- Collins, P. H. (1991) "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought", *Beyond Methodology: Feminist Scholarship as Lived Research* içinde, Ed. Mary Margaret Fonow ve Judith A. Cook, Bloomington: Indiana University Press.
- Collins, P. H. (1993) "Toward a New Vision: Race, Class, and Gender as Categories of Analysis and Connection", *Race, Sex & Class* 1(1), 25-45.
- Collins, P. H. (2002) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge.

- Connell, R. W. (1987) *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Connell, R. W. (2005) *Masculinities*, Berkeley, CA: University of California Press, 2. Baskı.
- Cooper, F. R. (2005) "Against Bipolar Black Masculinity: Intersectionality, Assimilation, Identity Performance and Hierarchy", *UC Davis L. Rev.* 39, 853.
- Çakırlar, C. & Delice, S. (2012) Giriş: Yerel ile Küresel Arasında Türkiye’de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık, *Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, Der. Cüneyt Çakırlar & Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 11-34.
- Çelik, A. (2007) “Eğreti Emek-Parçalanan Sınıf”, *Birikim Dergisi* 217, 122-33.
- Çokuğraş, I. (2016). *Bekâr Odaları ve Meyhaneler, Osmanlı İstanbulu’nda Marjinalite ve Mekân (1789-1839)*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Dahl, U. (2010) “Femme on Femme: Reflections on Collaborative Methods and Queer Femme-inist Ethnography”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 143-66.
- Davis, K. (2011) “Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful”, *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies* içinde, Ed. Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar ve Linda Supik, England: Ashgate, 43-54.
- Devletov, T. B. (2017). *Şaman: Doğa’nın Şifası Uyanınca*, İstanbul: Asi Kitap.
- de la Croix, H. & Tansey, R. G. (1986) *Gardner’s Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 8. Baskı.



- Delice, S. (2012) ““Zen-dostlar Çoğalıp Mahbûblar Azaldı’: Osmanlı’da Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Tarihyazımı”, *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, Der. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 329-63.
- Demetriou, D. Z. (2001) "Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique", *Theory and Society* 30(3), 337-61.
- Demiriş, B. (2014) “Persona: Maskeden Karaktere”, *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa ve Oğuz Arıcı, İstanbul: Habitus Kitap, 29-36.
- Detamore, M. (2010) “Queer(y)ing the Ethics of Research Methods: Toward a Politics of Intimacy in Researcher/Researched Relations”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 167-82.
- Direk, Z. (2012a) “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi” *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Der. Zeynep Direk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, 67-84.
- Direk, Z. (2012b) “Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, *Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, Der. Cüneyt Çakırlar & Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 72-92.
- Direk, Z. (2013) “Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”  
<http://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/queer-kuram-ve-cinsiyet-farklilikgi/> Son erişim: 06.06.2016.
- Direk, Z. (2018) *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Douglas, M. (1992) *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London; New York: Routledge, 1966/1992.

- Douglas, S., Jivraj S. ve Lamble S. (2011) “Liabilities of Queer Anti-racist Critique”, *Feminist Legal Studies* 19(2), 107-18.
- Durudoğan, H. (2012) “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* içinde, Der. Zeynep Direk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, 51-66.
- Edwards, T. (1990) “Beyond Sex and Gender: Masculinity, Homosexuality and Social Theory”, *Men, Masculinities and Social Theory* içinde. Ed. Jeff Hearn ve David Morgan, Unwin Hyman, 110-123.
- Ekmekçioğlu, N. (2014) “Commedia Dell’Arte Geleneğinde Kılık Değiştirme Motifi ve Maskenin Dramatik İşlevi”, *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa ve Oğuz Arıcı, İstanbul: Habitus Kitap, 63-71.
- Erdem, T. (2012) “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair: Kimlik Değil, Cinsellik! Tektip Cinsellik Değil, Cinsel Çeşitlilik!”, *Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kùltür ve Muhalefet* içinde, Der. Cüneyt Çakılar & Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 37-71.
- Erdoğan, İ. (Ed.) (2011) *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Erkan, S. (2011) “Köçek Tipinin Uluslararası Kökeni Üzerine Bir Deneme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cođrafya Fakùltesi Türkoloji Dergisi*, 18(1), 223-40.
- Evren, C. (2018) “Spor Antropolojisi”, *Kùltür Denen Şey: Antropolojik Yaklaşımlar* içinde, Haz. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay, İstanbul: Metis Yayınları, 233-55.
- Feral, J. & Lyons, T. (1982) “Performans and Theatricality: The Subject Demystified”, *Modern Drama*, 25(1), 170-81.

- Ferguson, R. A. (2004) *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fischer-Lichte, E. (2016) *Performatif Estetik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fisher, J. ve Shay, A. (Eds.) (2009) *When Men Dance: Choreographing, Masculinities, Across Borders*, New York: Oxford University Press.
- Flood, Michael (2013) “Negotiating Gender in Men’s Research among Men”, *Men, Masculinities and Methodologies* içinde, Ed. Barbara Pini ve Bob Pease, Palgrave Macmillan, 64-76.
- Fotopoulou, A. (2012) “Intersectionality Queer Studies and Hybridity: Methodological Frameworks for Social Research”, *Journal of International Women's Studies* 13(2), 19-32.
- Foucault, M. (2012) *İktidarın Gözü*, Seçme Yazılar 4, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı.
- Foucault, M. (2013) *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 5. Baskı.
- Foucault, M. (2016) *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 5. Baskı.
- Fraser, M. (2013) “Queer’i Sınıflamak Rekabet Halindeki Politikalar”, *Queer Tahayyül* içinde, Der. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul: Sel Yayıncılık, 179-214.
- Freud, S. (2013) *Metapsikoloji*, Freud Kitaplığı 12, İstanbul: Payel Yayınevi, 2. Basım.
- Gard, M. (2001) “Dancing Around the “Problem” of Boys and Dance”, *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 22(2), 213-225.
- Gard, M. (2003) “Being Someone Else: Using Dance in Anti-Oppressive Teaching”, *Educational Review* 55(2), 211-23.
- Gard, M. (2006) *Men Who Dance*, New York: Peter Lang.

- Goffman, E. (2014a) *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, Heretik Yayıncılık.
- Goffman, E. (2014b) *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, İstanbul: Metis Yayınları, 3. Baskı.
- Gorman-Murray, A., Johnston, L. & Waitt, G. (2010) “Queer(ing) Communication in Research Relationships: A Conversation about Subjectivities, Methodologies and Ethics”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 97-112.
- Graham, M. (2010) “Method Matters: Ethnography and Materiality”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 183-94.
- Günay-Erkol, Ç. (2016) *Broken Masculinities: Solitude, Alienation and Frustration in Turkish Literature after 1970*. Budapest and New York: Central European University Press.
- Günay-Erkol, Ç. (2018) “İlet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, *Toplum ve Bilim* 145, 6-31.
- Hacısöftaoglu, İ. ve Bulgu, N. (2015) "Yedi Dağın Ötesindeki Çocuklar: Güreşte Erkeklik ve Şiddet", *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* içinde, Der. Betül Yazar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 113-140.
- Halperin, D. (2013) “Cinselliğin Bir Tarihi Var mıdır?”, *Queer Tahayyül* içinde, Der. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul: Sel Yayıncılık, 87-117.
- Hancock, A. M. (2007) "When Multiplication doesn't Equal Quick Addition: Examining Intersectionality as a Research Paradigm", *Perspectives on Politics* 5(1), 63-79.

- Haraway, D. (1988) "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14(3), 575-99.
- Harper, P. B., McClintock A., Munoz J. E. ve Rosen T. (1997) "Queer Transexions of Race, Nation, and Gender: An Introduction", *Social Text* 15(52-53), 1-4.
- Haschemi, Y., Beatrice Michaelis E. ve Dietze G. (2011) "Try Again: Fail Again: Fail Better: Queer Interdependencies as Corrective Methodologies", *Theorizing Intersectionality and Sexuality* içinde, Ed. Yvette Taylor, Sally Hines & Mark E. Casey, Basingstoke: Palgrave, 78-95.
- Hearn, J. (2004) "From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men", *Feminist Theory* 5, 49-72.
- Hearn, J. (2009) "Patriarchies, Transpatriarchies and Intersectionalities", *Gender and Intimate Citizenship: Politics, Sexualities and Subjectivity* içinde, Ed. Elzbieta Oleksy, London: Routledge, 177-92.
- Hearn, J. (2011) "Neglected Intersectionalities in Studying Men: Age(ing), Virtuality, Transnationality", *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies* içinde, Ed. Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar ve Linda Supik, England: Ashgate, 89-104.
- Hearn, J. ve Morrell, R. (2012) "Reviewing Hegemonic Masculinities and Men in Sweden and South Africa", *Men and Masculinities*, 15(1), 3-10.
- Heckert, J. (2010) "Intimacy with Strangers / Intimacy with Self: Queer Experiences of Social Research", *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 41-53.
- Hegel, G. W. F. (2011) *Seçme Parçalar*, Ankara: Onur Yayınları.

- Heuvel, M. V. (1992) “Complementary Spaces: Realism, Performance and a New Dialogics of Theatre”, *Theatre Journal*, 44(1), 47-58.
- Hıdır, N. (2014) “Queer Olmayan Bir Feminizmin İmkânsızlığı Üzerine”, *Kaos GL Dergisi*, Sayı 138, 16-21.
- hooks, b. (2000) *Feminist Theory: From Margin to Center*, Cambridge, MA: South End Press.
- Hopkins, P. (2007) “Young People, Masculinities, Religion and Race: New Social Geographies”, *Progress in Human Geography* 31, 163–77.
- Hopkins, P. ve Noble G. (2009) “Masculinities in Place: Situated Identities, Relations and Intersectionality”, *Social and Cultural Geography*, Vol. 10, No. 8, 811-19.
- Howson, R. (2009) “Deconstructing Hegemonic Masculinity: Contradiction, Hegemony and Dislocation”, *NORMA: Nordic Journal for Masculinity Studies* 4, 6-24.
- Huizinga, J. (2017) *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Ayrıntı, 6. Baskı.
- Hurtado, A. ve Sinha M. (2008) "More than Men: Latino Feminist Masculinities and Intersectionality", *Sex Roles* 59(5-6), 337-49.
- Jackman, M. C. (2010) “The Trouble with Fieldwork: Queering Methodologies”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 113-28.
- Jagose, A. (2015) *Queer Teori: Bir Giriş*, Ankara: Notabene Yayınları.
- James, W. (2013) *Törenselsel Hayvan: Yeni Bir Antropoloji Portresi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Johnson, C. W. (2005) “‘The First Step is The Two-Step’: Hegemonic Masculinity and Dancing in a Country-Western Gay Bar”, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 18(4), 445-464.
- Jowitt, D. (2010) “Dancing Masculinity: Defining the Male Image Onstage in Twentieth-Century America and Beyond”, *Southwest Review*, 95(1-2), 228-242.
- Karataş, Ö. S. (2012) “Osmanlı’nın Aykırı Dansçıları Tavşanlar ve Tavşanca Formu”, *Milli Folklor*, 24: 95, 289-99.
- Karayanni, S. S. (2004) *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Wilfrid Laurier University Press.
- Kershaw, B. (2015) *Radikal Performans: Brecht ve Baudrillard Arasında*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, Ç. (2009) “Zenne ve Köçek”, *İğdiş, Sünnet, Bedene Şiddet Kitabı* içinde, Ed. Emine Gürsoy-Naskali ve Aylin Koç, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 355-65.
- Kırımlı, Y. (2009) “Yetişkin Olmaya İlk Adım”, *İğdiş, Sünnet, Bedene Şiddet Kitabı* içinde, Ed: Emine Gürsoy Naskali ve Aylin Koç, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 151-163.
- King, A. & Cronin, A. (2010) “Queer Methods and Queer Practices: Re-examining the Identities of Older Lesbian, Gay, Bisexual Adults”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 85-96.
- Koçu, R. E. (2015a) *Eski İstanbul’da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri [1947]*, İstanbul: Doğan Kitap, 4. Baskı.
- Koçu, R. E. (2015b) *Osmanlı Tarihinin Panoraması [1964]*, İstanbul: Doğan Kitap, 4. Baskı.
- Korkmaz, E. (2016) *Şamanizm: Esrik Yolculuk*, İstanbul: Berfin Yayınları.

- Krikorian, G. (2018) “Transfobi”, *Homofobi Sözlüğü* içinde, Der. Louis-Georges Tin, İstanbul: Sel Yayıncılık, 395-8.
- Kristeva, J. (2014) *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Basım.
- Kuntsman, A. ve Miyake E. (Eds.) (2008) *Out of Place: Interrogating Silences in Queerness/Raciality*, York: Raw Nerve.
- Kümbetoğlu, Belkıs (2011) “Feminist Yöntem ve Kadın Çalışmalarına İlişkin Bazı Sorular, Sorunlar”, *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* içinde, Der. Serpil Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 461-503.
- Leppert, R. (2017) *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3. Basım.
- Lutz, Helma; Maria Teresa Herrera Vivar ve Linda Supik (2011) “Framing Intersectionality: An Introduction”, *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies* içinde, Ed. Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar ve Linda Supik, England: Ashgate, 1-22.
- Mangeot, P. (2018) “AIDS”, *Homofobi Sözlüğü* içinde, Der. Louis-Georges Tin, İstanbul: Sel Yayıncılık, 3-8.
- McRuer, R. (2013) “Eleştirel Yatırımlar: AIDS, Christopher Reeve ve Queer Sakatlık Çalışmaları”, *Queer Tahayyül* içinde, Der. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul: Sel Yayıncılık, 255-82.
- Metindoğan, A. (2015) “Fathering in Turkey”, *Fathers Across Cultures: The Importance, Roles, and Diverse Practices of Dads*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 327-349.



- Mızıkyak Akfıçıcı, A. (2014) “Bulutların Üzerinde: Cinsel Kimliği ve Toplumsal Cinsiyeti Gizleyen Maskeler”, *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa ve Oğuz Arıcı, İstanbul: Habitus Kitap, 242-53.
- Millen, D. (1997) “Some Methodological and Epistemological Issues Raised by Doing Feminist Research on Non-Feminist Women”, *Sociological Research Online*, 2(3).
- Morris, D. (2009) *Çıplak Adam: Erkek Vücudu Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: NTV Yayınları.
- Mulvey, L. (2016) “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim, 5. Baskı, 277-97.
- Munoz, L. (2010) “Brown, Queer and Gendered: Queering the Latina/o ‘Street-Scape’ in Los Angeles”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 55-67.
- Nash, C. J. (2010) “Queer Conversations: Old-time Lesbians, Transmen and the Politics of Queer Research”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 129-42.
- Neuman, W. L. (2014) *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I*, Ankara: Yayın Odası, 7. Baskı.
- Noble, G. ve Tabar P. (2014) “‘I am lord, ... I am local’: Migrant Masculinity, Sex and Making Yourself at Home”, *Masculinities and Place* içinde, Ed. Andrew Gorman-Murray ve Peter Hopkins, England: Ashgate, 77-92.

- Nuhrat, Y. (2018) “Dil Antropolojisi”, *Kültür Denen Şey: Antropolojik Yaklaşımlar* içinde, Haz. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay, İstanbul: Metis Yayınları, 256-82.
- Nutku, Ö. (2011) *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1: Başlangıcından 19. Yüzyıla Kadar*, Mitos-Boyut Yayınları, 4. Baskı.
- Nutku, Ö. (2013) *Sahne Bilgisi*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- O’Reilly, S. (2009) *The Body in Contemporary Art*, London: Thames & Hudson.
- Oğuz, M. (2016) “Kent Politikası ve Toplumsal Cinsiyet”, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* içinde, Haz. Feryal Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları, 153-165.
- Oksaçan, H. E. (2015) *Sultanlar Devrinde Oğlanlar*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2. Baskı.
- Öngel, H. B. (1997) “Ritüel Kökenleri ve Folklorik Özellikleri Bakımından Köçeklik Geleneğimiz”, *5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence ve Seksiyon Bildirileri III*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 264-78.
- Özbay, C. ve Baliç, İ. (2004) “Erkekliğin Ev Halleri!”, *Toplum ve Bilim* 101, 89-103.
- Özbay, C. ve Erol, M. (2018) “Vatandaşlık Rejimi, Cinsellikler ve Beden Siyaseti”, *Cogito*, sayı: 90, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 201-4.
- Özben, M. (2011) *Kirlilik Kavramı ve Aleviliğin Asimilasyonu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özkazanç, A. (2013) “Butler’ın Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz”, *Mülkiye Dergisi*, 37(4), 118-38.
- Özkazanç, A. (2014a) *ODTÜ Sosyoloji Bölümü Teori Sohbetler 14*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=aF4LP2eDmEA> Son erişim: 16.04.2017

- Özkazanç, A. (2014b) “Queer’in Siyasi Potansiyelleri Üzerine Düşünceler”, *Kaos Queer Çalışmaları Dergisi*, Sayı 1, 83-90.
- Özkazanç, A. (2015a) *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özkazanç, A. (2015b) “Judith Butler ve Queer Üzerine”, *Feminizm ve Queer Kuram* içinde, Ankara: Dipnot Yayınları, 79-90.
- Özkazanç, A. ve Ağtaş, Ö. (2018) “Judith Butler’ın Nefret Söylemi Eleştirisi: Dildeki Performatif ve Yaralayıcı Dil”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 10(1), 1-12.
- Özkazanç, A. ve Yetiş, E. Ö. (2016) “Erkeklik ve Kadına Şiddet Sorunu: Eleştirel bir Literatür Değerlendirmesi”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 8(2), 13-26.
- Özkürüplü, İ. (2016) “Queer Teori”, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* içinde, Der. Feryal Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları, 213-29.
- Patil, V. (2013) "From patriarchy to Intersectionality: A Transnational Feminist Assessment of How Far We've Really Come", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38(4), 847-67.
- Perez, H. (2005) “You Can Have My Brown Body and Eat It, Too!” *Social Text* 23(84–85), 171–92.
- Putnam Tong, R. (2006) *Feminist Düşünce*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Risner, D. (2009) *Stigma and Perseverance in the Lives of Boys Who Dance*, Lewistone: Edwin Mellen.
- Rodosthenous, G. (2007) “Billy Elliot the Musical: Visual Representations of Working-Class Masculinity and the All-Singing, All-Dancing Bo[d]y”, *Studies in Musical Theatre*, 1(3), 275-292.
- Rooke, A. (2010) “Queer in the Field: On Emotions, Temporality and Performativity on Ethnography”, *Queer Methods and Methodologies*:

- Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 25-39.
- Rosenblum, D. (1994) “Queer Intersectionality and the Failure of Recent Lesbian and Gay ‘Victories’”, *Law & Sexuality* 4, 83-122.
  - Salih, S. (2002). *Judith Butler*, London & New York: Routledge.
  - Sancar, S. (2009) *Erkeklik: İmkânsız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis Yayınları.
  - Schechner, R. (2013) “What is Performance Studies?”, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5(2), 1-11.
  - Schechner, R. (2015) *Ritüelin Geleceği*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
  - Selek, P. (2008) *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
  - Sevensil, R. A. (2014) *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, İstanbul: Alfa Yayınları.
  - Sevensil, R. A. (2015) *Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Alfa Yayınları.
  - Shay, A. (1999) *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.
  - Shay, A. (2006) “The Male Dancer in the Middle East and Central Asia”, *Dance Research Journal*, 38(1-2), 137-62.
  - Shephard, N. (2016) “Queering Intersectionality: Encountering the Transnational”, *GENDER* 8(2), 27-41.
  - Sorgenfrei, C. F. (2010) “Oral, Ritual, and Shamanic Performance”, *Theatre Histories: An Introduction* içinde, Ed. Gary Jay Williams, Oxon & New York: Routledge, 2. Baskı.
  - Stevens, H. (2011) “Gey Kurmacasında Normallik ve Queerlik”, *Gey ve Lezbiyen Yazını* içinde, Haz. Hugh Stevens, İstanbul: Sel Yayıncılık, 110-30.
  - Sutton, D. ve Martin-Jones, D. (2013) *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, Kolektif Kitap.

- Sünbuloğlu, Y. (2013) *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şener, S. (1999) *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2010) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 6. Baskı.
- Şener, S. (2014) *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı.
- Taşıtman, A. (2012) “Kutsal Erkekliğin İnşasında Bir Durak: Sünnet Ritüeli”. *Bellek İzleri: Kurgudan Kurama Görüntüler* içinde, Ed. N. Gamze Toksoy, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 109-129.
- Taylor, Y. (2010) “The ‘Outness’ of Queer: Class and Sexual Intersections”, *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research* içinde, Ed. Kath Browne ve Catherine J. Nash, Britain: Ashgate, 69-83.
- Tekerek, N. (2008) *Köy Seyirlik Oyunlar*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tin, L. G. (2018) “Önsöz”, *Homofobi Sözlüğü* içinde, Der. Louis-Georges Tin, İstanbul: Sel Yayıncılık, III-X.
- Tokdoğan, N. (2015) "Dövüş Sporları ve Erkeklik: Tekvandocu Erkekler ve Erkeklik Üzerine Bir Etnografi Denemesi", *Oyunun Ötesinde: Spor Sosyolojisi Çalışmaları* içinde, Ed. İlknur Hacısöftaoğlu, Funda Akcan ve Nefise Bulgu, Ankara: NotaBene, 231-265.
- Toksoy, N. G. ve Taşıtman, A. (2015) ““Ceremonial Circumcision” as One of the Mechanisms Which Enables the Regeneration and Intergenerational Transmission of Manhood Culture in Turkey”, *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*, 3, 156-188.

- Topcu, Ş. (2018) “Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası”, *Toplum ve Bilim* 145, 289-330.
- Turner, W. B. (2000) *A Genealogy of Queer Theory*, Philadelphia: Temple University Press.
- Türk, H. B. (2015) “Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten’: Hegemonik Erkeklik ve Şiddet”, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* içinde, Der. Betül Yarar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 85-111.
- Ünlü, A. (2006) *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşina Kitaplar.
- Valery, P. (2018) *Degas Dans Desen*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Warner, M. (2013) Queer Gezegen Korkusu: Queer Politika ve Toplumsal Teori’ye “Giriş”, *Queer Tahayyül* içinde, Der. Sibel Yardımcı & Özlem Güçlü, İstanbul: Sel Yayıncılık, 149-78.
- Weber, C. L. (2003) ““Oi. Dancing Boy”: Masculinity, Sexuality, and Youth in Billy Elliot”, *Genders*.
- Weeks, K. (2013) *Feminist Öznelerin Kuruluşu*, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Williams, G. J. (2010) “Preface: Interpreting Performances and Cultures”, *Theatre Histories: An Introduction* içinde, Ed. Gary Jay Williams, Oxon & New York: Routledge, 2. Baskı, XVII-XXV.
- Wittig, M. (2013) *Straight Düşünce*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wright, E. (2002) *Lacan ve Postfeminizm*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Yalur, T. (2013) “Osmanlı’da Bir Cinsel Kimlik Olarak Köçek”, *Başkaldıran Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler* içinde, Haz. Berfu Şeker, İstanbul: Metis Yayınları, 67-81.
- Yamaner, G. (2011) “Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem”, *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist*

*Çalışmalar* içinde, Der. Serpil Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 701-30.

- Yardımcı, S. (2014) “Queer veya Yöntemde Devrim”, *KaosQueer+ Kaos Queer Çalışmaları Dergisi*, Sayı 1, 74-82.
- Yardımcı, S. & Güçlü, Ö. (2013) “Önsöz”, *Queer Tahayyül* içinde, Der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yavuz, Ş. (2015) (Der.) *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri*, İstanbul: Heyamola.



**EK-1****Görüşülen Köçeklerin Listesi**

No	Görüşme Tarihi	Mahlas	Yaş	Eğitim Durumu	Memleketi	Çalıştığı Yer	Kaç Senedir Köçeklik Yaptığı
1.	18.08.2017	Bolulu Köçek 1	52	İlkokul terk	Bolu	Bolu	Yaklaşık 40 sene
2.	18.08.2017	Bolulu Köçek 2	16	Ortaokul mezunu	Bolu	Bolu	2 sene
3.	19.08.2017	Bolulu Köçek 3	48	İlkokul terk	Bolu	Bolu	30 sene
4.	10.07.2018	Mersinli Köçek	32	Yüksek Lisans Mezunu	Mersin	Antalya	10 senedir ara sıra
5.	08.06.2018	Angaralı*	31	Lise mezunu	Ankara	Ankara	12 sene
6.	09.06.2018	Çılgın Köçek*	38	İlkokul mezunu	Çankırı	Çankırı / Ankara	23 sene
7.	09.06.2018	Deli Köçek*	33	İlkokul mezunu	Çankırı	Çankırı / Ankara	Yaklaşık 15 sene
8.	28.07.2018	Çingen*	41	İlkokul terk	Zonguldak	Zonguldak	25 sene
9.	02.08.2018	Köçek Oğlu Köçek*	22	Lise terk	Ankara	Ankara	6-7 sene
10.	02.08.2018	Baba Köçek*	49	Lise terk	Ankara	Ankara	20 küsür sene
11.	04.08.2018	Bartınlı Köçek	29	İlkokul mezunu	Bartın	Bartın	10 sene
12.	09.08.2018	Usta*	45	İlkokul mezunu	Kastamonu	Kastamonu	20-25 sene
13.	03.09.2018	Genç Köçek*	23	Lise terk	Zonguldak	Zonguldak	6 sene
14.	03.09.2018	Belalı*	24	Lise terk	Zonguldak	Zonguldak	8 sene

\* Bu kişiler mahlaslarını kendileri seçtiler.



**Canlı Performans Gözlem Listesi**

<b>No</b>	<b>Gözlem Tarihi</b>	<b>Şehir / İlçe</b>	<b>Mekân</b>	<b>Etkinlik</b>
1.	19.08.2017	Bolu / Gölcük	Gölcük Milli Parkı – Göl Kenarı	Düğün Konvoyu
2.	20.08.2017	Bolu / Merkez	Düğün Salonu	Düğün
3.	02.09.2017	Zonguldak / Kozlu	Gelin Evi Önü	Gelin alma
4.	14.07.2018	Zonguldak / Kozlu	Gelin Evi Önü	Gelin alma
5.	28.07.2018	Zonguldak / Devrek	Düğün Salonu	Düğün
6.	02.08.2018	Ankara / Polatlı	Sokak	Düğün
7.	04.08.2018	Bartın / Merkez	Sokak	Sünnet
8.	03.09.2018	Zonguldak / Merkez	Gelin Evi Önü	Gelin alma

## Görüşülen Seyircilerin Listesi

No	Görüşme Tarihi	Mahlas	Yaş	Eğitim Durumu	Memleket	Yaşadığı Yer	Mesleği
1.	09.06.2018	Dede*	61	Lise Terk	Ankara	Ankara	Emekli
2.	10.06.2018	Komşu*	52	Üniversite Mezunu	Ankara	Ankara	Emlakçı
3.	20.06.2018	Zonguldaklı*	45	Üniversite Mezunu	Zonguldak	Zonguldak	Devlet Memuru
4.	20.06.2018	Arda*	26	Yüksek Lisans Öğrencisi	Zonguldak	Zonguldak	Öğrenci
5.	29.07.2018	Mühendis Bey*	28	Üniversite Mezunu	Konya	Ankara	Mühendis
6.	29.07.2018	Çankırlı Seyirci	45	Lise Mezunu	Çankırı	Ankara	İşletmeci
7.	04.08.2018	Bartınlı Seyirci	39	İlkokul Mezunu	Bartın	Bartın	Berber
8.	04.08.2018	Basketçi*	22	Üniversite Öğrencisi	Bartın	İstanbul	Öğrenci
9.	09.08.2018	Bakkal*	46	Lise Mezunu	Kastamonu	Kastamonu	Esnaf
10.	09.08.2018	Demir*	42	Üniversite Mezunu	Kastamonu	Kastamonu	Memur
11.	08.09.2018	Esnaf*	42	Üniversite Mezunu	Zonguldak	Zonguldak	Esnaf
12.	14.09.2018	Academic*	39	Doktora Mezunu	Zonguldak	Zonguldak	Akademisyen
13.	15.09.2018	Psikolog*	30	Yüksek Lisans Öğrencisi	Bolu	Bolu	Psikolog
14.	15.09.2018	Bolulu Seyirci	32	Üniversite Mezunu	Bolu	Bolu	Kafe Sahibi
15.	15.09.2018	Dayı*	41	Lise Mezunu	Bolu	Bolu	Teknisyen

\* Bu kişiler mahlaslarını kendileri seçtiler.

## Analiz Edilen Videoların Listesi

No	Video Başlığı	Link	Süre (Dk.)	Son erişim
1.	Köcek	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=n-fb1WIp2Og">https://www.youtube.com/watch?v=n-fb1WIp2Og</a>	8:33	23.07.2018
2.	zonguldak köçek havası	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mTLt7ySD9Do">https://www.youtube.com/watch?v=mTLt7ySD9Do</a>	4:39	23.07.2018
3.	KÖCEKLER 1.mp4	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=re6cBVSkGnE">https://www.youtube.com/watch?v=re6cBVSkGnE</a>	23:02	23.07.2018
4.	devrek köçekleri	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VkvEjSHB8dM">https://www.youtube.com/watch?v=VkvEjSHB8dM</a>	9:53	23.07.2018
5.	Zonguldak-Kozlu Ahlatlı Mahallesi Basyigitlerin Düğünü 17.05.2008	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=c9gD2BqXnGg">https://www.youtube.com/watch?v=c9gD2BqXnGg</a>	9:52	23.07.2018
6.	Zonguldak-Kozlu Ahlatlı Mahallesi Basyigitlerin Düğünü 17.05.2008 (2)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZA92xqE500s">https://www.youtube.com/watch?v=ZA92xqE500s</a>	9:57	23.07.2018
7.	Zonguldak-Kozlu Ahlatlı Mahallesi Basyigitlerin Düğünü 17.05.2008 (3)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mL59M5Ki1XU">https://www.youtube.com/watch?v=mL59M5Ki1XU</a>	9:55	23.07.2018
8.	zonguldak kozlu çataklı köçek şevketi	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HtCXszOzvmY&amp;index=3&amp;list=RDZA92xqE500s">https://www.youtube.com/watch?v=HtCXszOzvmY&amp;index=3&amp;list=RDZA92xqE500s</a>	7:56	23.07.2018
9.	DAVULCU İLE KÖÇEK	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=sj8s=HeXa50&amp;index=12&amp;list=RDZA92xqE500s">https://www.youtube.com/watch?v=sj8s=HeXa50&amp;index=12&amp;list=RDZA92xqE500s</a>	1:39	23.07.2018
10.	Çaycuma lı davulcu celal ve ekibi	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ihGzW9sY82E">https://www.youtube.com/watch?v=ihGzW9sY82E</a>	5:08	23.07.2018
11.	ZONGULDAK BOLU BARTIN KARABÜK ÇİFTTELLİ	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=19CbH-EpU3o&amp;index=18&amp;list=RDZA92xqE500s">https://www.youtube.com/watch?v=19CbH-EpU3o&amp;index=18&amp;list=RDZA92xqE500s</a>	9:55	23.07.2018
12.	MENGEN DEVREK BARTIN ÇİFTTELLİ	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=94BHcij1oWA">https://www.youtube.com/watch?v=94BHcij1oWA</a>	4:55	23.07.2018

13.	Köcekler Bochum 2011	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YfMPBSUWCLU">https://www.youtube.com/watch?v=YfMPBSUWCLU</a>	6:28	23.07.2018
14.	Çaycuma köçekleri 2	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VLuPgshkcrk">https://www.youtube.com/watch?v=VLuPgshkcrk</a>	3:01	24.07.2018
15.	Zonguldak Düğünü Ahlen	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=NFYYYwtGGyk">https://www.youtube.com/watch?v=NFYYYwtGGyk</a>	2:45	24.07.2018
16.	Zonguldak çaycuma OSMAN EMIRE	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SbDyHWPFIek">https://www.youtube.com/watch?v=SbDyHWPFIek</a>	3:01	25.07.2018
17.	Seçkin Düz Asker Eğlencesi (1-) Çaycuma Köçekleri	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OR1owBICELE">https://www.youtube.com/watch?v=OR1owBICELE</a>	2:17	25.07.2018
18.	düğünde dayısına kafa tutan minik köçek	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=dlluoq2niE8">https://www.youtube.com/watch?v=dlluoq2niE8</a>	4:04	25.07.2018
19.	Çankırlılı çılgin köçekler	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=r-xaTSdrbOA">https://www.youtube.com/watch?v=r-xaTSdrbOA</a>	1:18	31.08.2018
20.	İZLEDE KÖÇEK GÖR	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=fT3t1YNwwsM">https://www.youtube.com/watch?v=fT3t1YNwwsM</a>	5:16	25.07.2018
21.	Köçek ekibiyle gelin alma	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TD5e60IKKLc">https://www.youtube.com/watch?v=TD5e60IKKLc</a>	1:35	25.07.2018
22.	Feto kılıçtaroğlu / köçek oyunu	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=6GD1AJKg5VY">https://www.youtube.com/watch?v=6GD1AJKg5VY</a>	2:14	25.07.2018
23.	Köçek Havası – (Kastamonu Köçekleri)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RLmte2lo7Pk">https://www.youtube.com/watch?v=RLmte2lo7Pk</a>	4:43	25.07.2018
24.	Çaycuma Köy Düğünü 2	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=E-qzmBp12Ps">https://www.youtube.com/watch?v=E-qzmBp12Ps</a>	7:31	25.07.2018
25.	Yaşlı amcalardan Bartın çiftetellisi.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4LI0Tybdqsc">https://www.youtube.com/watch?v=4LI0Tybdqsc</a>	1:22	25.07.2018
26.	Köçek oyunu	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rvSPwiEclOU">https://www.youtube.com/watch?v=rvSPwiEclOU</a>	1:50	25.07.2018
27.	Çerkeş Keman Köçek Ekibi ve Davul Zurna	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zBYcQMJWe_0">https://www.youtube.com/watch?v=zBYcQMJWe_0</a>	6:42	25.07.2018
28.	Keman Köçek belenköy Yasin Çetinkaya düğünü Karabük 3	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TZs0nwoR4c&amp;list=RDOR1owBICELE">https://www.youtube.com/watch?v=TZs0nwoR4c&amp;list=RDOR1owBICELE</a>	2:16	25.07.2018
29.	ÇİFTETELLİ KEMAN	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=fdA">https://www.youtube.com/watch?v=fdA</a>	10:33	25.07.2018

	KLARNET KÖÇEK VE KALAY DİGİTAL ORKESTRASINDAN MUHTEŞEM BİR ÇİFTTELLİ	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Pw7HK470">Pw7HK470</a>		
30.	Devrek Sofular köy düğünü	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HL_EluX06m2I">https://www.youtube.com/watch?v=HL_EluX06m2I</a>	5:58	25.07.2018
31.	ÇUBUK KERİM BEKÇİ ASKER GECESİ MUHTEŞEM KÖÇEK OYUNU (Tebessüm Kamera)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9D_gnoigwBxE">https://www.youtube.com/watch?v=9D_gnoigwBxE</a>	11:18	31.08.2018
32.	Muhteşem Çankırı Köçek showları (2017)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gNrY-6sooZ8">https://www.youtube.com/watch?v=gNrY-6sooZ8</a>	13:21	31.08.2018
33.	kastamonu düğün köçek	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=2vFxB28dBV4">https://www.youtube.com/watch?v=2vFxB28dBV4</a>	3:20	31.08.2018
34.	Bolulu Ama Rasim - Bolu Çiftetellisi	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Gqve1y2j1jw">https://www.youtube.com/watch?v=Gqve1y2j1jw</a>	2:36	31.08.2018
35.	BEKLEDİĞİNİZ KÖÇEK VİDEOSU GELDİ İZLEYİN	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mYkpUN5EOtU">https://www.youtube.com/watch?v=mYkpUN5EOtU</a>	8:29	25.07.2018
36.	Kaptaş Oyun Havasını Duyunca Köçekle Adeta Yarıştı :)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lJx3zhb3WS8">https://www.youtube.com/watch?v=lJx3zhb3WS8</a>	9:47	06.09.2018
37.	köcek ekibi Gelsenkirchen 2.06.2012	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ABa1BDZjA_0">https://www.youtube.com/watch?v=ABa1BDZjA_0</a>	4:32	06.09.2018
38.	Karabük Eskipazar köçek	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lp_IK-Rfaak">https://www.youtube.com/watch?v=lp_IK-Rfaak</a>	3:51	06.09.2018
39.	Oturak Alemi - Hata ettim ben bir kere	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ec3d839ytCM">https://www.youtube.com/watch?v=ec3d839ytCM</a>	4:08	06.09.2018
40.	Cabbar'dan Köçek Dansı	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EIE4Gf8bZIE">https://www.youtube.com/watch?v=EIE4Gf8bZIE</a>	2:52	06.09.2018
41.	Mertcan' in Sünnet Düğününde Köcek Tunay 29.11.08	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UC9ZCKJO8Ng">https://www.youtube.com/watch?v=UC9ZCKJO8Ng</a>	2:56	06.09.2018
42.	Kst Cideli Erkut Yılmazın Oğlunun Sünnet Düğünü Zurnacı Mahmut Davulda Efsane Köçek Mehmet Ali 23	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=f0ZXXZogzDk">https://www.youtube.com/watch?v=f0ZXXZogzDk</a>	2:58	06.09.2018

43.	Güldür Güldür Show - En Komik Dans Sahneleri	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=phlO_Og2RiM">https://www.youtube.com/watch?v=phlO_Og2RiM</a>	10:07	06.09.2018
44.	Güldür Güldür Show'un Unutulmaz Köçekleri	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=2PLP_G1KWPaK">https://www.youtube.com/watch?v=2PLP_G1KWPaK</a>	2:00	06.09.2018
45.	Güldür Güldür - Köçek	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wufj2_D_Bpts">https://www.youtube.com/watch?v=wufj2_D_Bpts</a>	2:37	06.09.2018
46.	Servet Atakan Yuzer sunnet dugunu Tamer Bektaş kocek kudret Cebeci Göçükçü İsmail	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VYPU_8rqOeXo">https://www.youtube.com/watch?v=VYPU_8rqOeXo</a>	6:47	06.09.2018
47.	Servet Atakan Yuzer sunnet dugunu Doğantepeli Musti Kocek Kudret Cebeci Göçükçü İsmail	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=eRHq_4t9wLOU">https://www.youtube.com/watch?v=eRHq_4t9wLOU</a>	4:31	06.09.2018
48.	Zonguldak Gökçebey Namazgah köyü köçek havaları 2017	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=M5BI_6nzmDbo">https://www.youtube.com/watch?v=M5BI_6nzmDbo</a>	2:40	06.09.2018
49.	KARDEŞLER İLE HER TELDEN ÇİFTTELLİ ((( YASİN VE ERSİN KÖÇEK )))	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=BY8A_GoedTu4">https://www.youtube.com/watch?v=BY8A_GoedTu4</a>	5:41	06.09.2018
50.	Bolulu Ama Rasim - Karadutun Yaprağı	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=j7UIT_XIFWic">https://www.youtube.com/watch?v=j7UIT_XIFWic</a>	5:02	06.09.2018
51.	Eski Köçekler Kudret ve Adem	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kY64d_3QYb4Y">https://www.youtube.com/watch?v=kY64d_3QYb4Y</a>	5:32	06.09.2018
52.	Ayhan Akalın - Bartın Çiftetellisi	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=moyE_FaxCt00">https://www.youtube.com/watch?v=moyE_FaxCt00</a>	4:44	06.09.2018

**Toplam: 298 dk 7 sn**

**EK-5**

**Betimlenen Filmlerin Listesi**

<b>No</b>	<b>Film Adı</b>	<b>Yıl</b>	<b>Yönetmen</b>	<b>Süre</b>
<b>1.</b>	Köçek	2000	Cemal Şan	1:29:34
<b>2.</b>	Köçek	1975	Nejat Saydam	1:22:16



## ÖZET

“Eşikte Dans: Beden ve Performans Ekseninde Köçekler” başlıklı bu tez, köçeklerin başka kategorilerle açıklanamayan ayrı bir toplumsal kategori ve yıkıcı-aracı bir pratik olabileceği argümanı ile yola çıkmıştır. Köçeklerin performans üzerinden ikili-karşıtlıkları yıkan ve kategorileri aşan bir uzam yarattıkları, bu uzamın köçeklerin kendilerine has özellikleri ile birlikte eşikselliğe işaret ettiği savunulmuştur. Köçeklerin eşikteki bu danslarıyla hem normatif kategorileri yerle bir ettikleri, hem de normatif olmayan yeni bir kimlik temsili gerçekleştirdikleri tartışılmıştır. Bu yeni temsilin performans üzerinden inşasının, bütün kimliklerin toplumsal inşasını açık edecek ipuçları sunabileceği ele alınmıştır. Bu argümanları desteklemek için köçeklerle ve erkek seyircilerle görüşmeler gerçekleştirilmiş, canlı köçek performansları gözlemlenmiş ve ilgili videolar / filmler incelenmiştir. Köçeklerin eşikselliği hem köçeklerin kendilerini nasıl tanımladıkları ve farklı etkinliklerde nasıl temsil ettikleri üzerinden, hem de erkek seyircilerin onları nasıl algıladıkları ve yorumladıkları üzerinden ele alınıp tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Köçek, Performans, Performatif, Eşiksellik, Beden, Özne, Dans



## ABSTRACT

This dissertation titled as “Dance on Liminality: *Köçeks* in the frame of Body and Performance” starts with the argument that the *köçeks* can be thought as a separate social category which cannot be explained by other categories and as a practice which can be means to destruct identities. It has been argued that the *köçeks* have created a space by their performances that breaks the binary-oppositions and transcends the categories; moreover, with its unique characteristics, this space refers to liminality. It has been argued that dances of the *köçeks* both destroy the normative categories and represent a new identity that is not in the borders of normativity. It was considered that the construction of this new representation through performance could provide some clues to see the social construction of all other identities. In order to support these arguments, interviews were made with *köçeks* and male audiences, live performances were observed, and related videos / movies were analyzed. The liminality of the *köçeks* has been discussed on how they define and represent themselves in different events, as well as how the male audiences perceive and interpret them.

**Key Words:** *Köçek*, Performance, Performative, Liminality, Body, Subject, Dance