



Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak “Huysuz Virjin”*

Hale YILANCIOĞLU BİÇER**

Özet

Çalışmanın ana kavramı olan, Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet ve queer çalışmaları kapsamında ortaya koyduğu “performatiflik”, toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmaları alanında kullanılan önemli bir kavramdır. Butler’a göre beden, cinsiyeti ya da toplumsal cinsiyeti belirleyen bir alan değildir. Beden, kimliklerin sahnelendiği bir alan, bir sahnedir. Kimlikler değişkendir ve bu noktada kendilerini performanslarla ifade ederler. Çalışmanın ikinci kavramı olan “karnavalesk” ise, Rus kültür bilimci Bakhtin tarafından, edebiyat çalışmalarından yola çıkarak teorize edilmiştir. Karnavalesk, ortaçağ karnavallarının heterojen yapısıyla bağlantılı olarak oluşturulmuş, yine Bakhtin’e ait olan diyalog kavramıyla birlikte işleyen bir kavramdır. Ortaçağ karnavallarının en belirgin özelliği, karnaval alanında ‘icracı-izleyici’ ayrımının ortadan kalkması ve karnavala katılan herkesin ‘diyalog’ yoluyla bu rolleri değiştirerek uygulamasıdır. Üstelik izleyici, bu pratiğin şekillenmesinde ve yönlendirilmesinde de büyük rol oynamaktadır.

* Makale Geliş Tarihi: 30.08.2021 Makale Kabul Tarihi: 11.08.2021

** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans
baleyilancioglu@hotmail.com ORCID:0000-0001-8167-8793

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

Anahtar Kelimeler: Performatiflik ve Müzik, Karnavalesk Performans, Huysuz Virjin, Toplumsal Cinsiyet, Popüler Müzik.

Performativity and Musical Representation: “Huysuz Virjin” as a Carnavalesque Performance

Abstract

The concept of “performativity”, which is the main concept of the study and put forward by Judith Butler within the scope of gender and queer studies, is an important concept used in the context of gender and identity. According to Butler, the body is not a field that determines sex or gender. The body is a space a stage, where identities are staged. Identities are variable and at this point they express themselves through performances. The secondary concept of this study, the carnivalesque was theorized by the Russian cultural scientist Bakhtin, based on the literary studies. Carnavalesque is a concept created in connection with in the heterogeneous structure of medieval carnivals and Works together with the concept of dialogue which also belongs to the Bakhtin. The most distinctive feature of medieval carnivals is the elimination of the “performer-audience” distinction in the carnival area and everyone participating in the carnival practice these roles by changing through “dialogue”. Moreover, the audience plays a major role in shaping and guiding this practice. The character of “Huysuz Virjin” which was created by

the Turkish performance artist Seyfi Dursunoglu at the end of the 1960s, has been an exemplary case of the work by incorporating the concepts of performativity and carnivalesque into the same performance. Huysuz Virjin is a heterogeneous performance composed of music, dance and improvisational dialogue with the audience, performed by a male performer in a female costume and character. The aim of this study is to analyze the performance of Huysuz Virjin with the help of performativity within the scope of gender and identity; to try to understand the heterogeneous nature of the performance which refers to the medieval carnivals with the concept of carnivalesque.

Keywords: Performativity and Music, Carnavalesque Performance, Huysuz Virjin, Gender, Popular Music

Giriş

1800'lü yıllardan başlayarak Cumhuriyet sonrası döneme kadar popülerliğini sürdüren kanto, son zamanlarda kadının değişen müzikal kimliği kapsamında toplumsal cinsiyet çalışmalarına da konu olmaktadır. Beşiroğlu ve Özbilen “Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular” adlı çalışmada kanto yoluyla kadının değişen müzikal kimliği üzerinde durmuştur (2010). Aynı zamanda çalışma, batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin Türk popüler müziğine etkileri ve bu etkiler sayesinde kadının kamusal alanının değişimine vurgu yapmaktadır. Ünal ise, kantoyu batı-dışı modernlik kavramı çerçevesinde inceleyerek, kantonun gelişimini tersine bir gelişim olarak nitelendirmiş ve geleneksel doğru giden bir dönüşüm olduğunu belirtmiştir (2017: 265). Ünlü ise, kanto tanımının zaman içinde değişikliğe uğradığına, gelenek ve kural dışı her yeni müziğe kanto denmeye başladığını belirterek, kantonun yapısal olarak nasıl konumlandırıldığına dikkat çekmektedir (1998: 10, akt. Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 237). Esin ve Sazak'ın çalışmasında ise, kanto icrasında kadının etkin rolü, cinsiyete dayalı kodlarının konumu kanto örnekleri üzerinden incelenmiştir (2016: 14).

Kanto ile ilgili yapılan çalışmalarda genel olarak kanto türü anlaşılma, açıklanmaya çalışılmış ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimine, değişimine dikkat çekilmiştir. Kanto, kadının değişen müzikal kimliği kapsamında değerlendirilmiş ve genel olarak kadının etkin rolde olduğu bir tür olarak betimlenmiştir ki kimlik kodlarının tarihsel bağlama göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir. Toplumsal meşruiyet kavramıyla yeniden düzenlenen söz konusu kodlar; topluma ve kültüre göre eril-dişil algısı değişiklik gösterir, statik değildir ve sürekli yeniden yapılanmaktadır.

Bu çalışmadaki örnek olay olan Huysuz Virjin performansının birincil performans dinamiği kuşkusuz kantodur. Bu sebeple, Huysuz Virjin performansını çözümlerken, kantonun tarihi gelişiminden, konumundan ve fonksiyonundan bahsetmek önem arz etmektedir.

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

Kavramsal Boyut: Performatiflik

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

Queer, oluşum ve gelişim süreci hâlâ devam etmekte olan bir terimdir. Birçok sosyal bilimci bu terim üzerine tanımlar geliştirmekte, daha net anlaşılması için çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Özellikle Judith Butler'ın yaptığı çalışmalar, -her ne kadar feminizm çerçevesinde şekillendiği düşünülse de- terimin anlaşılmasında önemli rol oynamakla birlikte, akademik camiada birçok soru ve tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

1990'ların başında LGBT çevresi tarafından kullanılmaya başlanan queer, 20. yüzyılın başında Amerikalı gey erkeklere yöneltilen aşağılayıcı bir terim olarak karşımıza çıkar (Özkazanç, 2018: 89). 'Ucube', 'tuhaf', 'ibne' gibi anlamlarda kullanıldığı; eşcinselliği anlatan 'argo' bir kelime olduğu ya da homoseksüelliği aşağılayan bir kelime olduğu bilinmektedir (Jagose, 2017: 9).

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

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

Queerin, sabit bir zeminde durmadığı, devingen yapısı sebebiyle direkt ve net tanımlamaları kabul etmediği ortadadır. Bu da terimin neye işaret ettiğine

dair bir belirsizliğe sebep oluyormuş gibi görünebilir (Özkazanç, 2018: 92). Ancak bu belirsizliğin de bir anlam ve önemi olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple Jagose gibi teorisyenler, onu sınırlandırmaktan çok, haritalandırmak için çalışmaktadır.

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

Queeri eleştirmek veya olumlamaktan ziyade, queer ile çerçeveselendirilen toplumsal cinsiyet çalışmalarının verimliliğine ve queerin sürekli değişim ve gelişim içerisinde olan, sabit olmayan bir teori olmasına dikkat çekmek, onu anlamayı ve bu tarz çalışmalar içerisinde oturtmayı daha kolay hâle getirecektir. Bu noktada, queer çalışmalarıyla bilinen Judith Butler’ın geliştirdiği performatiflik kavramı, hem çalışmayı oluşturan örnek olay ile bağlantı kurmaya yardımcı olacak hem de kimlik inşâsı ve kimlik temsili sürecinde bir merkezîyet oluşturacaktır.

Performatiflik, Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet tartışmalarını oluşturan ‘yapısal ikili ayrımları’** bütünüyle reddetmesi sonucu geliştirdiği kavramlardan biridir (Kineşçi, 2018: 57). Butler, bu ikili karşıtlıkları reddederken kendi teorisini geliştirmiş ve bu teorisini beden, cinsiyet, söylemsellik, olumsuzluk ve performatiflik kavramları üzerinden şekillendirmiştir. Butler’a göre beden, cinsiyeti ya da toplumsal cinsiyeti belirleyen bir alan değildir. Kimliklerin sahnelendiği bir alan, bir sahnedir (Butler, 2009: 86; akt. Kineşçi, 2018: 58). Butler’a göre kadın-erkek ayrımı tarihseldir. Cinsiyetler biyolojik olarak ‘ikili’ addedilse de toplumsal cinsiyetin ikili olduğunu savunmak için bir neden bulunmamaktadır (Butler, 2019: 51). Dolayısıyla kadın ve erkek ikiliği tarihsellik ile ilişkilendirildiğinde, sabit bir olgu olmadığı anlaşılmaktadır.

* Karşı cins ile özdeşleşmiş kıyafetlerin giyilmesi.

** Kadın-erkek, homoseksüel-heteroseksüel vb. ikili ayrımlar.

Bu kimlikler değişkindir ve bu noktada kendilerini performanslarla ifade ederler (Kineşçi, 2018: 58). Butler'a göre toplumsal cinsiyet, tekrar eden edimlerin performatif bir sonucudur. Butler bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir: “toplumsal cinsiyet, bedenin tekrar tekrar biçimlenmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde zamanla pıhtılaşarak bir töz görünümü, bir tür doğal oluş görünümü üreten bir dizi tekrarlanan edimdir” (1990: 33; akt. Jagose, 2017: 106). Butler'a göre performatiflik, tek seferlik bir edim değildir. Tekerrür eder, bir anlamda ritüeldir. Beden kapsamında doğallaştırılmasıyla etkileri ortaya çıkar. Süreklilięi olan, zamansal ve kültürel bir süreçtir (2019: 20).

Toplumsal cinsiyeti betimleyen ifadeler salt bir toplumsal cinsiyet kimliği oluşturmaz. Çünkü bu kimlik Butler'a göre, o ifadelerin performatif sonuçları olarak ortaya çıkar. Toplumsal cinsiyet kavramının, toplumsal cinsiyet kimliği oluşturamayacağı üzerinden gidecek olursak, kimliğin inşası ve temsilinde performatiflik kavramının nasıl işlediğini görürüz. Söz gelimi, Butler'ın performatiflik kavramı, bazı araştırmacılar tarafından ‘performans’ kavramı ile bir tutulmaktadır. Bu noktada Butler, toplumsal cinsiyetin kasti ve bilinçli bir performans olarak anlaşılması gerektiğini vurgular (Jagose, 2017: 108). ‘Oluşturulmuşluk’ ve ‘sınırlama’ kavramlarına dikkat çeker:

Performatiflik, düzenli ve sınırlandırılmış norm tekrarlarını içeren bir sürecin dışında anlaşılabilir. Ve bu tekrar bir özne tarafından icra edilmez; bu tekrar, özneyi olanağı kılan ve özneye geçici koşulunu kuran şeydir. Bu tekrarlanabilirlik ‘performansın’ tekil bir eylem ya da olay olmadığını fakat ritüel bir yapıdır, belli bir sınır ve çerçeveleri olan, yasak ve tabularla yönlendirilen, sürgün ve hatta ölüm tehditleri altında sahnelenen sürekli bir ritüel olduğunu belirtir, fakat ısrar etmekteyim ki bu tekrarlanabilirlik ‘performatifliği’ tam manasıyla tanımlanamamaktadır

(Butler: 1993a: 231; akt. Jagose: 2017: 109).

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

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

Butler, bu bakış açısıyla toplumsal cinsiyet çalışmalarında, feminizm kuramına da eleştiriler getirmiştir. Çeşitli cinsiyet kodlarını, birtakım terimler ile ifade etme konusunda, bu terimlerin her zaman ifade edilmek isteneni karşılamayacağını bilerek kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Kimlikleri ifade ederken, elbette terimlerden yararlanmak gerekmektedir. Ancak Butler’a göre, kimliğin oluşumu aşamasında kimliği yapışöküme uğratmak gerekmektedir (2008: 53, akt. Akar, 2015: 53). Butler’ın performatiflik kavramı, her ne kadar farklı yorumlansa da farklı teorisyenlerce eleştirilerek anlam kayması ile karşı karşıya kalsa da anlaşılması gereken, öznenin bilinçli bir şekilde yaptıklarına değil, öznenin oluşumuna ve gelişimine vurgu yapan bir kavram olduğudur.

Kavramsal Boyut: Karnavalesk

Rus kültürbilimci Mikhail Bakhtin’in edebiyat incelemelerinden yola çıkarak kavramlaştırdığı diyalog, karnavalesk ve diyaloji kavramları, Çerezci-oğlu’nun da bahsettiği üzere, edebiyat dışındaki alanlarda da ilgi çekmekte ve birçok araştırmaya ışık tutmaktadır (2015: 9). Karnavalesk kavramı, ortaçağ karnavallarının heterojen yapısına vurgu yapan ve diyalog kavramıyla bir arada işlevsellik kazanan bir kavramdır. Diyalog kavramının farklı seslerin ya da amaçların çarpışmasını ifade etmesinin yanında tarihsel de bir anlamı bulunmaktadır (Bakhtin, 2020: 24). Sibel Irzık, Bakhtin’in Karnaval’dan Romana adlı kitabına yazdığı ön sözde bu durumdan şöyle bahseder: “Bu anlamda diyalog, tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışması, bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskelerinin düşürülmesidir” (2020: 24). Bakhtin’in, Sokrates’in diyalog kavramına bu anlamda vurgu yaptığı bilinmektedir.

Ortaçağda folk mizahı, ideolojik ve edebî dünyanın dışında gelişmiştir. Bu yüzden özgürlük alanının çok geniş olduğunu söylemek mümkündür. İnsanları çoğu alanda kısıtlayan bir kilisenin varlığından söz edilirken, resmi alan dışında kalan alanlarda serbest ve kuralsız bir gülme eylemi söz konusu

olabilirdi (Bakhtin, 2020: 88). Bir anlamda ortaçağda insanların ikili bir yaşam sürdürdüklerini belirten Bakhtin, bu yaşamlardan birinin kilise yaşamı diğerrinin ise karnaval yaşamı olduğuna dikkat çeker (2020: 110).

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

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

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

Karnaval bir festival veya partiden çok daha fazlasıdır. Karnaval, baskı görenlerin sahip olduğu muhalif kültürdür. Kültürel üretim ve tutkunun ürettiği karşı modeldir. Dünyanın aşağıdan görünümünü sunar; sadece davranış kurallarını bozguna uğratmak anlamında değil; aynı zamanda baskıcı toplumsal yapıların sembolik ve ileriye dönük yıkımı anlamında

(Stam, 1992: 95; akt. Sarı, 2011: 471).

Bakhtin, karnavalesk ile ilgili toparlayıcı bir betimleme yaparken, felsefi diyalog, serüven, fantastiklik, ütopya gibi birbirine hiç benzeşmediği düşünülen birçok kavramı bir türün organik bütünü içinde bir araya toplanması olarak ifade etmektedir (2020: 239). Bu da karnavalesk kavramının heterojen yapısına işaret etmektedir. Bu noktada çalışmanın ilerleyen kısmında ‘Hırsuz Virjin’ örnek olayından yola çıkılarak, yine Bakhtin’in ileri sürdüğü ‘hetero biçem’ kavramına da değinilecek ve tüm kavramlar nezdinde bir değerdendirme sunulacaktır.

Tarihsel Boyut: Kanto ve Tarihsel Konumu

Osmanlı’da Batılılaşma ve modernleşme hareketleri kapsamında, özellikle İstanbul merkezli sanat aktivitelerinin yaygınlaşmasıyla çeşitli tiyatro toplulukları, kumpanyalar, orkestralar, sarayda ve halka açık alanlarda performanslar sergilemeye başlamıştır. 1850’li yıllarda tiyatrolar yaygınlaşmış, telifli oyunlar Türkçe sahnelenmeye başlamış, Rumların ve Ermenilerin öncülüğünde opera ve tiyatro toplulukları oluşmaya başlamıştır (Ünal, 2017: 258). Batı’dan gelen çalgılar ve formlar, Osmanlı makamsal müziğine sirayet ederek melez bir yapı oluşturmuştur.* Bu kültürel etkileşimin, Kanto türünün Türk müziği içerisinde yer almasına olanak sağladığını söylemek yanlış olmaz. Tiyatrolarda oyun öncesi halkı tiyatroya çekmek amacıyla açımlik orkestralar oluşturulmuş ve Batı’dan gelen çalgılara bu orkestralarda yer verilmiştir. Söz gelimi, trompet, keman, klarnet, trombon gibi enstrümanlar bu oyun öncesi sahne alan antrakt orkestralarda kullanılan enstrümanlar arasındadır. Osmanlı’nın çok kültürlü ve etnisite çeşitliliği barındıran yapısı Batı’dan gelen çalgılarla birleşince, geleneksel Osmanlı müziğindeki değişim de gözle görülür bir hâl almıştır. Bu durum kanto gibi melez türlerin oluşmasında etkili olmuştur.

Kantonun, Türk Müziği’nin ilk popüler türü olduğu düşünülmektedir (Özbilen, 2006: 8). Kanto sözcüğü, 1870 yılında İstanbul’a gelen gezici bir tiyatro topluluğundan öğrenilen Cantare** adlı İtalyanca sözcükten türetilerek kullanılmaya başlanmıştır (Beşiroğlu ve Özbilen: 236). “1870 yılında İstanbul’a gelen bir İtalyan tiyatrosunun verdiği temsillerde ilk kez kanto oynanmış, bundan sonra tuluat tiyatrolarımıza asıl oyun başlamadan önce, bir çeşit uvertür (Overture) olarak yapılan caz davulu, trompet, keman ve zilden ibaret çalgı takımının çaldığı kırık havalarla oynanan şarkılı ve çiftetelli karışımı oyunlara kanto adı verilmiştir” (Ataman, 1997: 271; akt. Beşiroğlu ve Özbilen, 237). Sonrasında kanto performansı yapılırken icra edilen şarkılar da kanto ismiyle ifade edilmeye başlanmıştır.

Kantonun, Türk müziğinin ilk popüler türü olmasının yanı sıra, önemli addedilebilecek diğer özelliği de kadınların icra ettiği bir tür olmasıdır. Kanto icrasında, erkeklerin de performans sergilediği bilinmektedir. Ancak, performans içerisinde erkeklerin ikinci planda olduğunu söylemek mümkündür. Erkeklerin üstlendiği rol, kadınlara eşlik etmek, onlarla düetler yapmaktır. Kantoda egemen olan kadındır. Ancak Osmanlı döneminde modernleşme hareketlerinin başlamasına rağmen Müslüman kadınların saray dışında müzik veya dans icraları yapmalarının yasak olduğu bilinmektedir. Bu sebeple,

* Çalışmamızın ana eksenini oluşturan kavramlar arasında olmadığından burada modernizm kavramına değinilmemiştir. Ancak her toplumda -özellikle Batı-dışı toplumlarda- modernleşmenin farklı sonuçlar doğurduğunu söylemek gereklidir. Bu noktada Nilüfer Göle’nin “Batı-dışı modernlik” kavramı iş görmektedir.

** Şarkı söylemek anlamında kullanılan İtalyanca bir sözcük.

gayrimüslim kadınlar çeşitli müzik, dans performansları yürütmüşlerdir. Bu performansların başında da kanto yer almaktadır. Bu bağlamda, bir yanda geleneksel kodlarına uygun davranış sergilemesi beklenen Osmanlı kadını, diğer yanda modernleşme hareketlerinin sonucunda sahne performansını özgürce sergileyebilen gayrimüslim kadınlar durmaktadır. Müslüman kadınların da gayrimüslim kadın isimlerini kullanarak sahne performansları düzenledikleri bilinmektedir. Dönemin en bilinen kanto icracıları arasında Şamran, Peruz Hanım, Küçük Virjin, Eleni, Şamran Hanım, gibi isimler geçmektedir (Demir, 2018: 46). 1890 yılında Amalia takma adını kullanarak sahneye çıkan Kadriye Hanım'ın ilk Müslüman kadın kantocu olduğu belirtilmektedir (Zobu, 1961:19, akt. Özbilen, 2006: 12). Bu noktada, Kanto icrasında cinsiyet kodlarının nasıl işletildiğine vurgu yapmakta yarar vardır. Saray dışında müzik veya dans performansı sergilemesine izin verilmeyen Osmanlı kadını kodundan “batılı, modern kadın” koduna bir geçiş dikkat çekmektedir.

İstanbul'da devlet destekli modernleşme hareketleri sürerken, kadının da performans dünyasındaki konumu değişmeye; geleneksel Osmanlı kadını kimliği dönüşmeye başlamıştır. 1880'li yılların sonunda, kanto performanslarının artmasıyla, performansçının dışında izleyici olan kadının rolü de büyük oranda önem arz etmeye başlamıştır. Osmanlı kadını kimliği ve modern kadın kimliği arasında bu performanslar sayesinde bir köprü oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sahnede hemcinsinin sergilediği performansı izleyen Osmanlı kadını, müzik, söz, davranış kodlarıyla sahnedeki performansı kendi ile özdeşleştirerek gözlemlemiştir. Başka bir deyişle, performans esnasında, rahat, kendinden emin hattâ performans gereği seksapelliğini öne çıkaran kantocunun bedeni üzerinden, kendi kimliğini inşa etmeye başlamıştır. Böylece iki farklı kültürel kod arasında kimlik oluşturmaya çalışan bir kadın figürü ortaya çıkmıştır. Bu noktada kadının, kamusal alanda kendi varlığını gösterebilmesinde kantonun önemli bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür. Kantonun kendi başına bir tür olarak benimsenerek, kabullenilmesini sağlayan kimlik, kuşkusuz kadın kimliğidir (Beşiroğlu ve Özbilen 2016: 236). Batılılaşma ve modernleşme hareketleriyle, kadının saray ya da ev içinde izin verilen performansları kamusal alana kanto yardımıyla taşıdığı ve bir anlamda kadın kimliğinin de kamusallaştığını söylemek yanlış olmayacaktır.

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

*“Bana kadın şoför derler, aşarım uçan kuşu
Bana deli şoför derler, tırmanırım yokuşu
Yolda kornamı çalarım, erkekleri parçalarım
Erkekten farklı neyimiz eksik,
Saçlarımızı kökten kestik...”*
(Ertaş, 2013; akt. Esin ve Sazak, 2016: ?)

Kantonun gittikçe popülerleşmesiyle, Müslüman kadınlar da sahne-
de sıkça yer almaya ve hattâ yavaş yavaş kendi isimlerini kullanmaya baş-
lamışlardır. Cumhuriyet sonrası dönemde de artık kadınların sahneye çık-
ması yasak olmadığından, kantonun altın çağını yaşadığını söylemek yanlış
olmayacaktır. Kanto hakkında araştırma yapan araştırmacıların, kantonun
dönemselleştirilmesiyle ilgili farklı önerileri bulunmaktadır. Şehvaroğlu ve
Özbilen, kantoyu dört dönemde incelemeyi uygun bulmuştur. Bu dönem-
ler şöyledir: “Tuluat Tiyatroları Dönemi (1880-1920), 78’lik ve 45’lik Plaklar
Dönemi (1900-1940/78’lik) (1965-1980/45’lik-33’lük), Gazinolar Dönemi
(1950-1980), Ramazan Eğlenceleri Dönemi (1980-2005)” (2016: 238). Bazı
araştırmacılar ise kantoyu iki dönemde incelemiştir: “Erken Dönem Kanto
ve Cumhuriyet Sonrası Kanto” (Ünlü, 1998, akt. Ünal, 2017: 259).

Dörtlü modelde, göze çarpan en önemli nokta, tarihlerin iç içe geçmiş-
liğidir. Bahsi geçen dönemler kronolojik olarak kendinden sonraki dönem
ile keskin olarak ayırlamayacak özellikler göstermektedir. Örneğin Tuluat
Tiyatroları Dönemi, kantonun ortaya çıktığı dönemdir. 1880-1920 yıllarını
kapsadığı belirtilen bu dönem, 78’lik ve 45’lik plaklar dönemi ile iç içe geç-
tiği gibi, 78’lik ve 45’lik plaklar dönemi de kendisinden sonra gelen Gazino-
lar Dönemi ile kesişmektedir. Bu nedenle dört dönem birbirinden tarihsel
farklılıkla, keskin hatlarla ayırlanamamaktadır. Bu belirsizlik ile dört dönemde
kantoyu incelemek çok elverişli görünmemektedir. İkili modelde ise eksik ol-
duğu düşünülen nokta, Cumhuriyet sonrasında kantonun özellikle gazinolar
döneminde bambaşka bir performansa dönüşmesinin es geçilmiş olmasıdır.
Kantonun hem müzik hem söz öğeleri, gazinolar döneminde farklılaşmıştır.
Öncelikle mekânsal olarak farklılaşma gözümüze çarpar. Gazinolar, kanto-
nun ilk sergilendiği tuluat tiyatrolarına göre çok farklı dinamikleri bünye-
sinde barındıran performans mekanları olmuştur. Kanto icracısının kimliği,
kıyafetleri, repertuarı ve ona eşlik eden orkestranın çalgı kullanımı bile ga-
zinolar döneminde farklılaşmıştır. Bu nedenle de gazinolar döneminin cum-
huriyet sonrası dönemin içine yerleştirilmesi yerine, ayrı bir başlıkta incelen-
mesi gerekmektedir. Bu noktada üçlü bir model önerilebilir:

1. Osmanlı Döneminde kanto (1880-1920)
2. Cumhuriyet Sonrası Dönemde Kanto (1920-1960)
3. Gazinolar Dönemi ve Sonrasında Kanto (1960-2005)

1960'lı yıllarda Türkiye'de gazino kültürü ortaya çıkmış ve gittikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Assolist, uvertür, solist altı gibi kavramlarla tanıştığımız bu dönemde, kanto gazinonun yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Assolist öncesi, izleyicinin yemeğini yediği ve gazino ortamına alıştığı zaman diliminde kanto performanslarının sergilendiği bilinmektedir. Çeşitli eğlence merkezleri, Galata ve Direklerarası tuluat tiyatroları ya da salaş tiyatrolarda sergilenen kanto performanslarının gazinolara taşınması, performansın yapısında ciddi bir değişime sebep olmuştur. Mekânın farklılaşmasının performansın da değişmesinde oynadığı rol Huysuz Virjin örnek olayını anlamada önemlidir. O döneme kadar kanto icrasında, erkek kimliğinin sadece kantocu kadına eşlik etme işlevinin olduğunu belirtmiştik. Ancak Huysuz Virjin performansı ile bu durum farklılaşmıştır. Kadın kostümüyle bir erkeğin performans sergilemesi performatiflik kavramı ile; izleyicinin bu performansa katılarak yer yer performansın yürütücüsü hâline dönüşmesi ise karnavalesk kavramı ile doğrudan ilişkilendirilmektedir.

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

Huysuz Virjin Performansı

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

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

Akademik literatürde, Huysuz Virjin performansı genellikle sahne sanatları bölümlerinin çalışmalarına konu olmuş; müzik, dans, doğaçlama ekseninde detaylı incelenmemiş, kanto ile olan doğrudan bağı irdelenmemiştir. Ortaçağ karnavallarında yer alan soytarılar ile bağlantısı kurulmuş; ancak

performatiflik ve karnavalesk kavramlarıyla olan ilişkisi ayrıntılı değerlendirilmemiştir. Bu noktada örnek olayımız olan Huysuz Virjin performansı tarihsel olarak kanto ile; kavramsal olarak da karnavalesk ve performatiflik ile ilişkilendirilecektir.

Huysuz Virjin Performansı ve Kanto

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

Öncelikle Huysuz Virjin salt şarkıcı ya da salt dansçı değildir. Kişisel sahne şovunun bir parçası olarak müziği ve dansı kullanır. Bu sebeple klasik bir kanto icrasından bahsetmek mümkün değildir. Performansında pop-caz orkestraları kullanmayı tercih etmektedir. Hatta kendisinden sonra sahne alacak assolist ve solist altı ile çoğu zaman aynı orkestrayı kullanmadığı bilinmektedir. Osmanlı dönemindeki kanto icrâlarını, kendi performansına uygun şekilde değiştirdiği ve müziksel olarak modernize ettiği söylenebilir. Bu durum performansının gazinolar dönemine denk gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Huysuz Virjin karakteri, geleneksel bir kanto icrasından çok, kendi şekillendirdiği farklı bir kanto performansı sergiler. Vokal icrasında üslubu geleneksel Türk sanat müziği bileşenlerinden etkiler taşır ancak; dönemin pop müzik bileşenlerinden de beslenerek farklı bir üsluba dönüşür.

Çalışmanın tarihsel boyutunda, kanto icrâsında kadının etkin rolüne değinilmişti. Yer yer erkeğe ait olduğu düşünülen baskın davranış kodlarının ve söylemlerinin de kantocu kadınlar tarafından uygulandığı belirtilmişti. Huysuz Virjin performansında da tüm bu öğelerin kullanıldığı, kadın kimliğinin baskın bir rol oynadığı görülmektedir.

Huysuz Virjin Performansı ve Karnavalesk

Ortaçağda halkın karnaval zamanlarında özgür olmasından, karnavalın içinde yaşamasından ve karnaval zamanlarında günlük hayatta farklı karşılanacak davranışların normal karşılandığından çalışmanın kavramsal kısmında bahsedilmişti. Bu bağlamda, Huysuz Virjin performansını karnavalesk bir yaklaşım ile değerlendirmek kaçınılmaz olmaktadır. Huysuz Virjin performansının karnavalesk anlamda üç önemli boyutu vardır: mekânsal boyut, görsel boyut ve tımsal boyut.

Mekânsal Boyut

Bakhtin'in teorize ettiği karnavalesk kavramı, içinde birçok kavramı barındırması açısından çok zengin bir kavram olarak karşımıza çıkar. Edebiyat alanında yaptığı çalışmalardan ulaştığı sonuçları kavramsallaştıran Bakhtin, zamansal ve uzamsal bağlantılılığa ilişkin kronotop* kavramını öne sürmüştür (2020: 296). Bu kavram Einstein'ın görelilik kavramından ödünç alınmıştır. Bakhtin, karnaval ve türlere ilişkin çalışmalarının içerisinde kronotop kavramını yeniden değerlendirmekte ve açıklamaktadır. Toplumsal yaşamın içinde, mekân kavramı farklı düzenlemelerle karşımıza çıkmaktadır. Kamusal ve özel alanlar arasında yapılan ayırım tamamen toplumsal birtakım gelişmelerin sonucudur (Bakhtin, 2020: 28). Bu anlamda kronotop kavramı, edebiyattan hareketle gelişir ancak içinde toplumsallığı ve sanatı da barındırır. Zaman ve mekân arasında içsel bir bağ kurar. Karnaval alanlarında mekânsal düzenleme büyük önem taşımaktadır. Karnaval alanı abartılı bir biçimde süslenerek, karnavala katılan herkesi günlük yaşantısından kopararak, kendisini farklı bir dünyadaymış gibi hissetmesi amaçlanmaktadır. Bu, mekânın insanları zamandan bağımsız hissettirmesi ve ona göre düzenlenmesi demektir. Huysuz Virjin performansında da durum farklı değildir. Performansın hem gazinolar döneminde hem de öncesinde sergilendiği tiyatrolarda, sahne abartılı bir biçimde süslenmekte ve izleyiciyi görsel olarak performansın içinde tutmaktadır. İzleyici Huysuz Virjin performansının mekânsal düzenlemesiyle, zaman ve mekânsal uzamda bir nevi yolculuk etmektedir.

Görsel Boyut

Huysuz Virjin performansı, dans, müzik ve doğaçlamaya dayanmaktadır. Performans, farklı performansların bir arada sergilendiği çok biçimli bir yapıya sahip olduğundan, görsel boyutunun da çok zengin olduğu söylenebilir. Huysuz Virjin'in, performansı boyunca birden çok kıyafet ve aksesuar değiştirdiği hattâ birden çok karaktere büründüğü bilinmektedir. Bu görsel düzenleme, performans içerisinde yer alan türlere göre düzenlenmektedir. Örneğin, kanto kostümü ile başlayan performans, Batı danslarına ait kostümlerle devam edebilmektedir. Ardından, performansçı gazino döneminde sahne alan bir assolist kostümüyle izleyici karşısına çıkabilmektedir. Dönemin tanınan solistlerini de taklit ettiği bilinen Huysuz Virjin, performansın ilerleyen bölümlerinde izleyici karşısına Zeki Müren kostümü ile de çıkabilmektedir. Karnavallara özgü bu değişen ve dönüşen kostüm, makyaj, aksesuar zenginliği Huysuz Virjin performansının ana öğelerindedir.

* Zaman-uzam.

Tınısal Boyut

Huysuz Virjin performansı, birkaç bölümden oluşmaktadır. Basit bir müzik performansı ya da salt bir dans performansı değildir. Hem geleneksel hem çağdaş-modern biçemlerin farklı unsurlarının bir araya getirildiği bir performans olarak Bakhtin’in çoklu biçemine uymaktadır. Geleneksel Türk Sanat Müziği ile ilişkilendirilen “Alaturka” biçem ile başlayan performans, yer yer çağdaş türlerden olan kanto ile devam eder. Performans boyunca süren danslar ve müzik icrâları arasında köprü görevi görmesi açısından diyaloglar aralara yerleştirilir. Belirtildiği üzere, Huysuz Virjin performansı boyunca müzikler canlı olarak icrâ edilmektedir. Kullanılan orkestra, Geleneksel Türk Sanat Müziği çalgılarının içinde barındırsa da karma bir orkestradır. Batı müziğinde kullanımı yaygın olan saksafon, trompet, bateri gibi çalgılar da orkestra içerisinde yer almaktadır. Tınısal olarak da Huysuz Virjin performansı heterojen bir performanstır.

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

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

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

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

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

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

Huysuz Virjin Performansı ve Performatiflik

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

Bu noktada bizi performatiflik kavramı ile ilişkilendiren, Huysuz Virjin örneğinde performansçının, cinsiyete ait kimlik kodlarını her iki cinsiyet biçimini de rahatlıkla işin içine alabileceği bir strateji ile kurmuş olmasıdır. Performans içerisinde Huysuz Virjin kadın görünümlü bir erkek olduğu kadar, erkek görünümlü bir kadın da olabilmektedir. İki farklı cinse ait olan kodların ikisini birden kullanabiliyor olması, Huysuz Virjin karakterine performans esnasında önemli bir hareket alanı sağlamaktadır. Performansçının bedeninde farklı cinsel kodların bir arada işleyen bir performans sahnelendiğini söylemek mümkündür.

Huysuz Virjin performansında beden, Butler’ın da belirttiği gibi farklı kimliklerin bir arada sergilendiği bir sahne görevi görmektedir (Butler, 2009: 86; akt. Kineşçi, 2018: 58). Bedenin tekrar eden bir devinim içerisinde olması Huysuz Virjin performansı ile doğrudan ilişkilidir. Toplumsal normlar çerçevesinde kadına ait olduğu düşünülen davranışlar ile erkeğe ait olduğu düşünülen davranışlar Huysuz Virjin performansında birbiri içine geçerek kullanılmıştır. Performatifliğin tek seferlik bir edim olmaması ve sürekli tekrar eden bir ritüel gibi olması, Huysuz Virjin performansında sürekli karşımıza çıkmaktadır. Performansın kurgulanışı ve sunum şekli, toplumsal cinsiyet kavramının toplum tarafından ağırlıklı olarak algılanmış biçiminin

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

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

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

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

Sonuç

1960’lı yılların sonunda, performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu tarafından ortaya konan Huysuz Virjin karakteri, müzik, dans, doğaçlama ve izleyiciyle karşılıklı diyaloglardan oluşan çok biçimli bir performanstır. Kuşkusuz Türkiye’de bu anlamda gerçekleştirilen ilk performanstır. Yaklaşık kırk yıl boyunca gazinolarda, sahnelerde yer alan performans, Türkiye’de özel kanalların kurulmasıyla ana akım medyada da yer almıştır. Huysuz Virjin performansı, sahnedeki dekor, kostüm ve performansı oluşturan tüm unsurlarla birlikte televizyon ekranına taşınmıştır. Ancak Türkiye Televizyon Üst Kurulu gibi denetleyici bir mekanizma oluştuktan sonra, Huysuz Virjin’in izleyici ile olan diyalogları sansürlenmiş ya da televizyon kanallarına para cezası yansıtılmıştır. Huysuz Virjin bu kez, yarışma programlarında jüri üyesi

ya da sunucu olarak ana akım medyada yer almıştır. 2007 yılında, kadın kostümü ile icrâ edilen Huysuz Virjin performansı RTÜK tarafından tamamen yasaklanmış ve Seyfi Dursunoğlu kostüm giymeden, Huysuz Virjin performansından bağımsız olarak ana akım medyada bir süre daha yer almaya devam etmiştir.

Huysuz Virjin performansı, karnavalesk bağlamda incelendiğinde ortaçağ karnavallarının, karnaval boyunca herkesin eşit olduğu ve sadece eğlenmek için bir araya geldiği bir performansın yansıması olması açısından önemli bir noktada durur. Müzik, dans, diyalog icralarından oluştuğu için, heterojen bir yapıya sahiptir ve görsel, tınısal, mekânsal boyutuyla yine karnavalesk kavramı ile tamamlanır.

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

Huysuz Virjin karakteri, genel itibariyle, ortaya çıktığı tarih ve lokasyon göze alındığında, tutucu bir toplum içerisinde ana akım medyada bile yer alan bir performans karakteri olması ve karnavallara özgü sempati ve hoşgörü ile karşılanması sebebiyle büyük önem taşımaktadır. Ancak bu performansın toplumsal bir farkındalık yaratma misyonu üstlenmesi ya da topluma belli bir mesaj verme kaygısı performansçı tarafından güdülmemekte, aksine gündelik yaşamdan, keskin hatları olmayan konular seçilerek izleyiciyi sadece eğlendirmek amaçlanmaktadır. Bu yönüyle karnavalesk ve performatiflik kavramlarının siyasi boyutuyla örtüşmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Huysuz Virjin'in drag queen olup olmadığı Türkiye'de tartışılan konulardandır. Türkiye'deki Queer Topluluklar, çoğunlukla Huysuz Virjin'i drag queen olarak nitelendirmektedir.* Performans, bugünün algısıyla bakıldığında drag ögeler taşımaktadır. Ancak drag kültürü, ABD'de 1960'ların sonunda başlayan ve büyük oranda politik gelişmeler sonucu ortaya çıkan bir kültürdür. Drag performans sanatçıları, bu kültürü, geleneksel toplumsal cinsiyet algısına, ikili ayrımlara (kadın-erkek; heteroseksüel-homoseksüel vb.), karşı politik duruş oluşturmak, yeni kolektif fikirler geliştirmek ve var olan kimlikleri yapı sökümü uğratmak için kullanmaktadır (Boyacı, 2021: 45). Huysuz Virjin performansında bu tarz bir politik söylem ya da duruşa rastlanmamaktadır.**

* Bkz. +90'ın Hazırladığı "Drag Queen Olmak 'Müziği Çaldığın, Işığı Yaktığın An Seni Hapsederim' adlı video çalışması. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=eLv3arPucE>

** Kendisiyle yapılan söyleşiden bir alıntı: "Eşcinsellerle arkadaşlık etmekten hoşlanmıyorum. ..."

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

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

(Atay ve Akşit, 2004: 260).

Kuşkusuz, Huysuz Virjin performansının drag kültürü ile ilişkilendiği ve ilişkilendiği noktalar bulunmaktadır. Geleneksel kodlarla örölmüş, müzik, dans, doğaçlama ile beslenen bu performansı –performansın sahnede icra edildiği tarihler ve coğrafya göz önünde bulundurulduğunda- drag ile doğrudan ilişkilendirmek yerine, bu kültürün Türkiye’deki hazırlayıcısı ya da ilham noktası olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Özetle, Seyfi Dursunoğlu tarafından icrâ edilen Huysuz Virjin performansı, Türkiyede ve hattâ -geleneksel boyutuyla- dünyada ilk kez örneği görülen performanslardandır. Karnavalesk ve performatif boyutları, bu performansı,

Evet, hakikaten sevmiyorum çünkü vefalı olmuyorlar, dost olmuyorlar, güvenilir olmuyorlar...” (Atay ve Akşit, 2004: 321).

özellikle müzik bilimleri disiplini içerisinde araştırılması gereken konular arasına almaktadır. Başka perspektiflerle, tarihsel ve kavramsal çerçevelerle mutlaka birçok yönden araştırılması ve defalarca ele alınması gereken geniş ve zengin bir performanstır.

Kaynakça

- Akar, M. F., (2015). Butler'ın Kadın, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet, Performatif Kavramları ve Feminizme Eleştirisi. *Kaos GL*, 144, 53-56.
- Atay, K. ve Akşit, F. K. (2004). *Katina'nın Elinde Makası: Huysuz ile Seyfi'nin 35 Yıllık Seveda Masalı*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bakhtin, M. (2020). *Karnavaldan Romana*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. ve Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular. *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil I. Kongresi*, İstanbul, 233-241.
- Boyacı, E. (2021). *Cinsiyeti Yeniden Düşünmek: Türkiye'de Queer Feminizmin Olanaklılığı*, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Bilim Dalı, Ankara.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Çerezcioglu, A. (2015). Karnavalesk Bağlamında Müzika Retorika. *Folklor/ Edebiyat*, 21(81), 2015/1, 9-25.
- Demir, M. (2018). Osmanlı Eğlence Hayatında Bir Alt Kültür Müzikli Kahvehâne: Amane Kahvehâneleri. *Folklor ve Edebiyat*, 4 (93), 35-53.
- Esin, F. ve Sazak, N. (2016). Kantolar Yoluyla Levantenlerde Kadın Algısı Üzerine Bir İnceleme Çalışması. *Online Journal Of Music Sciences*, 1(1), 28-43.
- Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (çev. Barış Cezar), İstanbul:Metis Yayıncılık.
- Jagose, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*, (çev. Ali Toprak), İstanbul: Notabene Yayınları.
- Kineşçi, E. (2018). Queer Kurama Katkıları Bakımından Judith Butler Düşüncesi. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 11(1), 50-57.
- Oralgül, E.D. (2016). Judith Butler'ın Kimlik ve Siyaset Algısı. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 9 (1), 47-62.
- Özbilen, B. (2006). *Kantonun Değişim Süreci ve Yakın Dönem Kantolarının Değerlendirilmesi*, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkazanç, A. (2018). *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sarı, M. (2020). *The Notion of Cult Film within the Context of Bakhtinian*

- Carnavalesque. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 230-250.
- Uygun, E. ve Bulut, D. (2018). Karnavalesk Kuramı ve Instagram Ortamına Yansımaları. Yeni Medya Elektronik Dergi, 2, 73-89.
- Ünal, G. (2017). Batı-dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto. Online Journal Of Music Sciences, 2 (3),247-269.

