



## Geleneksel Japon Kabuki Dans Tiyatrosunun Aykırı Bedenleri “Onnagatalar”

YASEMİN KILINÇARSLAN\*  
yasemink2010@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-8286-6187

**Öz:** *Kabuki dans tiyatrosu Japonya'nın, tarihi dört asra kadar uzanan en önemli gösteri sanatlarından birisidir. Bu lirik tiyatro tarzı son derece stilistiktir ve etkileyici görsellere ve ses performanslarına dayanır. Kabuki dans tiyatrosunda dokunma duyusu ve bakış, yüksek-alçak müzik sesi ve hareketli sahnelerle uyarılır. Bu avangard tiyatro stilinde makyaj, rol yapma gücüyle bağlantılı olarak performans eşliğinde kullanılır. Bu durum, karakterlerin temsilinde ve vurgulanmasında en önemli araçlardan birisidir. Onnagata terimi, kadın karakterlerin erkek oyuncular tarafından canlandırılmasıdır. Onnagata rolündeki erkek oyuncu kadın taklidi yapmaz, gerçek bir kadınmış gibi kadın karakteri temsil eder. Bu noktada, bir kadın karakterin canlandırılması, kadının feminen güzelliğinden ve estetiğinden daha da önemli hale gelir. Bu çalışma, onnagatalığın Kabuki sahnesinde canlandırılması, temsili, onnagata bedeninin kuruluşu ve farklı bir beden sunumu olarak önemi üzerinde durmaktadır. Çalışmada, tiyatral iletişim modeli aracılığıyla onnagata temsillerinin fiziksel ve içeriksel boyutu analiz edilmiştir.*

**Anahtar kelimeler:** *Performans, Avangard, Lirik oyun, Makyaj, Kostüm.*

### Giriş

Kabuki tiyatrosu, Noh tiyatrosuyla birlikte Japon geleneksel tiyatrosunun başlıca sahne sanatlarından birisidir. Bu tiyatro türü 1603 yılında ortaya çıkmış, 1800'lü yıllara kadar varlığını sürdürerek üslubunu geliştirmiştir. Kabuki tiyatrosuna karakteristiğini kazandıran olay 1629 yılında gerçekleşmiştir; Tokugawa döneminde hükümetin, kamusal ahlak gerekçesiyle kadınları sahneden uzaklaştırmasıyla kadın rolüne bürünen, aslında erkek olan Onnagatalar ortaya çıkmıştır. Onnagatalar; kadın rolünü oynayan, onlar gibi davranan ve görünen erkeklerdir. Kadınların tiyatro sahnesinden bu men edilmiş uygulaması Japonya tarihi ve kültürüne dair yapılan birçok çalışmada ele alınmış, Kabuki tiyatrosu çalışmalarında özel bir alan olarak onnagatalar üzerinde durulmuştur. Hem Japonya'da hem de diğer ülkelerde ilgi çeken ve farklı araştırmalara konu olan onnagatalık kavramı, farklı yazarlarca toplumsal cin-

\* Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

Bu makale 2016 yılında Almanya'nın Münih kentinde gerçekleştirilen Annual Multidisciplinary Conference, International Journal of Arts & Sciences adlı uluslararası konferansta özet bildiri olarak sunulmuştur.

siyet, travestilik, eşcinsellik, feminenlik, androjenlik vb. kavramlar çerçevesinde yorumlanmıştır. Japon yazar Maki İsaka, toplumsal cinsiyete ilişkin olan çalışmasında<sup>1</sup> ağırlıklı olarak cinsiyete dair sosyolojik ve psikolojik kuramlardan beslenmiş, onnagataları toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden incelemiştir. İsaka, Kabuki tiyatrosu açısından onnagataları toplumsal cinsiyet pratiğinin bir nevi labirenti olarak düşünmüştür. İsaka kitabında, onnagata kimliğini, toplumsal cinsiyetin çözülmesi ve anlamlandırılması gereken çok boyutlu bir labirenti olarak görmüş ve onnagata oyuncularının izleyiciler üzerinde yarattığı dişilik-kadınsılık algısı üzerinde durmuştur. Yazar, onnagataların sahnede ortaya koydukları performanslar aracılığıyla androjen ve baştan çıkarıcı olan oyunculuklarını analiz etmiştir. Minoru Fujita ve Michael Shapiro'nun kitabı ise; farklı ülkelerden akademisyenlerin toplumsal cinsiyet üzerine tarihsel ve kültürel değerlendirmelerinin yer aldığı detaylı bir okuma sunmakta, kadın kılığında sahneye çıkan onnagataları travestilik kavramı çerçevesinde değerlendirmektedir<sup>2</sup>. Katherine Mezur'un onnagatalığa ilişkin feminist bir analiz sunan çalışmasından başka<sup>3</sup> Ayelet Zohar'ın kitabında<sup>4</sup>, farklı alanlardan akademisyenlerin Japon kültüründe cinsiyet yaklaşımları, toplumsal cinsiyet, cinsellik, edimsellik konularına dair görsel kültür üzerinden yaptıkları değerlendirmeler bulunmaktadır. F. Michael Moore'un kitabında<sup>5</sup> ise onnagataların gerçek bir kadın gibi görünmenin çok ötesine geçişlerinin altı çizilerek, stilize edilmiş kadın vizyonu haline gelmelerine değinilmektedir. Yazara göre bu aşamada onnagatalar, gerçek kadından daha güzel ve çekici bir hale gelmişlerdir. Katherine Mezur'un bir diğer kitabı<sup>6</sup> Kabuki tiyatrosunda toplumsal cinsiyet performanslarına ve onnagataların kadın rolü oynamalarına ilişkin feminist bir okuma sunmaktadır. Kitap, Kabuki'ye bir tiyatro sanat olarak yaklaşımdan ziyade, Japonya'nın farklı tarihsel dönemleri aracılığıyla dönüşebilir cinsiyetin çerçevelerini çizer ve derinlemesine bir analizini yapar. Anne Hermann ve Abigail J. Stewart'ın kitabının<sup>7</sup> tarihsel bölümünde ise, Tokugawa, diğer adıyla Edo dönemine detaylı bir biçimde bakılmıştır. Japon toplumundaki kültür politikalarının özellikle Edo döneminde hayatın birçok alanını hâkimiyeti altına alması, yaşam ilkelerini tasarlaması, dolayısıyla bu durumun sanat eserleri üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Kitapta ayrıca Japon toplumunda toplumsal hiyerarşinin kodlanma biçimleri üzerinde de durulmuştur.

Bu makalede ilk olarak, kulağa farklı gelen bir kelime olması nedeniyle Kabuki terimi üzerinde durulmuş, Kabuki tiyatrosunun tarihçesi, içinde geliştiği Tokugawa dönemi

1 Bkz. Maki İsaka, *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*, Seattle, London: University of Washington Press, 2016.

2 Bkz. Minoru Fujita ve Michael Shapiro (der.), *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*, Kent: Global Oriental, 2006.

3 Bkz. Katherine Mezur, "The Kabuki Onnagata: A Feminist Analysis of the Onnagata Fiction of Female-Likeness". Ph.D. Dissertation. Manoa: University of Hawaii, 1998.

4 Bkz. Ayelet Zohar (der.), *Postgender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

5 Bkz. F. Michael Moore, *Drag!, Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television: An Illustrated World History*, Jefferson, N.C.: McFarland, 1994.

6 Bkz. Katherine Mezur, *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female Likeness*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

7 Bkz. Anne Herrmann ve Abigail J. Stewart, *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities and Social Science*, Boulder, Colorado: Westview Press, 2001.

ekseninde aktarılmıştır. Tokugawa döneminin toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimi, Kabuki tiyatrosunun Japon toplumu açısından önemini ve onnagatlık durumunun ortaya çıkışını anlayabilmek için önemli bir rehberdir ki zaten Kabuki tiyatrosu bu dönemin sahne sanatları alanındaki temsilcisi niteliğindedir. Siyasal erkin, toplumsal sınıflara ve bireylere bakış açısı ve onları örgütlenme biçimi yaşamın mimesisi olan Kabuki sahnesinde net bir biçimde göze çarpmaktadır. Çalışmada tarihsel gelişimi, Kabuki tiyatrosunun biçimsel özellikleri ve Hanamichi sahnesi izlemektedir. Tiyatro sanatı açısından bakıldığında Kabuki tiyatrosunu yüzyıllardır otantik ve eşsiz kılan biçimsel nitelikler içeriğiyle uyuşan bir etki sağlamakta, bu tiyatro tarzı günümüzde de yabancılaşmacı tiyatro çalışmalarına epik bir tiyatro kimliğinde adapte edilebilmektedir. Hanamichi sahnesi, Kabuki tiyatrosunun sahne tasarımına özgünlük kazandıran bir uygulamadır. Çok uzun yıllar sonra Bolşevik devrimiyle ortaya çıkacak olan Proletkült tiyatrosu gibi mobilite bir özelliğe sahiptir. Hareketli sahneler seyirci-oyuncu mesafesini sıfırlar ve yoğun katarsis durumunu engeller.

Kabuki tiyatrosunda ana karakterler çalışmanın bir diğer konusunu oluşturmaktadır. Kabuki tiyatrosunun hangi karakterlerden oluştuğu, bu karakterlerin özellikleri ve bedenlerini kullanım biçimi üzerinde durulmuştur. Müzik ve dans Kabuki'nin temel işitsel-görsel kodlarından ve anlatının dramatik gücünü yoğunlaştırır. Karakterler açısından en dikkat çekici olan unsur ise onnagatlık kavramıdır ki zaten bu kavram diğer bir konu başlığı altında incelenmiştir. Onnagatlık nedir? Kimler onnagata olur? Neden onnagatalığa ihtiyaç duyulmuştur? Erkeğin feminen temsili toplumda nasıl karşılanmaktadır? gibi soruların cevapları peşinden gidilmiştir. Çalışma tiyatral olanı merkeze aldığı için ilerleyen başlık altında tiyatral iletişimsel süreç ve tiyatral anlatısal çözümleme tekniği uygulanmıştır. Tiyatro eserlerinin analizinde sıklıkla kullanılan bu yöntem eserin içeriksel boyutunu ortaya koymada önemlidir. Bu yöntem aynı zamanda teorik perspektifi sahne sanatlarının uygulama alanıyla birleştirmektedir.

#### a) Kabuki Terimi ve Kabuki Tiyatrosunun Tarihçesi

Kabuki, Japon tiyatrosunun üç popüler dramatik formundan birisidir. Diğerleri, Noh draması ve Bunraku kukla tiyatrosudur. Şarkıcılar, orkestra davulu, flütler, ağaç çanlar, canlı ve şiddete eğilimli bir aksiyon eşliğinde cezbedici danslar Kabuki'nin ana formlarını oluşturur. Gün boyu sürebilen oyunlarda yemek ve çay servisi yapılır. Kabuki tiyatrosu çekici kostümlerden, süslemeci, doğayı taklit eden makyaj ve dekorlardan oluşur. Oyunculuk abartılı ve etkileyicidir. Kelime anlamı olarak bakıldığında; *ka*-müzik, *bu*-dans-oyun, *ki*-beceri, ustalık, yaratıcılık anlamına gelmektedir. Müzikli, danslı, beceri ve ustalık isteyen yaratıcı bir performans ortaya koymak demektir. Noh tiyatrosu, samuraylara ve asillere ait bir sahne sanatı olarak kabul edilirken, Kabuki, Çhonin olarak adlandırılan köylüler, tüccarlar ve işçilere hitap eden bir tiyatrodur. İlk defa 1586 yılında dans eden bir rahip tarafından sergilenmesine rağmen dinsel özellikler taşımaz.

Kabuki, 17.yy'ın başlarında ortaya çıkan ve özellikle taşrada yaşayan halk arasında popüler olan geleneksel bir tiyatro formudur. Önceleri erkek ve kadınlardan oluşan

oyuncular daha sonraları yerlerini sadece erkek oyunculara bırakmıştır. Bu gelenek günümüzde hâlâ devam etmekte ve erkek oyuncular kadın rollerine çıkmaktadır. Kabuki oyunları, tarihsel olaylara ve duygusal ilişkilerdeki etik çatışmalara ilişkindir. Aktörlerin diyalogları monoton bir tonda ilerler ve geleneksel enstrümanlar diyaloglara eşlik eder<sup>8</sup>. ...*Ieyasu, Hideyoshi ailesini tekrar başa geçirmek isteyen beylikleri 1600 yılında Sekigahara Savaşı'nda mağlup ederek rakiplerine üstünlüğünü kabul ettirmiş ve 1603 yılında shōgun ilan edilmiştir. Başkentini Edo'ya (günümüzde Tokyo) taşınmasıyla Japonya tarihinde önemli bir yere sahip olan ve 265 yıl boyunca devam eden Edo Dönemi başlamıştır*<sup>9</sup>. Bu dönemde üç geleneksel tiyatro biçiminin farklı kesimden seyirci gruplarına hitap etmesinin nedeni Edo döneminin karakteristik özellikleriyle açıklanabilir. Kabuki tiyatrosunun ortaya çıktığı dönem Tokugawa-Edo dönemi olarak adlandırılmaktadır. Tokugawa döneminde hayatın tüm yönleri kişilerin sosyal hiyerarşideki yerlerine göre tanımlanmakta, her grup için hukukla tanımlanmış toprak sahipliğine, vergilere, cezai uygulamalara, politik haklara ilişkin farklı bir kimlik tanımlaması yapılmaktaydı. Otorite tüm grupların, davranışlarını, kılık kıyafetlerini, yaşam biçimlerini kurallarla belirlemekteydi. Sadece köylüler ve taşrada yaşayanların neleri giyip giymeyeceğine karışılmamakta, samurayların da ait oldukları sosyal sınıfa uygun görünümde olmaları istenmekteydi<sup>10</sup>. Kabuki tiyatrosu Edo döneminde kent popüler kültürünün de temel unsurlarından birisiydi. Bu açıdan Edo döneminin materyal kültürünü anlamlandırmada da önemli kaynaklardan birisidir<sup>11</sup>. Tokugawa döneminde Konfüçyüsçü bir devlet geleneği mevcuttur ve Japon tarihine biçim veren sanatsal, kültürel, toplumsal, siyasal alt yapının oluşturulduğu bu dönemde, devletin toplumsal dokuya güçlü bir müdahalesi vardır. Bu müdahale siyasal yaşamdan kültürel yaşama değin izlerini bırakmıştır.

... Tokugawa Dönemi Edo'sunda sosyal sınıflar, geleneksel Japon toplumsal yapısındaki aristokratlar, askerler, sıradan halk düzeninden farklıdır. Tokugawa shogunları aristokratları bu sınıflı toplum yapısının dışında bırakarak yeni bir toplumsal katmanlaşma getirmiştir. Bu toplum yapısında askerler, çiftçiler, zanaatkârlar ve tacirler sırasıyla hiyerarşiyi oluşturmuşlardır. Bu hiyerarşinin Tokugawa shogunları için geçerli bir nedeni vardır. Tokugawa shogunları asker oldukları için toplumsal katmanın ve sınıfın en üstünde yer almaktadırlar, çiftçiler askerleri besledikleri için, zanaatkârlar da çiftçilerin tarımda kullandıkları aletleri imal ettiklerinden sıralamada en aşağıda yer almamaktadır. Buna karşılık tacirler hiyerarşinin en son katmanında yer almaktadırlar çünkü onlar hiçbir şey üretmeden yalnızca mal alım satımı yaparak geçimlerini

8 "Kabuki theatre", UNESCO internet sitesi. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/kabuki-theatre-00163> (Erişim 07 Mart 2017).

9 Şeyma Nalbant Ayhan, "XIX. YY. Japonya'sında Siyasi Düşünce: 'Shinron' ve 'Bunmeiron no Gairyaku' Eserlerinde İdeoloji", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2013, s.12-13.

10 "Kabuki Theatre, Historical Context: The Tokugawa Era", Narukami - The Thunder God internet sitesi, <https://sites.google.com/site/utnarukami/kabuki-theatre-3/what-is-kabuki> (Erişim 7 Mart 2017).

11 "Kabuki", The Samurai Archives SamuraiWiki internet sitesi, <https://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Kabuki> (Erişim 7 Mart 2017).

kazanmaktadır. Buna karşılık bu sosyal sınıfların içinde en çok zenginleşen sınıflardan biri olan tacirler Tokugawa shogunlardan, zenginlikleri oranında bir saygı görememişlerdir<sup>12</sup>.

### b) Kabuki Tiyatrosunun Biçimsel Özellikleri: “Hanamichi Sahnesi”

Hanamichi kelimesi, Japon Kabuki tiyatrosunda kullanılan ekstra bir sahne bölümünü ifade eder. Uzun bir yol biçimindedir ve izleyiciler arasından geçerek tiyatronun arka tarafından ana sahneye doğru uzanır. Çoğunlukla karakterlerin sahneye girişi ve çıkışı için kullanılır. Bir tür platform olarak, ana aksiyonun dışında gelişen sahneler için de kullanıldığı olmuştur. Hanamichi sahnesi oyunun özelliğine göre yol, koridor, deniz veya nehir kıyısı şeklinde olabilir. Bu tip sahne, izleyicilerle yakınlık kurulmasını sağlar ve onlarla samimi bir ilişki yakalar. Çiçekli yol anlamına gelen Hanamichi, izleyicilerin oyuncularını çiçek olarak adlandırılmasından ya da aktörlerin çiçek gibi giyinerek geçtiği bir yol olması nedeniyle bu adı almıştır<sup>13</sup>. Hanamichi, Kabuki sahnesinin vazgeçilmezidir. Kabuki'nin kırmızı halısıdır. Başrol oyuncusu Hanamichi'de görünür görünmez yüksek bir alkış kopar. İzleyiciler arasında oturan “Omuko” denilen kişi oyuncu sahnede görüldüğünde ya da sahneyi terk ettiğinde bağırmağa başlar. Hanamichi sahnesi başlığı altında Mawari Butai”- dönen sahne tabanı, “Seri”- sahnenin altında yukarıya doğru uzanan sahne asansörü ve “Yatai Kuzushi”-gösterişli yapıların dramatik çöküşü de bulunmaktadır<sup>14</sup>. Kabuki tiyatrosunu diğer geleneksel tiyatrodan ayıran bu gibi birçok biçimsel ve içeriksel özellikleri bulunmaktadır. Oyunlarda kullanılan müzikal enstrümanlar oyunun temasına göre değişiklik gösterir. Oyuncular tarihsel oyunlar olan jidaimono veya günlük hayat trajedileri olan sewamono'lara bağlı olarak değişen farklı dramatik kostümler giyerler. Sewamono oyunlarının kostümleri Edo döneminin modasını yansıtır. Kamusal bir alan olma özelliğini de taşıyan Kabuki tiyatrosunun sahnesi hem halk için hem de oyuncular için dönemin estetik anlayışını ve değerlerini yansıtmaya açısından bir ayna niteliğindedir.

Kabuki oyunlarının ana teması, Edo toplumunda hâkim olan Budist ve Konfüçyüsçü düşünceyi ve konular intikamcı adalet, şeylerin geçiciliğine ilişkin derin acı, görev ve vazife arasındaki çatışmaya ilişkindir. Kabuki'nin popüleritesi Bunraku kukla tiyatrosuna artan ilgi nedeniyle azalsa da 18.yy'ın ikinci yarısında Kabuki oyunları kukla tiyatrosuna uyarlanarak ayakta kalmaya çalışmıştır<sup>15</sup>. Ritüelize edilen ve dinselleştirilen Noh dramlarından farklı olarak, Kabuki şaşırtıcı etkileri ve dramatik anlatı yapısıyla izleyicileri eğlendirmek için tasarlanmıştır. Kabuki gösterilerine ağaçtan yapılan ve alkış sesi çıkaran aletlerle başlanır, sahne perdeleri siyah ve yeşildir.

12 Sandy Kita, “From Shadow to Substance Redefining Ukiyo-e”, *The Floating World of Ukiyo-e Shadows, Dreams and Substance*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 2001, s.28-29, Aktaran, Aykut Gürçağlar, “19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar: Japon Resim Sanatının Batı'ya Etkisi”, <http://www.artorientalis.com/batiresimsanatınabicimveren kaynaklar.htm> (Erişim 7 Mart 2017).

13 “The Kabuki Stage: Hanamichi”, Japon Sanat Konseyi internet sitesi, [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3\\_03\\_06.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3_03_06.html) (Erişim 14 Mart 2017).

14 “A guide to Kabuki viewing, one of the leading traditional performing arts of Japan”, Japan Monthly Web Magazine, [http://japan-magazine.jnto.go.jp/en/1508\\_kabuki.html](http://japan-magazine.jnto.go.jp/en/1508_kabuki.html) (Erişim 14 Mart 2017).

15 “Overview of Kabuki”, Web Japan internet sitesi, [http://web-japan.org/museum/kabuki/about\\_ka.html](http://web-japan.org/museum/kabuki/about_ka.html) (Erişim 6 Mart 2017).



Resim 1: Hanamichi Sahnesi<sup>16</sup>

Oyunlar davulun, flütlerin ve shamisen denilen enstrümanların eşlik ettiği dramatik diyalog ve dans kombinasyonlarıyla sergilenir. Kabuki sahnesi, aktörlerin arasında kaybolduğu ya da görüldüğü dönen sahneler ve kapak şeklinde kapılar olarak farklı donanımlara sahiptir. Sahne tasarımları ve makyajlar aktörlerin farklı pozlara bürünmesine yardımcı olmaktadır. Bu sayede Kabuki, anlatısal bir forma bürünür, hikâyenin anlaşılabilir olmasına ve aktarılmasına odaklıdır, izleyicilerin eğlenceli bir gösteriyle buluşmasını arzular. Noh tiyatrosu minimalist bir estetiğe sahiptir. Kabuki ise, ayrıntılı ve özenli sahne tasarımları, kalabalık oyuncu kadrosu, cesur kostümleri ve farklı ses efektleri eşliğinde çalan müzikal yapısıyla diğer tiyatro türlerinden ayrılır. Tiyatronun renkli ve ağıdalı stili, kumadori adı verilen cesur sahne makyajlarıyla tamamlanır. Kabuki oyuncularını maske takmazlar fakat çok karışık ve dramatik bir makyaj yaparlar. Makyajın stili karakterin iyi mi kötü mü olduğunu gösterir. Bu makyaj, temsil edilen karakterin ifade edilmesi için tasarlanır. Gözler ve yanaklar etrafındaki kırmızı çizgiler gücü ve gençliği anlatırken, çivit mavisi çizgiler olumsuz duyguları ifade eder. Değişik renklerdeki başlıklar ve eklemeler karakterin özelliğini ortaya koyar. Karakterin ilk bakışta iyi mi kötü mü olduğu rahatlıkla anlaşılır. Hayagane adındaki makyaj ise, oyuncular evli kadınları, hayat kadınlarını, garsonları canlandırırken dişlerinin siyaha boyanmasıdır. Bazı asil sınıfa mensup erkek karakterlerin de dişleri boyanır. Bu makyaj stili Edo döneminin kadınlara dair ahlaki uygulamalarını yansıtmaktadır. Çoğu kaynağa göre bu durum, kadınların siyah dişle kendilerini daha güzel buldukları inancına bağlanırken, çoğu kaynak da kadınların gülmesinin ve beyaz dişlerinin görünmesinin hafif meşrep bir tavır ortaya koymasından kaynaklandığını söylemektedir.

<sup>16</sup> "Traditional Theater: Kabuki", <http://www.japan-guide.com/e/e2090.html> (Erişim 7 Mart 2017).





Resim 2: Kabuki Tiyatrosunun Makyaj Stillerinden Örnekler<sup>17</sup>

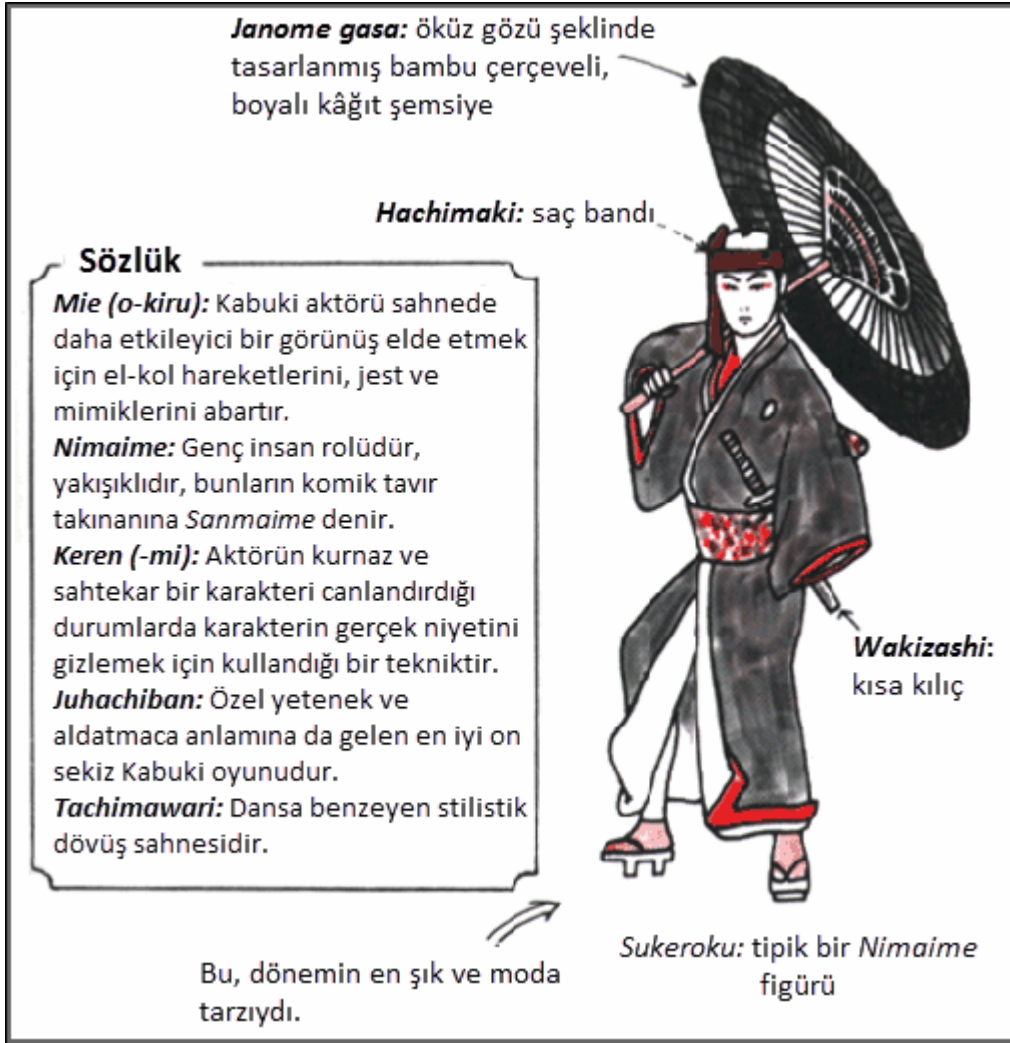


Resim 3: Onnagata Makyajı<sup>18</sup>

17 "Kabuki: Brief History", Outsider Japan internet sitesi, <http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/25797261/Kabuki> (Erişim 29 Mart 2017).

18 "Remembering David Bowie and His Strong Connections to Japan", Japan Info internet sitesi, <http://jpninfo.com/39428> (Erişim 29 Mart 2017).

Katı görgü kuralları Tokugawa dönemi kültürünü sıkı bir şekilde kaplamıştı. Adolphe Clarence Scott'a göre bu dönemde yemek yemenin, içmenin, giyinmenin, zamana ve mekâna göre hareket etmenin doğru yolları vardı. Bu durum, tatamide oturma, uyuma yemek yeme gibi yaşam biçimlerini karakterize etmekte, bireysel stilde belirli bir jestler bütünü ve hareketler yaratmaktaydı. Yaşam halleri Kabuki sahnesindeki performanslarda da temsil edilerek, sahne teknikleri ve özel efektlerle güçlendirilip yeniden yaratılmaktaydı. Konfüçyüsçü ilkelerin Japon sosyal sınıflarındaki hâkimiyetinden sonra Kabuki tiyatrosu, konformist olmayan çizgiden, kültürün ve sosyal beklentilerin yansıtıldığı bir noktaya doğru evrim geçirmiştir<sup>19</sup>. Tokugawa dönemi içinde yer alan Genroku döneminde (1688-1704) üç büyük kentin halk tabakasından



Resim 4: Kabuki Sahnesinin Kostümleri, Beden Dili ve Özel Terimlerinden Bir Örnek<sup>20</sup>

oluşan renkli bir burjuvazi kültürü ortaya çıkmıştır. Japon tarihinde ilk defa, daha önceleri elitlerin tahakkümünde olan kitap okuma, şiir yazma, enstrüman çalma gibi kültürel faaliyetler sıradan insanların da yaşamının bir parçası haline gelmiştir.

<sup>19</sup> "Kabuki Theatre, Historical Context: The Tokugawa Era".

<sup>20</sup> Jeffrey Hays, "Kabuki: History, Themes, Famous Plays And Costumes", <http://factsanddetails.com/japan/cat20/sub131/item715> (Erişim 14 Mart 2017).



Kabuki tiyatrosu işte bu altın çağın bir ürünüdür<sup>21</sup>. Kabuki oyunlarıyla bu burjuva yaşam biçimi daha geniş halk kitlelerine ulaşır hale gelmiş ve günlük yaşamın ve kültürün stilize edilerek temsil edildiği sahne kültürü ülkede saygın bir yer edinmiştir.



Resim 5: Kabuki Makyajı ve Aragoto Kostümü Örneği<sup>22</sup>

21 Kulatilaka Kumarasinghe, "Kabuki Theatre in Japan", University of Kelaniya Faculty of Humanities Department of Sinhala internet sitesi, <http://hu.kln.ac.lk/depts/sinhala/docs/Publications/Kabuki%20Theatre%20in%20Japan.pdf> (Erişim 7 Mart 2017).

22 Hays, "Kabuki: History, Themes, Famous Plays And Costumes".



Resim 6: Kabuki Sahnesinden ve Rollerden Bir Kesit<sup>23</sup>

### c) Kabuki Tiyatrosunda Temel Karakterler ve Dans Aracılığıyla Beden Sunumu

Geleneksel Kabuki tiyatrosunda farklı oyun temaları olsa da tümünde sürekli bir biçimde mevcut olan karakterler vardır. Bunlar; onnagata; kadın rolünde sahne alan erkek oyuncu, aragoto; baskın karakterde olan ve aksiyonist tavırlar takınan, güçlü, vahşi, acımasız, savaşçı, fevri, erkek oyuncu, wagoto; canayakın, trajik ve romantik sahnelerin oyuncusu olan erkek karakterdir. Aragoto karakterler abartılı pozlar takınırlar ve Samuray döneminin ideal erkek temsilidir. Wagoto karakter ise komik, romantik, hassas erkek karakterlerdir. Oyunlarda farklı karakter özelliklerine sahip erkek karakterler olmasına karşın kadın karakter ve tipoloji tek tiptir. Erkek karakterlerin çeşitliliği ve çok boyutluluğu söz konusudur. Kadın karakterler de zaten aslında kadın olmayan onnagatalar tarafından temsil edilir. Oyunlarda yabancılaşma unsuru olarak görülebilecek çobolar bulunur; bunlar anlatıcıdır, shamisen çalarlar,

23 Hays, "Kabuki: History, Themes, Famous Plays And Costumes".

zaman ve mekâna ilişkin olayları ve karakterler, detaylı bir biçimde anlatırlar. Çobo yönetmen gibidir, oyunu yönlendirir ve yönetir. Görüldüğü üzere Kabuki oyunlarında oyuncu sayısı değişse bile karakter sayısı üçle sınırlı kalmaktadır. İyi-kötü çatışması süreklilik halindedir. Bu noktada kayda değer olan durum, hâkim otoritenin ve buna uygun olarak biçimlenen ahlaki değer yargılarının kadın oyuncularını sahneden uzaklaştırılmasıyla, tiyatro sahnelerini tamamen erkek egemen bir alan haline gelmesidir. Bu şekilde günlük hayatın temsiline bir yarım kalmışlığı söz konusudur. Kadın, Tokugawa toplumsal prensipleri doğrultusunda kamusal alanda geri planda tutulurken, hatta yokluğa doğru itilirken, temsilen bile varlığı ortadan kaldırılmıştır. Kabuki sahnesi, erkeklerin erkeklerle oynadığı bir oyun alanı olarak kadınlık rolünü bile erkeklere layık görmüştür. Kadının toplumsal kimliğinin ihlali, kadın rolünü oynayan erkekler üzerinden telafi edilmeye çalışılmıştır. Kadın temsilleri için uzun yıllar eğitim görmesi gereken erkek oyuncular ise bir süre sonra kaçınılmaz olarak feminen veya travestimsi bir kimlik kazanmıştır. Bu noktada Kabuki tiyatrosu tamamen bir erkek tiyatrosu haline dönüşmüştür. Kadın rolünü oynamaya çalışan erkek oyuncu inandırıcı olabilmek adına bir kadından daha fazla feminen hale gelmiş, hem komik duruma düşerek izleyiciyi güldürmeye çalışmış hem de kadın kimliğine yönelik algıya olumsuz etkilerde bulunmuştur.



Resim 7: Tiyatrosunun Karakterleri<sup>24</sup>

Kabuki'de spesifik rollerde sekiz ana karakter vardı. Bu karakterler dönemin sınıflarını ve hiyerarşik yapıyı yansıtırdı. Karakterler; kuge; hukuk adamları sınıfına ait

<sup>24</sup> "The Silver stage – Kabuki", <https://iostream.info/the-silver-stage-kabuki/> (Erişim 29 Mart 2017).



asiller, bushi; samuray-savaşçı sınıf, hyakushou; çiftçi ve chonin; taşralı olarak ayrılmaktaydı. Oyunlarda kahraman, kötü adam, yaşlı kadın, genç kadın, genç adam, yaşlı adam, komedyen ve çocuk tipleri sabitti. Diğer karakterler, şeytanlar, cadılar, ruhlar ve hayvanlardı<sup>25</sup>. Kabuki tiyatrosundaki orkestra kar, yağmur, fırtına, rüzgâr dalgalar ve hayalet sesler için sembolik ses efektleri yaratırdı. Oyuncular sadece sahneye bağlı değillerdi, elastiki bir hareket vardı. En önemli beden sunumu unsuru ise danstı. Bu danslar edebi imgelere uygunluk gösteren, ekonomik ve ritmik hareketlerle akmaktaydı. Oyuncular danslarıyla bazen anlatıyı canlandır bazen de diğer kelimeleri canlandırır. Fiziksel pozlar ve soyut imgeler bulunmaktaydı<sup>26</sup>. Kadın rolünü canlandıran erkekler için makyaj önemli bir unsur haline gelmişti. Makyaj oyunculuğu güçlendiren, dramı ve güldürüyü derinleştiren bir durum olmuştu. *“Tüm dikkatimizi bedene ve onun güçlendirilmesine vermemizi onaylayan öteki etken, arzu boyutudur. Geldiğimiz kültür; içgüdüler, dürtüler ya da kökleşmiş ihtiyaçlarla ilgisi olan her şeye karşı şüpheliydi. Ruh sahibi olma günahın dini versiyonunda ya da burjuva ahlakının laik-püriten versiyonunda; ilke bedeninin dürtülerinin kaynak ve etkisinin temelde kötü olduğunda ve bu nedenle yeterince sınırlandırılmazlarsa yaşamın düzgün yönlendirilmesine zarar vereceklerinde ısrar eder...”*<sup>27</sup>



Resim 8: Kabuki Tiyatro Dansından Örnek<sup>28</sup>

25 Elizabeth Ann Jochum, “Inclining East: Theatrical Appropriation of Kabuki”, Master of Art Thesis, University of Colorado, 2008, s. 26.

26 Paul Kuritz, *The Making of Theatre History*, New Jersey: Prentice Hall, 1998, s.112.

27 Alberto Melucci, *Oyuncu Benlik*, çev. Başak Kıcı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013. s.90.

28 Charles Isherwood, “Guilty Pleasures of Comic Kabuki”, The New York Times internet sitesi, (19 Temmuz 2007), <http://www.nytimes.com/2007/07/19/theater/reviews/19kabu.html> (Erişim 29 Mart 2017).

#### d) Samuray Düzeninde Femenin Erkeğin Meşruluğu Çelişkisi: Onnagata Tavrı

Onnagata terimi, Kabuki tiyatrosuna özgü olarak kullanılan, bundan başka ukiyo çalışmalarında göze çarpan ve “kadın davranışı” adı verilen bir terimdir. Onnagata olarak adlandırılan erkek Kabuki oyuncularını kadın rollerini oynardı. Bazı aktörler bazen erkek bazen kadın rollerini oynarken bunlar özellikle onnagato rolüne çıkardı. Onnagatalar, murasaki-bôshi -mor başlık- denilen bir kıyafet giyerlerdi ve saçlarının ön tarafı traşlanmış bir şekilde ipekten başlıklar takarlardı. Bu kıyafet, kadın rolünü oynadıkları performans esnasında olduğu gibi sahneden indikleri resmi durumlarda da kullanılırdı. Saçların traş edilmesi mutlak idare tarafından özellikle uygulanması gereken bir durumdu, sebebi ise onnagataların daha az çekici ve cinsel arzuya yönelik daha az eğilimli olmaları gerektiğindendi<sup>29</sup>. Isaka'ya göre karşı cinsiyet kurulumu Onnagataları meşru hale getirmiştir. Üçüncü bir kimlik olarak algılanan sahne kimliği maskülen yapı için yeni bir alan yaratmıştır ve bu alan sadece erkeklerin bakışına açıktır. Cinsiyet sadece doğuştan gelen bir oluş değildir, varoluş ve tavırlarla bütünsel hale gelir. İki cins arasındaki farklılık aslen işlevsel anlamdadır. Buna göre A oluş B olmayışa göre açıklanamaz. Femeninlik ve maskülenlik arasındaki ilişki ancak farklılık kavramıyla algılanabilir<sup>30</sup>. Onnagata rolünde erkek, kışkırtıcı ve çekici bir poza bürünmektedir. Erkek erkeğe ilişkinin sosyal kabul gördüğü bir dönemde onnagatalar yadırganacak bir durum değildir. Bunun nedeni erkeğin kadın rolüne bürünmesinin tiyatro estetiği açısından daha güçlü ve dramatik bir etki yaratacağına olan inançtı. Onnagatalar fahişelik kurumunun yaygın olduğu dönemde sahnedeki erotik oyuncular olarak görülmektedir<sup>31</sup>. Tokugawa döneminde fahişelik ve tiyatro performansı arasındaki ilişki onnagatalığı anlamak için yeterlidir. Onnagataların yüzde seksen ila yüzde doksanı daha önceden seks işçisi olarak çalışan genç erkeklerden oluşmaktaydı. Genç erkeklerle birlikte olmak gençliğe giden yol olarak görülmektedir ve dönemin erkek egemen toplumunda genç erkek güzelliğinin temsili, onnagatalar aracılığıyla gerçekleşmekteydi. Ortaya toplumsal cinsiyet sanatı çıkmıştı. Muğlak ve androjen olan bir erkek kimliği sahnelerde popüler hale gelmişti. Materyalist feminist performans kuramı performatif uzamın ideolojik kullanımını ve güç- hâkimiyete olan etkilerini keşfetmiştir. Bu eleştirel yaklaşım, kültürel üretimin yeniden temsilinin anlaşılmasına dayalıdır. Bu temsiller toplumsal cinsel olanın da yeniden üretimi üzerinde etkilidir<sup>32</sup>. Onnagatanın sahnede omuzları düşer, dizler yükü hafifletmek için bükülür, yürüyüş küçücük hale gelir, feminen bir yürüyüş şekli belirir ve ayak başparmakları içer doğru kıvrılır<sup>33</sup>. Onnagatalar omzun etrafındaki kasları kullanarak ve omzu geriye atarak elbiselerini omuzdan kayan bir duruma getirici hareketlerde bulunurlar. Aktörün hareketlerinin zerafeti ve yumuşaklığı kaslı haline bir karşılık oluşturur<sup>34</sup>.

29 “Onnagata”, Viewing Japanese Prints internet sitesi, [http://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics\\_faq/faq\\_onnagata.html](http://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics_faq/faq_onnagata.html) (Erişim 7 Mart 2017).

30 Isaka, *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*, s.13.

31 Sara K Birk, “Sex, Androgyny, Prostitution and the Development of Onnagata Roles in Kabuki Theatre”, Theses, Dissertations, Professional Papers, Paper 3537, University of Montana, 2006, s.2-6.

32 Galia Todorova Gabrovska, “Gender and Body Construction in Edo Period Kabuki”, *Core Ethics*, 5 (2009), s.73.

33 Todorova Gabrovska, “Gender and Body Construction”, s.80.

34 Todorova Gabrovska, “Gender and Body Construction”, s.91.



### e) Kabuki Tiyatrosunda Anlatı Yapısının ve Bedensel Bir Mesaj Olarak Onnagata Karakterlerin İletişimsel Süreçler Üzerinden Analizi



Şekil 1. Teatral Performans Kuramına Göre İletişimsel Süreç<sup>35</sup>

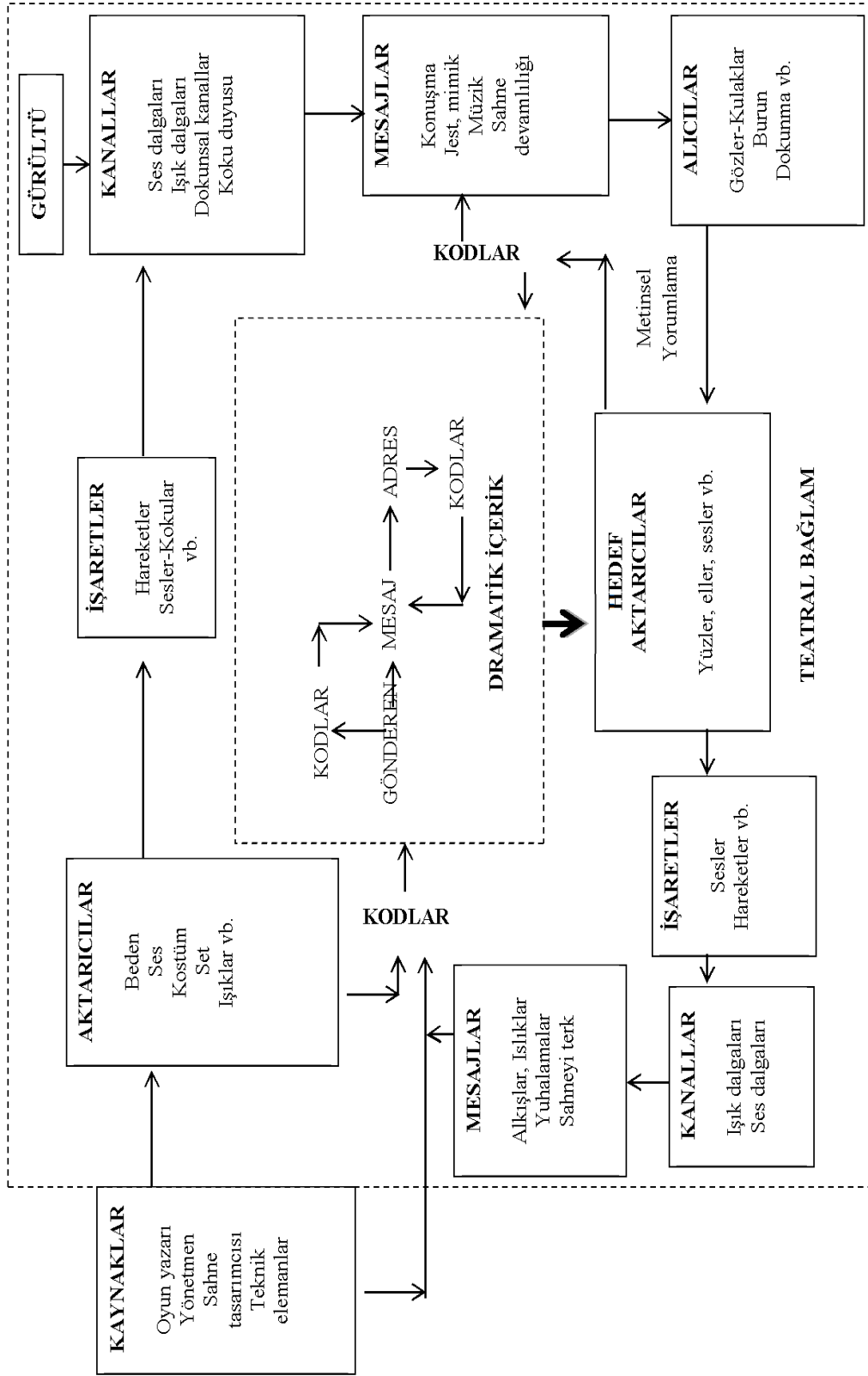
Georges Mounin tarafından tiyatral performans sürecinde oyunun izleyiciyle kurmuş olduğu iletişimi betimleyen bu tablo aslında klasik bir iletişim sürecini özetlemektedir. Kabuki tiyatrosunda onnagatalık durumu bu tabloya göre uyarıcı niteliğindedir ve izleyicinin tepkilerini farklılaştırmaktadır. Kadın taklidi yapan bir erkeğin bedensel boyutta takındığı tavırlar izleyiciye dikkat çekici ve farklı gelmektedir. Onnagata'nın kendisi kod haline gelir ve açıklanması gereken bedensel bir sunumu mevcuttur. Tiyatro metni ve oyunun konusu-bağlamı bir kod sistemine sahiptir fakat bu noktada asıl kod haline gelen onnagata olur. Kadın kılığına giren erkek oyuncu-onnagata izleyici açısından farklı, yabancılaştırıcı ve çözümlenmesi, tanımlanması, tanınması ve benimsenmesi gereken bir beden haline gelir. Tokugawa döneminin yerleşik ahlaki anlayışına uygun olarak biçimlenen estetik yargılar bu kodun açılmasına ve içselleşmesine yardımcı olur. Tepki olumsuz olmaktan ziyade beğeniye ve olumlama yöneldir. Oyuncu olarak onnagata oyunun kendisini ortadan kaldırarak doğrudan izleyiciyle iletişimsel bir bağ oluşturur ve oyunun imhasını gerçekleştirir. Diğer taraftan da uyarıcı olması gereken oyun metni onnagata bedenini yani aktarıcıyı uyarıcı hale getirir. Bir anlamda Kabuki tiyatrosunun özellikli duruma gelişi izleyiciyle kurmuş olduğu yerleşik iletişim sistemi açısından onnagatalık üzerindedir. Oyuncu bir noktadan sonra oyunun kendisi haline gelir. İzleyici oyun kodlarını çözmekten ziyade ezber bozucu olan, cinsel ve fetiş duygulara hitap eden, sıradışılığıyla farklı bir görme hazzına neden olan, izleyicinin zihninde ne kadar gerçek ne kadar gerçek değil biçiminde karşılaştırmalarla yerleşiklik kazanan, aykırılığın toplumsal meşruluğunu sağlayan bir beden olarak teatral bir unsura dönüşür. Tam bu noktada ortaya çıkan soru, izleyicinin oyunu mu, onnagatayı mı, onnagatanın bedenini mi izlediğine yönelik olmaktadır. Erkek egemen bir toplumsal düzenekte karşı cinsin temsilinin yine erkek tarafından ortaya gerçekleştirilmesi ve oyunda gizem ve merak unsurunun onnagata üzerinde kilitlenmesi, bu aykırı beden temsilini tiyatro tarihinde farklı bir noktaya yerleştirmektedir. Sürecin sonunda oluşan tepki olumludur ve hoşnutsuzluğa yer bırakmaz. Farklı bir kültürel gözlükten bakıldığında; katı ahlaki ve ataerkil kurallar, töreler ve geleneklerle kuşatılmış olan bir toplumun bireyleri olan tiyatro izleyicilerinin ilk etapta son derece aykırı gelebilecek

35 Keir Elam, *The Semiotic of Theatre and Drama*, London, Newyork: Routledge, 1980, s.30.

bir beden temsiline karşı, gerçek toplumsal düzenekte hiç de kabul edilebilir olmayan estetik bir hoşgörü geliştirdiği anlaşılmaktadır. Kabuki sahnesindeki onnagata oyuncular belki de farkında olmadan, travesti bir bedenin sanat aracılığıyla “öteki” bağlamında var olabileceği bir alanın sınırlarını çizmiştir.

#### **f) Onnagataların Sahne Performanslarında Beden İletişimi**

Teatral iletişim modelini eksen alarak onnagatalığın beden iletişimi Elam tarafından oluşturulan bir şema üzerinden daha net bir şekilde çözümlenebilir. Onnagata bir mesaj aktarıcı olarak bedenini ve sesini kullanır. Bedeni ve sesi feminendir. Kostümleri son derece gösterişlidir ve oyunun türüne göre farklılık gösterir. Aktarma sürecinde işaretler olarak beden dilini kullanır, bu noktada işaretlerin son derece gerçeğe yakın, inandırıcı ve etkileyici olması gerekir. İşaretler yardımıyla aktarıcı olarak kodlama yapar. Kodlama oyunculuğun gücüyle ortaya çıkar ve dramatik içeriğin başarısını etkiler. Kabuki tiyatrosunun kanalları performans başarısında son derece etkili ve tamamlayıcıdır. Özellikle Hanamichi sahnesi mobilitesiyle dramatik içeriği etkiler. Hanamichi sahnesi alıcılar üzerindeki mahrem alanı ortadan kaldırır. Onnagatalığın mahrem olanı sahneye taşıyan erotik vurgusu teknik sahne tasarımıyla oyunun bir parçası haline gelir. Dokunsal yakınlık yaratan bu sahne uygulaması metinsel yorumlamada önemli bir basamaktır. Uzak olan beden algısını yakına getirerek içselleştirilmesini kolaylaştırır. Onnagatalık merkeze alınarak yapılan bir teatral iletişim kurgusunda kanalların, aktarıcıların ve kodların merkezde olması kaçınılmazdır. Onnagatalık, oyunculuğun iki aşamasını barındırmaktır; karakteri oynamak ve kadın karakteri oynamak üzere.... Kadın karakter erkek oyuncu tarafından temsil edildiğinden oyunculuk iki katmanlı hale gelir. Erkek olduğunu ele vermeden en başarılı bir biçimde kadın temsili gerçekleştirmek, karakterin başarısından ziyade kadın temsiline başarıya haline gelmektedir. Bu aşamada kadın kılığında sahneye çıkan erkek oyuncu, erkek olduğunu saklamak için ekstra bedensel kodlara ihtiyaç duyar. Kabuki tiyatrosunda onnagatalık öncesi kadın karakterler hayat kadınları tarafından canlandırıldığı içi toplumda hali hazırda tiyatro sahnesindeki kadın algısına yönelik oturmuş fikirler mevcuttu. Sıradan bir kadının sahneye çıkması hoş karşılanmazdı. Kadın kılığında sahneye çıkan erkekler için de bakış açısı değişmeden kalmıştır. Kabuki tiyatrosunun iletişim modelini öne çıkaran bir başka unsur da, sahnedeki oyunun bir taklit-mimesis olduğunun hatırlatılması için sahnenin yan tarafında oyunu aktaran Çobo ve orkestranın yabancılaşma efektleri olarak kullanılmasıdır. Kabuki sahnesi bir anlatı dünyasıdır ama bu dünya aynı anda birisi tarafından anlatılmaktadır. Bu da izleyicinin bütünsel dikkatinin ve katarsis eşiğinin oyun ve karakterler üzerinde yoğunlaşmasını engellemektedir. İletişimsel süreçte işaretlere en fazla anlam yükleyen durum dans olmaktadır. Onnagata dansı önce tam bir kadın görünmeyi daha sonra ise tam bir kadın gibi dans etmeyi gerektirdiğinden görüntünün gerçekliğiyle ilgili sorgulamalar dans esnasında kaybolmak durumundadır. Uzun yıllar süren eğitim sonrasında onnagata olabilen oyuncular yapmış oldukları sahne dansları ile kadınlık rolünü tam olarak yerine getirmişlerdir.



Şekil 2. Yalın Teatral İletişim Modeli<sup>36</sup>

36 Elam, *The Semiotic of Theatre and Drama*, s.36.

Dansın kusursuzluğu, müzikle olan uyumu, sahneye hâkimiyet, kadın durumun sürekli muhafazası ve nihayetinde izleyicilerin olumlu dönütleri Kabuki sahnesinin başarısını ortaya koymaktadır. Onnagata oyuncu diğer oyunculara nazaran daha yoğun bir biçimde sahnenin iletişimsel aktarıcısı haline gelir ve oyun mesajını aşan bir aktarıcı olarak sahneye bütünleşir. Bir anda hanamichi sahnesine benzer biçimde mobilize olmuş fetiş nesneye dönüşür. Kostümü, makyajı, dansı, tavırları vb. unsurlarla Kabuki tiyatrosu izleyicilerinin öncelikli olarak izlemeyi tercih ettikleri kodlarla çevrili bir beden haline gelir. Özellikle ellerin ustalıklı kullanımı, beden hareketlerinde yaratılan kıvrım, kusursuzluğu temsili etmeye yönelik titiz oyunculuk oyuncu açısından karakteri canlandırmaktan ziyade kadını canlandırma çabasıdır. Müzik daima dramatik anlatının eşlikçisi ve dansın etkisini arttıran bir unsurdur. Kabuki oyunlarında onnagata sahnelerinin teatral iletişimi onnagatanın performanslarına yoğunlaşır ve onnagata iletişimsel sürecin en önemli unsuru haline getirir.

### Sonuç

Kabuki dans tiyatrosunda onnagatalık durumu birçok farklı açıdan yorumlanabilir. Kültürel olarak, tarihsel olarak, tiyatro-sahne sanatları açısından ve kadın kimliğinin toplumdaki algısı açısından. Japon tarihine bakıldığında Tokugawa dönemi Japon toplumunun günümüzdeki imajının oluşumunda son derece önemlidir. Uzun bir süre dışarıya kapalı olarak kültürel, dinsel, politik, sanatsal vb. unsurlarda yerleşik değerlerini aşınmadan korumayı amaçlayan dönemsel ilkeler, uzun yıllar boyunca etkisini devam ettirmiş, geleneklerin teknolojik ilerlemeyle birlikte eriyip gidemeyeceğini gözler önüne sermiştir. Tokugawa döneminde birçok alanda olduğu gibi sahne sanatlarına yönelik olarak da oluşturulan kültürel iklim, bu sanatın temel prensiplerinin filizlenmesinde belirleyici olmuştur. Kabuki tiyatrosu hala daha Japonyada en önde gelen sahne sanatlarından birisidir ve farklı coğrafyalarda bile izleyici bulabilecek kadar evrenselleşmiştir. Onnagatalığın Giacomo Puccini'nin *Madam Butterfly* operasında, David Cronenberg (1993), Frédéric Mitterrand (1995), Marion Gering (1932) ve Sidney Olcott'ın (1915) *Madame Butterfly*'ın sinema uyarlamalarında etkisi görülebilmektedir. *Madam -Butterfly-* mecazi anlamda da kelebeğin dönüşümü ve güzelleşmeyi çağrıştıran imgesiyle onnagatalık ile örtüşmektedir. Kabuki sahnesinin görsel kodları ve tasarımsal imkânları onnagatalık temsillerini güçlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar, içeriğin ötesine geçen görsellik bir müddet sonra görsel bir fetişizme dönüşür, kimliği ve cinsiyeti alt üst eder. Bir taraftan geleneksel ve dramatik bir anlatı sergilemeye çalışan tiyatral iletişim öte yandan farklı tiyatral unsurlarla yabancılaştırmacı hale gelir ve özdeşleşmeyi engeller. Kadın, kimlik olarak sahne alırken beden olarak sahneden uzak tutulur fakat yeniden üretilen kadın bedeni olarak görsel bir tüketim malzemesi ve haz kaynağı haline gelir. Kadın bedenini temsil edenin erkek olduğu bir müddet sonra unutulur ve erkek kadınlaşır, kadın kimliği ise daha da feminenleşir ve erotik bir haz alanına doğru çekilir. Diğer taraftan hem toplumda hem de sanat alanında kendilerine temsil imkanı verilmeyen gay ve trans bireyler için onnagatalık hem günümüzde hem de geçmişte kendilerini gösterebilecekleri ve kamusal alana katılarak onay alabilecekleri bir imkan doğurur. İzleyiciler açısından ise, onnagatalık geleneksel bir tiyatro uygulaması olduğundan

yadırganacak bir durum olmaktan çıkar ve legalleşir, estetikleşir, eğlendirici hale gelir. Tokugawa dönemi gözlüğünden bakıldığında, kadınların güldüklerinde çekici ya da güzel görünmemek için dişlerine siyah boya sürerek kendilerini boyanın ardına gizledikleri gibi onnagatalık da kadın bedenini tamamen toplumsal bakıştan gizli hale getirir. Kadın bedenine bakma ya da onu izleme arzusunun tatmini ancak erkek bedeni aracılığıyla gerçekleşir. Böylelikle erkek, kendi bedenini ve kimliğini imha ederken, saklanmaya çalışan arzu nesnesi kadın bedenini gözler önüne taşır. Erkek oyuncu hem kadın bedeninin hem de erkek bedeninin paravanı haline gelir. Özetle, onnagatalık kadını sahneden uzaklaştırmaya çalışsa bile kadın imgesine yönelik daha şiddetli bir temsil aracı haline gelmiş ve amacının tersiyle orantılı bir etki yaratmıştır. Bu noktada üzerinde en fazla tartışılan nokta erkek bakışının kadına mı yoksa feminenleşen erkeğe mi yönelik olduğudur. Bu sorunun cevabı Kabuki sahnesinin unsurlarında gizlidir. Onnagata ne tam kadın ne tam erkektir, ne kadın, ne de erkek bedenini temsil eder. Onnagata, estetik ve temsili kusursuzluğu, etkileyici dans performanslarıyla tiyatro sahnesinin bir uzantısı haline gelmiş ve Hanamichi sahnesi gibi işlevsel bir dekor niteliğine bürünerek nesneleştirilmiştir. Son derece alımlı bir oyuncak bebek haline onnagata, sanat aracılığıyla erkek ve kadın bedeninin imhasını gerçekleştirmiştir. Onnagatanın yaratmış olduğu estetik tutum günümüzde, Japon sinemasında, mangalarda, animelerde güçlü bir şekilde etkisini hissettirmektedir. Temsil edilen birçok beden ne erkek ne kadındır, bedenler cinsiyetsiz bir hale gelerek hem erkek hem de kadın bakışı için yeniden üretim sürecine sokulmaktadır. Küresel pazarlama açısından ise bu durum eşsiz bir fırsat olarak görülmektedir.

### Kaynakça

- “A guide to Kabuki viewing, one of the leading traditional performing arts of Japan”. Japan Monthly Web Magazine. [http://japan-magazine.jnto.go.jp/en/1508\\_kabuki.html](http://japan-magazine.jnto.go.jp/en/1508_kabuki.html) (Erişim 14 Mart 2017).
- Ayhan, Şeyma Nalbant. “XIX. YY. Japonya’sında Siyasi Düşünce: ‘Shinron’ ve ‘Bunmeiron no Gairyaku’ Eserlerinde İdeoloji”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, 2013.
- Birk, Sara K. “Sex, Androgyny, Prostitution and the Development of Onnagata Roles in Kabuki Theatre”. Theses, Dissertations, Professional Papers. Paper 3537. University of Montana, 2006.
- Elam, Keir. *The Semiotic of Theatre and Drama*. London and Newyork: Routledge, 1980.
- Fujita, Minoru ve Shapiro, Michael (der.). *Transvestism and the Onnagata Traditions in Shakespeare and Kabuki*, Kent: Global Oriental, 2006.
- Gürçağlar, Aykut. “19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar: Japon Resim Sanatının Batı’ya Etkisi”. <http://www.arteorientalis.com/batiresimsanatinabicimveren kaynaklar.htm> (Erişim 7 Mart 2017).
- Hays, Jeffrey. “Kabuki: History, Themes, Famous Plays And Costumes”. <http://factsanddetails.com/japan/cat20/sub131/item715.html> (Erişim 14 Mart 2017).



- Herrmann, Anne ve Abigail J. Stewart (der.). *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences*. Boulder, Colorado: Westview Press, 2001.
- Isaka, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. Seattle, London: University of Washington Press, 2016.
- Isherwood, Charles. "Guilty Pleasures of Comic Kabuki". The New York Times internet sitesi. (19 Temmuz 2007). <http://www.nytimes.com/2007/07/19/theater/reviews/19kabu.html> (Erişim 29 Mart 2017).
- Jochum, Elizabeth Ann. "Inclining East: Theatrical Appropriation of Kabuki". Master of Art Thesis. University of Colorado, 2008.
- "Kabuki Theatre, Historical Context: The Tokugawa Era". Narukami - The Thunder God internet sitesi. <https://sites.google.com/site/utnarukami/kabuki-theatre-3/what-is-kabuki> (Erişim 7 Mart 2017).
- "Kabuki theatre". UNESCO internet sitesi. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/kabuki-theatre-00163> (Erişim 07 Mart 2017).
- "Kabuki: Brief History". Outsider Japan internet sitesi. <http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/25797261/Kabuki> (Erişim 29 Mart 2017).
- "Kabuki". The Samurai Archives SamuraiWiki internet sitesi. <https://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Kabuki> (Erişim 7 Mart 2017).
- Kumarasinghe, Kulatilaka. "Kabuki Theatre in Japan". University of Kelaniya Faculty of Humanities Department of Sinhala internet sitesi. <http://hu.kln.ac.lk/depts/sinhala/docs/Publications/Kabuki%20Theatre%20in%20Japan.pdf> (Erişim 7 Mart 2017).
- Kuritz, Paul. *The Making of Theatre History*. New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- Melucci, Alberto. *Oyuncu Benlik*. Çev. Başak Kıcı. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.
- Mezur, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female Likeness*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Mezur, Katherine. "The Kabuki Onnagata: A Feminist Analysis of the Onnagata Fiction of Female-Likeness". Ph.D. Dissetation. Manoa: University of Hawaii, 1998.
- Moore, F. Michael. *Drag!: Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television: An Illustrated World History*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1994.
- "Onnagata". Viewing Japanese Prints internet sitesi. [http://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics\\_faq/faq\\_onnagata.html](http://www.viewingjapaneseprints.net/texts/topics_faq/faq_onnagata.html) (Erişim 7 Mart 2017).
- "Overview of Kabuki". Web Japan internet sitesi. [http://web-japan.org/museum/kabuki/about\\_ka.html](http://web-japan.org/museum/kabuki/about_ka.html) (Erişim 6 Mart 2017).
- "Remembering David Bowie and His Strong Connections to Japan". Japan Info internet sitesi. <http://jpninfo.com/39428> (Erişim 29 Mart 2017).
- "The Kabuki Stage: Hanamichi". Japon Sanat Konseyi internet sitesi. [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3\\_03\\_06.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3_03_06.html) (Erişim 14 Mart 2017).
- "The Silver stage – Kabuki", <https://iostream.info/the-silver-stage-kabuki/> (Erişim 29 Mart 2017).

- “Traditional Theater: Kabuki”. <http://www.japan-guide.com/e/e2090.html> (Erişim 7 Mart 2017).
- Todorova Gabrovska, Galia. “Gender and Body Construction in Edo Period Kabuki”, *Core Ethics*, 5 (2009).
- Zohar, Ayelet (der.). *Postgender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

## **Traversal Bodies of Traditional Japanese Kabuki Dance Theatre “Onnagatas”**

YASEMİN KILINÇARSLAN

**Abstract:** *Kabuki dance theatre is one of the most important performance arts of Japan culture for four hundred years. This lyric theatre style is extremely stylistic and based on enchanting visual and sound performance. Tactual sense and eyesight are stimulated through high and low music sound, effects and moving stage in Kabuki. Make-up is one of the most important presentation mediums for introducing and emphasising the characters. The power of performance depends on perfection of acting in this avangard theatre style. The term Onnagata is a situation and it means personation of woman characters by man performers. In Onnagata situation, actors don't pretend like a woman, they represent the woman character like a real woman. In this point, personation of a woman character is more important as real than feminen beauty or aesthetic of her. This study, emphasizes on personation,, presentation and body constitution of onnagata body as a differentiated body representation.*

**Keywords:** *Performance, Avangarde, Lyric play, Make-up, Costume.*