

2020, 7(2): 219-240

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.219240>

Makaleler (Tema)

KÖÇEK PERFORMANSINDA BEDENSEL BİR ARADALIK VE SEYREDENİN SEYREDİLENE BAKIŞI¹

Atilla Barutçu²

Öz

Bütün performanslar, o performansı gerçekleştirdiği düşünülen oyuncunun yanı sıra pek çok etkenle şekillenir ve seyreden varlığı/bakışı bu etkenlerin başında gelir. Köçek performansını gerçekleştirenler de sadece köçekler ve takımları değil, aynı zamanda seyircilerdir. Köçekler, kıyafetleri ve koreografileriyle normatif cinsiyet kategorilerini sarsarak bir eşik yaratırlar ve bu eşik köçeklerin seyircilerle bedensel bir aradalıkları üzerinden beslenir. Bu makale, bedensel bir aradalıkla ilerleyen köçek performansını erkek seyircilerin konumu ve bakışı üzerinden okuma girişiminde bulunmakta ve Türkiye’de köçeklere yönelik olumlu/olumsuz yaklaşımların altında yatan dinamikleri tartışmaya açmaktadır. Yapılan derinlemesine görüşmelerin ve video analizlerinin desteğini alarak köçeklerin günümüzde ilgi çekici ve kabul edilebilir olmasının veya hoş karşılanmayıp kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlamasının sebeplerini irdelemektedir.

¹ Bu makale 2019 yılında Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı’nda tamamladığım doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr. Arş. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyoloji Bölümü. ORCID ID: 0000-0001-5966-6438, a.barutcu@beun.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 03.07.2020 | Makale Kabul Tarihi: 11.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Köçek, performans, performatif, bedensel bir aradalık, bakış

CORPOREAL COEXISTENCE IN KÖÇEK PERFORMANCE AND THE GAZE OF THE MALE AUDIENCE

Abstract

Besides the performer who is thought as the sole element of a performance, the presence and the gaze of the audience(s) are also crucial in effecting all forms of performances. This is the case in the performance of Köçek dancers. This particular form of traditional dance is performed not only by the Köçeks and their teams, but also by the watchers. Köçeks, through undermining normative gender categories with their clothes and choreographies, create a liminality which is supported by a corporeal coexistence with the watchers. This article analyzes the Köçek performance together with corporeal coexistence, from the position and gaze of male audiences, and discusses the dynamics underlying the positive and negative attitudes towards the Köçeks in Turkey. Analysis of both the recordings of Köçek performances and in-depth interviews conducted is carried out to find out the reasons why the Köçeks are considered as interesting and acceptable or unlikable and unacceptable by male audiences at the present day.

Key Words: Köçek, performance, performative, corporeal coexistence, gaze

Giriş

Günümüze dek varlığını sürdüren köçeklik geleneğinin geçmişinin 16. yüzyıla dek uzandığı düşünülür. 17. yüzyılda yazılan Evliya Çelebi Seyahatnamesi ise köçeklerden bahseden en eski yazılı kaynak olarak kabul edilir (Koçu, 2015, s. 54). İlgili literatürde köçekler, genellikle “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 açıklanmaktadır” (Beşiroğlu, 2006, s. 117). Köçekliğin nasıl ortaya çıktığı net bir şekilde bilinmese de temeli İslamiyet’in kabulünden sonra kadınların sahneye çıkamadığı ve erkeklerle kadınların bir arada dans edemediği dönemde küçük yaştaki erkeklerin kadın kıyafetleri giyerek bu açığı kapadığı fikrine dayanır (Beşiroğlu, 2006; Kılıç, 2009; And, 2015; Oksaçan 2015). 19. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı simgelerinden biri haline gelen ve Batı kaynaklarında da bahsi geçen köçekliğin (Yalur, 2013, s. 68), 1857’de çıkarılan bir kanunla yasaklandığı anlatılır (Beşiroğlu, 2006; And, 2014; Oksaçan, 2015). Tarih boyunca köçeklere yönelik yasaklamalar bu kanunla sınırlı kalmamış; hem toplumsal “düzen”i sağlama ve Batı’nın kültürel normlarına uyarak modernleşme gayesi hem de zamanla keskinleşen cinsiyet kategorilerinin ve heteronormatif cinsellik inşasının etkisi köçekliğe sınırlamalar getirmiş, geleneğin popülerliğini giderek azaltmıştır (Haynes, 2014; Avcı, 2017; Mansbridge, 2017). Yine de

köçeklik günümüze kadar varlığını korumayı başarmıştır ve bugün köçekler ekonomik gösterge, geleneği sürdürme ve eğlence aracı olarak çeşitli etkinliklerde performanslarını sergilemeye devam etmektedir (Barutçu, 2019, s. 204-210).

Uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan köçekliğin günümüze kadar hiçbir değişikliğe uğramadan geldiğini düşünmek doğru olmaz. Aynı şekilde bu geleneğin ortaya çıkışını ve Osmanlı'daki gelişimini günümüz kavramları üzerinden açıklamaya çalışmak da yanlış olacaktır. Hem bu yanlışlara düşmemek adına hem de araştırmanın amacına uygun olarak, bu yazıdaki köçeklik okumasında günümüz köçek performansını baz alacağım. Günümüzde köçeklerin sergiledikleri performans üzerinden erkek/kadın, erkeksi/kadınsı, özne/nesne, seyreden/seyredilen gibi bazı kategorilerin sınırlarını muğlaklaştırarak bir eşik yarattıkları ve normatif kategorilerden bağımsız olarak kendilerine has ayrı bir kategori ve akışkan bir kimlik inşa ettikleri düşünülebilir (Barutçu, 2019). Bu özellikleri sebebiyle köçekleri aslında cinsiyete dayalı normatif kategorilerle açıklamak işlevsiz kalır. Köçekler ancak performans esnasında edindikleri köçek kimliği ve oluşturdukları köçeklik kategorisi üzerinden açıklanabilir ve anlaşılabilir olur. Bu yüzden performansın nasıl ve kimlerle gerçekleştiği büyük önem arz eder. Köçeklerin eşikteki performansları, köçekliğe yönelik algıları da şekillendiren pek çok dinamiği içinde barındırır.

Köçek performansı, sadece köçekler (ve takımları) tarafından gerçekleştirilen bir performans olarak görülemez. Bir performansın şekillenmesinde başta o performans seyredenler olmak üzere pek çok farklı etken rol oynar. Yani köçekliğin eşikte olma halini yaratan şey sadece köçeklerin kendisi değil, her performansta olduğu gibi seyredenlerle oluşturdukları bedensel bir aradalıktır. Bu bir aradalıkta seyreden bakışı altında şekillenen köçek performansı herkes tarafından aynı şekilde alımlanmaz. Görme olayı, "sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir" (Leppert, 2017, s. 18). Bu sebeple seyredenlerin her birinin köçekliğe bakışı da farklı olur ve bu farklılık köçekliğe yönelik farklı yorumlamalara kapı açar. Günümüzde köçekler toplum içinde kimilerince kabul görüp ilgi çekici bulunurken kimilerince hoş karşılanmamakta ve kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlamaktadır. Ben bu yazıda, bu farklı görüşleri ortaya çıkaran dinamikleri performansta bedensel bir aradalık ve seyreden bakışı üzerinden okuma girişiminde bulunacağım. Öncelikle genel olarak performansın anlık, yinelenemez ve üretken olmasını bedensel bir aradalığın etkisi ve seyreden konumu dahilinde ilgili literatüre başvurarak ele alacak, ardından erkek seyircilerin köçeklere yönelik bakışını yaptığım saha çalışmasının desteğiyle tartışmaya açacağım.

Performans ve Bedensel Bir Aradalık

Performans hem kavramsal olarak hem de 1970'li yıllarda ayrı bir alan olarak yükselişe geçen sanat dalıyla sınırları çizilmesi güç bir alana işaret eder. Kelime olarak eski Fransızca'da 'parfourneur', yani tamamlamak, tamama erdirmekten gelen ve Eski Türkçe'de 'icraat' sözcüğüyle karşılanan performans kavramı (Candan, 2010, s. 13), bugün gündelik yaşamımızda pek çok farklı eyleme işaret etmek amacıyla kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

Goffman, 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 (2014, s. 33). Performansın pek çok farklı durumda ve türde gerçekleştiğine işaret eden Schechner ise bu kavramın insanların çeşitli eylemlerini içeren “geniş yelpaze” veya “süreç” olarak yorumlanması gerektiğini belirterek oyundan spora, sahne sanatlarından toplumsal rollere, şamanizmden cerrahlığa, toplumsal cinsiyetten ırka, sınıfa ve hatta medyaya, internete kadar birbirinden oldukça farklı örnekler verir (2013, s. 2-3). Candan ise bu geniş yelpazeyi performansın belli başlı genel özelliklerini açıklayarak anlaşılır kılar. Ona göre performans hibrit bir oluşumdur, bir eylem gerçekleştirir, anlıktır, yinelenemez ve gerçek anlamda bir yaşantı paylaşımı gözetir (2010, s. 13).

Bu tanımlamalara bakarak tarih içerisinde insan hareketinin mevcut olduğu her yerde var olduğu düşünülebilecek olan performansın tiyatrodan bağımsız bir tür haline gelmesi ise “kendi içinde karmaşık ve sürekli değişen bir alan” olması üzerinden açıklanır (Carlson, 2007, s. 74). Performans sanatının tarihsel gelişimi boyunca “happening”, “aksiyon”, “fluxus”, “beden sanatı”, “özyaşam”, “canlı heykel”, “dans tiyatrosu” gibi isimler alması, bu alanın çeşitliliğini ve sınırsızlığını kanıtlar niteliktedir (Candan, 2010, s. 20). Schechner, bu alanın sadece sahne sanatlarından değil, 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 beslendiğini ve bu disiplinleri sentezlediğini belirtir. Schechner’e göre performans çalışmaları, sınırlı bir çalışma alanına sahip disiplinlerin bittiği yerde başlamaktadır (2013, s. 3).

Performans artık insanların kendilerini cisimleşmiş şekilde temsil ettikleri bütün yollar için geniş kapsamlı bir terim olarak kullanılmaktadır (Williams, 2010, s. xx). Dolayısıyla her performans, beden üzerinden ve bedenle ilişkili ilerler. Bedenin başrol oynadığı performansta bu bedenin cisimleşmesi ve en iyi şekilde kullanımı, onun öncelikle “bedensizleşme süreci”nden geçmesiyle mümkün olur. Bu yüzden performansı gerçekleştirecek kişinin “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, s. 135). Ancak bunun sayesinde performansı gerçekleştiren kişi, performe ettiği şeyi bütünüyle bürünme imkanına erişir.

Her performans öncesi bedensizleşme vurgusu, bize bedenin aslında ancak birbirini takip eden çeşitli performanslarla cisimleştiğini ve anlam kazandığını ima eder. Bu yaklaşım Butler’ın temel savını, yani “yapılanın ardında bir yapanın’ olmasının şart olmadığı, daha ziyade ‘yapanın’ yapılan içinde ve yapılan vasıtasıyla değişken bir biçimde inşa olduğu” fikrini hatırlatır (2010, s. 233). Aslında Carlson’ın belirttiği gibi “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” vardır (2013, s. 35). Bu yüzden Carlson, Butler’ın toplumsal cinsiyeti verili kabul etmeyip performansla inşa edilen bir kategori olarak gördüğünü; böylece toplumsal cinsiyetin önceden var olan bir öz ya da değişmez bir toplumsal belirlenim olduğu fikri yerine sürekli değişen performativite ile tanımlanmasının önünü açtığını hatırlatır ve gerçekleştirilen her performansın aslında performatif olduğunu öne sürer (Carlson, 2013, s. 114). Butler’ın performansa kıyasla kavramsallaştırdığı performativite,³ her seferinde bir öncekinin tekrarını içerdiği

³ Cinsiyet Belası kitabında Butler’ın performans ile performativite kavramları arasındaki sınırı net bir şekilde çizemediği düşünülür (Salih, 2002, s. 63). Sonraki eserlerinde bu ayrımı netleştiren Butler, performans kavramını kendisine referans alarak, öznenin varlığını performans öncesinde varsaymayan performativite kuramını derinleştirir.

düşünülen performansların aslında hiçbir zaman birbirinin aynısı olmadığını, yani her yinelemenin bir öncekine atıfla ama ondan farklı olarak ilerlediğini açık eder.⁴

Butler'ın bu temel argümanı kendisinin büyük oranda üzerinde durduğu öznenin soykütüksel analizi ve cinsiyetin sahte bir hakikate işaret ettiği tartışmalarına dayansa da (Barutçu, 2020), bu yaklaşımı Carlson'ın uyarıda bulunduğu gibi geniş bir yelpazede örneklendirdiğimiz bütün performansların durağan ilerlememesi ve sürekli değişkenliği üzerinden akılda tutmak gerekir. Yukarıda Candan'a referansla performans için yapılan "anlık" ve "yinelenemez" tanımları da bu argümanı destekler niteliktedir. Bu anlık ve yinelenemez performans, sadece performansı gerçekleştirdiği düşünülen kişi tarafından değil, pek çok etkenle şekillenir. Bu etkenlerin başında ilk olarak seyirciler gelir ve seyirci bu etkiyi çoğunlukla bakışlarıyla, bazen de fiziksel tepki ve müdahaleleriyle yapar. "Seyirciler fiziksel varlıklarıyla, algılarıyla ve verdikleri tepkilerle oyuna katılırlar ve bu yüzden onlar sahnelemeyi aktörlerle birlikte gerçekleştiren oyuncular olarak kavranmalıdır" (Fischer-Lichte, 2016, s. 51). Seyreden sadece varlığıyla dahi etki ettiği performans, onun yalnızca seyreden konumunda değil, aynı zamanda performansı şekillendiren oyuncu konumunda da olduğunu gösterir.

Performansta bir seyreden olması, performansın gerçekleşmesinde kritik rol oynar. Çünkü performans her zaman birisi için performanstır ve performansçının kendisinin seyirci olduğu durumlarda bile performansı performans olarak tanıyan ve doğrulayan bu seyircidir (Carlson, 2007, s. 73). Fischer-Lichte, "oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları her şeyin oyunculara ve diğer seyircilere bir etkisi vardır" diye yazar ve sahnelemeyi meydana getirip yönlendiren şeyin özgönderimli ve kendini sürekli yenileyen bir feedback döngüsü olduğunu vurgular (2016, s. 62). Hem seyreden hem de seyredilen, bu konumlarını birbirleri üzerinden bedensel bir aradalıklarıyla kazanırlar. Ayrıca bu döngü, aynı performansın tekrarlarında o performansın bir öncekiyle aynı olamayacağı argümanını da destekler. Çünkü bu döngüde karşılıklı etki, her bir performansta kaçınılmaz olarak değişkenlik gösterir.

Feedback döngüsüne performansı oluşturan diğer etkenlerin de dahil olduğunu düşünebiliriz. Örneğin sokakta gerçekleşen bir performansın havanın durumu, bir sokak hayvanı, bir polis müdahalesi, bir korna sesi veya araştırma için orada bulunan bir akademisyenin gözlemi etki eder ve performansı şekillendirir. Ya da kapalı bir mekânda gerçekleştirilen performans o mekânın fiziksel yapısına uydurulur hem seyredenler hem seyredilenler o mekâna uyum sağlar, mekân da dönüşür ve dönüştürülür ve tüm bunlarla birlikte performans gerçekleşmiş olur. Performansın tüm öğeleri aynı olsa dahi öğelerin birbirlerine olan etkileri farklılaşır. Performansta seyreden etkisinin büyük olmasındaki önemli bir sebep, yaşadığı "algısal çokdurumluluk" halidir. Bu durum seyreden algısının görüngüsel beden ile oyun kişisi arasında gidip gelmesi olarak açıklanabilir; yani "algılayan özne iki farklı algı biçiminin eşliğindedir; onun için ya oyuncunun gerçek bedeni ya da kurgusal bir karakter öne çıkar" (Fischer-Lichte, 2016, s. 152). Buradaki eşikselliği Fischer-Lichte, karşıtlıklar arasındaki bir ara mekân 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, s. 296). Hem seyreden hem de seyredilen birbirlerine mevcudiyet ve temsil arasındaki eşikten bakar. Birbirine

⁴ Butler'a göre performatiflik, "tekil ve kasti bir 'edim' olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır" (2014, s.8). Tam da bu sebeple Butler'a göre orijinal bir özden bahsetmek mümkün değildir.

karişan ve muğlaklaşan bu ikilik, ara mekânda yeni bir form kazanır. İşte bu form, anlık ve yinelenemez performansın ta kendisidir.

Her performans gibi köçek performansı da seyredeninin etkisi olmadan düşünülemez ve köçeklerin eşikte olma hali, seyredenlerin de içinde bulunduğu bir uzamdır. Gerçekten de köçekler, algısal çokdurumluluktan dolayı seyredeninin gözünde oluşan muğlaklığa ve eşikteliğin seyreden tarafından deneyimlenmesine en iyi örneklerden biridir. Köçeklerin eşikteki dansı, seyredeninin bakışı altında gerçekleşir ve köçek performansında bir köçeğin görüngüsel bedeniyle varlığı arasındaki boşluk seyreden tarafından açık bir şekilde görülür. Köçek performansı esnasında seyredilenlerin ve seyredenlerin içinde buldukları uzam, bedensel bir aradalıklarıyla birlikte bu eşikte yaratılmış olur. Seyredenlerin bakışı ise akıllarındaki erkeklik performansı ile köçeklerin köçeklik performansı arasındaki çatışmanın yarattığı algısal çokdurumluluk üzerinden şekillenir.

Kısacası bir köçek performansını oluşturan şey, köçeğin kendisi olduğu kadar seyredeninin varlığı ve bakışıdır da. Çünkü bütün sanatlar ancak ve sadece farklı bağlamlarda alımlanışları sırasında var olurlar (Carlson, 2013, s. 209). Performansta seyredeninin varlığı, seyredilenin performansçı kimliğine etki eder ve seyredeninin performansa yönelik her müdahalesi, o kimliğe de bir müdahale içerir. Dolayısıyla köçek performansının eşikteliği, büyük oranda seyredeninin bakışı sayesinde, o bakışın sahip olduğu normatif sınırların yıkılmasıyla desteklenmiş olur. Bu yüzden köçek performansını seyredeninin gözünden okumak, o göz köçekliği kabul edilebilir görsün ya da görmesin, köçekliğin kendine has özellikleri üzerinden eşikteliğe işaret ettiği vurgusunu da destekler. Bununla bağlantılı olarak köçeklerin “kadın kılığında dans eden erkek dansçılar” gibi normatif kategoriler yardımıyla tanımlanmaması gerektiği ve ayrı, geçici ve muğlak bir performatif kimlik yarattıkları düşüncelerini destekleyen argümanlar da sunar.

Yönteme Dair

Bu araştırmada köçek performansını seyredeninin seyredilene bakışı üzerinden okuyabilmeme destek sağlaması amacıyla 15 erkekle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirdim.⁵ Görüşülenleri köçek oynatmanın yaygın olduğu farklı şehirlerden seçmeye özen gösterdim ve böylece Zonguldak’tan dört, Ankara’dan dört, Bolu’dan üç, Kastamonu’dan iki, Bartın’dan bir ve İstanbul’dan bir kişi çalışmaya dahil oldu. Görüşeceğim kişileri seçmemdeki tek kıstas, köçek performansını seyirci olarak pek çok kez deneyimlemiş olmalarıydı. Sadece erkeklerle görüşme nedenim ise görüşmelerde köçeklik ile erkeklik arasındaki ilişkiye dair de konuşmak istememden ve eşikte olma halini vurguladığım köçekliğin temelde birbiriyle uyuşmuyor gibi gözükken bu iki performansın (köçeklik ve erkeklik) karşılaşmasından beslendiğini düşünmemden kaynaklıydı. Bu yüzden hazırladığım yarı yapılandırılmış soru formunda sosyo-demografik bilgilerin, köçeklikle ilgili görüşlerin ve köçeklerle yaşanan deneyimlerin yanı sıra köçeklik ve cinsiyet arasındaki ilişkiye dair sorular da yer aldı. Görüşmeleri 2018 yılı sonunda tamamladım.

Araştırmamın bir diğer veri kaynağını ise internette paylaşılmış olan köçek videoları oluşturdu. Görüşmeler için bulunduğum şehirlerin bazılarında köçek performanslarını canlı gözlemeleme fırsatım olmuştu ancak bu gözlemler oldukça sınırlıydı. Video paylaşım sitelerinde erişilebilir durumda olan 52 köçek videosu, bana

⁵ Yazı boyunca görüşülenlerin kimliklerini gizli tutmak adına gerçek isimlerini değil, kendi seçtikleri takma isimleri kullanacağım.

yaklaşık 300 dakikalık bir görsel sağladı. Bu videolar, farklı köçek performanslarını ve bu performanslardaki seyreden-seyredilen ilişkisini olabildiğince geniş bir yelpazede irdeleme olanağı sundu.

Yaptığım görüşmeler ve izlediğim videolar neticesinde erkek seyircilerin köçeklere bakışını iki basit soru altında okumaya çalışacağım: “Köçekler neden ilgi çekicidir ve kabul edilebilir?” ve “köçekler neden hoş karşılanmaz ve kabul edilemez?” Bu kategorilendirmeyi yapmadaki amacım, seyredenlerin deneyimlerini keskin sınırlarla birbirinden ayırmak ve iki uç noktaya yerleştirmek değil elbette ki. Seyredenlerin tutumlarını belirli kategorilere uyup uymamaları üzerinden değerlendirmedigimi belirtmek isterim. Kaldı ki bu tutumlar kimi zaman her iki uçtan izler de barındırabilmekte veya arada bir yerde konumlanabilmekteydi. Bu ayrımı yapmadaki tek amacım, seyredenin performansı nasıl alımladığını şekillendiren oldukça farklı dinamiklerin aynı tarihsel süreçte bir arada ilerleyebildiğini görünür kılmak olacak. Köçek performansının birbirine zıt iki soruyu aynı anda tartışmaya açabilmesinin, bu performansın eşikliliğini bir kez daha vurguladığını düşünüyorum.

Yaptığım görüşmeleri baz aldığım da bu görüşmelerin büyük çoğunluğunun köçeklerin ilgi çekiciliği üzerinden ilerlediğini söyleyebilirim. Görüşmeleri köçeklik geleneğinin uzun yıllardır sürdürüldüğü şehirlerde gerçekleştirmiş olmamın bunda etkili olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Öte yandan görüşmelerde bu erkeklerin köçek performansını hayatlarında ilk kez deneyimleme anlarına ve kendi görüşlerinin yanı sıra çevresindeki erkeklerin köçekliği nasıl alımladıklarına yönelik paylaşımlar da büyük yer tuttu. Dolayısıyla görüşmelerim her iki soruya dair ele alacağım tartışmaları ortaya çıkaran önemli veriler sağlamış oldu. Seyrettiğim videolar ise bu tartışmaları derinleştirdi. Yazının bundan sonraki bölümü erkek seyircilerin köçekliğe dair birbirinden farklı yaklaşımlarının sebeplerini ortaya seriyor gibi görünse de aslında hepsinin altında aynı kurucu dinamiğin yattığını söylemek mümkün: Köçeklerin ilgi çekici olması da hoş karşılanmaması da onların eşikteki performansta edindikleri kendilerine has özellikleri üzerinden şekillenmektedir.

Köçekler Neden İlgi Çekicidir ve Kabul Edilebilir?

Ataerkil sistemin etkisini güçlü bir şekilde sürdürdüğü ve normatif erkeklik kodlarının yüceltildiği bir coğrafyada köçeklerin neden ilgi çekici olduğuna ve nasıl kabul edilebilir görüldüğüne yönelik okumamı, yaptığım görüşmelerin ve video analizlerinin de desteğini alarak dört başlık altında tartışacağım. İlk olarak köçeklerin performans esnasında erkeklik performansından ve erkek bedeninden uzaklaşarak eğreti bir hal almasının, seyreden gözünde erkeklikten izler barındırmaya devam ettiğini savunarak köçek bedeninin güce sahip olmaya devam ettiği üzerinde duracağım. Ardından köçek performansının sona eren bir performans olduğunun seyreden tarafından bilinmesinin, onu zararsız ve kabul edilebilir kıldığını iddia edeceğim. En son ise “farklı” olanın ilgi çekici olmasını ve performansın homososyal ortamlarda yarattığı homoerotizmi birbiriyle bağlantılı olarak ayrı başlıklarla ele alacağım.

Eğreti Bedenin Gücü

Köçek performansındaki bedensel bir aradalık ve feedback döngüsü, seyreden bakışını şekillendiren 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, s. 212). Köçek performansında bu beden, giydiği kıyafetlerle ve sergilediği hareketlerle performans boyunca eğreti bir hal alır. “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, s. 122) eğreti sözcüğü, seyreden gözünde köçekleri tanımlayabilecek bir kavram gibi durur. Çünkü köçekler “yerini bulmamış” “takma” kıyafetleriyle ve “iyi yerleşmemiş” danslarıyla uyumsuzluk yaratırlar, ikili cinsiyet rejimine uymazlar, gündelik yaşama sızmayan bir performans gerçekleştirirler ve performans bittikten sonra yok olan bir geçiciliği temsil ederler.

“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 köçeklerin seyreden gözündeki eğreti bedenleri, onların kabul edilebilirliğini nasıl etkiler? Bu noktada köçeklerin performans esnasında eğreti bedenlerine rağmen bazı “erkeksi” özelliklerini görünür kılmaya devam ettiklerini ve bu durumun köçek bedenini seyreden gözünde tamamen kırılğan hale gelmesini engellediğini düşünebiliriz. Her ne kadar seyreden algısında bir erkek bedeninin kadınlara atfedilen kıyafet ve hareketlerle bu cinsiyetleri karmaşılaştırması söz konusuysa da köçeklerin tamamen kılık değiştirmemiş olması ve erkek bedeninin okunabilirliğinin kısmi olarak devam etmesi, köçeklerin (örneğin bir drag queen kadar) kırılğan olmasının önüne geçer. Bu kırılğanlığı önlemede, seyreden köçek performansının bir erkek tarafından gerçekleştiriliyor olduğuna yönelik ön kabulü büyük rol oynar. Çünkü Leppert’ın belirttiği gibi aslında “penisin kültürel ‘büyü’sü daha çok hayali bir nesne olarak işler” (2017, s. 370). Bu durum, kılık değişikliği söz konusu olsa dahi, köçeklerin erkekliğini seyreden aklında sabitler. Köçekler performans esnasında sergiledikleri eğretiliğin yanı sıra, seyreden algısında bu eğretiliğin bir parçası olarak okunan “erkeksi” özellikleri (bıyık, sakal, göbek gibi) sayesinde ataerkil sistemin erkeklığe atfettiği güçten çıkar sağlamaya devam ederler. Yani cinsiyet ikiliğinden bakan seyreden için köçek performansında tam bir kadınsılığın olmaması, bu eğreti durumun hâlâ eril bir güce sahip olduğunun ipucudur aslında.

“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)

Köçeklerin performans esnasında seyredenlerin gözünde yıktığı ve yıkamadığı “erkeksi” özelliklerle edindikleri eğretilik, köçek performansının yukarıda ele aldığım eşikte olma halinin en büyük yaratıcılarından biridir. Köçeklerin eğreti bedeni, tam da seyredenlerin dâhil olduğu ve etki ettiği performans esnasında inşa edilir ve bu inşa her bir performansta bir öncekinden farklı bir sürece işaret eder. Köçek bedeni, bu süreçte bir mücadele alanı olarak da okunabilir hale gelir: Yeni bir kimlik yaratma mücadelesi. Yani herhangi bir cinsiyet (ya da mevcut başka bir kategori) değil, köçek olma mücadelesi. Dolayısıyla köçeklerin performans

esnasında seyredenin gözünde kazandığı eğretilik, köçekliği kendine has ayrı bir kategori yapan özelliklerden biridir aynı zamanda.

Geçicilik: Sonlu Bir Performans

Her performansın anlık ve geçici olduğundan daha önce bahsetmiştim. Bu geçicilik, köçeklik gibi geleneksel bir dansa işaret eden performanslarda daha görünür olur. Danslarda “amaca erişilince, iş bitince, bir biçimde bedenimizin hem nesneyle hem niyetimizle ilişkisi içinde yer alan hareketimiz kesilir” (Valery, 2018, s. 21). Valery, dansta “hareketimizin belirlenimi baştan yok oluşunu içerir; onun sonu olacak bir olayın düşüncesi olmasa, desteği olmasa hareketi ne tasarlayabilir ne gerçekleştirebiliriz” diye yazar (2018, s. 21). Dansın sonunda dans edenin yok oluşu, seyircinin dansa yönelik algısını da şekillendirir. Bu sebeple köçeklerin kabul edilebilirliği üzerinde, köçek performansının geçici/bitecek olmasının biliniyor oluşunun etkisi olduğunu söylenebilir. Köçek performansını gerçekleştirenin performans öncesindeki/sonrasındaki erkeklik performansı, seyredenlerin bu algısını besler. Köçek performansının geçiciliğinin biliniyor olması, o performansın normatif kategorileri sarsarak bir eşik yaratıyor olsa dahi kabul edilebilir olmasını sağlar. Çünkü bu performans, seyredenin gözünde normatif düzeni yıkamayacak kadar kısa bir ânı temsil eder.

Leppert, bakmamızı sağlayarak bir iddia koymanın sınırı olduğunu belirtir. “Eninde sonunda gözlerimizi alırsın imgeden ve gözden kaybolduğu andan itibaren de aklımızdan çıkmaya doğru yol alır temsil” (2017, s. 159). Köçek performansının sona ermesi ve köçeklerin gözden kaybolmasıyla birlikte bu performans, seyreden için bir sonraki tekrara kadar unutulmaya yüz tutar. Bu da performans esnasında aslında “gerçek değil” bilincinin arka planda varlığını sürdürdüğüne” işaret eder (Huizinga, 2017, s. 45). Dolayısıyla köçek performansının seyredenin gözünde erkekler tarafından gerçekleştirilen ve sonu olan bir performansa işaret etmesi, köçeklerin kendi erkekliklerine bir zarar vermesini engellediği gibi seyreden için de bir tehdit olarak algılanmaz.

Yaptığım görüşmelerde seyredenlerin köçekliğe yönelik “gerçek değil” algısı, onların köçekliği büyük oranda bir meslek olarak görmeleri üzerinden şekillendi. Köçek performansını deneyimleyen erkeklerin büyük çoğunluğu, köçeklerin bu performansı para kazanmak için gerçekleştirdiklerini vurgulayarak köçek performansını yapıp biten bir iş olarak algıladıklarını belirttiler. Görüştüğüm erkekler için tıpkı çoğu meslekte işlerin dışarıda yapıp bitirilmesi ve eve taşınmaması gibi köçeklik de bir etkinlikte yapılan ve bitince bir sonraki etkinliğe kadar rafa kaldırılan bir iş olarak görülmekteydi. Dolayısıyla köçeklik gündelik hayattaki insan ilişkilerine sızıyor, iş dışında herhangi bir görünürlük kazanmıyordu. Bu durumda köçeklikten rahatsızlık duyulması ve hatta köçekliğin yasaklanması bir o kadar gereksiz bulunuyordu:

“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, ekmek götürüyor. Bir o kalmıştı zaten rezil etmedikleri.” (Bakkal)

“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)

Görüştiğim erkeklerden Demir ise köçekliği bir işten öte tiyatro oyunu olarak gördüğünü belirterek köçek performansının geçiciliğini farklı bir örnekle desteklemiş oldu. Demir’e göre köçeklik eğlence kültürünün önemli bir parçasıydı ve her eğlence gibi başı ve sonu olan bir sürece 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 görüşme yaptığım erkekler arasında sosyal hayatında vakit geçirdiği bir köçek arkadaşı olan kimsenin bulunmadığını belirtmeliyim. Dolayısıyla bu erkeklerin hiçbiri köçeklerin performans dışındaki gündelik yaşamlarına dair bir fikre sahip değildi. Bu da onların köçekleri yalnızca etkinliklerde performans süresince gördükleri ve köçekliği sadece bu performanslar aracılığıyla yorumladıkları anlamına geliyor. Seyredenin gözünde köçeklik gündelik hayata da taşan ve burada devam eden bir kimlik olsaydı, köçek performansının geçicilik üzerinden kabul edilebilirlik ve ilgi çekicilik kazandığına yönelik bir argüman öne sürmek pek mümkün olmayabilirdi.

Farklı Olanın Cazibesi

Köçekler, bazı seyirciler için normatif cinsiyet rollerine aykırı bir performans sergilemeleri üzerinden “farklı” olana işaret ederler ve bu farklılık o seyircilerin bakışını üzerlerine çeker. O’Reilly, tuhaflığın baş döndürücü etkisinin, beden gerçeği zaman ve yerdeki maddeselliği ile performans esnasındaki temsili arasındaki dalgalanmadan beslendiğini belirtir (2009, s. 162). Köçeklerin seyreden gözünde farklı olana işaret etmesinin yarattığı cazibenin, süregiden performansta köçeklerin bedeninin seyreden gözünde “gerçek” zaman ve yerdeki bedenle uyum sağlamamasından kaynaklandığı söylenebilir. Yani seyreden gözünde performe eden (erkek) ile performe edilen (köçeklik) arasında bir boşluk oluşur. Bu boşluk, köçek performansını eşitliğe taşıyan özelliklerden biri olduğu gibi, performansı seyredenler için bakışlarını kaçıramayacakları bir cazibe merkezi yapan ve seyirlik kılan etkenlerden biri olarak düşünülebilir.

Saha çalışması boyunca görüştiğim erkeklerin hem kendilerinin hem de yakınlarının köçekleri neden ilgi çekici bulduklarına yönelik paylaşımları, büyük oranda köçeklerin oldukça “farklı” bir performans ortaya seriyor olmaları üzerinden ifade edildi. Görüşülenlere göre bu farklılık, köçek performansının daha önce hiç karşılaşılmayan ve benzerine dahi rastlanmayan bir performansa işaret ediyor olmasından kaynaklanıyor ve aynı sebeple köçekleri seyredilesi kılıyordu:

“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)

Öte yandan seyreden için farklı olan bir performansın en farklı olduğu an, şüphesiz ki ilk kez seyredilen andır. Bedenin ne zaman ve ne şekilde kullanılacağı, “sözü edilmeksizin öğrenilen bir alışkanlıklar bütünü” iken (Evren, 2018, s. 249), ilk kez izlenen köçek performansı bu bütünü yerle bir eder. Sonraki performanslarda bu etki aynı güçte olmasa da sürer ancak yine de köçek performansının yadırgatma etkisi ilk kez izleme anında daha etkili olur. Daha sonra sıradanlaşmasa dahi seyreden üzerindeki çarpıcı etkisi azalabilir. Bu durumu göze alarak, yaptığım görüşmelerde erkeklerin köçek performansını ilk kez deneyimledikleri zamanki duygularına ve izlenimlerine özellikle odaklanmıştım. Seyredenlerin köçekleri ilk kez canlı bir şekilde izlediklerinde yaşadıkları şaşkınlığa ve bu şaşkınlıkla birlikte gelişen ilgilerine yönelik Angaralı'nın yaptığı paylaşım, kendi deyimiyle köçeklerin hala var olmasını sağlayan önemli etkenlerden de biriydi aynı zamanda:

“Az da olsa ilk kez izleyenler oluyor. Bakışlarından anlarsın ilk kez izlediklerini. Ama ilgilerini çekiyor, pür dikkat izliyorlar. Hayatlarında görmemişler, normal.” (Angaralı)

Seyredenin gözünde farklı olarak algılanan bir performansın ilgi çekiciliğini aynı etkiyle olmasa da sürekli bir şekilde devam ettirmesinde, o performansın herkes tarafından her yerde gerçekleştirilemiyor oluşunun önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla köçek performansının seyreden gözündeki ilgi çekiciliğinin kaybolmamasında ve bu geleneğin yüzyıllar boyu süregelmesinde, bu performansın herkesin her yerde sıklıkla gördüğü yaygın bir performans olmamasının etkili olduğu düşünülebilir. Farklı olmanın, normları ve düzeni sarsmanın başkaları için seyredilesi olması, köçek performansını bugün hala ilgi çekici kılan önemli bir etken gibi görünmektedir.

Homoerotizm

Köçeklerin birbirleriyle ve seyredenlerle olan etkileşiminin, çağrıldıkları etkinlik türlerine göre değişiklik gösterdiğini belirtmek gerekir.⁶ Dolayısıyla seyreden bakışını yorumlarken etkinlik türünün etkisi göz ardı edilmemelidir. Düğün ve sünnet gibi eğlencelerin aksine sadece erkeklerin katıldıkları içkili eğlencelerde gündelik yaşamdaki erkekler arası mahremiyet sınırlarının aşılabildiğinden ve köçeklerin bazen bir arzu

⁶ Günümüzde köçeklerin hangi etkinliklere çağrıldığını iki farklı gruba ayırarak sınıflandırmak mümkün: Birincisi bütün cinsiyetlerden ve yaşlardan insanların bir arada katılabildikleri düğün, nişan, sünnet gibi etkinlikler; ikincisi ise sadece erkeklerin katıldıkları çoğunlukla içkili küçük eğlenceler.

nesnesi olarak homoerotizme kapı açtığından bahsedilebilir. Ve bu durum köçeklik kültürünü ilgi çekici hale getiren ve devam ettiren etkenlerden biri olarak ele alınabilir.

Saha çalışmamda canlı gözlem yapma olanağı bulduğum etkinliklerin hepsi farklı cinsiyetten ve yaştan seyircilerin bulunduğu etkinlikler olduğu için erkekler arası bedensel yakınlığın dikkat çekici düzeyde gerçekleştiği bir performansı deneyimlemedim. Görüşme yaptığım erkeklerin bu konuya yönelik paylaşımları ise, konunun mahremiyetinden olsa gerek, bazı imalarla sınırlı kaldı. Sadece Psikolog bir deneyimini anlatırken bu konudaki en açık örneği verdi:

"Oynarken arkadan dayamıştı bana. 'Napiyorsun' der gibi baktığımda da 'bu böyle oynanır' demişti." (Psikolog)

Öte yandan köçek performansının erkek erkeğe etkinliklerde performansa dahil olan erkekler için homoerotik bir atmosfer yarattığı, analiz ettiğim köçek videolarının pek çoğunda görünür durumdaydı. Köçek performansında köçeklerin birbirlerine göbeklerini değdirecek kadar yakınlaşıp uzaklaşmaları, kimi durumlarda göbeklerin⁷ veya kalçaların⁸ birbirine değdirilmesine, benzer hareketleri seyredenlerin de birbirlerine yapmasına⁹ ve hatta köçeklerin oturan bir seyircinin omzuna göbeklerini/cinsel organlarını dayayarak¹⁰ veya sırtlarını yaslayarak¹¹ oynamalarına varabilmektedir. Seyreden ile seyredilen arasındaki bedensel temas daha da artabilmekte, örneğin köçeklerin seyredenlerin kucağına oturarak ve saçlarını okşayarak oynamaları söz konusu olabilmektedir.¹² Ya da köçekler para alabilmek için seyreden erkeklerin göbeklerini elleriyle sallayabilmekte¹³, kimi durumlarda karşısındakinin dışarı çıkan gömleğini kendi elleriyle pantolonlarının içine sokabilmektedir.¹⁴

Homososyal ortamlarda gerçekleştirilen köçek performansında mahremiyet sınırlarının lafla atışmalar veya farklı koreografiler üzerinden aşılabildiğini söylemek mümkündür. Örneğin bir videoda köçeğin masada oturan erkeklere laf attığını, oturanlara önünü dayarken "hadi yavrum, yapıştır" gibi sloganlar eşliğinde garip sesler çıkardığını, oynadığı erkek için "vur diyo" diyen bir seyirciye "vur mu diyor?" dediğini ve önündeki erkeğin başını öptüğünü, ona sarıldığını görürüz.¹⁵ İki genç köçeğin performansında ise seyredenlerin "haydi bakalım", "hay maşallah", "aman yarabbi" gibi laflarla performansı şekillendirdiklerini, köçeklerin farklı sesler çıkararak karşılık verdiklerini ve yere atılan paraları ters köprü kurarak ağızlarıyla aldıklarını

⁷ "Zonguldak kozlu çataklı köçek şevket1", <https://www.youtube.com/watch?v=HtCXszOzvmY&index=3&list=RDZA92xqE500s> Son erişim: 01.06.2020.

⁸ "Karabük Eskipazar köçek", https://www.youtube.com/watch?v=lp_lK-Rfaak Son erişim: 01.06.2020.

⁹ "Yaşlı amcalardan Bartın çiftetellisi.", <https://www.youtube.com/watch?v=4LI0Tybdqsc> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁰ "MENGEN DEVREK BARTIN ÇİFTETELLİ", <https://www.youtube.com/watch?v=94BHcij1oWA> Son erişim: 01.06.2020.

¹¹ "Zonguldak Gökçebey Namazgah köyü köçek havaları 2017", <https://www.youtube.com/watch?v=M5Bl6nzmDbo> Son erişim: 01.06.2020.

¹² "Devrek Sofular köy düğünü", <https://www.youtube.com/watch?v=HLEluX06m2l> Son erişim: 01.06.2020.

¹³ "Zonguldak Gökçebey Namazgah köyü köçek havaları 2017", <https://www.youtube.com/watch?v=M5Bl6nzmDbo> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁴ "MENGEN DEVREK BARTIN ÇİFTETELLİ", <https://www.youtube.com/watch?v=94BHcij1oWA> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁵ "Çaycuma köçekleri 2", <https://www.youtube.com/watch?v=VLuPqshkcrk> Son erişim: 01.06.2020.

seyrederiz. Aynı performansın ilerleyen dakikalarında köçeklerden biri yere oturup atılan parayı cinsel organının üzerine koyuyormuş gibi yapar ve diğer köçeğe parayı aynı şekilde ağzıyla almasını ima eder. Diğer köçek ise oturmasını fırsat bildiği arkadaşının yüzüne doğru göbek atarak yaklaşır ama oturan köçeğin hemen kalkmasıyla performans ayakta devam eder.¹⁶

Mahremiyet sınırları bu örneklerde olduğu gibi mutlaka fiziksel temasla veya lafla aşılmaz. Örneğin bir köçeğin eteğini erkek seyirciye doğru açarak göbek atması, kadınların ve çocukların bulunduğu bir etkinlikte fiziksel temas kurulmadan dahi erkekler arası yakınlıkların kurulabileceğini ortaya serer.¹⁷ Zira yakınlığın iki insanın karşılıklı bakışmasıyla da meydana gelebildiğini unutmamak gerekir. Temas olsun ya da olmasın, Fischer-Lichte'in belirttiği gibi "dokunma arzusunu uyandıran ve başkasına -onu yoklayarak- dokunan şey bakıştır" (2016, s. 106). Özellikle seyreden açısından düşündüğümüzde "göz sadece bir duyu organı değil, aynı zamanda bir haz organıdır" (Wright, 2002, s. 55). Yani seyreden bakışı, ortaya çıkabilecek dokunma arzusu üzerinden homoerotik hazza kapı açar. Dolayısıyla köçek performanslarında seyreden ve seyredilenin bakışları aracılığıyla erkekler arası mahremiyet sınırlarının herhangi bir temas olmasa dahi aşılabildiğini söylemek mümkündür. Köçeklik geleneğinin tarihsel gelişiminde köçeklerin genç, güzel, arzu nesnesi, kentli profesyonel dansçı konumundan alt sınıf, taşralı, eğlendiren kişi konumuna evrildiğini belirten Haynes de köçeklerin erkek seyirciler için homoerotik çekiciliğini sürdürdüğünü iddia eder (2014, s. 74). Videolarda da izini takip edebildiğimiz bu çekicilik, seyreden için köçek performansını ilgi çekici kılan bir başka etken olarak okunabilir olur.

Köçekler Neden Hoş Karşılanmaz ve Kabul Edilemez?

Köçekliğin yüzyıllar boyu varlığını korumuş olması ve günümüzde ilgi çekiciliğini yukarıda ele aldığım noktalar ışığında sürdürdüğü iddiası, bu geleneğin kimileri tarafından hoş karşılanmadığını ve kabul edilemez bulunduğunu reddettiğimiz anlamına gelmez. Köçekliğe yönelik olumsuz yaklaşımların örneklerini tarih boyunca bazı iktidar politikalarında,¹⁸ literatürde köçeklikle ilgili metinlerde¹⁹ veya gündelik hayatımızda

¹⁶ "BEKLEDİĞİNİZ KÖÇEK VIDEOSU GELDİ İZLEYİN", <https://www.youtube.com/watch?v=mYkpUN5E0tU> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁷ "Kaptaş Oyun Havasını Duyunca Köçekle Adeta Yarıştı :)", <https://www.youtube.com/watch?v=Ijx3zhh3WS8> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁸ Köçeklere 19. yüzyılda getirilen yasaktan daha önce bahsetmişim. Yakın geçmişten bir örnek olarak ise 2016 yılında Kastamonu Belediye Başkanı'nın kültürümüzde böyle bir geleneğin olmadığını belirtmesi ve kentte köçek oynatmayı yasaklaması verilebilir. (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/kastamonuda-kocek-yasaqi-40095502> Son erişim: 01.06.2020).

¹⁹ İlgili literatürde köçekliğe yönelik olumsuz yaklaşımların örneklerini, Metin And'ın ve Refik Ahmet Sevensil'in homofobik metinlerinde görmek mümkün:

"Köçekler de çengiler gibi cinsi sapıktı. Zenginler bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçarlardı. Bunlar yüzünden kavgalar çıkar, yeniciler aralarında dövüşüp kanlı bıçaklı olurlardı" (And, 2014, s. 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" (Sevensil, 2014, s. 121).

kendi çevremizde²⁰ görmek mümkün. Köçek performansının normatif sınırların dışında kalan kendine has özellikleri üzerinden edindiği konum, köçeklerin herkes tarafından kabul edilebilirliğini zora sokar. Ben bu başlık altında köçeklerin hoş karşılanmamasını ve kabul edilemezliğini yine dört alt başlıkla ele alacağım. İlk önce yukarıda güçlü yönünü vurguladığım eğreti görünme halinin bu sefer güçsüz yönünü vurgulayacağım. Ardından köçeklerin seyredenin gözünde öteki/kirli olma durumlarını irdeleyeceğim. Son olarak ise köçeklere yönelik olumsuz yaklaşımları yaratan dinamikler olarak koreofobiyi ve transfobiyi ayrı başlıklar altında tartışmaya açacağım.

Eğreti Bedenin Güçsüzlüğü

Köçeklerin performans esnasında normatif sınırları sarsarak yarattıkları ve bedensel bir aradalıkla seyredenlerin de içinde bulunduğu uzam, köçeklerin performans esnasında maddeleşen bedenlerinin eğreti görüntüsüyle desteklenir. Köçeklerin köçeklik öncesi ve sonrası erkeklik performansının seyredenin gözünde tam olarak yıkılamamasının, köçek bedenlerinin tamamen kırılğan bir bedene işaret etmediğine ve kısmen kabul edilebilir olduğuna daha önce değinmişim. Ancak sonuç olarak bu eğreti beden, eğretiliğini, normatif bedene benzememesi üzerinden edinir. Her ne kadar köçekler seyredenin gözünde bazı “erkeksi” özellikler barındırmaya devam ettiği için ataerkil sistemden sağladığı gücü tamamen yitirmese de erkekliğin kadınların ve kadınsı özelliklerin aşığılanması üzerinden yüceltildiği bir coğrafyada en nihayetinde erkekliği tehlikeye sokması sebebiyle güçsüzlüğü de simgeler. Bu da köçek performansını özellikle erkekler tarafından hoş karşılanmayan ve kabul edilemeyen bir konuma sokan etkenlerden 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)

O'Reilly, bedenin temsilinin saf görünüşün ötesindeki faktörler tarafından karmaşık hale getirildiğini belirtir. Bu faktörler öznenin öz-bilinci, kullanılan ortamın etkisi ve sanatçının performans sergilediği kültürel ve sosyo-politik bağlamdır (2009, s. 49). Köçek performansında bu temsil, normatif toplumsal cinsiyet rollerinin karmaşıklaşması üzerinden şekillenir. Seyredenin bilincinde köçeğin erkek biyolojik bedenine sahip olduğu yerleşik gibidir. Köçeğin performans esnasında temsil ettiği beden ise normatif kodlarla beslenen bu bilince ters düşer. Seyredenin bakışı altında erkek olduğu düşünülen birinin kadınlara atfedilen kıyafetlerle ve hareketlerle dans etmesinin yarattığı muğlaklık, heteroseksist ataerkil sistemde köçeklerin erkek cemaati içindeki konumunu ve gücünü etkilediği gibi, seyredenler için erkekliğe yönelik bir tehdit algısı üzerinden

²⁰ Köçekler üzerine araştırmamı sürdürdüğüm dönemde yeni tanıştığım bir kadından aldığım tepki dikkate değerdi. Araştırmamdan bahsetmem üzerine ilginç ve güzel bir konu seçtiğimi belirten kadının köçeklere yönelik olumlu bir tutum takınacağını düşünürken “ben köçeklere bakamıyorum” demesi ve köçekleri üzerine çalışılması gereken tuhaf bir nesne, bir öteki konumuna oturtan konuşması beni şaşırtmıştı.

tahammülsüzlük de yaratabilir. Bu yüzden kültürel ve sosyo-politik bağlam içinde köçek performansı, ilgi çekici olabildiği gibi kabul edilemez de görülebilir.

Görüştüğüm erkeklerin tamamı, kendileri köçeklere yönelik olumsuz görüş belirtmemiş olsalar dahi, toplum içindeki bu tarz yaklaşımların temelini erkeklerin “o şekilde” dans ediyor olmalarına bağlamışlardı. Dolayısıyla burada şunu bir kez daha hatırlamak gerekir ki, bu olumsuz yaklaşımları yarattığını savunduğum eğretilik sadece seyreden bakışıyla yaratılan ve şekillenen bir eğretiliktir. Köçeklerin kendi performanslarının böyle bir muğlaklık veya algısal çokdurumluluk yarattığını düşünmediklerini kendileriyle yaptığım (ama bu çalışmaya taşımadığım) görüşmeler neticesinde not olarak düşebilirim. Kaldı ki bu köçeklere göre eğretiliğin kendi temsilleriyle değil de benim veya köçek olmayan başka erkeklerin köçeklik yapmaya çalışmalarıyla ortaya çıkabilecek bir durum olması, başka bir çalışmanın konusu olarak dikkate değerdi.

Öteki / Kirli Erkek

Dans etmek, günümüzde hala büyük oranda kadınlara atfedilen bir edimdir. “Dansın güzelliği bizatihi hareket eden bedenin güzelliğidir” (Huizinga, 2017, s. 223) ve bu güzellik temsili, hareket eden bedeni seyirlik konuma oturtur. Seyirlik olan ise 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, s. 286). Bakan ile bakılan arasındaki ayırmda, bakılan taraf erkek olsa dahi edilgin konumundan dolayı dişileştirilmiş olur ve bakan/seyreden açısından kurucu-öteki konumuna oturur. Çünkü karşısındakinin bakışlarını üzerine çekerek kendisini izlettirir ve “izleme dürtüsü” öznenin kendisini ötekilerle ilişkili olarak kurmasının temelini yerleşir” (Wright, 2002, s. 49). Bu eril bakışla hem seyredilenin dişil inşası gerçekleştirilir hem de seyredeninin etkin pozisyonu sağlamlaştırılır.

Köçeklik, dans etmenin erkeksi görülmemesinin en açık örneklerinden biri olarak düşünülebilir. Chevaux ve Tin, dansın kadınlara özgü bir sanat olması sebebiyle erkek dansçının ne erkek ne kadın olarak, sadece öğrenmeye yol açan bir varlık olarak algılandığını iddia eder (2018, s. 65). Özellikle Türkiye örneğinde düşündüğümüzde bu durum dansçı erkeği toplum içinde “öteki” konumuna oturtur. Bu argüman daha önce muğlaklık üzerinden ele alınan eğretilik meselesiyle de örtüşür. “Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır” (Direk, 2012, s. 71) ve normativitenin dışında kalan bedenleri Kristeva’nın abjection kavramının ima ettiği gibi dışa atar, “onları anlaşılabilirliğin sınırında konumlandırır” (Direk, 2012, s. 68). Yani köçekler, bedenin iktidarla ilişkisinde aslında bir başkaldırı örneği sundukları için “normal” olanın dışında konumlandırılır ve abjecte işaret eder. Abject, “bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder (Kristeva, 2014, s. 28). Yani arada konumlanır, muğlak olandır. Köçek performansı bu yüzden eşik olarak ele alabileceğimiz bir uzam yaratmış olur ve köçekler tam da bu eşikteki pozisyonları üzerinden normatif düzenin dışına atılır.

Köçeklerin seyreden gözündeki öteki ve muğlak konumları, benzer şekilde Douglas’ın “kirlilik” kavramsallaştırmasıyla da örtüşür. Douglas, “herhangi bir sınıflandırmanın her zaman bu sınıflandırmaya uymayan, onun belirlediği iç 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, s. 79). Daha basit söylemek gerekirse Douglas’a göre düzenin dışında olan, olması gerektiği yerde olmadığı için kirlidir (Douglas, 1992, s. 35) ve bu kir düzeni tehdit eder. Köçeklerin egemen erkeklik kodlarına uymaması, onları normatif erkeklik düzeninin kiri haline getirir.

Dolayısıyla köçeklerin öteki, *abject*, kirli olma hallerinin, onlara yönelik olumsuz yaklaşımları anlamlandırmamızı sağlayacak bir başka dayanak noktası olduğunu söyleyebiliriz. Seyredilen köçekler bu konumlarını kendilerine has köçeklik özellikleriyle ve seyreden erkeklerle bedensel bir aradalıkları üzerinden edinirler. Bedensel bir aradalık, köçekleri erkek kategorisinden bağımsız düşünmeyen seyirci için farklı erkekliklerin karşılaşmasına zemin oluşturur ve erkekler arası karşıtlıkları yaratıp köçekleri öteki, *abject*, kirli konumuna oturtur. Köçek performansında seyreden bu bakışı, kendi erkeğini beslemek amacıyla köçeklere yönelik küçümseyici bir bakışa olanak tanır. Bu olumsuz tutum aynı zamanda köçeklerin hoş karşılanmamasını koreofobik ve transfobik yaklaşımlar temelinde yorumlamamıza da kapı açar. Çünkü köçekler, performans esnasındaki temsillerini normativitenin dışında kalan koreografileri ve kıyafetleriyle gerçekleştirir.

Koreofobi

Seyreden gözünde köçeklere yönelik hoşnutsuzluğun kaynaklarından birinin koreofobi olduğu ileri sürülebilir. İran dansı üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında Anthony Shay (1999), koreofobi (*choreophobia*) kelimesini solo doğaçlama dansın İran toplumunda kötü bir sembol haline gelme sürecinde hem bu dansa hem de bu dansı performe edenlere yönelik oluşan yaygın olumsuz tepkileri karakterize etmek için kavramsallaştırır. Başka bir makalesinde ise Amerika’da dans eğitmenliği yaptıktan sonra ülkesine dönen İranlı bir erkeğin gençleri “ayartmaktan” dolayı yargılanmasını, “Arap” göbek dansı yaptığı videoların delil olarak kullanılmasını ve sonunda suçlu bulunmasını koreofobiye örnek olarak verir (2006, s. 157-8). Genel olarak koreofobi, bir dans performansında sunulan beden hareketleri üzerinden o dansa ve dansı performe edenlere yönelik geliştirilen olumsuz tutum ve tepkiler için kullanılabilir bir kavram olarak düşünülebilir.

Köçeklere yönelik koreofobik tutumun temelinde, Shay’ın örneğine benzer şekilde göbek atmanın yattığı söylenebilir. Antmen, göbeğin cinsiyetlendirilmiş bir kavram olduğunu, dansözlüğe işaret etmesi üzerinden “doğulu kadın” algısını şekillendiren unsurları hatırlattığını belirtir (2017, s. 106). Göbek atmak köçeklerin performans esnasında sergiledikleri hareketlerden biri olduğu için seyredene dansözlüğü çağırıştırabilir ve köçeklik de kadın dansı gibi algılanabilir. Bu yüzden köçekleri seyreden erkek, hemcinsinin hareketlerini erkeklığe bir tehdit olarak algılayabilir ve buna tepkisiz kalmayabilir. Dolayısıyla köçeklere yönelik koreofobinin, köçekliğin seyreden tarafından “kadın gibi dans etmek” şeklinde algılanmasıyla beslendiğini düşünebiliriz. Oysaki Shay’ın vurguladığı gibi göbek dansı yapan erkek dansçıların “kadınları taklit etme” argümanı üzerinden yorumlanması, tarihsel değerlerin günümüz gözüyle analiz edildiğini gösteren temel bir yanılgıya işaret eder (2006, s. 138).

Seyreden bu olası tepkisine sebep bir başka etken, göbeğin aynı zamanda cinselliği de çağırıştırmasıdır. Üreme organlarına yakın olması sebebiyle bir başkasının göbeğine dokunmak genellikle tabudur (Morris, 2009, s. 185-6). Buna rağmen köçek performansında sergilenen bedensel yakınlıklar, homoerotizm

yaratabileceği gibi homofobiye de zemin hazırlar. Kısacası köçek performansında koreografi üzerinden köçeklere yönelik geliştirilebilecek olumsuz yaklaşımların temelinde, birbirinden ayrı düşünülemeyecek koreofobi ve homofobinin etkili olduğu düşünülebilir.

Köçeklerle ilgili izlediğim videolarda, koreofobik yaklaşımların köçeklerin birer güldürü unsuruna dönüştürülmesi üzerinden beslendiğini söyleyebilirim. Bu durumu özellikle köçek performansının taklit edildiği videolarda köçeklerin nasıl temsil edildiği üzerinden görmek mümkündür. Örneğin köçeklerle ilgili video paylaşımları arasında, skeçlerden oluşan bir komedi programında oyuncuların gerçekleştirdikleri köçek performansı karşımıza sıklıkla çıkar. Köçekler bu programda tamamen güldürü unsuru olarak sunulur ve köçek performansı esnasında özellikle diğer karakterlerin verdikleri tepkiler oldukça koreofobiktir. Birbirinden farklı performansların sergilendiği üç videoda²¹ köçekleri seyreden erkek karakterlerin abartılı şaşkınlıkları, korkuları ve bu duygularla şekillendirdikleri tepkileri performans boyunca sürer. Köçeklere bakamazlar, baktıklarında gözlerini kaçırırlar, köçeklerle fiziksel mesafeleri kısaldığında köşe bucak kaçarlar, köçekleri kovarlar ve bağırarak abartılı tepkilerde bulunurlar. Alışıp onlara eşlik etmeye çalıştıkları zaman bile tereddütlüdürler ve göz teması kurmayarak mesafelerini geriye kaçışlarla korurlar. Üç performansın sonunda da köçeklerden biri diğerinin kucağına atlar ve diğer erkeklerin en koreofobik tepkisi o an gerçekleşir. Ağızları açık ya da elleri ağızlarında şaşkınlıktan donakalırlar ya da bağırarak ve gözlerini kapatarak kaçarlar.

Köçeklere yönelik koreofobik yaklaşımı, köçek videoları arasında karşıma çıkan farklı bir video üzerinden de örneklendirebilirim.²² Bu videoda iki köçeğe Fetullah Gülen ve Kemal Kılıçdaroğlu'nun yüzlerinin montajla eklenmiş olduğu görülür. Dans eden köçeklerin birkaç saniyelik görüntüsü, iki dakikayı aşan video boyunca montajlı bir şekilde sürekli döner. "Feto kılıçdaroğlu / köçek oyunu" başlıklı bu video ve altındaki izleyici yorumları, köçeklerin koreografi üzerinden aşağılama aracı olarak görülebildiğinin iyi bir örneğidir.

Transfobi

Seyredende oluşabilecek "göbek atan erkek dansçı" algısı üzerinden değindiğim homofobik yaklaşımın bir boyutunun "erkeklerde kadınsı olarak görülen özelliklerin ve bir anlamda da kadınlarda erkeksi denilen özelliklerin aşağılanması" (Welzer-Lang'den akt. Tin, 2018, s. IV) üzerinden şekillendiğini düşündüğümüzde, homofobiyi köçek performansına yönelik hoşnutsuzluğun temellerinden biri olarak görmek akla yatkın duruyor. Ancak ben bu olumsuz yaklaşımların homofobiden ziyade transfobi üzerinden açıklanmasının daha uygun olacağını düşünüyorum. Çünkü transfobi, homofobiden farklı olarak, heteroseksüel düzene aykırı görülen bir cinsellik biçimine karşı değil; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve görünüm ilişkisiyle heteromerkezci düzenin sarsılmasına karşı bir tepki olarak ortaya çıkar (Krikorian, 2018, s. 395). Köçeklerin seyredenin gözünde cinsel yönelimden bağımsız bir şekilde sadece görünümleriyle ve koreografileriyle yarattıkları

²¹ "Güldür Güldür Show - En Komik Dans Sahneleri", https://www.youtube.com/watch?v=phIO_Oq2RiM Son erişim: 01.06.2020.

"Güldür Güldür Show'un Unutulmaz Köçekleri", <https://www.youtube.com/watch?v=2PLPG1KWPak> Son erişim: 01.06.2020.

"Güldür Güldür - Köçek", https://www.youtube.com/watch?v=wufj2D_Bpts Son erişim: 01.06.2020.

²² "Feto kılıçdaroğlu / köçek oyunu", <https://www.youtube.com/watch?v=6GD1AJKq5VY> Son erişim: 25.07.2018.

muğlaklık, bu performansın hoş karşılanmamasını ve kabul edilemezliğini heteronormatif düzenin neden olduğu transfobik nefret üzerinden okumayı daha mümkün kılar.

Heteronormatif düzen heteroseksüelliği sadece cinsel yönelim olarak temel almaz, cinsiyet rolleri başta olmak üzere heteroseksüellikle ilişkilendirilen her şeyi topluma dayatır. Heteronormativite, Özbay ve Erol'un belirttiği gibi "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 (2018, s. 202). Seyredenin gözünde idealleştirilmiş kodlara uymayan haliyle köçeklerin bu sistemde varlıklarını sürdürmekte zorlanmaları akla yatkındır. Köçeklerin de karşılaşılabildiği "alaya alma, hor görme, yaygın baskı ve kurumsallaşmış ayrımcı muamele, transfobinin bilinen ifadeleridir" (Krikorian, 2018, s. 396). Dolayısıyla köçeklere yönelik olumsuz bakış, tutum ve davranışların transfobiden beslendiğini söylemek mümkündür.

Aşağıdaki alıntılar, erkek seyircilerle yaptığım görüşmelerde de köçeklerin bazı kesimler tarafından hoş karşılanmamasına ve kabul edilemez görüldüğüne dair paylaşımların transfobiye işaret ettiğine örnek olarak verilebilir.

"Yoldan çevir birini, al şu eteği giyip göbek at dese Allah aşkına 10 kişiden kaçını kabul eder. Üzerine para vereceğini söylesen 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, cafcacflı şeyler ve göbek atmak, kırılmak söz konusu. Tabii kabul edilemez olur bazıları için." (Mühendis Bey)

"O eteği giyip göbek atsam babam beni yaşatmaz herhalde (gülüyor)" (Bolulu Seyirci)

"Seyretmesi güzel ama ben yapmam. Yapmam da zaten. Yapmayayım da zaten. (gülüyor). Oynamam öyle giyinip de." (Arda)

Görüşmelerden alıntılarının yanı sıra, köçek performansı üzerine çalıştığımı söylediğim bir erkek arkadaşımın köçekler için yaptığı "post-modern drag queen" tanımlamasını da köçeklerin heteronormatif cinsiyet düzenine uymayan bir performans sergilediklerine yönelik algıya örnek olarak verebilirim. Bu örnek transfobik bir ima barındırmıyor olsa da köçekleri "karşı cinsi taklit eden" konumuna oturtarak köçek performansına yönelik transfobik algının nasıl temellendiğini göstermesi açısından önemliydi. Çünkü transfobi tam da "cinsel pratiklerin ötesinde, bir gün ya da sürekli olarak cinsiyetler-arası sınırları geçen kişiye karşı yapılan saldırıları tanımlar" (Krikorian, 2018, s. 397). Köçeklerin seyredenin gözünde bu sınırları aşan bir performans sergilemeleri, köçek performansının kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlama sebeplerinden biri olarak düşünülebilir.

Sonuç

Köçek performansı sadece köçekler ve köçek takımlarıyla değil, her performansta olduğu gibi seyredenler başta olmak üzere canlı/cansız pek çok dış etkenin varlığıyla şekillenen bir performans olarak düşünülmelidir. Analiz ettiğim videoların bazılarında olduğu gibi seyircilerin bulunmadığı bir ortamda gerçekleştirilen performanslar bile köçeklerin ve takımlarının birbirlerine bakışı altında ilerler, başka bir seyreden olduğu veya olacağı var sayılır, performans buna göre düzenlenir ve mekânsal etkilere açıklığını her zaman sürdürür. Aslında performansı şekillendiren etkenlere “dış” etkenler demek dahi söylemsel bir hata olarak düşünülebilir çünkü performans zaten bu etkenlerle birlikte var olur. Köçek performansı, performans anında canlı/cansız bütün varlıkların bir aradalığı üzerinden şekillenen bir uzamda gerçekleşir ve köçeklerin diğer kategorilerle açıklanamayan kendine has özellikleri eşikselliğe işaret ettiğim bu uzamda sağlanmış olur

Yüzlerce yıllık geçmişe sahip köçeklik geleneği ilk ortaya çıktığı zamanki ününü ve önemini zamanla kaybetmiş olsa da bugün hala belirli bölgelerde varlığını sürdürmektedir. Köçeklerin günümüzde sayılarının iyice azalmasının temel sebeplerinden biri bu performansın bazı kesimler tarafından hoş karşılanmaması iken; geleneğin zayıflamasına ve yasaklara rağmen köçeklerin belirli bölgelerde performanslarını sürdürebiliyor olmalarının altında bu performansın hala kimilerince ilgi çekici görülüyor olması yatar. Bu iki farklı yaklaşımın altındaki dinamikleri tartışmaya açabilmek için köçeklerden öte onları seyredenlerin köçek performansını nasıl alımladıkları üzerine düşünmek gerekir. Böyle bir amaçla yola çıkan bu makale köçek performansında bedensel bir aradalığa odaklanmış, köçeklere yönelik olumlu/olumsuz yaklaşımların sebeplerini eşikteki dansta onlara eşlik eden erkek seyircilerin bakışı üzerinden okumaya çalışmıştır.

Erkek seyircilere göre köçeklerin performans esnasında sundukları beden temsili ile performans öncesi/sonrası sergilediklerini düşündükleri erkeklik performansları arasında bir uyumsuzluk ortaya çıktığı söylenebilir. Köçek performansındaki bu uyumsuzluk, bütün performanslarda ortaya çıkan algısal çokdurumluluk halinin bir örneğidir. Bu algısal çokdurumluluk, erkek seyircileri köçek performansının yarattığı eşikselliğe çeken etmenlerden biridir aynı zamanda. Eşikte süregiden performansta erkek seyircinin bakışı, köçeklerin performans üzerinden edindikleri kimlikle şekillenir. Yani erkek seyircilerin köçeklere yönelik bakışları birbirinden farklı da olsa, hepsi köçeklerin performanstaki kendine has konumundan beslenir. Dolayısıyla bu yazıda iddia edildiği gibi köçeklerin bir taraftan eğreti bedenleriyle edindikleri güç, farklılıklarıyla kazandıkları cazibe, performans sonrası görünmezlikleri ve homoerotizm üzerinden ilgi çekici ve kabul edilebilir olmaları; diğer taraftan eğreti bedenlerinin sebep olduğu güçsüzlük, farklılıklarının yarattığı ötekilik/kir ve koreofobi/transfobi üzerinden hoş karşılanmayıp kabul edilemez olmaları, onların ancak erkeklik performansı ile uyumsuzluk yaratmaları sonucu kazandıkları “köçeklik” özellikleri üzerinden açıklanabilir olur. Köçeklere yönelik farklı yaklaşımların kadın seyircilerle yürütülecek bir araştırmada hangi dinamiklerle beslendiği ise bir başka çalışmanın konusu olarak üzerinde düşünmeye değerdir.

Kaynakça

- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatrosu tarihi*. (4. Basım.). İstanbul: İletişim.
- And, M. (2015). *16. yüzyılda İstanbul: kent, saray, günlük yaşam*. (3. Basım.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli bedenler: sanat, kimlik, cinsiyet*. (3. Basım.). İstanbul: Sel.
- Avcı, M. (2017). Shifts in sexual desire: bans on dancing boys (köçeks) throughout Ottoman modernity (1800s–1920s). *Middle Eastern Studies*, 53 (5), 762-781.
- Barutçu, A. (2019). *Eşiklerde dans: beden ve performans ekseninde köçekler* (Yayınlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Barutçu, A. (2020). Judith Butler felsefesinde kimlik siyasetinin reddi: özne ve cinsiyet tartışmaları üzerinden bir okuma. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7 (2), 431-449.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). Müzik çalışmalarında 'kimlik', 'cinsiyet': Osmanlı'da çengiler, köçekler. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 12 (1), 111-128.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). (2. Basım.). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2014). *Bela bedenler*, (C. Çakırlar ve Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Candan, A. (2010). *Oyun tören gösterim*. İstanbul: Norgunk.
- Carlson, M. (2007). What is Performance? Henry Bial (Der.), içinde, *The performance studies reader* (2. Basım.) (s. 70-75). Londra ve New York: Routledge.
- Carlson, M. (2013). *Performans: eleştirel bir giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Chevaux, H. ve Tin, L. G. (2018). Dans. Louis-Georges Tin (Der.), içinde, *Homofobi sözlüğü* (s. 64-66). (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.). İstanbul: Sel.
- Çelik, A. (2007). Eğreti emek-parçalanmış sınıf. *Birikim Dergisi* 217, 122-33.
- Direk, Z. (2012). Judith Butler: toplumsal cinsiyet ve bedenin maddeleşmesi. Zeynep Direk (Der.), içinde, *Cinsiyetli olmak: sosyal bilimlere feminist bakışlar* (3. Basım.). (s. 67-84). İstanbul: Yapı Kredi.
- Douglas, M. (1992). *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo* [1966]. Londra ve New York: Routledge.
- Evren, C. (2018). Spor antropolojisi. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (Der.), içinde, *Kültür denen şey: antropolojik yaklaşımlar* (s. 233-255). İstanbul: Metis.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Gard, M. (2003). Being someone else: using dance in anti-oppressive teaching. *Educational Review*, 55 (2), 211-223.
- Goffman, E. (2014). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (B. Cezar, Çev.). (3. Basım.). İstanbul: Metis.
- Haynes, B. G. (2014). *Performing modernity in Turkey: conflicts of masculinity, sexuality, and the köçek dancer* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). The City University of New York, NY.
- Huizinga, J. (2017). *Homo ludens: oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). (6. Basım.). İstanbul: Ayrıntı.
- James, W. (2013). *Törenselleşen hayvan: yeni bir antropoloji portresi*. (S. Çalışkan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karataş, Ö. S. (2012). Osmanlı'nın aykırı dansçıları tavşanlar ve tavşanca formu. *Milli Folklor*, 24: 95, 289-299.
- Kılıç, Ç. (2009). Zenne ve köçek. Emine Gürsoy-Naskali ve Aylin Koç (Der.), içinde, *İğdiş, sünnet, bedene şiddet kitabı* (s. 355-365). İstanbul: Kitabevi.
- Koçu, R. E. (2015). *Eski İstanbul'da meyhaneler ve meyhane köçekleri [1947]*. (3. Basım.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Krikorian, G. (2018). Transfobi. Louis-Georges Tin (Der.), içinde, *Homofobi sözlüğü* (s. 395-398). (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.). İstanbul: Sel.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine deneme*. (N. Tural, Çev.). (2. Basım.). İstanbul: Ayrıntı.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü: imgelerin toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). (3. Basım.). İstanbul: Ayrıntı.
- Mansbridge, J. (2017). The zenne: male belly dancers and queer modernity in contemporary Turkey. *Theatre Research International*, 42 (1), 20-36.
- Morris, D. (2009). *Çıplak adam: erkek vücudu üzerine bir inceleme*. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Mulvey, L. (2016). Görsel zevk ve anlatı sineması. Ahu Antmen (Der.), içinde, *Sanat / cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştirisi* (5. Basım.). (s. 277-297). İstanbul: İletişim.
- O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Londra: Thames & Hudson.
- Oksaçan, H. E. (2015). *Sultanlar devrinde oğlanlar*. (2. Basım.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özbay, C. ve Erol, M. (2018). Vatandaşlık rejimi, cinsellikler ve beden siyaseti. *Cogito* 90, 201-204.
- Salih, S. (2002). *Judith Butler*. Londra ve New York: Routledge.

Schechner, R. (2013). What is performance studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5 (2), 1-11.

Sevengil, R. A. (2014). *İstanbul nasıl eğleniyordu?* İstanbul: Alfa.

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), 137-162.

Tin, L. G. (2018). Önsöz. Louis-Georges Tin (Der.), içinde, *Homofobi Sözlüğü* (s. III-X). (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.). İstanbul: Sel.

Valery, P. (2018). *Degas dans desen*. (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Williams, G. J. (2010). Preface: interpreting performances and cultures. Gary Jay Williams (Der.), içinde, *Theatre histories: an introduction* (2. Basım.). (s. XVII-XXV). Oxon ve New York: Routledge.

Wright, E. (2002). *Lacan ve postfeminizm*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest.

Yalur, T. (2013). Osmanlı'da bir cinsel kimlik olarak köçek. Berfu Şeker (Der.), içinde, *Başkaldıran bedenler: Türkiye'de transgender, aktivizm ve altkültürel pratikler* (s. 67-81). İstanbul: Metis.