

## Geleneksel Performans ve Cross-Dressing: Maşalama Oyunları

Ayşe Yıldırım<sup>1</sup>

### Özet

Giyim/giymek insanlık tarihinde koruma işlevi açısından önemli bir uyarlanma aracıdır. Ancak giysi bu temel işlevini sürdürmekle birlikte hem insanı tanımlayan hem de insanın kendisini ifade etmesini sağlayan sembollere dönüşerek kültürün önemli bir yönü haline gelmiştir. Giysi kültürün ayrılmaz bir parçası olarak sınıfsal farklılara, etnik/dinsel kimliklere ya da cinsiyete ilişkin tanımları da içererek insanları ya da grupları etiketler. Cinsiyet bağlamında kültürel kodlar, kadın ve erkek giysilerini birbirinden ayırır. Dolayısıyla bu bağlamda giysilerin asıl iletileri kadınların ve erkeklerin cinsiyet kimliklerini nasıl algıladıkları ya da nasıl algılanması gerektiği ile ilgilidir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan cross-dressing kuşkusuz giyim/giymenin toplumsal cinsiyet ile olan ilişkisini refere eder.

Çalışmada cross-dressing (erkeklerin kadın, kadınların erkek giysileri giymesi) kavramı Maşalama olarak isimlendirilen köy seyirlik oyunları üzerinden ele alınmıştır. Maşalama oyunları büyük oranda seyirlik olma ve eğlendirme işlevine sahiptir. Ne var ki köy meydanlarında sergilenen seyirlik oyunlar, kamusal ahlak gerekçesiyle, kadınların oyuncu hatta kimi zaman seyirci olarak katılımına açık değildir. Ancak kadın, her ne kadar bu erkek eğlence kültüründen dışlanmış olsa da aynı zamanda dahil de edilir. Kadının bu oyunlara dahil edilme biçimi, erkeğin kadın giysilerini giyip kadın rollerini oynamasıyla mümkün olur; yani cross-dressing kadınları, erkek bedeni üzerinden kadın giysileri ile sahneye dahil etmenin bir yoludur. Böylece kadın giysileri giymiş erkek bedeni ya da erkek giysileri giymiş kadın bedeni üzerinden sergilenen performanslarda inşa edilen kadın ve erkek imgesi ile heteroseksüel ilişkilere dair bir analiz yapılması mümkün olabilecektir. Çalışmada ayrıca, toplumsal cinsiyet rollerinin giysiler üzerinden kültürel olarak inşa edildiği buna karşın cross-dressing yoluyla bu inşanın alt üst edildiği ileri sürülmektedir.

1 Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü. ayseyildirim@mehmetakif.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5098-718X

## 1. Giriş

Maşalama, Burdur’da düğünlerde sergilenen bir köy seyirlik oyunları kompleksidir ve kız kaçırma, deve oyunu, Arap oyunu gibi oyunları içinde barındırır. Karadağ’a göre (1978) “Köy Tiyatrosu”, “Köy Orta Oyunu”, “Köy Temsilleri” gibi adlarla anılan köy seyirlik oyunları düğünlerde, bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerin genellikle oyun yapma, oyun çıkarma adı altında gerçekleştirdikleri bir tiyatro biçimidir. Karadağ, köy seyirlik oyunlarının köyden bağımsız düşünülmemeyeceğinin de altını çizer. Asıl metnin biçimlenişi; mizansenler, espriler, müzikler, danslar, giysiler, aksesuarlar gibi öğelerin tümü köy ve oynandığı zamanla bir bütün teşkil eder. Öyle ki bu oyunlar başka bir yerde oynandığında az ya da çok bir şeyler yitirecektir. Zira bu oyunlar özellikle seyirci ile bir bütündür ve bu seyirci aynı zamanda oyuncudur.

Öte yandan köy seyirlik oyunlarını değerlendiren Karadağ (1978), ritüel bir karaktere sahip olan bu oyunların giderek bilinçsiz bir eğlence aracına dönüştüğünü ileri sürer. Köy seyirlik oyunlarının bu yönü dikkate alındığında folklorun eğlence işlevi ortaya çıkmaktadır. Ancak Boratav ise (akt. Kızıoğlu, 2018: 103) köy seyirlik oyunlarının sadece bir eğlence aracı, hayal ürünü ve gelip geçici olduklarına karşı çıkararak, onların toplumun günlük sorunlarından, tasa ve kaygılarından, seçimlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim ilişkilerinden, törelerinden ve törenlerinden bağımsız ele alınamayacağını belirtir. Boratav’a göre köy seyirlik oyunları halkın yaşamı ile kaynaşarak bir bütünlük oluşturur. Dolayısıyla ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilir.

Bu bağlamda kısaca folklorik öğelerin değerlendirilmesinde öne çıkan performans teoriden söz etmek uygun olacaktır. Performans teorisi, öncelikle masal, destan vd. sözlü kültürü içeren halk bilimsel çalışmaların sadece geçmişe ait metin merkezli folklor unsurlarını değil aynı zamanda güncelin de değerlendirilmesi gerekliliğine vurgu yapar. Böylece folkloru geçmişin ürünleri anlayışından dinamik bir iletişimsel sürece dönüştürerek icraya dayalı folklor ürünlerinin değerlendirilmesinde performansın da dikkate alınmasına işaret eder (Özdemir 2016: 1358).

Çobanoğlu (akt. Gültekin, 2014: 52) performans teorisinin ikili bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Bunlardan ilki “folklorun gerçekleştirilişi” ya da “ıcrası” anlamıyla artistik veya sanatsal eylemidir. Bir diğeri ise performansın icracısı, sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte gerçekleştiği çevre bütünü olarak artistik ya da sanatsal olaylardır. Bu ikili yapı performans bakış açısının geliştirilmesinin temel dinamikleridir.

Kuşkusuz köy seyirlik oyunları önemli bir performans alanına işaret eder. Seyirlik oyunların performansı işitme, görme, dokunma vb. duyuşsal bilişsel alanlara hitap ederek hem okuyucuyu hem de seyirciyi içine alan “yaşantıya dönüştürme” özelliğinden dolayı bireysel ve toplumsal hafızada daha kalıcı hale gelir. Bunda oyunların sosyal yaşantısı içinde sürekli tekrar etmesinin de payı vardır (Efeoğlu, 2023. 141). Dolayısıyla performans teori köy seyirlik oyunlarının dinamik bir iletişimsel süreç olarak ele alınmasını mümkün kılar.

Köy seyirlik oyunlarının bir örneğı olan Maşalama, düğünlerdeki bir dizi eğlence temalı oyunlara işaret eder. Eğlence temalı oluşu, konunun daha çok eğlence kültürü içinde ele alınıp folklorun eğlence işlevi bağlamında değerlendirilmesine neden olmuştur. Genel anlamda köy seyirlik oyunları hem Osmanlı hem de Cumhuriyet’in taşra eğlence kültüründe kritik bir yere sahip olmasına karşın bu oyunlardaki kadın ve erkek oyuncularla ilgili literatürde yeterince çalışma görülmez. Metin And bunun gerekçesini şöyle açıklamıştır (akt. Erkan 2011:226):

Türk kaynakları dans eden erkek ve kızlarla ilgili çok az bilgi vermektedir. Bunun nedeni geçmişin birçok yazarı tarafından dans etmenin, özellikle profesyonel erkek ve kadın dansçılar tarafından oynandığında uygunsuz ve çok kötü bir spor sayılmasındandı. Diğer taraftan yabancı yazarlar, dansların müstehcen ve gevşek ahlaki yapısı dolayısıyla kitaplarında daha fazla ilgi göstermiştir ve betimlemelerinde performanstan aldıkları nefes kesici hazzı gizleyemezler.

Bu çalışma literatürde sözü edilen eksikliğı de dikkate alarak Burdur’da düğün eğlenceleri içinde yer alan Maşalamayı konu edinmektedir. Çalışmanın verileri 2024 yılında saha çalışmasına dayalı olarak derinlemesine görüşmeler yapılarak elde edilmiştir. Saha araştırması Burdur merkez ile Burdur’a bağlı bir köy olan Aziziye’de gerçekleştirilmiştir.

Maşalama oyunları büyük oranda seyirlik olma ve eğlendirme işlevi görür. Bu çalışma ise genel olarak Maşalamadaki oyunlara ve bunların eğlence kültürü içindeki yerini dikkate almakla birlikte, esas olarak oyunlardaki cross-dressing olgusunu ele almaktadır. Buradaki cross-dressing erkeklerin kadın, kadınların ise erkek giysileri giymesi biçimindedir. Şöyle ki özellikle köy düğünlerdeki eğlence kültürü kadın ve erkek alanlarının bölünmesi biçiminde karşımıza çıkar. Başka bir deyişle köy meydanlarında sergilenen seyirlik oyunlar, kadınların oyuncu olarak katılımına açık değildir. Ancak kadın, her ne kadar bu erkek eğlence kültüründen dışlanmış olsa da aynı zamanda dahil de edilir. Kadının bu oyunlara dahil edilme biçimi, erkeğın kadın giysilerini giyip kadın rollerini oynamasıyla mümkün olur; yani cross-

cross-dressing kadınları, erkek bedeni üzerinden kadın giysileri ile sahneye dahil etmenin bir yoludur.

Bu bakış izleğinde kadınların “kamusal ahlak” gerekçesiyle performansa dayalı sahnelemeden dışlanan kadının yerine erkeklerin, kadın giysileri giyerek onları kendi bedenleri üzerinden sahneye dahil etmesini köy seyirlik oyunları üzerinden ele almaktadır. Böylece kadın giysileri giymiş erkek bedeni, erkek giysileri giymiş kadın bedeni üzerinden sergilenen performanslarda inşa edilen kadın ve erkek imgesi ile heteroseksüel ilişkilere dair bir analiz yapılması mümkün olabilecektir. Çalışmada ayrıca toplumsal cinsiyet rollerinin giysiler üzerinden kültürel olarak inşa edildiği, buna karşın cross-dressing yoluyla bu inşanın alt üst edildiği ileri sürülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın ana temasını cross-dressing kavramı oluşturmaktadır. Ancak cross-dressing kavramını ele almadan önce kısaca giyim ile ilgili çalışmalara yer vermek uygun olacaktır.

## 2. Giyim

Giyim insanlık tarihinde, koruma işlevi açısından önemli bir uyarlanma aracıdır. Ancak giysi bu temel işlevini sürdürmekle birlikte hem insanı tanımlayan hem de insanın kendisini ifade etmesini sağlayan sembollere dönüşerek kültürün bir yönü haline gelmiştir. Terry Castle'nin (Pascaul, 2018: 86) belirttiği üzere, giysiler de tıpkı dil gibi işaretler sistemi ve sembolik bir iletişim aracıdır. Konuşma eyleminde olduğu gibi farklı giysiler/kostümler de farklı anlamlar taşır. Giysi kaçınılmaz olarak kültürel yapı içerisinde anlamlı bir işleve sahiptir. Aslında kültürün ayrılmaz bir parçasıdır. Giysiler sınıfsal farklılıklara, etnik ya da dinsel bir gruba ya da cinsiyete ilişkin tanımlamaları ifade edebilir. Sözelimi tarihsel olarak imparatorluk dönemi Çin'inde ya da Tokugawa Japonya'sında giyim doğrudan bir kişinin sınıfı ve statüsüne işaret etmiştir. Her iki ülkede de mevcut sosyal hiyerarşiyi ve sınıf yapısını korumak için kıyafet yönetmeliği yasal olarak düzenlenmiştir. Çin'de ilk Ming Eyalet kanunu, bu amaçla her bir toplumsal sınıf için uygun olan giysileri (kumaşlar, renkler, tasarımlar ve desenler) açıkça tanımlanmıştır. Böylece görsel semboller yoluyla sınıfsal yapıda yukarı doğru hareketlilik engellenmiştir. Benzer biçimde Tokugawa Japonya'sında da alt sınıf olan Burakuminler'in ayakkabı giymelerine izin verilmemiş ve düşük statülerinin bir göstergesi olarak kimi örtüler kullanmak zorunda bırakılmışlardır. Dolayısıyla her iki ülkede de toplumsal yapıyı ve hiyerarşiyi korumak amacıyla giyim alanı devlet tarafından düzenlenmiştir (Yuxin 2002: 25).

Giyimin işaret ettiği bu farklılıklar, modern dönemin demokratik toplumlarında da görülür. Örneğin bu tür toplumlarda yoksul ve zengin

insanlar aynı şekilde giyinmez; kumaşın kalitesi, kesimi, ürünün markası ve hatta rengi, o giysiyi giyen kişi hakkında bir hikaye anlatır (Pascaul, 2018:86). Dolayısıyla giysiler insanları etiketler ve bu nedenle toplumsal ve kültürel beklentileri karşılamak için kullanılabilirler.

Öte yandan insanların ilk kez ne zaman giyinmeye başladıkları ya da ne giydikleri sorusuna günümüz bilgileri doğrultusunda net bir yanıt vermek olanaklı değildir (Duyar 2023: 325). Konuya önemli bir bakış açısı sağlayan antropoloji de dahil olmak üzere çok sayıda disiplin, giysiye ikincil bir alan olarak yer vermiştir. Giysi konusunda önemli çalışmalardan birine imza atmış olan Ernest Crawley, kültürler arası örneklerle desteklediği tartışmasında giysinin kökenini ortaya koymanın sadece spekülasyon anlamına geleceğini belirtir ve bu nedenle çalışmasında kökene odaklanmak yerine giysiyi sembolizm, sosyal psikoloji, çıplaklık ve giyinme, sosyal sınıf, cinsiyet, kutsal giysiler gibi yönleri üzerinden ele alır. Crawley'in çalışması, her ne kadar kendi döneminin tipik bir örneği olarak cinsiyet ile ilgili bağlama kayıtsız kalmış olsa da giysinin sosyal ve kültürel alanda kullanımına ilişkin önemli katkılar sağlamıştır. Ona göre giysinin en büyük ayrımı cinsiyettir. Giysi toplumsal yaşamın çeşitli düzeylerinin maddi alandaki en belirgin ayrımı sağlar. Böylece biyolojik bir süreç, toplumsal bir varoluş sürecine dönüşür. İzleyen dönemlerde gerçekleştirilmiş önemli bir çalışma ise Carol Hendrickson'a aittir. Hendrickson, Guatemala'da yaptığı çalışmasında giysiyi maddi kültürün bir parçası olarak değerlendirir. Hendrickson'un çalışması, esasında 90'lı yılların giysi ile ilgili çalışmaların temel vurgusuna sahiptir. Bu da maddi dünyanın, nesnelere çok sayıda kültürel kategoriye yansıttığı ve anlamlı kalıpların tüm nesnelere kültürel bir evren ile ilişkilendirdiği kültürel bir sistem olarak anlaşılması gerektiğidir. Bu dönem çalışmalarının önemli bir yönü de sınırlı bir kültürün analizinden küresel bağlantılara odaklanmış olmaları, giysinin kimlik müzakeresinde anlam ve yeri hakkında yeni yorumlar ortaya koymalarıdır. 90'lı yılların bir diğer önemli teması ise küresel pazarda cinsiyete dayalı üretimdir (akt. Eicher, 2000: .61-64-65).

Son dönemlerde ise antropoloji başta yer almak üzere, giyim araştırmalarına yönelik ilginin yeniden canlandığına tanık oluyoruz. Antropolojideki paradigmalardan etkilenen bu çalışmalardaki genel eğilim, giyinmiş/giydirilmiş bedeni, giysi pratiğinin hem konusu hem nesnesi olarak gören eylemlilik, pratik ve performans vurgu yaparak ele almaktadır. Bu yeni araştırmaların değindiği sorular, toplumsal yapıdan eylemliliğe ve uygulamaya doğru paradigmatik değişim tarafından biçim kazanmaktadır. Ayrıca kimi çalışmalar giyimi; bedeni ve onun sunumunu inşa eden, iktidarın işleyişiyle bağlantılı, birbiriyle yarışan bir dizi söylem olarak kabul etmektedir

(Hansen 2004: 370). Dolayısıyla sınıf, toplumsal cinsiyet ve kuşaklararası çatışma son dönemin giyim çalışmalarında önemli bir yere sahiptir.

Çalışmanın temel temasını oluşturan cross-dressing kuşkusuz giyim/ giyinmenin toplumsal cinsiyet ile olan ilişkisine işaret eder. Crane (akt. Duyar, 2023: 342), moda için uygun giysiler der, her ne kadar sınıfın ve toplumsal kimliğin ifadesi olarak kullanılsa da bu giysilerin iletleri esas olarak kadınların ve erkeklerin cinsiyet kimliklerini nasıl algıladıkları ya da nasıl algılamaları gerektiği ile ilgilidir.

## 2.1. Cross-Dressing

Cross-dressing kavramı geleneksel olarak farklı bir cinsiyetle ilişkilendirilmiş olan giysilerin (kadınların erkek giysileri-erkeklerin kadın giysileri) giyilmesine karşılık gelir. Aynı zamanda geçici ya da uzun süreli bir performans değişikliğidir (Yaren 201: 351). Ancak bu çalışmada cross-dressing kavramı, modern toplumsal cinsiyete ilişkin çalışmaların vurgularından ziyade, bir cinsiyetin sahnedekeyken giysi ve davranışlar üzerinden karşı cinsiyete ilişkin performans göstermesi bağlamında kullanılmaktadır.<sup>2</sup>

Karşı cinsiyetin giysilerini giyme, modern öncesi dönemde de karşımıza çıkar ve dolayısıyla tarihsel bir olgudur. Mitolojiden edebiyata, savaşımlara, dinlere ve sinemaya kadar çoğu alanda karşı cinsiyetin giysilerini giymenin konu edildiği görülür. Söz gelimi Yunan mitolojisinde kadın kılığına girme kimi zaman tehlikeli durumlardan kaçmanın, kimi zaman ise bir cezalandırma yöntemi olarak kullanılır ki en önemli iki örneğini Herakles ve Akhilleus oluşturur. Buna göre Herakles (Roma Mitolojisinde Herkül), Iphitos'u öldürmesinin bir cezası olarak Omphale'ye köle olarak verilir ve Omphale'nin onu sadece kadın işlerini yapmaya değil aynı zamanda kadın gibi giyinmeye zorladığı, hikayenin çoğu varyantlarında karşımıza çıkar. Akhilleus ise Tanrıça Thetis ile Peleus'un oğullarıdır. Annesi, Akhilleus'un Troya Savaşına katılmasını istemez ve onu kadın kılığına sokarak Kral Lykomedes'in sarayında kadınların arasına karışmasını sağlar (Güzel, 2017: 39-42). Yanı sıra cross-dressing sadece mitolojide değil dinlerde de karşımıza çıkar. Örneğin erken dönem Hıristiyanlık da dahil olmak üzere tarih boyunca azizlerin korunma ve kendi ifade etme gibi durumlarda kadın kılığına girdikleri bilinir. Buna karşın kilisenin bu duruma karşı tavrı ikircimlidir ve azizlerin karşı cinsiyetin giysilerini giyinmelerine verdiği tepki dönemin toplumsal ve siyasal konjonktürüne bağlı olarak farklılık gösterir. Bu bağlamda Upson-

2 Ormand, Antik Yunan'da sahnedekeyen cross-dressing'in modern görüşe uygun olmadığını belirtir. Buradaki kullanım eşcinsellik ya da drag ile bağlantılı değildi, zira Yunanlılar için cinsellik modern bireylerinkinden farklıdır. Dolayısıyla bu eylem modern toplumsal cinsiyet performans düşünceleri üzerinden değerlendirilmemelidir (Akt. Elder 2015: 1).

Saia (2011), kilisenin azizlerin cross-derssing'inin kimi dönemlerde saflığın ve adanmışlığın bir göstergesi olarak kabul edip yücelttiğini kimi zaman ise bu durumdan ötürü aşağılandıklarını aktarır. Ancak şiddetle karşı çıkmanın daha yaygın bir tepki olduğunu belirtmek gerekir.

Yukarıda verilen örnekler erkeklerin kadın giysileri giymesinin yaygınlığına işaret etmekle birlikte çoğu zaman erkeğin karşı cinsiyetin giysilerini giymesinin “kadınsı zayıflık” ve “aşağılanma” olarak kabul edildiğini gösterir. Dolayısıyla özellikle modern öncesi dönemde erkeklerin kadın giysileri giymesinin çok kabul edilebilir bir olgu olduğu söylenemez. M.Ö. 5. yüzyılda yaşamış olan Asur kralı Sardanapulus bu durumun en iyi örneğini oluşturur. Anlatıya göre Sardanapulus sarayında zamanının çoğunu kadın giysileri giyerek cariyeleriyle birlikte geçirir. Ancak bu duruma ilişkin haberlerin yayılması üzerine kimi soylular isyan etmiştir. Cross-dressing kadınsı zayıflığını gösterdiği için Sardanapulus, savaşlarda önemli başarılar elde etmiş olsa da intihar ederek hayatına son vermiştir.<sup>3</sup>

Yanı sıra erkeklerin kadın giysileri giymesi her zaman için zayıflığa işaret etmez. Bunun bir örneği Hinduizm'de karşımıza çıkar. Hindu mezheplerinde erkeğin kadın giysileri giymesi ibadetin bir parçasıdır. Sakti'ye tapanlar, tanrının temelde kadınsı olduğunu düşünür ve erkekler kendilerini kadın kostümleriyle sunarlar. Dünyadaki diğer tüm yaratıkların kadın olmasına rağmen tanrı Krishna'nın tek gerçek erkek olduğunu savunan Hindu tarikatlarından Sakhībhāva'da, erkek takipçiler kadın gibi giyinir, kadınların davranışlarını, hareketlerini ve alışkanlıklarını taklit ederler. Kuşkusuz karşı cinsiyetin giysilerini giyenler sadece erkekler değildir. Erkek gibi giyinen ve davranan kadınlar da bulunur. Bu açıdan isminin anılması gereken ilk kadın M.Ö. 15. yy.'da yaşamış olan Mısırlı Hatşepsut'tur.<sup>4</sup> Burada vurgulanması gereken bağlam kadınların erkek gibi giyinmesi, erkeklerin kadın gibi giyinmesine oranla, ilerleyen bölümlerde ele alınacağı üzere, daha az tepki çekmiş olmasıdır.

Bu tarihsel örnekler cross-dressing'i anlamamız için önemlidir. Yukarıda da yer verildiği üzere bir anlamlandırma sistemi olarak giyim bir dizi bağlamı içerir: kültür, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, sınıf ve cinsellik. Giyim ve kültür arasındaki ilişki dikkate alındığında her ne kadar giyime yönelik anlamlar kültürden kültüre farklılık gösterse de kesin olan şudur ki tüm kültürlerde geleneksel olarak giysiler toplumsal cinsiyete göre kodlanmıştır. Bir anlamda

3 Vern L. Bullough. Cross-Dressing. Love to Know. [https://molministry.com/wp-content/uploads/2022/11/Cross-Dressing\\_-\\_LoveToKnow.pdf](https://molministry.com/wp-content/uploads/2022/11/Cross-Dressing_-_LoveToKnow.pdf)

4 Vern L. Bullough. Cross-Dressing. Love to Know. [https://molministry.com/wp-content/uploads/2022/11/Cross-Dressing\\_-\\_LoveToKnow.pdf](https://molministry.com/wp-content/uploads/2022/11/Cross-Dressing_-_LoveToKnow.pdf)



giysiler, cinsiyetler arasındaki sınırları doğrulamının bir aracıdır ve giyim kurallarının cinsiyeti ayırt edici olması beklenir. Ancak giyim kuralları ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki her zaman için sabit değildir. Sözelimi Marjorie Garber, peçenin Batı kültürlerinde “dişi” ya da “kadınsı” olana işaret ettiğini tespit etmiştir. Ancak peçenin toplumsal cinsiyete dayalı işlevlerine dair ön kabuller -gizemli kılmak, baştan çıkarmak ve kutsallaştırmak-Kuzey Afrika’da Türens savaşılarının erkekliklerini göstermek için kullanıldığında bu anlamlarının ötesine geçer. Dolayısıyla kültürlerarası bir bakış açısı belirli giysilerin kültür bağlamında bir anlam alanına sahip olduğunu gösterir (Yuxin 2002:23).

Giysilerin bu kültürden kültüre anlamsal farklılığının yanı sıra bir kültürel yapı içinde giysiler, cinsiyet farklılığını bir yandan temsil ederken bir yandan da inşa edip güçlendirir. Bu nedenle Victoria Flanagan’ın *Into the Closet* adlı çalışmasında belirttiği gibi, “[k]ıyafetler toplumsal cinsiyet ve cinsel farklılığın güçlü bir kültürel sembolüdür ve karşı cinsiyet için toplumsal olarak uygun görülen giysilerin giyilmesi genellikle transgresif kısırtıcı bir eylem olarak kabul edilir” (akt. Pascual 2018: 85).

Genel anlamda cross-dressing her ne kadar transgresif bir eylem olarak kabul edilse de kadın ve erkeğin karşı cinsiyetin giysilerini giymelerine yönelik tepkilerin, tıpkı yukarıda yer verilen tarihsel örneklerde olduğu gibi, farklılaştığını da ifade etmek gerekir. Sözelimi Bullough (1974:1382-1390) Orta çağda karşı cinsiyetin giysilerini giymeyi ele aldığı çalışmasında öncelikle Batılı toplumlarda buna yönelik ikili bir tutum bulunduğunun altını çizer. Ona göre cross-dressing Cadılar Bayramı, karnavallar ve maskeli balo gibi dönem ya da etkinlikler için kabul edilirken bunun dışında kalan alanlarda ise net bir karşı çıkış söz konusudur. Bu karşı çıkış dayanağını Kutsal Kitap’taki metinlerde bulur. Özellikle Tesniye’deki bir bölüm (22:5) kadınların erkeğe ait olanı, erkeklerin ise kadın giysileri giyemeyeceğini, aksinin Tanrı katında günah olarak işlendiğine yer verir. Bullough ayrıca, kadınların erkek giysileri giymesinin erkekler kadar tepki çekmediğine dikkatleri çeker ve bu durumu Orta çağ Hıristiyanlığındaki kadının ikincil konumu ile ilişkili olduğunu ileri sürer. Ona göre açıkçası bir kadının daha kutsal olması için erkek kılığına girmesi sorun yaratmıyordu. Ancak kadının savaş gibi erkeksi alanlarda erkekle rekabet etmesine izin verilmiyordu. Çünkü bu tür bir rekabet, bir kadın erkeksi görevleri başarabileceğinden, kadının statü kazanımına değil aksine erkeğin statü kaybına işaret ediyordu.

Ishida (akt. Koca ve Öz 2020: 304) 17. ve 18. yüzyıllarda kadınların karşı cinsiyetin rolünü oynamada giysileri araç olarak kullanmasını cinsiyet ayrımcılığı ile ilişkilendirerek tarihin her döneminde kadınların kısıtlayıcı



statülerinden kaçınmanın bir yolu olarak erkek giysilerine başvurduklarını belirtir.

Altenburger (2005:171) ise kadınları gerçek hayatta erkek giysilerini giymeye yönlendiren motivasyonların çoğulluğuna dikkati çeker. Bu motivasyonlara yönelik açıklamalardan biri sıklıkla kadınların acil durumlarda kendilerini koruma ihtiyacına atıfta bulunurken kimilerinde ise kadınların kendileri için öngörülenin dışında, dışarıda ve daha hareketli bir yaşam için erkek giysileri giydiği ileri sürülür. Başka bir ifade ile erkek giysileri giyme, kadın için domestik alanın dışına rahatça çıkabilmenin bir yoludur. Ayrıca temel bir motivasyon olarak makam, rütbe ve güç vb. bağlamlar üzerinden erkek alanına dahil olma gibi daha spesifik bir istek de söz konusudur. Bu bağlamda cinsiyet hiyerarşisi, sorunu kadınların erkek giyinme kalıplarını kullandıklarında erkeklerin buna yönelik tutumlarını anlamamız açısından önemlidir. Kadınların erkek gibi giyinmesi sosyal statüde bir yükselme ve dolayısıyla daha fazla güç ve özgürlük için kasıtlı bir ihlal olarak algılanıyordu. Bu durum Wilt Idema'nın vurgusundan açıkça anlaşılmalıdır: "Cinsiyetler arasında eşitsiz bir güç dağılımının olduğu ataerkil bir toplumda; kadınların, erkeklerin statüsünü arzulaması doğal olmasa da anlaşılabilir bir durumdur. Ne var ki bunun tersi doğal olmadığı gibi aynı zamanda skandal niteliğindedir. Erkek olmak isteyen kadın, erkeğin üstün konumunun altını çizer. Ancak, kendi isteğiyle kadın rolünü üstlenen bir erkek, bu davranışıyla mevcut toplumsal cinsiyet ilişkilerinin normalliğini ihlal etmektedir" (akt. Altenburger 2005:171).

Sonuçta cross-dressing hangi motivasyona bağlı olarak ortaya çıkarsa çıksın kültürel olarak tanımlanmış cinsiyet giyim kodlarına aykırıdır ve kültürel olarak onaylanıp meşru görülmez. Buna karşın tiyatro, köy seyirlik oyunları gibi performansa dayalı olan sahnelemede erkeklerin kadın giysileri giymesi bağlamında aynı tepkiden söz edilmez. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde dans, müzik ve tiyatro gibi performansa dayalı olan alanlarda cross-dressing kullanımına yer verilecektir.

### 2.2.1. Sahne, Performans ve Cross-Dressing

Performansa dayalı sahnelemede cross-dressing'i anlayabilmenin en iyi çıkış noktası tiyatro tarihi, din ve buna ilişkin toplumsal cinsiyet rolleri kodlarıdır. Dolayısıyla performansa dayalı sahnelemede karşı cinsiyetin giysilerini kullanmada etkili olan etmenler bir toplumun eğlence kültürü ile dinin toplumsal yapı, özellikle eğlence kültüründe toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisidir. Bu bağlamda kadınlara yasaklanmış alanlardan biri kamusal alanda performansa dayalı olan sahnedir. Kılıç'ın (2004:1) da

belirttiği üzere sahne “namuslu” kadın için yasak bir alandır. Her ne kadar gerekçeleri dönemselsel olarak ve aynı zamanda kültürden kültüre farklılaşmış olsa da performans sergileme, erkek mesleği olarak kabul görmüştür. Kadını sahneden uzak tutmak için mümkün olduğunca az kadın rolüne yer verilmiş ve gerekli durumlarda kadın rolleri; erkekler tarafından kadın giysileri giyilerek, maske takılarak, makyaj yapılarak ustalaşmış erkekler tarafından oynanmıştır.

Sözgelimi Antik Yunan tiyatrosu oyuncularını tümüyle yetişkin erkeklerden oluşuyordu. Ancak oyunların bazılarının, bu erkeklerin kadın giysileri giymeden oynanması mümkün değildi. Üstelik kadın rolleri için sadece bir kişi seçilmez, erkek oyuncular gerekli olduğu sürece erkek ve kadın rolleri arasında gidip gelirdi (Elder 2015: 3). Japonya geleneksel tiyatrosu da karşı cinsiyetin giysilerini giyme bağlamında karmaşık bir eğlence kültürüne işaret eder. 17. yüzyılda ortaya çıkan Kabuki geleneksel tiyatrosunun oyuncularının tümü erkekti. Tokugawa döneminde hükümetin kamusal ahlak gerekçesiyle kadınları sahneden uzaklaştırmasıyla Onnagata olarak isimlendirilen erkek oyuncular, kadın rollerini oynuyorlardı (Kılınçarslan 2017: 314). Bununla birlikte 20. yüzyılın başında kurulan ve tümü kadınlardan (Otokuyaku) oluşan Takarazuka Revue’sünden de söz etmek mümkündür. Çin Opera geleneğinde de kadın kılıfına giren erkekler bulunur (Mertz 2023).

Tunison (Klawitter 1981, Bullough 1974) erkeklerin kadın giysileri giymesinin iki koşulda tolere edildiğini belirtir. Bunlardan ilki kadın imgesi/taklidine gereksinim duyulduğu anlar ve bir diğeri ise toplumun isteyip arzuladığı ancak kimi yasaklar nedeniyle kadınların yapmasına izin verilmeyen durumlardır. Yine de erkeğin kadın giysisi giymesiyle ilintili statü kaybı çok daha fazla önemsenen bir değerdir. Bunun en net örneği Orta çağın sonunda tiyatroya yeniden canlanmasıyla sahnede yaşanmıştır. Antik Yunanda kadın rolleri erkekler tarafından oynanıyordu. Bununla birlikte genel olarak tiyatroya yönelik olumsuz algıdan oyuncular da nasibini aldı ve erkek, kilise tarafından şiddetle kınandı. Hıristiyanlık, karşı cinsiyetin giysilerinin giyilmesini açıkça İncil’deki giyim ile ilgili kuralları ihlal ettiği için kınamış ve hatta karşı cinsiyetin giysilerini giymeyi Orta çağda sıklıkla büyüücülük ve sapkınlıkla ilişkilendirmiştir. Ancak Rönesans döneminde “tamamen erkeklerden oluşan sahnenin” yaygınlaşmasıyla birlikte bu sert tavır giderek yumuşamaya başlamıştır. Bunun aksine sahne dışında karşı cinsiyetin giysilerini giyme, modern zamanlara kadar akıl hastalığı ya da davranış bozukluğu sorunu olarak görülüyordu (Tang vd. 2021: 4). Bu kınama her ne kadar Konstantinopolis gibi bölgelerde tiyatroyu tümüyle ortadan kaldırmamış olsa da profesyonel oyunculuk ortadan kalkmış, ancak amatörler varlığını sürdürmüştür.

Öte yandan kadınlar sadece sahneden değil esrarengiz ya da ahlak temalı oyunlarda da tümüyle dışlanmışlardır. Zaman zaman kimi oyunlarda kadınlara atıfta bulunulsa da kadının kendini bu oyunlarda temsil etmesi hala uygun görülüyordu. Başlarda rahipler ile yardımcıları oyunlardaki oyuncular ve kadınların performans katılımı söz konusu dahi olamazdı. Zamanla fars gibi daha seküler oyunlar gelişmeye başladı. Ancak farsın oyuncuları aylak olarak görülüp toplumdan dışlanıyorlardı. Farsların daha seküler yapıda olmaları da kadınların yeterince sahnede yer almasına yetmiyordu. Bu da erkeklerin neredeyse tümüyle kadın rolünü üstlendiği anlamına geliyordu. Ayrıca Farsta yer alan erkekler kast sisteminde düşük statülü olarak kategorize edildikleri için sahnedeki kadın rollerinden ötürü cezalandırılmamışlardır.

İtalya'da 16. yy. a kadar kadınlar kendilerini temsil eden oyunlarda yer almazlar. Kadınların sahnede yer alması ilk kez 1548'de önce İtalya'da görüldü, ardından Fransa ve İspanya ve nihayetinde İngiltere'ye yayıldı. Ancak İngilizler'in bunu kabul etmeleri 17. yüzyılda mümkün olabildiği için.

Kısacası karşı cinsiyetin giysilerini giymeye ilişkin yasaklar daha çok erkekler için uygulanmış gibi görünse de bu durum sahne için çok da geçerli olmamıştır. Zira kadınların toplumdaki konumlarını sürdürme, sahnedeki gerçekliklerden daha fazla öneme sahip olmuştur. Dahası bir sınıf olarak erkek oyuncular performans için kadın giysisi giyerek statü kaybetmişler ve toplumsal yapıdan dışlanmışlardır (Bullough 1974:1390-1393).

Sahnenin kadınlara yasak oluşu yalnızca tiyatro ile sınırlı değildir, yine performansa dayalı olan dans da kapsar ve dans alanında kadın giysileri giyerek dans eden erkeklerin görülmesine neden olur. Örneğin Mısır'da bir gruba khäal (dansçılar) adı verilir. Bu dansçılar düğünler vb. törenlerde performans sergiler ve kostümleri teknik olarak kadınlarınkine pek benzemese de kadın gibi görünmek için yüzlerindeki kılları yolmak da dahil olmak üzere ellerinden geleni yaparlardı.<sup>5</sup> Ancak gerçekten kadın olduklarının düşünülmesini engellemek için yarı erkek yarı kadın giysileri giyerlerdi. Buhara ve Afganistan'da Bacha (erkek çocuk) bacha bi rish (sakalsız erkek çocuk) veya bazigar, kadını taklit ederek dans eden çocukları tanımlamak için kullanılır. Endonezya'da gezginci eğlendirici topluluklar, meslek olarak erkekleri cezbeden kumpanyalarına ve kadın rolü oynayan erkeklere yer verirler. Aşağı yukarı 1940'lara kadar Kuzey Sulawesi "Makassarese"leri arasında dokuz yaş ile 20 yaş arasında, kadın gibi giyinmiş "Masri" dansçıları vardı. Yüzlerinin bir kısmını peçeye benzer uzun bir şal ile kapatırlardı.

5 Vern L. Bullough. Cross-Dressing. Love to Know. [https://molministry.com/wp-content/uploads/2022/11/Cross-Dressing\\_-\\_LoveToKnow.pdf](https://molministry.com/wp-content/uploads/2022/11/Cross-Dressing_-_LoveToKnow.pdf)

Hindistan'da da Hijralar evlilik, sünnet gibi ritüellerde kadın kılığına girerek dans ederler (Erkan 233-234-237).

Öte yandan kadının Doğu'da tiyatro sahnesinde yer alması XVII. yy.'a tekabül eder. Türklere ise önce gayri-resmi olarak II. Meşrutiyet sonrası, resmi olarak da Cumhuriyet ile anca mümkün olabilmıştır (Nutku 2010:137). Osmanlı eğlence kültüründe orta oyunu, Hacivat-Karagöz gibi oyunlar öne çıkmakla birlikte dans da bu kültür içinde kritik bir yere sahip olmuştur. Özellikle köçek ve çengeller hem saray eğlencelerinde hem halka sunulan sünnet düğünleri gibi kutlamalarda hem de halk arasında meyhane, kahvehane gibi mekanlarda toplumu eğlendirmeleri açısından önemli unsurlardır (Ersoy 2010: 85).

19. yüzyıl sonları Osmanlı eğlence kültürünün özellikle Avrupa'nın etkisiyle farklılaşmaya başladığı dönemdir. Başta İstanbul ve İzmir gibi kültürel etkileşimin yoğun olduğu yerlerde kantodan tiyatroya kadar sanatın çeşitli alanlarında gelişmeler ortaya çıkar. Bu değişimde masal dinletileri, kukla gösterileri, meddahlık, orta oyunları gibi gösteri sanatlarının yerini tiyatronun aldığı görülür (Karadoğan ve Erbay 2022: 909). Başta tiyatro olmak üzere bu tür sanat alanlarındaki en önemli sorun kadınların temsil edilmesi ve oyunculuğuna ilişkindir. Çünkü Osmanlı tiyatrosunda Türk ve Müslüman kimliğine sahip bir kadının sahneye çıkması<sup>6</sup> söz konusu değildir. Geleneksel performansa dayalı sanatlarda erkekler, kadın rollerini üstlenerek (Duman 2015: 65) bu sorunun üstesinden gelmeye çalışırlar, ki zenne, köçek vb. bunun örneklerini oluşturur. Böylece dinin toplumsal cinsiyet rolleri ve kadının konumuna ilişkin etkisi açık bir şekilde görünür olmaktadır. Bu etki büyük kentlerin aksine taşrada çok daha yoğundur. Örneğin, A. R. Yalman Kahramanmaraş'ta köçeklere ilişkin bir gözlemini şöyle aktarmıştır (akt. Erkan 2011: 230):

Eloğlu'nun kuzeyindeki etekte birkaç çadır gördüm. Yanlarına vardım bu obacık Köçekli isminde bir abdal kafilesi idi. ... bu küçük obanın sanatı düğünlerde, derneklerde çalgı çalmak ve halkı eğlendirmektir... Obanın genç, ihtiyar bütün erkekleri kadın giysisine girerek dans ederler. Bunlarda kadınların bizzat oyun oynamaları adet değildir.

Osmanlı'da Batı tarzı tiyatrodaki ilk etapta erkekler kadın giysileri giyerek kadın rollerini canlandırırken ilerleyen dönemlerde kadın rollerinin Ermeni kadınlar başta yer almak üzere Türk kimliğine sahip olmayan gayri-

6 Türk ve Müslüman kadının tiyatrodaki yer almasına ilişkin bu baskı ve engellere karşın Afife Jale, Meşrutiyet'in sonlarına doğru sahneye çıkmıştır (Duman 2015: 65).

müslimler tarafından oynandığı görülür. Dolayısıyla İslamiyet'in tiyatro üzerindeki etkisi Osmanlı'da olumlu değil aksine sergilenmesine engel olan bir anlayışa işaret eder. Tiyatronun canlıları benzetme, sorgulama ve eleştirme özelliklerinin yanı sıra kadın-erkek tüm canlılara sahnede hayat vermesi ve özellikle bir cinsiyeti diğerine dönüştürmesi üzerine temellenmiş olması da bu sanat dalının desteklenmesini pek mümkün kılmaz. Ancak yine de gösteri sanatları ile uğraşanlar bir yandan din adamları ile üst sınıf mensuplarını eleştirmek vb. açılardan ödün vererek diğer yandan ise kadının sahnede yer almamasını dönüştürerek geleneksel ve modern tiyatronun sürdürülmesini sağlayabilmişlerdir (Karadoğan ve Erbay 2002: 911).

Cumhuriyet döneminde ise yeni bir eğlence kültürünün inşa edildiği görülür. Bu yeni eğlence kültürü Batıdaki eğlence kültürüyle paralel bir çizgiye sahiptir ve her ne kadar Batı ile ilişkilerin temeli ve özü olmasa da modernleşme motivasyonu ile doğrudan kurulan ilişkileri dışa vuran, görülebilir yüzünü oluşturmuştur. Böylece yeni eğlence kültürü, saray eğlence kültüründen farklılaştırılmış ve balolar, Batı tarzı danslar, güzellik yarışmaları, sinemalar vb. yeni dönemin eğlence kültürünün ürünleri haline gelmiştir (Eğribel 2015: 314-316). Ayrıca Cumhuriyet dönemi, eğlence kültürü bağlamında kent ve taşra arasında ayrımların netlik kazandığı dönemdir. Taşranın sıkıntı, eğlencenin de kentlerle özdeşleştirilme süreci Özarlan (2021: 51) göre İkinci Meşrutiyet ile Cumhuriyet arası dönemde başlar. Sıkıntının erken Cumhuriyet'teki asıl inşası eğlencenin tanımlanmış olmasıdır. Bu tanımlamada geleneksel ve gündelik eğlence formları (Çengi, Hacivat, Karagöz, Zenne, Orta oyunu) banal olarak görülmüş, desteklenmemiş ve unutulmaya terk edilmiştir. Cumhuriyet döneminde 1950'li yıllar ise farklı bir bağlamı da içererek eğlence sektörünün piyasa için bir meta haline dönüştürülmesine işaret eder. Özarlan (2021: 62-63) ayrıca 1980'li yıllara dek Cumhuriyet dönemi eğlence kültürünü şöyle özetlemektedir:

1980'li yıllara kadar taşra eğlencesini, taşralı kılan en önemli şey onun ritualistik ve tamamlayıcı yönü. Bir meşakkatin başında ya da sonunda icra edilmesi. Onu aynı dönem kent eğlencesinden ayıran en önemli özellik bu. Kentlerde yaşayan inanlar için ayrıca bir bahaneye gerek yok. İnsanlar eğlence için tesis edilmiş Galata, Beyoğlu gibi yerlerde diledikleri zaman maddi imkanları ve zamanlara el verdiği kadarıyla eğleniyorlardı. Taşra eğlencesi ise bir şeye başlamanın ya da bitirmenin tamamlayıcı ritüeli gibi görünüyor. Düğün kurulmadan önce, erkek çocuk doğduktan sonra, köy harmanı kalktıktan sonra erkekler arasında eğlenceler tertip ediliyor. Bir şeyin başında ya da sonunda yapılan bu

ritualistik eğlencelerin bereket, şükran, sunu ve dayanışmanın kutsanması gibi arkaik temalara ve onların ritüelleriyle şüphesiz yakın bağlantılar var. Avrupa kent (bakhtin) ve taşra eğlencesinin (Levi-Strauss) en önemli temalarından biri olan karnavalesk kılık değiştirme Türkiye kent eğlencelerinde çok rastlanan bir şey değil. Öte yandan modern öncesi taşra eğlencelerinin en önemli teması. Erkeklerin kadın kılığına girmesi, kadınların efe-erkek kılığında gezinmesi, kadın/erkeklerin kendilerini ayı, deve, Arap yapmaları özellikle düğün ve sünnet düğünlerinin vazgeçilmez eğlenceleri arasındaydı.

Sonuç olarak Özarslan'ın (2021) da vurguladığı üzere Cumhuriyet tarihinin kent eğlencelerinde her türlü kılık değiştirme<sup>7</sup> sık rastlanan bir durum olmamakla birlikte özellikle kırsal eğlence kültüründe uzunca süre varlığını devam ettirmiştir ki Burdur düğün eğlenceleri arasında kritik yere sahip olan Maşalama bunun örneklerinden birini oluşturur.

### 3. Maşalama

#### 3.1. Oyunlar

Maşalama Burdur, Denizli ve Afyon gibi illerde karşımıza çıkan ve düğünlerin yapıldığı meydanlarda yakılan bir ateşi tanımlar. Başka bir ifade ile düğünlerde çeşitli oyunların sergilenmesinden önce yakılan ateştir. *Türkiye’de Halk Ağzından Derlemeler Sözlüğü*nde (akt. Kartal ve Özeren 2022: 348) “düğünün ikinci gecesi meydanda ateş yakılarak yapılan eğlence” ya da “düğünlerde köy meydanında yakılan ateş” olarak yer almaktadır. Saha çalışmasında da sözlükteki anlamına benzer bir tanımlama yapılmış ve bu ateşin yakılmasının nedeni olarak oyunların sergilendiği meydanın aydınlatılmasına vurgu yapılmıştır.

Kimi kaynaklarda<sup>8</sup> Maşalamanın yapıldığı günler farklılık gösterse de alan çalışmasından elde edilen veriler düğünün ikinci gününe işaret etmektedir. Ancak Maşalama için bir gün öncesinden hazırlık yapmak gerekir ki bunların en önemlisi ateşin yakılması için gerekli olan odunların sağlanmasıdır.

7 İlerleyen dönemlerde cross-dressing’in eğlence kültürü içerisinde görünür olduğu alanlardan biri sinemadır. Sinemada cross-dressing Yaren’in (2010: 351) ifade ettiği üzere genellikle komedi filmlerinde içerdiği yan anlamlardan neredeyse soyutlanmış bir biçimde ağırlıklı olarak güldürü imgesi olarak kullanılmıştır.

8 İkinci (2016) ile Gülmen Şimşek (2009) düğünlerde üçüncü gün, Çine (1989) ise gelin çıkarmadan bir gün önce Maşalama ateşinin yakıldığını belirtmişlerdir (akt. Kartal ve Özeren 2022: 348).

Aşağıdaki görüşme Maşalamayı da içermekle birlikte düğünlerin eskiden nasıl gerçekleştiğini de aktarır:

Ateş aydınlattığı için meydanı Maşalama diyorlar. Evveli düğünler 3 gün oluyordu. Cuma günü başlar Pazar bitiyordu. Cuma günü başladığında düğün oduncusu oluyordu. 5-10 merkep toplarlardı. Dağa gidilirdi, dağda bir çam yakılırdı. Odun edilirdi. Merkezlere sarılır getirilirdi düğün evine. Odunları almaya herkes varır, imece gibi olur. Akraba, konu komşudan olur. Gençler olur. Damadın arkadaşları, onlar giderler odun getirmeye. İkinci gün olur. Saat 8-9 da başlar, 12'ye kadar devam eder. Düğünler yaz kış düğünde o Maşalama yanar. Aydınlatmak için. Akşam 8-9 da karanlık. Etrafı aydınlatır. Onun için yakılır o Maşalama. Odun geldikten sonra keşkek dövülmeye gidilirdi. Keşkek dibegini gidilirdi keşkek dövülürdü. Akşam oldu mu evde, odada çalgı çalınır oynanırdı. Cumartesi günü kına olur. Öğlen kız evine gidilirdi, kına yakılırdı. Dönülür gelinirdi, akşam Maşalama yakılırdı. Maşalama dediğim meydana ateş yakarsın odunla. Oraya Maşalamayı yakarsın onun etrafında ortaoyunu çıkarılırdı. Maşalama bitince dağılınır. Pazar günü sabahlan davul yine çalınır, edilir. O gün oğlan evinden kız evine gelinir. Kız evinden gelenlere sohbet edilir. Ondan sonra kalkılır gelin almaya gidilir. Davulla zurnayla gelin alınır. Ata bindirilir, at ile gezdirilir. Sonra düğün biterdi. (Erkek, 82 yaşında, Aziziye).

Erkek evinde düzenlenen Maşalama ayrıca düğünlerde eğlence odaklı oyunları içerir. Köy seyirlik oyunları içinde değerlendirilen bu oyunlar<sup>9</sup> ve oyuncularına kısaca yer vermek, Maşalamayı bir bütün olarak anlama bağlamında faydalı olacaktır.

Arap oyunu: Arap yüzünü siyaha boyayan ve boynunda heybesi bulunan bir karakterdir. Heybesinde kül taşıdığı için “külçü” olarak da isimlendirilir. Elinde de bir değnek taşır. Arap'ın asıl görevi Maşalamada oyunların oynanabilmesi için gerekli olan düzeni sağlamak ve izleyicileri Maşalama ateşinden korumaktır. Ayrıca bir oyunun bitiminde sonraki oyunun oyuncularının hazırlanması için gerekli olan süreyi sağlamak için de seyirciler arasından Zeybek vb. oyunları bilenleri sahneye çıkartıp oynatır.

Arap başka bir adam olurdu. O Maşalamanın etrafında milleti yaklaştırmazdı. Milleti hizaya katardı. Boynunda bir heybe olur,

9 Aziziye köyünde erkekler tarafından oyunlar sadece Maşalamada görülmez. Özellikle kış aylarında erkeklerin eğlence kültürü içerisinde yer alan ve tümüyle kadınlara kapalı olan “oda oyunları” da bulunur.



içinde soğan. Elinde de değnek olur. Milleti dürter. Şöyle milleti hizaya katar. Soğanı kor vurur, kendisi yuvarlanır. Bir şeyler yapardı millet gülsün diye. Kül de saçardı. Külcü işte Arap. Arap heybesinde soğan taşırdı, kül falan. Onları çıkarıp millete gösterirdi. Külü milletin üstüne saçardı (Erkek, 65 yaşında, Aziziye).

Arap, elinde sopası olur. Seyircinin içinde oynayanlara yanaşması diye koruma amaçlı. Hani orda skeç falan yapıyorlar ya o oyunlar oynanırken müdahale etmesinler, gelip gitmesinler diye o Maşalama yapılan yere. Ateşin yanına, oyun yapılan yere gitmesinler diye elinde değnekle dolaşır öyle. Kül atar insanların üstüne. Külcü de denir o yüzden (Erkek, 52 yaşında, Yassıgüme).

Çatal Adam: Maşalama boyunca sahnede yer alan bir diğer karakter Çatal Adam olarak isimlendirilir. Çatal Adam komik bir tiptedir. Otlarla abartılı şişman ve komik bir karakter yaratılır:

Arap olur, çatal adam olur. Çatal adam da eskiden çadır olurdu onları giyerdi, otla doldururdu her yerini. Adamın arkasına bir bez bağlanırdı, ot doldurulurdu. Gömleklerin önüne ot doldurulurdu. Kafasına bir kabak geçirirlerdi. Yüzünü boyarlardı (kabağın) aynı insan yüzü gibi (Kadın, 70 yaşında, Aziziye).

Deve oyunu: Deve oyununda kişiden deve oluşturulmasıyla kurulur. Bir de deveyi çeken bir deveci bulunur. Üstüne heybe atarlar. Deveci, deveyi meydana “Tuzcu geldi, tuzcu geldi... İşte zeytin satarım tuz satarım” diye dolandır. Deve oyunu Yörük kültürü ile ilişkilendirilerek aktarılır. Hatta Yörük kültürüne sahip olan köylerde Maşalama oyunlarının daha zengin olduğu da vurgulanır. Örneğin:

Yörük obaları olan yerler daha güzel yapıyor. Şimdi biraz yozlaşmıştır da mesela Aziziye köyü biraz gelenek göreneklerine uyguladığı için orda daha fazla oluyor. Deve kültürü biraz Yörük kültürü (60 yaşında, erkek, Yassıgüme).

Kalaycı: Maşalamada görülen bir diğer karakter kalaycıdır. “Kalaycı olur. Orda işte kap kalaylar. Kalaylamak için kap getirirler sohbet ederler matraklık için” (Erkek, 64 yaşında, Aziziye).

Jandarma oyunu: Jandarma oyunu seyircilerin aktif olarak dahil edildiği bir biçime sahiptir:

Jandarma olanlar kıratı olurdu. Yani bir adam kıratı olurdu. Yanında iki jandarma olurdu. O kıratlı olan da çavuş, onbaşı olurdu. Filancayı tuttt derdi. Tutup getirilerdi. Sen işte şöyle etmişsin böyle etmişsin. Senden şu kadar para alcaz. Çıkar parayı. Seyirciler arasından toplanırdı. Para almazla sözlü olarak şu ceza yazıyoruz sana, şu kadar para ödeyeceksin derlerdi. Bazısına da palaskayı vururlardı. Tutarlar gelirlerdi. Yok normal kıyafetler.

Ölü diriltme oyunu: İç çamaşırları ile bir erkek tabutun içerisine yatırılır. Bir de imam bulunur. İmam helallik isterken ölü dirilip tabuttan çıkar ve seyircilerin arasına karışır:

Cenaze namazı kıldırılırdı. Tabuta birini soyduk yatırdık. Cenaze namazı kılınacak. Dedim ben “alacağı olan alsın, vereceği olan versin. Bu yolculuğu falan dedim.” İşte namazı kıldırдық. O tabutta yatan kalktı bir gitti halkın arasında nereye gideceğini şaştı. Atletle falan. Millet güle güle öldü (Kadın, 67 yaşında, Aziziye).

Maşalamada sergilenen oyunlar çoğu zaman standart olup tekrarlara ve öğrenmeye dayalı olarak aktarılır. Ancak oyuncular için yazılı bir metin yoktur. Bu nedenle doğaçlama yapabilmek için kişisel yetenek ön plana çıkar. Yetenek unsuru kimi zaman yeni seyirlik oyunların yaratımını sağlar, Boşvermişler Partisi bunun bir örneğini oluşturur. Bu oyunun yaratıcısı köydeki seyirlik oyunlarda öne çıkan ve aynı zamanda bağlama, davul vb. enstrümanlar çalan Aziziyeli bir erkektir.

Boşvermişler partisi. Milletvekili adayı oluyordu o sıra. Şimdiki gibi belediye başkanları gibi aday oluyordu milletvekilleri. Ben işte o partiyi kurdum milletvekili adayı oldum. Orda işte biraz attım tuttum milletvekilleri gibi. Bunu Maşalamada yaptım. Çok beğendiler. Sonra her düğüne çağırdılar (Erkek, 82 yaşında Aziziye). Milletvekili olduğunda bir araba getirdiler. İki kişi o arabayı çekerdi. Bu dikelirdi. Konuşurdu (Kadın, 70 yaşında, Aziziye).

Köy seyirlik oyunlarının karakteristik bir özelliği de konuların mizaha dayalı olarak işlenmesidir. Çünkü Kızıloğlu'nun (2018: 104) da aktardığı üzere seyirlik oyunlar taşra eğlence kültürünün güldürmeyi ve eğlendirmeyi amaçlayan önemli kaynaklarından biridir. Gülme; abartılı hareketlerle yapılan kavgalar, dövüş gibi saldırılar ya da taklitlere başvurularak sağlanır. Arap karakterinin yerde yuvarlanması, Çatal Adam'ın abartılı şişmanlığı ve hareketleri bu özelliğe örnek gösterilebilir.

Yani oyunların içinde aklına gelen herhangi bir şey yani nasıl komik olabileceklerse o şekilde yapıyorlar. O esnada oynuyorlar, doğaçlama. Davul zurna da çalar, oynarlar. Oyuncuların o anki ruh hallerine bağlı, ne yapacaklarını kendileri tasarlıyor çünkü. Oynayanların espri gücü yüksek olmalı, bir nevi şebeklik yapıyor çünkü. Hani oradaki insanlara komiklik olsun, gülmek eğlenmek adına organize ediyorlar. Belirli bir kuralı kaidesi yok. Doğaçlama oynuyorlar her zaman çıkanların içinde. Kadın kılığına girenlerin içinde, Arap'ın falan (Kadın, 47 yaşında, Yassıgüme).

Bu başlık altında buraya kadar Maşalama olarak isimlendirilen eğlencede sergilenen köy seyirlik oyunları aktarıldı. Yukarıdaki aktarılanlardan da anlaşıyor ki bir role bürünmenin ötesinde deve oyununda olduğu gibi bu seyirlik oyunlar kılık değiştirme unsurlarını da barındırmaktadır. Ancak bu çalışmanın asıl ilgilendiği konu Maşalama geleneğindeki karşı cinsiyetin giysilerini giyerek bir performansın sergilenmesidir.

### 3.2. Maşalamada Cross-Dressing

Önceki bölümlerde kadınların Osmanlı ve Cumhuriyet eğlence kültürü içindeki yerine değinilmişti. Kadının eğlence kültürü içindeki konumu kuşkusuz bu eğlence kültürünün ne kadar aktörü/katılımcısı ya da izleyicisi olduğunu da göstermektedir. Bir toplumun eğlence kültürü din ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız biçim kazanamaz. Dolayısıyla kadının performansa dayalı sahnelemedeki konumu bu bağlamların da etkisiyle şekillenir. Bu bağlam dikkate alındığında Maşalama oyunlarında, kamusal alanda sergilenen performanslarda kadının yer almadığı ve tüm oyuncuların erkeklerden oluştuğu görülür. Böylece kadınlar kendilerini, erkeklerin oynadıkları roller üzerinden izleyebilmektedir. Açıktır ki erkeklerin kadın rolünü oynamaları, sahnenin kadınlara yasak bir alan olmasıyla ilintilidir. Bu durum tiyatrodaki cross-dressing'in ortaya çıktığı tarihsel bağlamda da görülür. Benzer biçimde Geleneksel Türk Tiyatrosu için de aynı durum söz konusudur. Örneğin Zenne karakterinin ortaya çıkışını irdelediği çalışmasında Kılıç (2004: 61), bu karakterin kadının sahneden dışlanmasının bir sonucu olduğunu belirtir. Ona göre Ortaoyunu ve Karagöz kadınların izleyebilecekleri oyunlardı. Kadınlar bu tür oyunlarda kendilerini bir erkeğin oyunculuğunda izleyebiliyorlardı. Çünkü bir kadının dinsel nedenle kısıtlanmış olan hayatında çarşafsız sokağa çıkması, bir erkek ile görüşmesi “ayıp” ya da “günah” olarak değerlendirilirken tabi ki de sahneye çıkması düşünülemezdi. Ayrıca sahne sadece kadın için değil henüz erkek için de olumlanmıyordu. Dolayısıyla kadınların yer alamadıkları sahnede,

onların rollerini erkekler oynamak zorunda kalmıştır. Zenne tipinin ortaya çıkışı da bu zorunluluk nedeniyledir. Bu izlekte Maşalamadaki kadın rolleri için erkek oyuncuların kadın giysileri giyerek performans sergilemesini de kadının tümüyle erkek eğlence alanı ve buna paralel sahneden uzaklaştırılması olduğunu söylemek mümkündür.

Bununla birlikte oyunların bir kısmı Jandarma, Arap vb. olduğu gibi yalnızca erkekleri konu edinir. Ancak kadını konu edinen oyunlar da bulunur ve bu oyunlardaki kadın rolü, kadın giysileri giyen erkekler tarafından oynanır. Bu tür oyunların kadınlara açık olan kısmı edilgen seyirci değildir. Bu konuda yapılan görüşmelerde kadınların eskiden bu oyunları erkeklerle birlikte izleyemedikleri aktarılmıştır.<sup>10</sup> Buna göre kadınlar evleri yakınsa pencerelerden, değilse erkekler tarafından görülmeyecek gizli bir köşeden oyunları takip edebiliyorlarmış. Zamanla kültürel yapı ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerindeki kimi değişimlere paralel kadınlar bir tarafta erkekler diğer tarafta yer almak üzere birlikte izleme olanağına sahip olmuşlardır. Ancak yine de kadınlar, seyircilerin de dahil edildiği sahnedeki oyunlara ve danslara, dahil edilmez.

Burdur'a bağlı köylerdeki Maşalama oyunlarında ağırlıklı olarak erkeklerin kadın giysileri giyerek performans göstermeleri yaygın olmakla birlikte, örneğin Yassıgüme köyünde olduğu gibi kız evinde de kadınların, erkek giysileri giyerek sergiledikleri oyunlar bulunur. Ancak kız evindeki oyunların sergilenmesi Maşalama gecesine denk gelse de bu etkinlikler bağlamına yerleştirilmez. Kız evinde, erkeklerin bulunmadığı ve hatta giremediği bir odada bu oyunlar oynanır. Kadınların gizli ya da erkekle bir yanyanalık olmaksızın erkek oyunlarını izleyebilmelerine karşın erkeklerin, kadın oyunlarını izlemesi söz konusu değildir.

Kadınlar ayrı yerde oynarlar. Ben çalgıcıyım. Kız evinde çalgı çalardık. Kadınlar şu gözde oynardı, biz burda çalardık. Kadınları görmezdik. Çul gererlerdi. Bir kişi oraya dururdu. Şunu çal, çalardım oynarlardı. Eskiden kadınlar ayrı yerde kendileri oynarlardı (Erkek, 82 yaşında, Aziziye).

10 Osmanlı eğlence kültüründe de kadınların ve erkeklerinin eğlence alanlarının birbirinden ayrılmış olmasının yanı sıra köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi kadınların erkek oyunlarını izleyebilmeleri de sadece belirli kalıplar çerçevesinde mümkün olabilmıştır. Osmanlı'da kadınların eğlence alanları Kılıç'ın (2004) ifade ettiği üzere gruplar halinde mesire yerlerini gezmek ya da düğünlerde Çengileri izlemek ile kısıtlıydı. Kadınların dönem içindeki oyunları izleyebilmeleri ise ancak kafes arkasından mümkün olabiliyordu. Postel de (akt. Ersoy 2010:85) döneme ilişkin gözlemlerinde eğlence temalı bir şölene ilişkin şunları aktarır: "Kadınlar her zaman olduğu gibi kendi özel bölmelerinde kafes ardından müzik dinlerken şölene izlerler. Osmanlı'da kadın ve erkeklerin bir araya gelememesi nedeniyle kadın eğlenceleri için çengi olarak isimlendirilen ve kadınlardan oluşan topluluklar sağlanır."

72 yaşındaki Aziziyeli bir kadın ise bu bağlamda geçmişin ve bugünün karşılaştırmasını yaparak kadının eğlence kültüründe erkeğin alanına dahil olmasını “günah” kavramı ekseninde değerlendirmiştir. Gerçekten de kadının sahneye çıkmasında, Tuncay’ın da (akt. Kılıç 2004:1) ifadesiyle bunun “dinen günah, ahlaken ayıp, hukuken fuhuşa eş değer olarak kabul edilmesi” bu konudaki ahlaki, dini ve hukuki engel süreçlerinin varlığını gösterir.

Evveli günah diye oynamazdı. Sadece erkekler olur Maşalamada. Kadınlar uzaktan izlerdi. Şimdi düğün salonlarında kadınlar erkek bir oynuyor. Maşalama kalktı düğün salonunda erkek kadın oynuyor.

Sonuç olarak, hangi gerekçe ile olursa olsun eğlence kültürü içerisinde kadın ve erkek alanlarının birbirinden ayrılması/ayrıştırılması Maşalamada gereksinim duyulan kadın rolünün erkekler, erkek rolünün ise kadınlar tarafından ve karşı cinsiyetin giysilerini giyerek oynanmasını ortaya çıkarmıştır. Bu noktada ne tür kadın ya da erkek giysileri giyilmekte ve hatta kadın ya da erkek giysilerine rahatça erişilip giyilebiliyor mu sorularına açıklık getirmek gerekir. Maşalamadaki cross-dressing’de giyilen giysiler geleneksel olanlardır. Erkekler ve kadınlar gereksinim duydukları giysileri akrabalarından sağlarlar ve karşı cinsiyetin giysilerine erişim konusunda bir sıkıntı yaşamazlar.<sup>11</sup> Aşağıdaki iki görüşme kadın ve erkeklerin karşı cinsiyetin giysilerini nasıl ulaştığını aktarır:

Damadın erkek arkadaşları annelerinin, kız kardeşlerinin şalvarlarını, yazmalarını, eşyalarını giyip kadın kılığına girip kına yapılan yere geliyorlar. Yüzlerini yazmayla kapatıyorlar tanınmasınlar diye. Bıyıklı olanlar da kapatır, bıyıkları görünmesin diye (Kadın, 50 yaşında, Yassıgüme).

Maşalama erkek evinde olur. Kadınlar da kendi aralarında bu sefer erkek kılığına giriyorlar. Eski düğünlerde tabi. Şimdi Maşalama da yok. Kız evinin kınası kız evinde, erkek evinin kınası erkek evinde olduğu için herkes mesela oğlanın arkadaşları kadın kılığına, kızın arkadaşları da erkek kılığına giriyor. Onlar da babalarının giysilerini giyiyorlar, bıyık yapıyorlar. İşte efe gibi oynuyorlar. Silah getiren olur (Kadın, 47 yaşında, Yassıgüme).

Bu iki aktarımda önemli vurgulardan biri karşı cinsiyetin giysilerini giyenlerin kimliklerini gizleme çabasıdır. Cross-dresser’lar ister kadın olsun ister erkek, karşı cinsiyetin giysileri içinde “tanınmama” konusunda

11 Kazmaz (akt. Akkuş 2021: 116) kimi zaman erkeklerin kadın giysilerini sağlamada zorluk yaşadıklarını belirtir. Kimi zaman kadın giysileri giyecek olan erkeklerle namahrem olarak görüldüğü için aileleri giysi vermek istemez. Bu nedenle erkeklerin kimi zaman kadın giysii diktikleri ya da oyuna çıkamadıkları görülür.

büyük çaba sarfederler. Ancak şu bağlamın da altını çizmek gerekir; erkek ve kadınların “tanınmama” kaygıları birbirinden farklı anlamlara sahiptir. Kadın giysileri giyen erkek, sonrasında Maşalama oyunlarındaki “kadınsı” davranışları ve etek giyerek “kadın gibi olma” hali üzerinden dalga geçilmeye, küçük düşürülmeye maruz kalır. Özellikle etek giyme, bu tür toplumlarda geleneksel toplumsal cinsiyet algısına yönelik önemli giyim kodlarından biridir. Emirhan’ın (2014: 64) da vurguladığı üzere erkeğin aktif, güçlü ve üretken; kadının ise pasif, zayıf ve tüketen roller çerçevesinde inşa edildiği toplumsal yapılanmalarda kadının pantolon giymesi pek sorgulanmazken erkeğin etek giymesi aşağılayıcı bir durum olarak karşımıza çıkar.

Kadın kılığına giren yüzünü açmaz. Etek giyerdi. Yazma ile kapatır yüzünü. Maşalama oynardı ondan sonra çıkardı mı giysileri işte bitti. Oynarken bilinmiyim diye. Kim olduğunu bilmezler. Yüzünü de kapatır oynar. Oynadıktan sonra yüzünü açar, soyunur (Erkek, 67 yaşında, Aziziye).

Bir kişi kadın kıyafeti giyerdi, Maşalamada davul zurna çalınırdı işte oynatılırdı. Sadece o oynardı. Elinde zil olurdu. Kadın kılığına girerdi erkekler. Maşalamada oynardı. Ben hiç girmedim. Etek giymek istemedim. Bene gelesiyeye başkaları girerdi. İsteyen girerdi (Erkek, 82 yaşında, Aziziye).

Söz konusu erkek giysileri giyen kadın olduğunda ise kendini “yeğner” olma gibi bir konumda bulabilir. “Yeğner”, “oturaklı olmayan” kadın anlamına sahiptir ve toplumsal cinsiyet ideolojisi dışındaki kadına işaret eder. Dolayısıyla erkek giysileri giyen kadına tepki doğrudan giysilerine yönelik olmaktan ziyade özellikle cinsellik bağlamı üzerinden erkeği taklit etmesidir.

Eğer tanırılsa, kim olduğunu bilirlerse dalga geçiliyor. Akşam güzel kıvırtıyordun, doğurdun kaç tane çocuğun oldu mesela. Tanınmamak adına yapıyorlar. Kimisi de ne olacak yani ben zaten muzibim, beni böyle biliyorlar diyor çekinmiyor. Ama çoğu çekinir. Yani dalga geçilmesin diye. Kızlarda da kendilerini gizliyorlar. Bizim burada yeğner derler, yani böyle ağır, oturaklı değil anlamında. Öyle görünmemek için tanınmamak adına ellerinden geleni yaparlar. Oklava, saç sakal filan, yaptığı hareketler... yani kız oldukları için yapanlar, yani kadın adımız çıkmasını gibisine. (Kadın, 47 yaşında, Yassıgüme).

Özetle çeşitli çelişkileri içinde barındırır da Maşalama etkinliklerinde karşı cinsiyetin giysilerini giyme devam ettirilir. Zira amaç, bu roller üzerinden seyirciyi eğlendirmektir. Gündelik yaşam akışı içerisinde geleneksel

toplumsal cinsiyet giyim kodlarına aykırı davranma kabul edilebilir bir durum değildir. Dolayısıyla karşı cinsiyetin giysilerini giyme tıpkı karnaval, festivaller vb.de olduğu gibi sadece Maşalama etkinlikleri için tolere edilen bir durumdur.

İşte oyun çıkarıyorlar ya. Ya zaten hepsi erkek. Erkek olunca hani oyun çıksın, oyun hızlansın diye, gülsünler diye. Öyle kötü bir amaçla değil yani. Maşalama dışında olmaz. Erkek, erkek gibi kadın da kadın gibi giyinmeli. Sadece Maşalamada muziplik olsun diye giyilir. Yoksa hoş karşılanmaz öyle durduk yere (Kadın, 47 yaşında, Yassıgüme).

Uygun (akt. Efeoğlu, 2023, s. 141) “bir toplumu anlamının yolu halkı bir arada tutan değerleri, gelenekleri, eğlenceleri, oyunları, ritüelleri, inançları kısacası kültürünü değerlendirmekten ve anlamaktan geçer. Oyunlar da bir toplumun küçük ölçekte yansımadır” der. Bu bağlamda Maşalamadaki oyun içerikleri toplumsal hayatın çeşitli yönlerini refere eder. Yassıgümel bir kadının ifadesi ile “insanların yaşam tarzları nasılsa o şekilde gündeme getirip oynarlar. Tabi biraz muziplik olarak da yapıyorlar. İnsanlar gülüyor”. Dolayısıyla Maşalamadaki seyirlik oyunlar eğlence odaklı olmakla birlikte toplumsal yaşamın ve toplumsal cinsiyet rollerinin inşa edilmiş biçimini yansıtır. Bu açıdan Maşalama oyunları dikkate alındığında nasıl ki deve oyunu Yörük yaşam biçimini, Bosvermişler Partisi seçim vaatlerini yansıtıyorsa cross-dressing de toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş biçimini gösterir.

Maşalamada erkeklerin kadın giysileri giyerek sergiledikleri oyunlar üreme, doğurganlık<sup>12</sup> gibi kadın rolleri ile eğlence kültüründe inşa edilen hafifmeşrep kadına ilişkin içeriklere sahiptir.

Çalgı çalarken damadın arkadaşları birden hurraaa diye geliyorlar, kadın giysileri ile geliyorlar. Damada sataşıyorlar. Damada sataşırken işte “ben hanımıyım”, “benim ondan çocuğum var”, “ben geldim onu niye aldın” gibisinden şeyler söylerler. Ordaki erkeklerin (seyircilerin) ellerinden tutup oynamaya kaldırırlar. İşte öyle şeyleri yapıyorlar. Bir de o kadın kılığına girenleri karşı oturan erkeklerin kucağına atıyorlar. Kadın kılığına girenlerden birini de karnını bir şey koyarak şişirtirler, sonra da ona doğurturlar (Kadın, 47 yaşında, Yassıgüme).

Bu görüşmeden de anlaşılacağı üzere oyunlarda iki kadın imgesi karşımıza çıkmaktadır. İlki kadının doğurganlığı üzerinden annelik diğeri ise dans

12 Metin And da (akt. Akkuş 2021: 116) köy seyirlik oyunlarının alt metinlerinde üreme, doğurganlık ve çiftleşme unsurlarının sıklıkla yer aldığını aktarır.



eden, kucaktan kucağa oturan, eğlenceye düşkün ya da evlenmek üzere olan erkeği ayartmaya çalışan hafifmeşrep ve zayıf kadındır.

Kadın giysileri ile erkeklerin oynadıkları bir diğer oyun ise kız kaçırmadır. Oyundaki erkeklerden biri, kadın giysileri giymiş olan bir oyuncuyu kaçıır. Ardından iki efe kızı kurtarır ve kız kaçıran, efelerden dayak yer. Kız kaçırma esasında köy seyirlik oyunlarında oldukça yaygın olan bir temadır.

Kadınların erkek giysileri giyerek oynadıkları oyunlar ise daha çok erkek cinselliği üzerinden işlenen bir içeriğe sahiptir. Özellikle oklava kullanılarak erkek cinsel organı taklit edilir ve oklava aracılığıyla kadınlar taciz edilmeye çalışılır.

Kız tarafındaki oyunlar daha çok böyle erkeklerin kızları tavlama şekli, kadınlar işte kızları nasıl rahatsız edebiliriz, taciz edebiliriz. Yani babalarının giysilerini, şapkalarını, ceketlerini, gömleklerini, bazen işte ağalık yapmak için silahlarını... Yani sözü geçsin diye öyle yapabiliyorlar. Biraz hoyrat davranma olabiliyor. İşte o anki ruh haline bağlı. O gün yapan arkadaşın muziplik durumuna bağlı yapılanlar. Özellikle şunu bunu yapıcım diye bir şey değil. Ben de yaptım. Erkek kılığına girdim. Kadınlara asıldım. Yavrum diyerek makas aldım, taciz ettim, oyunlara kaldırdım. Mesela evlenme teklif ettim gibi şeyler. O zamanın şartlarında oğlanlar kızları nasıl tavlıyorsa o şekilde.

Karşı cinsiyetin giysilerini giyen erkeklere oranla kadınların hareketleri daha abartılır. Bütünüyle cinsellik üzerinden yapılan hareketler, şakalar bu konudaki tabuları hiçe sayar. Yukarıda değinildiği üzere erkek giysileri giyen kadınların tanınmama noktasında gösterdikleri çaba, oyunlarda daha rahat hareket edebilmesini de sağlar.

#### 4. Sonuç

Her ne kadar günümüzde dijital platformlarda yer alan ve karşı cinsiyetin giysilerini giyerek daha fazla takipçi edinebilmek için abartılı hareketler yapan kadın ve erkekler, giderek değişen moda akımları, travestiler vb.ne ilişkin tartışmalar toplumsal cinsiyet ve giysiler arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşımış olsa da ataerkil hegemonik yapıya sahip olan toplumlarda giysinin hala önemli bir cinsiyet kategorisi oluşturduğu görülür. Erkek, erkek gibi kadın ise kadın gibi giyinmelidir. Böylece kültürel kodlar, giysiler üzerinden kadın ve erkeği birbirinden ayırır. Bu bağlamda giysilerin asıl iletileri, kadınların ve erkeklerin cinsiyet kimliklerini nasıl algıladıkları ya da nasıl algılanması gerektiği ile ilgilidir. Ancak kimi durumlarda bu keskinlik tolere

edebilir hale dönüşür. Köy seyirlik oyunlarındaki karşı cinsiyetin giysilerini giyip performans sergileme bunun bir örneğini oluşturur.

Çalışmanın çıkış noktası cross-dressing kavramıdır, başka bir ifade ile erkeklerin kadın, kadınların ise erkek giysileri giyerek oyunlarda performans sergilemesidir. Bu izlekte yanıt aranan soru, özellikle köy gibi giysi bağlamında cinsiyet sembollerinin net tanımlandığı toplumsal yapılarda cross-dressing nasıl mümkün olabiliyordu? Zira saha çalışmasının gerçekleştirildiği alanda, giyim kodlarının, özellikle yetişkin kadın ve erkekler dikkate alındığında büyük oranda geleneksel toplumsal cinsiyet kodları doğrultusunda biçim kazandığı gözlemlenmiştir. Erkek için pantolon ve gömlek, kadın için şalvar ya da etek ve yazma en belirgin cinsiyetlere özgü giyim sembolleridir. Bu soruya çalışma boyunca köy seyirlik oyunlarından biri olan Maşalama oyunları içinde yanıt aranmıştır. Maşalama, Burdur iline bağlı köylerde yakın zamana kadar düğünlerde sergilenmiş bir dizi oyunu içerir ve temel amacı, düğüne eğlence katmaktır. Eğlence kültürü bu noktada öne çıkan bir bağlamdır. Eğlence kültürü; dinsel yapı, ideoloji, toplumsal cinsiyet rolleri ve bununla ilintili giyim kodları gibi çok sayıda değişkeni içinde barındırır.

Maşalama oyunları bu açıdan dikkate alındığında kadın ve erkek alanlarının birbirinden ayrıldığı görülmüştür. Başka ifade ile Maşalama oyunları hem oyuncu hem de izleyici olarak tümüyle erkekleri refere eden bir alandır ve kimi zaman kadınların seyirci olarak katılmalarına izin verilmiş olsa da bu katılım tümüyle pasif bir niteliğe sahiptir. Pasiftir, çünkü köy seyirlik oyunlarının karakteristik özelliklerinden biri izleyiciyi aktif olarak oyunlara dahil etmesidir. Ancak kadın izleyici olarak da bu oyunlara dahil edilmez. Maşalamada kadın, yalnızca erkek bedenine giydirilmiş giysileriyle, kadınlık sembolleriyle yer alır.

Ancak kadın, bu geceki eğlenceden tümüyle mahrum değildir. Erkeklerin aktif oldukları Maşalama oyunlarının yansıması kız evinde oynanan ve sadece kadınların katılabildiği performanslardır. Maşalama oyunlarının aksine bu kez tüm katılımcılar kadındır ve erkek bu oyunlarda kadın bedenine giydirilmiş giysileriyle temsil edilir. Böylece kadın, kamusal alandaki eğlenceye giysileriyle, özel alandaki eğlenceye ise bedeniyle dahil olmuş olur. Ve aynı zamanda erkeklik cinselliği üzerine sergilediği abartılı hareket ve diyaloglar yoluyla bu alandaki tabuları yıkmış olur.

O halde sıradaki soru kadının neden kamusal alandaki sahneden dışlandıdır. Bu sorunun yanıtı sadece bu köylerde değil aynı zamanda kadın ve sahneye ilişkin tarihsellikte de bulunur. Antik Yunan'dan başlayarak günümüze kadar, kadının ikincil konumu ve bununla ilişkili kamusal ahlak'ın kadının sahnede yer almasını yasaklayan bir çerçeve oluşturduğu görülür.

Ancak kadın, her ne kadar bu erkeklik alanı olarak tanımlanmış sahneden dışlanmış olsa da aynı zamanda dahil de edilir. Kadının bu oyunlara dahil edilme biçimi, erkeğin kadın giysilerini giyip kadın rollerini oynamasıyla mümkün olur; yani cross-dressing kadınları, erkek bedeni üzerinden kadın giysileri ile sahneye dahil etmenin bir yoludur.

Oysaki cross-dressing bu toplumlarda tanımlanmış cinsiyet giyim kodlarına aykırıdır ve kültürel olarak onaylanıp meşru görülmez. Buna karşın köy seyirlik oyunları gibi performansa dayalı olan sahnelemede erkeklerin kadın ya da kadınların erkek giysileri giymesi tolere edilen bir durumdur. Böylece cinsiyet giyim kodlarıyla uyuşmasa da Maşalama etkinliklerinde karşı cinsiyetin giysilerini giyip kullanma devam ettirilir. Zira amaç, bu roller üzerinden seyirciyi eğlendirmektir. Altenburger'in (2005) de ifade ettiği üzere kadın taklidi başat erkeklik ile ilgili kavramlara ciddi bir tehdit oluşturmadığı için erkekler tarafından küçümseme eğilimi taşır. Benzer biçimde erkek giysileri giyen kadınlar da tehdit olarak görülmez. Çünkü burada cinsiyet sınırları geçici olarak aşılır ve nihayetinde eski haline dönecektir. Dolayısıyla kadınların erkek giysileri giymeleri, erkek iktidarının sürekli gaspı anlamına gelmeyeceği için daha affedilir bir durumdur.

Sonuç olarak karşı cinsiyetin giysilerini giyme tıpkı karnaval, festivaller vb.de olduğu gibi sadece Maşalama etkinlikleri için kabul edilir. Çünkü Maşalama oyunlarında karşı cinsiyetin giysilerinin giyilmesi, geleneksel sanat performansı içinde kadın ya da erkek rolünü ifade etmenin bir biçimidir. Ayrıca karşı cinsiyetin giysilerini giyme, cinsiyet rolleri bağlamında sınırlı bir ihlal gücüne sahiptir. Burada amaç sahnede karşı cinsiyeti temsil etme üzerine kuruludur.

## Kaynakça

- Akkuş, M. (2021). Geleneksel Türk Tiyatrosunda Toplumsal Cinsiyet. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Altenburger, R. (2005). Is It Clothes that Maket he Man? Cross-Dressing, Gender, and Sex in Pre-Twentieth Century Zhu Yintai Lore. *Asian Studies*, 64(1), 165-205.
- Bullough, V. L. (1974). Transvestites in the Middle Ages. *American Journal of Sociology*, 79(6), 1381-1394.
- Duman, O. Ö. (2015). Darülbedayi'den Tiyatro'ya Atıptık Modernist Bir Kadını: Afife Jale ve Dönemi. *Tarih Okulu Dergisi*, 23, 63-83.
- Duyar, İ. (2023). Giyinmiş Dünya: Giyim, Giysi, Süs(lenme) ve Moda Antropolojisi. *Benim Bedenim Benim Giysim* içinde. (Edt. V. Kalıncara ve D. Tatman), Nobel Yayınları, 321-351.
- Efeoğlu, S. (2023). Köy Seyirlik Oyunlarında Oynanma Zamanı ve Performansı Etkileyen Bir Unsur: Bilinmezlik. *Adnan Menderes Üniversitesi SBE Dergisi*, 10(1), 139-151.
- Eğribel, E. (2015). Cumhuriyet Dönemi İstanbul Halk Merasimleri ve Eğlence Yaşamı. *Büyük İstanbul Tarihi*, 4, 314-321.
- Eicker, J. B. (2000). The Anthropology of Dress. *Dress-The Journal of the Costume Society of America*, 27(1), 59-70.
- Elder, S. K. (2015). Cross-dressing in Greek Drama: Ancient Perspectives on Gender Performance, *Chancellor's Honors Program Projects*.  
[https://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonoproj/1868](https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1868)
- Emirhan, K. (2014). Etek ve Erkek. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 7(2), 62-73.
- Erkan, S. (2011). Köçek Tipinin Uluslararası Kökeni Üzerine Bir Deneme. *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, 18(1), 223-240.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Osmanlı Eğlence Hayatında Dans Unsurları Olarak Köçekler, Çengiler. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 3(5), 82-95.
- Gültekin, M. (2014). Yerelleşme, Performans ve Beden Folkloru Bağlamında Balıkesirli Masal Anlatıcısı Kezban Karakoç. *Milli Folklor Dergisi*, 104, 46-59.
- Güzel, B. (2017). Antik Yunan Mitolojisinde Theseus. Adnan Menderes Üniversitesi, SBE Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hansen, K. T (2004). The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture. *Annual Review Anthropology*, 33, 369-392.
- Karadağ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Karadoğan, U. Ve H. Erbay (2022). Osmanlı Devleti'nin Son Yüzyılı ve Cumhuriyet Türkiye'si'nin İlk On Yılında Sahne Sanatlarında Gayrimüslimler. *DTCF Dergisi*, 62(2), 908-941.
- Kartal, A. ve A. Özeren (2022). Yöresel Bir Düğün Eğlencesi Olarak "Maşalama"nın İşlevsel Halkbilimi Yöntemi Bağlamında Analizi. *Dr. Mehmet Özçelik Armağanı*, (Edt. H. A. Göde, S. Atlı, H. Acar ve N. Tatlıcan), Palet Yayınları, 345-357.
- Kılıç, Ç. (2004). Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenne Tiipi ve Ortaoyunu'ndaki Uygulamaları. Dokuz Eylül Üniversitesi GSE Sahne Sanatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kılınçarslan, Y. (2017). Geleneksel Japon Kabuki Dans Tiyatrosunun Aykırı Bedenleri "Onnagatalar". *İnsan&İnsan*, 14, 314-334.
- Kızıloğlu, M. (2018). Erzurum Köy Seyirlik Oyunlarında Mizahi Unsurlar. *Anasay Dergisi*, 4, 99-114.
- Klawitter, G. (1981). Dramatic Elements in Early Monastic Induction Ceremonies. *Comparative Drama*, 15(3), 213-230.
- Koca, E ve C. Öz (2020). Karşı Cinsle Özdeşleşmiş Giysileri Giyinme: Cross-Dressing Üzerine Bir Analiz. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 106, 299-317.
- Mertz, M. (2023). Bender-Bender Manga: Performance, Perception&Narratives of Subversion. <https://maifeminism.com/gender-bender-manga-performance-perception-narratives-of-subversion/>
- Nutku, Ö. (2010). Kadın ve Sanat. Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi-Yedi, 4, 137-142.
- Özarlan, O. (2021). *Hovarda Alemi-Taşrada Eğlence ve Erkeklik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, E. (2016). Performans Teori, Aşık Fasılları ve Doğaçlama. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1357-1366.
- Pascaul, S. M. (2018). Strategies of Cross-dressing and Gender-b(1)ending in U.S. Speculative Young Adult Fiction: Conformity or Transgression. (Doktoral Dissertation).
- Upson-Sania, K. (2011). *Early Christian Dress-Gender, Virtue, and Authority*. Newyork: Routledge.
- Yaren, Ö. (2010). Kılık Değiştirmenin Üç Hali: Dikenli Yol, Örtüsüz, Ofsayt Filmlerinde Cross-Dressing. *Medyadan Söylemler*. (Ed) Tezcan Durna, İstanbul: Libra, 351-388.
- Yuxin, M. (2002). Cross-Dressing and Culture in Modern Japan. *Japan Studies Review*. 6, 21-44.

