Jale Karabekir

Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu

Feminist Bir Metodolojiye Doğru



agorakitaplığı

Jale Karabekir
Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu

agorakitaplığı

478

JALE KARABEKİR

1999'da İstanbul Üniversitesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nden mezun oldu. 2004'te Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. 2002-2006 yılları arasında aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2007 yılından bu yana Işık Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak ders vermektedir. Kadınlarla tiyatro çalışmalarına 1996 yılında Gazi Mahallesi'nde başladı. 1998-2002 yılları arasında Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadınlarla tiyatro, Ezilenlerin Tiyatrosu, yaratıcı yazma gibi çalışmalar yaptı. Kadınlarla, gençlerle, öğrencilerle, karma gruplarla, aktivistlerle ve meslek gruplarıyla yurt içi ve yurt dışında birçok farklı temada Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları yapmayı sürdürmektedir. 2008 yılında kurulan Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi-Türkiye'nin kurucu üyesi, Ezilenlerin Tiyatrosu kolaylaştırıcısı ve jokeridir. Ayrıca, 2015'te Hindistan'da kurulan Jana Sanskriti Uluslararası Ezilenlerin Tiyatrosu Araştırma Enstitüsü'nün yönetim ekibinde yer almaktadır.

Karabekir 2000 yılında feminist tiyatro topluluğu Tiyatro Boyalı Kuş'u kurdu, halen grubun genel sanat yönetmenliğini yürütmektedir. Magdalena Project – Çağdaş Tiyatroda Kadın Ağı ve ITO – Uluslararası Ezilenlerin Tiyatrosu Organizasyonu üyesi olan Tiyatro Boyalı Kuş, *Nora/Nurê* adlı oyunlarıyla 2009 Uluslararası Ibsen Ödülleri'ne (IbsenAwards), Karabekir de feminist tiyatro çalışmalarından dolayı 2014 Direklerarası Özel Jüri Ödülü'ne layık görülmüştür. Alternatif oyunlar sahneleyen Tiyatro Boyalı Kuş, ayrıca gönüllüleriyle Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu etkinlikleri gerçekleştirmektedir.

Toplumsal cinsiyet ve performans konularında çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış yazıları ve ulusal ve uluslararası konferanslarda sunulmuş bildirileri bulunan Karabekir'in, Feride Eralp'la birlikte Türkçe'ye çevirdiği Henrik Ibsen'in Bir Bebek Evi (Nora) ile yayına hazırladığı Şahabettin Süleyman'ın Çıkmaz Sokak ve August Strindberg'in Matmazel Julie adlı kitapları Agora Kitaplığı'nca yayınlanmıştır.

İletişim için: ezilenlerintiyatrosumerkezi@gmail.com.

Jale Karabekir

TÜRKİYE'DE KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU

Feminist Bir Metodolojiye Doğru

agorakitaplığı

Tiyatro 31

Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu
Feminist Bir Metodolojiye Doğru
Jale Karabekir

Kapak tasarımı- mizanpaj: Sibel Yurt
Kapak Görseli: "Figüratif Denemeler", Ash Uludağ'ın izniyle.

© 2015; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Basım tarihi: Mayıs 2015

ISBN: 978-605-103-273-3

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta: agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

Başlarken .ix

Okuma Seçenekleri .xiii

Ezilenlerin Tiyatrosu ...1

Kadınlar *İçin* Eğitim ..63

Feminist Metodoloji .106

Forum Tiyatrosu Gösterileri .139

Anlatılarla Mekân ve Eğitim Tahayyülleri .164

Anlatılarla Ezilenlerin Tiyatrosu Atölye Çalışmaları .182

Anlatılarla Ezilenlerin Tiyatrosu Gösterileri .202

EK:
KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu Çalışması, 2008
Kadına Yönelik Şiddete Son! .225

Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu Çalışması, 2009
Şiddet, Dar-Alan ve Haksız Tahrik Eylemi .245

Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu Çalışması, 2011/2012
Konuş Özlem Konuş .264

Bitirirken ..285

Kaynakça .287

"İsa'dan on bin yıl öncesine uzanan antik bir Çin fablı insan öncesi kadın Xua-Xua'nın ('Şiva-Şiva' diye okunur) sıradışı bir tiyatro keşfinin hikâyesini anlatır.

Bu hikâye bana Xua-Xua'nın şu ân ölmüş olan son torunu tarafından anlatılmıştır. Bu eski masala göre bu keşfi yapan bir kadındı –erkek değil!

Erkekler sadece bu olağanüstü sanatı çaldılar ve çağlar boyunca kadınları oyuncu ve hatta seyirci olarak dışladılar.

Bazı toplumlarda kadın rolleri bile erkeklere tahsis edilmiş ve onlar tarafından oynanmıştır.

Örneğin Shakespeare zamanında kraliçeleri yetişkin olmayan genç erkekler oynardı!

Yunan tiyatrosunda kadınların pasif seyirci olmalarına bile izin verilmezdi...

Çünkü tiyatro çok güçlü ve kudretli bir sanattır.

Erkekler esasında kadınların keşfettiği şeyin yeni kullanımlarını buldular.

Sanatı kadınlar keşfetti.

Erkekler ise onun düzenini icat ettiler:

Yapıları, oyunları, oyunculuğu."

(Augusto Boal)

BAŞLARKEN



Benim hikâyem...

Yıl 1996. Yirmi bir yaşındayım. Tiyatro öğrencisi bir kadınım. Gazi Mahallesi'ne giden otobüslerden birindeyim. Mahallenin girişinde korku salan karakolun ve panzerlerin arasından geçiyorum. Cem Evi durağında iniyorum. Bir yokuştan çıkmaya başlıyorum. Kadınların bahçelerinde, evlerinin önündeki kaldırımlarda oturduğu, iş yaptığı, söyleştiği bir sokaktayım. Ve ilkokula varıyorum. Binanın küçücük bir odasında bulunan Kadın Danışma Merkezi'nin kapısını çalıyorum. İşte *benim* hikâyem başlıyor.

Gazili kadınlarla tanışıyorum, sosyal hizmet uzmanı Nejmiye Melemen'le tanışıyorum. Tiyatro yapmak istiyorlar Gazili kadınlar, işte ben de o yüzden oradayım. Kadın meseleleri üzerine ko-

nuşuyoruz, düşünüyoruz, okuyoruz, tartışıyoruz, oynuyoruz, gülüyoruz, ağlıyoruz, öfkeleniyoruz... 1997 yılının 8 Mart'ında bir de gösteri yapıyoruz ilkokulun müsamere salonunda. Bu sefer çocuklar değil, kadınlar sahnede! Kısa skeçlerden oluşan bir gösteri bu. Salon hınca hınç dolu. *Hepimizin yüzünden tarif edilmez bir mutluluk akıyor.* Sonra Kadın Danışma Merkezi kapatılıyor. Sağlık Bakanlığı ile UNICEF'in ortak projesi olan bu merkezin zamanı bitiyor, kadınlar da biraraya gelebildikleri o küçücük odayı kaybediyorlar. Ama mücadele etmeyi sürdürüyorlar Gazili kadınlar ve yıllar sonra mahallerine toplum merkezi açtırıyorlar; kültür sanat dernekleri kuruyorlar.

Yıl 1997-1998. Cep telefonu yok. Varsa bile bizde yok. İnternet, e-posta yok. Varsa bile bizler daha pek kullanmıyoruz. Bilgisayar ise hayatlarımıza yeni girmiş. Fotoğraf makinalarında film sardığımız dönem. Birbirimizden haberdar olmaya çalışıyoruz. Telefonlaşıyoruz, birlikte neler yapabiliriz diye konuşuyoruz. İşte bu esnada Nejmiye Melemen Okmeydanı'na tayin oluyor. Toplum merkezi kurmak için. Bu kez Okmeydanı'na giden otobüslerden birindeyim. Okmeydanlı kadınlarla tanışıyorum...

2002 yılına kadar Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadınlarla birçok çalışma yapıyoruz; tiyatro, Ezilenlerin Tiyatrosu, yaratıcı yazma... Öğreniyorum, öğreniyoruz... Birbirimizden öğrendiğimiz o kadar çok şey var ki! Tiyatro atölyeleri yapıyoruz; birçok kadın meselesini tartışıyor, gündemdeki olayları, gazete haberlerini inceliyor, erkek egemen söylemi irdeliyoruz. Kendimizi ifade etmek ve kadın meselesine dikkat çekmek için bunları oyunlaştırıyoruz, toplum merkezinin diğer katılımcılarına sunuyoruz. Bizi alkışlıyorlar! Biz de onları alkışlıyoruz! *Hepimizin yüzünden tarif edilmez bir mutluluk akıyor.* Günler, aylar, yıllar geçiyor... Kafamda bazı soru işaretleri oluşuyor. Tiyatro çalışmalarında ne kadar mutluyuz, ne güzel analizler yapıyoruz, kadının ezilmesine dair kafa yoruyoruz, üstelik bunları oyunlaştırarak seyirciyle de paylaşıyoruz. Ama sanki bir şey eksik. Neyin eksik olduğunu bulamıyorum, bulamıyoruz. Tiyatro sahnesinden kadın sorunlarının gösterilmesinin ne kadar etkili olduğunu düşünüyorum. Üstelik

kadınların kendileri oynuyorlar! Yine de bir şey eksik. Acaba çözüm yollarını mı oyunlaştırsak diye düşünüyorum. Yine bir şey eksik.

Yıl 1999. Eksik olanın ne olduğunu buluyoruz sonunda: birlikte oynamak! Çözüm yollarını birlikte bulmak! Birlikte mücadele etmek! Birlikte karşı koymak! Ezilenlerin Tiyatrosu!

Elinizde tuttuğunuz bu kitap 2000-2002 yılları arasında yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarına *benim* açımdan bir bakış. 1996'da Gazi'de başlayan *hikâyem* aslında benim de kendime birçok soru sorduğum, ideolojimi, hayat felsefemi, mücadele alanlarımı seçtiğim bir döneme denk geliyor. Feminizm, feminist teori, feminist tiyatro, toplumsal cinsiyet, performans üzerine hâlâ devam eden pratik ve teorik öğrenme sürecim... Kendimi ifade edebildiğimi düşündüğüm iki alan: tiyatro ve feminizm.

1999 yılında Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisans öğrencisi olmam, 2000 yılında Çağdaş Tiyatroda Kadın Ağı-Magdalena Project'in sanat yönetmeni Jill Greenhalgh'la tanışıp Tiyatro Boyalı Kuş'u kurmam ve 2000 yılından itibaren Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini öğrenebilmek için yurtdışındaki atölyelere katılmam ve dünyadaki diğer Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarıyla iletişime geçmem benim bugünkü *hikâyemi* ve bu elinizde tuttuğunuz kitabı ören deneyimlerden birkaçı.

Bir kadın ve feminist tiyatrocu olarak birlikte tiyatro çalışmamıza olanak tanıdıkları için Gazili kadınlara minnettarım.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ne olduğunu birlikte öğrendiğimiz, deneyimlediğimiz, paylaştığımız bu kitabın yazarlarından olan ve Tiyatro Boyalı Kuş'un ilk prömiyerinden bugüne kadar hem teatral hayatımda hem kişisel hayatımda yanımda olan tüm Okmeydanlı kadınlara ve Nejmiye Melemen'e sonsuz destek ve dostlukları için teşekkür ederim.

Bu kitabı "Kadınların Özgürleşmesi İçin Bir Strateji Olarak Performans: Okmeydanı Toplum Merkezi'nde Ezilenlerin Tiyatrosu Pratikleri" başlıklı İngilizce olarak yazdığım tezimden genişleterek ve güncelleyerek on yıldır aralıklarla yazmaya çalıştım. İlk olarak çok sevgili Okmeydanlı kadınlar için... Sözlerini, dene-

yimlerini sizlere aktarabilmek için... Benim hikâyeme ortak oldukları için... Daha sonra birlikte Ezilenlerin Tiyatrosu yaptığımız tüm kadın arkadaşlarım için... Birlikte hayatı değiştirmeye ve dönüştürmeye çalıştığımız için... Bu kitabın sayfalarında 2000'lerde yaptığımız bazı Ezilenlerin Tiyatrosu kadın çalışmalarından da örnekler okuyacaksınız. Birlikte nelere karşı, nasıl mücadele ettiğimizi sorguladığımız söyleşiler için onlara da teşekkür borçluyum... Ve bu kitabı sizler için yazdım, okuyucular için... Birlikte mücadele edebilmek, karşı koyabilmek için...

Bu kitabın hazırlık aşamasında bana cesaret veren yorumları için Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi – Türkiye üyeleri Ebru Gökdağ'a ve Aylin Vartanyan'a; genel çerçeve konusundaki desteğinden dolayı Özlem Zeynep Havuzlu'ya; sorularıma her zaman yaratıcı cevaplar veren Birgit Fritz'e; kitabın redaksiyonunu büyük bir titizlikle gerçekleştiren ve her zaman yaptıklarıma inancıyla destek olan Ümit Şahin'e; kitaba son halini vermemde gösterdiği yardımdan dolayı Rüstem Ertuğ Altınay'a; bu kitabı basmayı kabul eden ve yıllardır beklemekten usanmayan yayıncım Osman Akınhay'a ve hayattaki en büyük destekçilerim annem Özen Karabekir'e ve babam Ahmet Rıdvan Karabekir'e şükranlarımı sunuyorum.

Augusto Boal'ın söylediği gibi...
"Mutlu olmak için cesaretli olun!"

Ordu, New York, İstanbul,
2015

OKUMA SEÇENEKLERİ



Kitabın ana kısmı Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını konu alıyor. Ekte ise Okmeydanı çalışmalarından sonra yaptığımız bazı kadın çalışmalarından örnekleri ve söyleşileri okuyabilirsiniz.

Ezilenlerin Tiyatrosu'yla başladım: Augusto Boal'ın hayatını ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun nasıl geliştiğini anlatmaya çalıştım. Görünmez Tiyatro, İmge Tiyatrosu ve Forum Tiyatrosu tekniklerini daha kapsamlı ele aldım. Boal'ın Ezilenlerin Estetiği'yle ilgili kısa bilgi verdim. Bu kitabın ana konusu olan kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarıyla ilgili dünyadaki çalışmalardan bazılarını ve özellikle Hindistan'daki Jana Sanskriti topluluğunun yöntemlerini aktarmaya çalıştım.

Türkiye'de kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının hangi bağlamda düşünebileceğimiz üzerine devam ettim: 'Kadınlar *için* Eğitim' söylemini tarihsel açıdan inceledim. Osmanlı döneminden günümüze bu söylemin hangi alanlarda ve hangi yöntemlerle değiştiğini, tekrar üretildiğini ve karşı çıkıldığını göstermeye çalıştım. Son yirmi yılda devlet kurumları ile kadın kurumları/feminist kurumlar arasındaki ilişkiyi ele aldım; içinde bulunduğumuz bu dönemin hem kadınlar *için* eğitim söylemi bağlamında, hem de sosyal hizmetler bağlamında açtığı tartışmalara yer verdim.

Judith Butler'ın performatiflik kuramından yola çıkarak Ezilenlerin Tiyatrosu'nu toplumsal cinsiyet rol ve kimlikleri; direniş alanları üzerinden okumaya çalıştım. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun feminist araştırma ve feminist bilinç yükseltme yöntemleriyle benzerliklerini tartıştım; Ezilenlerin Tiyatrosu'nun feminist bir metodoloji olarak düşünülmesi gerektiğini savundum. Daha sonra Okmeydanı Toplum Merkezi'nden kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmasının metodolojisini sizlerle paylaşmaya çalıştım.

Okuyucunun daha rahat hayal edebilmesi için Forum Tiyatrosu gösterilerinin kısa bir özetini yazarak, bu oyunlara yapılan müdahalelerin içeriğine ve değerlendirmesine odaklandım. Seyirciyle birlikte oynanan bu forum oyunlarının değerlendirmesini bugünün gözüyle yaptım. Bu bölümde Türkiye'deki Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarının yararlanabileceği bazı pratik bilgileri de paylaşmak istedim.

Kitabın son üç bölümünü Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarına katılmış olan kadın katılımcılarla yaptığım mülakatlara ayırdım. İlk bölümde kadınların toplum merkezini nasıl tahayyül ettiklerine, bu tahayyülün Türkiye'de kadınlar *için* eğitim söylemiyle nasıl bir arada yürüdüğüne dikkat çekmek istedim. İkinci bölümde katılımcıların sözlerinin yardımıyla Ezilenlerin Tiyatrosu atölyelerini, son bölümde ise Ezilenlerin Tiyatrosu gösterilerini ve kadınlar *için* eğitim söyleminin kırıldığı noktaları ele almaya çalıştım.

Türkiye'de yaptığımız kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarından bazı örnekleri bulabileceğiniz ek bölümünde, *Kadına Yönelik Şiddete Son!*, *Şiddet, Dar-alan, Konuş Özlem Konuş* başlıklı bazı forum oyunlarıyla, *Haksız Tahrik*'le ilgili yaptığımız eylem performansını ve bu çalışmalarla ilgili katılımcı kadınlarla yaptığımız söyleşileri okuyabilirsiniz.

Kitaba giriş ve sonuç bölümleri eklemedim. Bu kitabın hâlâ bir sürecin içinde olduğunu, tamamlanmamış ve bitmemiş bir yolculuğu anlattığını düşünüyorum. Kitabın her bölümünü kendi içinde bütünlük yaratacak bir şekilde kurgulamaya çalıştım. Bölümler arasında gerektiği kadar ilişki kurmaya özen gösterdim. Her bölüm kendi içinde bir bütündür ve farklı sıralarda okunabilir.

TÜRKİYE'DE KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU

Feminist Bir Metodolojiye Doğru

EZİLENLERİN TİYATROSU



Ezilenlerin Tiyatrosu Brezilyalı tiyatro insanı Augusto Boal'ın 1950'lerden ölümüne kadar geliştirdiği bir teatral teori ve yöntemler bütünüdür. Ezilenlerin Tiyatrosu'nu anlayabilmek için Boal'ın teatral ve politik hayatına, yaşadığı toplumsal gerçekliğe ve deneyimlere bakmak gerekir. Bu nedenle Augusto Boal'ın hayatını, tiyatro yaşamını, karşılaştığı insanlardan, halktan ve seyirciden öğrendikleri doğrultusunda nasıl bir teatral teori kurduğunu ve bunu pratiğe nasıl geçirdiğini, bir diğer deyişle Ezilenlerin Tiyatrosu'nda pratik ile teorinin nasıl iç içe yapılandığını anlatarak başlayacağım.

Ezilenlerin Tiyatrosu Batı tarzı tiyatroya tepki olarak ortaya çıkmıştır. Boal'ın ezilenlerin, yani halkın tiyatrosunu arayışı, ti-

yatronun demokratikleştirilmesini ve monoloğun diyaloga dönüşmesini öngörür. Günümüzde Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleri şu şekilde sınıflandırılabilir: Gazete Tiyatrosu, İmge Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Forum Tiyatrosu, Arzu Gökkuşağı, Kafamdaki Polis, Yasama Tiyatrosu.

2000'lerle birlikte Augusto Boal, tüm tekniklerini birleştiren Ezilenlerin Estetiği'ni yaratmıştır. Bu bölümde Augusto Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu yolculuğunu aktardıktan sonra, kitabın ana konusu olan kadın çalışmalarıyla ilgili dünyadan bazı örneklere de yer vereceğim.

PRATİKTEN TEORİYE: AUGUSTO BOAL (1931-2009)

Augusto Boal 16 Mart 1931'de Brezilya'nın Rio de Janeiro şehrinde doğar. Babası Jose Augusto Boal Portekiz'in Birinci Dünya Savaşı'na girmesini desteklemediği için 1914'te memleketinden sürülmüştür. 1925'te nişanlısı Albertina Pinto'yu Brezilya'ya götürmek amacıyla gitmesi dışında bir daha Portekiz'e dönmez.[1] Augusto Boal'ın *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics* (Hamlet ve Fırıncının Oğlu: Tiyatroda ve Politikada Hayatım)[2] başlıklı otobiyografik eserinde de belirttiği gibi babası fırıncıdır, ekonomik olarak yoksunluk çekmediği bir çocukluk geçirir. Tiyatroya on yaşlarındayken oturma odasında kardeşleri ve kuzenleriyle oynadıkları oyunlarla başlar ve ilk oyun metnini annesinin dikiş makinasını masa olarak kullanarak yazar. Augusto Boal, çocukluğundaki yazma sürecini "yapmayı gerçekten sevdiğim okumak ve yazmaktı. Bir hikâyeyi okuduğumda beğenmezsem, kendim yeni baştan yazmak isterdim"[3] diye anlatır. Hikâyeyi yeni baştan yazma ve yaratma süreci, daha sonraları geliştireceği eşzamanlı dramaturji gibi, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun düşünsel başlangıcını oluşturur. Babası Boal'ın meslek seçiminde baskın bir rol oynar:

---

1) Frances Babbage, *Augusto Boal*, Routledge, New York, 2004, s. 4.
2) Augusto Boal, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, çev. Adrian Jackson ve Candida Blaker, Routledge, Londra, 2001.
3) *A.g.y.*, s. 89.

> Bütün göçmenler gibi, babam da çocuklarının doktor olmalarını, bir diploma, bir üniversite nişanı ve bunlara benzer şeylere sahip olmalarını istedi. Bunu yapmak zorundaydım çünkü babam benden bunu yapmamı istedi. Onu ve annemi seviyordum ve dolayısıyla "tamam doktor olacağım" dedim. Kimya mühendisi oldum.[4]

Boal öğrencilik yıllarında Deneysel Siyah Tiyatrosu'nda (Black Experimental Theatre) çalışmaya ve işçi mahallesinde yaşamaya başlar. 1952'de Brezilya Üniversitesi Kimya Mühendisliği Bölümü'nden mezun olur. Babasının maddi desteğiyle 1953 yılında New York'a, Columbia Üniversitesi'nde yüksek lisans yapmaya gider. New York'tayken hem petrol ve plastik üzerine kimya bölümünden hem de oyun yazarlığı, modern drama, yönetmenlik, Antik Yunan Tiyatrosu üzerine tiyatro bölümünden dersler alır; oyunlar seyreder; dönemin yazarları, oyuncuları ve yönetmenleriyle tanışır. Brezilya'daki deneyimini takip ederek, siyah edebiyatıyla ve Harlem Tiyatrosu'yla tanışır. Bu dönemde Brezilya'daki *Correio Paulistano* gazetesinde New York'taki önemli sanatçılarla yaptığı röportajlar yayınlanır. İkinci yılında babasından gelen maddi destek kesilir, Boal çeşitli işlerde çalışır, bu arada tiyatro ve edebiyata daha çok eğilir. Onun ilgisini çeken oyun yazarlığıdır. John Gassner'dan dersler alır. Actor's Studio'daki oyunculuk çalışmalarını izleme fırsatı bulur. Brooklyn'de genç ve tanınmamış oyun yazarlarından oluşan Writers' Group'a (Yazarlar Grubu) katılarak oyun yazarlığı üzerine kendini geliştirmeye başlar. Writers' Group daha sonra topluluktaki yazarların oyunlarının sahneye konmasına karar verir: Yazarlar kendi oyunlarını yönetecekler, diğer yazarlar da oyunculuk yapacaklardır. Boal 1955'te kendi yazdığı iki oyunun, *The Horse and the Saint* (At ve Aziz) ve *The House Across the Street*'in (Caddenin Karşısındaki Ev) yönetmenliğini yapar. Paraları yoktur, her şeyi evlerinden getirirler, duvarları boyarlar, yerleri silerler, arkadaşlarını çağırırlar, bilet satarlar, yer göstericisi olurlar, aralarda içecek satarlar.

---

4) Ebru Gökdağ, *Bir Tiyatro Devrimcisi: Augusto Boal*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2004, s. 20.

Boal oyun yazarı olmak istediği halde, kendini birden yönetmen olarak bulur, sakince ve demokratik bir biçimde oyunu yönetir. Oyuncular ona hayran kalırlar. Boal bu deneyimi için şunları söyler: "Sahne üstü hakkında hiçbir şey bilmiyorduk, her şeyi beraber öğrendik, inanılmaz bir ekip çalışmasıydı."[5] Boal ilk defa yazdığı metnin yazılı halden çıkıp uzama yayıldığını; dekorun içinde, ışıklarla, hareketlerle, beden ve sesle canlandığını; her şeyin değiştiğini, anlama büründüğünü görür. Daha sonra geliştireceği diyalog kavramı belki de ilk buradan doğar: "Öğrendim ki, kağıtta yazılı duran diyalog sakin bir sezine sahipti, okunmasıyla bir zaman geçti, okunduğunda da geçmiş zaman oldu. Diyalog sahnede yaşayan insanların arasında uçuşurken ise, şimdiki zaman oldu!"[6]

Bu oyun deneyiminin Augusto Boal'a yeni bir bakış açısı katmış olduğu açıktır. Oyun yazarı olmak isteyen Brezilyalı bir kimya mühendisi olarak, belki de tiyatronun sadece profesyonellerin değil halkın olduğunu ilk gördüğü zamandır. Bu sahnelemeler sayesinde Writers' Group kendi içinde büyük bir başarı kazanır. Boal bu başarıyı şu şekilde açıklar:

> (...) isteğim olmadığı halde, yönetmeye başladım. Yönetmen olmadığım için, yönetmeye dair bir hiç korkum yoktu. (...) Oyuncular da oyuncu olmadıkları için, oyunculuk yapmaya dair bir korkuları yoktu. Harikaydılar!"[7]

Boal'ın bu deneyimi belki de profesyonel sanatçılar dışında 'sıradan' halkın da tiyatro yapabileceğini ona gösteren ilk deneyimlerden biriydi. Augusto Boal yıllar sonra, bu düşüncesini şu şekilde ifade edecekti:

> Tiyatro teatral binaların içine hapsedilemez, tıpkı dinin kiliseye hapsedilememesi gibi; tiyatronun dili ve ifade etme biçimleri oyuncuların özel mülkleri olamaz, tıpkı papazların dini ibadetleri sadece kendilerine mal edemeyecekleri gibi.[8]

---

5) Boal, 2001, s. 136.
6) *A.g.y.*, s. 137.
7) *A.g.y.*, s. 136.
8) Augusto Boal, *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*, çev. Adrian Jackson, Routledge, Londra, 1998, s. 19.

Boal 1955'te Brezilya'ya geri döner ve döner dönmez iş aramaya koyulur. Bilmektedir ki eğer kimya alanında işe girerse, bir daha asla tiyatro yapamayacaktır. Ancak artık babasından maddi destek alacak yaşı da geçmiştir. *X-9* adlı bir dergiye polisiye ve dedektiflik öyküleri çevirmeye başlar. Otobiyografisinde Boal hayatının on beş yıllık dönemlere bölünmüş olduğunu söyler.[9] Ve ilk on beş yıllık dönem Sao Paulo'daki Arena Tiyatrosu'yla *(Teatro Arena)* başlar.

Arena Tiyatrosu (1956-1971)

Arena Tiyatrosu'nun yapımlarının Avrupa tarzı tiyatroya tepki niteliğinde estetik bir devrim yarattığı söylenir. O dönemde Brezilya'da "parası olanlar tarafından, yine parası olanların izlemesi için" kurulan, dünyaya "bizler çok uzak bir bölgedeyiz ama Eski Dünya'nın ruhunu taşıyoruz" gösterişinde bulunan bir tiyatro anlayışı hâkimdi.[10] Arena Tiyatrosu'nun ana amacıysa popüler tiyatroyu, yani halkın tiyatrosunu yaratmaktı. Birçok Brezilyalı oyun yazarının oyunlarını sahneye koymanın dışında, sonraları Molière, Gogol, Brecht gibi klasik yazarların eserlerine, daha sonra da müzikallere odaklandılar. Boal 1971'de ülkesinden sürgün edilene kadar on beş yıl boyunca Arena Tiyatrosu'nda çalıştı. Teatral açıdan birçok tiyatrocu Boal'a esin kaynağı olmuştur: Oyun yazarlığı konusunda John Gassner, oyun yazarı olarak William Shakespeare, Epik Tiyatro'nun kurucusu, eleştirel yapımlarıyla, politik temaları ve illüzyonu kırıcı yönleriyle Bertolt Brecht, oyunculukta gerçeklilik akımıyla Konstantin Stanislavski'yi bunlara örnek olarak verebiliriz.

Boal'ın 1956'da ilk profesyonel yönetmenlik deneyimi John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* eseriyle gerçekleşir ve Sao Paulo Tiyatro Eleştirmenleri Topluluğu tarafından 'Yılın En İyi Yeni Yönetmeni' seçilir. Boal, Stanislavski'den yola çıkarak Brezilya'ya özgü prova teknikleri geliştirmek amacıyla 'Oyunculuk Laboratuvarı' kurar:

---

9) Boal, 2001, s. 140.
10) Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 152.

> Kimyanın bana tiyatroda çok yardımcı olduğuna inanıyorum, sadece terminoloji anlamında değil, ama bütün çalışmalarımın en zor anlarında ve yaptığım tüm işlerde, her şeyi sistematize etme zorunluluğu duymama yardım etti. Bilimsel düşünce, yaptığım her şeyin arkasında vardır. Babam haklıydı; altı yıl üniversitede boşa geçmemişti. Kimya, garip bir simyayla kitaplarımda, oyunlarımda ve yaşamımda yeşeriyordu.[11]

Augusto Boal Arena Tiyatrosu'nun gelişimini dört aşamalı olarak anlatır.[12] İlk aşamada 'gerçekçi' uygulamalar, yeni oyunculuk anlayışı ve sahne düzeni gibi öğeler denenir. 'Gerçekçi' kavramı döneminin eleştirel bakışıyla birlikte düşünülmelidir, burada 'gerçekçi' teatral olmayan bir anlayışı kapsamaktadır. Boal'ın Stanislavski'nin oyunculuk metodunu çalışmalarının temelinde tutmasının nedeni olarak da bunu görmek gerekir. Adından da anlaşılacağı gibi Arena Tiyatrosu, seyir yeri ile oyun yeri arasındaki ilişkiyi de dönüştürmeyi hedefler:

> Dairesel sahnenin her zaman herhangi bir gösterinin teatral niteliğini açığa çıkardığı göz önüne alındığında geleneksel sahnenin doğalcı tarza daha uygun olduğu düşünülebilir: Çünkü dairesel sahnede seyircilerin karşısında yine seyirciler ve aralarında da oyuncular vardır ve bütün teatral mekanizmalar -reflektörler, girişler ve çıkışlar, temel dekor malzemeleri- gizlenmeksizin ortadadır, ama şaşırtıcı bir şekilde dairesel sahnenin gerçekçi tiyatro için daha iyi bir biçim olduğu ortaya çıktı; çünkü yakınlaştırma tekniğine olanak sağlayan tek biçim budur: Bütün seyirciler bütün oyunculara yakındır, seyirciler sahnede ikram edilen kahvenin kokusunu alabilir ve yenmekte olan spagettiyi görebilir. 'Gizli gözyaşı' sırrını açığa çıkarır. *İtalyan* sahne her zaman genel plan çekim kullanır. [13]

İkinci aşama 1958'lerde başlar. Eleştirmenlerin 'Ulusal Brezilya Gerçekçiliği' olarak tanımladıkları bu dönem tiyatronun ulusallaştığı, bir diğer deyişle oyunların Brezilyalı yazarlar tarafından yazılıp, Brezilya'yla ilgili meselelerin konu alındığı bir dönemdir.

---

11) Gökdağ, s. 30.
12) Boal, 2003, s. 152.
13) *A.g.y.*, s. 154

Boal için kendine "Kim için oyun yönetiyorum?" sorusunu yönettiği ve Arena Tiyatrosu'na 'niçin tiyatro yaptıkları'nı sorgulattığı bir dönem başlamıştır.[14] Oyunlarında işçileri ve köylüleri konu almaları başlı başına bir gelişmedir belki, ama oyunun seyircileri yine orta sınıftır, köylü ve işçiler değil; o hâlde bu sınıfsal temsiliyetleri ısıtılmış yemek gibi sahneden orta sınıfa seyrettirmenin ne anlamı vardır?[15] Arena Tiyatrosu bu tartışmalar sonucunda iki ayrı yapıya ayrılır: Bir taraf orta sınıf seyirciye yönelik oyunlar yapmaya devam ederken, Boal'ın da içinde bulunduğu bir grup Sao Paulo dışına turneler düzenleyerek, 'gerçek' seyircilerini aramaya başlarlar. Komünist Parti'nin kurulması, Küba Devrimi, Latin Amerika'nın emperyalizme karşı mücadelesi de Brezilya'nın gündemindedir. Daha sonraları Boal bu süreci Brezilya bağlamında iki şekilde açıklar: Birincisi, birçok tiyatro topluluğu gibi 'politik mesaj tiyatrosu' yapılması, bir diğer deyişle tiyatronun politik mesajı seyircisine aktardığı bir tiyatro biçiminin o dönem baskın olması; ikincisiyse bunun bir bakıma kendi deyişiyle 'Che Sendromu"nu[16] da desteklemesi. Bu sendromu Boal, Che'nin Bolivya'daki mücadelesini halkın isteğinden bağımsız bir şekilde sürdürmesine gönderme yaparak tanımlar. Boal, Che Guevera'nın Küba ve Meksika'daki kahramanlıklarından ve barış mücadelesinden bahsederken, Bolivya örneği üzerinde durur. Bolivya köylülerinin durumuna, sömürülmelerine ve köleleştirilmelerine karşı Che'nin, o halkın özgürlüğü için savaşmasından bahseder. 'Che Sendromu'nu Boal şu şekilde tiyatroya uyarlar:

---

14) Gökdağ, s. 34.

15) Boal, 2001, s. 175.

16) Bu günümüzde hâlâ Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları arasında da sıklıkla görülüyor. Bazı Batılı Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarının gelişmekte olan ülkelerde Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini uygulayarak, onları 'kurtarma'ya çalıştıklarına, Türkiye'de de benzer örneklerin yaşandığına tanık oluyoruz. Örneğin Ebru Gökdağ'ın kitabının önsözünde yazdığı gibi, "Ezilenlerin Tiyatrosu'nun şeriatla yönetilen toplumlarda uygulama" olanakları üzerine araştırma yapmak istemesini Augusto Boal, "Çok genç ve idealistsin. Seni anlıyorum, ancak İran'a ya da Ortadoğu'daki herhangi bir ülkeye gitmemelisin. Bence yanlış yaparsın," diyerek bu durumunu 'kurtarıcılık' yani 'Che sendromu' olarak tanımlıyordu. Gökdağ bu durumun Paulo Freire'nin 'kültürel istila' olgusuna da denk geldiğini belirtir. Gökdağ, s. 1, 3. 'Kültürel istila' için bkz. Paulo Freire, *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev. Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 128-143.

(...) hepimizin öyle ya da böyle, bir şekilde mağlup olduğumuz bir durumdur. Köleleri zorla özgürleştirmeye çalışma isteği: Ben doğruyu bilirim, onlar için en iyisini ben bilirim, onun için şimdi onların yapmasını istediğim şeyi yapalım. Biliyorum ki bu doğrudur. Onların göremediğini ben görüyorum: Onların benimle gelmesini sağlayayım, onların gözlerini açmak istiyorum. Benim gördüklerimi görmeliler, çünkü ben doğruyu görüyorum.[17]

Bu, 'politik mesaj tiyatroları'nın yaptığı gibi, bir şekilde 'başkaları'nı 'kurtarmak' için ve 'özgürleştirmek' için, onlara doğruyu göstermek adına yapılan bir teatral eylemliliktir. Köylü ve işçi kıyafetleri giyerek sahneye çıkmak, kuşkusuz onları anlayabilmeyi veya onların yaşadıklarını yaşayabilmeyi sağlamayacaktır. Bu sorular ve cevap arayışları Ezilenlerin Tiyatrosu'nun yaratılmasındaki kilometre taşlarından biridir. Gerçek seyirciyi arayan Boal ve ekibi, Brezilya'nın kuzeydoğusundaki ilerici kiliselerden biriyle ve Köylü Dernekleri'yle anlaşarak, Popüler Kültür Hareketi'ne *(Movimento de Cultura Popular)* katılırlar. Bu turne döneminde asıl ilke halkı tiyatroya davet etmek değil, halka tiyatroyu götürmektir. Popüler Kültür Hareketi'nde halka işleme/nakış, yemek kültürü, tiyatro sanatı ve felsefe üzerine kurslar da düzenlenir, aynı dönem içinde Paulo Freire de -daha sonra tüm dünyada ünlenecek Ezilenlerin Pedagojisi'yle- farklı kentlerde okuryazarlıkla ilgili deneme niteliğindeki çalışmalarını sürdürmektedir. Hareket, 1960'ların politik hayatında ezilen, baskı altındaki yoksul kesimin bilinçlendirilmesine ve bu baskıların dillendirilebildiği bir alan açılmasına da destek olmuştur. Boal kitabında Cumhurbaşkanı Janio Quadros'u istifaya sürükleyen etkenler arasında bu dinamik halk katılımının da olduğunu yazar.[18]

Köylüler Derneği'nde sahneledikleri bir oyunda Augusto Boal'ın hayatını değiştirecek bir olay gerçekleşir: Virgilio'nun katılımı. Oyun oyuncuların şarkılarıyla sonlanır. Şarkının sözleri şu şekildedir: "Toprak halkındır. Toprağı toprak sahiplerinden almak için kanımızı vermeliyiz!", işte o noktada Virgilio gelir:

17) Boal, 2001, s. 186-187.
18) *A.g.y.*, s. 193.

> Bir köylü çiftçi, Virgilio gözyaşları içinde ve 'mesajımız'dan şevke gelmiş, kastla birlikte ve silahlarımızla birlikte gelmemizi söyledi ve *companheiros* (yoldaşları) ile birlikte yola çıkarak topraklarını işgal eden 'albay'ın (Kuzeydoğu'daki geniş toprak sahipleri) kiralık katillerine karşı savaşmamızı istedi. Şaşkınlıkla bizi yanlış anladıkları cevabını verdik: Silahlar gerçekmiş gibi yapılmış, ateşlenemeyen sahne butaforlarıydı ve sadece biz, sanatçılar, sahte değildik. Hiç tereddütsüz, Virgilio, eğer biz sahte değilsek üzülmemize gerek olmadığını söyledi –hepimize yetecek kadar silahları vardı. Biz sadece gelip onların yanında savaşmalıydık. Bu yeni daveti geri çevirmek zorunda olduğumuz için utanç duyuyorduk –bu davet sadece savaşla ilgili konuşmak yerine, gerçekten savaşmak içindi. Ona gerçek *sanatçılar* olduğumuzu fakat gerçek *köylü çiftçiler* olmadığımızı söyledik. Virgilio ancak o zaman, biz gerçek sanatçılar, bir dava için kanımızı vermekten bahsederken gerçekte bizim sanatçı kanımız yerine, *onların* kanlarını, köylü çiftçilerinkini, imlediğimizi anladı, çünkü biz oyundan sonra rahat evlerimize geri dönecektik.[19]

Boal aradığı halkı bulmuştu! Politik tiyatronun bir başka sahte yüzünü göstermişti Virgilio onlara. Che'nin ünlü sözü "Dayanışma içinde olmak aynı riskleri almaktır"ı hatırladı Augusto Boal. Ajitprop tiyatro yapabilirlerdi, ancak ve ancak ön safta yer alıp, aynı riskleri aldıkları sürece...[20] Augusto Boal mesaj veren tiyatro yapmak istemediğini anladı. Seyircileriyle demokratik bir ilişki ve dil kurma arayışına girdi, Ezilenlerin Tiyatrosu bu deneyimlerle adım adım örülmeye başlanacaktı.

Oyun yazarlığı konusunda seminerler de veren Boal, bir gün Metal-iş Sendikası'nda da bir çalışma düzenler. Çalışmanın sonunda katılımcılardan Jurandir, *Grev* adlı bir oyun yazar ve sendika üyeleriyle birlikte bu oyunu sahnelerler. Oyunun baş karakteri Şişko Adam, grev kırıcıdır. Oyun esnasında seyirciler arasından birinin, "Yalan! Ben asla böyle bir şey söylemedim. Hepiniz yalancısınız! Bu iftira tiyatrosudur!" diye bağırdığı duyulur. Bu Sıska Adam'dır. Jurandir daha önceki grevde grev kırıcılık yapan bu sıska adamı simgelemek için oyununda tersi olan Şişko Adam ka-

19) Gökdağ, s. 46-47.
20) Boal 2001, s. 194-195.

rakterini yaratmıştır. Oyun devam ettikçe Sıska Adam'ın karşı çıkışları büyümeye başlar: "Kapa çeneni yoksa ağzına şaplağı yersin!" Şişko Adam sahnede oynamaya devam ederken, Sıska Adam koşarak sahneye çıkar! Ve Şişko Adam'ın söylediklerini simultane çeviri yaparmışçasına düzeltmeye başlar. Sıska Adam greve karşı olmadığını, sadece grevin zamanına karşı olduğunu söylemeye çalışır. Sahnedeki tüm oyuncular şaşkındır, Şişko Adam repliklerini bir kenara bırakarak doğrudan Sıska Adam'la konuşmaya ve onun gibi korkaklar yüzünden grevin başarılı olmadığını söylemeye başlar. Ve birdenbire diğer işçiler de sahneye çıkar ve onları canlandıran karakterlerin önüne geçerek konuşmaya başlarlar. Sahnede işçiler ve işçileri oynayan oyunculardan oluşan simultane bir diyalog gelişmiştir.

En hararetli noktada Boal da devreye girer ve "Eğer işçiler bu karakterlerde kendilerini bulamıyorlarsa, bu da karakterlerin kurgusal olduğunu göstermiyor mu?" diye sorar. "O zaman bu kadar kargaşa niye? Kesinlikle sahnedeki Şişko Adam karakteri bu Sıska Adam değildir, kilo farklarına rağmen." Sıska Adam itiraz eder: "Yağcılık yapma! (...) İşte böyle benim adımı kullanmadan benim olduğumu söylüyorsunuz. İşte o yüzden buna tiyatro diyorsunuz! Yemiyorum bunu!" Boal seyircileri sahneden indirmeye çalışır ancak Sıska Adam lekenmiş imajını temizlemek istemektedir: "Tiyatroda şişko da sıska da aynı şey. Birinden bahsedince öbürüne gönderme yapmış oluyorsun. İşte sizin tiyatronuz bunu yapıyor: Lekeleme! Şimdi çekil önümden, size gerçekte ne olduğunu göstereyim." Ancak Şişko Adam sahneden inmez: "İnmeyeceğim, çünkü sen oyunu bilmiyorsun ve benim karakterimi oynayamazsın." Sıska Adam, "Oyunu bilmiyorum ama grevi biliyorum. Senin karakterini bilmiyorum ama kendimi biliyorum. İn aşağı!" der.

Boal bu beklenmedik olayda bir deney yaparak, bu iki kişiye bir öneride bulunur: İlk önce Şişko Adam konuşacak, daha sonra Sıska Adam onu düzeltecektir. Sonuçta ikisinin de konuştuğu, kimin karakter kimin gerçek kişi, hangisinin hikâye hangisinin gerçek olduğunun anlaşılamadığı bir sahne ortaya çıkar. Bu Boal için bir derstir: Yaşamak, yeniden yaşamak ve deneyimlemek. "Bir in-

sanın bir karakterle kavga etmesi, bu insanın kendi imgesine -ki o imgeyi de başka bir insan gösteriyordur- karşı çıkması. Başka birisinde olan kendiyle, kendisinin bir parçasıyla mücadele etmesi. Bir insanın kendi imgesini sunmak -ki bu inşa edenlerin yarattığı başka bir imgedir- ve bu imgeyi kurarak yaşatmak istemesi ve tüm bunlar olurken, kendisinin olması. Ne sunduğu imge kendisidir ne de ona sunulan imge. O imgeyi inşa edenlerin imgesidir. Bir şekilde o, imgelerin hepsidir."[21]

Bu örnek Augusto Boal'ın tarif edeceği anlamda bir Forum Tiyatrosu örneği değildir, ancak tiyatronun içindeki bir forum ortamıdır. Hangisi kurgusaldır, hangisi gerçektir? Kurgu nedir? Gerçeklik nedir? Kurgu ile gerçeklik iç içe geçmiştir. Gerçeğin kurgusu nedir, kurgunun gerçeği nedir? Boal bu soruları sormaya başlar.

Arena Tiyatrosu'nun üçüncü aşamasında klasiklerin ulusallaştırılması, yani Brezilya'ya uyarlanması ve güncelleştirilmesi hâkimdir. Dördüncü aşamadaysa tüm bu öğrenilmiş yeni deneyimlerle birlikte topluluğun müzikallere yoğunlaştığını görürüz. 1964 Brezilya askeri darbesiyle Arena Tiyatrosu'nun da içinde olduğu Popüler Kültür Hareketi yasaklanır, birçok tiyatro topluluğuna ve oyunlara sansür uygulanmaya başlar. Arena Tiyatrosu Kafka'nın *Dava* adlı eserini uyarlarken, 'Gerçek-Şov' olarak adlandırdıkları *Opiniao* (Düşünce) adlı bir oyun sahnelerler. Bu oyunda Boal'ın daha sonraki yıllarda geliştireceği Joker Sistemi'nin bir hazırlığı niteliğinde olan yeni sahneleme teknikleri göze çarpar: Sahnede şarkıcılar eşzamanlı olarak farklı farklı karakterleri canlandırırlar, böylece oyuncu karakterden uzaklaşır ve yaratılan mesafeyle karakterin kendisi açığa çıkarılmış olur.

Arena Tiyatrosu'nun en önemli yapımı olan *Arena Conta Zumbi* (Arena Zumbi'yi Anlatıyor) 1965'te sahnelenir. Bu oyunla Boal Joker Sistemi'ni geliştirmeye başlar. Bu oyunu aynı teknikle yazıp sahnelediği *Arena Tiradentes'i Anlatıyor* (1967) ve *Arena Bolivar'ı Anlatıyor* (1971) oyunları takip eder. *Arena Zumbi'yi Anlatıyor* 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Avrupa ve ABD turnelerine de çıkar. Boal'ın *Ezilenlerin Tiyatrosu* kitabında detaylı olarak an-

21) *A.g.y.*, s. 205.

lattığı ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun temelini oluşturduğunu söylediği Joker Sistemi'nde[22] hiçbir oyuncu tek bir rolü üstlenmez, roller oyuncudan oyuncuya geçer, bu da seyircinin seyrettiğine yoğunlaşmasını sağlar. Ortak bir anlatı kullanımı vardır: "Arena diyor ki..." ile kurulan cümleler ortak, kolektif bir tarihe dikkat çeker. Önemli bir ayrıntı olarak oyunda artık Joker vardır. Bir tür yönetmen işlevini üstlenen Joker, oyunun tüm gidişatını organize eder. Oyuncuların monolog/tiradlarının yerine Joker'in o karakterle yaptığı röportajlar alır. Böylece bilinç ve zaman katmanları birbirine karışır. Stilize bir eklektizm tercih edilir, böylece seyirciyi eğlendirmek amacıyla hazırlanmış fars, melodram, müzikli ve yarı belgesel oyunlara eleştirel yaklaşımda bulunulur. Atmosferi ve duyguların gücü için kullanılan müziğin de ideolojik anlamı güçlendirmek için kullanılması söz konusudur.[23]

Askeri rejimin sansür ve yasaklamalarından sonra diktatörlük, entelektüelleri de hedef almaya başlar. Ayrıca silahlı örgütlerin de varlığıyla birlikte 1970'lere gelindiğinde tiyatroların halka açık yerlerde oynanması neredeyse imkânsızlaşır. O nedenle Boal, Gazete Tiyatrosu yöntemlerini geliştirmeye başlar. Bu şekilde sahnede doğaçlamayla çıkarılmış güncel olaylar seyirciye aktarılacak ve seyircinin de katılımı sağlanacaktır. Ancak baskılar sonucunda Boal tutuklanır ve üç ay boyunca işkenceye maruz kalır. Aralarında Richard Schechner ve Arthur Miller'ın da bulunduğu dünyanın birçok yerinden sanatçılar imza kampanyaları, vb. başlatarak Boal'ın hapishaneden çıkarılmasını sağlarlar. 1971 yılında sürmekte olan davası son aşamasına geldiğinde diktatörlük, Boal'a ekibiyle Avrupa'daki bir festivale katılabilmesi için özel izin çıkarır. Festivalden sonra Brezilya'ya döneceğine dair taahhütnameyi

---

22) Ezilenlerin Tiyatrosu'nun teori ve pratiğinin yapı taşlarından biri olan Joker Sistemi'nin, günümüzde Ezilenlerin Tiyatrosu'nu tanımlarken çizdiğimiz teknikler içinde yer almadığını söylemek gerek. Joker Sistemi diğer anlatacağım tekniklerin içinde var olan karşı çıkışları ve yenilikleri barındırır. Bunu söylemekteki sebebim, dünyada en azından son yirmi yıl içinde 'sadece' Joker Sistemi'yle çalışılan bir oyuna dair bilgim olmamasıdır. Boal'ın bu sistemden sonra geliştirdiği yöntemlerin yoğunlukla çalışıldığını, Joker Sistemi'nin bu yöntemler içinde kullanıldığını ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun teorisinin ve pratiğinin doğuşunun Joker Sistemi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.
23) Babbage, s. 12-31.

imzalatan memur ise, Boal'a şu tavsiyede bulunur: "Biz aynı kişiyi ikinci kere tutuklamayız, öldürürüz! Geri dönme! Ama şurayı imzala ve geri döneceğini taahhüt et."[24] Boal festivalden sonra Brezilya'ya geri dönmez.

Sürgünde (1971-1986)

Boal'ın ikinci on beş yıllık dönemi sürgün yıllarıdır. Güney Amerika'da Arjantin ve Peru, Avrupa'da Portekiz ve Fransa'da geçen sürgün yılları Boal'ın ilkelerini, pratiklerini ve kuramsal çalışmalarını Ezilenlerin Tiyatrosu altında birleştirdiği bir süreci oluşturur. Boal 1971-1976 yılları arasında yaşadığı Arjantin'de ülkedeki diğer tiyatro yönetmenleri gibi öğretmenlik yaparak hayatını sürdürür. Bu dönemde öğrencileriyle bir sokak gösterisi hazırlarlar. Gösterinin konusu Arjantin'de yürürlükte olan bir yasadır. Bu yasaya göre Arjantin vatandaşları sadece kimliklerini göstererek, bir lokantaya girip istedikleri yemeği ücret ödemeden yiyebilme hakkına sahiptir. Boal ve öğrencileri bu yasayı halkın da bilmesi gerektiğini düşünerek oyunlaştırmak isterler. Ancak Arjantin'deki politik durum ve Boal'ın sürgünde olması nedeniyle birçok kişi Boal'ı uyarır. Brezilya'da olduğu gibi Arjantin'de de durum iyiye gitmemekte, CIA'in desteklediği Condor Operasyonu nedeniyle neredeyse tüm Güney Amerika'da muhalif kesime karşı istihbarat toplanmakta ve suikastlar düzenlenmektedir.[25] Boal oyunu bu şartlar altında yapar ve tutuklanırsa Brezilya'ya geri gönderilmesi kaçınılmazdır. Boal memurun sözlerini hatırlar: "İkinci kez..." Bu noktada oyunculardan biri 'görünmez tiyatro' yapma fikrini ortaya atar: Günün işlek bir saatinde, dolu bir lokantada oyunu sahneleyebilirlerdi! Bunun oyun olduğunu, kimin oyuncu kimin oyuncu olmadığını kimse bilmezse, polisin de gelme ihtimali olmazdı! Seyirci bir oyun seyrettiğini bilmeden oyun seyredecekti. Amaçlarına ulaşacaklardı. Bu ilk Görünmez Tiyatro örneği Buenos Aires'te bir lokantada gerçekleşir. Oyunu prova ederken çalıştıkları birçok eylem ve sözle oyun esnasında da karşılaşırlar. Boal lo-

24) Boal, 2001, s. 294.
25) *A.g.y.*, s. 294

kantada başka bir masada oturup seyrederken şunları gözlemlediğini yazar: "Kurgu ile gerçekliğin iç içe geçmesi. Gündeliğin gerçekliği ve prova edilmiş kurgunun gerçekliği."[26] Lokantada tartışma büyür, oyuncular ve orada o sırada yemek yiyen insanlar yemek, açlık, zenginlik vs. üzerine tartışmaya başlarlar. Aralarından avukat olan biri, bu yasanın gerçekten var olduğunu söyler. Lokantanın işletmecisi polis çağırmakla bile tehdit eder. Ancak sonuçta ekipten biri bifteğin parasını öder ve gösteri barışçıl bir şekilde sona erer.

Böylece Boal Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ilk yöntemi olan Gazete Tiyatrosu'ndan sonra Görünmez Tiyatro'yu geliştirmeye başlar. Sürgün yılları içinde *Ezilenlerin Tiyatrosu, Latin Amerika Halkının Tiyatro Teknikleri, İki Yüz Egzersiz ve Tiyatro Yoluyla Bir Şey Söylemek İsteyen Oyuncu ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar, Popüler Tiyatro Yuvarlak Masa Söyleşileri* adlı metinleri Portekizce kaleme almıştır.[27] Brezilya'da Arena Tiyatrosu'nda çalışırken Boal'ın gerçek halkı aradığı ve seyirci ile bir diyalog kurma çabası içinde olduğunu görmüştük. Sürgün yılları ise bunun ilmek ilmek örüldüğü bir dönemi gösterir. Boal'ın 1973'ten itibaren Peru'da yaptığı çalışmalar sırasında *Ezilenlerin Pedagojisi*'nin yazarı Paulo Freire'nin görüşlerinden etkilenmesi ve seyircinin teatral müdahaleleri Ezilenlerin Tiyatrosu'nun temellerini sağlamlaştırır. Boal Peru'da okuryazarlığın geliştirilmesi için yapılan ALFIN *(Operacion Alfabetizacion Integral)* Projesi'nden davet alır. Bu proje kuşkusuz farklı bir eğitim sisteminin mümkün olabileceği üzerine araştırmalar yapan Freire'den etkilenilerek üretilmiş yerel bir projedir. ALFIN projesi okur yazarlığı üç ana grupta ele alır: Birincisi resmi dil olan İspanyolca'da, ikincisi katılımcıların birincil dilleri olan yaşadıkları bölgedeki yerel dilde, üçüncüsüyse fotoğraf, kukla, gazetecilik ve tiyatro gibi sanatsal dillerde.[28] Peru'nun başkenti Lima yakınlarında yaşayan halka yönelik yapılan bu projede, Boal sanatsal bir dil yoluyla insanlarla iletişim kurmanın ve bu dil ile

26) *A.g.y.*, s. 304
27) *A.g.y.*, s. 16.
28) *A.g.y.*, s. 18.

kendilerini ifade etmelerinin yollarını araştırır. İmge Tiyatrosu'nun ilkeleri bu çalışmalarda şekillenir ve temellenir. Boal İmge Tiyatrosu'nu sözsüz iletişim ve bedensel ifade yöntemleri açısından 'en uyarıcı' yöntemlerden biri olarak tanımlarken, bunun nedenini "düşünceyi *görünür* kılma açısından olağanüstü bir kapasite"ye sahip olmasına bağlar.[29] İmge Tiyatrosu kişilerin kendi bedenlerini ve/veya katılımcıların bedenlerini kullanarak ezilmeyi ifade ettikleri, görünür, tartışılabilir ve değiştirilebilir olduklarının irdelendiği çalışmalardır.

ALFIN Projesi Boal'a seyirci ile oyuncu arasında bir diyaloğun nasıl oluşturulabileceği konusunda yeni deneyimler kazandırır. Bir anlamda Forum Tiyatrosu'nun nasıl ortaya çıktığını, seyirci-oyuncu[30] kavramının nasıl halkın kendi ihtiyacından doğduğunu da burada anlatmamız gerekiyor. Ama ilk olarak Boal'ın diyalog arayışıyla nasıl kesiştiğini görmek için Freire'nin diyalog anlayışına bakalım:

> [Diyalog] insanlar arasındaki yüzleşmedir ve dünyayı adlandırmak için dünya aracılığıyla yaşanır. (...) Diyalog, insanların insan olarak taşıdıkları anlamın hakkını verme tarzı olarak kendini dayatır. Bir bakımdan diyalog varoluşsal bir gerekliliktir. (...) Diyalog bir yaratma edimidir; bir insanın başka bir insan üzerindeki egemenliğinin kullanışlı bir aracı olarak hizmet etmez. Diyalogda içkin olan egemenlik, diyalogcuların dünya üzerindeki egemenliğidir; insanların özgürleşmesi için dünyanın fethedilmesidir. (...) İnsana yoğun bir inanç gerektirir, insanın yapma ve yeniden yapma, yaratma ve yeniden yaratma gücüne inanç, daha tam insan olma yetisine (ki seçkinlerin imtiyazı değil, tüm insanların doğuştan sahip olduğu bir haktır) inanç. (...) Yaratma ve dönüştürme gücünün, somut durumlarda bertaraf edilse bile, yeniden canlanmaya eğilimli olduğundan emindir. Ve yeniden doğum -bahşedilecek değil, özgürleşme mücadelesi içinde ve bu mücadele yoluyla- köle emeğin yerini hayata şevk yeren özgürleştirilmiş emeğin almasıyla meydana gelebilir. (...) İnsana

29) Boal, 2003, s. 128.

30) Seyirci kelimesinin İngilizcesi *spectator*'dan üretilen *spect-actor* Ezilenlerin Tiyatrosu'na mahsustur. İngilizce'de *spect* seyretmek anlamına gelir, kelime oyunuyla bu *spect-actor*'a dönüştürülür yani seyreden-oynayan. Seyirci-oyuncu Forum Tiyatrosu'na aktif olarak katılan, sahneye çıkıp oynayan seyirciye verilen isimdir.

inanç, diyaloğun *a priori* bir gereğidir, fakat güven diyalogla kurulur. (...) Diyalog, umut olmaksızın da var olamaz. Umut insanların yetkin olmayışlarından, sürekli arayış -sadece öteki insanlarla düşünce ve duygu işbirliği içinde gerçekleştirebilecekleri bir arayış- içinde hareket etmelerinden doğar. (...) Gerçek diyalog, diyaloğun tarafları eleştirel düşünmeye -dünya ile insan arasındaki ayrılmaz dayanışmayı keşfeden ve dünya-insan bütünlüğünün parçalanmasına izin vermeyen, gerçekçiliği statik bir değer değil, bir dönüşüm olarak kavrayan bir düşünmeye-, eylemden kopmayan, bunun içerdiği tehlikelerden korkmadan sürekli güncelliğe dalan bir düşünmeye cesaret etmedikçe var olamaz.[31]

Forum Tiyatrosu'nun seyirci ile oyuncu arasında bir diyalog oluşturması, kuşkusuz Freire'nin diyalog anlayışından etkilenilerek ortaya çıkmıştır. Boal Brezilya'da kullanmaya başladığı eşzamanlı dramaturjiyi geliştirerek Peru'da da çalışmalar yapmaya başlar: Eşzamanlı dramaturjide bir sorun ele alınarak oyunlaştırılır. Ana karakterin karar verme noktasında oyun biter ve seyirciye ne yapılması gerektiği sorulur. Seyirci çözüm önerilerini söyler ve sahnedeki oyuncular bu öneriyi doğaçlarlar. Bu yöntem kuşkusuz seyirci ile oyuncu arasında, yani tiyatro ile insanlar arasında bir diyaloğun gelişmesi anlamında önemli bir açılımdır. Ta ki Şişman Kadın'ın ortaya çıkışına kadar! Boal bu deneyimi şu şekilde aktarır:

Bir gün, utangaç bir kadın beni görmeye geldi. Şöyle dedi: "Politik tiyatro yaptığınızı biliyorum ve benim sorunum politik değil, ama çok büyük bir sorun ve bana ait. Bana tiyatronuzla yardım edebilir misiniz?" Ona, benim fikrime göre, bütün sorunların politik olduğunu söyledim, ama o, bu durumda öyle olmadığını söyledi. Neden? Çünkü dediğine göre, sorunu kocasıylaydı. (...) Bana hikâyesini anlattı: Her ay, bazen ayda birkaç kez, kocası -kocasının dediğine göre- kendileri için inşa ettiği evin taksitlerini ödemek için ondan para istiyordu. (...) Zaman zaman kocası aylık ödemeler karşılığında 'makbuz' getiriyordu, güzel kokulu ve elle yazılmış makbuzlar. Evi görmek istediğinde, kocası "Sonra!" diye cevap veriyordu. (...) Ve şüphe duymaya başladı. Bir gün kavga ettiler. Böylece -okuma yazma bilen- komşusunu çağırmaya ve parfümlü makbuzları okumasını istemeye

31) Freire, s. 165-169.

karar verdi. Bunlar makbuz değildi; kocasının aşığı tarafından gönderilmiş ve okuma yazma bilmeyen kadın tarafından yatakların altında saklanmış aşk mektuplarıydı.

[Kadın]: "Kocam gitti –bütün hafta duvar işçisi olarak Chaclayo'da çalıştığını söylüyordu... Ama gerçekten nereye gittiği artık çok açık. Yarın geri dönecek. Ben ne yapacağım?"

[Boal]: "Bilemiyorum, hanımefendi. Diğer insanlara soralım."[32]

Eşzamanlı dramaturji yöntemiyle kadının hikâyesini oyunlaştırırlar. Oyun kriz ânında biter: Kapı çalmış ve koca eve gelmiştir. Bu noktada Boal seyircilere dönerek ne yapılması gerektiğini sorar. Birçok kadından çözüm önerisi gelir, sahnede oyuncular tarafından bu öneriler doğaçlanır. Ancak Boal bu doğaçlamalar sırasında seyirciler arasında bir kadının memnuniyetsizliğini şiddetle gösterdiğini ve kendisine de düşmanca baktığını fark eder:

[Boal]: "Hanımefendi, bir düşüncenizin olabileceğini hissediyorum. Bize söyleyin ve doğaçlayalım."

[Şişman Kadın]: "Yapması gereken şu: Kocasını içeriye almak, onunla açık bir konuşma yapmak ve sonra, ancak ve ancak bundan sonra onu affetmek."[33]

Şişman Kadın'ın önerisi oyuncular tarafından doğaçlanır, ancak Şişman Kadın bu yaratımdan memnun olmamış, hatta daha fazla homurdanmaya başlamıştır.

[Boal]: "Hanımefendi, çok özür dilerim ama önerdiğiniz şeyi yaptık: Kadın kocasıyla açık bir konuşma yaptı ve sonrasında onu affetti. Ve bundan sonra mutlu olacak gibiler."

[Şişman Kadın]: "Ama bu benim söylediğim şey değil. Ben, onun kocasına durumu açıkça, çok açık bir şekilde açıklamasını ve sonra -ancak ve ancak bundan sonra- onu affetmesini söyledim."

[Boal]: "Bana kalırsa, bu tam da bizim doğaçladığımız şey, ama isterseniz bir kez daha yapabiliriz."

[Şişman Kadın]: "İstiyorum. Bir daha yapın!"[34]

---

32) Augusto Boal, *Arzu Gökkuşağı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu*, çev. Fırat Güllü, Sinem Yılancı, Ece Aydın, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 4-5.
33) *A.g.y.*, s. 6.
34) *A.g.y.*, s. 7.

Sahnedeki oyuncular bu sefer daha açık ve abartılı oynayarak kadının önerisini doğaçlamaya başlarlar, ancak kadının öfkesi daha da artar:

> [Boal]: "Hanımefendi, önerinizi denemek için elimizden geleni yapıyoruz ama hiç memnun olmuyorsunuz..."
>
> [Şişman Kadın]: "Hayır, yapmıyorsunuz çünkü siz bir erkeksiniz ve bir kadının sizden yapmanızı istediği şeyi denemek istemiyorsunuz!"
>
> [Boal]: "Hanımefendi, istediğinizi anlatmak için elimizden gelenin en iyisini yapıyoruz, açıklamaları olabildiğince açık bir şekilde yapıyoruz. Hâlâ memnun olmuyorsanız, neden siz sahneye gelmiyor ve 'çok açık bir konuşma'yla neyi kastettiğinizi bize göstermiyorsunuz?"[35]

Ve işte Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ilk seyirci-oyuncusu sahneye çıkarak, kendi çözüm önerisini sahnede kendi oynayarak gösterecektir. Şişman Kadın sahneye çıkar ve sahnedeki oyuncu-kocayı yakalar ve ona güzel bir dayak atar. Üstelik süpürgenin sapıyla oyuncuyu bir güzel pataklarken, karı-koca ilişkisi hakkında bir de nutuk atar. Boal ve diğer oyuncular her ne kadar oyuncu-kocayı kurtarmak isteseler de, Şişman Kadın'ın gücüne ve öfkesine karşı koyamazlar. Sonuçta Şişman Kadın dayağını ve nutkunu bitirir; oyuncu-kocayı masaya oturtur ve şöyle der:

> [Şişman Kadın]: "Şimdi bu çok açık ve çok samimi konuşmayı yaptığımıza göre, *sen* mutfağa gidip *benim* akşam yemeğimi getirebilirsin; çünkü tüm bu olanlardan sonra çok yoruldum."[36]

Şişman Kadın'ın müdahalesi ve katılımıyla Boal'ın zihninde artık Forum Tiyatrosu net bir anlam kazanmıştır. Seyirci seyreden, pasif konumda olduğunda aklından ne geçiyor ise, bunu denemek için oturduğu yerden kalkıp oynaması gerekir. Kübalı şair Jose Marti'nin, "Söylemenin en iyi yolu yapmaktır,"[37] sözü aklına gelir Boal'ın. Demek ki seyirci ancak ve ancak kendi aklında dü-

35) *A.g.y.*, s. 7-8.
36) *A.g.y.*, s. 8.
37) Boal, 2001, s. 309.

şündüğü şeyi kendi icra edebilirse istediği sonuca ulaşabiliyordu. Seyirci kendi fikrini başkalarına devrettiği zaman istediği sonucu alamıyordu. Bu noktada oyuncu çevirmenlik rolünü üstleniyor, işin içine oyuncunun kendi fikri, oyunculuğu ve dolayısıyla sahtelik karışıyordu. Oyuncu çevirmen olarak fikri eyleme geçirirken elinde olmadan fikrin sahtesini oynayan bir yorumcuya dönüşüyordu. Boal burada İtalyanca bir deyimi hatırlar: "*Tradutor, traditore.*" Yani, çeviri ihanettir! İşte böylece seyirci-oyuncu ve Forum Tiyatrosu, seyircinin gerçeğe olan bu ihtiyacıyla doğar. Halkın tiyatrosu, insanların tiyatrosu işte tam da budur! Seyirci-oyuncu hem gözlemleyen/seyreden hem de oynayan/eylemde bulunan kişidir.[38] Daha sonra yaptığı birçok çalışmayla birlikte, Boal bu tekniğin ilkelerini ve çalışma biçimlerini geliştirir. (Kuşkusuz tahmin edebileceğiniz gibi, sahnede fiziksel şiddet sahnelerinin gösterilmemesi ve muhtemel seyirci-oyuncunun sahnede rol gereği ezeni oynayan oyunculara fiziksel şiddette bulunmaması için çeşitli yöntemler de geliştirir!) Ezilenlerin Tiyatrosu'nun en önemli öğesi olan seyirci-oyuncunun 'keşfi'yle 'politik mesaj tiyatrosu' geleneğinin ezilenler 'için' yaptığı tiyatro, ezilenlerin 'kendi' tiyatrosuna, bir diğer deyişle 'seyircinin yani halkın tiyatrosuna' dönüşmüştür.

Freire'nin diyalog üzerine yazdıklarını tekrar hatırlayalım: "yüzleşme, anlamın hakkını verme, yaratma edimi, inanç, yaratma ve dönüştürme gücü, güven, umut, eleştirel düşünme." Ezilenlerin Tiyatrosu'nun yeni aktörü seyirci-oyuncu, Freire'nin bu yazdıklarına vücut verir. Ayrıca Marksist ve özgürlükçü bir eğitim sistemini ve özgürleşme pratiği olarak eğitim kuramını önerdiği çalışmasında Freire ezilenler için, "Özgürlük olmaksızın sahici olamayacaklarını keşfederler,"[39] diye yazar. Şişman Kadın örneğinde gördüğümüz gibi, sahtelikten kurtulmanın ve sahiciliğe doğru yürümenin sırrı seyircinin özgür olmasında yatar. Freire ezilenlerin kendi içlerinde yaşadığı çatışmadan bahsederken, bu çatışmayı "belirlenmiş kurala uymak ile seçim yapabilmek, seyirci olmak

38) Augusto Boal, *Oyuncu ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*, çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 15.
39) Freire, s. 26.

ile oyuncu olmak, eylemde bulunmak ile yaratmak ve yeniden yaratmak ve dünyayı dönüştürmek"[40] arasında olduğunu söyler. Bu ikilemin ezilenler *için* trajikliğine ve eğitimlerinde hesaba katılması gereken önemli bir mesele olduğuna dikkat çeker. Ezilenlerin Pedagojisi "insanlıklarını yeniden kazanma yolundaki kesintisiz mücadeleçe (ister birey ister halklar olsun) ezilenlerle birlikte şekillenmelidir; ezilenler *için* değil."[41] İşte tam Freire'nin önerdiği bir sisteme işaret ederek Ezilenlerin Tiyatrosu da, sahnedeki gerçekliği seyirci-oyuncularıyla birlikte yeniden yazma ve dönüştürme etkinliğine sahip yeni bir özgürleştirici teatral sistem yaratır.

Brezilya'da Gazete Tiyatrosu, Peru'da İmge ve Forum Tiyatrosu, Arjantin'de de Görünmez Tiyatro'yu Ezilenlerin Tiyatrosu'na kazandıran Boal, Arjantin'in baskıcı politik atmosferi nedeniyle Portekiz'e gitmek zorunda kalır. Orada oyun yönetirken ayrıca Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü'nde dersler verir. 1978'de Portekiz hükümetinin sağ partinin eline geçmesiyle birlikte Paris'e taşınır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bu yeni teknikleriyle gittiği Avrupa'da, Boal yepyeni bir durumla karşı karşıya gelir: Avrupa'da yaşayan birçok insanın ezilmeyi daha içsel olarak yaşadığının farkına varır. Boal, "Avrupa'da polisler nerede?" diye sorar; Güney Amerika'da polisler sokaktadır, ancak Avrupa'da insanların kafasındadır! Avrupa'da yaşadığı süre içinde Boal, Arzu Gökkuşağı ve Kafamdaki Polis adında iki terapötik yöntem geliştirir. Bu teknikler insanların içsel olarak yaşadığı baskı ve ezilme üzerine çalışarak, içselleştirdikleri baskı/ezilmelerin dışsal baskı/ezilmelerle bağlarını kurmayı hedefler.

Boal 1978-1979 yıllarında Paris'te yirmi kişilik bir ekiple beş ay boyunca atölye çalışmaları yapar. Ocak 1979'da açılan atölyeye başvuru sayısı ise 300'dür. Boal'ın tek başına bu kadar çok kişiye atölye vermesi mümkün olmadığı için Joker yetiştirmek üzere yeni atölyeler açar. Bu atölyelerde Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini öğrenen Jokerler, yeni katılımcılarla çalışacaklardır.[42] Bu etkinlik-

40) *A.g.y.*, s. 26.
41) *A.g.y.*, s. 26.
42) Boal, 2001, s. 322.

lerin sonucunda önemli bir gelişme olur: Paris merkezli ilk Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi *(Centre du Theatre de l'Oprime Augus-to Boal - Centre for Theatre of the Oppressed - CTO)* kurulur.[43] Bu merkezin varlığıyla birlikte hem Fransa merkezli çalışmalar hayat bulur hem de Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu'nu Avrupa'da yaygınlaştırmasının temelleri atılır.

Sürgünden Dönüş (1986-2009)

Augusto Boal'ın üçüncü on beş yılı, 1986'da Brezilya'daki politik durumun değişmesiyle başlar. İlk olarak Boal'a Brezilya vatandaşlığı geri verilir. Boal Rio'ya taşınır ve Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarına burada devam eder. Rio'da bir Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi daha açılır ve böylece Brezilya'da tohumları atılan ve Güney Amerika'nın farklı yerlerinde filizlenip gelişen Ezilenlerin Tiyatrosu doğduğu topraklara geri döner. Boal CTO-Rio'da Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını sürdürürken, döneminin İşçi Partisi'nin ısrarlı davetiyle seçimlerde aday olur ve 1993 yılında meclis üyesi olarak seçilir. Ezilenlerin Tiyatrosu gibi dönüştürücü ve politik bir tiyatro poetikası, teorisi ve uygulaması yaratan politik bir tiyatrocu olarak, politikanın da dönüştürülebileceğini, temsili demokrasinin ötesinde doğrudan demokrasinin mümkün olabileceği inancıyla yepyeni bir yöntem geliştirir Boal: Yasama Tiyatrosu. Forum Tiyatrosu'nu baz alan bu yeni yöntem, halka ne yapması/yapmaması gerektiğini söyleyen ve kural koyucu değil, halkın katılımıyla halka ne istediğini soran ve bunu hukuk diline dönüştürerek yasalaştırmayı amaçlayan bir yapıdadır. Augusto Boal Yasama Tiyatrosu yönetimiyle halk tarafından oluşturulan kırka yakın yasa önerisini meclise götürür ve bunlardan on dördü yasalaştırılır. 21. yüzyıla girdiğimizdeyse, Augusto Boal tüm yöntemlerini, ancak sadece tiyatroyu değil sanatın tüm alanlarını da içeren *Ezilenlerin Estetiği* adlı kitabını yayınlar. Rio'da 1 Mayıs 2009 tarihinde katıldığı son İşçi Bayramı'nın ertesi günü, 2 Mayıs'ta aramızdan ayrılır.

---

43) Augusto Boal, "Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978", *The Drama Review*, 1990a, 34, 27.

BATI TİYATRO ANLAYIŞINA BOALYEN ELEŞTİRİ

Augusto Boal 1974 yılında yazdığı *Ezilenlerin Tiyatrosu* adlı kitabında Ezilenlerin Poetikası'nı anlatırken, Batı Tiyatrosu'nda hâkim olan anlayışı tarihsel olarak inceler. Egemen sınıfın tiyatroyu nasıl himayesine aldığını ve bu sınıfın tiyatroyu yüzyıllar boyu nasıl hizmetinde tuttuğunu eleştirirken, tiyatronun politik bir sanat olduğunu öne sürer. Boal kitabına şu cümlelerle başlar:

> Bu kitabın amacı, tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu göstermektir, çünkü insanın tüm faaliyetleri politiktir ve tiyatro da bu faaliyetlerden biridir. Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar bizi yanıltmaya çalışmaktadırlar –ve bu politik bir tutumdur.[44]

Tiyatro politiktir. Bu, sadece politik tiyatro yapıldığında değil, hangi türde tiyatro yapılırsa yapılsın politik olduğunun kabulüdür. Tiyatro icra edildiği ândan itibaren kendi içinde politikasını da üretir. Boal'a göre bu politika, Antik Yunan'dan günümüze kadar egemen sınıfların hizmetinde farklı yapılarla kurulmuştur.[45] Boal kitabında Batı tiyatrosunun çıkışı olarak Antik Yunan dönemini ele alır. Batı tiyatrosunda, tiyatronun kökeni ditrambik şarkılara dayandırılır. Bağ bozumu festivalleri esnasında halkın doğada özgürce söyledikleri şarkıların, tiyatronun temelini oluşturduğu söylenir. Augusto Boal halkın kendi tarafından kendi 'için' söylediği bu şarkıların gücünü keşfeden aristokrat sınıfın (seçkinlerin), bu özgür biçimi değiştirerek koro ve karakterlerin oluşturduğu bir tragedya sistemini var ettiklerini söyler. Marksist bir bakış açısıyla tiyatronun değişen toplumsal ve siyasi yapılarla nasıl dönüştüğünü inceleyen Boal, kendi poetikasının -Ezilenlerin Poetikası- neden gerekli olduğunu Batılı teoriler üzerinden anlatmaya çalışır. Boal'ın bakış açısıyla Batı Tiyatrosu'nun geçirdiği aşamaları kısaca aktarmaya çalışayım.

Antik Yunan Tiyatrosu'nu, özellikle de tragedya yapısını anlamak için Aristoteles'in *Poetika*[46] adlı eserine bakmamız gerekir.

---

44) Boal, 2003, s. vii.
45) Örneğin içerik ve biçim açısından bir bulvar komedisi de politiktir, çünkü seyircisini gerçeklikten uzaklaştırarak boş bir eğlenceye yöneltme politikasını güder.
46) Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Aristoteles sanatı mimesis, yani taklit üzerinden kurar. Ona göre sanat doğanın bir taklididir. Burada taklitten kasıt bir yeniden-yaratmadır, doğa da yaratılmış şeylerin bütünü değil, daha çok yaratıcı ilkenin kendisidir.[47] Bu anlamda Boal, Aristoteles'in doğa kavramını şu şekilde yorumlar: "Şeyler kendi kendilerine, kendileri aracılığıyla kusursuzluğa meylederler."[48] O zaman taklit, şeylerin bu hareketini yeniden yaratmaktır. Yani doğa var olan, bitmiş bir şey değil, bu hareketin kendisidir. Sanat da bu anlayışı takiple, doğayı taklit ettiğinde hayatı olduğu gibi değil, 'olmaları gerektiği' gibi taklit etmelidir. Genel olarak tiyatronun, Antik Yunan dünyasında ise tragedyaların kökeninin ditrambik şarkılar olduğunu söylemiştik. Tragedya ise ditrambik şarkıların söylendiği koronun koro başıyla diyaloğuyla ortaya çıkmıştır. Koro başı zaman içinde bir karaktere dönüştürülmüş, daha sonra farklı karakterler de eklenerek günümüzde bildiğimiz biçime ulaşmıştır. Peki kimdir bu karakterler? Aristoteles'e göre, "taklit edenler [sanatçılar], eylemde bulunanları taklit ettiğine göre (...), insanlar, karakter bakımından iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır."[49] İyi ve kötü olarak ayrılan bu karakterler halktan kişiler değil, krallar, soylular, yani seçkin/aristokrat sınıftır. Tragedya, "ortalama insandan daha iyi olan insanların taklidi" olmalıdır ve bu anlamda da karakterler "ahlak bakımından üstün insanlar" olarak ifade edilmelidir.[50]

Çünkü amaç burada, var olanı taklit etmek değil, 'olması gerekeni' resmetmektir. Tragedya Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde kurallaştırdığı Üç Birlik Kuralı temelinde gerçekleşir: zaman (güneşin doğuşu ile batışı arasındaki zaman aralığı), mekân (oyun tek bir yerde geçer) ve eylem/olay örgüsü (tek bir kişinin öyküsü). Tragedya mutluluktan felakete giden bir öyküyü ve bu öykünün başkahramanı olan protagonistin trajedisini konu alır. Protagoniste düşman olan, muhalefet yapan ya da karşı çıkan bir ya da

47) Boal, 2003, s. 3.
48) *A.g.y.*, s. 11.
49) Aristoteles, s. 13.
50) *A.g.y.*, s. 44-45.

birkaç karakter vardır. Bu kişilere de antagonist denir. Boal, bu trajik kahramanın "devletin tiyatroyu halkı baskı altına almanın politik aracı olarak kullanmaya başlaması"yla ortaya çıktığını savunur.[51] Yalın bir biçimde tragedyada karakterin izlediği yolu anlamaya çalışalım: Karakter belli bir ahlakî eylemliliğe *(ethos)* sahiptir, bunu belirleyen düşünceleri *(dianoia)* vardır, trajik bir hata *(hamartia)* yapar, bu hata yüzünden kaderinde bir dönüşüm/baht dönüşü *(peripetia)* yaşar, bu hatanın farkına varır *(anagnorisis)* ve oyunun sonunda kahraman bir felakete *(katastrofi)* uğrar. Peki, tragedyanın seyirci üzerindeki etkisi nedir: Seyircinin performans başladığından itibaren karakterle arasında bir ilişki gelişir. Seyirci pasif ve seyredendir, eylemde bulunan ise sahnedeki karakterdir. Ancak eylemi gerçekleştiren sahnedeki karakter olduğu halde, seyirci sanki kendisi eylemde bulunuyormuş duygusuna kapılır. Bu yaratılan duygulanım, yani empati ile seyirci, karakterin tüm yaşadıklarıyla özdeşleşir, kendini onun yerinde gibi hisseder. Aristoteles'e göre tiyatronun ödevi "uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)."[52] Empati yoluyla seyircinin karakterle özdeşleşmesini ve karakterin felaketini sanki kendi başına gelmiş gibi hissederek bu karakterin yaptığı eyleme duyduğu arzudan arınmasını amaçlayan tragedya, toplumun yapısını düzenleyici role sahiptir. Boal'a göre, Aristoteles'in baskıcı tragedya sistemi günümüze kadar varlığını sürdürmüş "güçlü bir korkutma ve sindirme sistemidir."[53] Tragedyanın yapısı toplumun düzenini sağlamayı, kişilerin (seyircilerin) bu düzeni sarsacak arzularını sindirmeyi ve böylece "toplumun kesin ve benimsenmiş bir değerler evreni"ne[54] sahip olmasını amaçlar. Tragedyanın arındırıcı işlevi (günümüzde katharsisi kullanan tüm oyunlar, filmler, vb. dahil) bireyi dizginlemek ve önceden mevcut olanı muhafaza edip, kişileri var olan düzene uyduracak şekilde tasarlanmıştır.[55] Bu noktada Boal günümüz koşullarında yeni bir

51) Boal, 2003, s. 32.
52) Aristoteles, s. 22.
53) Boal, 2003, s. 44.
54) *A.g.y.*, s. 43.

poetikanın gerekli olduğuna ve Aristoteles'in bu baskıcı yapısına karşı çıkmak gerektiğine vurgu yapar.

Boal feodalizmin yükselmesiyle birlikte tiyatronun yine egemenlerin elinde olduğuna, karanlık çağ olarak tanımlanan Ortaçağ'da tiyatronun Kilise'nin ve soyluların kontrolünde olduğuna dikkat çeker. Feodalizm ile sanat arasında egemenlik kurma ilişkisi birbirini tamamlar niteliktedir. Sanat eleştirel bir yaratım değildir, amacı aksine mevcut sistemi sürdürerek toplumu devinimsiz kılmak, kişilik kazanmayı ve bireyselleşmeyi engellemek ve soyutlamaktır.[56] Bu dönemde Aristoteles'in tragedya biçemi yerini tamamen Kilise'nin kontrolü altında gerçekleştirilen oyunlara bırakır. Bu oyunlar birkaç türde kendini gösterir. Ancak temel amaçları okuma yazma bilmeyen halka doğruyu göstermek, ahlâk dersi vermek, İncil'deki hikâyelerin dramatizasyonuyla dini bilgiyi aktarmaktır. Bu anlamda Boal, Aristoteles'in tiyatroyu "toplumu değiştirme kapasitesine sahip insanların düzeltilmesi için uygun bir araç" olarak tanımlamasının bu dönemde de geçerli olduğunu söyler. Özellikle Ahlâk Oyunları'nın *(Morality Plays)* karakter yapısının bu düzeltme işlevini desteklediğini savunur. Çünkü Ahlâk Oyunları'nda oyun karakterleri kişiler değil, somut dünyada mevcudiyeti olmayan soyutlamalardır. Örneğin Şehvet, Günah, Melek, Şeytan gibi. Bir başka deyişle oyunda eylemde bulunanlar özne-karakter değil, temsil ettikleri değerlerin sözcülüğünü yapan nesnelerdir.[57]

Aristoteles'in iyi ve kötü olarak tanımladığı karakterler bu dönemde mutlak iyi ve mutlak kötü ahlakî özelliklere dönüşmüştür. Tiyatro iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı, didaktik bir söylemin aracıdır. Özellikle ticaretin gelişmesiyle ve burjuvazinin ortaya çıkışıyla, feodal malikanelerin kendi kendine yeterliği ve katı bir biçimde ayrılmış mülke dayalı olan toplumsal sistem değişmeye başlar. Hayatın merkezi, kırsal bölgelerden kent merkezlerine kayar. Artık Tanrı'dan çok fâni insanlar 'için' çalış-

55) *A.g.y.*, s. 46.
56) *A.g.y.*, s. 52.
57) *A.g.y.*, s. 54.

mak ve yaratmak hâkim olur. Dindeki reformlar ve Protestanlığın ortaya çıkışı da mülk sahibi Tanrı kavramını değiştirir. İyilik yapma olgusu yerini hayırseverliğe bırakır. Rönesans'la birlikte tiyatroda da bir değişim yaşanır. Klasik olanın (Yunan ve Roma dönemi eserler) yeniden doğuşu burjuvazinin insan faaliyetlerinin yeniden örgütlenmesine ön ayak olur. Tiyatrodaki karakter "dramatik eylemin nesnesi olmak"tan çıkarak, "öznesi haline" gelir.[58] Feodal dönemin soyutlanmış figürleri canlı insanlara dönüşür: Örneğin Şeytan figürü, kötülüğü kendi özgür iradesiyle seçmiş olan Lady Macbeth, Iago, III. Richard gibi karakterlerde beden bulur.[59] Boal, Machiavelli'nin felsefesinden yola çıkarak, bireysel değerlerin üzerine kurulu bu yeni düzenin, aristokrasi ve feodalizm gibi doğuştan edinilen imtiyazlara değil, erdemliliğe *(virtue)* dayandığını; burjuvazinin iktidara gelebilmek için praksise ihtiyaç duyduğunu söyler. Praksis, iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın sadece pratik ile ilişkisiyle anlaşılabileceğini savunur. Erdemlilik ve praksis burjuvazinin halkı manipüle etmesinin iki aracı haline gelir. Karakterin erdemliliği, kendi arzu ve ihtiraslarıyla eyleme geçmesi ve özgür iradeyle aldığı kararlar tiyatrodaki karakteri, burjuva bir kavrama dönüştürür.

Machiavelli'nin, "Halk efendilerinin değişmesini kolayca kabul eder, çünkü beyhude bir şekilde bu sayede kaderinin düzeleceğine inanır," sözünden yola çıkan Boal, oyunlarda halkın geri planda tutulmasını, kandırılmasını erdemli karakterlerin iradesiyle manipüle edilmesine bağlar.[60] Boal Shakespeare'in oyunlarında karakterlerin çok boyutlu -politik, metafizik, felsefi ve romantik- çizilmesine karşılık, Romantizm ile bu çok boyutluluğun kaybolduğuna dikkat çeker. Ona göre Romantizm "insanların toplumda karşı karşıya kaldığı sorunları tinsel alanda çözmeye yönelik bir girişimdir."[61] Buna karşılık tiyatroda Gerçekçilik ise hayattan bir kesit sunarak insanın iç dünyasını inceler ve böylece var

58) *A.g.y.*, s. 62.
59) *A.g.y.*, s. 60.
60) *A.g.y.*, s. 63.
61) *A.g.y.*, s. 74.

olan gerçeği yeniden üretir. Boal Hegel'in karakter ve tragedya üzerine yazdıklarını özellikle incelemiş ve Brecht'in de Hegel'in bu ideal dünyasını kırmaya yönelik olarak çalıştığını söylemiştir. Ancak Ezilenlerin Poetikası'nda önemli görebileceğimiz bazı noktaları da burada vurgulayalım: Boal Piscator'un politik tiyatro uygulamalarında film, slayt gibi görsel malzemeler kullanmasını, metin ile gerçeklik arasında kurduğu ilişki ve seyirci algısı anlamında önemli bulur. Gerçekliğin bu şekilde vurgulanmasıyla seyircinin tiyatroyla kurduğu empatiye dayalı ilişkiyi kırdığına dikkat çeker (buna benzer uygulamaları Boal da Arena Tiyatrosu'nda denemişti). Hegel'in mutlak özne olarak kurduğu karakterin, Brecht'in bakış açısıyla "tepki verdiğini ve gereklerine göre davrandığı ekonomik ve toplumsal güçlerin bir nesnesi olduğunu" ileri sürer.[62] Çünkü Hegel'in bakışına göre dramatik eylemi yaratan tindir; Brecht'e göreyse bu eylemi yaratan karakterin toplumsal ilişkileridir.[63] Bu anlamda Brecht'in Marksist bakışını şu şekilde açıklayabiliriz: Seyirci tiyatroda düşünmelidir; tiyatro eseri huzur ve dengeyle değil, toplumun dengesinin hangi araçlarla, hangi yönde ve hangi hızda değiştiğini göstermeli; sanatçı şehir merkezinden kenar mahallelere, toplumu değiştirmek isteyen kesime, gerçek halka gitmeli; oyunlarda kavramlar belirgin şekilde sunulup, hakikatler ortaya çıkarılmalı, çelişkiler sergilenmeli ve dönüşümler önerilmeli; seyirci karakterle özdeşleşmemeli, empati kurmamalı, aksine aralarında bir uzaklık yaratılarak seyircinin karaktere eleştirel yaklaşması sağlanmalı; seyircinin arzularından arınması değil, toplumu dönüştürmesi sağlanmalıdır. Boal'ın Batı tiyatro dünyasını eleştirel okumasının en önemli nedeni, Ezilenlerin Poetikası'nın nasıl olması gerektiğiyle ilintilidir. Brecht'in "Gündelik Tiyatro Üstüne" adlı şiirinden yola çıkarak, burjuvazi için her şeyin, insanın, sanatın bir meta olarak kabul edildiğini söyler. Ancak Boal'a göre sanat ve tiyatro bütün insanlarda içkindir, herkes üretimde bulunabilir. Bu üretim içinde bulunan örne-

62) *A.g.y.*, s. 87.
63) *A.g.y.*, s. 88.

ğin oyuncu, günümüz şartlarında ancak ve ancak dönüştürme amacı güderse kendini gerçekten ifade edebilir. Bu dönüştürme içinde empati ve katharsis egemenin manipülasyon araçları olduğundan kullanılmamalıdır. Tiyatro gerçeğe sadık olurken, geniş kitlelere hitap edebilmeli, bu anlamda açıklayıcı ve anlaşılır olmalıdır. Tiyatro bu şekilde popülerlik kazanabilir. Boal'a göre "yeni teori ancak sürekli pratikten doğacaktır."[64]

EZİLENLERİN TİYATROSU'NUN ÜÇ TEKNİĞİ

> "Eğer ezilenin kendi (onu temsil eden sanatçı değil) bir eylemi gerçekleştirirse, teatral kurgunun içindeki bu eylem, ezilenin kendi gerçek yaşamında bir şeyleri değiştirmesine yol açacaktır."[65]

Ezilenlerin Tiyatrosu ezilenin kendi yaratımıdır, ezilenin temsiliyetine dayalı değildir. Ezilen kendi gerçekliğini oynadığında, bu kurgusal bir yapıda bile olsa, yaşadığı deneyim onun kendi gerçek hayatında değişimlere yol açacaktır. Bu kitapta kadınlarla birlikte Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını ele alıyorum. Kadınların hayatında nelerin değiştiğini okuyacağınız bölümlerden önce, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun üç tekniğini detaylı olarak okuyucuyla paylaşmak gerektiğini düşünüyorum. Yoğun olarak atölyelerde İmge ve Forum Tiyatrosu yöntemleriyle çalıştık. Görünmez Tiyatro yöntemleriyle çalışmamamıza rağmen, son dönemlerde kamera şakası spotlarıyla başlayan ve günümüzde sosyal deney kapsamında uygulanan birçok video kaydının varlığı nedeniyle aradaki farklılığı vurgulamak için Görünmez Tiyatro'nun da ilkelerini anlatmak gereğini duyuyorum.

İmge Tiyatrosu

İmge Tiyatrosu tekniği ezilmenin bedensel ve fiziksel olarak ifade edildiği bir çalışmadır. Boal *Oyuncular ve Oyuncu Olmayan-*

64) *A.g.y.*, s. 79.
65) Augusto Boal, "The Cop in the Head: Three Hypotheses", *The Drama Review*, 1990b, 34, s. 42.

lar İçin Oyunlar adlı kitabında, Ezilenlerin Tiyatrosu repertuvarı[66] diye tanımladığı çeşitli oyun ve egzersizlere yer verir. Bu oyun ve egzersizler ezilmenin farklı ifadelerine nasıl yaklaşılması gerektiğine dair pratiklerdir. İmge Tiyatrosu genel olarak, bedenin bir heykel olarak düşünüldüğü, bedensel ve sözsüz ifade biçimleridir.

Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının çoğu kolaylaştırıcının[67] oyun, egzersiz ve alıştırmalarıyla başlar. İmge Tiyatrosu atölye çalışmasında da ilk olarak ortak bir konu üzerine birlikte tartışılır. Katılımcılardan beklenen kendisinin ve diğerlerinin bedenini kullanarak, onları heykel/ler biçimine sokmaları ve böylece kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmeleridir. Burada konuşmaya izin verilmez, çünkü istenen, konuşmadan, sözlerin yardımı olmadan ifade etmeyi geliştirmektir. Katılımcı bir heykeltıraşa dönüşür, diğer katılımcıların bedenlerini bir kil gibi düşünerek, onların tüm pozisyonlarını, mimiklerini ve ifadelerini yontar. Böylece yaratılan heykel ya da heykel grupçukları (Brechtyen anlamda tablolar) diğer katılımcılara da bir tartışma ortamı sunar. Bu bedensel ve fiziksel ifadeler, ezilmenin görünür olduğu bir alan oluşturur. Boal İmge Tiyatrosu hakkında şunları söyler:

> ...biçimi kuşkusuz en uyarıcı olanlardan biridir, çünkü uygulanması çok kolaydır ve düşünceyi görünür kılma açısından olağanüstü bir kapasiteye sahiptir. Çünkü bildiğimiz anlamda konuşma dilinin kullanımından kaçınır. Her sözcük herkes için aynı olan bir anlama sahiptir, ama aynı zamanda her bir kişi için farklı olan bir anlama da sahiptir.[68]

---

66) Boal'ın kitabının İngilizce çevirisinde *arsenal* kelimesi kullanılır. Türkçe çevirisi bu nedenle 'cephane' şeklinde yapılmıştır. Boal'ın ezilmeye karşı savaşmak için gereken ekipman/donanım olarak 'cephane' kelimesini kullandığı açıktır. Dünyadaki bazı Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları 'cephane' yerine farklı tanımlar kullanmayı tercih ederler. Mady Schutzman ve Jan Cohen-Cruz ise *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics* adlı derleme kitaplarının giriş bölümünde, Ezilenlerin Tiyatrosu dağarcığı ve repertuvarı deyimini kullanmışlardır. Arapça kökün Farsça türetildiği bir kelime olan cephane yerine, şu ân için, Türkçe'de daha barışçıl bir ifade kullanmak adına, Fransızca'dan alınan ve teatral bir kelime olan 'repertuvar'ı kullanmayı uygun buluyorum.

67) Ezilenlerin Tiyatrosu diğer benzer çalışmalardaki gibi lider, yönetmen gibi doğası gereği hiyerarşik mevkilerden uzak durur. Augusto Boal hem atölye hem de gösterilerde joker kavramını kullanır. Ben bu kitapta atölye çalışmaları için kolaylaştırıcı, gösteriler için de joker kavramını kullanmayı tercih ediyorum.

68) Boal, 2003, s. 128.

Daha sonra katılımcılar, bu orijinal imgeyi 'ideal' olana dönüştürmek için sahneye davet edilirler. Sonunda ise bu imgelerin geçişi şöyle tanımlanır:

> ...Değişimin, dönüşümün, devrimin -hangi terim kullanılmak istenirse- nasıl gerçekleştirileceğini göstermek için. Dolayısıyla herkes tarafından kabul edilen gerçek bir durumun temsilcisi olan bir 'heykel' grubundan yola çıkarak, herkesin bu durumu değiştirmeye yönelik öneriler yapması istenir.[69]

İmge Tiyatrosu seyirciye sözsüz bir teatral alan sunar. Burada sözün kullanımına gerek kalmaz. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun en harekete geçirici biçimlerinden biri olan İmge Tiyatrosu düşüncelerin ve duyguların görünür hale gelmesine ve maddeleşmesine öncülük eder. Ayrıca dil kullanmamak grubun kolektif imge yaratmasını da sağlar. İmge Tiyatrosu, ezilmenin ifade edildiği ve karşı çıkıldığı farklı olasılıkların yaratılmasını sağlar. Ezilmenin bedensel ifadesi, gerçeklikte var olan ve katılımcılar tarafından yaratılan ezilme imgesi, ideal olan imge ve bu iki imge arasında yaratılabilecek birçok farklı imge aşamaları bu tekniğin yapısını oluşturur. Boal İmge Tiyatrosu'nu, "Her zaman değişimin gerçekleştirilebilirliğinin analiz edilmesidir,"[70] diye tanımlar.

Forum Tiyatrosu[71]

> Forumda seyirci sadece eylem üzerine yorumda bulunmaz, eyleme doğrudan müdahale eder, protagonistin yerine geçer ve oyuna farklı bir son getirmeye çalışır; artık seyirci pasif bir alıcı değildir ve "ne yapılması gerek" sorusunu kendi deneyim ve önerileriyle yanıtlayacak bir seyirci-oyuncu (aktif seyirci) topluluğudur.[72]

Ezilenlerin Tiyatrosu temel olarak toplumdaki 'ezilme/baskı' kavramı üzerine yoğunlaşarak, geleneksel tiyatro dinamiklerini

---

69) *A.g.y.*, s. 126.
70) *A.g.y.*, s. 130.
71) Forum Tiyatrosu bölümü "Ezilenlerin Tiyatrosu, Feminizm ve Direnme Pratikleri Üzerine" (*Üç Ekoloji*, Güz 2005, s. 153-160) başlıklı makalemden genişletilerek ve güncellenerek alınmıştır.
72) Adrian Jackson, "Translator's Introduction", Augusto Boal, *Rainbow of Desire*, içinde, Routledge, Londra, 1995, s. xvii (çeviri bana aittir).

değiştirmeyi ve halkın katılabileceği popüler bir tiyatro oluşturabilmeyi hedefler. Ayrıca geleneksel tiyatro anlayışının oyuncu, seyirci, mekân ve metin gibi öğelerini dönüştürmeye de odaklanır. Genel anlamda bu çaba, seyirci ile oyuncu ya da seyir yeri ile oyun yeri arasındaki duvarı yıkıcı niteliktedir ve bu birbirinden farklı kılınmış saflar arasında bir köprü oluşturmaya yönelir. Forum Tiyatrosu, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun temel tekniklerinden biridir.

Forum Tiyatrosu seyircinin müdahalesini ve katılımını öngören; ezilen karakterin (protagonist) yerine geçilerek varyasyonların doğaçlanmasını sağlayan yapısıyla, gösterilen ezilme/baskıya karşı bir tür başa çıkma pratiğidir. Forum Tiyatrosu'nun uygulama süreci, bir topluluğun atölye çalışmasıyla, belli bir ezilme durumunun farkına varması, dillendirmesi ve görünür hale getirmesi amacıyla (toplumda var olan bir sorun ya da çatışma üzerine) kısa bir oyun oluşturmasıyla başlar. Doğaçlanan 'hikâye' provalardan sonra geleneksel tiyatroda olduğu gibi seyirciye sunulur. Forum oyununun metni, dramaturjisi, rejisi, diyalogları ve sonu topluluk tarafından hazırlanır; ancak çok önemli yapısal bir fark içerir: Forum oyununun genel kabul görmüş diye tanımlayabileceğimiz tiyatro anlayışından ayrıldığı noktalardan biri, çatışmanın çözülmesiyle değil, tam tersi çatışmanın 'krizleşmesi'yle (tatminin/katharsisin yaratılamadığı bir kriz ânıyla) son bulmasıdır.

Ancak oyun aslında bitmemiştir, sadece topluluğun gerçek hayattan alıp kurguladıkları oyun sona ermiştir. Şimdi sıra oyunun foruma, yani tartışmaya açılmasındadır. Bu noktada joker devreye girer. Joker seyirci ile oyuncu arasında iletişimi kuran, seyir yeri ile oyun yeri arasında köprü işlevi gören bir kişidir. Sahnedeki oyuncu topluluğu tarafından krizle sonlandırılan oyunu seyirciye açmak, seyirciyle iletişim kurmak, seyirciyle konuşmak, katılımları gözlemlemek, müdahale etmek isteyen seyirci-oyuncuları organize etmek ve katılımı düzenlemek jokerin görevidir. Joker, ilk olarak Forum Tiyatrosu'nun temel özelliğini seyirciye açıklar. Sahnede gösterilen ezilme/baskı/sorun üzerine bir tartışma açar. Joker seyirciyle iletişiminde yargılayıcı bir üslûbu asla benimsemez, tespitler yapmaz. Joker seyircilere çoğunlukla sorular yöneltir.

Jokerin amacı seyirciye sorular sorarak onları pasif bir şekilde oturdukları koltuklardan kaldırmak ve aktif seyirciler, seyirci-oyuncular haline dönüştürmektir. Joker seyirciyi protagonistin yani ezilen karakterin yerine geçerek var olan ezilmeye karşı çözüm ve stratejiler yaratmaya teşvik eder. Forum Tiyatrosu'nda jokerin görevi seyirciye bir çözüm önermek, çözümleri göstermek değil, forum ekibinin ortaya attığı meseleyi sorgulatmaktır. Adrian Jackson Forum Tiyatrosu'nda jokerin işleviyle ilgili şunları söyler:

> Forum hiçbir zaman doğru ile yanlışın basite indirgenişi olmadı, hiçbir zaman siyah ile beyaz gibi mutlak terimlerin içinde yer almadı -bir kişinin siyahı diğerinin beyazı olabilirdi ya da grisi, kırmızısı, mavisi, sarısı ya da başka bir şeyi. Forum her zaman bir oda dolusu insanın zamanın belli bir ânında neye inandığı ve bu oda dolusu insanın inandığı ile gelecekteki oda dolusu insanın inanacağının ille de benzer olması gerekmediğiyle ilgilidir. Forum hiçbir zaman ne politik doğrulukla ilgili herhangi bir ilkeyi dayatmayı ne de işleri kolaylaştırmayı amaçlar; amaçladığı belki anlamayı kolaylaştırmak olabilir. Jokerin işlevi kolaylaştırıcının işleviyle aynı değildir; joker (Boal'ın deyişiyle) bir 'zorlaştırıcı'dır: Kolay yargıların altını oyan, durumun karmaşıklığını kavramamıza destek olan, ama bu karmaşıklığın bizim eylemimizin yoluna çıkmasına veya bizi korkutup teslimiyete ya da eylemsizliğe büründürmesine izin vermeyen bir zorlaştırıcı. Joker şöyle der: "Olaylar her zaman göründüğü gibi değildir, hadi deneyelim ve bu olaylarla ilgili bir şeyler yapalım."[73]

Jackson'ın söylediği gibi Forum Tiyatrosu belli bir zaman diliminde, belli bir mekânda, belli kişilerce oynanan, belli bir oyunun, belli bir seyirciyle tekrar yazıldığı, metinleştiği, çözüm önerileri ve stratejiler aradığı bir performanstır. Joker seyirci ile oyuncular arasında bir iletişim sağlar, köprü oluşturmaya çalışır ve diyaloğun gerçekleşmesini sağlar. Ancak bir yandan da atölyedeki kolaylaştırıcı gibi değildir. Çünkü atölyede kolaylaştırıcı o topluluğun kendini ifade etmesini, ortak ezilme ve baskıyı fark edip, bulmasını sağlamayı amaçlar. Bunun için çeşitli oyun, alıştırma ve teknikleri kullanarak topluluğun bu yaratıma ulaşmasını sağla-

73) Jackson, s. xix-xx.

mak yolunda kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptir. Forum performanslarında ise joker her ne kadar seyirci ile oyuncu arasında bir kolaylaştırıcı rolünde gibi gözükse de, aslında sahnede gösterilen baskının/sorunun çözülmesi yolunda seyirciyi aktive ederek tartışma açar, çözüme giden yolu sağlamaya çalışır. Joker bir yandan da zorlaştırıcıdır, seyirciye meydan okur; çünkü çözümün bulunması çoğunlukla o kadar da kolay değildir!

Oyun seyirciye ikinci defa sunulur ve seyirciden baskı/ezilme gördüğü yerde ve/veya değiştirmek istediği bir anda oyunu durdurması istenir. Seyirci basitçe "Dur!" diye bağırınca oyun durdurulacaktır. Oyun durdurulduğu ânda da seyircinin müdahale hakkı doğacaktır. Bir başka uygulama ise oyunun ikinci defa sergilenmesi yerine, seyircinin istediği ya da forum ekibinin önceden karar verdiği sahnelerin seyirciye açılmasıdır. Bir diğer deyişle joker seyirciye doğrudan hangi sahneyi/durumu değiştirmek istediklerini sorarak ya da belli sahneleri seyirciye önererek katılımı başlatabilir. Artık 'seyircinin tiyatrosu' başlamıştır. Seyirci seyir yerini terk edip oyun yerine geldiğinde artık seyirci-oyuncu olacaktır.

Joker'in görevi olası çözümlerin doğaçlamalarından, seyircilerin müdahalelerinden ve baskıcı, adaletsiz, dayanılmaz bu duruma alternatif aranmasından oluşan teatral forum ortamını aktive etmek ve sürdürülebilir kılmaktır.[74] Böylece teatral mekânda seyirci seslenip vücut bulan seyirci-oyuncuya dönüşür. Seyirciden seyirci-oyuncuya dönüşüm yoluyla, seyirci kendini gerçeklikteki eylemin pratiğini uyaran ve teşvik eden bir provada bulur.[75] Augusto Boal bu durumu şu şekilde açıklar:

> Forum Tiyatrosu gerçekliğin bir yansımasıdır ve gelecek eylemin bir provasıdır. Şimdide biz geleceği yaratmak için geçmişi tekrar yaşarız. Seyirci-oyuncu sahneye çıkar, gerçek hayatta ne olabileceğinin provasını yapar.[76]

74) Boal, 1998, s. 67.
75) Augusto Boal, *Theatre of The Oppressed*, çev. Charles A. ve Maria-Odilia Leal McBride, Theatre Communications Group, New York, 1985, 141-142.
76) Boal, 1998, s. 9.

Artık seyirciden beklenen, yerini aldığı başkahramanın fiziksel aksiyonunu ve oyuncunun icra ettiği *(perform)* işleri ve etkinlikleri devam ettirmektir.[77] Bu müdahale ve etkileşimlilik yoluyla, kuşkusuz yeni bir oyun başlar, seyirci-oyuncunun sözleri ve eylemleriyle tüm oyun değişir, sahnedeki diğer oyuncular da bu yeni durumla mücadele etmeye ve karşılık vermeye çalışırlar.

İşte bu noktada alıştığımız tiyatrodaki metin kavramı da dönüşüme uğrar. Oyuncular ve seyirci-oyuncular artık mutlak bir metni aktaran kişiler değillerdir. Her seyirci-oyuncuyla değişen, değiştirilen, dönüştürülen bir metin söz konusudur. Artık klasik anlamda bir metnin oynanmasından bahsetmek mümkün değildir. Sahnedeki deneyim bize, sunulan metnin sürekli bir değişim geçirdiğini, seyirci-oyuncuların sahnedeki oyuncularla birlikte yeni metin/ler yazdıklarını ve oynamanın metninin[78] oluştuğunu gösterir.

Hindistan'ın Batı Bengal eyaletinin kırsal bölgelerinde uzun yıllardır Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları yapan Jana Sanskriti'nin genel sanat yönetmeni Sanjoy Ganguly bu aşamayı şu şekilde anlatır:

> (...) Forum [Tiyatrosu'nda] seyirci-oyuncuların müdahaleleriyle oyun kolektif bir şekilde yaratılır ya da 'metinleştirilir' Biz, metni oynamak yerine oyunu metinleştiriyoruz, diyoruz. Oyunu metinleştirmek ideolojik bir iş. Çünkü oyunu metinleştirmek ezenlerin nasıl ve nerede çalıştığını anlamamıza yardımcı olmakla kalmaz, ayrıca önümüzde duran ezen ve ezilenin ideolojisini anlamamıza da yardımcı olur.[79]

Ezilenlerin Tiyatrosu'nda tiyatro 'seyredilen' bir sanat dalı olmaktan çıkar, 'katılınan, birlikte üretilen' bir yapıya dönüşür. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı salt farkındalığı/bilinci yükseltmek değil, 'halkın ve seyircinin tiyatrosu'nu da oluşturmaktır. Ancak bu yeni tiyatro biçiminde gerçek hayatın provası yapılır ve bu,

---

77) Boal, 1985, s. 39.
78) Sanjoy Ganguly, *Jana Sanskriti: Forum Theatre and Democracy in India*, Routledge, New York, 2010, s. 120.
79) *A.g.y.*, s. 120.

kurmaca yapının sınırları çerçevesinde, gerçek ve 'somut' bir deneyime dönüşen seyirci-oyuncunun müdahalesiyle gerçekleşir.[80]

Forum Tiyatrosu belli baskıcı çatışmalara karşı stratejiler üretmek için güvenli bir tartışma ve prova alanı sunar. Alışageldik tiyatrodan birçok anlamda farklı olan Forum Tiyatrosu gücü, amaçları ve işleyişiyle tiyatronun kurgusal yapısını aşarak gerçekliğe doğru gider:

> İşin doğrusu şudur ki, seyirci-oyuncu kurgusal bir tarzda da olsa gerçek bir eylemi pratiğe geçirir. Sahnede bomba atma eyleminin provasını yaparken somut olarak bir bombanın nasıl atılacağının provasını yapmaktadır; bir grev örgütleme girişimini sahnede canlandırırken somut olarak bir grevi örgütlemektedir.[81]

Böylece seyirci-oyuncu sahnede eyleminin provasını yapar, bir eylemde bulunur. Bu eylem oyunun kurgusal sınırları içinde gerçekleşir. Ancak tüm bu kurgusallığın içinde yine de bu eylemi gerçekleştirmesi ona bir deneyim yaşatır. Bu deneyim gerçek, elle tutulur ve somut bir deneyimin ta kendisidir.[82]

> Halk tiyatrosunun diğer biçimleri gibi Forum Tiyatrosu da seyirciden bir şey alıp götürmek yerine, tiyatroda provası yapılan eylemi gerçeklikte uygulamaya yönelik bir arzu uyandırır. Bu teatral biçimlerin uygulanması, gerçek eylemle tamamlanmayı gerektiren tedirgin bir tamamlanmamışlık duygusu yaratır.[83]

Forum Tiyatrosu'nda seyircinin eylemliliği sadece oyun süresince gerçekleşmez. Seyirci sahnede gösterilen ezilmenin değiştirilebilir olduğunu, bu ezilmeye müdahale edilebileceğini, farklı çözüm yolları ve stratejiler geliştirmenin mümkün olduğunu deneyimler. Bu deneyimler kuşkusuz oyun bittikten sonra da seyircinin zihninde ve eylemliliğinde kendine yer bulacaktır. Seyirciler ve seyirci-oyuncular bu Forum Tiyatrosu deneyiminden çıkardıkları önerileri ve stratejileri 'gerçek' hayatlarına da yansıtacaklardır.

---

80) Boal, 1985, s. 141-142.
81) Boal, 2003, s. 133.
82) Boal, 1985, s. 141.
83) Boal, 2003, s. 133.

Görünmez Tiyatro

Görünmez Tiyatro'nun ana hedefi seçilen bir sosyal/politik konu üzerine bir oyun hazırlayarak toplumda bu konuya dikkat çekmektir. Amaç dikkat çekilen konu üzerine toplumu ve insanları aktifleştirmek, halkı eyleyen aktörlere dönüştürmektir. Boal'a göre Görünmez Tiyatro'da:

> Seçilen konu, geleceğin seyirci-oyuncuları için derin ve gerçek bir sorun niteliği taşıyan yakıcı öneme sahip bir mesele olmalıdır.[84]

Görünmez Tiyatro'nun önerdiği en büyük değişim tiyatronun oyun ve seyir alanı diye tabir edebileceğimiz kavramlarını değiştirmesidir. Alanın değişimi kuşkusuz bağlamın da değişmesini öngörür. Bir diğer deyişle belli bir konuda yapılan oyunu belli bir tiyatro binasında (yani kurgulanmış bir teatral alanda) değil, gerçek ve yaşanan bir mekânda gerçekleştirerek tiyatronun bağlamını da değiştirmiş olur. Görünmez Tiyatro'da her yer teatral bir alana çevrilebilir: Metro, kahvehane, otobüs durağı, lokanta, vapur, vb. Seçilen sorun üzerine Forum Tiyatrosu'nda olduğu gibi çalışmalar yapılır ve oyun hazırlanır. Seçilen sorunun (muhtemelen) cereyan ettiği gerçek/yaşanan mekânın oyun alanı olarak seçilmesi bizlerin önüne şu dizgeyi çıkarır: Ekip gerçek yaşamdan bir sorunu yani gerçekliği atölye süresince tartışarak ve doğaçlayarak bir oyun oluşturur, yani gerçeğin kurgusunu yapar. Ancak kurguyu gerçek mekâna taşıdığı zaman bu artık kurgu değil, gerçeğin ta kendisidir.

İşte gerçeğin kurguya (Görünmez Tiyatro hazırlamak), kurgunun gerçeğe (Görünmez Tiyatro'da hazırladığınız oyunun gerçek mekânda oynanması) dönüştüğü bu mekanizmada Görünmez Tiyatro'nun Forum Tiyatrosu'na meydan okuduğu bir başka nokta ortaya çıkar: oyunculuk! Oyuncu artık gerçeğin kurgusunu gerçekleştirecektir! Forum Tiyatrosu gibi bir prova alanında değil, hayatın ta içindedir! Bu anlamda Görünmez Tiyatro'da oyuncu

84) Boal, 2014, s. 22.

karakterini daha detaylı irdelemeli ve Görünmez Tiyatro oyunları çok daha titizlikle çalışılmalıdır. Çünkü artık oyuncu oyuncu rolünde değil, hayatın içindeki, gerçekliğin tam da içindeki 'o' insan olacaktır.

Görünmez Tiyatro'nun en büyük gücü 'görünmezliği'nde yatar. Seyirci o mekânda ve o zaman diliminde tesadüf eseri bulunur. Seçtiği, zaman ayırdığı bir tiyatro etkinliği içinde değildir. Forum Tiyatrosu'nda seyircinin seyirci-oyuncuya dönüştürülmesinden bahsetmiştik, oyuna müdahale edebilen, oyunu değiştirme olanağına sahip aktif seyirciden. Görünmez Tiyatro'da ise bir adım öteye gidilir. Görünmez Tiyatro'da alansal açıdan baktığımızda bir seyir yeri ve oyun yeri göremediğimize göre, seyir/lik bir durum da kendiliğinden oluşmaz. Görünmez Tiyatro'yla Boal'ın amacı seyirci konumunu tamamen değiştirmektir:

> Gösteri sırasında, bu insanlarda bunun bir 'gösteri' olduğuna ilişkin en ufak bir düşünce oluşmamalıdır, zira bu onları 'seyirci' konumuna sokar.[85]

Forum Tiyatrosu'yla seyirciyle bir diyalog ve tartışma ortamı yaratmayı amaçlayan Boal, Görünmez Tiyatro'da seyirciye tamamen özgür bir ortam sunar:

> Seyircinin özgür bir şekilde ve tam olarak, sanki gerçek bir durumu yaşıyormuş gibi -ki aslında gerçek bir durumdur!- davranmasını sağlayacak olan da kesinlikle bu görünmezlik niteliğidir.[86]

Görünmez Tiyatro çok yoğun ve detaylı bir çalışmayı öngörür. Seyircinin tam olarak kim olduğunu bilemediğiniz, kamusal bir alanda gerçekleştireceğiniz Görünmez Tiyatro'da seyircinin müdahale ve katılımı üzerine düşünmeniz ve olası müdahaleleri önceden prova etmeniz gerekir.

Hem teorik hem de pratik açıdan düşündüğümüzde, Görünmez Tiyatro teatral ve sosyal dönüşümü önerir. Herhangi bir mekânı performans alanına çevirmesi, teatral sahnenin iktidarını ve

85) Boal, 2003, s. 136.
86) *A.g.y.*, s. 139.

büyüsünü yok eder. Artık seyirciler ile oyuncular arasında bir duvar, sınır ya da çizgi bulunmaz. Oyunun gerçek mekânda oynanması, seyirciyi kendiliğinden tartışılan sorunun tam da içinde bulunmasını sağlar. Böylece seyircilerle oyuncular arasındaki ilişki değişir ve oyunun birlikte tekrar yazıldığı bir süreç başlar:

> Görünmez Tiyatro'da teatral ritüeller yıkılmıştır; eski ve köhne kalıpları olmaksızın sadece tiyatro vardır. Teatral enerji tamamen serbest bırakılmıştır ve bu özgür tiyatronun yarattığı etki çok daha güçlü ve uzun ömürlüdür.[87]

Görünmez Tiyatro sürecinde gerçek insanlar tiyatro yoluyla çözüm ve stratejiler yaratırlar. Sahnenin büyülü ve sihirli, seyirciyle arasında iktidar yaratan özelliği yıkılır. Ayrıca seyirciyi başkahramana dönüştürmekle de, seyirci gördüğünün gerçekliğine inanır, çünkü bu yaşadığı deneyimin kurmaca yapısını bilmemektedir.[88] Bu, mekânda bulunan tüm aktörler arasında doğal bir değiş tokuşu yaratır. Ki bu alışageldiğimiz tiyatroda rastlanması imkânsız olan bir deneyimdir.

Boal'ın hayatını anlatırken Görünmez Tiyatro'yu nasıl keşfettiklerini de anlatmıştık. Klasik anlamda tiyatro yapmanın politik açıdan zor olduğu bir dönemde Arjantin'de ortaya çıktığını söylemiştik. Boal eğer o konulu oyunu bir sahnede ya da sokakta yapsaydı, büyük ihtimalle tutuklanacak, belki de Brezilya'ya geri gönderilecekti. Görünmez Tiyatro'nun ilk çıkış noktasına baktığımızda, baskıcı yönetimlerin olduğu bir dönemde bu tür bir ihtiyaçtan ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Boal Görünmez Tiyatro'yu kendisinin keşfetmediğini, bu tekniğin genel anlamda zaten birçok farklı şekilde dünyada kullanıldığını belirtir.[89] Ancak Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bir yöntemi olarak Görünmez Tiyatro'nun asıl hedefinin toplumda belli bir konuda tartışma açılması ve farkındalık oluşturulması olduğunu da ekler. Görünmez Tiyatro performanslarında amaç, yasa dışı bir gösteride bulunmak ya da ya-

87) *A.g.y.*, s. 140.
88) Boal 2014, s. 35
89) Boal, 1990a, s. 32.

Görünmez Tiyatro'nun en önemli özelliklerinden biri aktif seyircilerin olası reaksiyonlarının önceden düşünülerek prova edilmesinin yanı sıra, gösterinin görünmezliğinin korunmasıdır. Mart 2003'te içinde bulunduğum bir Görünmez Tiyatro deneyiminde bunu şahsen deneyimledim. Ezilenlerin Tiyatrosu üzerine halka açık olarak yapılan bir söyleşide, son dakikada çevirmenlik yapmam istenmişti. Salonda tiyatro uzmanları ve tiyatro öğrencileri bulunuyordu. Konuşma başlamadan önce, salondaki dinleyiciler arasında bulunan öğrencilerden bazıları "sanat eğitiminin parasız olması gerektiği" üzerine bir tartışma başlattılar. Bu tartışma, tiyatro uzmanları ve o mekânın otoriteleri tarafından hemen bastırılıp, öğrenciler dışarı çıkarıldı. Çevirmen olduğum ve görünmez bir tiyatronun içinde olduğum bilgisi önceden bana verilmediği için de, bu tartışmanın ne anlama geldiğini anlayamadım, tartışmayı İngilizce'ye çevirmeye çalıştım. Zaten tartışma uzun süremedi. Yani yaratılması istenen seyirci-oyuncular ortaya çıkmadı. Tam tersine Görünmez Tiyatro ile ortaya atılan mesele neredeyse hiç tartışılmadan, öğrencilerin dışarı çıkarılmasıyla bastırılmış oldu. Sonunda Ezilenlerin Tiyatrosu üzerine yapılacak olan söyleşi başladı. Söyleşinin sonlarına doğru dinleyiciler arasında bulunan bazı tiyatro otoriteleri "Ezilenlerin Tiyatrosu tiyatro mudur, değil midir?", "Ezilenlerin Tiyatrosu işe yarar mı?" gibi sorular sordular ve bir kısım tiyatro otoritesi de 'tiyatro olmadığı'nı söyledi. Bu ya da başka sebeplerden dolayı Görünmez Tiyatro ifşa edildi: Yani söyleşiden önce "sanat eğitiminin parasız olması gerektiği" üzerine yapılan eylemin bir Görünmez Tiyatro örneği olduğu açıklandı. Bunun üzerine tüm alan neredeyse bir savaş ortamına dönüştü. Öğrencileri dışarı çıkarmış olan otoriteler ve diğer kişiler bu durumdan oldukça rahatsız oldular. Rahatsızlıklarını ve 'kandırılmış olmaları'nı farklı duygu ve düşüncelerle ifade ederken de oldukça şiddet içeren ağır sözler kullandılar. Çevirmenlik gibi bir sorumluluk aldığımdan bu curcuna içinde ben de ne yapacağımı şaşırmıştım. Dinleyicilerin kızgınlıkları onları oturdukları yerden kaldırmıştı. Herkes ayakta birbirine bağırmaktaydı. Bu örnek artık bir Görünmez Tiyatro örneği değildi. Olsa olsa sosyolojik bir deney niteliği taşıyabilirdi. Bu örnek bana, Görünmez Tiyatro çalışmalarının önceden ciddi bir şekilde prova edilmesi ve 'asla ve asla' seyirciye bunun Görünmez Tiyatro olduğunun söylenmemesi gerektiğini bir kere daha hatırlattı.

saya karşı çıkmak değildir.[90] Arjantin örneğinde gördüğümüz gibi var olan insanî bir yasayla ilgili halkı bilgilendirmek amacını da güdebilir. Boal Görünmez Tiyatro'yla "hukukun meşruluğunu sorgulamak istedikleri"ni[91] söyler, çünkü hukuk ve yasalar iktidara sahip olanlar tarafından yapılmıştır. Görünmez Tiyatro'nun önemi meşru ve hukukî kavramlarının arasındaki farkı sorgulamasıdır.

New York'ta yaptıkları bir Görünmez Tiyatro kapsamında, bir gazeteci Boal'a şu soruyu yöneltir: "Bu yaptığınız ahlâka uygun mu?" Boal Görünmez Tiyatro'nun ahlâka uygunluğunu şu şekilde anlatır:

> Görünmez Tiyatro'nun ahlâka uygun olduğuna inanıyorum, çünkü birincisi asla yalan söylemiyoruz! Çünkü sadece olması muhtemel olayları değil, sıkça cereyan eden olayları kullanıyoruz. (...) İkincisi Görünmez Tiyatro yaptığımızda biz de riske giriyoruz. Prova yaptığımızda bu bir tiyatro, ama gerçek Staten Island feribotuna bindiğimizde bu gerçeklik. Yere çöp atan adam, gerçekten yere çöpü atmış oluyor. Bu eyleminin sorumluluğunu alıyor. Bu planlı bir eylem, ama gerçek bir eylem; artık bir kurgu değil.[92]

EZİLENLERİN TİYATROSU *KAJU* AĞACI VE EZİLENLERİN ESTETİĞİ

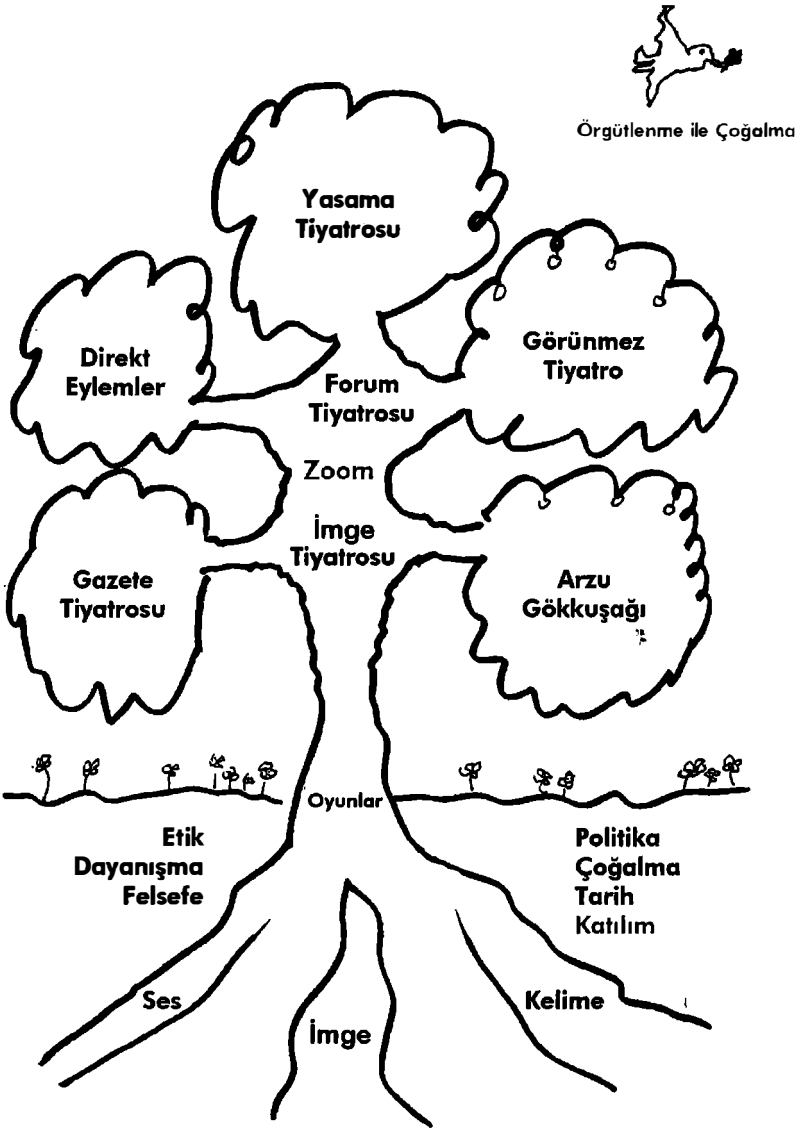
Augusto Boal'ın son kitabı *Ezilenlerin Estetiği*'nin İngilizce çevirisi 2006 yılında yayınlandı. 2008 yılında Hırvatistan'da düzenlenen Pula Forum Tiyatrosu Festivali kapsamında Augusto Boal ve Julian Boal tarafından verilen Ezilenlerin Estetiği atölye çalışmasının katılımcıları arasındaydım. Augusto Boal bu ağaç hakkında şunları söyledi:

---

90) Toplumda yaşanmakta olan bir meselcye dikkat çekmek için yapılan Görünmez Tiyatro'nun, polis kuvvetlerinin tiyatro/olay yerine gelmeden bitirilmesinde yarar var. Bunun en önemli nedeni hem Görünmez Tiyatro oyuncularını hem de aktif seyircileri tehlikeye atmamaktır. Polisin karıştığı bazı Görünmez Tiyatro örnekleri için bkz. Boal, 2014, s. 22-34. Ayrıca Brüksel'de Augusto Boal'ın bir Ezilenlerin Tiyatrosu gösterisi öncesinde yapılan 'sahte' polis baskınıyla ilgili Cirque Divers adlı topluluğun yapmaya çalıştığı Görünmez Tiyatro çalışmasının yarattığı sorunlar için bkz. Boal, 1990a, s. 24-34.

91) *A.g.y.*, s. 32.

92) Jan Cohen-Cruz, "Theatricalizing Politics: An Interview with Boal", Mady Schutzman veJan Cohen-Cruz (ed.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* içinde, Routledge, Londra, 1994, s. 229



Ezilenlerin Tiyatrosu Kaju Ağacı

> Bu ağaç herhangi bir ağaç değil. Kaju ağacını bilir misiniz? Kaju ağacı ilginç bir ağaçtır. Nereden çıkacağını bilemezsiniz. Kökleri toprağın altından yürür, bambaşka bir yerden kök vererek, orada büyümeye başlar. 'Ezilenlerin Tiyatrosu Ağacı' da bir kaju ağacıdır. Kökleri toprağın altındadır ve farklı bir ülkeden, farklı bir şehirden gövde vermektedir.[93]

Ezilenlerin Estetiği Boal'ın yarattığı son tekniklerden biri. Ancak en özgürleştirici yanının sanatın, yani insanın kendini ifade etme araçlarının her birinin bu tekniği oluşturması olduğunu düşünüyorum. Ezilenlerin Estetiği sadece tiyatro sanatını değil, tüm sanat dallarını kapsar. Augusto Boal *Ezilenlerin Estetiği* kitabının giriş yazısında bu ağacın öğelerini tek tek tanımlarken, hem Ezilenlerin Tiyatrosu'nun yıllar içindeki dönüşümünü, hem de Ezilenlerin Estetiği tekniğini bütünsel olarak anlamamızı sağlar. Boal bu ağacı okuyucularına şu şekilde aktarır:[94]

> Ezilenlerin Estetiği, katılımcılarıyla birlikte sadece tiyatro yoluyla değil, dünyayı algılama yollarını kapsayan tüm sanat dalları yoluyla da bu tekniği geliştirmeye odaklanır. 'Ezilenlerin Tiyatrosu Ağacı'ndaki Kökler bunun göstergesidir. *Kelime* tüm atölye katılımcılarının çeşitli hikâyeler ve şiirler yazmalarını; *Ses* atölye katılımcılarının yeni enstrümanlar ve yeni sesler yaratmalarını; *İmge* atölye katılımcılarının resim, heykel, fotoğraf gibi yaratımlarda bulunmalarını sağlar.
>
> Köklerden beslenen ağaç büyür ve meyve verir. Olgunlaşan meyveler toprağa düşer ve olgun meyve yeni bir meyvenin doğumunu sağlar. Yani üreme oluşur, buna da *Çoğalma* diyoruz. Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları çoğaldıkça, farklı ezilen topluluklar tarafından uygulandıkça, topluluklar arasında bir sinerji oluşturulduğunda sadece kendi ezilmemizi değil, bize yabancı olan baskı ve ezilmeleri de görmemizi sağlayacaktır. Bu da *Dayanışma*'dır.
>
> Ağacın büyüyebilmesi için gerekli şeylerden ilki *Oyunlar*'dır. Oyunlar beden ve aklın her gün tekrarlanan görevlerinden dolayı yabancılaştırılmış mekanizmasını bozmaya çalışır.

---

93) Jale Karabekir, "Augusto Boal ve Ezilenlerin Estetiği", *Çerçevesiz Sanat*, 2008c, 2. İstanbul, s. 5.

94) Augusto Boal, *Aesthetics of the Oppressed*, çev. Adrian Jackson, Routledge, New York, 2006, s. 4-6.

İmge Tiyatrosu bedeni, nesneleri, uzaklığı ve renkleri, kısacası gösterge sistemini konu alarak kelimelerin yarattığı sembolik dilin yerine görsel bir dili getirir.

Gazete Tiyatrosu Kelime ve *İmge*'yi kullanarak meselenin arkasında yatanları açığa çıkarır. Özellikle medyanın kurgusal yapısını, gazete, dergi, radyo ve televizyonun nasıl reklam piyasası üzerine kurulu olduğunu ve her zaman nasıl 'başkalarının' sesi olduğu gösterir.

Arzu Gökkuşağı ise içselleştirdiğimiz ezilme ve baskıyı su yüzüne çıkarır. Bu içselleştirdiğimiz ezilmenin dış dünyadaki sosyal kökenlerini bulmamızı sağlar.

Forum Tiyatrosu seyirci-oyuncunun kendi düşüncelerini, arzularını, stratejilerini sadece sözle değil, oynayarak da ifade etmesini mümkün kılar. *Forum Tiyatrosu* kendi yapısı içinde bir sonuca ulaşmaktansa, gerçek yaşamda eylemlilik için bir prova olmalıdır. Forum gösterisi toplumsal dönüşümün bir başlangıcı olmalıdır, bir diğer deyişle Forum gösterisi bir sonuca ya da bir sona ulaşmamalı, yeni bir eylemliliğin başlangıcı olmalıdır.

Görünmez Tiyatro tam da yaşamın içindeki sorunları kamusal alanda seyirci-oyunculara açmaktır. Gerçeğin kurgusunun, gerçek mekânda gerçek insanlarla tekrar kurgulanmasıdır.

Direkt Eylemler sokak gösterilerinin, mitinglerin, yürüyüşlerin maske, şarkı, dans, koreografi gibi sanatsal unsurlarla teatrallaştırılmasını geliştirmektir.

Yasama Tiyatrosu, Forum Tiyatrosu ile geleneksel parlamenter meclis sisteminin bir bileşimidir. Halkın taleplerinin *Forum Tiyatrosu* yoluyla bulunması, daha sonra meclislerde bu taleplerin yasalaşması için çalışmalar yapılmasıdır.

Atölye sürerken Augusto Boal'la kısa bir söyleşi yapma fırsatı da buldum. Boal 'Ezilenlerin Tiyatrosu Ağacı' şemasında görebildiğiniz gibi, atölye esnasında bazı eklemelerde bulunmuştu. Biz bu şemada o eklemeleri diğerlerinden ayırt edebilmeniz için biraz silik bir yazı rengi seçtik. Bu eklemeleri kendisine sorduğumda şu şekilde cevap verdi:

Bunlardan biri Katılım. Katılım olmadığı sürece bu ağacın büyümesi mümkün değil. Örneğin biz okullarda çalışıyoruz, öğrencilerle. Ve aynı şekilde öğretmenlerle de. Daha sonra ailelerin, daha sonra

komşuların katılımı başlıyor. Daha sonra bu, diğer okullara taşınıyor. Bu yöntem katılımla birlikte ve diğer okullara, diğer ailelere ve mahallere taşındıkça bir şekilde Çoğalma başlıyor. Biz yaptığımız çalışmayla ve Çoğalma ile birlikte insanların Örgütlenme'lerini sağlıyoruz. Biz Örgütlenme'yi kendimiz yapmıyoruz. Onların Katılımı'nı sağlayarak, Örgütlenme'lerini amaçlıyoruz. İnsanlar tiyatroya gittiklerinde oyunu tüketiyorlar. Bizim Ezilenlerin Tiyatrosu'nda amacımız insanların üretmelerini, yaratmalarını sağlamak. Bizim ne yapmak istediğimizi anlayanlar ve bunu sevenler bu tekniği geliştiriyor ve uyguluyor. İşte Çoğalma denen şey de böyle başlıyor. Kitabın ikinci basımında 'Ezilenlerin Tiyatrosu Ağacı'na bunları ekleyeceğim. Ayrıca Çoğalma ile Örgütlenme'yi de bir kuş olarak simgeledim. Burada görüyorsunuz. Ekleyeceğim bir şey daha var. O da Zoom. Bu da gelecek basımda olacak. Yani hem yakınlaşmanız hem de uzaklaşmanız gerekiyor çalıştığınız konuya. Tek bir noktaya baktığınızda arkasındaki gerçekleri göremeyebilirsiniz. Oysa onun arkasında birçok şey yatıyordur. Bu yüzden hem olaya yaklaşmak, derininde neler olduğunu görmek, hem de uzaklaşarak arkasında yatan olayları görmek gerek. Buna da zoom yapmak diyorum. [95]

DÜNYADA KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ÇALIŞMALARINA DAİR BİR GİRİŞ

Okmeydanı'nda kadınlarla yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında, Berenice Fisher'in Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kadın çalışmalarında kullanılışı hakkındaki makalesi bize ilham veren önemli bir kaynaktı.[96] Fisher, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan feminist bir aktivist ve kadın çalışmaları alanında öğretim üyesidir. Makalesinde feminist pedagoji teorisi ile pratiğini birleştirmeyi, kadınların ezilmeyle ilgili deneyimlerini teoriyle ilişkilendirmeyi ve bu ezilmenin ortadan kaldırılması için eylemlilik içine girmeyi sağlayacak bir feminist bilinç yükseltme sürecine yö-

95) Karabekir, 2008c, s. 6.
96) Berenice Fisher, "Feminist Acts: Women, Pedagogy, and Theatre of the Oppressed", Mady Schutzman ve Jan Cohen-Cruz (ed.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, içinde, Routledge, Londra, 1994, s. 185-197.

nelik arayışından bahseder. Bu arayış onu Ezilenlerin Tiyatrosu'yla tanıştırır:

> [Augusto Boal'ın] Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleri ezilmeye karşı sözsüz ve söze kolay dökülemeyen karşılıkları içeren bir bilinç yükseltme dilini genişletmeyi hedefler. Onun oynamak üzerine odaklanması sanki teori ile eylem arasındaki boşlukta bir köprü görevi görür. Onun ezilmeye karşı bir yol bulmak için birlikte çalışmaya yaptığı vurgu, eğitim alanında işbirliğini de destekler gibidir.[97]

Bir süreliğine Paris'e giderek Boal'ın ekibiyle çalışma fırsatı bulan Fisher, Avrupa'daki feminist uygulamaları araştırmaya başlar. Bu araştırması Fransa ve Hollanda'daki feminist Ezilenlerin Tiyatrosu uygulamalarını temel alır. Fransa örneğinde 1980'lerde Ezilenlerin Tiyatrosu, aile planlaması hareketinin[98] içinde kullanılmaya başlanır. Kadınlara yönelik eğitim programlarının yanı sıra, Forum Tiyatrosu teknikleri kullanılarak kürtaj hakkı ve yeterli jinekolojik hizmetler gibi konular ele alınır. Hareketin lideri Marie-France Casalis, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kadınlar için bir bilinç yükseltme boyutu taşıdığını görür: İlk olarak Forum Tiyatrosu kadınları güçlendirmekte, bu güçlenme ezilenin yerine geçerek ve sahnede gösterilen ezme formunu kırarak gerçekleşmektedir. İkinci olaraksa aile planlaması alanındaki çalışmalar ve politikalar daha geniş bir feminist vizyona genişletilmekte ve böylece hedef kitlesi büyütülmektedir.[99]

Hollanda'daysa feministler için Ezilenlerin Tiyatrosu hem aktivistlerin kendilerini dönüştürmesini hem de farklı kadınlara ulaşmalarını sağlar. Örneğin sosyolog Ans Pelzer, Amsterdam'da okuma yazma bilmeyen, şiddete maruz kalmış kadınlar ve feminist aktivistler gibi birçok farklı kadın grubuyla çalışmıştır. Pelzer Ezilenlerin Tiyatrosu'nun en çok şiddete maruz kalmış kadınlarda etkili olduğunu düşünür. Bunun nedeni, kendi hayatlarını oyuna

97) *A.g.y.*, s. 185.
98) Mouvement Français pour le Planning Familial (MFPF).
99) *A.g.y.*, s. 187.

dönüştürmelerinin kadınları 'çok güçlü' yaptığını görmesidir. Ezilenlerin Tiyatrosu'yla oyuncular ve seyirciler, acılarının ötesine geçerek güçlenip, hayatta kalmanın farklı yollarını bulurlar. Pelzer şöyle demektedir:

> Eğer sizin [oyuncular] başınızdan bunlar geçip de, bu konu üzerine konuşabilirseniz ve bir oyun yapabilirseniz, o zaman hayatta kalmanız mümkün olur.[100]

Sosyal hizmet alanında ise Jose Ruigrok, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu kadın sosyal hizmet uzmanlarından oluşan gruplarla çalışmıştır. Amacı sosyal hizmet uzmanlarının kendi kadın kimliklerini ve kadın olduklarından dolayı yaşadıkları ezilmeyi fark etmelerini sağlamak, böylece çalıştıkları alanda onlara başvuruda bulanan kadınları anlamalarına yardımcı olmaktır. Ruigrok, çalışmalarında yüksek öğrenimli kadınların Ezilenlerin Tiyatrosu'nda oynamaktan ziyade, daha çok ders verir ve tartışma açar bir pozisyona girdiklerini gözlemler. Bu nedenle de bu gruplarla çalışırken daha çok Ezilenlerin Tiyatrosu'nun sözsüz ifade ve alıştırmalarına yoğunlaşmayı tercih eder.[101]

Sosyal hizmet alanından bir başka uzman olan Martha Jong genç kadın gruplarıyla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışır. Örneğin 'beyaz atlı prens' mitini kırmak ve sorgulamak amacıyla Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini kullanan Jong, katılımcıların gelecek hayatlarıyla ilgili oyunlar kurmasını sağlayarak, bu toplumsal mitin bozulmasını ve katılımcıların yeni ve farklı alternatifleri görmelerini sağlamayı hedefler. Sosyal hizmet uzmanı Marian Kroese ise boşanmış kadınlarla çalışarak, toplumun boşanmayla ilgili algılarını ortaya çıkaran oyunlar sahneler ve boşanma ve evlilik üzerine bir tartışma başlatır. Kroese oynamanın ve oyun yaratmanın kadınlar için özgürleştirici olduğunu gözlemler; bunun da sosyal hizmetlerin "konuş, konuş, konuş" yapısına tamamen karşıt bir şekilde geliştiğine vurgu yapar.[102]

---

100) *A.g.y.*, s. 187.
101) *A.g.y.*, s. 188.
102) *A.g.y.*, s. 188-189.

Fisher'ın anlattığı bu örnekler, feministlerin farklı topluluklarda, farklı temalar ve amaçlarla Ezilenlerin Tiyatrosu'nun farklı tekniklerini kullandıklarını göstermektedir. Ancak tüm bu örnekler kuşkusuz Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bir feminist bilinç yükseltme yöntemi olarak kullanıldığına da işaret eder. Fisher'ın makalesinde önemle tartıştığı bir diğer nokta da bilinçlilik[103] meselesidir ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun alıştırma, oyun ve tekniklerinin topluluk ya da toplulukla çalışan kolaylaştırıcı tarafından doğru uygulanması gerektiğine inanır. Ancak sadece tekniklerin doğru uygulanması yeterli değildir. Çünkü aynı zamanda topluluğun ya da kolaylaştırıcının belli bir bilinçlilik düzeyinde olması da gereklidir. Burada Fisher'ın bilinçlilik tanımını politik bakış açısı olarak yorumlayabiliriz. Çünkü Fisher'ın kaygısı, Ezilenlerin Tiyatrosu çalışırken gerekli bilinç düzeyinde olmayan bir topluluğun, yaptığı oyunla -iyi niyetle de olsa- göstermek istediği ezilmeyi tekrar üretmesi riskidir.[104] Julian Boal bir yazısında Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bakış açısını şöyle özetler:

> Kölelik hakkında sormamız gereken soru efendinin iyi bir efendi olup olmaması değil, köleliğin neden var olduğudur.[105]

Ezilenlerin Tiyatrosu katılımcılarıyla ezme/ezilme/baskı olgularını ortaya koyarken, bunların bir sistemin ya da birden çok sistemin ürünü olduğu bilincinin hep akılda tutulması gereklidir:

> Bir işçi ile bir patron arasındaki ilişkiyi kapitalizmi kavramadan, aynı şekilde beyaz biriyle siyah biri arasındaki ilişkiyi ırkçılığı hesaba katmadan ya da kadın ile erkek arasındaki ilişkiyi patriyarkayı dikkate almadan anlamak mümkün değildir.[106]

Özetle, Ezilenlerin Tiyatrosu ezilmeye karşı ezileni özgürleştirmeyi amaçlar. Ancak burada seyirci-oyuncularla birlikte gerçekleştirdiği teatral eylemlilik bir kişiye yani ezene karşı yapılan

---

103) *A.g.y.*, s. 190.
104) *A.g.y.*, s. 190.
105) Julian Boal, "Notes on Oppression", Birgit Fritz, *InExActArt-The Autopoietic Theatre of Augusto Boal: A Handbook of Theatre of the Oppressed Practice* içinde, Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2012, s. 104.
106) *A.g.y.*, s. 104.

bir mücadele gibi görünüyor olsa da, aslında ezmeyi işaret eden sisteme (örneğin patriyarka) karşı bir mücadeledir. Julian Boal "ezilme ve baskının sistematik olduğunu kabul [etmenin], bu nedenle de sistemi anlamaya ve etki etmeye çalışmanın hayati önem taşıdığı"nı söyler.[107] Fisher'in bilinçlilik kavramını öne sürmesinin en önemli nedeninin bu yapı taşı olduğunu vurgulamam gerek. Bu yaklaşım, Augusto Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu'nun sadece tekniklerden oluşan bir yapıya değil, tekniklerin ve teorilerin birlikte işlediğine; ezilenden yana ve ezileni özgürleştirici bir tiyatro olduğuna işaret ettiğini ortaya koyar. Bu anlamda toplulukların ve kolaylaştırıcıların karşı çıktıkları sistem ve mekanizmaların bilincinde olarak hareket etmeleri; bir diğer deyişle ezilenin hangi sistemle mücadele ettiğinin, hangi sisteme karşı çıktığının politik açıdan bilincinde olmaları gerekir. Kadın çalışmaları bağlamında seyrettiğim iki oyundan Fisher'in ve Julian Boal'ın ne demek istediğine dair örnekler vererek bilinçlilik konusunu açmaya çalışayım.

Birinci örnek, 2009 yılında Dünya Forum Tiyatrosu Festivali'nde seyrettiğim Kanada yapımı *Mixed Messages* (Karışık Mesajlar) isimli bir forum oyunu. Oyunun amacı üniversitelerde kadınlara yönelik tecavüzü önlemekti. Oyunda tecavüz kurbanı kadın, protagonist, yani ezilen olarak tanımlanıyordu. Yani seyirci-oyuncunun yerine geçebileceği kişi kadındı. Kadın kampüste tanıştığı erkek öğrenciye 'karışık mesajlar' verdiği için tecavüzün kurbanı oluyordu. Bu noktada toplumların ve yaşadıkları gerçekliklerin farklı olduğunu ve genel deyişle dünyada 'kültürel farklılıklar'ın olduğunu kabul ediyorum. Ancak seyirci-oyuncuların müdahaleleri, jokerin seyirciyi yönlendirmesi ve sorduğu soruları baz alarak oldukça basit bir şekilde şu çıkarımları yapabiliyorum: Forum oyununu üreten topluluk tecavüz kurbanı kadını 'karışık mesajlar' verdiğinden dolayı uyarıyor ve daha net cevaplar vermesi gerektiğine dair seyirci-oyuncudan katılım bekliyordu. Bu noktada seyirci-oyuncu tecavüzden önceki sahnelerde, tecavüzcüye daha net cevaplar bulmaya çalıştığı bir diyalog içine giriyordu. İyi niyetle yapıldığını düşündüğüm bu forum oyunu maalesef var olan

107) Ganguly, s. 147.

patriyarkal sistemi tekrar üretmekten başka bir şey yapmıyordu. Forum oyununun kendisi yine kadını suçlu buluyor, karışık mesajlar yerine net cevaplar vermesi, neyi isteyip neyi istemediğini açıkça ve netçe söylemesi gerektiğini vurguluyor, seyirci-oyuncudan da bu diyaloğu değiştirecek bir katılım geldiği zaman bunu sorgulamıyor ve bir strateji olarak kabul ediyordu. Bunun tecavüze uğrayan bir kadına, hâkimin "Üzerinde kıyafet olarak ne vardı?" diye sormasından pek bir farkı yoktu. Mesele eğer 'karışık mesaj vermek' ve 'mini etek' giymekse, o zaman çözüm de 'net cevap vermek' ve 'mütevazı giyinmek' oluyordu. Bunun da ötesinde oyunda bu mesele kadının kendi özel, şahsi, bireysel sorunu olarak gösteriliyor ve kolektif bir çözüm yolu ya da meselenin özüne inebilecek, sisteme dair bir eleştiri bulunmuyordu.

Julian Boal'ın, "Bildiğim tek şey bu mücadelenin kolektif olmasıdır,"[108] dediği gibi, bu forum oyununun kuruluşunda maalesef kolektivizme hiçbir açık kapı bırakılmamıştı. Mesele bireysel bir güçlenme stratejisi olarak kurgulanmış, kadın kurbanlaştırılmış ve suçlanmıştı. Kısacası Fisher'in yaklaşımını bu örnek çerçevesinde ele alırsak, erkek bir yazar tarafından yazılmış, oyuncular (büyük olasılıkla profesyonel oyuncular) tarafından oynanan ve erkek bir joker tarafından yürütülen bu oyunun, Kanada'nın çeşitli üniversitelerinde seyirciyle buluşması nedeniyle bu durumu büyük bir başarı olarak kabul eden ve Avusturya'da dünyanın birçok yerinden gelen Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarının oyuna neden tepki verdiğini bir türlü anlayamayan, "üniversitedeki tecavüzü engellemek için kadınlar *için* yapılan bir forum oyunu"na neden feministlerin karşı çıktığını anlayamayan bir *bilinçsizlikten* bahsedilebilir. Bu noktada 'hata' konunun seçimi değil (ki tecavüz ve kurban meselesi de ayrı bir tartışma konusudur),[109] konunun

---

108) *A.g.y.*, s. 107.

109) Boal, 2014, s. 264-267. Boal, Forum Tiyatrosu'nda 'baskı ve saldırı' arasındaki farklılığa dikkat çeker. Baskı ezilenin mücadele edebileceği bir alan açarken, saldırı kişinin kaçamayacağı bir durumu gösterir. Forum Tiyatrosu için elverişli olmayan örnekler arasında başına silah dayanmış bir adam, metro istasyonunda tecavüze uğrayacak bir kadın gibi aslında saldırıyla, fiziksel kuvvete dayanan bir eylemle sonuçlanacak bu konuların teslimiyetle cevaplanabileceğini söyler. Boal'a göre, bu tür saldırı ve kurbanlaştırma Forum Tiyatrosu'nda durumu kilitler ve seyirci-oyuncuları hareketsizliğe sevk eder. Seyirciyi bu duruma 'seyirci kalması'na ve 'tanıklık etmesi'ne iter. Boal Forum Tiyatrosu'nun olabilmesi için, alternatiflerin bulunduğu durumlar seçilmelidir, der.

Forum Tiyatrosu'na dönüştürülme biçimi ve jokerin politik bakış açısının yetersizliğidir.

İkinci örnek, Roma'da seyrettiğim bir forum oyunu. Oyunda hamile bir kadının doktoruna epizyotomi[110] istemediğini söylemesine rağmen, doğum esnasında doktorun bu işlemi gerçekleştirmesi oyunun kriz noktasını oluşturuyordu. Bu spesifik sahneye birçok seyirci-oyuncu müdahalede bulundu. Doğum sancısı çekmekte olan kadının doğum masasında bacakları açık, sırt üstü yatarken hâlâ o sahnede sağlık sistemini temsil eden doktorla mücadele etmesi gerektiğinin seyirciye sunulması Forum Tiyatrosu sınırlarını biraz aşıyordu. Aklımdan birçok soru geçiyordu: Bu noktada ezilen karakterden mücadele etmesini beklemek biraz aşırı mıdır? Ayrıca fiziksel, ruhsal, psikolojik olarak herhangi bir seyirci-oyuncunun gerçekten bu karakterin yerine geçip onun gibi hissetme (doğum sancısı çekme) ihtimali var mıdır? Seyirci-oyuncu, doğum masasına yatıp bacaklarını açarak gerçekten onun yerine geçebilmiş olur mu? Doğum esnasında doktorun bu işlemi gerçekleştirmemesi için masada çırpınması ve bacaklarını kapatması bir çözüm yolu, bir strateji olabilir mi? Epizyotomiye karşı olsak da, sağlık sisteminin iktidarına karşı bu şekilde mi mücadele vermeliyiz? Ayrıca biraz önceki örnekte olduğu gibi, yine bu da hamile kadının kendine has sorunu olarak görülmüyor mu? Kanımca, belki bu forum oyununu topluluk ve joker yine bu şekilde sunsaydı, ancak son sahneye, yani doğum sahnesine seyirci-oyuncu katılımı almasaydı daha anlamlı olabilirdi. Böylece kadının yerine geçecek olan seyirci-oyuncu daha önceki sahnelere müdahale ederek, epizyotomiyi engellemek için sağlık sistemini temsil eden doktora karşı farklı stratejiler arayabilirdi. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda cevaplar aradığımız yer, mücadele ettiğimiz ve karşı çıktığımız mesele sağlık sisteminin kadınlar üzerindeki baskısı olmalı, değil mi?

* * *

110) Doğum esnasında bebeğin daha kolay çıkmasını sağlamak için vajinaya uygulanan cerrahi kesiye epizyotomi adı verilir.

Günümüzde dünyanın birçok yerinde kadın/feminist Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları ve toplulukları[111] çoğalmaktadır, bu çoğalmanın feminist pratikler açısından Ezilenlerin Tiyatrosu'na farklı bakış açıları, çalışma biçimleri ve özgürleştirici stratejiler getirmiş olduğunu da eklemeliyim.[112]

Hindistan'da Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu: Jana Sanskriti

Jana Sanskriti'nin *Playing for Change* (Değişim için Oynamak) adlı kısa belgeselini seyrettikten sonra, 2007 yılında grubun genel sanat yönetmeni Sanjoy Ganguly ile Kırgızistan'da iki hafta boyunca birlikte çalışma fırsatına sahip oldum. Jana Sanskriti özellikle kadın çalışmaları ve patriyarkaya karşı mücadeleleriyle benim yaşamıma ve Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarıma ilham veren bir topluluk oldu. İki yılda bir Kalküta'da Mukthadara Forum Tiyatrosu Festivali'ni düzenleyen Jana Sanskriti kendi özel yöntemlerini ve uygulamalarını geliştiren, Hint halk sanatıyla Ezilenlerin Tiyatrosu'nu birleştiren, Kalküta kırsalında halkla birlikte tiyatro yoluyla demokratikleşmeyi hedefleyen özellikleriyle Augusto Boal'ın "dünyadaki en büyük Ezilenlerin Tiyatrosu hareketi" olarak nitelediği bir topluluk. Jana Sanskriti, Boal'ın Ezilenlerin Estetiği kuramında belirttiği çoğalma ve örgütlenmeyi dünyada en etkili biçimde gerçekleştiren bir teatral politik hareket.

Jana Sanskriti'nin kuruluş süreci 1985 yılında Hindistan'ın Batı Bengal bölgesinde başlar. Sanjoy Ganguly bu süreci şu şekilde anlatır:

> Jana Sanskriti 1985'te çalışmalarına başladı. Ama 1984'te ben ve birkaç arkadaşım Kalküta'nın varoşlarında çalışmaya başladık. Burada daha çok köyden gelen göçmen işçiler yaşıyordu. Bu varoşlarda çalışan bir sivil toplum kuruluşu vardı, biz de gönüllü olarak onlara

---

111) Dünyadaki Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları ve topluluklarıyla ilgili bilgi için Uluslararası Ezilenlerin Tiyatrosu Organizasyonu'nun (ITO-International Theatre of the Oppressed Organization) internet sitesine girerek yellow pages sayfasından bakabilirsiniz: www.theatreoftheoppressed.org.

112) Tezimi yazdıktan sonra etkileşimde bulunduğum feminist Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcısı dostlarım Marianna Viallini, Agneta Josephson, Xris Reardon ve Birgit Fritz'in çalışmaları hakkında gelecekte yazmayı umuyorum.

yardım ediyorduk. Sonra aklımıza geldi, neden köylere gitmiyoruz dedik, çünkü sorunun kaynağı köylerdeydi. Eğer konuya daha derinden bakarsanız, sorunun köyde yattığını görürdünüz. Bu büyük bir meydan okumaydı tabii! Ben ve üç arkadaşım köye gitmeye karar verdik. Bu arada, aynı zamanda Hindistan'daki en büyük komünist partiye üyeydim. Ve partide aslında kültürel monologa şahit oldum. Kültürel monolog dediğim şey bana yabancı bir şey, bir teori değildi. Partide bizim dinlememiz, seyretmemiz, merkezi yönetimden gelen emirleri yerine getirmemiz isteniyordu. Herhangi bir tartışmaya giremezdik, soru soramazdık. Ve ezilmenin özünde monolog olduğunu görmeye başladım. (...) Köylülerle nasıl konuşacağımızı bulmaya çalışıyorduk. Çünkü bizi anlamıyorlardı. Bizimle ilgili şüpheleri vardı. "Bunlar niye burada? Üstelik İngilizce konuşuyorlar." Bu büyük bir sorun oluşturuyordu. Bu arada köydeki halk sanatını keşfettim. Seyirci ile oyuncu arasında daha demokratik bir ilişki vardı. Bu benim daha önce tecrübe ettiğim bir şey değildi. Kalküta'da doğup büyümüştüm ve Kalküta'daki tiyatro İngiliz Tiyatrosu'ydu. Seyirci ile oyuncu arasındaki ilişki çok farklıydı. Bu halk sanatı beni büyülemişti ve bunu öğrenmeye karar verdim. Halk sanatını öğrenirken iki şey oldu: İlk olarak köylüler beni kabul ettiler. İkincisi de bu halk sanatını öğrenince tiyatro yoluyla politikamı yapabileceğimi gördüm. Ve kendi içimdeki tiyatrocuyu keşfettim. Çünkü daha önce tiyatro yapabileceğimi bilmiyordum. Bu bir keşifti... Bu içimdeki bir keşifti. Ve böylece tiyatroya başladık.[113]

Köylerde politik tiyatro yapmaya başlayan topluluk, ilk olarak ajitasyonu ve provokasyonu amaçlayan oyunlar yaparak halkı örgütlemeyi ve bilinçlendirmeyi hedefler. Tiyatro çalışmaları sırasında, Augusto Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu'nu keşfederken yaşadıklarına benzer deneyimler yaşayan topluluk, seyircilerin bu bilinçlenme süreci içinde sordukları sorular, verdikleri tepkiler ve eleştiriler doğrultusunda daha demokratik, seyirciyi daha aktifleştirecek yöntemler aramaya başlarlar. Bu noktada Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu'yla tanışırlar. Köylerde politik tiyatro yaptıkları süreçte ve Ezilenlerin Tiyatrosu'yla tanıştıktan sonra, kadınların ezilmesiyle ve patriyarkayla ilgili çalışmalar yapmaları

113) Jale Karabekir, "Jana Sanskriti Topluluğu'ndan Sanjoy Ganguly'yle Söyleşi", *Oyun Dergisi*, 2008a, Sayı: 6, s. 61.

gerektiğinin de farkına varırlar. Yaptıkları oyunlara kadınların gelmemesi ve/veya dışarı çıkmalarına izin verilmediği için gel(e)memeleri ve kadın rollerini erkeklerin oynaması, Jana Sanskriti'ye "Neden kadınları getiremiyoruz?" sorusunu sormaya yöneltir. Topluluk bu soruna şu şekilde yaklaşır:

> Sonuçta neden kendi annelerimizi, eşlerimizi, kız kardeşlerimizi getirmiyoruz dedik. Bu bir örnek teşkil edebilirdi. Eğer onlar gelirse, diğer kadınlar da gelebilirdi. Anlayacağınız, patriyarkayı kendi deneyimlerimizden doğru anlamaya çalıştık, teoriden doğru değil. Çünkü Batı Belgal'deki köy ekonomisi kapitalistti, ama kültürel olarak feodal birçok öğe vardı. Bunlardan biri aileydi. Köydeki aile çok feodaldi ve patriyarka oldukça güçlüydü.[114]

Köylerde ilk olarak halk sanatıyla tanışan ve halkla kaynaşan, daha sonra politik tiyatro ve Ezilenlerin Tiyatrosu yaparak yoluna devam eden Jana Sanskriti, kırsalda kadınlara ulaşmak için ilk olarak kendi kadın arkadaş ve akrabalarıyla çalışarak halkın güvenini kazanmaya çalışır. Böylece Jana Sanskriti kendi deneyimlerinden yola çıkarak patriyarka sorunuyla mücadeleye başlar. Feodal yapının güçlü, babanın bütün mülkiyete sahip bir erk olduğu, dolayısıyla hem sosyal, hem kültürel hem de ekonomik olarak bir baba hâkimiyetinin süregeldiği Batı Bengal'in kırsal bölgelerinde, sadece oyunlar yoluyla kadınların ezilmesine ve patriyarkaya karşı mücadele edemeyeceklerini gören Jana Sanskriti, kadın takımları kurmaya başlar:

> Patriyarka bir gecede çözülecek bir sorun değil, çünkü birçok katmandan oluşuyor. Biz de bunlar üzerine oyunlar yapmaya ve kadın takımları oluşturmaya başladık. İlk zamanlar kadınların oynadığı oyunları sadece kadınlar seyrediyordu. Yavaş yavaş kadınların sorunları açığı çıkmaya başladı. Evden ayrılmak isteyen kadınlar vardı, ama ekonomik bağımsızlığı yoktu, babası onu kabul etmezdi, çocuklarına ne olacaktı. Bunlar çatışmalardı. Ve yavaş yavaş tiyatro onlar için bir alan oluşturmaya başladı. Sonra dedik ki, her köyde kadın grupları oluşturacağız.[115]

114) *A.g.y.*, s. 62.
115) *A.g.y.*, s. 63.

Jana Sanskriti'nin yıllardır patriyarkayı anlamaya ve ona karşı mücadele vermeye çalışırken önemle vurguladığı nokta daha demokratik bir tiyatroyla kadınların güçlenmesinin mümkün kılınabileceğidir. Bu anlamda da Ezilenlerin Tiyatrosu onlar için en önemli araç olur. Alkolizm, kadına yönelik şiddet, ekonomik bağımlılık, zorla evlendirme, kız çocuklarına eğitim hakkının verilmemesi gibi konular sıklıkla çalıştıkları konular arasındadır. Patriyarkayı toplumsal ve politik olarak sorunun merkezi görürler. Kendilerini feminist bir topluluk olarak nitelendirmeseler bile, yaklaşımları ve izledikleri yolun -benim anladığım anlamda- feminist olduğunu söyleyebilirim. Oyunlarını sergiledikleri köylerde, hem seyirciyi hem de oyuncularını dönüştürürlerken, bir yandan da köyün dinamikleri değişmeye başlar. Yirmiyi aşkın yıllık serüvenlerinin içinde, Batı Bengal köylerindeki kadın takımlarıyla, yaptıkları oyunlarla tüm köy sakinleri tarafından tanınır hâle gelirler, köylerde yaşayanları bizzat tanırlar. Köylerdeki kadınların oyuncu olmaları, kadın takımlarına katılmaları ya da seyirci-oyuncu olmaları önce onların bireysel hayatlarını değiştirir. Birincisi, oyun yerinde sergilenen ezilme durumuna müdahale edilebileceğini görür, aktif rol alarak çözüm yolları bulmaya çalışır, stratejiler üretirler. Çözümün tek olmadığını, alternatiflerin de olabileceğini görme olanağına sahip olurlar. İkinci olarak köyde zaten aynı sorunlarla karşılaştıkları için, bu tiyatro deneyiminden sonra gerçek hayatta da soruna daha farklı yaklaşabilir, yaşadıkları teatral deneyimi gerçekliğe yansıtabilir ya da kadınlar olarak sorunlara karşı birlikte ve dayanışma içinde durabilirler. Günümüzde 35-50 kişiden oluşan 150'ye yakın kadın takımı, ülke genelindeyse bine yakın oyuncusu bulunan Jana Sanskriti, kadın sorunu ve kadınların ezilmesi üzerine çalışan en önemli topluluklar arasındadır.

"Tiyatro Bir İhtiyaçtır!"

Sanjoy Ganguly *Jana Sanskriti: Forum Theatre and Democracy in India* (Jana Sanskriti: Hindistan'da Forum Tiyatrosu ve Demokrasi) adlı kitabında "günlük ekmeğinin dışında, bir insanın entelektüel gelişmesi için fırsat sağlayacak bir politik alana ihtiyacı

vardır"[116] diye yazar. Bu anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu bu politik alanı sağlayan önemli bir yöntemdir. Ganguly, entelektüel gelişimin önemini ve ezilmeyle ilişkisini ise şu şekilde anlatır:

> Biz her zaman eşitliği ekonomi üzerinden düşünüyoruz: "Eğer ekonomik eşitlik olursa, gerçek eşitlik gelebilir." Ama bu bir mit. Eşitlik ancak sınıflar arası entelektüel ayrılık ortadan kalkarsa mümkündür. (...) Çünkü diyalog bireyin ve grubun ezilmeden kurtulmasını sağlar. Diyalog ayrıca sizin konuşmanızı, kendinizi ifade etmenizi sağlar. Ve ifade etme fırsatı bulduğunuzda, politik bir alan bulduğunuzda, bizim Forum Tiyatrosu'nda yaptığımız gibi, düşünceniz aktive olur. Düşünmeye başladığınızda, kendi içinizdeki nitelikleri keşfettiğiniz ânda, diğerleri gibi pasif bir birey olarak yaşamamalıyım dersiniz. Ama anlarsınız ki pasif olmanın gereği yok, çünkü düşünebiliyorum, analiz edebiliyorum, açıklayabiliyorum. Yeni toplumun inşasında önemli bir yer alabilirim, niye sessiz kalayım? Bu bireyin keşfidir, halkın. Bu keşif için hep kendini ifade edecek belli alanlar arar. Bu tür ifadeler için insanlara fırsatların sunulması gerekir. Ancak buna izin vermeyen bir güç vardır. Çünkü insanların entelektüel olarak gelişmesini istemezler. Böylece doğal olarak insan haklarımızı ihlal ederler.[117]

Jana Sanskriti Hindistan'da Ezilenlerin Tiyatrosu yöntemleriyle özellikle kırsal alanda entelektüel gelişimden yoksun bırakılmış insanlarla çalışmayı amaçlar. İnsanların entelektüel yeteneklerini keşfetmeye, tanımaya ve yoksun bırakıldıkları entelektüel haklarını kullanmaya ihtiyaçları vardır. Tıpkı yemek yemeye ihtiyaçları olduğu gibi! Ganguly, Jana Sanskriti'nin bir örgütlenmeden öte bir hareket olmasını da bunlara bağlamaktadır:

> İnsanlar kendi zihin güçlerinin farkına vardıktan, akılcı ve dikkatli vatandaşlara dönüştükten sonra, bu hareketi devam ettirmeyi bir görev olarak görüyorlar. İkinci olarak, topluluklarda sürekli ve kalıcı olarak bulunmakla ilgili bir strateji geliştirdik. Takımlar toplulukların içinden gelişiyor, oyunlarını kendi köylerinde oynuyorlar. Yıllar içinde o toplulukta yaşaya yaşaya, seyircilerle aralarında bir bağ gelişiyor. Yani Jana Sanskriti temel olarak insanların özünde entelektüel

116) Ganguly, s. 44.
117) *Playing for Change* (Değişim için Oynamak), belgesel film. Yönetmen: Gautam Bose.

olduklarına inanır ve ikinci olarak da Ezilenlerin Tiyatrosu'nu bağ kurmanın politikası olarak görür. Bu iki kaide insanları bizim hareketimizle ve bu tiyatroyla toplumu dönüştürme yolunda birleştirir. Biz seyirciyle gerçek bir demokratik ilişki yarattık, o yüzden bugün büyük bir hareketiz.[118]

Forum Tiyatrosu Uygulamalarında Yenilikler

Jana Sanskriti'nin Ezilenlerin Tiyatrosu repertuvarından yola çıkarak yarattıkları ya da çeşitledikleri birçok oyun ve egzersiz bulunduğu gibi, forum gösterilerine dair de farklı yöntemleri vardır. Örneğin, aynı oyunu aynı köyde birçok defa oynamak gibi. Buradaki amaç, aynı oyunu aynı seyirciye aralıklarla sergileyerek, seyircinin bu sorun/ezilme üzerine düşünmesini ve gerçek hayata taşımasını sağlamaktır. Bunun mekanizmasınıysa şu şekilde özetleyebiliriz:

> Jana Sanskriti bir oyununu aynı seyirciye birkaç kere sergiler. Mesela bir iki ay sonra aynı köye gider ve aynı oyunu yeniden sergiler. Çünkü şöyle düşünüyoruz: İlk seferinde seyirciye sunulan oyun sosyal bir etkinliğe katılımı sağlar. İnsanlar bu süreçte düşüncelerini ortaya atarlar. Sonra eve gittiklerinde bu düşünceleri yansıtmaya başlarlar. Bir zaman sonra aynı seyirciye aynı oyunu yeniden sergileyince, seyirci-oyuncu başka bir sürece girer. Bu, ilk oyundan itibaren düşündüklerini, yansıttıklarını gerçekleştirme sürecidir. Ve böylece seyircinin müdahalesi değişir, yani bunu üç kere yapınca, bir kolektif eylem ve yansıtan eylem döngüsü oluşturulur. İnsanlar bu döngüye girdikleri zaman, belli bir rasyoneliteye de girerler.[119]

Jana Sanskriti'nin Ezilenlerin Tiyatrosu pratikleri gerçeklikten kurguya, kurgudan gerçekliğe, sonra tekrar gerçeklikten kurguya doğru döngüsel bir yapıda işler. Jana Sanskriti dönüşümün ancak bu şekilde aktif, eylemsel ve döngüsel bir şekilde olabileceğine inanır. Bir diğer farklılıksa seyirci-oyuncu katılımıyla ilgilidir. Augusto Boal Forum Tiyatrosu'nda "Kim kimle yer değiştirebilir?" sorusuna şu şekilde yanıt vermiştir:

---

118) Robert Klement, *Interview with Sima and Sanjoy Ganguly*, Kasım 2013, http://www.theater-rote-ruebe.de/interviews/sima-and-sanjoy-ganguly/ [Erişim Tarihi: 14.01.2014]
119) Karabekir, 2008a, s. 63.

> Bir Forum Tiyatrosu gösteriminin, gerçek anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu olarak nitelendirilmesi için, yalnızca, karakterle (kimlik veya benzeyiş anlamında) aynı baskının kurbanları olan seyirci-oyuncular, özgürleşmenin yeni eğilimlerini veya yeni biçimlerini bulmak üzere, baskı görmüş başkahramanla yer değiştirebilir. Bu sonuç bulmaya yönelik girişim, yalnızca oyun bağlamında bir anlama sahip değildir; seyirci-oyuncular (başkahraman) gibi baskı görenler aynı zamanda kendilerini gerçek yaşamlarındaki kişisel savunma durumu için de eğitiyor olacaklardır.[120]

Dolayısıyla Forum Tiyatrosu'nda birinci kural olarak seyirci-oyuncu sadece ezilen karakterin yerine geçebilir, ikinci kural da seyirci-oyuncunun bu başkahraman/protagonist ile benzerliğinin olması gerektiğidir. Bir diğer deyişle, forum oyununun konusu kadın-erkek ayrımcılığı üzerineyse, protagonist/ezilen kadın ve antagonist/ezen erkekse, bu noktada sadece kadın seyirci-oyuncular, sadece kadın karakterin yerini alabilir. Ganguly, Jana Sanskriti'nin Forum Tiyatrosu gösterilerinde istisnai durumlarda bazen ezenin yerine geçilmesine izin verildiğini belirtir:

> Bazen oyunlarda ezenin yerine de geçebilir seyirci-oyuncu. Çünkü ezeni insanileştirmek isterler. Buna karşı çıkmayız. Çünkü biliyoruz ki, tanıdığımız bir seyircinin önünde oynuyoruz. Oyuncular onları tanıyorlar, anne babası kim, ne iş yapıyor, her şeyi biliyoruz onlarla ilgili. Kalküta'da oynamaktan farklı bir şey bu. Seyirciyi tanımadığımız ve bir daha da görmeyeceğimiz bir seyirci kitlesi değil onlar. Kalküta'da ezenin yerine geçilmesine izin vermiyoruz. Ama köyde buna izin veriyoruz, çünkü bu adam ezenin yerine geçerek onu insanileştiriyorsa, bir topluluk önünde politik bir beyanda bulunuyor. Ve gerçek hayatta bu adam sahnede yaptığının tersi bir şey yaparsa, köydeki insanlar onu yakalıyorlar. Sen bunu toplum önünde böyle yapmıştın ama şimdi tersini yapıyorsun, diyorlar. Bu da bir sosyal baskı oluşturuyor. Bu da kolektif bir eyleme dönüşüyor. Ayrıca da yansıtıcı bir eylem oluyor. Kendine bakıyor o adam, ben karıma böyle mi davranıyorum, karımı dövüyor muyum diye soruyor. Kendine bakarak kendini görebiliyor, ben köyde çalışan bir işçiyim ve orada eziliyorum ama aynı zamanda eve gelip karımı eziyorum, yani ben

120) Boal, 2014, s. 283.

de bir ezenim. Bunun farkına varıyor. Evin dışında eziliyorum, evin içinde ise eziyorum. Bu karşıtlığın farkına varınca da bir çatışma yaratılıyor. Bu çatışma insanileştirilmeyi sağlıyor. Bazen insanlar soruyor, ezenin yerine geçebilir miyiz diye. Forum Tiyatrosu'nun kurallarına göre, ezenin yerine geçemeyiz. Ama dediğim gibi, bazen duruma göre biz bu kuralı yıkıyoruz. Ama dikkat etmeliyiz ki, bazı ezen karakterler hiçbir zaman değişemez: Bir başbakan, bir kral gibi. O kişi biliyordur ki, ezendir, eziyordur: Eziyorum ki bu koltuğa sahibim, diyordur. Hindistan'da bir kral vardı, bu kral üç kardeşini öldürdü, babasını hapse attırdı ki tacı ele geçirebilsin. Ve bu kral bir gün Allah'a dua eder, beni affet diye. Hamlet gibi. Buradaki sorun tacını bırakmamasıdır. Ama af diler. Bu tür bir ezen değişemez. Ama bazı ezenler taçlarını bırakırlar, ya da zaten taçları yoktur ki! Bir öğretmen her zaman ezen değildir örneğin. Çocuklara bir şeyler öğretmeye çalışır, onlara disiplin vermeye çalışır. Burada bir yanlış anlama olabilir. Bunlar değiştirilebilir. O yüzden bazen ezenin yerine geçilmesine izin veriyoruz. Çünkü bu tip oyunlarda bazen erkekle konuşmak, bana bunu nasıl yapabilirsin demek işe yarayabiliyor. Bu bir süreç meselesi tabii, bizim çalışmalarımız yedi sekiz yıl sürdü. Şimdi kadınlar başka konularda, farklı politik konularda tartışmaya başladılar: Alkolizm, işsizlik, yerinden edilme gibi. Kadınlar başı çekmeye başladılar. Bu tarz bir politik mücadelede, kendilerini eleştirel biçimde incelemeye başladılar, kendilerine güvenleri arttı. Kendi deneyimlerimden gördüğüm kadarıyla, mesela oyuncularımızdan birinin kocası onu dövüyordu. Bu insanların çoğu çok yoksuldu. Biz de adamla konuştuk. Şimdi o adam da en önemli destekçilerimizden biri oldu. Böyle gelişmeler oluyor.[121]

Ganguly'nin bu açıklamaları sayesinde forum oyununda ezen karakterinin yerine geçilmesiyle topluluğun kendi dengesinde neleri değiştirebileceğini de anlayabiliyoruz. Ancak topluluğu iyi tanımayan, oyunu sergiledikten sonra toplulukla ilişkisi devam etmeyecek çalışmalarda bu yöntem kullanıldığı zaman, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ana ilkelerinden birini yok saymış olabiliriz: Bu da ezilenlerin özgürleştirilmesi. Jana Sanskriti'nin yıllar boyunca aynı köylerde yapmaya devam ettiği Ezilenlerin Tiyatrosu çalışma-

121) *A.g.y.*, s. 63-64.

larının, bu köylerde takımlar ve komiteler aracılığıyla politik bir harekete dönüşmüş olduğu gerçeğini unutmamak gerek.

Gelecek bölümde, Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının Türkiye bağlamında hangi söylemlerden ve kurumlardan doğru okunabileceğine bakacağım. Bu nedenle Ganguly'nin proje kavramına ve kadın meselesine bakışı benim için önem taşıyor:

> Biz bunlara misyon diyoruz. Projeler kısa oluyor. Mesela kadınları güçlendirmek istiyoruz diyorsak, bu bir iki yılda gerçekleşemez. Biz uzun vadeli işler yapıyoruz. Patriyarka ortak bir sorun. Eğer bununla savaşmıyorsak, bir yere ulaşamayız. Demokrasiye ulaşmak için eğitimden, kadının güçlenmesinden bahsetmek zorundayız. Kadınlara acımak değil, onların bu tür bir kapasitelerinin var olduğunu bilmek gerekiyor, sadece bir alana ihtiyaçları var. Biz de bunu tiyatro yoluyla oluşturmaya çalışıyoruz.[122]

Tiyatro yoluyla oluşturulan bu demokratik alanı yaratabilmek için, Ganguly'nin söylediği gibi, kendinizi birlikte çalıştığınız topluluktan ayrı görmek ve onları 'kurtarmak' gibi bir amaç gütmek yerine, onların potansiyellerini ortaya çıkarmanız ve toplumsal değişimi onlarla birlikte gerçekleştirmeyi amaçlamanız gerekiyor. Jana Sanskriti'nin bunun yaşayan bir kanıtı olduğunu düşünüyorum. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun temel özelliklerinden biri, tiyatronun monolog yapısını (sahneden anlatılanın seyirci tarafından algılanması anlayışını) diyaloga (seyir yeri ile oyun yeri arasındaki aktif iletişime) dönüştürmesidir. Jana Sanskriti de monoloğu ezilmenin en önemli unsuru olarak görür. Ancak en önemli özelliği, Jana Sanskriti'nin Hint halk sanatını kullanmasıdır. Forum oyunlarında halk sanatının baskın bir şekilde kullanılması, hem seyirciye ulaşmayı hedefler hem de sahne estetiğini besler. Hint dansının ve müziğinin seyircisiyle daha demokratik bir ilişki içinde olması, onların Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında halk sanatını kullanmalarına kapı açmıştır, aynı zamanda köylere gittiklerinde de yardımcı bir etken olmuştur. Çünkü hem yerel seyirci Jana

122) *A.g.y.*, s. 65.

Sanskriti'yi daha rahat kabullenmiş hem de bildiği, alıştığı, sevdiği sanatı seyretme olanağı bulmuştur.

Jana Sanskriti'nin Ezilenlerin Tiyatrosu dünyasına kattığı önemli bir kavram da, seyirci-aktivisttir. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda Augusto Boal oyuna müdahale edebilen seyirciyi seyirci-oyuncuya dönüştürmüştü. Jana Sanskriti'deyse seyirci-aktiviste dönüşmektedir:

> Bugün Jana Sanskriti marjinalize edilmiş insanlar için politik bir alandır. Öyle bir alan ki, onların sorunları hakkında konuşmalarına ve bir anlayış geliştirmelerine olanak tanır. İnsanların tiyatroda ve kolektif eylemin gücünü oyunlaştırabildikleri, tiyatro yoluyla politika yapabildikleri demokratik bir alandır. Bu güç gerçek hayatta oyuncular ve seyirciler tarafından ne kadar çok uygulanırsa, söylemeyi çok sevdiğim gibi, seyirci-aktivist olurlar."[123]

Seyirci-aktivist kavramının günümüz açısından bir de politik önemi mevcut: Dünyada Ezilenlerin Tiyatrosu bazı uygulayıcılar ve topluluklar tarafından *sırf* interaktif ve katılımcı bir tiyatro tekniğine indirgeniyor. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun politik bir tiyatro olduğu gerçeği, amacının ezilenlerin özgürleştirilmesi olduğu unutturulmaya çalışılıyor.[124] Seyircinin seyirci-oyuncuya ve seyirci-aktiviste nasıl dönüşebileceği üzerine Jana Sanskriti örneği üzerinden düşünmenin yararlı olacağını düşünüyorum. Augusto Boal Ezilenlerin Tiyatrosu'nu geliştirirken, bunun sadece teatral bir etkinlik olmadığını, insanlar için gerçek hayatta da devam ettiğini vurgulamıştı. Boal Forum Tiyatrosu'nun devrimin ve geleceğin provası olduğunu söylemişti. Ganguly ise bunu bütünsel bir devrim olarak nitelendirir:

---

123) Robert Klement, *Interview with Sima and Sanjoy Ganguly*, Kasım 2013, http://www.theater-rote-ruebe.de/interviews/sima-and-sanjoy-ganguly/ [erişim tarihi: 14 Ocak 2014].

124) Örneğin belli bir sistematik olmaksızın, sahnelenen oyunda her karakterin yerine seyirci-oyuncunun geçebilmesi; oyunun politik bir sisteme değinmemesi; oyunun kolektivizmden uzaklaşıp bireysel meseleye odaklanması; çeşitli sosyal projeler içinde politikasından arındırılarak sadece 'katılımcı' olarak sunulması ve uygulanması; kapitalizmin üretim araçlarını elinde tutan burjuva sınıfın (fabrika vb.) hizmetinde yapılması ve bu sınıftan (patrondan) para alınması gibi.

> Kendi hayatını görüyor toplum. Evet, bu benim kaynanam diyor. Şöyle özetleyeyim: İnsan bir sorunu görür, bu dışsal bir sorundur. Ama sonra kendi içsel sorununu görür. İşte burada içsel devrim başlar. Kendini keşfeder. Kendi potansiyelini, gücünü keşfeder. Sonra ezenleri görür, bunları keşfedersin, o zaman bunlar bir daha var olamazlar çünkü onlarla savaşmaya başlarsın. Bu çatışma hayatın estetikleştirilmesidir. Bu çatışma içsel devrimin deneyimidir. İçsel devrim seni dışsal devrime götürür. Bu yüzden Boal'a şöyle derim -çünkü Boal der ki, tiyatro devrimin provasıdır- tiyatro benim için bütünsel devrimin provasıdır. Bana sorar, neden bütünsel? Çünkü hem içsel yolculuğun devrimidir, hem de dışarıdaki devrimdir. O yüzden bütünsel devrim demeyi seçiyorum.[125]

Ganguly'nin bütünsel devrimden kastettiği, özellikle bu kitapta kadın çalışmaları kapsamındaki örneklerle anlatacağım gibi, bireyin ilk olarak kendi gelişimini ve değişimini sağlaması, daha sonra da birlikte toplumsal değişim için eyleme geçmesidir. Bu anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu atölyelerinin oldukça önemli olduğunu belirtmek isterim. Ayrıca, dinsel olarak değil, ancak kültürel olarak Jana Sanskriti'nin manevi (spritual) temellere dayandığını da eklemeliyim. Ganguly gelecek kitabında Jana Sanskriti'nin maneviyat anlayışı üzerine yazacağını söylüyor. Bu bölümü hepimize ilham vermesi açısından, Ganguly'nin şu sözleriyle bitirmek isterim:

> Performans yeterli değil. Tiyatro eylemek ve aktivizm demektir, tiyatro dışsal devrime götüren bir içsel devrimi deneyimlemek demektir. İyimserlik dinamik bir şeydir. Bizi hareket ettirir. İyimserliği romantikleştirmeliyiz.[126]

* * *

Ezilenlerin Tiyatrosu teorisi, pratiği ve politikasıyla ezilenlere yeni bir mücadele alanı ve yolu açar. Ezilmeye ve baskıya karşı kolektif bir karşı çıkma alanı ve bunun için teknikler sunar. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kadın/feminist çalışmalar bağlamında da per-

125) Karabekir, 2008a, s. 66.
126) Ganguly, s. 145.

formatif bir bilinç yükseltme yöntemi sunduğunu düşünüyorum. Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadın katılımcılarla yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları Türkiye'deki kadın meselelerine eğilirken, baskın söylemlerin gün yüzüne çıkmasına ve bu söylemlere meydan okunmasına da olanak sağlamıştır. Gelecek bölümde Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yaptığım çalışmanın Türkiye bağlamında hangi kurum ve söylemlerle çeliştiğine ve çatışma yarattığına değineceğim.

KADINLAR *İÇİN* EĞİTİM SÖYLEMİNİ TEKRAR DÜŞÜNMEK

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadınlarla yaptığım Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları araştırmama birçok yeni soru kazandırdı. En önemlilerinden biri de, kadınların neden toplum merkezine geldikleriydi. Gerçekten kadınlar neden toplum merkezlerine giderler? Çocukları için mi? Kendileri için? Boş vakitlerini mi değerlendirirler? Bir şeyler öğrenmek için mi gelirler? Ne öğrenmek isterler? Toplum merkezi kadınlara ne/ler sunar? Bütün bu sorular beni, ülkemizde olduğu kadar dünyada da bas-

kın olan bir eğitim söyleminin varlığına eleştirel bakmaya sevk etti. Bu eğitim söyleminin üç temel öznesi olduğunu söyleyebilirim: Birincisi, kız çocuklarının erkek çocuklarla eşit eğitim hakkını kazanması yolundaki düşünce ve eylemler, okullulaşma. İkincisi, kadınların toplumun gelecek nesillerini yetiştirecek anneler olarak tahayyül edilerek bu nedenle (öğretmen) annelerin/kadınların eğitim alması ve eğitilmesi gerekliliği. Üçüncüsüyse, kadınların eleştirel düşünceye sahip olmaları ve feminist bilinç yükseltme.

İlk iki eğitim söylemini kadınların eğitimi bağlamında 'kadınlar *için* eğitim' söylemi olarak tanımlamayı tercih ediyorum. Çünkü bu söylem sadece eşit eğitim hakkı söylemini içermiyor, *için* edatıyla özelleştirilmiş, farklı söylemlerle iç içe ve birbirini besleyen yeni bir söylem oluşturuyor. Eleştirel düşünme ve feminist bilinç yükseltmeyse 'kadınlar için eğitim' söylemine karşı yıkıcı ve bozucu niteliğe sahip olabiliyor. Modernleşme ve Batılılaşma, birinci ve ikinci dalga feminist hareket bağlamında ve Türkiye örneğinde bu söylemin nasıl değiştiğini, nasıl tekrar tekrar tanımlandığını, yaşam ve mekân bulduğunu tarihsel açıdan kısaca ele alarak bu çalışmadaki bazı sorulara da yanıtlar bulabileceğimi umuyorum.

Bu bölümde kısa bir tarihsel yolculuğa çıkarak kadınlar *için* eğitim söylemini anlatmaya çalışacağım. Amacım tarihin içinde bu söylemin nasıl değiştiğine, tanımlandığına ve işlediğine bakmak olduğu için, bir kadın hareketi/feminist hareket değerlendirmesi ve/veya devlet politikası eleştirisi yapmayı hedeflemiyorum. Tam tersine, genel politikanın içinde kadınlar *için* eğitim söyleminin nasıl hayat ve alan bulduğunu tanımlayarak, Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının bu söylemin neresinde durduğuna, nerelerde meydan okuduğuna ya da meydan okuma olasılığı olduğuna bakarak, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun yeni bir feminist bilinç yükseltme pratiği ve yöntemi olarak kullanılmasını öneriyorum.

BİRİNCİ VE İKİNCİ DALGA FEMİNİZMDE KADINLAR *İÇİN* EĞİTİM SÖYLEMİ

Dünyada feminist hareketin kökenleri 19. yüzyıla uzanır. Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin de etkisiyle, özellikle Birleşik Krallık'taki ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kadınlar, içinde bulundukları toplumu sorgulamaya başlayarak, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği vatandaşlık kavramı üzerinden tartışırlar. Yasal yapıların ve düzenlemelerin kadınları en temel haklarından mahrum ederek ikincilleştirdiğini, buna karşılık kadınların da erkekler gibi haklarının olması gerektiğini savunurlar. Birinci dalga feminizm diye nitelendirilen bu hareket, süfrajet (siyasi oy hakkı) hareketi gibi büyük yapıda değişimleri hedeflediği gibi, kadınlara yönelik eğitim anlayışında değişim yaratmayı da hedefler. Birinci dalga feministler, kadınların 'doğal olarak' yatkın oldukları kabul edilen annelik ve çeşitli bakım işlerini takip eden öğretmenlik, hemşirelik ve okul aile birliği çalışmalarının dışındaki iş alanlarını da talep ederler. Bunlar, kadınların 'erkek' mesleği olarak kabul edilen tıp, hukuk, teoloji gibi alanlarda da eğitim hakkıdır.[127] Ancak kadınlar sadece eğitimde eşitlik istemekle kalmayıp, eğitim yöntemlerini de sorgular ve kadınlara yönelik eğitimin 'eleştirel düşünme' ekseninde tekrar kurulmasını öngörürler.[128] Kadınlar *için* eğitim kamusal alanda var olabilmenin, ezilme, haklar ve eşitlik konusunda bilinçlenmenin en birincil aracı olarak görülür. Buna ek olarak, 'eleştirel düşünme'nin kadınların erkeklere bağımlı olmaması ve güçlenmesi için de bir araç sağlayacağı düşüncesi gelişmeye başlar.

Birinci dalga feminizm genel olarak kadınların erkeklerle kamusal alanda eşit resmi eğitim hakkına sahip olması gerektiğini savunurken, 1960'lardan sonra başlayan ikinci dalga feminizm kendi eğitim yöntemlerini geliştirir. İkinci dalga feminizmin en önemli kavramlarından ve yöntemlerinden biri 'feminist bilinç

127) Valerie Sanders, "First Wave Feminism", Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Post Feminism* içinde, Routledge, Londra, 2001, s. 24.
128) Josephine Donovan, *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 69.

yükseltme'dir. İkinci dalga feminizminin ana sloganı, "özel/kişisel olan politiktir",[129] hem kamusal alan ile özel alan ayrımında kadına biçilen ve kadının konumlandırıldığı 'özel'in hem de kadınların yaşadığı 'kişisel' ezilmelerin, patriyarka, kapitalizm, heteroseksizm gibi ideolojilerin ürünü olduğuna, bu anlamda da tartışılabilir, karşı çıkılabilir, değiştirilebilir politik meseleler olduklarına vurgu yapar. Feministler bilinç yükseltmeyi şu şekilde tarif ederler:

> Kişisel olarak deneyimlenenin 'özel/kişisel olan politiktir' şeklinde tanınarak politik terimlerle ifade edilmesinin ve erkek iktidarının aile, çocuk büyütme ve cinsel pratikler gibi 'kişisel' kurumlar üzerinden uygulandığının ve güçlendiğinin analiz edilmesiyle dönüştürülmesinin hareketidir.[130]
>
> Böylece kişisel deneyimler kadar, bu kişisel deneyimlerin hangi kurumlarla etkileşimde olduğu da analiz edilebilecektir. Feminist kuramcılar bilinç yükseltmeyi, kadınların kendilerini keşfettikleri; bu şekilde kimliklerini ve bunun olası dönüşümlerini kuramsallaştırabildikleri yeni bir alan, yeni bir yol ve feminist bir aktivizm biçimi olarak tanımlarlar.[131]

OSMANLI'DA KADINLAR *İÇİN* EĞİTİM SÖYLEMİ'NE BİR BAKIŞ

Türkiye'de kadınlar *için* eğitim söyleminin gelişimini tarihsel bir kronolojiyi takip ederek sorgulamak, günümüzde bu söylemin nasıl kurgulandığını ve uygulamada nasıl hayat bulduğunu anlamak konusunda daha yararlı olacaktır. Tanzimat dönemi (1839-1878) Osmanlı'nın modernleşme sürecinde önemli bir dönüm noktasıdır. Askeri, idari, hukuki ve eğitim alanlarında yapılan büyük ölçekte reformlar içinde, kadınlar *için* eğitim de kuşkusuz önemli bir yer teşkil eder. 1869'da çıkarılan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'ylele ilk defa ücretsiz ilk öğretim -uygulama-

---

129) İngilizcesi, "The Personal is Political"
130) Sue Thornham, "Second Wave Feminism", Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Post Feminism* içinde, Routledge, Londra, 2001, s. 30.
131) *A.g.y.*, s. 33.

da işlemese dahi- zorunlu kılınır.[132] Ailenin ve toplumun modernleştirilme projesi içinde kadınlara da üstlenecekleri önemli bir rol yüklenir: Anne olarak tanımlanan kadınlar başta çocuklarının, yani yeni nesillerin yetişmesinde rol oynamalıdırlar. Erkek aydınların da desteklediği bu düşünceler özellikle Şemsettin Sami'nin *Kadınlar*[133] adlı kitabında vurgulanmıştır. Şemsettin Sami kadını annelik rolü üzerinden tanımlayarak, kadınların eğitim almaları gerektiğini savunur; çünkü kadınlar annedir, yeni uygarlığın yeni nesillerini yetiştirecek olan kişilerdir. Ayrıca kadının eğitimli olması evlilikte de kadın ile erkek arasındaki uyumu artırır. Somut anlamdaysa bu dönemde, kadınlar *için* okullar açılarak kadınlar *için* eğitim olanaklarının arttırılması ve çeşitlenmesi söz konusudur.[134]

Kadınlar ise eğitimin kişisel güçlenme için birincil araç olduğunu kabul ederler. Batı feminizminden etkilenerek, eğitimde eşit hak talebinde bulurlar. Ancak Batı feminizminden farklı olarak, eğitimi Osmanlı toplumundaki belli baskıları sorgulayıcı bir araç olarak da görürler. Evlilik, aile ve çok eşlilik gibi meseleleri irdelerler. Kadının rollerini, sorumluluklarını ve haklarını cinsiyete dayalı işbölümü ve düzenlemeleri[135] sorgularlar.[136] Kadınların ilkokula görece daha fazla gitmeye başladıkları bu dönemde, ayrıca farklı bir eğitim biçiminden de bahsetmek mümkündür. Kadınlar *için* eğitim söyleminin hayat bulduğu alanlardan biri de kadınlar

---

132) Fatma Gök, "The History and Development of Turkish Education", Marie Carlson, Annika Rabo ve Fatma Gök (ed.), *Education in 'Multicultural' Societies – Turkish and Swedish Perspectives* içinde, Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions, Cilt: 18, Stockholm, 2007, s. 247-255.

133) Şemsettin Sami, *Kadınlar*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1996.

134) 1862'de Kız Rüştiyesi,1869'daysa Kız Sanayi Okulu açılır. Ebe yetiştirmek amacıyla kadınların tıbbiyede ders dinlemelerine izin verilmesi ve 1870'de kız okullarına öğretmen yetiştirmek için Darülmuallimat'ın açılması kadınlara çalışma hayatına katılması için de bir alan açmış oldu. Ayrıca, kızlara farklı eğitim olanakları da vardı. Bunlardan biri, evlerde mürebbiyelerce verilen özel dersler, diğeriyse yabancı okullara gitmekti. 1908'de kadınlar üniversiteye girme hakkına sahip oldular. Bahriye Çeri, *Türk Romanında Kadın*,Simurg, İstanbul, 1996, s. 16.

135) 1841'de kadı önünde resmi nikâh hakkı, 1845-1857'de köleliğin ve cariyeliğin yasaklanması, 1856'da miras hakkı düzenlenmiştir.

136) Şirin Tekeli, "Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 340.

için yayımlanan dergiler ve kitaplar, düzenlenen kurslar ve konferanslardır.[137] Örneğin, kadın dergileri[138] ev işleri gibi cinsiyete dayalı rolleri ve sorumlulukları içeren yazılardan oluşur. Bu dergiler kadınların modernleşmesi sürecinde bir 'okul' görevi görüyordu; çünkü kadınlar için eğitimin en önemli alanlarından biri de evle, yemekle ve bakımla ilgili pratik bilgilerin aktarılmasıydı.[139] Toska ayrıca dönemin kadın fotoğraflarına bakıldığında, kadınların ellerinde kitapla poz verdiklerini (vermeleri de söylenmiş olabilir) yazmaktadır. Kadın temsiliyeti bu noktada kitapla, yani eğitimle ilişkilendiriliyordu. Alanımız tiyatrodan örnek vermek gerekirse, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı milliyetçi oyunu da bu temsiliyetle açılır:

> *Birinci Fasıl:* Zekiye, Arnavutluk'a mahsus muntazam kadın elbisesiyle mindere uzanmış. Elinde bir kitap, önünde bir mum, İslam Bey de sokakta gezinir.[140]

Kitap kadının okur yazar ve eğitimli olduğunu, mum ise hem gerçek hem de metaforik olarak kadının aydınlanmasını işaret etmektedir. Namık Kemal oyununun ilk repliğini Zekiye'ye söyletecektir:

> *Birinci Meclis*
> ZEKİYE *(kitabı sandığın üstüne bırakarak)*: Ah! Anneciğim! Gönlüme niçin bu kadar incelik verdin? Fikrimi niçin bu kadar açtın? Sen de şimdi kızını görsen okuttuğuna pişman olurdun...[141]

Zekiye'nin eğitimli oluşu duygu ve düşünce dünyasını geliştirmiş ve bir oyun karakteri olarak oyun boyunca yaşayacağı tüm

---

137) Nicole Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", Mehmet Ö. Alkan (ed.), *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 343.
138) Bazı kadın dergileri hakkında çalışmalar için bakınız: *Kadınlar Dünyası* için Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992 ve *Hay Gin* için Melissa Bilal, Lerna Ekmekçioğlu ve Belinda Mumcu, "Hayganuş Mark'ın (1885-1966) Hayatı, Düşünceleri ve Etkinlikleri: Feminizm: Bir Adalet Feryadı", *Toplumsal Tarih*, Cilt: 15, Sayı: 87, Mart 2001.
139) Zehra Toska, "Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama Tanzimat Kadını" *Tarih ve Toplum*, Sayı: 124, Nisan 1994, s. 5-12.
140) Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. 21.
141) *A.g.y.*, s. 23.

eylemlerin olmazsa olmaz koşulu halinde sunulmuştur. Okuryazarlık, kadın dergileri ve kitapların yanı sıra, Osmanlı döneminde kadın dernekleri de kadınlar *için* eğitim kapsamında bir alan açarlar. Bu derneklerin amaçları birbirinden farklı olsa da, hepsinin önemle vurguladığı kadınlar *için* eğitimin ve kadınların sosyal hayata katılımının gerekliliğidir. Bazı dernekler kadınlar için mesleki atölyeler ve kurslar düzenlemiş, bazıları da toplantılar düzenleyerek, kadınlar için 'çalışma hakkı' mücadelesi vermişlerdir. Savaş dönemlerinde kadınlara özellikle tıp alanında iş olanakları sunulmuş, böylece ebelik ve hemşirelik kadınlar için bir iş hâline dönüşmüştür.

Osmanlı Kadın Hareketi içinde ezilmeye karşı üretilen strateji ve mücadeleler yukarıda bahsettiğim dergiler ve dernekler yoluyla; sosyal hayata katılımla hayata geçirilirken, kadınlar *için* eğitim söylemi tüm taleplerin merkezindedir. Osmanlı kadınları, Batılı kadınların süfrajet üzerine düşünce ve eylemlerinden esinlenmiş olsalar da;[142] onlar daha çok, çok eşlilik, boşanma ve kadının sosyal hayattan uzak tutulması gibi Osmanlı toplumuna ait sorunlarla mücadele etmişlerdir.[143] Osmanlı Kadın Hareketi'ni oluşturan kadınların çoğu eğitimli ve seçkin kadınlardı. Daha sonra "kadınların kurtuluşunun, ülkenin kurtuluşundan, siyasal bağımsızlık ve iktisadi sorunlardan ayrı düşünemeyeceği"ni[144] savunan Nezihe Muhittin ve arkadaşları, 1923'te Kadınlar Halk Fırkası adında bir siyasi parti kurma girişiminde bulundular.[145] Bu girişim başarıya ulaşamasa da, kadınların uzun süren mücadelelerinin bir göstergesi olarak kadın tarihinde yerini almıştır.

---

142) Şirin Tekeli (1998) 1913'te Belkis Şevket Hanım'ın pilotluk yapmasını ve uçaktan bildiri atmasını, 1909'da Miss Muriel Matters'ın kadınların oy verme hakkı üzerine propaganda yapma stiline benzeterek, bu tür bir esinlenmenin olduğunu vurgular.

143) Şirin Tekeli, "'80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluş Hareketinin Gelişmesi", *Birikim*, 3, 1989, s. 35.

144) Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 98.

145) Nermin Abadan-Unat, "Söylemden Protestoya: Türkiye'de Kadın Hareketlerinin Dönüşümü", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 328.

EĞİTİM: KADINLAR *İÇİN* KURTULUŞUN SEMBOLÜ VE ALTIN BİLEZİK

Kadınlar için eğitim söyleminin cumhuriyetin ilanıyla birlikte yukarıda anlattığım Osmanlı Kadın Hareketi'nden Kemalist söyleme doğru evriltildiğini söylemek kuşkusuz aşırı yorum olmayacaktır. Kadın meselesi, hakları ve mücadelesi artık Kemalist söylemle dile getirilmeye başlayacaktır. 1924'te kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla Batı'yı model alan bir eğitim sistemi kabul edilerek, her türlü eğitim ve bilimsel kuruluş devlet kontrolü altına alındı ve merkezileştirilerek Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandı.[146] Osmanlı'da kadınların verdiği mücadelenin göstergelerinden biri olan siyasallaşma talebi, yani Kadınlar Halk Fırkası'nın kuruluşu ulus devletin inşası sürecinde engellenmişti. Zihnioğlu bunun muhtemel sebeplerini şu şekilde anlatır: Kadın meselesinin bu inşa sürecinde bir simge olması nedeniyle (kadın haklarının düzenlenmesinde otorite olmayı sürdürme isteği, kadınların ileride politik baskı oluşturacak taleplerini önleme kaygısı ve Kemalist söylemin "kadınlara haklarını biz verdik" sloganı gibi) cumhuriyetin kadın meselesinden edinilecek politik kazanca tek başına sahip olma isteği.[147] Daha sonra Türk Kadınlar Birliği'ni kuran Nezihe Muhittin ve arkadaşları, 1927 yılına kadar bu kuruluş üzerinden kadın politikası yapmaya devam etmişlerdir, ta ki derneğin kapatılma tehlikesi altına girmesi, Muhittin'in yargılanıp ihraç edilmesine kadar. 1927-1935 dönemindeyse Türk Kadınlar Birliği bir hayır işleri derneğine dönüşecek, kontrol edilebilen bir dernek olarak örneğin "Atatürk'ün önerisi üzerine İstanbul'un çevre köylerinde köylü kadınların eğitimine ağırlık verecektir."[148] Türk Kadınlar Birliği, 1935'te Çin'de gerçekleşen Kadın Kongresi'nden sonra, "Birliği sevinç içinde kapatıyoruz,"[149] diyerek artık kadınlar ile erkeklerin eşit haklara sahip olduğunu açıklamış (Zafer Toprak'ın yazdığı gibi, "emir yüksek yerden gelmişti, CHP, Türk

146) Gök, s. 247.
147) Zihnioğlu, s. 149.
148) *A.g.y.*, s. 249-250.
149) *A.g.y.*, s. 258.

Kadınlar Birliği'nin kendini fesh etmesini istiyordu"[150]) ve kendini feshetmiştir.

Osmanlı'dan gelen mirasla cumhuriyet rejiminde de kadınlar anne ve eş olarak tanımlanırken buna ayrıca yurttaşlık ve vatanseverlik eklenmiştir.[151] Bu arada kadınların eğitimli ve özellikle de profesyonel mesleklere sahip olmaları cumhuriyetin ulusal hedeflerini gerçekleştirdiğini gösteren sembollere dönüşür.[152] Halen de toplumsal geçerliliğini sürdüren kadınların okuması, kız çocuklarının okullulaşma oranının yükselmesi ve meslek sahibi olmaları gerektiği söylemi halk arasında da kendine bir deyim üretir: altın bilezik. Her ne kadar kadınların profesyonel meslek sahibi olması resmi ideoloji tarafından istenen bir şey olarak görülse de, 'diplomalar' düğünde takılan, gerektiği ve ihtiyaç duyulduğu zaman Hızır gibi yetişen bir gizli hazine olarak, altın bilezikler gibi kadınların çeyiz sandıklarındaki yerini alır. Bu dönemde profesyonel meslek sahibi kadınların bir kısmı ise çeşitli dernekler kurarlar.[153] Devlet tarafından teşvik edilen bu dernekler Osmanlı'daki gibi daha çok eğitimli ve seçkin kadınlardan oluşmaktaydı. Türk Kadınlar Birliği 1949'da tekrar kurularak devlet ideolojisinin öngördüğü gibi, kadınların anne, eş ve sorumlu vatandaş rollerini güçlendirmeyi amaçladı. Kadın dernekleri, CHP'nin kadın kolları ve Halkevleri de bu ulus inşasında, kadınlara haklarının 'verildiği' bir dönemi kutlayan ve kadınların kurtuluşunu Kemalizm'e bağlayan bir söylemi yeniden üretmeye devam etti.[154] Bu örgütlenmeler -kuşkusuz- kurtulmuş kadınlardan oluşmaktaydı, bu kurtulmuş kadınlar da eğitimsiz, köylü, ezilen 'öteki' kadınları eğiterek onları 'da' kurtarma misyonunu üstlendi. Bu misyon kadınlar *için* eğitim söylemini bir kez daha merkezine aldı. Derneklerde açılan el sanatları ve okuma yazma kursları, kız çocuklara verilen eğitim

150) *A.g.y.*, s. 258.
151) Nükhet Sirman, "Feminism in Turkey: A Short History", *New Perspectives on Turkey*, 3 (1), 1989, s. 1-34.
152) *A.g.y.*, s. 10.
153) Örneğin, Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği (1949), Türk Soroptimistler Derneği (1948).
154) Tekeli, 1989, s. 35.

bursları bu görüşün somut örnekleri oldu.[155] Cumhuriyetin modernleşme projesi içinde, modern okul sistemi de yeni toplum inşasında ve tahayyülünde yerini almıştı. Ancak kadınların okullulaşması ülkenin eğitim olanakları ve okul yaygınlığı çerçevesinde ilk olarak kent ortamında başlayabildi.[156] Kırsaldaki kadınlara ulaşmak için ise Milli Eğitim Bakanlığı 1938 ve 1939'da Gezici Köy Kadın Kursları'nı organize etti.[157] Okullulaşma karma okulların yanı sıra, özellikle orta öğretim aşamalarında kız meslek ve erkek meslek öğretimleri olarak yaygınlaştırıldı.[158] Kız meslek liseleri ve olgunlaşma enstitüleri kadınlar *için* eğitim söyleminin -bir dönem için- yeni, modern ve bilimsel bilgilerle donatılmış, yeni ülkenin modern ev kadınlarını ve annelerini, ülkeyi 'muasır medeniyet' seviyesine taşıyacak erkeklerin yoldaşlarını yaratmayı tahayyül etti.[159]

"DEVRİM GELECEK, KADINLAR KURTULACAK"

1960 ve 1970'lerde Türkiye'de sol hareketin yükselmesiyle, ezilme sınıf kavramı üzerinden tanımlanmaya başlandı. Toplumdaki sınıfsal yapının ve bunun yarattığı çelişkinin halkın ezilmesinin temel kaynağı olduğu görüşü, kadının ezilmesini gölgede bırakarak ya da daha iyi bir ifadeyle özel bir durum olmaktan çıkararak 'asıl' ezilme içinde 'bir bölüm' haline getirdi. Dönemin baskın politik söylemine göre, sınıf eşitsizliğine karşı yapılan mücadelede, kadınlar ve erkekler bir arada savaşacaklardı. Devrimin gerçekleşmesi ve bu eşitsizliğin ortadan kaldırılmasıyla kadınlar da otomatik olarak kurtulacaklardı. Tekeli'nin söylediği gibi, bu dö-

155) Zülal Kılıç, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 351.
156) Fevziye Sayılan, "Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim", Fevziye Sayılan (der.), *Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim: Olanaklar ve Sınırlar* içinde, Dipnot Yayınları, Ankara, 2012, s. 22-23.
157) Gök, s. 248.
158) Sayılan, s. 28.
159) Rüstem Ertuğ Altınay, "From a Daughter of the Republic to a Femme Fatale: The Life and Times of Turkey's First Professional Fashion Model, Lale Belkıs", *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 41: 1 & 2, 2013, s. 114-115.

nemde kadının ezilmesinin ve kadın meselesinin patriyarka üzerinden değil, ancak sınıf üzerinden konuşulabildiği başka bir söylem hâkimdi.[160] Sirman ise Türkiye'de o dönemki politik mücadele anlayışının tamamen sınıf sistemine yönelik olduğunu söylerken, kadın hakları gibi bir mücadelenin asıl hedefi gölgeleyeceğinin düşünüldüğünü vurgular.[161] Benzer bir şekilde Sancar da bu görüşün dünyada da hâkim olduğunu, "bazı sol örgütlerin feminist eleştiriye çok mesafeli ve soğuk kaldığını, (...) bu tür sol örgütler ve bu örgütlerin sosyalist kadınları çoğu zaman feministlerin sınıf hareketini böldüğünü ve kadın hareketinin kapitalizme hizmet ettiği"ni[162] söyleyerek, feminizmin eleştirildiğini yazmaktadır. Ancak dönemin sol politik hareketlerinin hegemonyasında gelişen farklı kadın örgütlenmelerinin olduğunu da belirtmeliyim.[163] Örneğin, Devrimci Kadınlar Derneği devrimci mücadelede kadınların seslerini duyurmak amacıyla kurulurken,[164] İlerici Kadınlar Derneği kadınların su, ulaşım, iletişim gibi gündelik hayatlarında karşılaştıkları sorunları çözmeyi ve bu alanlarda değişim yaratmayı amaçlamışlardır.

1980'LERDEN SONRA FEMİNİST POLİTİKA VE AKTİVİZM

Türkiye'de 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve dünyada neoliberal düzenin güçlenmesi ülkede sosyal, politik, kültürel hareketleri de değiştirir. Toplumsal hareketler genel anlamda şu şekilde tanımlanmaktadır:

> Dünyada mevcut siyasal partiler, sendikalar, yerel ve ulusal parlamentolar gibi siyasetin kurumsal mekanizmaları/aygıtları içinde kendine anlamlı bir yer bulamayan azınlıklar, kent yoksulları, kadınlar,

160) Tekeli, 1989, s. 36.
161) Sirman, s. 16.
162) Serpil Sancar, "Türkiye'de Kadın Hareketinin Politiği: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler", Serpil Sancar (der.), *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Eleştirinin Birikimi* içinde, Koç Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2012, s. 58.
163) Devrimci Kadınlar Derneği, İlerici Kadınlar Derneği, Demokratik Kadınlar Birliği, Emekçi Kadınlar Birliği, Devrimci Kadınlar Birliği ve Devrimci Kadın Dernekleri, vb.
164) Kılıç, s. 351.

eşcinseller, doğal yaşam ve çevre koruma grupları ve benzerlerinin alternatif siyaset tarzı ve alanları oluşturma çabalarına toplumsal hareketler diyoruz.[165]

Yeni toplumsal hareket içindeki ikinci dalga feminist hareketleri dünyada 1960'lardan itibaren güçlenmekteyken, kültürel ve politik gündeminin farklı mücadele alanlarında yoğunlaşmasından olsa gerek, Türkiye'de 'feminizm' ancak 1980'lerin başında İstanbul ve Ankara'daki küçük kadın gruplarının toplantılarıyla ivme kazanır. Türkiye'deki feminist hareketi, kadınlar *için* eğitim söylemi bağlamındaki eylemlilikleri üzerinden incelemeye çalışırken Gülnur Savran'ın[166] dönem incelemesini baz alacağım: 1980'lerin başında ideolojik altyapıyı kurma dönemi, 1987'den sonra aktif bir kampanya dönemi, 1990'larla başlayan kurumlaşma, proje feminizmi dönemi. Halen içinde bulunduğumuz (post)proje feminizmi dönemi de dahil olmak üzere her bir dönemde, kadınlar *için* eğitimin farklılaştığını söyleyebiliriz. Ancak kadınlar *için* eğitim söylemine bakabilmek için dönemin eylemliliklerine ve pratiklerine bakmamız gerekir. İlk dönem olan ideolojik altyapıyı kurmakla ilgili tüm makaleler Türkiye'de feminist hareketin küçük kadın grup toplantıları ve bilinç yükseltme çalışmalarıyla başladığını gösterir.[167] 1980 sonrası ilk feminist kitle eylemiyse 1982'de düzenlenen dört günlük bir sempozyumdur. Fransız feminist Giselle Halimi'nin katıldığı sempozyumda kadın sorunları tartışılırken, 'feminist' kelimesinin ilk kez kamusal alanda telaffuz edildiği yazılır.[168] Kadının ezilmesine basında ilk olarak YAZKO (Yazarlar ve Çevirmenler Kooperatifi) yayınlarında yer verilmiş, daha sonra feministlere *YAZKO Somut* adlı dergilerinde bir sayfa tashih edilmiştir.[169] Bu sayfa kadınların kendilerini

165) Sancar, s. 53.
166) Filiz Koçali, "Kadınlara Mahsus Gazete *Pazartesi*", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 74.
167) Bkz. Tekeli (1989), Sirman (1989), Abadan-Unat (1998), Kılıç (1998), Timisi ve Ağduk Gevrek (2002).
168) Tekeli, 1989, s. 37.
169) Bu yazılara toplu olarak ulaşmak için: KADIN Kültür İletişim Vakfı ve Stella Ovadia, Evin Doğu, *Yazko Somut 4. Sayfa: İlk Feminist Yazılar*, Renas Yayıncılık, Ankara, 2013.

ifade ettikleri, kendi cümlelerini kurdukları, kendi haklarında, kendileri için konuştukları bir alana dönüşmüştür.[170]

İkinci dönemse eylemliliğin aktifleştiği bir dönemdir. Bu dönemde kadının ezilmeye karşı mücadelesine işaret eden kampanyalar, protestolar, kongreler, organizasyonlar düzenlenmiş; yazılı materyaller ve dergiler basılmıştır. Mart 1986'da feministlerin CEDAW'ın[171] uygulanmasına yönelik yaptıkları imza kampanyası bunlara örnek olarak gösterilebilir. 1985'te Türkiye'nin imzaladığı bu antlaşmanın yürürlüğe girmesi üzerine yapılan bu imza kampanyasını,[172] 438. Madde'ye[173] karşı yaptıkları kampanya takip eder. Diğer kampanyalar arasında kadına yönelik şiddete karşı kampanya, mor iğne kampanyası[174] sayılabilir. Bu protestolar ve eylemlerle hareket farklı açılardan kadının ezilmesini görünür kılmaya çalışır. Örneğin Ankara'da Anneler Günü'nde, İstanbul'da da Kariye'de Geçici Çağdaş Kadın Müzesi etkinliğinde, kadına yönelik şiddete karşı dayanışma çağrısıyla bir sergi açılmış ve evdeki kadının kendine yabancılaşması irdelenmiştir. Hâlen söylenmekte olan "Kadınlar Vardır" şarkısı da Türkiye'deki feminist hareketin sembollerinden biri haline gelmiştir.

Özetle, bu dönemde feministler kadının özel alanda ezilmesine ve arka planda tutulmasına karşı koyarak kendi politik gündemlerini oluşturmuşlardır. Ancak, başka politik gündemler ve çatışmalar feminist söylemi baskı altına almaya devam etmiştir. Örneğin 1980'lerin sonlarına doğru gelişen İslamcı harekete karşı Kemalist kadınlar birleşir. Buna karşı İslamcı hareket kendi kadın örgütlenmelerini ve yayınlarını beraberinde getirir. Başörtüsü meselesi ve kadının kılık kıyafeti üzerine anti-feminist söylemler tekrar hayat bulur. Refah Partisi'nin belediye seçimlerindeki zaferin-

---

170) Abadan-Unat, s. 331.
171) Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women - Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (Birleşmiş Milletler Sözleşmesi).
172) Sirman, s. 16.
173) Eski TCK Madde 438: Irza geçmek ve kaçırmak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikâp olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadarı indirilir.
174) Mor iğne kampanyası 2007 yılında İstanbul'da tekrarlandı.

den sonra da, bu çalışmaların içindeki kadınlar parti tarafından geri plana çekilir. Şeriat ve laiklik çatışması içinde nesneleştirilen kadın meselesi hâlâ günümüzde devam eden bir tartışmadır. İslamcı hareketi tehdit olarak gören Kemalist kadınlar da, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği (ÇYDD-1989) gibi dernekler kurarlar.[175] Bu dernekler okul yapma, özellikle kız öğrencilere burs sağlama ve halka yönelik etkinlikler düzenleme gibi çalışmalarda bulunurlar. İslamcı harekete karşı kendini Atatürkçü olarak tanımlayan siyasal hareketin "kadın hakları savunusunu cinsiyet eşitliğinin nasıl geliştirileceğine değil 'laikliğin savunulması'na indirgeyen bir anlayışın yayılması"na[176] neden olduğu söylenebilir. Bu anlamda Kemalist kadın örgütlenmeleri kadınlar *için* eğitim söyleminin geçmişten gelen mirasını taşır.

KURUMSALLAŞAN/KURUMSALLAŞTIRILAN BİR FEMİNİZME DOĞRU

1990'ların başında kadının ezilmesi sosyal, politik, akademik platformlarda ve devlet kurumlarında kendine bir alan edinmeye başladı. Bununla ilgili en önemli yayın, derleme bir kitap olan *90'larda Türkiye'de Feminizm*'dir. Bu kitap, 1990'lardan sonra Türkiye'deki kadın hareketini tanımlayan bakışın kurumsallaşan feminizm olduğu düşüncesini destekler. Kitapta bulunan on beş makaleden sekizi kadın kurumlarının tarihçesinden, deneyimlerinden ve değerlendirmelerinden oluşur. Bu azımsanmayacak niteliksel ve niceliksel bir belgedir, çünkü bu kitap, makalelerin yazarları tarafından 1990'larda feminizmin nasıl tahayyül edildiğini ve 1980'lerdeki feminizmin nasıl bir kurumsallaşma sürecine evrildiğini ele almıştır. Bu dönemi farklı açılardan incelemek gerekir: 1980'lerin kurumsallaşan feminizmi, bunu takip eden kadın STK'ları ve proje feminizmi, kadınlar arası ağ kurma, bağımsız kadın hareketi ve kadınlar için kurulan devlet kurumları.

175) Kılıç, s. 356.
176) Savran, s. 72.

1980'lerin kurumsallaşan feminizminde üç kurum önem taşır: Kadın Eserleri Kütüphanesi (1990), Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı (1990) ve Pazartesi dergisi (1995). Kadın Eserleri Kütüphanesi belgeleme ve arşivleme işleviyle amaçlarını feminist bir perspektifle eski ve yeni kadın dokümanlarını toplamak; kadınların ezilmeye karşı mücadele ve direnmelerini arşivlemek olduğunu belirtir.[177] Bunlar arasında dergiler, kitaplar, gazeteler, makaleler, tezler, kadın örgütlenmelerinin koleksiyonları, kadın sanatçıların ürünleri ve görsel malzemeler vardır. Bu çalışma kadın tarihi ve onun bugünle kurduğu ilişki açısından çok önemlidir ve yeni bir perspektif açmaktadır. İkinci kurum olan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı İstanbul'da kurulmuştur ve başka kurumların açılmasına öncülük etmiştir.[178] Vakıf, kendi kurumsallaşma sürecini şu şekilde tanımlar: "Ev içi şiddete karşı mücadeleyi idame ettirmek ve kadın danışma merkezleri ve sığınma evlerinin önemini vurgulamak."[179] Bu kurumlar kurumsallaşan feminizmin temsilcileridir ve hâlâ bu süreç büyük bir hızla iki feminist alanda sürmektedir: Kadınlar tarafından verilen ürünlerin dokümantasyonu ve kadına yönelik şiddet. Bu da 1980'lerin feminizminin bir başarısı olarak görülür. Üçüncü kurum ise *Pazartesi* dergisidir. Derginin ana amacı, anaakım basında haber olmayan kadın haberlerinin yayınladığı, haber yapıldığı popüler bir düzlemde feminizmi yaymak ve geliştirmektir.[180]

Diğer taraftan, akademide de kadın çalışmaları bağlamında gelişmeler yaşanır. İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Enstitüsü (1991) ve Kadın Araştırmaları Derneği (1991) de 1990'ların başında ortaya çıkan kurumlar arasında sayılabilir. Daha sonra akademide kadın araştırmaları bölümleri açılmaya devam eder: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Kadın Çalışma-

177) Aslı Davaz Mardin, "Görünmezlikten Görünürlüğe: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
178) Kadın Dayanışma Vakfı (Ankara) ve Ege Kadın Dayanışma Vakfı (İzmir)
179) S. Nazik Işık, "1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 8 ve 47.
180) Koçali, s. 77.

ları Merkezi (1994), Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Merkezi (1996) ve Mersin Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma Merkezi (1997). Bu da tahmin edildiği gibi, kadın çalışmalarına disiplinler arası yaklaşımları teşvik eder ve kadın meselesinde çeşitli akademik araştırmalar yapılmasına olanak, alan ve araç sağlar.

İkinci kategoriye bakacak olursak, burada kadın STK'ları ve proje feminizmi karşımıza çıkar. Bu günümüzde de hâlâ güncelliğini korumakta ve hatta hızla büyümekte, yaygınlaşmaktadır. 1990'lardaki feminizmin her ne kadar 1980'lerde kadınların görünür kıldıkları sorunları çözebilme kapasitelerini kurumlar ve *gender mainstreaming*'le geliştirdiği düşünülse de,[181] kanımca 1990'ların feminizmi kendi profesyonel alanlarının sınırlarını çizen, kendi meselesinin ana hatlarıyla uğraşan bir yapıya bürünür. Bunun en güzel kanıtlarından biri, Uçan Süpürge'nin 2000'lerin başında hazırladığı veri tabanıdır.[182] Bu veri tabanına göre 2004'e kadar kurulmuş, Türkiye'de bulunan kadın örgütlenmelerin sayısı 358'dir. Bunlardan 220'si dernek, 30'u vakıf, 9'u kooperatif ve 8'i şirkettir.

Politik ve hukuki alandaysa cinsiyete dayalı ayrımcılık üzerine çalışan üç kurumdan bahsedebiliriz: Kadının İnsan Hakları Yeni Çözümler Vakfı (1999), daha önce 1993'te Kadının İnsan Hakları Eylem-Araştırma Merkezi olarak kurulur. Kurumun amaçları şöyle tanımlanmıştır: "Kadınların insan hakları konusunda yaşadıkları sorunları ve olası çözümleri araştırmak; Ulusal ve uluslararası düzeylerdeki karar mekanizmalarını etkilemek; Kadınların insan hakları konusunda ulusal ve uluslararası eğitim programları geliştirmek ve uygulamak; Kadın girişimlerine yönelik, örgütlenmeyi ve cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkabilmeyi destekleyecek yayın ve araçlar hazırlamak; Türkiye'de, bölgesel düzeyde (Ortadoğu/ Kuzey Afrika ve Güney/Güneydoğu Asya) ve tüm dünyada demokrasi, kadın ve insan hakları konusunda çalışan sivil toplum

181) Meltem Ağduk Gevrek ve Nilüfer Timisi, "1980'ler Türkiyesi'nde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 38.

182) Bu veri tabanı, 2004'e kadar kurulmuş olana kadın kurumlarını içerir. http:/supurge.dinasa.com/index.php?sayfa=3.

örgütleri arasında etkin dayanışma ağları kurulmasına katkıda bulunmak."[183] Bu kurum hukuki düzenlemelerle ilgili çalışmalarının yanı sıra, kadınlar *için* çeşitli eğitim projeleri ve programları da geliştirir. Bir diğer kurum olan Ka-Der (Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği) ise politik alanda kadınlarla erkekler arasında eşitliğe ulaşabilmek için, kadınların düşüncelerini ve seslerini meclise taşımayı hedefler.[184] Ka-Der vizyonunu kadınların ve ülkenin kaderini değiştirmek olarak açıklar. Bir diğer örnek Uçan Süpürge'dir (1996). Uçan Süpürge'nin amacı kadın sorunu ve hareketiyle ilgilenen kadınlar arasında iletişim kurarak, kadınlar arasındaki dayanışmayı güçlendirmek ve onların güçlenmesini ve sorun çözme kapasitelerini desteklemektir.[185] Proje feminizmi açısından iyi bir örnek teşkil edebilecek olan Uçan Süpürge, Türkiye'deki kadın örgütlenmeleri veri tabanı gibi birçok projeye imza atmıştır: Yılda bir düzenlenen Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Uçan Süpürge internet sitesi, haber portalı, Uçan Haber bülteni, Uçan Süpürge radyo programları, televizyon projeleri, yerel kadın muhabirler ve STK toplantıları yaptıkları etkinlikler arasında sayılabilir.

Son olarak, 1990'lardan sonra devletin kadın sorunları üzerindeki rolüne bakmakta fayda görüyorum. 1990'da Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü (KSSGM) kurulur.[186] Bu kuruluşun yedi ana konu[187] üzerinde odaklandığı belirtilmiş ve kadınlara yönelik farklı projeler yürütülmüştür. Hukuki düzenlemeler bağlamında kadınlar ve kadın kurumları devletin politikasını dönüştürmeye çalışırlar. Aileyi Koruma Kanunu'ndaki değişiklikler ve Medeni Kanunu'nun 159. maddesinde kadınların eş-

---

183) http://www.kadinininsanhaklari.org/biz-kimiz/hakkimizda/[erişim tarihi: 17 Kasım 2014].

184) Aksu Bora, "Bir Yapabilirlik Olarak Ka-der", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'lar-da Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 115.

185) Yıldız Ecevit, Filiz Kardam, "1990'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 94.

186) 2015'te artık Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'na bağlı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü.

187) Eğitim, sağlık, istihdam, şiddet, karar mekanizmaları, uluslararası ilişkiler ve medya. http://www.ksgm.gov.tr/

lerinin izniyle çalışabilmesi, bekâret kontrolü, zina ve devletin ev içi şiddeti tanımasıyla ilgili düzenlemeler bunlara örnek olarak verilebilir. KSSGM, örneğin polislerin kadına yönelik şiddetle karşılaştıklarında yapmaları gerekenleri öngören iç eğitimler gibi projelerle devlet kurumlarının biçimlendirilmesini ve özellikle kadın sorunları konusunda Devlet Planlama Teşkilatı'nın çeşitli programlar hazırlamasını ve kadınlar için yeni kurumların açılmasını destekler.[188]

Devlet düzenlemeleriyle kurumsallaşmış feminizm arasındaki ilişki, 1990'lardaki kadın hareketinin bir başarısı olarak görülebilir. Ancak devletin kadın politikalarını sorgulamak gerektiği de unutulmamalıdır. Örneğin makro seviyede SHÇEK (Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu) üç farklı kadın kurumu kurmuştur: Kadın Konukevi (Sığınma Evi), Kadın Danışma Merkezi ve Toplum Merkezi. İlk iki kuruluş daha çok kadına yönelik şiddetle ilgilenir. Ancak burada yıllardır süregelen tartışma, Kadın Sığınmaevi'nin hangi koşullarda, kimler tarafından idare edileceğidir. SHÇEK'in yönetmeliğine göre, bu kurumlar SHÇEK'in denetimi ve kontrolünde olmalıdır. Bu kontrol mekanizması, devletin feminizmden aldığı 'kadınlar için sığınak' düşüncesini, sığınağın adını konukevine çevirmesi gibi, kurup denetleyebileceği şekle sokmak ve kendi hegemonyası altına almak istediğini açıkça göstermektedir. Bu konu günümüzde hâlâ tartışılmaya devam eden bir meseledir.[189] Buradaki bir diğer önemli noktaysa, toplum merkezlerinin kuruluşudur. Peki toplum merkezleri kadınlar *için* eğitim söyleminin tekrar üretildiği alanlara nasıl dönüşmüştür? Devlet kurumu olarak toplum merkezleri yerelde yaşayan kadınları orada düzenlenen etkinliklere gelmeye teşvik ederken, aynı zamanda da kurumsallaşan feminizmin amaçlarını gerçekleştirdiği, bir diğer deyişle projelerin gerçekleştirildiği merkezler haline mi dönüşmüştür? Bu noktada toplum merkezlerine daha detaylı bakmamızda yarar var.

---

188) Işık, s. 62.

189) Berna Ekal, "Yerel Yönetimler ve Sığınma Evleri: Kadına Yönelik Şiddetle Mücadelede 'Kurumsallaşma', 'Yardım" ve "Kontrol'" Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu, Yeşim Yasin (ed.), *Neoliberalizm ve Mahremiyet: Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik* içinde, Metis Yayınları, 2011, s. 244-265.

SHÇEK'İN TOPLUM MERKEZLERİ: 'BİR ENTEGRASYON ALANI'

SHÇEK'a bağlı ilk toplum merkezi Ankara Altındağ'da 1992 tarihinde kuruldu. Okmeydanı Toplum Merkezi ise İstanbul'un ilk toplum merkezi olarak 1998 yılında açıldı. Haziran 2004 tarihinde İstanbul'da yedi,[190] İzmir ve Antalya'da beş, Ankara ve Batman'da dört adet toplum merkezi bulunmaktaydı.[191] Türkiye'de 1999 yılında yirmi sekiz toplum merkezine yapılan toplam başvuru sayısı 42.500 olarak belirtilirken,[192] 2004 yılında toplam merkez sayısı 59'a çıkmış ve başvuru sayısı da 165 bin olarak kayıtlara geçmiştir.[193]

Türkiye'de ilk toplum merkezi kurulduktan sekiz yıl sonra, 2000 yılında yayınlanan Toplum Merkezi Yönetmeliği'nin 4C Maddesi'ne göre toplum merkezleri şu şekilde tanımlanır:

> Hızlı toplumsal değişme, kentleşme ve göçün yarattığı sorunlar doğrultusunda, bireylerin, grupların, ailelerin ve toplumun sorunlarla baş edebilmeleri ve bireylerin katılımcı, üretken ve kendine yeterli hale gelmesi amacıyla; koruyucu-önleyici, eğitici-geliştirici, rehberlik ve rehabilite edici işlevlerini, bir arada ve en kolay ulaşılabilir biçimde, kamu kurum ve kuruluşları, yerel yönetimler, üniversiteler, sivil toplum örgütleri ve gönüllüler ile işbirliği ve eşgüdüm içinde sunmakla görevli ve yükümlü bulunan toplum merkezleri.[194]

---

190) Kocamustafapaşa TM (Kocamustafapaşa-1998), Mustafa Kemal Mahallesi TM (Ümraniye-1998), Sultanbeyli Mahallesi 75. Yıl TM (Sultanbeyli-1999), 75. Yıl Gazi Mahallesi TM (Gaziosmanpaşa-1999), Yakacık TM (Yakacık-2000), Bağcılar-Evren TM (Bağcılar- 2002) and Zeytinburnu TM (Zeytinburnu-2002), http://www.shcek.gov.tr/ web/ shcek/kuruluslar/tablo_top_merk.htm [erişim tarihi: 10 Aralık 2003].

191) Diğer toplum merkezleri Adana, Adıyaman, Ağrı, Aydın, Bitlis, Çanakkale, Diyarbakır, Düzce, Edirne, Gaziantep, Hakkari, İçel, Kırıkkale, Kocaeli, Manisa, Mardin, Muş, Samsun, Siirt, Şanlıurfa, Van, Yozgat.

192) Neşe Şahinci Kurtbasan, "Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu'na Bağlı Toplum Merkezleri", Kasım Karataş (ed.), *Toplum Merkezlerinin Desteklenmesi* içinde, Ankara: Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve UNICEF Ortak Yayını, Ankara, 2001, s. 7-9.

193) http://www.shcek.gov.tr/web/hizmetler/aile_kadın_toplum/top_merk.htm [Erişim Tarihi: 10.12.2003]

194) Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumuna Bağlı Toplum Merkezleri Yönetmeliği, *Resmi Gazete*, 11 Temmuz 2000, Sayı: 24106, s. 9.

Toplum merkezleri Türkiye için yeni bir kavram ve sosyal mekândır. Tarihsel olarak köy enstitüleri ve halk evleri gibi eğitim kurumlarıyla benzerlik taşır. Ancak toplum merkezi devletin halka sunduğu sosyal hizmetler kapsamına girer. Bu nedenle, Türkiye'deki sosyal hizmet literatüründe toplum merkezi tanımlamalarına bakmak önem taşıyor. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

> Toplum merkezleri, sosyal hizmet mesleğinin toplumda değişme ve gelişme yaratmak amacına hizmet eden ve toplumun gereksinmeleri doğrultusunda hizmet birimleri içeren sosyal hizmet kuruluşlarıdır. Toplum merkezleri daha çok, kentlerin geri kalmış yoksul bölgelerinde işlevsel olmaktadır. Her merkezin hizmet programını o bölgenin sorun ve gereksinimleri belirler. Çünkü sorun ve gereksinimler yer ve zamana bağlı olarak değişir ve bu nedenle standart bir toplum merkezleri programı geliştirmek imkânsızdır.[195]

> Toplum merkezleri, hem kente yeni gelenlere hitap eden, onları kentle tanıştıran ve kaynaştıran kurumlar iken, hem de kentin tam anlamıyla kent olduğu bölgelerdeki halkı, kentin hızlı temposunun dışına çeken, onları kentsel yabancılaşmadan kurtaran ve gene (aynı yeni gelenler gibi), ama bu kez kentsel düzenin getirdiği yabancılaşma içinde, koptukları çevreleriyle tekrar tanıştıran ve barıştıran kuruluşlardır.[196]

> Toplum merkezlerimiz özellikle illerin yoğun göç alan bölgelerinde, kaynaklara ulaşmada görece dezavantajlı konumda bulunan gruplara ulaşmayı, bireylerin değişme; anlayış, tutum ve davranış olarak hazırlanmasını hedeflemektedir.[197]

Genel olarak toplum merkezi hızlı kentleşme, kente göç ve kentlilikle ilişkilendirilir. Türkiye'de toplum merkezlerinin hedef kitlesi kentin hızlı göç alan ya da almakta olan çevre mahallelerinde kent kaynaklarına erişimi sınırlı olan, dezavantajlı topluluklar[198] olarak tanımlanır. Sosyolojik açıdan bakıldığında ise top-

---

195) Kasım Karataş, "Toplum Merkezleri Düşüncesinin Doğuşu ve Gelişimi', Kasım Karataş (ed.), *Çağdaşlaşma Sürecinde Toplum Merkezlerinin Yeri ve İşlevi* içinde, Çağdaş Kadın ve Gençlik Vakfı Yayını, Ankara, 1999, s. 20.
196) İlhan Tomanbay, "Kentlileşme, Belediyelerde Sosyal ve Kültürel Çalışmalar ve Toplum Merkezleri", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler Yüksekokulu Dergisi*, 1991, 9, s. 50.
197) Kurtbasan, s. 7.
198) Kurtbasan, s. 7.

lum merkezlerinin bulunduğu yerlerin "genellikle az gelişmiş, gelişmekte olan bölgelerde veya büyük kente göç ile oluşan yeni yerleşim alanlarında öncelik kazanmakta"[199] olduğu belirtilir. Toplum Merkezi Yönetmeliği'nin 5. maddesi de toplum merkezlerinin yoğun göç alan yerlerde, gecekondu mahallelerinde ve kalkınmada öncelikli bölgelerde hizmet vermesini öngörür. Tomanbay ise toplum merkezini insanların birbirileriyle tanıştıkları, komşuluk ilişkilerini geliştirdikleri ve kente yeni gelmiş göçmenlerin kentle ilgili bilgiye ulaştıkları bir alan olarak tanımlar.[200] Böylece toplum merkezine gelmek kentleşme sürecini hızlandıracak, kişilerin bilgi ve ilişkilerini geliştirecek, gelecekte karşılaşmaları muhtemel sorunların önüne geçecektir. Toplum merkezlerinin amaçları da şu şekilde tanımlanmıştır:

> Toplum merkezleri, toplumda sorunlara ilgi uyandırmayı ve halkı sorun ve ihtiyaçlar hakkında bilinçlendirmeyi amaçlamalıdır. Böylece, sorunları hakkında bilinçlenen insanlar, onların çözümü için de istenen düzeyde ilgi, destek, katılım ve işbirliği gösterebilecektir.[201]

> Toplum merkezi hizmetlerinden yararlanan kişilerin karar alma süreçlerine katıldığı; farklı cins, yaş ve kültürden o mahallede yaşayan insanların birlikte ürettiği, paylaştığı, dayanıştığı, yardımlaştığı bir toplum; kısacası daha demokratik bir toplum yaratılmasında çok önemli unsurlar olduğunu biliyoruz.[202]

Sosyal hizmet literatürüne göre, toplum merkezinin başında sosyal hizmet uzmanı olan bir müdür bulunmalı; toplumun gereksinimlerine göre doktor, sosyal hizmet uzmanı, eğitimci, psikolog gibi uzman meslek elemanlarının dışında, diğer çalışanlar olabildiğinde yerel halktan ve gönüllülerden oluşmalıdır.[203] Top-

---

199) Helga İda Rittersberger ve Sibel Kalaycıoğlu, "Birey, Devlet ve Toplumun Buluşma Noktası Olarak Toplum Merkezlerinin Çalışmalarında Kullanılabilecek Sosyolojik Değişkenler", Kasım Karataş (ed.), *Toplum Merkezlerinin Desteklenmesi* içinde, Ankara: Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve UNICEF Ortak Yayını, Ankara, 2001, s. 42.
200) Tomanbay, s. 49.
201) *Karataş*, s. 21.
202) Kurtbasan, s. 7
203) Tomanbay, s. 50.

lum merkezinin alanı da çok amaçlı binalar olarak tarif edilir. Burada sağlık, sosyal hizmet ve danışma büroları, büyük odalar ve ekipmanlar bulunmalıdır. Bunun nedeni toplum merkezlerinin o bölgedeki insanların boş zamanlarını geçirecekleri bir alan olarak da düşünülmesidir.[204] Toplum merkezi etkinlikleri sergiler, yarışmalar, konferanslar ve eğitim programları, toplantılar, kutlamalar, katılımcı ve pedagojik çalışmalar, sanatsal ve kültürel etkinlikler, geziler, gösteriler, spor aktiviteleri olarak sayılır. Bunlar farklı yaş gruplarından insanlara yönelik, kadının statüsünü yükseltecek, aile içi sorunların çözümünde danışmanlık sağlayan, sosyal dayanışmayı ve işbirliğini geliştiren etkinlikler olarak tanımlanır.[205] Kurtbasan toplum merkezinde uygulanan projeleri şu şekilde özetler: "Anne Çocuk Eğitim Programı, Kadının İnsan Hakları ve Yasal Okur-Yazarlık Programı, Erken Çocukluk Gelişimi Destekleme Projesi, Ana-Baba Eğitim, Ev Kadınını Destekleme Programı."[206] Bu projelerin daha çok kadın ve aile ile ilgili olarak geliştirildiğini görüyoruz. Dolayısıyla Okmeydanı Toplum Merkezi örneğinde göreceğimiz gibi, toplum merkezine başvuranlar daha çok kadın ve çocuklardan oluşmaktadır. Ayata, bir konuşmasında kadınlar için toplum merkezini "...kent yaşamına katılmak isteyen kadının, akrabalarının dışında bir yerden bunun yolunu öğrenmesi lazım. İşte toplum merkezinin fonksiyonu tam da bu noktada gelmektedir"[207] diyerek öncelikle bilgi aktarımı yapılan bir mekân olarak tanımlamaktadır. Toplum merkezlerinin kent ve kent yaşamı hakkında bilgiye sahip olacakları bir mekân olarak, katılımcı toplum kalkınması anlayışı çerçevesinde özellikle göç etmiş kadınlara yönelik çalışmalar geliştirmesi gerektiğini söyleyen Kurtbasan, bu çalışmaları şu şekilde sınıflandırır: "Kadınlarda fark-

204) Tomanbay, s. 50.
205) Şener Koçyıldırım, "Toplum Merkezleri ve Sosyal Hizmet Uygulamaları", Nesrin G. Koşar ve Veli Duyan (ed.), *Prof. Dr. Sema Kut'a Armağan Yaşam Boyu Sosyal Hizmet* içinde, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler Yüksekokulu, Ankara, 1999, s. 144-145.
206) Kurtbasan, s. 9.
207) Ayşe Ayata, "Gecekondu Kadınlarının Sorunları ve Çözümünde Toplum Merkezlerinin İşlevi", Kasım Karataş (ed.), *Çağdaşlaşma Sürecinde Toplum Merkezlerinin Yeri ve İşlevi* içinde, Çağdaş Kadın ve Gençlik Vakfı Yayını, Ankara, 1999, s. 35.

lı alanlarda üretim becerisinin geliştirilmesi, gelir artırıcı, üretime yönelik alanlarda çalışma olanaklarının sağlanması, kadının ev içi yükünü azaltmaya ve çeşitli alanlarda bilgi ve becerisini geliştirmeye yönelik programlarla statüsünün yükseltilmesi."[208] Ayata ise toplum merkezinin kadınlar açısından önemini şu şekilde vurgular:

> Toplum merkezleri açılmak, yeniyi öğrenmek isteyen kadına cemaatin kontrolü dışına çıkmada, herkesin gidip gelirken gözlemleyebileceği, herkesin bildiği bir yerde bilgilenme ve bilinçlenme kapısı açmaktadır. Bilgi almanın birçok yolu var. Televizyonla, kitap okuyarak, dinleyerek vb. yollarla bilgilenilebilir. Bizim alıştığımız bilgilenme sistemi, yüz yüze ilişkiyle bilgilenme sistemidir. Göçmen kadın en çok bu türü bilir, anasında, atasında bunu görmüştür. Toplum merkezi bilgiyi bu yolla sağlar. Kadını hem bilgilendirir hem bilinçlendirir hem de ev dışına çıkmasını topluma katılmasını kamuya açılmasını sağlar. Toplum merkezlerinde uygulanan dikiş, çocuk eğitimi, tiyatro vb. kurslar bilgi vermenin yanında özünde kadını kamuya açmaktadır.[209]

Okmeydanı Toplum Merkezi örneğinde ilerleyen sayfalarda kadın katılımcıların da söylediği gibi, toplum merkezi kadınlar için ev dışında gidebilecekleri ve bilgiye ulaşabilecekleri bir mekândır. Böylece toplum merkeziyle kadın, kamusal alanda kendine yer bulur. Ayata'nın ayrıca bağlamsal açıdan benim çalışmamı destekleyecek sözlerini burada vurgulamak isterim. Ayata kadın/feminist STK'ları toplum merkezlerinde çalışmaya davet ederek, bir anlamda bu STK'lara proje ve programlarını gerçekleştirebilecekleri bir alan ve katılımcı potansiyeli sunar:

> Kentin orta sınıf semtlerinde gelişen ve kaynak yaratmada başarılı olan sivil toplum örgütleri var. Burada kadınlar çok aktif olarak çalışıyorlar. Konuşmamda toplum merkezlerinin kadınların topluma

208) Kurtbasan, s. 8.
209) Ayşe Ayata, "Kentsel Bütünleşme Sürecinde Toplum Merkezlerinin Yeri ve İşlevi", Kasım Karataş (ed.), *Toplum Merkezlerinin Desteklenmesi* içinde, Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve UNICEF Ortak Yayını, Ankara, 2001, s. 20-21.

Okmeydanı

Okmeydanı adından anlaşılacağı gibi tarihsel olarak Osmanlı döneminde okçuluğun yapıldığı, Okçular Tekkesi ve üç cami (Piyale Paşa, Sinan Paşa ve III. Mustafa) dışında yapılaşmanın izin verilmediği, büyük kutlamaların gerçekleştiği ve afet döneminde halkın toplandığı bir alandı. 1950'lerin sonlarına doğru yapılaşmanın başlamasıyla artık şehrin merkezinde bir semt haline gelmiştir. Okmeydanı bölgesi İstanbul'daki üç büyük belediyenin kesiştiği bir alanı kapsar: Şişli, Kağıthane ve Beyoğlu. Türkiye'de gecekondulaşma köyden ken-te göçün hızlanmasıyla açıklanır. Kente yeni gelenler kentleşme ve sanayileşme sürecinde etkin rol alırlar; genel olarak az eğitimli ve herhangi bir zanaata sahip olmayan bu kimseler kentteki iş gücü ihtiyacını karşılar.[210] Göçmen toplulukların büyük bir çoğunluğu[211] ilk olarak İstanbul'un Zeyrek ve Eminönü gibi eski mahallelerine, daha sonra Eyüp, Yenikapı, Yedikule ve Bakırköy gibi sanayi bölgelerinin yakınlarına yerleşirler. Şenyapılı Zeytinburnu, Taşlıtarla ve Kağıthane'de üç gecekondu bölgesinin kurulduğunu, 1960'larda da bu bölgelerin resmi mahallelere dönüştüğünü söyler. Kente göç süreci birçok sorunu da beraberinde getirir: Kalacak yer bulma, ev yapma, iş bulma ve yaşam tarzı.[212] Ekonomik anlamda, göçmenler kentte ucuz iş gücü ihtiyacını karşılarken, örneğin kadın işçiler orta ve orta üst sınıf hanelerde ev işlerinde çalışmaya başlar. Kültürel bağlamda ise, bu bölgede yaşayanlar özellikle memleketli olma ve hemşerilik üzerinden yeni bir kentsel ağ kurmaya başlarlar.[213] Bu hemşerilik ağı kahveler ve köy dernekleri gibi mekânlarda hayat bulur. Özellikle yeni gelenlere iş bulma ihtiyacı dayanışmayı da beraberinde getirir. Son yıllarda, 2000'lerde başlayan dönemde ise bu mahallelerin konut sektörü tarafından ve devlet eliyle hızla dönüştürülmesi ve kentsel dokunun değişmesi önemli bir politik konu haline gelmiştir.

210) Tansı Şenyapılı, "Cumhuriyet'in 75. Yılı Gecekondunun 50.Yılı", Yıldız Sey (ed.), *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 1998.

211) Şenyapılı çalışmasında 1950lerde İstanbul'a gelen göçmen nüfusunun 130 bin olduğu tahmininde bulunur.

212) Sema Erder, "Where Do You Hail From?: Localism and Networks in Istanbul", Çağlar Keyder (ed.), *Istanbul: Between The Global and The Local* içinde, Rowman and Littlefiled, Lanham, 1999, s. 161-171.

213) Daha detaylı çalışmalar için bkz. Sema Erder, *İstanbul'a Bir Kent Kondu: Ümraniye*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996 ve Alan Duben, *Kent, Aile, Tarih*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Alan Duben'in 1970'lerde Çağlayan bölgesi[214] üzerine yaptığı araştırma Okmeydanı hakkında genel bir çerçeve çizmektedir. Duben araştırmasında bu bölgenin küçük ölçekli atölyelerden oluştuğunu ve genelde iki baskın göçmen kitlesinin -Karadenizli ve Doğu Anadolulu- yaşadığını belirtir. Bu iki grubun 1970'lerde bölgede yarattığı temel gerilim Alevi ve Sünni ayrımıdır; akrabalık ve hemşerilik ağları ise çok güçlüdür. Okmeydanı'nda günümüzde de Alevi nüfusun bazı mahallelerde daha yoğun olduğunu, ibadethaneleri olan Cem Evi'nin ve bir araya geldikleri çeşitli derneklerin bulunduğunu, farklı sol politik akımların bazı mahallelerin baskın niteliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Okmeydanı'nda günümüzde tek katlı, bahçeli evler artık bulunamayacak kadar azalmıştır, yıllar içinde gecekondu denilen evlerin yerini resmi ya da gayri resmi yollarla yapılmış apartmanlar almıştı. Son yıllarda bu apartmanların da yenilenmeye başladığını gözlemleyebiliriz.

Okmeydanı'nın ana caddesi olan *Darülaceze Caddesi*, Şişli ve Kağıthane belediyelerinin sınırını oluşturur. Ayrıca Darülaceze Cadde-si'ne paralel olan çevreyolu da bu çizgisel sınırı daha da gözle görülür yapar.[215] Caddenin Şişli tarafında çeşitli olanaklara sahip apartmanlar bulunurken, Kağıthane tarafında yıllar içinde gecekonduların yerini almış olan binalar göze çarpar. Bu kitabı yazdığım dönemde Şişli tarafında yapılaşma otel, rezidans gibi ticari dönüşüme de uğramaktaydı. Okmeydanı günümüzde şehrin merkezinde yerini almıştır. Sağlık sistemi değiştirilmeden önce eski adıyla Okmeydanı Sosyal Sigortalar Kurumu (SSK) Hastanesi, Ana ve Çocuk Sağlığı ve Aile Planlaması Merkezi ve İstanbul Diş Sağlığı Merkezi devletin sağladığı sağlık olanaklarıydı. Ayrıca iki adet özel hastane ve birçok küçük sağlık kliniği bulunmaktaydı. Eski Perşembe Pazar'ının PERPA adıyla Okmeydanı'ndaki büyük komplekse taşınması da bölgenin ekonomik hareketliliğini artırmıştı. Necmiye Hanım Kütüphanesi ve Cemal Kamacı Spor Kompleksi de 2000'lerde bölge halkının yararlandığı kurumlar arasındaydı. Birinci köprüye bağlanan çevreyolundan sonra, ikinci köprüye bağlanan çevreyolunun da Okmeydanı'ndan geçmesi bölgenin kentle ulaşım olanakları açısından ilişkisini göstermektedir.

214) Alan Duben, *Kent, Aile, Tarih*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
215) Sema Erder'in Pendik üzerine çalışmasında E5 çevreyolunun Pendik'i nasıl iki farklı kentsel alana böldüğünü ve aralarında nasıl farklılıklar olduğunu incelemiştir. Sema Erder, *Kentsel Gerilim*, umag Vakfı Yayınları, Ankara, 1997.

açılmalarında, kentle bütünleşmelerinde çok önemli rolü olduğunu belirttim. Elimizde yeni bir olanak var. Orta sınıf kadınların kaynakları ve örgütlenme kapasitelerini daha az olanaklı hemcinslerine yardım için kullanmalarını sağlayabiliriz. Böylelikle toplum merkezleri hem yaşayabilir hale gelir hem daha iyi hizmet verir hem de kadınlar arasındaki dayanışmayı sınıflar arası ve gruplar arası hale getirir.[216]

Bazı kadın kurumları toplum merkezlerinin katılımcıları için olduğu kadar, SHÇEK'in personelini oluşturan sosyal hizmet uzmanları için de eğitim programları hazırlamışlardır. Türkiye bağlamında kurumsallaşan feminizm, STK'lar ile toplum merkezleri arasındaki ilişki, hem devletin hem de feminizmin öne sürdüğü politikalara denk düşer. Devlet, kurumsallaşan feminizm üzerinde bir kontrol mekanizması kurar. Bunu kadın kurumları tarafından sunulan hizmetleri manipüle ederek, bu projelerin gerçekleştiği mekânları açarak ve düzenleyerek yapmaktadır. Kadın kurumları ise, özetle, toplum merkezinde yaptıkları proje ve programlarla devletin politikalarını kırmaya ve değiştirmeye çalışır ya da bu politikaları tekrar üretirler. Bu noktada Okmeydanı örneği üzerinden devam edelim.

OKMEYDANI TOPLUM MERKEZİ

Türkiye'de kurulan toplum merkezlerinin öncelikli amacı kente yeni gelen kişiler arasında bir ağ kurmak ve belli bir topluluk/kentlilik bilinci geliştirmektir. Bu açıdan bakıldığında, devletin toplum merkezi eliyle belli bölgelerde yaşayan insanların kendi güçleriyle kurdukları ağları izlemek ve kontrolü altında tutmak gibi bir amacı da olabilir. Farklı toplum merkezlerinde bu gibi amaçların olduğuna dair bazı gözlemlerde bulunduğum halde, Okmeydanı Toplum Merkezi bağlamında bu tür bir çatışma ve/veya gerilim gözlemlemedim. Diğer yandan devletin Okmeydanı gibi bir semtte toplum merkezi açmasının sebebini, SHÇEK'in bu böl-

216) *A.g.y.*, s. 22-23.

gede bir kreş binasına sahip olmasına bağlıyorum. Döneminin sosyal hizmetler politikası içinde toplum merkezlerinin yaygınlaştırılması yükselişte iken, kurumun zaten var olan binalarının ya da binaların bir bölümünün toplum merkezine dönüştürülmesi pragmatik bir tercih olabilir. Öte yandan, Okmeydanı'nın geçmişte bir gecekondu bölgesi olarak kurulmasının üzerinden yıllar geçtiğinden, Merkez'in kente uyum sağlamak gibi tipik toplum merkezi amaçlarının dışında, daha çok kadınlar ve çocuklar için sosyal hizmet verme işlevi taşıdığını söyleyebilirim. Okmeydanı Toplum Merkezi'nde aktif çalışmalar yürüttüğüm dört yıl boyunca yaptığım gözlemler ve Ezilenlerin Tiyatrosu çalışması kapsamında yaptığım mülakatlar da bu görüşümü destekliyor. Ayata'nın konuşmasındaki çağrının Okmeydanı Toplum Merkezi örneğinde somutlaştığını da görebiliriz. Okmeydanı Toplum Merkezi kentin merkezinde olması sayesinde birçok olanağı aktif olarak kullanabilmiş, farklı devlet ya da belediye kurumlarıyla ve çeşitli STK'larla işbirliği kurabilmiştir. Okmeydanı Toplum Merkezi'nin işleyişini gözlemlerime dayanarak kısaca anlatmaya çalışayım.

Okmeydanı Toplum Merkezi Haziran 1998'de Okmeydanı Gündüz Bakım Evi'nin binasında kuruldu. Aynı binada çalışan iki farklı kurum olarak, farklı çalışma alanlarına, idari yönetime ve hatta ayrı girişlere sahiplerdi. Yine de SHÇEK'e bağlı iki kurumsal yapı olarak aynı binayı paylaşmanın getirdiği güvenlik sorunu, mekânın kullanımı ve olanakların paylaşımı gibi konularda zaman zaman gerilimler yaşanıyordu. Okmeydanı Toplum Merkezi çalışmalarını binanın ufak bir bölümünde yürütmekteydi. Caddenin sol girişinde, üst kattaki bölümde biri büyük ikisi küçük üç idari ofise, bir mutfak ve bir tuvalete, ayrıca birçok çalışma için kullanılan ve bizim de çalışmalarımızı yürüttüğümüz büyükçe bir salona sahipti. Bodrum kat ise daha çok sınıfların ve atölyelerin bulunduğu daha geniş bir alandı.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nin kendine ait bir binaya sahip olmamasının yarattığı küçük gerilimlerin dışında, idari açıdan da bazı gerilimler yaşanıyordu. Öncelikle toplum merkezinin idari

sorumlusu vekil olarak atanmış bir müdürdü. Benim çalıştığım dört yıl boyunca vekil müdür, müdür kadrosuna atanmadı, ancak tüm müdürlük görevlerini yerine getirmekle yükümlüydü. Bu kuşkusuz hem memuriyet anlamında hem de mesleki olarak takdir edilmeme duygusu yaratıyor, SHÇEK'in çalışan kadrosuyla arasındaki ilişkileri ve tansiyonu gözler önüne seriyordu. Okmeydanı Toplum Merkezi'nin farklı STK'larla yaptığı protokollerin bazıları kısa bazıları ise daha uzun dönemli çalışmalardı. Bu STK'ların en önemlisi Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği'ydi (ÇYDD). Yapılan protokole göre dernek çocuklar için eğitim desteğinde bulunmayı ve okul dersleri için etütler düzenlemeyi amaçlıyordu. Ancak gözlemlerim ÇYDD'nin bu etkinliklerin dışında, mekânı kendi dernek alanı gibi kullanmaya çalıştığı ve derneğine üye kazandırmak amacında olduğu yönündeydi. Bu da zaman zaman Okmeydanı Toplum Merkezi ile ÇYDD arasında çatışma yaratıyordu. Bunu en iyi, merkeze gelen katılımcıların bu mekânın ÇYDD'ye mi, yoksa Okmeydanı Toplum Merkezi'ne mi ait olduğu konusunda yaşadıkları kafa karışıklığında izledim. Bu nedenle katılımcıların bir kısmı, "Çağdaş Yaşam'a gidiyoruz," derken, bir başka kısmı, "Toplum Merkezi'ne gidiyoruz," diyordu. Bunu düzeltmek de toplum merkezinin çalışanlarına kalıyordu. Ayrıca zaten kreş ve toplum merkezi olarak bölünmüş olan bina, bodrum kat ve üst kat olarak bir de ÇYDD ve toplum merkezi olarak ayrılıyordu. Bu fiziksel ayrım da yaşanan kafa karışıklıklarını artırıyordu.

Mekânın yarattığı gerilime ve idari özerkliğin olmamasına rağmen, Okmeydanı Toplum Merkezi'nde görev yapan sosyal hizmet uzmanları merkezde gerçekleşecek çalışmalar hakkında çoğunlukla karar mekanizmasında söz sahibi olabiliyorlardı. Örneğin kadınlara yönelik biçki dikiş kursu bu merkezde açılmamıştı. Bunun en büyük nedenlerinden biri olarak mekân yetersizliği sunulmuştu. Ancak biçki dikiş kursunun kadınlara biçilen bir meslek olduğuna dair söylemin bu merkezde tekrar üretilmek istenmemesi ve kadın katılımcıların da bu kursu talep etmemeleri asıl ideolojik nedeni oluşturuyordu.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde vekil müdürlüğü görevini yerine getiren kişi ayrıca sosyal hizmet uzmanı olarak da çalışmak zorundaydı. Çünkü toplum merkezine başka bir sosyal hizmet uzmanı atanmıyordu. Atanan kişiler de kısa bir süre çalıştıktan sonra, daha rahat olduğunu düşündükleri sosyal hizmet alanlarına tayin istiyorlardı. Özetle çalışmamı yaptığım dönem içinde, Okmeydanı Toplum Merkezi'nde görev yapan kadro bir sosyal hizmet uzmanı, bir psikolog (bir yıl kadar), bir çocuk gelişim uzmanı (kısa süre), bir sekreter ve bir de bina hizmetlisinden oluşuyordu.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde ilk yapılan iş, başvuruda bulunan kişinin müracaatını değerlendirmekti. Bu değerlendirmenin sonucunda başvuran kişinin toplum merkezinde yer alan hangi etkinliklerden yararlanabileceği tespit ediliyordu. Ayrıca eğer kişinin başvuru nedeni toplum merkezinin çalışma alanını kapsamıyorsa, diğer devlet ya da devlet dışı kurumlara yönlendirilmesi sağlanıyordu. Toplum merkezine ilk defa gelen kişilerin başvuru nedenlerini ekonomik yardım, ev içi şiddet, boşanma ve hukuk, evlilikteki çatışmalar ve işsizlik gibi konular oluşturuyordu. Toplum merkezlerinin başvuran kişiyi başka bir yere sevk etme gibi resmi bir yetkisi olmadığı için, ancak kişileri yönlendirmeleri ve bilgi vermeleri söz konusuydu. Bu da uzmanların kişisel çabalarını gerekli kılıyordu.

Okmeydanı örneğinde 1998-2001 yılları arasında merkeze başvuran kişi sayısı, çocuklar dahil 4.075'dir. Yetişkin kadınların sayısı ise 2.078'dir.[217] Bu da toplum merkezine başvuran kişilerinin çoğunluğunun kadın olduğunu gösteriyor. Bu kadınların birçoğunun hemşerilik ilişkileri hâlâ güçlüydü. Sivas, Erzurum, Erzincan, Kastamonu, Gümüşhane, Samsun, Tokat, Diyarbakır gibi birçok yerden gelmiş ya da aileleri zamanında bu yörelerden gelmiş kimselerdi. Her ne kadar sosyal hizmet literatürü toplum merkezinin hedef kitlesiyle ilgili tanımlamalar yapsa da, vekil müdür

217) Nejmiye Melemen, "İstanbul Okmeydanı Toplum Merkezi", Ev Eksenli Çalışan Kadınlar toplantısı konuşması, İstanbul, 2001.

Nejmiye Melemen asıl hedef kitlesi olan kişilerin ekonomik sorunlar ve işsizlik nedeniyle toplum merkezine gelemediğini, çünkü yoksul kesimin -eğer kalıcı iş bulamıyorlarsa- gündelikçilik, apartman temizliği gibi işlerde çalışarak para kazanmak zorunda kaldıklarını söylemekteydi. Bu anlamda kentli yoksul kesimin Okmeydanı Toplum Merkezi'nin olanaklarından yeteri kadar yararlanamadığını söyleyebiliriz. Sadece hafta içi ve çalışma saatlerinde açık olan Okmeydanı Toplum Merkezi çalışan kadınlar gibi erkeklerin de katılım gösterebilecekleri bir mekân olamıyordu.

Okmeydanı Toplum Merkezi'ne gelen kişiler Şişli, Kâğıthane, Beyoğlu ve Eyüp ilçelerinde yaşamaktaydı. Merkez'in kadınların kendileri, çocukları ve akrabaları için sık sık geldikleri Okmeydanı SSK Hastanesi gibi merkezi bir sağlık kurumunun karşısında bulunmasının bir avantaj olduğunu söyleyebiliriz. Kadınlar sağlık hizmetlerinden yararlanırken aynı zamanda toplum merkezinin sunduğu çalışmalara da katılabiliyorlardı. Genel olarak Okmeydanı Toplum Merkezi'nin ulaşabildiği kitle ev kadınlarından oluşmaktaydı. Çalışmayı bırakmış, ara vermiş ya da hiç çalışmamış kadınlardı. Küçük bebekleri olan kadınların çalışmaların çoğuna katılma şansları yoktu. Ancak okul öncesi çocukları olan kadınlar çocuk bakım odasından, okula giden çocukları olan kadınlar ise etütlerden yararlanabiliyordu. Bazen kadınlar Okmeydanı Toplum Merkezi'nde bir etkinliğe katılacakları zaman çocuklarını bakım odasına bırakabiliyor; bazen de çocuğunu etüte getiren bir kadın toplum merkezinin çalışmalarından haberdar oluyordu.

Okmeydanı Toplum Merkezi örneğinde katılımcılar arasında sınıf, din, hemşerilik gibi konularda gözle görülür bir çatışma yaşandığına şahit olmadım. Ancak farklı birikim ve kültürlerden gelmenin getirdiği bir kültürel farklılık mevcuttu. Bu anlamda bir gerilim, çatışma, dışlanma yaşanmasından ziyade, aslında toplum merkezinin katılımcılar arasında bir kültürel alışveriş alanı yarattığını söyleyebilirim. Bunun en lezzetli örneği kadınların mer-

keze getirdikleri yiyeceklerdi. Bu bazen evde pişirdikleri kendi yörelerine has yiyecekler, bazen köyden gelen bir malzemeyle hazırladıkları mesela Tokat yaprağıyla sarılmış dolmalar, Madımak yemeği gibi bir yemek ya da yöresel bir çeşni oluyordu. Bu lezzetli alışveriş birbirinin kültürünü anlama, tanıma konusunda da merak uyandırıcı ve bir yandan da haz verici bir eyleme dönüşüyordu. Kadın çalışmalarında her zaman yemeğin önemli bir yer taşıdığını düşünüyorum. Bu her ne kadar akla kadınların mutfaklara hapsedildiği ve yemek yapmaktan sorumlu tutulduğu bilgisini getiriyor olsa da, yemek yapmak ve yemek yemek her kültürde hep birleştirici olmuştur. Bu anlamda bir kadının diğerinin yaptığı bir yemeği tatması, diğerine ikramda bulunması ya da birbirlerine bir tarif vermeleri bile, kadınların birbirlerini anlamak istemesinin, ortaklıkları, benzerlikleri ve farklılıkları merak etmesinin ve belki de ortaklaşmanın bir göstergesi ve ilk adımı olabilir. Yemek örneği gibi birçok deneyim paylaşımının gerçekleştiği Okmeydanı Toplum Merkezi'nde, kadınlar arasında dayanışmanın geliştiği daha dişil bir alan oluştuğunu söyleyebilirim.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nin birlikte çalıştığı ve/veya çalışmalar yürüttüğü kurumlar arasında devlete bağlı/yerel kurumlar[218] ve devlet dışı topluluklar ve dernekler[219] bulunuyordu. Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki çalışmaları beş ana gruba ayırabilirim: Kadınlar için programlar/projeler,[220] eğitim prog-

---

218) Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı, kaymakamlıklar, muhtarlıklar, belediyeler, Sağlık Ocakları, Kız Meslek Liseleri, Halk Eğitim Merkezleri, vb.

219) AÇEV (Anne Çocuk Eğitim Vakfı), KİHEP (Kadının İnsan Hakları- Yeni Çözümler Vakfı), KEDEV (Kadın Emeğini Değerlendirme Vakfı), LIONS, Marmara Grubu, Türkiye Bahai Topluluğu, ÇEVHEK (Çevre için Hekimler Derneği), Rotary, AKUT (Arama Kurtarma Derneği), TEMA (Türkiye Erozyonla Mücadele Ağaçlandırma ve Doğal Varlıkları Koruma Vakfı), özel hastane ve okullar, vb.

220) Bunlardan bazıları: *Kadının İnsan Hakları Eğitim Programı* seminerlerden oluşan ve kadınlara hukuk, eğitim, toplumsal cinsiyet, kişisel gelişim ve politik eylemlilik hakkında bilgi veren ve tartışmalarını sağlayan bir programdır. *Etkili İletişim*, kadınların ilişkilerinde kendilerini ifade etme ve dinleme; ve sorunlarına çözüm yolları bulma yetilerini geliştirmeyi hedefler. *Sosyal Yetkin Kişilik*, kadınların etkinliğini ve farkındalığını artırmaya yönelik farklı yöntemler araştırmayı hedefler. *Grup çalışmaları*, kadınların sorunlarını bulmaya ve böylece onlara uygun etkinliklere karar vermeye odaklanır. Ayrıca haftanın bir günü serbest grup çalışmaları da yapılmış ve genelde basında çıkan haberler vs. üzerine odaklanılarak kadınlar arasında tartışma açacak meseleler üzerinde konuşulmuştur.

ramları,[221] mesleki eğitimler,[222] elişi kursları ve diğer çalışmalar, jimnastik, tiyatro, özel günlerin kutlanmasıyla ilgili hazırlıklar, piknik ve halka yönelik gösterilerin düzenlenmesi vb. Bütün bu çalışmalar temelde kadınların çeşitli konularda bilgi ve becerilerini geliştirmeyi hedeflemekteydi. Tüm toplum merkezlerinde olduğu gibi Okmeydanı Toplum Merkezi'nde de STK'lar ve kadın kuruluşları bu çalışmaların içinde etkin rol oynamaktaydı. KEDEV ve KİHEP gibi kuruluşlar diğer toplum merkezlerinde olduğu gibi bu merkezde de belli planlar çerçevesinde programlarını uygulamakta, AÇEV ve Marmara Grubu da benzer programları düzenli olarak yapmaktaydılar. Bu kurumların merkezde gerçekleştirdikleri program ve projeler, bazı noktalarda toplum merkezinin kendi yaptığı çalışmaları gölgelemiş olsa da, bu tür düzenli çalışmalar düzensiz olarak açılan atölye ve kurslardan daha etkili olmuştur.[223]

DEĞİŞEN SİSTEMLER İÇİNDE PROJECİLİK, PROJE FEMİNİZMİ VE GÜÇLENDİRME 'KARMAŞASI'

Bu kitabı yazdığım süre içinde Türkiye'de birçok sistem değişti, bu değişiklikler küreselleşme politikaları doğrultusunda ve hükümetin muhafazakâr politika anlayışı içinde gerçekleşti. Özellikle temel sistemlerin değiştirildiğini, eğitim, sağlık ve sosyal hizmetler bağlamında kadınların özgürleşmesini sağlayan değil, aksine engelleyen politikaların hâkim olduğunu söylemek aşırı yorum olmayacaktır. Bu noktada belli bir sürecin içinde olduğumuzu hatırlayarak bu kitabın kapsamına giren alanda ne gibi değişimlerin yaşandığına bakmaya çalışalım.

---

221) Eğitim programları çeşitlidir. Annelere verilen eğitimler, Erken Çocukluk Eğitimi ve Okul Öncesi Eğitimi. Ayrıca ilkyardım, depreme hazırlık, Hamile Eğitimi, okuma yazma eğitimi (Ulusal Eğitime Destek Projesi), Özürlü ailelerine yönelik çeşitli eğitimler, vb.
222) Mahalle Anneliği, Çocuk Bakıcılığı, Temizlik Hizmetleri.
223) Örneğin KİHEP katılımcısı ve Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarına katılmış bir kısım kadın birleşerek ve toplantılar yaparak, bağımsız feminist kadınların destekleriyle Atölye Mor Kâğıt'ı kurdular. Atık kâğıtları dönüştürerek çeşitli yeni ürünler yaratan ve ekonomik pazarda kendine yer bulmaya çalışan atölye, ilk çalışmalarını toplum merkezinde gerçekleştirdi. Merkezin işleyişi değiştikten sonra, Şişli Belediyesi'nden aldıkları mekânla çalışmalarına uzun süre devam ettiler.

İlk olarak kurumsallaşan feminizmi ve proje feminizmini tartışmaya açabiliriz. Okmeydanı'nda yaptığım Ezilenlerin Tiyatrosu tez çalışmamı bitirdiğim 2004 yılında feminizmin projecilikle olan ilişkisi tartışılmakta olan bir konu iken, 2015 yılına geldiğimizde artık bir tartışma konusu olmaktan çıkmıştı. Avrupa Birliği dahil olmak üzere, birçok uluslararası fonun Türkiye'ye aktarılmasıyla birlikte birçok kadın örgütü/feminist kurum yıllar boyunca çeşitli projeler gerçekleştirdiler. Bu durum birçok yeni soruyu da beraberinde getirdi: Kurumlar kendi istedikleri projeleri mi yapmaktaydılar? Uluslararası fonlar ülkedeki kadın örgütlerini/feminist STK'ları belli konularda proje yapmaya mı çağırıyordu? Projeyi destekleyen fon kuruluşu kimdi? Gelen paranın kaynağı neydi? İlgili fon kuruluşunun amacı neydi? 1990'lardan itibaren kadın örgütlerinin/feminist kurumların kurulmasıyla birlikte feminizmin ve kadın çalışmalarının yaygınlaşması olumlu olduysa da, "dağınıklık, örgütlenmenin ve işbirliklerinin zorlaşması"[224] gibi olumsuzluklar da yaşanıyordu. Feminist ideolojinin ve söylemin içinin boşaltıldığı eleştirileri yapılan bu dönemde, kurumlar kendi spesifik alanlarında yaptıkları çalışmalara yoğunlaşıyor, kendi projelerine kapanıyor ve diğer kurum/örgütlerle ilişkilenemiyordu.[225] Günümüzde projeciliğin sadece feminizmde ve kadın çalışmalarında değil, başka birçok alanda da yaygın olması nedeniyle genel bir eleştiri yapmak mümkün. Son dönemlerde, proje bazlı çalışmamak ya da sadece belli konularda projeler yapmak ve fon kuruluşlarınca desteklenmek bir 'ayrıcalık' gibi duruyor. Genel durum kadın örgütlerinin/feminist STK'ların amaçlarını gerçekleştirebilmek için fonlara başvurdukları, projelerine destek almaya çalıştıkları ve kurumlarının varlığını ancak bu şekilde sürdürebildikleri bir tablodur. Kadınların proje önerileri yazarak, fon kuruluşlarının koşullarını yerine getirmeyi amaçlayan toplantılar yaparak, sonuç raporları yazmak gibi bürokratik gerekllilikleri yerine getirmeye çalışarak ve bazen de diğer STK'larla yarışarak/rekabet içine girerek enerjilerini harcamak zorunda kaldıkla-

224) Ecevit ve Kardam, s. 92.
225) *A.g.y.*, s. 92.

rını görüyoruz. Bu bir anlamda feminizm içinde gönüllülük esasına dayalı politik eylemliliği de değiştiren bir mekanizmadır. Sancar, bunun sadece Türkiye'de gelişen bir durum olmadığını, küreselleşen dünyada ilk olarak Amerikan lobicilik siyasetinin bir uzantısı olarak ana akımlaşma *(mainstreaming)* anlayışının egemen olmasıyla ortaya çıkmaya başladığını belirtir.[226] Bu anlayış ayrıca "kurumsallaşma ve kamu politikalarının içine sızma/girme"[227] olarak da tanımlanabilir. Sancar'ın makalesi doğrultusunda bu durumu şu şekilde özetleyebiliriz:

> Süreçte birçok önemli kadın grubunun ve örgütünün eleştirel konumunu yitirip erkek egemen kurumlardaki iktidar ilişkilerinin bir parçası haline geldiği ya da kadın örgütlerinin STK'laştığı söylenebilir. Eşitlik ve özgürlük mücadelesine kendini adamış kadınların çoğu kadın projelerinin profesyonel uzmanları ya da devlet kurumlarının 'femokratları' oldular. Daha, kadın hareketinin STK'laşması, finansman için proje profesyonelliğini zorunlu kıldı; projeler, uygulama programları ve eylem planları temel eylem biçimi oldu. Proje ihaleleri, bürokratik yazışmalar, muhasebe raporları, profesyonelliğe dayalı feminizmin bir parçası oldu; bilinç yükseltme, "kişisel olan politiktir diye bağırma", hiyerarşik olmamaya çalışma, kolektif eylem gibi ilkeler tartışılmaz oldu.[228]

Özetle, kurumsallaşan feminizm kendi profesyonel feministlerini yaratarak proje geliştiren ve uygulayan bir yapıya sahip olmaktadır. Bu değişen düzen içinde, bu çizgiye sahip olmayan ve/veya karşı çıkan kurumların ve örgütlerin çok uzun soluklu olamadıklarını ya da uzun süren bir hayatta kalma mücadelesinin ardından kapandıklarını görüyoruz. Feminist hareketin projecilik mefhumunu kırmaya çalışan feminist eylemlilikleri ise, 1990'lardan beri çeşitli platformlar, oluşumlar ve kolektifler kurulması; kampanyalar düzenlenmesi olarak özetleyebiliriz.

Benim konum açısından baktığımda, proje feminizminin profesyonel feministler tarafından 'dezavantajlı' kadınlar *için* 'eğitim

226) Sancar, s. 67.
227) Gevrek ve Timisi, s. 38.
228) Sancar, s. 67.

programları uygulamak' üzerine projelere yoğunlaştığını, bir başka deyişle kadın STK'larının 'öteki' kadınlar *için* projeler gerçekleştiren kurumlara dönüştüğünü görüyorum. 1990'larda ve 2000'lerde bu projelerin gerçekleştirildiği mekânlar arasında, devletin kurumlarından biri olan toplum merkezleri de bulunuyordu. Günümüzde toplum merkezlerinin kapanması veya etkinlik alanlarının değiştirilmesi sonucunda, toplum merkezi proje feminizminin projelerini gerçekleştirdiği bir mekân olma niteliğini yitirmek durumunda kaldı. Bu anlamda yeni alanlar olarak ağırlığın yerel yönetimlere kaydığını söyleyebiliriz. Sancar, özellikle Fransa'da 1980'lerden sonra devlet içinde yer alan femokratların önemli pozisyonlarda çalışarak, birçok yenilikçi reforma imza attığını, ancak bu tür bir gelişmenin ülkemizde gerçekleşmediğini yazmıştır.[229] Ancak projeciliğin alanının toplum merkezlerinden yerel yönetimlere ve belediyelere kaydığı gerçeğini düşünürsek, femokrat olmasalar dahi, belediye çalışanları arasında da profesyonel feministlerin varlığının artıyor olduğunu belirtebiliriz.

Projeciliğin profesyonel feminist üretmesi aynı zamanda proje yazımında da yeni kavramlara yol açtı. Projeciliğin feminizm içinde yarattığı karmaşa gönüllülük, kızkardeşlik, dayanışma, bilinç yükseltme, karşılıklı öğrenme, vb. kavramları tekrar düşünmemizi gerektirir. Ama aynı zamanda küresel bir kavramın ortaya çıktığını da gösterir: kadınların güçlendirilmesi *(empowerment)*. Kalkınma politikaları içerisinden çıktığı düşünülen bu yeni kavramın, 'güçlenme/güçlendirme'nin dört boyutta gerçekleştiği söylenir: bilişsel, psikolojik, politik ve ekonomik.[230] Kadın erkek eşitsizliği bağlamındaki tartışmalar yerini toplumsal konumunda değişimi yaratacak olan kadınların güçlenmesi üzerine tartışmalara bırakır.[231] Kümbetoğlu güçlenme kavramını şu şekilde açıklar:

---

229) *A.g.y.*, s. 89, 92.

230) Nelly P. Stromquist, "Kadınların Güçlendirilmesinde Eğitimin Rolü", Fevziye Sayılan (der.), *Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim: Olanaklar ve Sınırlar* içinde, Dipnot Yayınları, Ankara, 2012, s. 186-187

231) Belkıs Kümbetoğlu, "Kadınlara İlişkin Projeler", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 167.

> Kadınların hayatlarının her anlamda kendi güçlerini kullanabildiği, hayatları üzerindeki kontrolün başkalarında değil, kendilerinde olduğu biçiminde bir içerik taşımaktadır. Gelişme ve kadın bağlamında güçlenme "kadınların alternatiflerini çoğaltmak ve bu alternatifleri kullanabilme yetilerini geliştirmek" anlamında kullanılmaktadır.[232]

Dünya genelinde düşünüldüğü zaman kız çocuklarının okullulaşma oranının yükseltilmesi, okul sistemine katılma olarak düşünülmekte ve eğitimle ulaşılan deneyim ve bilginin, otomatik olarak kadınları güçlendirdiği varsayılmaktadır.[233] Kümbetoğlu bunu eğitim açısından değil, ekonomik ve sosyal açılardan ele alarak, kadınları erkeklerle eşit konuma getirmenin yetmediğini; "var olan ataerkil yapının temel taşı olan cinsiyet rollerindeki dönüşümü gerçekleştirecek değişim için kadınların güçlenmeye ihtiyaçları" olduğunu söyler.[234] Ancak eğitim bilimleri açısından bakıldığında durum farklı görünmektedir. Çünkü siyasal açıdan değil, eğitim açısından duruma bakıldığında, "yetişkin kadınların güçlendirilmesinden bahsederken, eğitsel faaliyetlerde ve politik taleplerde bulunan kadın hareketini ve onunla bağlantılı kadınların öncülük ettiği sivil toplum örgütlerinin nasıl işlediğini de incelemek gerekir."[235] Bu noktada Ayata'nın kadın STK'larını toplum merkezlerinde çalışmalar yapmaya çağırması gibi, dünya genelinde de çoğu kadın STK'larının etkinliklerine katılan kadınların düşük gelirli olduğunu ve bu STK'lara orta sınıf kadınların öncülük ettiğini, böylece çok sınıflı hareketler haline geldiğini hatırlamamız gerekir.[236] Bu yeni kavram ve kadını güçlendirme çabaları çoğunlukla okul sisteminin dışında kalmış kadınlara yöneliktir.[237] Kadın örgütlerinin/feminist STK'ların çoğunlukla projeler geliştirip, fon alarak yaptıkları bu güçlendirme çalışmaları, olumlu açıdan bakıldığında kadınlar *için* eğitim bağlamında aşağıdaki gibi amaçlara sahiptir:

232) A.g.y., s. 168
233) Stromquist, s. 188.
234) Kümbetoğu, s.169.
235) Stromquist, s. 192.
236) Stromquist, s. 193.
237) Stromquist, s. 193.

> Kadınların öncülüğündeki sivil toplum örgütlerinin sağladığı alternatif mekânlarda, çalışma alanları (özel konularda kısa süreli kurslar) sayesinde sistematik öğrenme fırsatları sunulmaktadır. Sözü geçen kurslarda kadınların gelişimi için sunulan son derece gerekli konular şunlardır: toplumsal cinsiyet temelli baskı, yeniden üretim ve sağlık, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet, yasalar ve politikalar. Onlar ayrıca örgütlenme ve harekete geçirme gibi yöntemlerle ya da rol modeli olma, global iletişim ağına katılma, lobi oluşturma, gözlemleme ve birinin liderliğini izleme ve değerlendirme gibi bir örgüt içinde yapılagelen rutin eylemlerde boy veren enformel öğrenme olanakları sağlar.[238]

Bu çok boyutlu ve çok amaçlı yaygın eğitim sisteminin nasıl, hangi araçlarla ve ne amaçla yapıldığı da ayrı bir araştırma konusudur. Çünkü saptanan amaçlar ve hedefler ne olursa olsun, örneğin güçlendirmenin sadece eleştirel farkındalık geliştirmemesi, aynı zamanda değişim için harekete geçme kabiliyetinin de gelişmesinin amaçlanması[239] gibi, birçok yeni soru karşımıza çıkar:

> Belirli strateji ya da müdahaleyi nasıl güçlendireceğimizi belirlemek için hangi kıstası geliştirmeliyiz? Spesifik bir strateji ya da müdahalenin güçlendirmesi için hangi ölçütü kullanmalıyız? Güçlendirme sürecinde, bilinçlenme ve harekete geçme, somut hedef ve kaynaklara ulaşmaktan daha mı iyidir?[240]

Genel olarak yukarıda anlattığım şekliyle kadın çalışmalarında kullanılan güçlenme/güçlendirme kavramını projeciliğin dili olarak gördüğümü söylemeliyim. (Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında da bir bakıma ezilenlerin güçlendirilmesi amaçlanmaktadır, ancak burada güçlendirme mevcut sisteme, baskı ve ezilmeye karşı mücadele etmek için yaratılması amaçlanan kolektif eylemliliği öngörür.) Bu noktada Sancar'ın STK'laşma ve proje feminizmi değerlendirmesine geri dönmenin faydalı olduğunu düşünüyorum:

> Kadın örgütleri kadın sorunlarının çözümünü toplumdan, devletten, bireyden, politik aktörlerden talep eden, erkek egemenliğin

238) Stromquist, s. 194.
239) Stromquist, s. 195.
240) Stromquist, s. 195.

değişik, gizil ve stratejik biçimlerini açığa çıkarma ve eleştirmeye göre şekillenmiş yapılarını ve ideolojik özelliklerini yitiriyorlar; kadın sorunlarını çözmesini istedikleri kamu kurumlarının parçası haline geliyorlar. (...) Parasal kaynaklar kadın fonlarından, deneyim-bilgi-teknik ise kadın projelerinden geliyor. (...) Kadın hareketinin STK'laşması ve proje feminizmi (...) kadın hareketini örgütsel, ideolojik ve politik dönüşüme uğratan en önemli faktörlerden biri. Bu olgu kadın hareketinin gündeminde çarpılmalara, kaymalara ve kırılmalara yol açıyor. Bu durum öncelikle devletin (...) yapmak istemediği işleri kadın örgütlerine yaptırmasına yol açıyor. Bu işleri yapacak kadın örgütlerini finanse etsin diye uluslararası fonların proje destekleri kamu bütçelerinin yerine geçiyor. (...) Kadın örgütleri ise bu işleri yapmak ve bu fonlara ulaşmak için örgüt yapılarını, stratejilerini, örgütlenme hedeflerini, işbirliklerini ve eleştirel konumlarını değiştirmek ve bu duruma göre yeniden yapılanmak zorunda kalıyorlar. Gönüllülüğe, siyasal özerkliğe ve ideolojik olarak erkek egemenliğini eleştirmeye dayanan feminist örgütlenme yerine somut sorun çözmeye ve uygulamaya yönelik projeler yapan kadın örgütleri geçiyor. Kadın projeleri, gönüllü katılıma dayalı kadın örgütleri yerine uzmanlık, işbölümü ve doğrudan sorun çözmeye yönelik iş görme stratejilerine dayalı yeni bir kadın örgütlenme modeli yaratıyor. (...) Doğrudan sorun çözmeye odaklanan 'kadın projeleri' daha dar ve derinlemesine çalışan kadın örgütlerini ortaya çıkarıyor; ama kadınlar arasında erkek egemenliğinin değişik biçimlerine karşı ortak mücadeleyi de çoğu zaman sorunlu ve güçsüz kılabiliyor. (...) Kadın projeleri kadın örgütlerinin artık kitlesel örgütler olmaktan çıkmasına yol açıyor; her bir kadın örgütü birkaç profesyonel kadın ve onlara yardım eden kadınlardan oluşuyor; yeni kadınların gelmesi ne talep ediliyor ne de bundan hoşlanılıyor; kadın örgütlerinin içi boşaltılıyor. (...) Bu dönüşüm kadın örgütlerini siyasetten, siyaseti de kadın örgütlerinden ve özellikle de feministlerden ve feminist eleştiriden uzak tutuyor.[241]

Projeciliğin bu olumsuz değişim ve dönüşümlere kapı açması, kavramların tekrar ve farklı tanımlanmasına da yol açar. Kadınlar *için* eğitim söylemi projecilik kapsamında şu şekilde tekrar üretilir: Orta sınıf, eğitimli kadınların profesyonel olarak çalıştığı

241) Sancar, s. 93-94.

STK'larda yazdıkları projelerle farklı bir şekilde gelişerek, bu projelerin kısa ya da uzun vadeli olsun, karşılıklı değişimin değil, sadece katılımcı kadınlar *için* yapılan bir etkinliğe dönüşebilme ihtimalinin çok yüksek olduğu bir tekrar üretim. Lâkin projecilik sadece feminizmi değil, neo-liberal sistem içinde bizim örneğimizdeki sosyal hizmetleri ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nu da değiştirdiğini söyleyerek bu karmaşayı çözümlemeye çalışacağım.

Fritz'in söylediği gibi Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında da özellikle Avrupa'da, bu kez marjinal topluluklar *için* 'güçlendirme' projeleri oluşturulduğu görülmektedir. Aynı feminizmin içinde bulunduğu durum gibi projeciliğin ve onun kapsadığı kendine has işlerin yapılmak zorunda kalındığı bir dönemin içinde bulunuyoruz. Ayrıca birçok proje koordinatörünün, atölye katılımcısının ve gazetecinin bu dönemde Augusto Boal'a sorduğu en *anlamlı* soru, Ezilenlerin Tiyatrosu adının değiştirilmesinin gerekip gerekmediğidir.[242] Kuşkusuz projeyi fonlayacak olan kurum 'ezilenlerin' kavramından hoşnut olmayacak, bu başlık altındaki projeleri fonlamak istemeyecektir. Boal'ın bu soruya verdiği cevap ise her zaman şöyle olmuştur: "Burada bir ezilme görüyor musunuz? Eğer görüyorsanız, tiyatromuzun adı ve çalışmaları açıklayıcıdır."[243]

Projeciliğe, feminizmin profesyonelleştirilmesine ve maddi kaynak arayışlarına bu kadar yer vermemin özel bir nedeni var. Küreselleşen dünya, neo-liberal ekonomi ve bütün bu söylemler *para* ortak paydasında kesişiyor. Kadınların güçlenmesi/güçlendirilmesi amacıyla yapılan birçok kadın projesinde daha önce söylediğim gibi SHÇEK'in toplum merkezleri bu projelerin mekânı olabiliyordu. Ancak SHÇEK'in kapatılması ve ülkedeki sistemlerin değişimi bir başka karmaşaya daha yol açtı. Bu durumu kısaca irdeleyemeye çalışalım.

SHÇEK'in kapatılarak Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı adında yeni bir bakanlığın oluşturulması, *kadın* kelimesinin bakanlık adından çıkarılması ve bir alt birim olarak çalışması olumsuz anlamda hayati bir değişimdir. Kadını aile içinde tanımlamak ve/ve-

242) Fritz, s. 109.
243) *A.g.y.* s. 109.

ya sosyal politikalar altında çalışmalar yapmak, devletin attığı bir geri adımlar silsilesini gösteriyor. Sosyal hizmetlerin devlet tarafından bu bakanlık altında verilmeye başlanması da birçok farklı uygulamaya yol açıyor. Sosyal hizmet uzmanları hükümetin sosyal hizmetler konusunda kapsamlı araştırma ve çalışmalarının olmadığını ve "birçok sosyal olgu üzerine bütünsel olmayan, küçük ve yararcı çözümler üretildiği"ni[244] gözlemlediklerini belirtiyorlar. Son dönemlerde yayınlanan Sosyal Hizmet Merkezleri Yönetmeliği'nin[245] de sosyal inceleme gibi sosyal hizmet uzmanlarının yapması uygun olan araştırmaları daha geniş bir meslek grubuna yayarak ayrı bir karmaşa daha yarattığı da söylenebilir.[246] SHÇEK'ten devralınan toplum merkezlerinin bir kısmı kapatılmış, bir kısmı ise 'ek hizmet birimi' ve 'sosyal hizmet merkezi' olarak çalışmalarına devam etmektedir. Yönetmelikte bu şekilde tanımlanmamasına rağmen, işleyişte toplum merkezlerinin Aile ve Sosyal Politikalar İl Müdürlüğü teşkilatının bir alt birimi olarak, bir ilçe müdürlüğü gibi çalışmakta olduğu söylenmektedir. Bu anlamda toplum merkezleri danışma, başvuru, evlatlık, koruyucu aile gibi bireysel taleplere cevap veren mekânlara dönüşmüştür. Toplum merkezlerinin işlevinin yerini belediyelerin açtığı kültür merkezleri, gençlik ve çocuk evleri almış gibi görünmektedir. Genel anlamda SHÇEK'in kapatılması ve Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'nın açılmasıyla, Türkiye'de sosyal hizmetler sosyal refah ülkesi ilkelerinden çok, bir yardım verme kuruluşuna dönüşmektedir. Sosyal hizmet uzmanlarının bu durumla ilgili araştırma yapıp, makale yayınlamadıklarını, sadece dile getirmeye çalıştıklarını gözlüyorum. Örneğin Aziz Şeker devletin sosyal hizmet politikasında ilerlediği noktaları şu şekilde belirtir:

> Gündelik dilde sık kullanılan bir söylem; sadaka kültürü. Yoksulluk 'sadaka' ile ortadan kaldırılamıyor ki, yoksulluğu meslekleştiren büyük bir toplumsal kitle oluştu. Yoksulluk kültürü derinleşti.

244) http://www.sosyalhizmetuzmani.org/kemalkilicdaroglu.htm [erişim tarihi: 17 Kasım 2014].
245) Sosyal Hizmet Merkezleri Yönetmeliği, *Resmi Gazete*, 9 Şubat 2013, Sayı: 28554.
246) http://www.sosyalhizmetuzmani.org/shm-riza.htm [erişim tarihi: 10 Aralık 2014].

> Yardımlara bağlı topluluklardan sağlıklı bir toplum inşa edilebilir mi? SYDTF [yeni adıyla Sosyal Yardımlar Genel Müdürlüğü] ve SHÇEK bir nakdi yardım kapısı oldu. İktidarın mevcut sosyal politikası ise sanki 'sosyal yardım' üzerine kurulu. (...) Son bir iki yıldır SHÇEK inanılmaz artan bütçesiyle, parlamenter çoğunluğa sahip siyasiler için övünç kaynağı oldu. Büyük bir nakdi yardım politikası uygulanıyor. Sokak deyimiyle 'para' dağıtılıyor. (...) Nakdi yardım verilen insanlar yardımları etik bir yaklaşımla mı alıyorlar? Yardımlar güdümlü mü dağıtılıyor üzerine kamuoyu bilimsel ve güvenli bir bilgiye tam anlamıyla sahip görünmüyor. Sosyal hizmetler görünen o ki kimi otoriteler tarafından 'siyasallaştırıldı' denebilmektedir.[247]

Türkiye'de sosyal hizmetler bireysel çözümlere yönelmesi, toplumda gerekli sosyal incelemelerin yapılmaması ve toplum merkezi gibi insanların birlikte olabilecekleri, kendilerini geliştirebilecekleri, dayanışabilecekleri yapıların ortadan kaldırılmasıyla, Şeker'in söylediği gibi, *para* yardımı üzerine yoğunlaşan ve yoksulu sürekli olarak yoksul ve yardıma muhtaç bırakarak bir kısır döngüyü idame ettiren siyasi bir karaktere bürünmüştür. Yerel yönetimlerin siyasi yapı ve işleyişinin yanında, devletin de sosyal hizmetler alanını siyasileştirmesi, özellikle kadın meselesi açısından olumlu sonuçlar yaratmıyor. Dilek Karafazlı, "Sosyal Haktan Hayırseverliğe: Sosyal Yardımlar"[248] başlıklı yazısında, AKP hükümetinin sosyal yardımları bilinçli ve sistematik bir politikayla uyguladığını vurguluyor. Kadını kurumsal olarak aile, mekânsal olarak ev içinde tanımlayan bu muhafazakâr politika, sosyal yardımlar kapsamında da Karafazlı'nın söylediği gibi, "kadınların aile içindeki konumunu güçlendirmek ve bağımsız eşit bir birey olmalarını sağlamak bir yana, tam aksine ev içi bakım yükünü beslediği ve görünmeyen ev içi emeğe bağlı diğer hizmetleri yeniden ürettiği"[249] bir mekanizmayı sunuyor. Sosyal hizmetler en genel anlamda devletin vatandaşına sağlamakla yükümlü olduğu hizmetleri içerir. Vatandaşın sahip olduğu bu sosyal haklar, günümüzde

247) http://www.sosyalhizmetuzmani.org/kemalkilicdaroglu.htm [erişim tarihi: 17 Kasım 2014].
248) Dilek Karafazlı, "Sosyal Haktan Hayırseverliğe: Sosyal Yardımlar", *Feminist Politika*, 25, Kış 2015, s. 12-13.
249) *A.g.y.*, s. 12.

sosyal yardımlar çerçevesinde kurgulanmaktadır. Daha önce belirttiğimiz gibi işleyişte sosyal yardımlar var olan sorunu çözmek, düzeltmek için değil, halk arasında belli bir muhtaçlık kısırdöngüsünü hükümetin iktidarında tutabilmek için kullanılmaktadır. Sosyal yardım politikasına yapılan feminist eleştirilerde de, yardımların geçici olması, sürekli olmaması, keyfi kriterlerle verilmesi yer almaktadır; ayrıca evde hasta, engelli ve yaşlı bakımı gibi aslen kamu hizmeti olan ancak geleneksel toplum yapısında kadınların görevi olarak algılanan hizmetlerin sosyal yardımlar kapsamında bireye -çoğunlukla kadına[250]- yüklenmesi, geleneksel anlayışın devlet eliyle tekrar üretilmesi, ev içi cinsiyet eşitsizliğinin devam etmesi ve kadının ev içine yeniden hapsedilmesi vurgulanmıştır.[251]

Genelleme yapmak mümkün olmasa da, şu örneği bu kitapta paylaşmanın önemli olduğunu düşünüyorum: Bir arkadaşıma büyükşehir belediyelerinden birinde kadınlarla tiyatro çalışması yapması için talepte bulunuluyor. Arkadaşım belirtilen yere gittiğindeyse kadın katılımcıların gelmediklerini görüyor. Bunun üzerine belediye yetkilileri kadınlara belli bir *para* ödeyerek çalışmaya katılmalarını sağlıyorlar. Bu örnekten yola çıkarak, devletin ve yerel yönetimlerin uzun yıllardır sürdürdükleri *para* ve malzeme yardımlarının, halkın sürekli olarak bu tür maddi yardımlar beklemesine yol açtığını söylemek aşırı yorum olarak görülmez sanıyorum. Halkın kendisi için yapılan bir etkinliğe bile, ancak bir karşılık alarak gelmesi başka neyin göstergesi olabilir? Sonuçta projecilik ile başlayan *para* ve yardım hikâyesi, devletin de halkın da artık her şeyin parayla ve yardımla çözülebileceğine inandığı korkunç ve karmaşık bir tabloya ulaşmış bulunuyor.

Eğitim, sağlık, sosyal hizmetler gibi sistemlerde yapılmaya devam edilen değişikliklerin kadınlar açısından gelecekte ne gibi so-

250) 2012 yılında sosyal yardımlardan faydalanan kadınların oranı yüzde 70'tir. http://www.toplumsol.org/yerel-secim-sonuclari-ve-turkiyenin-yoksul-yuzu-ozcan-caglar/ [erişim tarihi: 25 Şubat 2015].

251) Bkz. Yeşim Dinçer, "AKP'nin 'Makbul Kadın' Politikasına Karşı Feminist Forum", Yayınlanmamış Sunum Metni [*Feminist Politika*, Mayıs 2015, 26. Sayı'da yayınlanacak]; Deniz Ulusoy, "AKP'nin 'Makbul Kadın' Tahayyülü ya da İmkânsız Hayaller", *Mesele*, 99, Mart 2015; Dilek Karafazlı, 2015.

nuçlar yaratacağını tam olarak bilemediğimiz bu dönemde, kadınlar için önemli bir mekân olan toplum merkezlerinin işlevini kaybetmesi, imam hatip okullarının yaygınlaştırılması, kadınlarla ilgili muhafazakâr söylemlerin baskın hale gelmesi, örneğin devlete bağlı aile planlama merkezlerinin üreme merkezlerine dönüştürülmesi, kürtaj ve sezaryen üzerine yasal olmayan dayatmaların getirilmesi, kafa karıştırıcı doğurganlık politikaları, son yıllarda artan kadına yönelik şiddet ve kadın cinayetleri bu kitap bağlamında kadınlar *için* eğitimin daha nerelere uzanacağını bilemediğim, öngöremediğim bir karmaşaya yol açıyor. Artık kadın örgütlerinin/feminist STK'ların siyasileştirilmiş bu atmosfer içinde, zaman zaman devlet kurumlarıyla, ama çoğunlukla politik açıdan daha 'çağdaş' yerel yönetimlerle işbirliği yapma çabası içinde olduklarını gözlemliyorum. Kadınlar için bilginin, bilinçlenmenin ve biraraya gelmenin artık hangi araçlarla ve mekânlarla mümkün olduğunu sorgulamamız gereken bu dönemde, feministler olarak alternatif çözümler, yöntemler ve direniş alanları yaratmamız gerekiyor. Feminist açıdan Türkiye'de Ezilenlerin Tiyatrosu'nun yeni uygulamalar ve açılımlar sunacağını düşünüyorum.

FEMİNİST METODOLOJİ



Kadınlarla birlikte Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını feminist bir yaklaşımla, kuramla ve metodolojiyle gerçekleştirdik. Bu bölümde ilk olarak feminist bir perspektifle Judith Butler'ın performatiflik kuramı üzerinden Ezilenlerin Tiyatrosu uygulamalarını nasıl anlamlandırabileceğimizi; ikinci olarak Ezilenlerin Tiyatrosu'nun hem bir akademik araştırma hem de bilinç yükseltme yöntemi olarak nasıl bir feminist metodoloji önerebileceğini; son olarak da Okmeydanı Toplum Merkezi'nde Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleriyle nasıl çalıştığımızı ve bu araştırmanın nasıl yapıldığını anlatmaya çalışacağım.

PERFORMATİFLİK VE EZİLENLERİN TİYATROSU

Judith Butler'ın performatiflik kuramı üzerinden Ezilenlerin Tiyatrosu'nu nasıl anlamlandırabiliriz? Bu bölümde Butler'ın bakış açısıyla toplumsal cinsiyet ve performatiflik kuramını Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında yeniden okumaya çalışarak, kadınların performansı bir özgürleşme stratejisi olarak nasıl kullanabileceklerine değineceğim. Kadınlarla birlikte yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında temel amacımız kadınların ezilmesi üzerine toplumda sıklıkla karşılaştığımız konuları Forum Tiyatrosu biçimiyle seyirciye sunmak, daha sonra da seyirci-oyuncuların katılımına açarak muhtemel çözüm ve strateji önerilerini deneyimlemekti. Bu aşamada kullandığımız yöntemi şöyle özetleyebiliriz: Atölye çalışmaları yoluyla kadınların ezilmesine odaklanarak ortaya çıkarmak, belirli toplumsal cinsiyet rollerini açığa çıkarmak, patriyarkanın cinsler arasında nasıl işlediğini göstermek ve bu işleyişi bozacak ve/veya karşı çıkacak stratejiler aramak. Forum performansının bitimiyle ve gerçek hayattaki performansın başlamasıyla birlikte de, oyuncuların, seyircilerin ve seyirci-oyuncuların yaşadıkları deneyimi gerçek hayatlarına yansıtmalarını sağlamak. Augusto Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında toplumsal değişim ve dönüşüm diye ifade ettiği eylemlilik bu döngü ile başlar. Özkazanç "Butler'ın Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz" adlı makalesinde, "Butler'a göre feminizm (...) toplumsal dönüşüm sorunuyla doğrudan ilgili bir siyasi gelenektir ve amacı toplumsal cinsiyet ilişkilerinin toplumsal dönüşümüdür,"[252] diye yazar. Boal'ın yaklaşımına benzer bir şekilde Butler da toplumsal dönüşümün farklı şekillerde gerçekleşebileceğini savunur:

> Toplumsal dönüşüm, yalnızca kitleleri bir dava uğrunda harekete geçirmekle değil, gündelik toplumsal ilişkilerin yeniden eklemlenmesiyle ve aykırı ya da yıkıcı pratiklerin açtığı yeni kavramsal ufuklarla da gerçekleşir.[253]

---

252) Alev Özkazanç, "Butler'ın Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz", *Mülkiye Dergisi*, 37 (4), s. 120.

253) Judith Butler, "Evrenselli Yeniden Sahnelemek: Hegemonya ve Biçimciliğin Sınırları", Slavoj Zizek, Judith Butler, Ernesto Laclau, *Olumsallık Hegemonya Evrensellik: Solda Güncel Diyaloglar*, çev. Ahmet Fethi, Hil Yayın, İstanbul, 2009, s. 22.

Butler'ın bahsettiği gündelik toplumsal ilişkileri, Ezilenlerin Tiyatrosu'nda sorunsal olarak seçtiğimiz, heteroseksist, baskıcı, patriyarkal hegemonyanın bir izdüşümü/stereotipleri olarak sahnelediğimiz kısa forum oyunları olarak düşünebiliriz. O hâlde Ezilenlerin Tiyatrosu'nda nasıl aykırı veya yıkıcı pratikler oluşturabiliriz? Bu noktada özellikle Ezilenlerin Tiyatrosu'ndaki seyirci-oyuncu kavramı ve eylemliliği ile bu aykırı ve/veya yıkıcı pratikleri aradığımız, seyircinin müdahale ve katılımıyla gerçekleşen bir performansa gönderme yapıyorum. Ancak seyirci-oyuncuların tüm katılım ve müdahalelerini Butler'ın önerdiği pratikler olarak düşünmektense, mevcut hegemonyanın Ezilenlerin Tiyatrosu gösterileri sayesinde görünür ve tartışılır kılınmasından ve seyirci-oyuncuların bu hegemonik yapıyı kırmaya çalışıp çözüm ve stratejiler geliştirmeye dayalı prova yaptığı bir bütünsel performanstan bahsetmemiz daha anlaşılır bir tablo çizebilir. Başlangıç noktamız nedir? Karşı çıktığımız nedir? Aradığımız nedir? Nasıl bir toplumsal dönüşüm? Feminizm için nasıl bir kazanım hedefliyoruz? Feminist bir çalışma olarak nereden başlayıp nereye varmak istiyoruz? İşte bu noktada Butler'ın toplumsal cinsiyet ve gerçekliği üzerine düşüncelerine bakmakta fayda var:

> Kategoriler tartışmaya açıldığında toplumsal cinsiyetin *gerçekliği* de krize girer: Gerçeğin nasıl gerçekdışından ayrılacağı belirsizleşir. İşte bu da 'gerçek' addettiğimizin, toplumsal cinsiyete dair doğallaştırılmış bilgi olarak başvurduğumuzun aslında değiştirilebilecek ve üzerinde oynanabilecek bir gerçek olduğunu kavramamıza sebep olur. Adı ister altüst edici, ister başka bir şey olsun. Bu kavrayış kendi başına bir siyasi devrim olmayabilir, fakat insanın neyin mümkün ve gerçek olduğuna dair görüşlerinde köklü bir değişim olmadıkça siyasi devrim mümkün değildir. Kimi zaman bu değişim, açıkça kurumsallaştırılmalarından önce ortaya çıkan ve bizi temel kategorilerimizi baştan düşünmeye iten bazı tür pratiklerin sonucu olarak gerçekleşir: Toplumsal cinsiyet nedir, nasıl üretilir ve yeniden üretilir, imkânları nelerdir? Bu noktada tortulaşmış ve şeyleştirilmiş toplumsal cinsiyet 'gerçekliği' alanının farklı, üstelik daha az şiddet içeren bir şekilde yeniden kurulabileceği kavranır.[254]

254) Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 28-29.

Butler'ın söylediği gibi kategorilerin sorgulanmaya başlaması, toplumsal rollerinin ve kimliklerin doğal olduğuna dair gerçekliğin krize girmesiyle sonuçlanır. Böylece toplumsal cinsiyet rol ve kimliklerinin "değiştirilebilecek ve üzerinde oynanabilecek" olduğu bir gerçeğe doğru yol almamızı sağlar. Peki bu 'kriz' nasıl oluşturulur ve bu 'üzerinde oynanabilecek' meselesini Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında nasıl ele alabiliriz? Butler'ın bu yaklaşımını Jana Sanskriti hareketinin düşünceleri eşliğinde açıklamaya çalışalım: Butler siyasi bir devrim olabilmesi için "insanın neyin mümkün ve gerçek olduğuna dair görüşlerinde köklü bir değişim" olması gerektiğini söyler. Bu düşünce, Ganguly'nin, "İçsel devrim seni dışsal devrime götürür," düşüncesiyle benzerlik taşır. Ganguly de Ezilenlerin Tiyatrosu'nu bütünsel bir devrimin provası olarak niteler; ancak Butler'dan farklı ifadelerle ama benzer işleyişte, içsel devrim sayesinde dışsal bir devrime ulaşılabileceğine dikkat çeker. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda da baskıcı, hegemonik sistemlerin yarattığı çatışmaları, dayatmaları görünür kılıp, tartışmaya açmadıkça dışsal bir devrime, toplumsal bir dönüşüme ulaşmak mümkün değildir. O hâlde Butler'ın *kriz* olarak tanımladığı durum, Ezilenlerin Tiyatrosu'nda atölyeler sonucunda ortaya çıkarılan ezilmenin Forum Tiyatrosu biçimiyle sunulduğu bir durumla benzerlik taşır mı? Forum oyunuyla tartışmaya açılan toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlikleri seyirci-oyuncunun katılımıyla 'değiştirilebilecek ve üzerinde oynanabilecek' bir gerçekliği oluşturur mu? Bu cevapları ararken kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında hangi kavram ve olgulardan yola çıkmalıyız, sorusu da gündeme gelir. Butler'ın izini takip ettiğimizde toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlikleri karşımıza çıkar. Butler'ın toplumsal cinsiyeti düşünme biçimi birçok feminist sosyal bilimciden farklı bir yaklaşım içerir. Çoğumuzun ezbere bildiği "toplumsal cinsiyet kültürel ve/veya toplumsal olarak kurguludur; kültürel ve/veya toplumsal olarak inşa edilmektedir" bilgisine karşılık Butler bu yaklaşıma karşı ontolojik sorular sorar:

> Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyetin, cinsiyetin kültürel yorumu olduğunu ya da kültürel olarak inşa edildiğini iddia ediyorlar.

> Peki, bu inşa nasıl bir tavır ya da mekanizmayla gerçekleşir? Toplumsal cinsiyet inşa edilmiş bir şeyse eğer, farklı bir şekilde inşa edilebilir mi, yoksa inşa edilmişliği faillik ve dönüşüm olasılığına meydan vermeyen bir nevi toplumsal determinizm mi ima eder?(...) Bu bedenler amansız bir kültürel yasanın edilgen alıcıları olarak kavranıyor. Toplumsal cinsiyet 'inşa' eden 'kültür' böyle bir yasa ya da yasalar dizisi üzerinden kavrandığında toplumsal cinsiyet, eskiden "biyolojik kaderdir" formülasyonunda olduğu denli belirlenmiş ve sabitlenmiş oluveriyor. Bu sefer biyoloji değil, kültür kader oluyor.[255]

> Simone de Beauvoir *İkinci Cins*'te, "Kişi kadın doğmaz, kadın olur", diye yazmıştı. Tuhaf, hatta anlamsız bir söz bu, kişi başından itibaren kadın değilse sonradan nasıl kadın olabilir ki? Ayrıca bu olma işini yapan 'kişi' kim? Bir noktada toplumsal cinsiyeti haline geliveren bir insan mı var? Bu insanın toplumsal cinsiyeti her neyse o olmadan önce toplumsal cinsiyeti olmadığını varsaymak mümkün müdür? Kişi nasıl bir toplumsal cinsiyet 'olur'? Toplumsal cinsiyet inşasının uğrağı ve mekanizması nedir? Belki de asıl sorulması gereken soru şudur: İnsan özneyi toplumsal cinsiyetli özneye dönüştüren bu mekanizma kültürel sahneye ne zaman çıkar?[256]

Toplumsal cinsiyetin biyolojik ve/veya kültürel bir kadere bağımlı olarak düşünülmesi, bize şu soruyu da sorduruyor: Eğer biyoloji, kültür, toplum, toplumsal cinsiyet inşasında ve kuruluşunda etken değilse, o halde toplumsal cinsiyet nasıl oluşuyor? Toplumsal cinsiyeti hangi mekanizmaların ürünü olarak düşünmeliyiz? Toplumsal cinsiyeti nasıl tanımlayabiliriz? Butler'a göre toplumsal cinsiyet şu şekilde tanımlanır:

> [T]oplumsal cinsiyet bedenin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir. Bu edimler zamanla birleşerek töz görünümünü, bir çeşit doğal varlık görünümünü üretir. Toplumsal cinsiyet ontolojilerinin siyasi bir soykütüğü, eğer başarılıysa, toplumsal cinsiyetin tözel görünümünü yapıbozuma uğratarak onu kurucu edimlere ayıracak, toplumsal cinsiyetin görünümünün polisliğini yapan çeşitli kuvvetlerin kurduğu zorunlu çerçeveler içindeki yerlerini belirleyip bu edimleri izah edecektir.[257]

255) *A.g.y.*, s. 53.
256) *A.g.y.*, s. 190
257) *A.g.y.*, s. 89.

Butler'ın bu toplumsal cinsiyet tanımlaması bizim açımızdan önemli noktalara işaret eder: Toplumsal cinsiyet bir 'olmak' değildir, düzenleyici bir çerçevenin içinde bedenin tekrar ve tekerrür ile performatif olarak üretildiği, "bütüncüllüğü daima ertelenen, herhangi bir anda asla tam anlamıyla olduğu şey olmayan bir giriftliktir."[258] Butler'a göre, toplumsal cinsiyet olmak değildir, durağan ve sabit de değildir, tam tersine performatif olarak sürekli ve tekrar etme ile gerçekleştirmeye çalıştığı bedeni performans yoluyla üretir:

> Biri olmayı, bir şey olmayı 'oynadığımı' söylemek, 'gerçekten' o biri, o şey olmadığımı söylemek değildir; bilakis, nasıl ve nerede biri, bir şey olmayı oynadığım hal, 'olma'nın yerleşikleşmiş, kurumsallaşmış, dolaşımda gözlenen ve teyit edilen halidir. Bu, benim kökten mesafe almayı başarabildiğim bir temsil değildir, zira bu, derin kökler salmış bir oyundur, psişik bakımdan sağlam siperleri olan bir oyundur ve *bu 'ben', lezbiyenliği bir rol gibi oynamaz.* Tersine, 'ben', bu cinselliğin tekrar tekrar uygulanıp temsil edilişiyle, bir lezbiyen 'ben' olarak ısrarla yeniden kurulur; paradoksal bir durum olarak, oluşturduğu kategorinin *istikrarsızlığını* yerleştiren de işte bu, rolün *tekrarlanışıdır*. Çünkü, 'ben' bir tekrarlama yeriysem, yani, 'ben' ancak kendini belli bir şekilde tekrar ederek kimlik görünümüne kavuşuyorsa, o takdirde 'ben', kendini tutan bu tekrarlar sonucu hep altındaki zemini kaybedecektir. (...) Eğer 'ben' belli bir tekrarın ürünüyse, bir sürekliliğin ya da bütünlüğün görünen halini ortaya çıkaran bir şeyse, bu durumda, uygulanıp temsil edildiği söylenen toplumsal cinsiyetten önce gelen bir 'ben' yoktur; tekrar, ve tekrarlanamama, 'ben'in bütünlüğünü oluşturan ve ona karşı koyan bir temsiller silsilesi doğurmaktadır.[259]

Butler'a göre, toplumsal cinsiyet öznenin icra etmeyi seçtiği bir temsil olarak anlaşılmamalıdır, toplumsal cinsiyet "ifade eder göründüğü özneyi bir etki olarak oluşturması bağlamında ifaya [icra] ve temsile dayalıdır, yani *performatiftir.*"[260] Butler'ın perfor-

---

258) *A.g.y.*, s. 65.
259) Judith Butler, *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s. 17-18.
260) *A.g.y.*, s. 31-32.

matiflik kuramında performatiflik tek seferlik bir eylem, bir edim, bir oluş değildir, tekerrür ve ritüeli temel alır ve böylece bedende kendini gösterir, bu da kültürel bir zamansal sürecin içinde gerçekleşir.[261] Düzenleyici bir çerçeve ve normların oluşturduğu hegemonik bir matrisin olduğundan bahseden Butler, toplumsal cinsiyet bağlamında bu hegemonik matrisin heteroseksüel matris olduğu söyler ve heteroseksüel matrisi "bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılmasını sağlayan kültürel idrak çerçevesi"[262] olarak niteler. Bu hegemonik matrisin, yani heteroseksüel matrisin içinde performatif olarak sürekli, devamlı, tekrar ve tekerrür ile icra edilen toplumsal cinsiyetin bu yaratılışının da bir gizlilik barındırdığını söyleyen Butler bunu şu şekilde ifade eder:

> ...Toplumsal cinsiyet, yaratılışını sürekli ve düzenli olarak gizleyen bir inşadır; münferit ve kutupsal toplumsal cinsiyetleri kültürel kurgular olarak icra etme, üretme ve sürdürme yönündeki kolektif sözleşme, bu üretimler ne kadar inandırıcıysa o denli gizli kalır. Anlaşmanın üzerini örten bir diğer unsur bunlara inanmamanın getirdiği cezalardır, böylece inşa bizi zorunluluğuna ve doğallığına inanmaya 'iter' [263]

> Zaten hep toplumsal cinsiyetli olagelmiş insanlar var mıdır? Görünüşe göre toplumsal cinsiyet işareti bedenleri insan bedeni olarak 'geçerli' kılar; yeni doğmuş bir bebeğin insanlaştığı an "kız mı oğlan mı?" sorusunun cevaplandığı andır. İki toplumsal cinsiyetten birine sığmayan bedenler insani alanın dışına düşerler, insanlıktan çıkarılmış ve tiksinç olanın alanını oluştururlar, insan da bu alanın karşıtı olarak kurulur. Madem toplumsal cinsiyet halihazırda hep var ve insan olarak geçerli olanın sınırlarını önceden belirliyor, toplumsal cinsiyet sanki bir hamişmiş veya sonradan akla gelen bir kültürel düşünceymiş gibi, toplumsal cinsiyeti haline gelen bir insandan nasıl söz edebiliriz?[264]

Heteroseksüel matriste düzenleyici bir çerçeveyle düzenleyici normlar performatif olarak toplumsal cinsiyetlerin gizli inşasında

---

261) Butler 2008, s. 20.
262) *A.g.y.*, s. 49.
263) *A.g.y.*, s. 229.
264) *A.g.y.*, s. 190-191.

aralarındaki kolektif sözleşmenin gizliliğinin korumasını sağlarken, bir yandan da kendi içindeki hegemonik yapıyı korumalıdır, ancak aynı zamanda bu hegemonik matrisi kurarken dışarıda bıraktığı, bu matrisi mümkün kılmak için dışladığı bedenler de vardır. Butler dışarıda bırakılan ya da "dışarıya atılanların, henüz 'özne' olmamışların, ancak öznenin alanının 'kurucu dış'ını" eşzamanlı olarak ürettiğini söyler.[265] Bu anlamda heteroseksüel matrisin olabilmesi için ayrıca kurucu dışın da olması gerekir. Hegemonik matris ancak ve ancak dışarıya attığı bedenlerle birlikte kendini kurabilir, kendini var edebilir. Butler'ın yukarıda söylediği gibi iki toplumsal cinsiyetten birine sığmayan bedenler, bir anlamda da bu iki toplumsal cinsiyeti içeren heteroseksüel matrisin kurulabilmesi için dışarıya atılan bedenlerdir. Bu noktada Butler'ın performatiflik kuramına şu yönden de bakmakta fayda vardır. Butler performatiflik kuramında şunu öngörür: "Toplumsal cinsiyet, ancak performatif bir şey olarak kavranırsa, heteroseksizme karşı başka bir siyaset mümkün olacaktır."[266] Heteroseksüel matrisi kurgulayan toplumsal cinsiyetler ile dışarı atılan bedenlerin performatif olarak tekrarla oluştuğunu ele alırsak, performatiflikle de bir direnç gösterilmesinin mümkün olduğu kavranacaktır:

> Heteroseksist inşalar toplumsal cinsiyet inşa etmenin mevcut yegane iktidar-söylem zemini olarak dolaşımda olsalar da şu soru geçerlidir: Onları yeniden dolaşıma sokma imkanları nelerdir? Toplumsal cinsiyet kurma olasılıklarından hangileri abartı, uyumsuzluk, iç kargaşa ve çoğaltma yoluyla tam da kendilerini seferber eden inşaları tekrar edip yerinden edebilir?[267]
>
> [E]ğer iktidarın pürüzsüz bir heteroseksüel kimlik yanılmasını yerleştirmek için *kendini tekrarlamak* zorunda kalıyorsa, öyleyse bu, sürekli risk altında olan bir kimliktir; öyle ya, kendini tekrarlamayı başaramazsa, ya da, tekrarlama tecrübesi çok farklı bir uygulama ve

265) Judith Butler, *Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2014, s. 9-10.
266) Özkazanç, s. 119.
267) Butler, 2008, s. 87.

temsil etme amaciyla başka bir yöne kanalize edilirse ne olur? Eğer, olduğu gibi, her zaman için bir tekrarlama zorlaması söz konusuysa, tekrarın kendisi hiçbir zaman özdeşliğe ulaşamaz. Tekrara ihtiyaç duyulması, kimliğin kendisiyle özdeş olmadığının bir işaretidir; dolayısıyla, yeniden yeniden kurumsallaşmayı gerektirir, yani her dönemde kurumsallığının yitirilmesi riskiyle yüz yüzedir.[268]

Eğer tekrar, kimliklerin kültürel olarak yeniden üretiminin mekanizması olarak süregitmek durumundaysa, hayli önemli bir soruyla karşı karşıyayız demektir: Ne tür bir altüst edici tekrar kimliğin düzenleyici pratiklerini tartışmaya açabilir?[269]

Heteroseksüel hegemonik matrisi nasıl alt üst edebiliriz? Performatif olarak kurulan toplumsal cinsiyeti ve zaten zorunlu tekrarla her defasında kendi olamayan ve bu olamamanın riskiyle karşılaşan kimlikle ne yapabiliriz? Toplumsal dönüşüm için bu anlamda ne tür aykırı ve yıkıcı pratikler mümkün olabilir? Butler bunun "tekrarın başarısızlığa uğrama olasılığında, kalıcı kimlik denen fantazmatik etkinin siyaseten zayıf bir inşa olduğunu teşhir eden bir biçimsizlikte veya parodik tekrarda"[270] mevcut olduğunu söyler. O hâlde Butler'ın performatiflik kuramında performans iki farklı şekilde işler: Birincisi, hegemonik heteroseksüel matrisin içinde performans yoluyla sürekli, tekrara dayalı bir toplumsal cinsiyet inşası sürerken, dışarıda bırakılan bedenler ve onların performansı da bu matrisi oluşturur. Ama aynı zamanda bu matrise karşı çıkmanın yolu yine performansla olacaktır. Butler'a göre, bu parodik tekrar ile bir şekilde matrisin görünürlülüğü ve performatif yapısı gösterilerek hem matrisin içindeki toplumsal cinsiyet sorgulanırken hem de dışarıda bırakılan bedenlerin çağırılması hedeflenir.

O hâlde Butler'ın performatiflik kuramını takip ederek Ezilenlerin Tiyatrosu'nu nasıl anlamlandırabiliriz? Toplumsal cinsiyetin performatif olması Ezilenlerin Tiyatrosu'nda neye tekabül eder?

268) Butler, 2007, s. 33.
269) Butler, 2008, s. 87.
270) *A.g.y.*, s. 230-231.

Butler'ın kurucu dış olarak bahsettiği özne olamamış bedenler Ezilenlerin Tiyatrosu'nda var mıdır? Aykırı ve/veya yıkıcı pratikler Ezilenlerin Tiyatrosu'nda neler olabilir? Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ideolojik, kuramsal ve pratik açılardan ezilenin sistematik ezmeye/baskıya karşı verdiği mücadeleyi ele aldığını söylemiştik. Amaç ezilenin bu sistematik ezilmeye karşı mücadele etmek için kullanılabilecek çözüm önerilerini ve stratejileri deneyebileceği bir alan yaratmak ve bu deneyimin 'gerçek' hayattaki yansımaları sayesinde toplumsal dönüşümü gerçekleştirebilecek bir etkileşim sağlamaktı. Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında, bir sonraki bölümde detaylı olarak okuyacağınız gibi, Forum Tiyatrosu gösterilerinde ele alınan konular aynı Butler'ın söylediği gibi patriyarkanın kadınlık ve erkeklik toplumsal rolleri ve kimlikleri üzerinden nasıl baskı oluşturduğunu ele alır. Forum oyunlarının konuları ve bu oyunlarda toplumsal cinsiyet rol ve kimliklerinin performans yoluyla gösterilmesi ilk olarak Butler'ın bahsettiği bu hegemonik matrisi görünür kılar. Peki, hegemonik matrisin görünür olması yeterli midir?

Hegemonik matrisin ve toplumsal cinsiyetin sürekli bir tekrarla performatif olarak oluştuğunu, tekrar olduğu sürece hiçbir zaman 'özdeş'e erişilemediğini, bu nedenle her zaman kaygan bir zeminde kendini var edememe riskiyle karşı karşıya olduğunu söylemiştik. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda kadının ezilmesiyle ilgili bir forum oyunu sergilendiğinde, 'gerçek' hayatta karşılaştığımız bu hegemonyayı (her daim tekerrür etmesini); toplumsal cinsiyet rollerinin ve kimliklerin tekrar ve taklit ederek görünür hale getirildiğini performans yoluyla göstermiş oluyoruz. Boal'ın stereotip olarak kastettiği bu kimlikler, roller, olgular ve olaylar sistematik ezmenin aktörleri olarak seyirciye büyük resmin bir kesitini sunar. Butler'dan hareketle bakarsak, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun interaktifliği ve müdahale edilebilir özelliği ezilen topluluk için, kendi ezilmesine karşı direnme yolunda bir araç ve alan sunar. Kadınların ezilmesini oluşturan düzenleyici normlar seyirci-oyuncuların 'icra etme'si yoluyla bozulacak ve bir şekilde sahnede gösterilen ezilmeyle ilgili bir direnme ve mücadele yarata-

caktır. Seyirci-oyuncunun kendi bedenini kullanarak, performansta bulunarak, zaten performatif olarak sürekli bir şekilde kurduğu bu kimlik ve roller, bu sefer sahnede baskıcı bir hegemonik matrisin zorlayıcı tekrarıyla değil, tam tersine bu kısıtlayıcı, zorlayıcı, baskıcı matrisin bozucu tekrarıyla var olacaktır. Seyirci-oyuncunun stratejilerini icra ederek, sunulan ezilme durumuna müdahale etmesi, sahnede gösterilen baskıcı konuyu değiştirme olasılığını yaratacaktır. Bu da daha önce kurulmuş, kendini performatif olarak oluşturmuş bir düzenekte, bunun yine performatif olarak mümkün kılındığının bir başka kanıtını gösterecektir.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun sunduğu interaktiflik, kurmaca bir yapıda olsa da Butler'ın performatiflik kuramına farklı bir alan açar. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda seyirciye hangi şekilde ve hangi yollarla mücadele edebileceğini ve ezilmeye meydan okuyabileceğini de gösterir. Bu anlamda 'icra etmek' kavramı, sahnede gösterilen toplumsal cinsiyet rollerini bozmak, değiştirmek, direnmek ve tekrar kurmak açısından önem taşır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda kadınların ezilmesine karşı çıkmak için 'icra etmek' düşüncesi bizi 'performatiflik' hakkında tekrar düşünmeye sevk ederken, aynı zamanda kadınların ezilmesine karşı olası direnme yollarını gösteren bir eylemliliğe de işaret eder.

BİR FEMİNİST METODOLOJİ OLARAK EZİLENLERİN TİYATROSU

Ezilenlerin Tiyatrosu feminist bir metodoloji olarak nasıl düşünülebilir? Feminist metodolojiyi Okmeydanı Toplum Merkezi örneğinde iki aşamalı olarak ele almamız gerekiyor: İlk olarak Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleriyle yaptığımız ve sosyoloji bölümünde araştırma tezi olarak kabul edilen çalışmanın yeni bir 'feminist araştırma yöntemi' sunduğunu saptadım. İkinci saptamamsa feminist hareket bağlamında, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun feminist bilinç yükseltme çalışmalarını temel alan, ancak 'konuşarak paylaşma'nın ötesine geçerek performansın ve icra etmenin öne çıktığı daha geliştirilmiş performatif bir yöntem olduğudur.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadınlarla birlikte yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları, aynı zamanda hem bir Ezilenlerin Tiyatrosu atölye kolaylaştırıcısı ve joker hem de bir öğrenci, araştırmacı, kadın ve feminist olarak bana, bu iki aşamanın iç içe geçen bir yapı oluşturduğunu gösterdi. Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarımız süresince ve sonrasında, akademik dünyanın aktörleri ve akademik teslim tarihleri bunun bir araştırma olduğu gerçeğini bana sık sık hatırlatmış olsa da, bu çalışmaya akademik değil, feminist dertlerle yola çıktığımı hiç unutmadım. Araştırmacı kimliğini 'araştırmacı' olmam gereken yerlerde bir yaka kartı misali taşıdım. On küsur yıllık yazma serüvenimi de şimdi ve gelecekte feminist araştırmacılara ve feminist çalışma yapan herkese bir yol açması umuduyla sürdürüyorum.

Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu'nun akademik bir araştırma yöntemi olma niteliğine geri dönecek olursak, Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları yoluyla kadınların ezilmesini araştırırken birçok feminist örnek çalışmada yapıldığı gibi, "provokatif sorular soran"[271] bir yaklaşıma gerek duyduğumu söyleyebilirim. Hâlâ sormakta olduğum bu sorular şunlardı: Kadının ezilmesine karşı mücadele nasıl mümkündür? Belli kalıplaşmış kavramların içinden sıyrılıp bu mücadeleyi ve mücadele biçimlerini nasıl bulabiliriz? Kadının mücadelesi ya da ezilmesi dediğimizde hangi kavramları, nasıl kullanıyoruz? Kadının güçlenmesi dediğimizde bu kavramın altını doldurabiliyor muyuz? Bunu nasıl ve hangi yöntemlerle ölçüyoruz, ölçebiliriz ya da ölçebilir miyiz? Kadın mücadelesinde icra etmek, eylemde bulunmak strateji üretebilir mi? Burada özellikle icra etmek kavramını ön planda tutmak istiyorum. Çünkü icra etmek hem pratik hem de teorik açıdan mücadeleyi ve direnmeyi mümkün kılan bir kavram ve eylem. Bu araştırmayı beraber yaptığımız tüm kadın katılımcılarla birlikte Ezilenlerin Tiyatrosu'nun atölye çalışmalarında sorguladığımız, araştırdığımız, sorduğumuz; seyirciye sunduğumuz forum oyunuyla bu 'provokatif soruları' gör-

271) Shulamit Reinharz, *Feminist Methods in Social Research*, Oxford University Press, ABD, 1992, s. 167.

selleştirdiğimiz, bedenleştirdiğimiz ve seslendirdiğimiz; ve seyirciyle bu provokatif sorulara çözüm yolları ve stratejiler aramaya çalıştığımız bir bütünsel yapı oluştu.

Feminist araştırma "dünyada var olma biçimidir (...) ezilmeyi deneyimlemek ve fark edilen bu ezilmeye karşı eyleme geçmektir"[272] şeklinde tanımlanabilir. Feminist araştırmada kadının ezilmesi merkezdedir ve kadınların deneyimleri hakkında bilgi üretilmeye odaklanılarak, ezilmenin nasıl üretildiği, nasıl tekrar üretildiği araştırılır ve bunlara karşı direnmenin, karşı durmanın, bozmanın hangi şekillerde geliştirilebileceğine dair yollar aranmaya çalışılır.[273] Kadınlarla birlikte Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleriyle çalışmak, feminist araştırmanın temel ilkeleriyle örtüşerek kadınların ezilmesine yoğunlaşır (atölye sürecinde ezilme üzerine çalışılması); kadınların bu deneyimlerinden şekillenerek bir oyun kurmaları (edinilen bilgiyi, bir diğer deyişle keşfedilen gerçek hayatla ilgili bilgiyi/ezilmeyi dramatik bir biçime dönüştürmeleri) ve seyircilerle/seyirci-oyuncularla birlikte bu ezilmeye karşı performatif bir direnç oluşturmaları sağlanır (seyirci-oyuncunun dahil olmasıyla sunulan ezilme ya da Butler'ın deyişiyle norm bozulur, Boal'ın deyişiyle bu spesifik ezilme durumuna müdahale edilmiş olur).

Ezilenlerin Tiyatrosu ile feminist araştırma yöntemleri arasındaki diğer benzerlikleri katılımcı gözlem, değişimi yaratma ve kolektif kimliği oluşturma olarak tanımlayabiliriz. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda -istisnai durumlar haricinde- atölyelere gözlemci alınmaz, mekândaki herkes çalışmanın bir parçasıdır, bu anlamda araştırmacı ya atölye katılımcısı ya da benim rolümde olduğu gibi kolaylaştırıcı olabilir. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda değişim zaten ana hedeftir. Var olan ezilmeye karşı mücadele etmeyi ve eylemlilik göstermeyi amaçlar. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda uzun ve bitmeyen

---

272) Liz Kelly, Sheila Burton ve Linda Regan, "Researching Women's Lives or Studying Women's Oppression? Reflections on What Constitutes Feminist Research", Mary Maynard ve June Purvis (ed.), *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective, Gender & Society: Feminist Perspectives on the Past and Present* içinde, Taylor and Francis, Londra, 1994, s. 46.
273) *A.g.y.*, s. 33.

bir süreç deneyimlenir: Süreç atölye çalışmasıyla başlar, oyun kurulmasıyla devam eder, seyircilerle karşılaşır, seyirci-oyuncular bu ezilmeye karşı müdahale eder ve katılım gösterir, oyun bittiğinde tüm bu performans alanındaki kişiler o deneyimi hayatlarına taşımak üzere sadece o ân için 'o alan'ı terk etmiş olurlar. Aynı şekilde Ezilenlerin Tiyatrosu, atölye ve gösterileriyle kadınlar arasında ortak ve kolektif bir bilinç ve kimlik kurmayı tasarlar; kadınların gündelik hayatlarının içinde de ezilmeye karşı bir eylemlilik içinde olmalarını amaç edinir.

Feminist eylem araştırmaları baskıcı gerçeklikleri anlayarak ve değiştirerek ezileni güçlendirmeyi hedefler.[274] Eylem araştırmalarında, feminist araştırmacının konumu da araştırma konusunu anlamaya ve keşfetmeye yönelik olmalıdır. Bu süreç içinde, feminist araştırmacılar "bir değişim yaratmaya çalışmakla yükümlü olmalıdırlar."[275] Özetle, feminist eylem araştırmasında bir konu üzerine araştırma yapılırken, bu alanda bir eylemlilik, bir değişim hedeflenir. Eylemliliğin yaratılması ve bunun sonunda ne olduğunun/ne değiştiğinin araştırılıp değerlendirilmesi bu araştırma yöntemini oluşturur. Ezilenlerin Tiyatrosu'na feminist eylem araştırması açısından baktığımızda ise ezilenin özgürleştirilmesini, atölye ve gösterilerle bir eylemliliğin oluşturulmasını (Boal'ın deyişiyle seyirciye gelecek eylem için prova imkânının sunulmasını) ve bu eylemlilik içindeki tüm bireylerin bu değişimin içinde aktif rol almalarını görebiliriz. Drama ve tiyatronun bazı akademik araştırmalarda topluluk ya da bireylerden 'bilgi edinmek' amacıyla kullanılması yeni değildir. Örneğin Vivienne Griffiths bir araştırmasında ergenlerle drama yöntemlerini kullanmış; genç kadınların deneyimlerine odaklanmış ve onların bu deneyimlerini doğaçlamalarını istemiştir.[276] Araştırmasını daha sonra bu doğaçlamalar üzerine yapılan tartışma ve konuşmalar yoluyla oluşturmuştur. Burada önemli olan nokta, dramanın ve tiyatronun bireylerin deneyimlerine ulaşmak için kullanılması ve bunun daha sonra tar-

274) Reinharz, s. 182.
275) Kelly, Burton, Regan, s. 28.
276) Reinharz, s. 223.

tışmaya açılmasıdır. Ancak bu araştırmada tartışmaya açmanın yolu yine 'konuşma' eylemiyle gerçekleşir. Ezilenlerin Tiyatrosu ise drama, tiyatro, müzik, dans gibi hangi sanatsal ifade kullanılırsa kullanılsın, sonuçta 'konuşma' eyleminin ötesine geçerek 'icra etme' ve 'oynama' eylemlerini kullanır.

Klasik araştırma yöntemlerinde araştırmacı ile araştırılan nesne arasındaki ilişki ve/veya etkileşim, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun katılımcı ve interaktif yapısı dolayısıyla farklı bir biçime de dönüşebilir. Bir araştırmanın içinde fiilen bulunmak, Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının ve gösterilerinin kolaylaştırıcısı ve jokeri olmak, katılımcı araştırma yöntemleriyle de benzerlik taşıyor kuşkusuz. Katılımcı araştırma yöntemi, interaktif ve demokratik yollarla bilgi üretimini hedeflemelidir.[277] Burada araştırmacının amacı belli bir topluluğa ait katılımcıları güçlendirmek, onlarla birlikte sorunlarını çözmeye çalışmaktır. Ezilenlerin Tiyatrosu'ndaysa bu sadece araştırmacının amacı olarak kalmaz, atölye katılımcıları, seyirci ve seyirci-oyuncularla birlikte ortak ve kolektif bir amaca dönüşür. Ezilenlerin Tiyatrosu bu amaca giden bir araç sunarken, aynı zamanda bunu mümkün kılan bir performans alanı yaratır.

Katılımcı araştırma yönteminin üç ana özelliği vardır: Politik eylem ve bireysel bilinç yükseltme; karar almayı paylaşma ve yetenek kazanma; gündelik hayat deneyimleri ve katılımcıların duyguları.[278] Akademik açıdan feminist bir araştırma sürecinde feminist araştırmacının bireyleri değiştirme gücü yoktur, sadece "baskın ve baskıcı söylemleri sorgulayan bir araştırmaya yön vermeye gücü vardır."[279] Bu değişim pratiği aşağıdaki gibi tanımlanabilir:

> [Değişim] 'araştırmanın yapılma' sürecinde meydana gelebilir; ana-liz ve yazma aşamalarıyla sınırlı olmak zorunda değildir. Araştırma-nın değişim yaratma potansiyeli de metodolojimizin bir parçası ola-bilir. Ki bu, sosyal/bireysel değişim için daha karmaşık direnme an-layışlarını yaratacaktır.[280]

277) *A.g.y.*, s. 182.
278) *A.g.y.*, s. 182.
279) Kelly, Burton, Regan, s. 39.
280) *A.g.y.*, s. 40.

Bu araştırmanın metodolojisinin feminist araştırma yöntemleriyle çok sıkı ve güçlü bağlara sahip olduğu açıktır: değişimi hedeflemesi, katılımcılığı, interaktifliği, anlayışı ve nasıl yürütülüp nasıl yön verildiği, vb. Okuduğunuz bu çalışmadaysa Ezilenlerin Tiyatrosu hem bir metodolojidir (araştırmayı yapma yöntemidir), hem araştırmanın kendi nesnesidir (Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kadınların özgürlüğü için strateji üreten bir performans olup olmadığının aranmasıdır), hem de feminist bir yöntemdir (feminist bilinç yükseltmeyi hedefler). Birgit Fritz, kitabında katılımcı eylem araştırmasının kurucularından Kolombiyalı araştırmacı sosyolog Fals Borda'nın düşüncelerini şu şekilde yansıtır: "Her zaman kültürün NE olduğuna ve KİMİN katılabileceğine karar veren" bir elit kitlenin varlığının ve yaratılan etkinlikten "kimin çıkar sağladığı" gerçekliğinin göz önünde tutulması gerekir. Fritz ayrıca bunu Jana Sanskriti'den verdiği örnekle pekiştirir, Jana Sanskriti gururla şunu söylemektedir: "Bizler birçok doktora tezinin yapılmasını mümkün kıldık."[281] Jana Sanskriti kuşkusuz birçok araştırmacının araştırma 'konusu' olmuştur ve 'hakkında' tez yazılması Jana Sanskriti'ye görünürlük, tanınma gibi alanlarda fayda sağlamıştır; ancak bu, sanırım araştırmacıya sağladığı çıkarla kıyaslanamaz. Jana Sanskriti ironik bir yaklaşımla bunu açıkça sorgulamaktadır. En önemli feminist soru şu olmalıdır: Araştırmaya katılanlara bu araştırmanın faydası nedir? Bu soruya nasıl cevap aradığım kadın katılımcılarla yaptığım mülakatlarda yatıyor. Boal'ın sözleriyle devam edersek, ezilmeye karşı çıkmak için, direnmek ve hayatta kalmak için gereken şudur:

> Ezilen isteğini güçlendirmelidir. Bu bir mücadeledir. Patron gibi, erkek gibi, banka gibi sana zorla bir şeyleri kabul ettirmeye çalışana karşı mücadele etmelisin. Böylece istek, benim kullandığım şekliyle, istek sadece toplumun yönlendiği değil, mücadele etme isteğidir. Sadizme karşı kendimizi savunmak için, özel ya da toplumsal, isteğimizi güçlendirmeliyiz. (...) Ben hiçbir zaman sorunlara çözüm öner-

281) Birgit Fritz, *InExActArt-The Autopoietic Theatre of Augusto Boal: A Handbook of Theatre of the Oppressed Practice*, Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2012, s. 112.

mem. Ben her zaman insanları sorgularım. (...) Diyalektik bir tartışma yapalım. Ben cevap vermektense sorular sorarım.[282]

OKMEYDANI TOPLUM MERKEZİ'NDE EZİLENLERİN TİYATROSU METODOLOJİSİ

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadın katılımcılarla yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları ve gösterileri, Eylül 2000 ile Haziran 2002 tarihleri arasında gerçekleşti. Bu süre içinde haftanın iki günü Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeydim. Altı atölye çalışmasına[283] yaklaşık otuz dört kadın katılımcı katıldı, yirmi beşi gösterilerde rol aldı. Atölye katılımcılarının yaşları on altı ile elli bir arasında değişiyordu. On üçü İstanbul doğumluydu. Sekiz kişi ilkokul mezunu ya da okuma yazma bilirken, beş kişi ortaokul, on beş kişi lise ve beş kişi de üniversite mezunuydu. Kadınların medeni durumuna baktığımızda, çoğunlukla evliydi: Yirmi üç kişi evli, sekizi bekâr, bir kişi eşinden boşanmış ve iki kadın da eşini kaybetmişti. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda atölye çalışmasının katılımcılarının homojen bir yapıda olması tercih edilir. Bunun nedeni grup bilincinin oluşturulması olduğu kadar ortak sorun ve ezilme üzerine çalışmayı kolaylaştırmaktır. Okmeydanı'nda atölye katılımcıların en temel ortak özelliği, kadın olmalarının yanı sıra, belli bir bölgede ikamet etmeleri ve/veya çalışmaları gibi benzer yaşam pratiklerinin bulunmasıydı. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışması katılımcılarının homojen yapısı genel itibariyle, atölyede ortak konunun oyunlaştırılmasını ve seyircilerin de sahnedeki oyuna daha rahatlıkla katılmalarını sağladı.

"Boal'ın tiyatrosunda en iyi forum ortamı, insanlar arasında yüksek derecede bir homojenlik olursa oluşur"[284] diyen Fisher'in söylediği gibi, seyirci seyrettiği ezilmeyle ilgili oyuna aşina olduğundan, bu ezilmeyi kendi hayatındaki ezilmeyle ortaklık kurarak müdahale etme isteği ve gereği hissedecekti.

---

282) Jan Cohen-Cruz, Mady Schutzman, "Theatre of the Oppressed Workshops with Women; An Interview with Augusto Boal", *The Drama Review*, 1990. 34, s. 72.
283) Atölye çalışmalarının tarihleri şu şekildedir: Ekim-Kasım 2000; Ocak-Mart 2001; Nisan-Haziran 2001; Ekim-Kasım 2001; Aralık 2001-Şubat 2002; Mart-Haziran 2002.
284) Fisher, s. 190.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yaptığımız her atölye çalışması sekiz ile on iki hafta arasında süren, haftada bir gün üç-dört saatlik çalışma düzenindeydi. Bir atölye çalışmasında bazen bir, bazen iki gösteri yaratıldı. Forum Tiyatrosu atölye çalışması, Okmeydanı Toplum Merkezi'nde duvarlara asılan duyurularla ve o dönem Okmeydanı Toplum Merkezi'nin vekil müdürü sosyal hizmet uzmanı Nejmiye Melemen'in kişisel ve bire bir yönlendirmeleriyle gerçekleşti. Nejmiye Melemen'in kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarına en önemli katkılarından biri, Forum Tiyatrosu atölye çalışmalarının ilkine kendisinin de katılımcı olarak katılmış ve ilk forum gösterisinde rol almış olmasıdır. Hem vekil müdür hem de sosyal hizmet uzmanı olan Melemen, toplum merkezindeki neredeyse her çalışmada ilk olarak kendisi katılımcı olmayı misyon edinmişti. Bunun hem atölye çalışması katılımcıları hem de seyircilere çok önemli bir deneyim yaşattığını söylemeliyim. Toplum merkezinin vekil müdürünün katıldığı ve oynadığı bir çalışmaya, daha sonra diğer muhtemel katılımcılar da güven duyarak ve heves ederek katıldılar. Nejmiye Melemen'in şahsen yaşadığı Ezilenlerin Tiyatrosu deneyimini, değişimini, dönüşümünü yeni katılacaklara kendi sözleriyle, duygu ve düşünceleriyle anlatabilmesi de bu çalışmanın toplum merkezinde sağlıklı bir şekilde yürümesini sağladı. Bir başka deyişle Nejmiye Melemen'in katılımcılarla bire bir konuşmalarında ve tavsiyelerinde, bir sosyal hizmet uzmanı olarak denediği, yaşadığı, deneyim sahibi olduğu bir çalışmayı önermesinin de, kadınlara Ezilenlerin Tiyatrosu çalışması konusunda bir başka inanırlık ve güvenirlik sağladığını düşünüyorum.

EZİLENLERİN TİYATROSU ATÖLYE ÇALIŞMASI SÜRECİ

Atölyeleri Okmeydanı Toplum Merkezi'nin üst katında bulunan ve birçok çalışma için kullanılan büyükçe bir odada gerçekleştirdik. Okmeydanı Toplum Merkezi bağlamında, Ezilenlerin Tiyatrosu *repertuvarını* kullanarak, bir kolaylaştırıcı olarak kendime

ve bu gruba ait olacak bir çalışma yöntemi bulmaya çalıştım. Dünyanın birçok yerinde kullanılan Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin uygulanışları kültürden kültüre, topluluktan topluluğa kuşkusuz değişiklik gösterir. Boal'ın ve diğer Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarının da vurguladığı gibi her toplumun ihtiyaçları, ifade etmek istedikleri ve bunları hangi yol ve biçimlerle söylemek istedikleri kuşkusuz farklıdır. Bu anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında tanıdığım bir bölge olan Okmeydanı'nda Ezilenlerin Tiyatrosu repertuvarından bizlere en uygun olanları seçmeye çalıştım.

Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında benim kimliğim ve rolüm de önemli bir noktaydı. Bir devlet kurumu olan toplum merkezinde belli, bilinen hiyerarşik yapılar mevcuttu. Tiyatrocu ama bir yandan da sosyoloji öğrencisi olmam, kadın olmam ama yaşça onlardan küçük olmam ya da benzer yaşlarda olsak bile, statü olarak evli olmamam ve çocuğumun olmaması bu çalışmalar içinde onlarla ortaklık kuramamak gibi bir durum yaratmadı. Kendi kimliklerimle barışık olarak, elimden geldiğince birlikte bir ekip olmaya ve bir paylaşım içine girmeyi seçtim. Ayrıca onlar için tiyatro kursu *hocası* olmam gerçeği, yani bir diğer deyişle toplum merkezindeki diğer öğretmenlere ve eğitmenlere pek benzemiyor olmamın da onların bakış açılarını değiştirdiği söyleyebilirim. Toplum merkezindeki diğer çalışmalardan farklı olarak, ben kolaylaştırıcı olmayı seçtim ve onlarla Ezilenlerin Tiyatrosu bilgimi paylaşmaya ve onlarla birlikte bu bilgiyi gerçekliğe taşıyarak geliştirmeye çalıştım. Bu hem kadınlar için hem de benim için farklı bir deneyimdi. Atölye çalışmaları farklılıklarımızın farkında olarak, ama birbirimizden öğreneceklerimizin ve paylaşacaklarımızın çok olduğunu bilerek yaşadığımız zengin bir deneyimdi. Augusto Boal Forum Tiyatrosu'ndaki oyunculuk hakkında şunları söyler:

> Oyuncular diyalektik olmalıdırlar, nasıl vermeyi ve nasıl almayı, nasıl tutmayı ve nasıl yönlendirmeyi, nasıl yaratıcı olmayı bilmelidirler. Başka bir deyişle (profesyonel oyunculardaki yaygın olan) konumlarını kaybetme korkuları olmamalıdır. Büyük bir sihirbaz yal-

nızca sihir yaratmayı bilen kişi değildir; aynı zamanda bu numaraları başkalarına da öğretmesini bilen kişidir. Büyük bir futbolcu, başkasına iki ayağıyla da şut atmasını öğreterek statüsünü kaybetmez. Kişi diğerlerine öğreterek öğrenir. Pedagoji iletişimseldir. Yoksa ona pedagoji denmez.[285]

Bir kolaylaştırıcı olarak birbirinden öğrenmenin, öğreterek öğrenmenin keyfini ve hazzını en çok forum ekibinin/oyuncularının sahnede tüm öğrendiklerini diğer seyirci ve seyirci-oyunculara öğrettikleri zaman yaşadım. Ezilenlerin Tiyatrosu benim kişisel olarak atölyelere katılarak öğrendiğim, kendi ezilme ve baskı deneyimlerimle bilgisine ulaştığım bir teknikti. Ancak Ezilenlerin Tiyatrosu'nu *gerçekten* öğrendiğim dönem Okmeydanı'nda yaptığımız çalışma dönemidir. Bu karşılıklı ve bitmez tükenmez öğrenme süreci sayesinde atölyelerde ortak bir grup kimliği hızlıca oluştu ve kadınların ezilmesi üzerine birlikte çalışmaya başladık. Bu ezilme bazen benim, bazen hepimizin, bazen komşulardan birinin, bazen akrabadan birinindi... Esinlendiğimiz konular ve ezilmelerin hiçbiri bizden uzak değildi. Çalışma sürecinde bazen ezilmenin farklı biçimlerini, bazen de aklımıza neden ve nereden geldiğini tartıştık. Bunun da iyi bir çalışma yöntemi olduğunu düşünüyorum.

Yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları dört ana bölümden oluştu: çember, ısınma egzersizleri, imge yaratma ve forum oyununu oluşturma.

Çember

Her çalışma gününe bir çemberle başladık. Tüm katılımcılar bir çember oluşturacak şekilde oturduk. Bu çemberde bir önceki çalışma hakkında konuştuk, neler yapıldığı üzerine tartıştık, kişisel olarak ekiple bir şeyler paylaşmak isteyen paylaştı, iki çalışma arasındaki sürede hayatımızda olup biten üzerine söyleştik. Çemberle başlamanın yararı önceki çalışmada atlanan, aklımıza takılan bir konu varsa üzerinde konuşmak, tartışmak, bu soruna çö-

285) Boal, 2014, s. 279-280.

züm bulmaya çalışmaktı. Benzer şekilde iki çalışma arasındaki süreçte, gerçek hayatta katılımcıların ne gibi gerçeklikler içinde olduğunu öğrenmek de, tüm bu sürecin içindeki kişiler için önem taşıdı. Yaşanmış bir acı ya da mutluluk, bir başarı ya da başarısızlık paylaşıldığı zaman, ekibin birbirine yakınlaşması sağlanır, güven ortamı yaratılır, benzer deneyimi yaşayan kimselerle ortaklık kurulabilir, o günkü atölye çalışması içinde paylaşan kişinin hassas olabileceği konularda önceden bilgi sahibi olmuş olur tüm ekip. Ve böylece çember grubun o günkü çalışma enerjisini oluşturur.

Isınma Egzersizleri

İkinci aşama, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun olmazsa olmaz ilkelerinden biri olan egzersiz ve oyunlardan oluşur. İlerleyen sayfalarda kadın katılımcıların söylediklerinden de okuyacağınız gibi bunlar, teatral çalışmaya bizi hazırlayan ve bir yandan da geldiğimiz dış dünyadan bizi soyutlayan, doğrudan atölye mekânında "şimdi burada olma" ilkesi içinde bulunmayı sağlayan çalışmalardır. Bu egzersiz ve oyunlar aynı zamanda kadınların fiziksel, duygusal ve duyusal farkındalıklarını artırmayı ve geliştirmeyi hedefler. Augusto Boal repertuvarındaki oyunları dokunduğunu hissetmek, duyduğunu dinlemek, farklı duyuyu aktifleştirmek, baktığımızı görmek ve duyuların belleği olarak sınıflandırır.[286] Bir kolaylaştırıcı olarak, egzersiz ve oyunların pratik edilmesi kadar, onların üzerine konuşulmasını da faydalı görüyorum. Özellikle kadın çalışmalarında bu konuşma alanı, kendini ifade etmek konusunda katılımcılara yarar sağlıyor. Okmeydanı'ndaki çalışma özelinde her egzersizden sonra, yapılan egzersiz hakkında bir çember oluşturarak konuşmayı tercih ettik. Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının topluluğun ihtiyaçları doğrultusunda olması gerekir, bu anlamda bu konuşmaların etkisini kadın katılımcıların da doğruladığını okuyacaksınız. Her egzersiz sonrasında konuşmak Ezilenlerin Tiyatrosu'nun olmazsa olmaz koşullarından biri değil.[287] An-

286) Boal, 2014, s. 84-191.

287) Katılımcı olduğum birçok Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmasında kolaylaştırıcının tercihi olarak egzersiz ve oyunlar çok hızlı, tempolu bir şekilde gerçekleşebiliyor. Bu atölyeyi yapma amacının ne olduğuyla da doğrudan ilintili.

cak yine de egzersizlerden sonra konuşmak, duygu ve düşünceleri aktarmak katılımcıların seçimine bağlı. Bazı konuşmalar çok kısa olabilir, bazıları uzayabilir, buradan topluluğun ihtiyaçlarını tespit edip, farklı bir egzersize geçebilir ya da planladığınız bir diğer egzersizin/oyunun topluluk için gereksiz, zor vb. olduğunu fark edebilirsiniz. Bir şeyi deneyimlemek kadar o deneyim üzerine konuşabilmek, bir katılımcının deneyimiyle benzer ya da apayrı bir deneyime sahip olduğunu görmek, benzerlik ve/veya zıtlıklar üzerine tartışmak da yaşanan deneyimi zenginleştirir.

İmge Yaratma

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun temel çalışması olan imge çalışmaları, atölyenin üçüncü aşamasını oluşturur. Daha önce belirttiğim gibi, imgeler bir tür heykel yapma alıştırmasıdır. İmge yaratmak bedensel ifadeyi güçlendirir. Sürekli sözle ifade etmeye çalıştığımız duygu ve düşüncelerimizi, hareket etmeden ve fotoğraf karelerini andıran yapılar içinde, yani imgeler kurarak anlattığımız bu süreçte ezilmenin ve baskının en iyi şekilde çözümlenebildiği imgeler yaratılır. İmge yaratmanın birçok yöntemi bulunur. Bu imgeler bir tartışma ortamı yaratır. Ancak bu bir konuşma alanı değil, aslında fiziksel ve bedensel bir yapının yarattığı ve şekillendirdiği bir tartışma ortamıdır. İmge çalışması sırasında, katılımcılar kendi bedenlerini olduğu kadar, diğer katılımcıların da bedenlerini kullanarak ezilmeyi ifade etmeye çalışırlar.

Forum Oyununu Oluşturma

Dördüncü aşama, daha önceki egzersiz ve oyunlardan hareketle ve imge çalışmalarının yardımıyla ortak sorunun bulunup, karar verilme sürecini oluşturur. Oyunun konusuna karar verildikten sonra, bu sorun tartışılır ve doğaçlamalarla oyun hazırlanır. Forum oyununda önemli olan, oyunun finalinin büyük bir krizle bitmesidir. Bu kriz ânı, Boal'ın deyişiyle "ezen, haksız, katlanılmayacak bir durum"[288] olmalıdır. Çünkü ancak bu şekilde, seyir-

288) Boal, 1998, s. 9.

ciyi aktive edebilir ve seyircinin kalkıp bu oyunu/sorunu değiştirmesine teşvik edebilirsiniz. Atölye çalışmasının beşinci ya da dokuzuncu haftasında (bu sekiz ya da on iki haftalık çalışma yaptığımıza göre değişiklik gösterdi), grup ikiye ayrılarak iki farklı konu üzerinde yoğunlaştı. Bu oyunlardan en az biri forum oyunuydu, diğeri daha göstermeci yapıda daha çok imgelerle ezilmeyi gösteren soyutlamalar içeriyordu. Grubun ikiye ayrılmasının en büyük avantajı, grupların birbirini seyrederek fikir vermesi ve olası seyirci-oyuncu müdahalelerinin prova edilmesiydi.

Kapanış Çemberi

Son olarak, Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında olduğu kadar, feminist çalışmalarda da sıklıkla karşılaştığımız çemberi kapatma çalışmasını yaptık: Çemberle başladığımız çalışmayı çemberle kapatmak, duygu ve düşüncelerimizi paylaşmak. Okmeydanı'nda yaptığımız çalışmada Ezilenlerin Tiyatrosu'nun orijinalinde bulunmayan ama Kuzey Amerika'daki Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları tarafından sıklıkla kullanılan bir kapanış oyunu seçtim. Kuzey Amerika yerlilerinin bir geleneği olan bu oyunda, kapanış çemberinde ortaya özel bir taş koyuyorsunuz –ya da taş yerine katılımcılardan kendisiyle ilgili, değer verdiği ufak bir eşyayı da koyması beklenebilir. Bu taşı alan kişi, elinde bu taşı tuttuğu süre boyunca istediği şey hakkında, istediği uzunlukta konuşabilir, şiir okuyabilir, şarkı söyleyebilir, o anki duygu ve düşüncelerini istediği gibi ifade edebilir. Bu süre zarfında, diğer kişiler de onun sözünü kesmeden dinlerler. Kişi konuşmasını bitirdiğinde, yanındaki kişinin gözlerinin içine bakarak, taşı, yani konuşma hakkını o kişiye devreder.

Çember, atölye çalışmaları için çok önemlidir. Nasıl bir mekânda çalışıyorsanız çalışın, çember formunu oluşturmak bu atölye çalışmasının ilkelerinden biridir. Çemberin her kadın için anlamı farklı olabilir. Örneğin, her çalışma günü farklı bir taş ya da nesne koyduğumuz çemberde, bir gün katılımcılardan Gizem taşını koyup şöyle dedi:

Pazar günü ormana pikniğe gittik. Bir süre sonra kendim için, özel olan bir taş aramaya başladım. Bir sürü taşa bakmaya başladım, evirip çeviriyordum. Kocam merak etmeye başladı. Ona, "Söz hakkımı arıyorum," dedim. Bir şey anlamadı tabii. "Söz hakkımı arıyorum," diye bağırdım. Sonra bu taşı buldum. Kocam sonra hiçbir şey sormadı.

Bu örnekte görüldüğü gibi, çember her kadın için farklı anlamlar kazanabilir. Bu çember kadınlar için konuşma hakkının temsil edildiği bir alan olabilir. Çember kadar Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının değerlendirilmesinde de konuşma hakkına, kadınların konuşabilme yetilerinin gelişmesi konularına değineceğiz. Çember, derin ve mahrem deneyimlerin, konuşmaların ve sorunların paylaşıldığı bir alan da oldu çoğu kez. Çemberde otururken, kadınlar çalışma gününde yaşadıkları deneyimler kadar kendi mahrem deneyimlerini de anlatarak bir paylaşım yaşadılar. Bir anlamda çember, tüm egzersizlerin başında ve sonunda bir güven ortamı oluşturmak için bizler için olmazsa olmaz bir öğe oldu.

Benim toplumsal cinsiyetimin de daha samimi ve açık bir alan yarattığına inanıyorum. Ben de birçok konuda olabildiğince esnek davranmaya çalıştım. Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki diğer çalışmalara benzemediği gibi, benim bazı davranışlarım da diğer eğitmenlere benzemiyordu. Bu anlamda toplumsal olarak otorite boşluğu diye tabir edilen olayların yaşanmasına göz yumdum. Çünkü özgür bir ortamın yaratılması gerekliydi ve hiçbirimiz daha bu özgür ortamın ne olduğunu bilmiyorduk ya da buna hazır değildik. Özellikle oyun kurma aşamasında onları yalnız bırakmayı tercih ettim. Bundan sonraki tüm Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarımda da bunu bir ilke hâline getirdim. Bunun asıl nedeni, kadınların kendi kendilerine rahatça ve özgürce tartışacakları bir alan yaratmasıydı. Her ne kadar kolaylaştırıcı olarak kendimi tanımlasam da, sonuçta onlar için Ezilenlerin Tiyatrosu bilgisine sahip bir tiyatrocuydum. Bu noktada, onları yalnız bırakarak hem özgür olmalarını hem de kendi öznel yaratımlarına alan açmayı uygun buldum. Ayrıca oyunun konusuyla ilgili, onlara bir müdahalede bulunmamam sayesinde, istedikleri konuda oyun yapabil-

dik. Benim oyunlardaki katkım, reji bağlamında yoğundu. Burada rejiyi kullanmamın nedeni dramaturji, çatışmaların belirlenmesi, karakterlerin oturtulması, kostüm vb.lerin belirlenmesi gibi daha yapısal ve sahne üstü göstergeler konusunda destek olmaya çalışmamdır. Klasik tiyatro bağlamında reji diyebileceğimiz bu aşamaya bir kolaylaştırıcı olarak pratikte makyaj demeyi tercih ediyorum. Forum oyunları üzerine çalışırken ve doğaçlarken, amacımız ezen ile ezilen arasındaki çatışmaların açık, net, görünür olarak inşa etmekti.

EZİLENLERİN TİYATROSU GÖSTERİLERİ

Forum oyunu oluşturulduktan sonra, kostümler ve aksesuarlar birlikte hazırlandı. Genel olarak, evlerimizde var olan malzemeleri kullandık. Gösterilerin duyuruları, yine birlikte yapılan afişlerle toplum merkezinin duvarlarına asıldı. Gösteri alanı olarak, alt kattaki büyük mekânı kullandık. Birlikte oyun yeri ve seyir yeri olarak yarattığımız bu performans alanında perde kullanmamayı tercih ettik. Böylece seyirci ile oyuncular arasında herhangi bir yabancı malzeme kullanmayarak, seyircinin tipik bir oyun seyredeceği algısını da kırmaya çalışarak, belki basit tabirle dördüncü duvar denen teatral yabancılaştırmadan kurtulmak istedik. Bu seyircinin katılım isteğini de artırmıştır kuşkusuz. Gösterilerin tarihleri ve günleri hem kişilerin hem de kurumun durumuna göre ayarlandı. Bütün gösteriler hafta içi ve öğlen saatlerinde gerçekleşti.

Bu atölye çalışmalarının ürünü olarak dokuz gösteri yapıldı. Bu forum oyunlarının süresi yaklaşık on dakikaydı. Ancak tüm forum oyunu bir saati aşkın sürdü. Elli altmış kişiden oluşan seyircilerin içinde toplum merkezinin katılımcıları, atölye çalışması katılımcılarının arkadaşları, akrabaları ve komşuları bulunuyordu. Gözlemlerime göre, seyirciler çoğunlukla Okmeydanı ve civarında yaşayan kadınlardı. Seyirci sayısının ortalama bir sayıda kalması, seyircinin kendini daha rahat ve güvende hissetmesine neden oldu. Forum Tiyatrosu gösterisi sırasında, seyircilerin de

en azından hiyerarşik açıdan benzer özelliklere sahip olması, bir diğer deyişle homojen bir yapının olması, forum ortamının açılmasını ve seyircinin aktive olmasını daha kolaylıkla sağlamaktaydı.[289]

Basitçe, biraz da sizlerin okurken kolay anlamanız açısından, forum ortamının nasıl yaratıldığını anlatmaya çalışayım: Seyirci selamlandıktan, jokerin tüm ekibi tanıtmasından ve oyun hakkında çok kısa bir bilgi vermesinden sonra, forum oyunu seyirciye sunulur. Forum oyunu bir krizle sonuçlanır. Bu noktada joker tekrar sahneye çıkar ve seyirciyle konuşmaya başlar. Burada jokerin amacı seyirciyi zihinsel olarak aktive etmek olduğu kadar, fiziksel olarak da aktive etmektir. Bu noktada seyirciye bir egzersiz yaptırabilir ya da birlikte bir oyun oynayabilirler. Bu da jokerin tercihine bağlıdır. Bazı durumlarda forum oyunundan önce de bu aşamanın olduğunu görebilirsiniz. Jokerin konuşması temelde soru sorma biçimindedir. Çünkü jokerin görevi oyun yeri ile seyir yeri arasındaki iletişimi kurmaktır. Jokerin sorularından bazıları şu şekilde olabilir:

> Bu oyunda herhangi bir sorun gördünüz mü? Ne düşünüyorsunuz? Bu sizce değiştirilebilir mi yoksa öyle mi kalmalı? Bu oyunda baskı altında olan ya da başı dertte olan kimse var mı? Kimler? Kimler baskıyı uyguluyor? Ne düşünüyorsunuz, sizce bununla baş etmek mümkün mü? Sizce nasıl baş ederiz?

289) Bir forum gösterisinde Sosyal Hizmetler Genel Müdürlüğü'nden bazı bürokratlar vardı. Bu oyunu sergileyecek ekip üzerinde gereksiz bir heyecan ve tedirginlik yarattı. Forum ortamının yaratılması oldukça güç hâle geldi. Onların varlığı seyirciyi de etkiledi. Hatırladığım kadarıyla bürokratların erken gitmesi sonucunda ortamın gerginliği azaldı ve forum olması gerektiği gibi yürüdü. Başka arkadaşlarımın Ezilenlerin Tiyatrosu deneyimlerinden de öğrendiğim üzere, örneğin okullarda yapılan Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında müdür ve öğretmenlerin geldiği forum oyunlarında da benzer bir deneyim yaşanıyor. Bu hem oyuncuların seyirci ve seyirci-oyuncular üzerinde kendini ispat etmeye çalışması, yanlış bir şey yapma korkusu ya da suçluluk duygusu gibi bazı olumsuz durumlar yaratabiliyor. Ancak burada genelleme yaptığımı da söylemem gerekiyor. Bazı özel durumlarda süreç farklı şekilde de işleyebilir. Ya da tiyatro ekibinin amacı bu doğrultuda olabilir. Aynı şekilde kadın sorununun tartışıldığı bir oyunda erkeklerin olması, ezilen kadınların ezeni temsil eden erkek seyirci kitlesinden rahatsız olması da söz konusu olabilir. Ancak Okmeydanı dahil olmak üzere tüm gösterilerde katılımcıların seyirci kitlesi hakkında söz hakkı olduğunu söylemem gerekiyor. Karma ya da sadece kadınlara açık bir seyirci kitlesi konusunda kolaylaştırıcı olarak her zaman ekibin ortak kararını göz önüne aldım. Okmeydanı'ndaki gösterileri daha önce söylediğim gibi, hafta içi gündüz saatlerinde gerçekleştiğimiz ve toplum merkezine gelen katılımcıların çoğunluğu kadın ve çocuklardan oluştuğu için, kadınlara özel bir gösteri olarak ilan edilmedi. Erkek seyirciler de eser sayıdaydı.

Seyirci oyun hakkında konuşmaya başlar. Beğenmediği ya da yanlış, değiştirilmesi gereken bölümleri ve karakterleri söylemeye başlar. Bu noktada joker, seyircinin çok fazla konuşmasını engeller ve gösterinin gidişatını onlara açıklar:

> Tamam şimdi size oyunumuzu ikinci defa sergileyeceğiz. Aynı oyunu. Eğer baskı olduğunu görürseniz ya da düşünürseniz ya da baskı gören ya da başı dertte olan bir karakter görürseniz, lütfen oyunu durdurunuz. Çok kolay: Elinizi kaldırıp, "Durun!" diye bağırın.[290]

Daha sonra oyun tekrar yani ikinci kere seyirciye sunulur ve seyircinin dur demesi beklenir. Seyircilerden biri dur dediğinde, ona niye dur dediği sorulur ve o açıklamaya çalıştığında da sahneye davet edilerek, değiştirmek istediği durumu, aktif olarak değiştirmesi, yani eylemesi istenir. Bu şekilde seyirci, seyirci-oyuncuya dönüşür. Ve seyirci-oyuncu ezilen karakterin yerine geçerek, gösterilen ezilmeyi değiştirmeye, ezene karşı güçlenme stratejileri üretmeye çalışır. Yerini aldığı ezilen karaktere yeni bir söz ve hareket dizgesi yaratmakla başlar. Kendi duygu ve düşüncelerini, sadece sözüyle, sesiyle değil, bedeniyle de icra eder. Burada üzerinde önemle durulması gereken nokta, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun adından da anlaşılacağı gibi ezilme meselesine odaklanması ve ezilenlerin mücadelesiyle ilgili olmasıdır. Bu noktada önem teşkil eden durum, forum tiyatro ekibinin ve en önemlisi seyirciyle iletişimi kuran jokerin açık ve net olarak seyirciye ancak ve ancak ezilen karakterin yerine geçebileceklerini doğru bir şekilde aktarmasıdır.[291]

Genel olarak, Okmeydanı'nda yaptığımız çalışmalarda müdahalelerin biçimi ve sayısı her gösteriye göre değişti. Okmeydanı

---

290) Forum Tiyatrosu gösterilerinde farklı bir yöntem daha kullanılabilir. Bu seyirciyle ilk diyaloğu kurduktan sonra, seyirciyi oyunun istediği bir noktasından katılıma davet etmektir. Bu noktada, oyunu bilen seyirci dilediği bir sahneye müdahale edebilir. Forum ekibi ayrıca her sahneyi seyirci katılımına açmak zorunda da değildir. Joker aracılığıyla seyirciye daha önce seyrettiği oyundaki belli sahnelere katılım alınacağı da söylenebilir. Bunların hepsi ekibin tercihiyle olan aşamalardır. Ben burada bizim yaptığımız şekliyle anlatmaya çalışıyorum.

291) Bazı özel durumlarda ya da Ezilenlerin Tiyatrosu topluluklarında bu kural istisnai durumlarda farklılık gösterebilir. Jana Sanskriti ilk bölümde karşılaştıkları bu istisnai durumları; bunun neden ve sonuçlarını kendi çalışmaları bağlamında anlatmıştı.

Toplum Merkezi'nde yapılan gösterilerdeki toplam müdahale sayısı otuz dokuz oldu. Bu otuz dokuz müdahalenin dışında da, yerinde oturan seyirciler için bir tartışma alanı açıldığından, sahnede süren oyun kadar, yerinde oturan seyircilerin de birbirleriyle konuşmakta ve getirilen yeni çözüm önerilerini aralarında tartışmakta olduğunu gözlemledim.

Teşvik etmek konusunda bir deneyim paylaşayım: Müdahaleleri teşvik etmek sadece jokerin görevi olarak kalmayabilir. Okmeydanı Toplum Merkezi deneyimimde, joker olarak tıkandığım noktalarda oyuncuların da seyirciyle iletişim kurarak, "Çözüm bulabilecek kimse yok mu?", "Beni kurtaracak kimse yok mu?", "Benimle baş edecek kimse yok mu?" gibi provoke eden cümleler kurduğunu söylemeliyim. Bu da Ezilenlerin Tiyatrosu atölye katılımcılarının bu oyunu yaratması kadar, bu oyunun gösterdiği sorun ve ezilmeye seyircinin müdahale etmesine olan arzu ve isteğini gösteriyor. Burada, Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışması katılımcılarının, yani forum oyununun oyuncularının, seyircinin aktive olmasını, oyuna müdahale etmesini ve birlikte stratejiler yaratmayı arzuladığını açıkça görüyoruz. Forum oyunu müdahale etmek, katılmak isteyen kimse kalmadığında son bulur.

Forum Tiyatrosu kadınlar için bir tartışma alanı açar. Artık oyun bittikten sonra, performans alanını terk etmekte olan kadınlar hâlâ bu konuyu konuşmakta ya da gerçek hayatlarına döndüklerinde bu çözüm yolları ya da daha genel olarak hayata nasıl müdahale edebilecekleri üzerine düşünmekte ve eyleme geçmekle ilgili bir provadan çıkmış olmaktadırlar. İşin bir başka yanı da, her ne kadar kadının ezilmesi üzerine bir deneyimden çıksalar da, bu gösterilerin keyifli ve haz verici özelliğinin de olmasıdır. Bu keyif ve haz sadece gülmek ve eğlenmekle sınırlı kalan bir duygu değişiminden ibaret değildir, kişinin yaşadığı ezilmenin görünür kılındığı, ancak bu teatral alanda "Dur!" diyebildiği ve kolektif bir biçimde çözümler aradığı bir değişimden bahsediyorum. Kuşkusuz bu, seyirci-oyuncunun aktif olduğu ve zihinsel olarak bulduğu çözüm/stratejiyi icra edebildiği güvenli bir prova alanı iken,

seyirciler için de yeni çözümler düşündüğü, seyrettiği çözüm ve stratejileri değerlendirdiği bir süreç yaratıyor.

Bir anlamda Forum Tiyatrosu etkinliği seyirci, seyirci-oyuncu ve oyuncu kadınların ortak bir alanda, ortak bir ezilmeye karşı mücadele ettikleri, kolektif bir strateji üretme heyecanını, coşkusunu ve eğlencesini yaşadıkları bir süreci de içeriyor.

ANLATILAR VE EZİLENLERİN TİYATROSU

2002 yılının Haziran ayında, Okmeydanı'nda Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmasını bitirdiğim tarihte, Okmeydanı Toplum Merkezi'nin bulunduğu bina depreme karşı güçlendirme çalışmaları dolayısıyla kapatıldı. Kadın katılımcılarla mülakatlara 2002 yılının Kasım ayında başladım. Bunun olumlu yanı, kadınların toplum merkezinden ve Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarından az bir süre de olsa uzak kalmış olmalarıydı. Mülakatları yaptığım dönemde fiziksel olarak toplum merkeziyle ilişkilerinin olmaması ve Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının sonlandırılmış olması, bana onların daha iyi değerlendirme yapmış olabildiklerini düşündürüyor.

Araştırmanın ilk zamanlarında yapılan Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmasının kendisinin araştırılmasının, değerlendirilmesinin, incelenmesinin daha anlamlı sonuçlar vereceğini düşünmüştüm. Bu düşünce tabii olarak çalışmanın bütününü etkileyecekti. Ancak yaptığım bu kadın çalışmasını ayrıca bir sosyoloji araştırmasına dönüştürdüğüm için, mülakat yapmam kaçınılmazdı. Bu noktada kendimle, yaptığım işle yabancılaştığımı hissettiğim ânlar yok değil. Mülakatlarla birlikte birden araştırmacı kimliğine bürünmek beni zaman zaman rahatsız etti. Çünkü bu kez elimde kayıt cihazıyla Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları yaptığımız kadın katılımcılara bazı sorular yöneltmekteydim. Yani oynamak değil, konuşmaktı eylemimiz. Mülakat aşamasıyla birlikte Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları bir araştırmaya, kolaylaştırıcı olarak ben de bir araştırmacıya dönüşmüş olsam da, mülakatlar birçok noktaya ışık tuttu. Teorik olarak okuduğum ya da deneyim üzerinden bul-

guladığım birçok düşünceyi destekleyen, ara ara da tartışan birçok konu hakkında kadın katılımcıların sözleri, yorumları, soruları bu çalışmanın belkemiğini oluşturdu ve tüm bu sözler kayıt altına alındı. Bu kayıtlar çözümlendi, sonra belli bir düşünce akışıyla yorumlandı ve tezimin bölümlerini oluşturdu. Örneğin 'kadınlar için eğitim' söyleminin izini sürmem gerektiğini bana mülakatlar gösterdi. Mülakatlar bana bağlamın sadece toplum merkezi ve Okmeydanı bölgesinden ibaret olmadığını, söylemlerin nasıl kurumsal ilişkiler içinde olduğunu araştırmamı sağladı. Bu söylemi araştırmak, geçmişten günümüze değişimlerini görmek, hem Okmeydanı çalışmamda bana yardımcı oldu hem de diğer kadın çalışmalarını/feminist çalışmaları anlayabilmem için bana teorik bir çerçeve sundu. Sonuç olarak, "Söz uçar, yazı kalır" misali, tiyatronun doğası gereği yaşayan bir sanat olması, her ne kadar kayıt altına alsanız da, o yaşanan deneyimi bir daha yaşayamamanız, üstelik Ezilenlerin Tiyatrosu gibi metninin olmadığı, metninin her seyirciyle tekrar tekrar yazıldığı bir tiyatro tekniğinde, mülakatlar Okmeydanı Toplum Merkezi'nde kadın katılımcılarla yaptığımız çalışmaları yazılı ve ölümsüz kıldı. Benimle mülakat yapmayı kabul eden tüm kadınlara minnettarım. Ayrıca mülakatlar sayesinde katılımcıların hayatlarıyla ilgili daha fazla şey öğrenme fırsatım buldum. Bunu da benimle paylaştıkları için teşekkür ederim.

Yedi kişiyle yaptığım mülakatların bir değerlendirmesini gelecek bölümlerde okuyacaksınız. Bu yedi kadın katılımcıyı seçme sebebim, hem Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmasında hem de toplum merkezinde etkin rol alan kadınlar olmalarıydı. Bu çalışmada hem Ezilenlerin Tiyatrosu hem de toplum merkezi üzerinden değerlendirmeler yaptığım için, bu tip bir seçimin daha uygun olduğunu düşündüm. Ayrıca Ezilenlerin Tiyatrosu'na en çok, orta ve en az katılan olarak da seçme yaptım. Bu mülakatları Kasım 2002 ile Şubat 2003 arasında gerçekleştirdim.

Mülakat sorularım beş ana başlıkta toplanabilir: demografik bilgiler, yaş, eğitim ve medeni durum vb.; hane ve ev yaşamı; toplum merkezi; tiyatro çalışması; gerçek hayatta karşılaştıkları ezilme deneyimleri. Bütün mülakatlara aynı soruyla başladım: "Tiyatro

çalışması hakkında ne düşünüyorsun?" Kayıtlar bir saat ile dört saat arasında sürdü. Biri dışında hepsi katılımcıların kendi evlerinde gerçekleşti.

Bu çalışmanın temelde bir sosyoloji araştırması olmasından dolayı ve özellikle de kadın katılımcıların güvenliğini düşündüğüm için tezimde isimlerini değiştirdim, o nedenle bu kitapta da gerçek isimlerini kullanmıyorum. Mülakat yaptığım katılımcılarla ilgili kısaca şu bilgileri verebilirim:

Tuba:[292] Yirmi dokuz yaşında. Sivas doğumlu. Babasının işi nedeniyle İzmit'te büyüdü. İlkokuldan mezun olduktan sonra, terzi yanında çalıştı. On yedi yaşında evlendikten sonra Dudullu'ya taşındı. Burada beş yıl yaşadıktan sonra da Okmeydanı'na yerleşti. On yaşında bir kızı ve yeni doğmuş bir oğlu var. Okmeydanı Toplum Merkezi'nde düzenlenen tüm Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarına katıldı ve altı gösteride rol aldı. Toplum merkezine ilk 1998 yılında geldi.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Sessizliğin Sesi – Oğlan çocuk
Törelerimiz – Hamile Kadın
Bu Hayat Benim! – 1. Arkadaş
Şansımız Var mı? – 1. Adam
Evlilikte Maddiyat – Arabulucu
Suçlu Kim? – 1. Kadın

Aysu: Tokat'ta doğdu, bebekken İstanbul'a geldi. O zamandan beri Okmeydanı'nda yaşıyor. Kız Meslek Lisesi mezunu. Bebek bakıcılığı, sekreterlik gibi işlerde çalıştı. On yedi yaşında bir oğlu, on üç yaşında bir kızı var. 2000 yılında geldiği toplum merkezinde, birçok meslek edindirme programlarına katıldı. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının tümüne katıldı.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Sessizliğin Sesi – Anne
Törelerimiz – Erkek Eş

---

292) Gerçek isimleri kullanılmamıştır.

Ekonomik Kriz ve Yansımaları – Kadın Eş
Şansımız Var mı? – 2. Adam
Evlilikte Maddiyat – Genç Kızın Annesi
Suçlu Kim? – 1. Kadının Kızı

Gizem: Otuz altı yaşında. Tokat doğumlu. İstanbul'a, Okmeydanı'na yirmili yaşlarının başında geldi. Evli ve iki kız çocuğu var. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının dördüne katıldı. Küçük kızının hastalığı nedeniyle (SSK hastanesindeki ilişkileri nedeniyle) Okmeydanı'nda yaşamayı tercih ediyor. Toplum merkezinde daha çok kişisel gelişim ve çocuk eğitimi gibi programlara katıldı.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Eşim ve Annem – Kadının Annesi
Bu Hayat Benim! – Kadının 2. Arkadaşı
Şansımız Var mı? – 3. Adam
Suçlu Kim? – 1. Kadının Eşi

Zühre: Kırk bir yaşında. Erzincan doğumlu. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının dördüne ve toplum merkezindeki kişisel gelişim programlarına katıldı. Üç yaşındayken ailesi Çağlayan'a, on bir yıl yaşındayken de Almanya'ya göç etti. Almanya'da kardeşlerine bakması gerektiği için okula gidemedi. Daha sonra da bir fabrikada çalıştı. 1983'te kesin dönüş yaparak İstanbul'a taşındı ve evlendi. On sekiz ve on yaşlarında iki oğlu var.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Bu Hayat Benim! – Kadının 2. Arkadaşı
Eşim ve Annem – Kadının Eşi
Ekonomik Kriz ve Yansımaları – Küçük Kız

Nil: Kırk yaşında. İstanbul doğumlu. Lise mezunu. Evli. On yedi ve on dokuz yaşlarında iki kız çocuğu var. On beş yıl Feriköy'de kapalı bir hayat yaşadıktan sonra, özellikle de kızının hastalığı nedeniyle, annesinin yaşadığı Okmeydanı'na taşındı. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarından dördüne katıldı.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Törelerimiz – Hemşire

Bu Hayat Benim! – Kadın
Evlilikte Maddiyat – Genç Adamın Annesi

Arsen: Otuz dokuz yaşında. Üniversite mezunu. Adapazarı'nda doğdu, çocukluğu Bilecik ve İstanbul'da geçti. Evli ve iki çocuk annesi. Oğlu on yaşında, kızı ise altı yaşında. İki atölye çalışmasına katıldı.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Şansımız Var mı? – 1. Kadın
Bu Hayat Benim! – Komşu

Aslı: Otuz bir yaşında. İstanbul doğumlu. Ordulu. On dokuz yaşında evlendi; on bir ve sekiz yaşlarında iki kız çocuğa sahip. Aile apartmanında oturan Aslı, birçok geçici işte çalıştı. Ortaokul mezunu, liseyi açıktan okuyor. Toplum merkezindeki çalışmalara seyrek olarak katılır, Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının da bazılarına katıldı.

Oynadığı oyunlar ve roller:
Şansımız Var mı? – 3. Kadın

EZİLMENİN VE STRATEJİLERİN İCRASI

"Herkes banal gerçeklerin farkındadır.

Ama gerçek şu ki, bunların banal olması var olmadıkları anlamına gelmez.

Banal gerçeklerle ilgili yapmamız gereken –ya da yapmaya çalışmamız gereken- hangi spesifik ve belki de hangi asıl sorunla bağlantılı olduklarını keşfetmektir."[293]

Bu bölümde Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yapılan Forum Tiyatrosu gösterilerin kısa bir dökümünü vermeye çalışacağım.

293) Michel Foucault, "The Subject and Power", Hubert L. Dreyfus ve Paul Rabinow (ed.), *Afterword to Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* içinde, The University of Chicago Press. Chicago, 1982, s. 210.

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde dokuz Forum Tiyatrosu gösterisi sergilendi, otuz dokuz seyirci-oyuncu katılımı gerçekleşti. Kadınların hayatlarında yoğunlukla yaşadıkları baskı ve ezilmeyi konu alan bu performanslar çoğunlukla ev içi sorunlarla ilgiliydi. Bu gösterileri beş ana kategori altında aktaracağım: şiddet, evlilik, doğurganlık, yalnız yaşamak ve taciz.

Forum Tiyatrosu gösterilerinin konuları hepimizin bildiği baskı ve ezilmeleri ele aldı. Ayrıca Forum Tiyatrosu gösterilerini ve seyirci-oyuncu müdahalelerini incelerken, burada Ezilenlerin Tiyatrosu ile ilgili önemli unsurlara da bugünkü deneyim ve birikimlerimden yola çıkarak yer vermeye çalışacağım. Foucault'nun söylediği gibi hepimizin farkında olduğu bu gerçekler üzerine forum oyunları yapmak, bir yandan da bizi bu sorunu yaratan sistemi ve/veya sistemleri sorgulamaya götürür. Foucault'nun banal olarak nitelediği, Boal'ın stereotip olarak adlandırdığı şey midir? Hepimizin farkında olduğu bu gerçeklikler nelerdir? Bu gerçeklikler neye işaret etmektedir? Bu Forum Tiyatrosu örnekleri hangi söylemleri ve sistemleri açığa çıkarmaktadır?

Şiddet Üzerine

"Sessizliğin Sesi"
28 Kasım 2000, 35 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Anne, Baba, Kayınvalide, 1. Erkek Çocuk, 2. Erkek Çocuk ve Kız Çocuk

Oyunun Konusu

Anne ve kız çocuk karakterlerinin ezilen olduğu bu oyun kadına yönelik şiddeti ele alır. Oyun başladığında annenin gözünün mor olduğu görülür. Bu da daha önceden eşinden şiddet gördüğünün göstergesidir. Oyundaki ana çatışma, kız çocuğun arkadaşlarıyla dışarı çıkmak istemesi ile görünür hale gelir. Anne ile kızın konuşmasını gizlice dinlemekte olan kayınvalide olaya müdahil olmaya çalışır. Anne istemeye istemeye kızının isteğine karşı çıkar. Kızına babasının buna asla müsaade etmeyeceğini söyler.

Kız annesine ısrar eder ve babasıyla konuşması için annesinden yardım ister. Baba eve geldiğinde erkek çocuklar heyecanla kapıya koşarak babalarını karşılarlar. Yemek esnasında kayınvalide oğluna, yani babaya gelini hakkında şikayetlerde bulunur. Anne kendini savunmaya çalışsa da bir türlü kayınvalidenin baskılarından kurtulamaz. Bu arada kız da annesinin babasıyla izin konusunda konuşmasını istemektedir. Konuyu babaya açmak için sakin ve huzurlu bir ortam arayan anne, en sonunda babaya kızının arkadaşlarıyla dışarı çıkmak istediğini söyler. Baba kesin bir tavır koyar ve "Kız kısmı sinemaya falan gidemez," diyerek kesip atar. Küçük erkek kardeşler de, arkadaşlarının ablalarının "öyle sinemaya falan gitmedikleri"ni söyleyerek, durumu kızıştırırlar. Kız ağlayarak odasına kaçar. Kızının tavrından hoşlanmayan ve öfkelenen baba, anneye kızını geri getirmesini söyler. Bu arada küçük erkek kardeşler babalarından oyuncak almak için para isterler. Baba oğullarını pohpohlayarak istedikleri parayı verir. Anne bu ayrımcı durum karşısında babayı uyarmak ister: Kızın sinemaya gitmesine izin vermemesine rağmen oğullarının her dediğini yapmasının çocuklar arasında ayrımcılık yarattığını söyler. Annenin bunu söylemesi babayı daha da öfkelendirir, eve ekmeği getiren kişi ve aile reisi olarak kararlarına karışılmamasını ve paranın nasıl harcanacağı konusunda kendi sözünün geçmesi gerektiğini söyler. Annenin bu duruma karşı çıkmaya çalışması üzerine, baba anneyi susturmak için vurmak ister. Şiddet sahnede gösterilmez, tüm oyuncular bu kriz noktasında donarlar.

Katılımlar/Müdahaleler

Okmeydanı Toplum Merkezi'nde sergilediğimiz bu ilk Forum Tiyatrosu gösterisine seyircilerden dört katılım oldu. Üç kişi anne, bir kişi de kız çocuk karakterinin yerini alarak çözüm bulmaya çalıştılar. Bu bizim için olduğu kadar seyircilerimiz için de ilk forum oyunu deneyimiydi. Oyundaki kadın-erkek eşitsizliği, erkeğin hane içindeki iktidarı, oğlan-kız çocuk arasında yapılan ayrımcılık, toplumdaki kalıplaşmış gelin-kayınvalide ilişkilerinin seyirciye tanıdık geldiğini ve onları sahneye çıkmaya teşvik ettiğini söyleyebiliriz. Örneğin ilk katılımda seyirci-oyuncu yemek ma-

sasında geçen sahneye müdahale ederek, 'konuşmak' yerine ânında eyleme geçti. Babanın üzerine öfkeyle yürüyen seyirci-oyuncu, masadan kaptığı kepçeyle babanın peşine düştü: Şişman Kadın! Augusto Boal'ın Forum Tiyatrosu'nda seyirci-oyuncunun nasıl oluştuğunu anlattığı Şişman Kadın hikâyesini hatırlayalım. Şişman Kadın süpürgeyle sahnede koca rolündeki oyuncuyu bir güzel pataklamış, pataklarken de nutuk atmıştı, bizim seyirci-oyuncu *Şişman Kadın* ise kepçeyi silahı olarak seçti. Hızla gerçekleşen bu katılım tüm ekip için şaşırtıcı oldu. Bu müdahaleye biz de ânında müdahale etmek durumunda kaldık ve seyirci-oyuncunun öfkesini dindirmeye çalıştık. İlk forum oyunu deneyimimizin ilk müdahalesi tüm performans alanındaki oyuncular, seyirciler, seyirci-oyuncular arasında konuşmadan, tartışmadan aldığımız sessiz bir anlaşmayı da beraberinde getirmişti. Kolektif olarak aradığımız çözümün ve/veya stratejinin şiddete karşı şiddet olmadığı anlaşılmıştı. Bu müdahaleyi yapan seyirci-oyuncu güvenli bir ortamda -gerçek hayatı yansıtan ama gerçek olmayan bu kurgusal dünyada- belki hayatında hep yapmak istediği ama cesaret edemediği bir stratejiyi deneme fırsatı bulmuştu. Fakat bu stratejinin işlemediğini de bu katılım sayesinde hep beraber öğrenmiş olduk. Çünkü babanın refleks tepkisi kepçe eylemine karşı kuşkusuz yine şiddet içerecekti. Öyle de oldu. Babayı oynayan oyuncu da seyirci-oyuncuya karşı fiziksel şiddet göstereceğine dair işaretler taşıyan sözler sarf etti ve beden pozisyonlarına büründü. Sahnedeki oyuncu, seyirci-oyuncuya fiziksel şiddet göstermemesi gerektiğini biliyordu, ancak seyirci-oyuncu bu bilgiye sahip değildi. Bu noktada öğrendiğimiz en önemli deneyim, her forum oyununda şiddetin sahnede simgesel olarak gösterildiğini vurgulamak ve seyirci-oyuncuya da sahnedeki kişilerin birer oyuncu olduğunu, o kişinin kendisi olmadığını ve fiziksel şiddet kullanmaması gerektiğini farklı bir dil, biçim ile söylemek gerektiğiydi. Bunu seyirciyle paylaşsanız dahi -ki biz kendimizi takdim ederken, sahnede seyredecekleri kişiler olmadığımızı, şu şu kişiler olduğumuzu, vs. söylemiştik- buna benzer müdahalelerle karşılaşmak kaçınılmaz olabilir. Ancak bir forum ekibi olarak buna hazırlıklı

olurken, aynı zamanda seyirciyi de hazırlamanız gerekiyor. Forum Tiyatro deneyimi, seyirci-oyuncunun müdahalesiyle yaşayan bir organizma. Biz o ân bu müdahaleyi konuşmamayı seçmiş olabiliriz. Bu o ânın getirdiği bir deneyim. Ancak hem seyirci-oyuncunun hem de seyircinin bu müdahaleyi eleştirmek ya da üzerine konuşmak istemediği de açıktı. Bu ilk müdahale aslında hepimize oynamanın, icra etmenin gücünü gösterdi. Tartışmak, konuşmak, üzerine yorumlarda bulunmak yerine, kısacık bir eylem çok şey söyleyebilmişti. Ayrıca burada önemli olan, bu stratejinin işleyip işlememesi değil, bu alanın bir prova mekânı olduğunun da gösterilmesiydi. Önerilen stratejinin işlemediğini seyirci-oyuncu dahil olmak üzere hepimiz görmüş ve deneyimlemiş olduk, ancak belki de bunu konuşarak değil, eyleyerek gördüğümüz için kelimelere ihtiyaç bile duymadık.

Diğer üç katılım ise birinciden oldukça farklıydı. Genel olarak, annenin yerine geçen kadın seyirci-oyuncular diyaloğun biçimini değiştirmeye çalıştılar. İki strateji de seyirci-oyuncunun beden diline odaklandığını gösterdi. Ezen karakterle yani babayla fiziksel temas sağlamaya çalışan seyirci-oyuncular, anne karakterinin anne olmaktan öte ayrıca babanın *eşi* olduğuna dikkat çekmiş olabilirler. Fiziksel teması kullanma, beden dilini değiştirme, anne rolünden eş rolüne doğru bir geçiş sağlayabildi. Bu noktada evlilik içinde eşit konumda olması gereken eş rolüne girilmeye çalışılması da bir başka strateji örneğini görmemizi sağladı. Fiziksel temasın (belki) eşler arasındaki cinselliğe gönderme yapabileceğini de düşünmek mümkündü. Ancak forum müdahalelerinin çift yönlü olduğunu da unutmamak gerekir. Seyirci-oyuncunun, düşündüğü stratejiyi uygulamak isterken her zaman tam istediği gibi bir sonuç alamayacağı aşikârdır, çünkü seyirci-oyuncunun kurmak istediği diyalog ya da yapmak istediği eylem, karşısındaki ezen karakterin karşı-sözü ya da karşı-eylemine göre sahnede, o ân başka bir söz ya da eyleme dönüşecektir. Önemli olan seyirci-oyuncunun varmak istediği noktayı bilmesi ve o noktaya ulaşmak için ezenle verdiği mücadeledir. Büyük resmin/sistemin küçük bir kesiti olan Forum Tiyatrosu'nda asıl önemli olan seyirci-oyuncu-

nun o ezilmeye karşı çıkması, bunu değiştirmek için (işleyen ya da işlemeyen) stratejileri icra etmesi, eylemesi ve mücadeleye odaklanmasıdır. Seyirci-oyuncuların denedikleri fiziksel temasın anne ve baba karakterleri arasındaki tansiyonu düşürmesi kuşkusuz tahmin edilebilir bir olgudur. Ancak bu da başka bir tartışmayı getirebilir. Bu da zaten kadından beklenen ya da kadına yüklenen cinselliğin manipülasyonuna yol açabilir mi? Söylediğim gibi, forum alanı bir prova mekânıdır. Bir stratejinin işleyip işlemediğini seyirci-oyuncu icra ederek, seyirci ise aktif bir şekilde seyrederek öğrenir; tartışarak veya konuşarak değil. Bu stratejilerdeki en önemli nokta, seyirci-oyuncunun bu durumun değişmesi için verdiği mücadeleydi, zira seyirci içinde hiç kimse kız çocuğun arkadaşlarıyla sinemaya gitmemesi gerektiğini düşünmüyordu! Bu getirilen stratejiler, yerine geçtikleri ezilen karakteri daha pasif bir konuma götürüyor gibi gözükse de, kadınların gündelik hayatta karşılaştıkları bu tür ezme biçimlerine karşı ezen ile nasıl mücadele etmeye çalıştıkları konusunda bir tablo çiziyordu. O ânki seyirci için anne yerine eş olduklarını babaya hatırlatmanın en simgesel yolu belki de fiziksel temastı veya bu gösterebilecekleri, yani icra edebilecekleri bir stratejik yoldu.

Kız çocuk yerine geçen bir seyirci-oyuncu da hanede iktidarı temsil eden babayla baş etmeye çalıştı. Forum oyununun kuruluşunda da buna dikkatinizi çekmek isterim. Bu oyunda ezilen karakterin (kız çocuk) bir arzusu (arkadaşlarıyla sinemaya gitmek) var, ama bu arzusuna ezenin izin vermediği (babanın kız çocukların sinemaya gidemeyeceğini söylemesi) bir çatışma yaşıyor. Seyirci-oyuncu, stratejisini diğer karakterleri bertaraf ederek (babanın iktidarını destekleyen erkek çocuklar ve kayınvalide) ve annesini aracı olarak kullanmak yerine babasıyla tek başına yüzleşmek olarak kuruyor. Bu strateji ezilenin ezenle doğrudan karşı karşıya gelmesi, arzusu için savaşması durumunu doğurur. Gerçek hayat, forum oyununda da gördüğümüz gibi 'tek bir ezme' biçiminden tabii ki oluşmuyor. Bu oyun özelinde ev içindeki iktidar ilişkileri ve bu iktidarın işleme biçimi, baba, erkek çocuklar, anne ve kayınvalide karakterinin birbirleriyle olan ilişkilerinde de açık

olarak görünüyor. Seyirci-oyuncu da bu ilişkileri yok saymayarak ancak onlarla da mücadele ederek, onları bir an için bile olsa saf dışı ederek, babasıyla yalnız başına kalmayı başarıyor. Aracı kullanmaması, ezenin tarafındaki diğer aktörleri ortadan kaldırması, arzusunu dolaylı biçimde talep etmemesi, stratejik bir kazanımı ortaya koyuyor.

Evlilik Üzerine

"Çıkış Yok Mu?"
16 Mart 2001, 42 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Anne, Baba, Genç Kız

Oyunun Konusu

Bu oyunun ana meselesi akrabalar arası evlilik. Oyunda iki erkek kardeş, çocuklarını evlendirmeye karar vermişlerdir ve baba, anneye verdikleri bu karardan bahseder: Kızları yeğeniyle evlenecektir. Anne bu karara karşı çıkararak onların evlenemeyeceğini, çünkü kuzen olduklarını söyler. Ancak baba ısrarcıdır, karar çoktan verilmiştir ve büyük ağabeyine karşı gelmeyecektir. Bu evlilik kararını kızına söylemesi için anneyi görevlendirir ve sahneden çıkar. Annesi gibi genç kız da bu karara çok şaşırır ve sinirlenir. Amcasının oğluyla evlenmeyeceğini, yakın akraba olduklarını, kardeş gibi büyüdüklerini söyleyerek karara karşı direnir. Tüm hayatını etkileyecek evlilik gibi bir meselede kendi kararını kendi almak istediğini söyler. Genç kız odasına gider. Erkek arkadaşını arayarak bu korkunç haberi ona ağlayarak verir ve onu evlenmeye zorlarlarsa, intihar edeceğini söyler. Bu arada baba, kızının amcasının oğluyla evlenmek istemediğini öğrenir ve bu duruma çok sinirlenir. Kızını çağırtır ve bu evliliğin gerçekleşeceğini kızının yüzüne söyler. Kızının hiçbir dediğini dinlemez. Oyunun sonunda genç kız babasına başkasına âşık olduğunu ve asla amcasının oğluyla evlenmeyeceğini söyler. Baba tam kızına tokat atacakken, oyun biter.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununda üç müdahale gerçekleşti, iki tür strateji ortaya çıktı. Birincisi, aile büyüklerinin kararlaştırdığı akraba evliliği meselesiyle mücadele edebilmek için diğer aile bireyleriyle dayanışma sağlanmasıydı. Ezilen karakter olan kız çocuk diğer aile bireyleriyle (anne) ve akrabalarla (amcasının oğlu, vb.) dayanışarak onları kendi safına almaya ve bu ezilmeyle baş etmeye çalıştı. Bu noktada babası ve amcasının kararından vazgeçmeleri için sadece kendisi değil, bu evliliğin gerçekleşmesini istemeyen diğer bireyler de mücadele edecekti. Seyirci-oyuncuların sahneye taşıdığı bu strateji, sorunu/ezilmeyi sadece ezilenin mücadelesiyle çözmek yerine birlik olup babayı ve amcayı ikna etmekti. Bu noktada ezilen karakterin bireysel mücadelesinden değil, sorundan (evliliğin gerçekleşmesi) dolaylı veya dolaysız etkilenecek kişilerle dayanışmaya yönelmesinden, bir başka deyişle kolektif bir stratejiden bahsedebiliriz. Örneğin seyirci-oyunculardan biri, erkek arkadaşını aramak yerine amcasının oğlunu arayarak ilk hamleyi yapmış oldu. İkinci tür strateji ise iletişim biçimini değiştirmekti. Burada seyirci-oyuncu (genç kız) babasıyla yüz yüze konuşmayı tercih etti ve babasına kendi ayakları üzerinde durmak, çalışıp kendi parasını kazanmak istediğini söyledi. Babasının geleneksel düşünce yapısını bildiğinden, onun geleneksel algısından devam ederek gelecekte babası emekli olduğu ve yaşlandığı zaman, kendisinin babasına bakacağı gerçeğini hatırlattı. O yüzden kendi kararlarını özgürce alabilmesi gerektiğini ve babasının bu özgürlüğü kısıtlamaması gerektiğini söyledi ve babasına onu üzmek istemediğini söyleyerek katılımını bitirdi. Bu müdahalede, seyirci-oyuncunun ezenin algısını teşhis ederek, onun bu algısını kullanarak bir tür tehdit etme yoluyla ezeni manipüle etmeye çalıştığı söylenebilir. Ancak burada seyirci-oyuncu geleneksel ile modern görüşlerin daha büyük çatışmalar yaratabileceğini de öngörmüş olabilir. O yüzden stratejisini geleneksel bir dayatmayı/adeti (akraba evliliği) yine geleneksel bir söylemin içinde (yaşlanınca ebeveynlere çocukların bakması) ancak modern çözümlerle (ekonomik özgürlüğe sahip, kendi kararlarını alabilen ve gelecekte baba-

sına bakmaya karar veren bir kişi olmak) gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğini prova etmiş oldu.

"Evlilikte Maddiyat"
20 Mayıs 2002, 59 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Genç Kız, Anne, Komşu, Genç Erkek, Genç Erkeğin Annesi ve Babası

Oyunun Konusu

Bu oyun görücü usulü evliliği konu alır. Çöpçatan komşu kadın, babası zengin olan bir oğlan ile annesiyle birlikte yaşayan genç bir kızın arasını bulmaya çalışır. Erkek tarafı bu evliliğe sıcak bakar ve kızla tanışmak için bir buluşma ayarlanmasını uygun görürler. Kızın annesiyse damat adayının zengin olmasından dolayı çok sevinçlidir. Ancak genç kız eğitimini devam ettirmek istediği için tereddütte kalır. Yine de anne, kızını ikna etmeyi başarır: En azından damat adayıyla tanışmasını ve görüşmesini ister. Buluşma gerçekleşir: Damat adayı, annesi ve çöpçatan komşu kızın evine gelir. Damat adayı ile genç kız özel konuşabilmeleri için ayrı bir odaya alınır. Kız adama eğitimine devam etmek istediğini söyler. Ancak adam kararlı bir şekilde kızın okumasını, hatta çalışmasını istemediğini vurgular. Kız adamın bu düşüncelerinden hoşlanmadığı gibi, karakter yapısını da kendisine ters bulur. Bu arada oturma odasında, adeta evlilik sözleşmesi yapılmaktadır. Kızın annesi kızı için bir kat ve bir araba istemektedir. Misafirler gittikten sonra, kız annesine damat adayıyla yaptığı konuşmayı ve bu evliliğin olamayacağını anlatmaya çalışır. Ancak annesi kızını evlendirmek konusunda oldukça kararlıdır. Bir süre sonra, erkek tarafı ve arabulucu komşu, söz kesmek için gelirler. Kız karşı çıkmaya çalışsa da, yüzüğü parmağında buluverir.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununda altı müdahale gerçekleşti. Beş seyirci-oyuncu kızın yerine geçerken, bir erkek seyirci-oyuncu ise yeni

bir karakter ekleyerek müdahalede bulundu. Kızın yerine geçen seyirci-oyuncular bu evlilik hakkındaki duygu ve düşüncelerini ve gelecek planlarını anlatarak ezen karakteri ikna etmeye çalıştılar. Bir seyirci-oyuncu mücadele edeceği kişi olarak annesini seçerken, bir diğeri çöpçatan komşuyla mücadele yoluna gitti. Ancak bu müdahalelerin sonucunda, anne ve komşunun damat adayının zenginliği üzerine yürüttükleri söylemler daha ağır bastı. İki seyirci-oyuncu damat adayıyla olan sahneye müdahalede bulundu. Her iki müdahale de kızın damat adayına bu evliliğin olamayacağını söylemesinden ibaretti. Kız üniversiteye gitmek ve kendi parasını kazanabileceği bir işte çalışmak istiyordu. Damat adayı ise bu görüşe kesinlikle karşı çıktı. Son seyirci-oyuncu ise anne, komşu ve damat adayıyla konuşmanın sonuç vermediğini görünce, doğrudan damat adayının anne babasıyla konuşmayı seçti.

Katılım ve müdahalelerin neredeyse tümünün temel eylemliliği konuşmaya ve bu şekilde karşı tarafı ikna etmeye yönelikti. Bu oyunda ele alınan sorun genç bir kadının evlilik gibi kendi özel hayatıyla ilgili ciddi bir meselede kendi kararını alma hakkının olmamasıydı. Bu hakkın ihlali genç kızın annesi başta olmak üzere evliliği maddiyata ve paraya dayalı bir birleşme ve anlaşma olarak gören kişiler tarafından gerçekleştirildi. Bu forum oyununda evliliği kutsallaştırdığımız ve kutladığımız bir kurum olarak ele almadık. Burada evlilik bir genç kadının hayatıyla ilgili vermesi gereken bir kararda (herhangi bir karar olabilir!) ne kadar hak sahibi olduğuyla ilgiliydi. Bu oyunun çatışma alanları ise başta genç kadının ailesi olmak üzere, çevresinin onun hayatı hakkındaki karar alma mekanizmasını nasıl ördüklerini ve onu çaresiz bıraktıklarını göstermesiydi. Ezilen karakter günümüzün popüler deyişiyle "mahalle baskısı" ile karşılaşıyordu. Evliliğin maddiyat ile bağlantısı ise genç kızın manipülasyona uğramasıyla sonuçlanıyordu. İşte bu noktada manipülasyon ile ezilme arasındaki ilişkiyi de görme fırsatı buluyoruz. Manipülasyon nedir? Manipülasyon bir kişinin diğer kişiyi kendi *çıkarı* için yönlendirmesidir. Freire manipülasyonu diyalog karşıtı eylem kuramının bir başka boyutu olarak, bir boyun eğdirme stratejisi olarak ele alır:

> Manipülasyon aracıyla egemen seçkinler kitleleri, kendi hedeflerine uyumlu kılmaya çalışırlar. (...) Halk (...) birçok mit kullanılarak manipüle edilir. Fakat bir mit daha vardır: Burjuvazinin halka yükselme yolu olarak kendisini model olarak sunması. Bununla birlikte bu mitlerin iş görmesi için halkın burjuvazinin sözünü kabul etmesi şarttır.[294]

Bu oyunda anne kızının zengin biriyle evlenmesini isterken, kendi sözünün dinlemesini, kızının hayatına onun yönlendirmesiyle yön vermesini ister. Bu bir yandan var olan statükoyu korurken, diğer yandan da aslında kızının geleceği kadar kendi geleceği için de yatırım planları yaptığını ortaya koyar. Freire manipülasyon için "egemenliğin korunmasının temel bir aracı"[295] der, örneğin bilinçten yoksun olan kentteki proletaryanın kendini imtiyazlı sayması nedeniyle, burada da manipülasyonun "çok çeşitli aldatmacalar ve vaatleriyle genellikle verimli bir ortam"[296] yarattığını söyler. Ayrıca Freire egemen seçkinlerin halkı uyuşturmak, düşünmekten alıkoymak için fiziksel şiddet dahil her yolu kullandığını da belirtir; manipülasyonun bir yolu da "bireylere burjuvaca bir kişisel başarı hırsını"[297] aşılamaktır. Freire'nin bu düşünceleri doğrultusunda baktığımızda annenin kızını manipüle etmekten çekinmediğini, kızının üzerinde bir ebeveyn olarak kurduğu egemenliği -ancak bu ebeveynlik durumunun patriyarkal kabullerin bir sonucu olduğuna dikkat çekmeliyiz!- idame ettirmeye çalıştığını, kızını gelecek yaşamında zengin bir hayat sürmesi uğruna sevmediği, istemediği bir adamla evlenmesi için zorladığını görebiliriz. Ancak burada manipülasyon ezilmeyi de beraberinde getirir. Çünkü bu oyunda genç kızın sadece kendisini manipüle eden annesi ile değil, farklı ezen karakterlerle de çatışması söz konusudur. Bu da genç kızın kendi gelecek hayatıyla ilgili toplumun diğer fertlerinin nasıl söz ve eylem hakkına sahip olduğunu gösterir. Annenin manipülasyonu sadece bir kesit sunar, an-

294) Friere, s. 123-124.
295) *A.g.y.*, s. 124.
296) *A.g.y.*, s. 125.
297) *A.g.y.*, s. 125-126.

cak diğer etkenlerin genç kızın hayatı üzerindeki baskısı da ezilmeye yol açmaktadır.

Her manipülasyon ezilme midir? Bu noktada Julian Boal'ın ezilmenin sistematik olduğunu ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun sistematik ezilmeyle ilgilendiğini söylemiş olduğunu hatırlayalım. Her manipülasyon ezilmeyi göstermez ya da doğurmaz. Ancak her sistematik ezilme içinde çeşitli, farklı manipülasyonlar analiz edilebilir. Bu bir anlamda forum oyunu kurulurken dikkat edilmesi gereken bir husustur. Çünkü Ezilenlerin Tiyatrosu manipülasyonla değil, sistematik ezilmeyle ilgilenir, yani sistemin kadınlara nasıl roller biçtiğini ve kadınların bu rolleri nasıl yerine getirmek zorunda kaldıklarını gösterir. Daha detaylı ve örnekleyerek açıklarsak: Ezilenlerin Tiyatrosu'nda mesele genç kız ile annesi arasındaki ilişkiyi düzeltmek, annenin kızını manipüle etmesini durdurmaktan ibaret değildir! Asıl mesele toplumun bu düzenleyici normlar içinde genç kızdan nasıl roller ve performanslar beklediğinin görülmesi ve seyirci-oyuncuların da bu normları kırmaya ve bu ezilmeye karşı çözüm yolları bulmaya çalışmalarıdır. İkinci önemli noktaysa, Ezilenlerin Tiyatrosu'nda kurbanlaştırmanın olmamasıdır. Ezilen karakter, diğer isimleriyle protagonist ve başkahraman, bir kurban değildir. Arzusu olan, bu arzusunu yerine getirmek isteyen ancak normlar/toplum/sistem nedeniyle bunu gerçekleştiremeyen mücadeleci bir karakterdir. Bu oyundaki genç kız karakteri de bir kurban olarak anlaşılmamalıdır.

Bu oyundaki seyirci-oyuncuların katılım ve müdahalelerinin diyalog kurmaya yönelik olduğunu söylemiştik. Fiziksel eylemliliğin daha az görüldüğü bu denemelerde, çözüme daha az yaklaşıldığını, sadece konuşarak ikna etmeye odaklanan çözüm önerilerinin seyirci-oyuncuların strateji yaratmasında zorluğa neden olduğunu gözlemledik. Bu deneyim bizlere Forum Tiyatrosu'nda sadece ele alınan bir konunun aktörlerinin konuşturularak çözüm aranan bir çatışma sergileme yolu olmadığını da hatırlatmış oldu. Örneğin genç kızın oturduğu sandalyeye oturarak aynı noktadan diyaloga devam etmek, hem seyirci-oyuncu için hem de seyirciler için aynı karenin yeni bir versiyonunu oluşturuyordu.

"Eşim ve Annem"
1 Haziran 2001, 47 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Kadın, Erkek, Komşu, Kadının Annesi

Oyunun Konusu

Bu oyun damat ile kayınvalide arasındaki gerilimi konu alır. Damat kayınvalidesiyle aynı evde oturmak istemez. Kayınvalidenin ise kızının evinden başka gidebileceği bir yer yoktur. Damat eşine annesiyle konuşmasını ve bir çözüm bulmasını ister. Bu arada kapı çalar ve komşu gelir. Damat bu rahatsızlığını komşuya da dillendirirken, komşu sessizce dinler. Kadın içeri girince, damat odayı terk eder. Bu sefer kadın komşuya dert yanmaktadır. Eşinin annesini istememesinin onda yarattığı üzüntüyü belirtir. Komşu bu noktada kadından yana taraf almıştır. Bu esnada kayınvalide, yani kadının annesi odaya girer ve kızının neden üzüldüğünü sorar. Kadın cevap vermez, mutfağa gider. Komşuyla yalnız kalan kayınvalide, komşunun ağzını arar. Komşu tam sorunun ne olduğunu söyleyecekken, kadın mutfaktan geri gelir. Bir süre havadan sudan konuştuktan sonra komşu evine gider. Annesi kadına sorunun ne olduğunu sorar. Kadın bu soruya cevap vermemek için başka konular açmaya çalışırken, damat içeri girer ve annesiyle hâlâ konuşup konuşmadığını sorar.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununa üç müdahale gerçekleşti. Biri kadının, biri komşunun, diğeri de kadının annesinin yerine geçti. Tüm müdahalelerde stratejik olarak modern bir yaklaşımın tercih edildiğini söyleyebiliriz. Seyirci-oyuncular anne ile eş arasında seçim yapmanın ne kadar zor olduğuna ve gerekirse bu işin boşanmaya kadar gideceğine vurgu yaptılar. Ayrıca eşin kayınvalidesine neden bu kadar karşı olduğunu da anlamaya çalıştılar. Yasal bir çözüm olarak ise boşanma yolu bulundu. Benzer bir şekilde kayınvalidenin yerine geçen seyirci-oyuncu ise evi kendi rızasıyla terk ederek bir huzurevine yerleşti.

Prova edilen bu modern stratejiler sorunu çözmeye yönelik olmaktan çok, modern kurumların ve yasal yöntemlerin işleyip işlemediğinin denendiği bir performanstı. Yasal haklar diyebileceğimiz, kadının boşanma hakkı, kurumlara erişim diyebileceğimiz huzur evinde yaşama gibi çözümler kadınların bu tip bir ezilmeye karşı denedikleri stratejilerdi. Bu forum oyununda çatışan tarafların ezilmenin kendisiyle mücadele etmek yerine, boşanma ya da huzurevi gibi çözümlerle çatışmanın kaynağından uzaklaşma isteklerini gözlemledik.

Peki, her zaman bir çözüme ulaşmalı mıyız? Forum Tiyatrosu'nda hedef çözüme ulaşmak mıdır? Boal buna şu şekilde cevap verir:

> İyi bir tartışma yürütmenin iyi bir çözümden daha önemli olduğuna inanıyorum. Çünkü, bana göre, seyircileri bir oyuna girmeye teşvik eden, bulunabilen veya bulunamayan bir çözüm değil, tartışmadır. Biri bir çözüme ulaşsa dahi, bu çözüm onu öneren kişi için veya yalnızca tartışmanın sınırları dahilinde iyi olabilir, ama forumdaki tüm katılımcılar için gerektiği kadar faydalı ve uygulanabilir değildir.[298]

Bu oyunun bir tartışma ortamı yarattığına eminiz. Ancak çözüm önerileri seyirci-oyuncuların bu ezilmeyle mücadele etme biçimleri ve seçimleri modern kurumlar ve yasal haklar üzerinden oluştu. Seyirci-oyuncular meseleyi bu yollarla çözüme ulaştırmayı denediler. Bu sorun günümüzde hâlâ çeşitli şekillerde yaşanıyor. Burada sunulan boşanma ya da huzurevi gibi önerilerin gerçeklikte nasıl işlediğini tam olarak bilemiyoruz. Ancak burada önemli olanın, Boal'ın deyişiyle bir hazırlık ve prova olduğunu da unutmamak gerekir. Çünkü Forum Tiyatrosu'nda illâ bir çözüm bulmak zorunda değiliz. Boal şöyle der:

> Tartışma, fikirlerin çatışması, diyalektik, argüman ve karşı argüman; bunların hepsi seyirciyi gerçek hayattaki eylem için uyarır, uyandırır, zenginleştirir, hazırlar.[299]

---

298) Boal, 2014, s. 270.
299) *A.g.y.*, s. 271.

"Ekonomik Kriz ve Yansımaları"
1 Kasım 2001, 43 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Kadın, Erkek, Kız Çocuk, Ev Sahibi

Oyunun Konusu

Bu oyun 2001 yılında Türkiye'deki ekonomik krizin bir aile üzerindeki etkisi üzerineydi. Baba eve gelir ve televizyon izlemek için kanepeye oturur. Ancak televizyon çalışmamaktadır. Baba bu duruma sinirlenirken, anne eşinden akşam yemeğini yapabilmek için para ister. Baba parayı vermek istemez, zaten aç olmadığını söyler. Diğer yandan küçük kız annesinden ödevleriyle ilgili yardım ister. Bu esnada kapı çalar ve kirayı isteyen ev sahibi gelir. Öfkeli baba daha da öfkelenir ve büyük bir kavga çıkar. Anne bu kavgayı yatıştıramaz. Evin idaresi ve kızının ihtiyaçları için paraya ihtiyacı vardır kadının. Baba bu durumda hiçbir şey yapmamaktadır. Sonunda kadın bu durum karşısında çaresiz kalır ve artık ona sadece bağırmak, haykırmak kalmıştır.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununda üç seyirci-oyuncu annenin yerine geçti. Seyirci-oyuncuların genel olarak kullandıkları strateji olumlu ve sakin davranışlar sergilemek ve ezen ile uyumlu bir diyalog kurmaya çalışarak baş etmeye çalışmaktı. Burada ezeni temsil eden babayla konuşma yolları arandı ve etkili bir diyaloğun oluşması sağlanmaya çalışıldı. Ancak babaya karşı tutumlar gereğinden daha sakin ve olumlu olduğu için, oyundaki ezen baba karakteriyle bir diyalog oluşturulamadı. Bir seyirci-oyuncu eşine futbol maçını seyretmesi için dışarı çıkmasını önerirken, bir diğeri arkadaşlarına gidip beraber maç seyretmeyi önerdi. Bir diğeriyse bir akrabadan ya da arkadaştan borç para almayı. Bu stratejiler sorunun ana noktasına inmekten çok, görünür/yüzeysel küçük çatışmalara sonuç bulmaya yönelikti.

Bu tür seyirci-oyuncu müdahaleleri sıklıkla karşılaşılan türdendir. Bu noktada forum oyununu kurarken ya da seyirciye açarken, Forum Tiyatrosu ekibinin ve jokerin bu tür sorunlarla karşılaş-

mamak için müdahaleleri önceden prova etmesi ya da jokerin ânında müdahaleleriyle ve yönlendirmeleriyle -seyirciye sorular sorarak- ana soruna yönlendirme yapması gerekebilir. Ancak bunun da işleyip işlemeyeceği o anki seyirciye bağlıdır. Şunu belirtmek gerekir ki, çoğunlukla karşılaşılan bu tür ekonomik sorunlar ve bunun kadınlar üzerinde yarattığı baskı, bu oyunla seyirciyle paylaşılmış olsa dahi, gelen çözümler ya da çözme istekleri başarıya ulaşamayabilir. Her forum oyunu bir çözüme ulaşmak zorunda değildir. 2009-2010 yıllarında Tiyatro Boyalı Kuş'la birlikte yapmış olduğumuz, kitabın son bölümlerinde okuyacağınız *Daralan* adlı oyunumuz örneğinde olduğu gibi, hâlâ çözümünü aradığımız, zihnimizde ve eylemlerimizde çözüm yolları ve stratejileri icra etmeye çalıştığımız ezilme ve baskılarla karşı karşıya olduğumuz bir dünyada yaşıyoruz. Belli bir meseleyle ilgili yaptığımız forum oyunu ve bu soruna karşı seyirci-oyuncular tarafından getirilen stratejiler ve çözüm önerileri, bizlere bir mücadele alanı açıyor. Derdimize bir reçete sunmuyor. Bu forum oyunu, bir atölye çalışmasının sonucunda ve o dönemde yaşanan ekonomik kriz nedeniyle ortaya çıkmıştı. Bu oyunu yapmamızdaki nedenin (bugünden baktığımda) bu ekonomik sorunla nasıl başa çıkmak gerektiğini bilmediğimiz için bunu seyirciye sorarak, beraber düşünerek ve beraber çıkış yolu bulmak arzusu olduğunu görüyorum. Ekonomik sorunlar güncelliğini günümüzde de yitirmedi, ancak atölyeyi yaptığımız dönemde hepimizi derinden sarsıyordu ve o an için aktüel olan bu konuyu foruma açmak istemiştik.

Doğurganlık Üzerine

"Törelerimiz"
1 Haziran 2001, 17 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Kadın, Erkek, Erkeğin Annesi, Kız Çocuk ve Hemşire

Oyunun Konusu

Bu kısa forum oyununun konusu, erkek çocuk istenmesi durumudur. Kadının iki kız çocuğu vardır ve hamiledir. Kayınvali-

desi yeni doğacak bebeğin erkek olması gerektiğini söylemektedir. Bir yandan da eğer bebek yine kız olursa diye, oğluna yeni bir eş aramaktadır. Oğlu da annesiyle aynı fikirdedir. Törelere göre, erkek adamın erkek çocuğu olmalıdır, soyunu sürdürmelidir. Bu arada kadının doğum sancıları tutar ve hastaneye giderler. Kadın doğum yapar ve hemşire müjdeyi vermek üzere bekleme odasına gelir. Nur topu gibi bir kızları olmuştur.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununda sadece bir müdahale gerçekleşti. Aynı gösteri günü içinde iki forum oyunu yapmıştık ve bu oyunu sadece sergileyecektik. Ancak seyircinin bu oyuna da müdahale etmek istemesi üzerine bir katılım aldık. Seyirci-oyuncu kadının yerini alarak kayınvalidesine karşı gelmeye çalıştı. Geleneksel ve ataerkil bir söyleme (erkek çocuk isteme) karşı çıktı ve bunun artık günümüzde değişmekte olduğunu savundu. Kız çocuğun da insan olduğunu ve kız çocuğa sahip olmanın gelecekte ebeveyn için ne gibi şanslar doğuracağını anlatmaya çalıştı.

"Suçlu Kim?"

3 Haziran 2002, 61 dakika, Ev İçi

Karakterler:

1. Kadın (anne), 1. Kadının Eşi (baba), 1. Kadının Kızı (küçük kız), Kayınvalide, 2. Kadın (elti), 2. Kadının Annesi (eltinin annesi), Komşu

Oyunun Konusu

Evin küçük kızı yeni bir top almak ister. Annesi para vermek istemez, bunun üzerine kayınvalide küçük kıza para verir. Anne ile kayınvalide arasında tartışma başlar. Anne kızının şımarmasını istememektedir. Bu arada baba tartışmaya müdahil olur ve anneyle aynı fikirde olduğunu söyler. Hamile eşinin karnını elleyerek, oğlunun nasıl olduğunu sorar. Anne bebeğin daha cinsiyetinin belli olmadığını söyler. Kayınvalide kuşkusuz oğlan çocuk istemektedir. Bu arada anne karakterinin eltisi komşusuyla konuş-

maktadır. Eltinin çocuğu olmamaktadır. Ancak doktora gittikleri ve birçok tahlil yaptırdıkları hâlde, kendisinde bir sorun bulunmamıştır. Bu duruma çok üzülen elti, duygularını komşuyla paylaşırken, eltinin annesi gelir. Torunu olmasını çok isteyen bu anne, kızının boşanmasını ve sağlıklı bir adamla evlenmesini istemektedir. Ancak elti boşanmak istemez. Bu arada kayınvalide gelir ve gelininin oğlunun kısır olduğuyla ilgili dedikodu yapmasından rahatsız olduğunu söyler. Kayınvalidenin her iki gelinini de tehdit etmesiyle oyun biter.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununda üç seyirci-oyuncu birinci kadın yani anne, bir seyirci-oyuncu ise ikinci kadın yani eltinin yerine geçerek müdahalede bulundu. Bebeğin cinsiyetiyle ilgili tartışmaların yapıldığı sahnelerde bilimsel bilgilere yer verildi. Bu noktada, kadınların örgün eğitim ile sahip oldukları bilgiyi gerçek hayatta kullanma yeteneklerinin prova edildiğini söyleyebiliriz. Çünkü seyirci-oyuncuların savundukları şey bebeğin cinsiyetinin belirlenmesinde kadının rolü olmadığıydı. X ve Y kromozomlarından bahsettiler ve bebeğin erkek olmasının erkeğin sperminden gelen Y kromozomuyla mümkün olduğunu savundular. Bu bilimsel gerçekliğin ötesinde, kendilerinin kadın olduğu gibi kayınvalidenin de kadın olduğu gerçeğini ortaya koydular. Burada bilimsel bilgi stratejilerin temelini oluşturdu diyebiliriz. İkinci kadının, yani eltinin yerine geçen seyirci-oyuncu ise eşini sevdiği ve boşanmak istemediği için, evlat edinme çözümünü ortaya sürdü. Ancak bu noktada, kayınvalide yine eltinin kısır olduğu ve çocuklarının olmamasının eltinin suçu olduğu konusundaki ısrarlarını sürdürdü. Bu noktada her iki gelin de kayınvalideyi doktora götürerek, bu sorunu birlikte çözmeye karar verdiler.

Bu oyunda temel meseleyi kadının doğurganlığı üzerine söylemler üzerinden kurduk. Çocuk sahibi olmayı isteyip istememek; kız ya da oğlan çocuk istemek; evlat edinmek isteyip istememek gibi meselelerde kadınların kendi iradeleri dışında yönlendirilmelerinin bir örneğini sunan bu forum oyununda, iki kadın başkahramanımız vardı. Bu iki kadının baskılanması farklı

mekanizmalarla olsa da, özde kadının bedeni ve doğurganlığı üzerine nasıl bir hâkimiyet kurulduğunu çok net gösteriyordu. Her ne kadar bu forum oyunu doğurganlık üzerine bir meseleyi ele alıyor olsa da, seyirci-oyuncuların stratejileri meseleyi 'kadınlık' kavramına getirdi. Kadın olmanın utanılacak bir şey olmadığının, kendisinin, kızının, annesinin ya da kayınvalidesinin de kadın olduğu bilgisinin ortaya konup, kadının toplumda neden aşağı görüldüğünün sorgulandığı bu müdahalelerin sonucunda, önemli bir eylemlilik gerçekleşti. Bu eylemlilik iki protagonistin birleşerek bir kadın dayanışması oluşturmasıydı. Seyirci-oyuncular müdahale ettikleri meseleyi, aslında kız çocuk ya da çocuk doğurabilme meselesinden çıkararak, kadını sindirmek ve baskı altına almak olduğunun farkına vardılar, onlara dayatılan toplumsal cinsiyet rol ve kimliklerine karşı direnç göstererek değiştirmeyi ve iktidara karşı birlikte hareket ederek mücadele etmeyi denediler.

Yalnız Yaşamak Üzerine

"Bu Hayat Benim!"
6 Kasım 2001, 58 dakika, Ev İçi

Karakterler:
Kadın, Kadının 1. Arkadaşı, Kadının 2. Arkadaşı, Kadının 3. Arkadaşı, Komşu, Kadının Annesi

Oyunun Konusu

Bu oyun erkek arkadaşından ayrılmış bir kadının hikâyesini konu alır. Birlikte aynı evde yaşadığı sevgilisinden ayrılan kadın çok üzgündür, arkadaşları onu teselli etmeye gelmişlerdir. Bu arada yan komşusu gizlice onları izlemektedir. Durumu anlayan komşu hemen kızın annesini arayarak, kızının sevgilisinden ayrıldığını, mücevherlerini de aldığını, tüm mahallenin bunu konuştuğunu, bir dost olarak hep onun yanında olduğunu söyler. Kadının annesi bu duruma çok üzülür, ağlamaya başlar ve kızıyla konuşmaya karar verir. Anne, kızının dul olarak böyle arkadaşlıklar/ilişkiler yaşamasını eleştirir. Kızı bu hayatın kendisinin olduğunu, annesinin bu şekilde eleştirip hayatına karışamayacağını söy-

ler. Bir süre sonra komşu da gelir. Annenin eleştirilerine komşu da hak vererek, gayri meşru ilişki yaşamaması gerektiğini, evlenmediği takdirde erkeklerin bu şekilde aldatıp çekip gideceğini söyler. Annenin kendisiyle yaşaması gerektiği konusunda kızına baskı yapmasıyla oyun biter.

Katılımlar/Müdahaleler

Bu forum oyununda dört müdahale gerçekleşti. Üç seyirci-oyuncu ana karakterin yani kadının, bir seyirci-oyuncu da kadının annesinin yerine geçti. Katılımlarda gözlenen ana strateji, kadının kendine ait bir hayatı olması konusunda diğerlerini ikna etme çabasıydı. Oyunda bekâr olan kadın, kadının annesi ve komşu karakterleri mevcuttu. Seyirci-oyuncular bu bekârlık teması üzerine gitmeyi tercih ettiler. Bu anlamda bekârlık ve tek başına yaşama söylemlerini tartışmaya çalıştılar. Bir seyirci-oyuncu ilk olarak komşuyla mücadele etmeyi seçerek, hayatı hakkındaki kararları kendisinin alması gerektiğini söyledi ve komşunun yarattığı baskıyı eleyerek, annesiyle yalnız konuşmayı başardı. Kadının annesiyle olan konuşmada hayatlarını istedikleri gibi yaşamaya haklarının olduğu, başkalarının dayattığı yaşamları yaşamak zorunda olmadıkları anlatıldı. Bir diğer seyirci-oyuncuysa komşuyla mücadeleye yoğunlaşarak, komşunun yalnızlıktan ve boşluktan ne yapacağını bilememesi sonucunda bu tür dedikodular uydurduğunu söyleyerek, komşuya kendine meşguliyet bulmasını, örneğin Okmeydanı'ndaki toplum merkezine gitmesini önerdi. Bu öneri seyirciler tarafından büyük bir alkışla karşılandı.

Doğurganlık, kadına yönelik şiddet, kız oğlan çocuk ayrımı, töreler, akraba ve görücü usulü evlilik gibi toplumda daha çok tartışılan konuların ötesinde, "Bu Hayat Benim!" normların dışında bir konuya parmak basıyordu. Evli olmayan bir kadının yalnız ya da evlilik dışı ilişki yaşamasının konu edilmesi, bunun oyunlaştırılması ve hem mahalle hem de aile tarafından kadının baskı altına alınmasının bu forum oyunuyla tartışılmaya açılması ilk bakışta riskli bir deneme gibi görünebilir. Ancak bu forum performansının bütününde, hem seyirciler oyunu seyrettiklerinde hem de seyirci-oyuncular sahnede çözüm önerilerini denedikleri sı-

rada önemli bir dönüşüm yaşandığını söyleyebilirim. Kurgusal bir düzlemde, bu meselenin tartışmaya açılmasının bazı riskler oluşturduğunu önceden düşünmek gerekiyor. Kuşkusuz seyirciler arasında farklı fikirlere sahip olanlar, zihinsel ve/veya eylemsel olarak kadınların yalnız yaşaması, dulların yalnız yaşaması ve/veya evlilik dışı ilişkiler yaşanması konusunda farklı düşünecek ve davranacak olanlar olacaktır/olmuştur. Bu forum oyunun sahnelenişi, Okmeydanı Toplum Merkezi'nde Forum Tiyatrosu gösterilerinin yapıldığı, seyircinin artık bu yönteme bir ölçüde aşina olduğu zamanlara rastlıyor. Bu noktada seyircinin artık karşı çıkabileceği, istediğini söyleyebileceği, istediği eylemi sahneye çıkarak deneyebileceği bilgisine sahip olduğunu varsayıyorum. Ancak seyircilerin, bu forum oyununda gösterilen duruma karşı olanların dahi, zihinsel başka bir düşünme eylemine geçtiğini, meseleyi başkahraman kadının tarafından görmeye başladığını ve farklı bir anlamlandırma düzlemine geçtiğini gözlemledim. Bunun ilk kanıtı, seyircinin ve seyirci-oyuncuların herhangi bir sözle, jestle, mimikle ya da eylemle bir şekilde protagonistin normatif bir biçimde davranması gerektiğini ifade etmemesidir. İkincisi seyirci-oyuncuların katılımı ve strateji denemeleri dikkatle seyredilirken, bu oyunda yanında oturanlarla bu durumu tartışan seyircinin çok sayıda olmasıdır. Bu forum oyunu bağlamında, Jana Sanskriti'nin Batı Bengal kırsalında kullandığı yöntemler gibi, seyircinin gösterilen durumu bir baskı, ezme olarak tanıması; başkahramanın hayatının mahalle ve aile baskısıyla nasıl kısıtlandığını görmesi; dedikodu mekanizmasının nasıl işlediğini görerek aslında bir yandan da kendi yaşadıkları toplum bağlamında bir sözsüz beyanda bulunması söz konusuydu. Ganguly'nin pasif ezenler[300] diye tarif ettiği, bu oyunda örneğin kadının annesi karakterinin yerini almak isteyen seyirci-oyuncuya bu nedenle karşı çıkmadık. Bu tür bir sözsüz, kabul edilmiş bir beyan ortamının yaratıldığı forum alanında, pasif ezen konumundaki annenin yerine geçen kişi bir anlamda da farklı bir dayanışma gösterdi. Seyirci-oyuncu annenin kızının yanında durarak antagoniste/ezene, yani

300) Karabekir, 2008a, s. 66.

bu örnekte komşuya karşı çıkabileceğini göstererek, forum ortamının ortak beyanını anne karakteri üzerinden göstermiş oldu.

Bu noktada her Forum Tiyatrosu örneğinde buna benzer, yani pasif ezenlerin yerine seyirci-oyuncuların geçmesi gerektiği gibi bir sonucun çıkarılmasını doğru bulmuyorum. Bu örnekte bahsettiğim oldukça özel bir durum olduğu için, jokerin ve ekibin o anki seyirci deneyimini ve seyircinin kendi içinde bir beyan etme durumunda olduğunu gözlemlemesi ve doğru değerlendirmesi sonucunda bu kararı verdiğini düşünüyorum. Ayrıca bazı forum oyunlarında karakter yaratımında pasif ezenler gibi, ezen ve ezilenin yanında olan kişiler de yaratılır. Bunların yaratılmasının nedeni, hiç kimsenin tarafsız ve nötr kalamayacağıdır. Örneğin ezilenin tarafında olan bir kişiyi şu şekilde tanımlayabiliriz: Başkahramanın ezilme durumunu gördüğü halde, o ân bunu değiştirmek için bir eylemde bulanamayan ya da eylemde bulunmamayı seçen ya da eylemde bulunma arzusunu gerçekleştiremeyen bir karakter. Seyirci-oyuncu katılımıyla ezilenin tarafındaki bu karakteri de aktifleştirmek, ezilenle bir kolektif ve dayanışma yaratmak Forum Tiyatrosu'ndaki amacımız olabilir. Ancak pasif ezen gibi, taraf olan bu karakterlerin yaratımı ve forum oyunundaki pozisyonları çok ince ve net örülmelidir, aksi hâlde hem forum ekibinin tartışmaya açtığı mesele ve başkahramanın ezilmesi gölgede kalabilir, hem de seyirci-oyuncular için karşı çıktıkları ezilme ve mücadele yönü ekibin istemediği bir tarafa kayabilir.

Taciz

"Şansımız Var mı?"
5 Şubat 2002, 58 dakika, İşyeri

Karakterler:
1. Kadın, 2. Kadın, 3. Kadın, 1. Adam, 2. Adam, 3. Adam

Oyunun Konusu

Bu oyun sanayi mahallesinde köfteci dükkânı açan üç kadının hikâyesini anlatıyor. Oyun lokantaya eşyaların taşınması esnasında komşuların yardım etmesiyle başlar. İşyeri sahibi iki erkek

komşu masaların taşınmasına yardım ederler. Daha sonra ofislerine dönerek, bir başka arkadaşlarını ararlar; çiçek ve çikolata getirmesini söylerler. Yan dükkânlarına kadınların taşınmasından çok memnunlardır. Bu onlara akşam onlarla yemeğe çıkmak için de bir fırsat doğuracaktır. Üçüncü adam çiçek ve çikolatalarla köfteci dükkânına gönderilir. İkinci kadın adamı karşılar ancak hediyeleri görünce şaşırır çünkü lokantanın açılışı ertesi gün olacaktır. Kadınlar bu hediyelerin açılış için olmadığını hemen anlarlar ve hediyeleri reddederek üçüncü adamı lokantadan çıkarmaya çalışırlar. Ancak adamın ısrarları sonucu çiçekleri kabul etmek zorunda kalırlar. Kadınlar tam bu meseleyi konuşurlarken, adam tekrar elinde çikolatalarla belirir. Bunun taciz olduğu açıkça görünmektedir kadınlar için. Çikolata kutusunun içinde akşam yemeği için bir davet yazısı bulunmaktadır. Kadınlar çok öfkelenirler, bu arada diğer iki adam da dükkâna gelir, sorunun ne olduğunu sorarlar. Nazikçe onları akşam yemeğine davet etmişlerdir. Erkeklerin çalıştığı, sanayi mahallesi gibi erkek egemen bir bölgede tutunmak istiyorlarsa, onlarla iyi geçinmek zorunda olduklarını söylerler. Kadınlar donup kalırlar.

Katılımlar/Müdahaleler

Seyirci-oyunculardan dördü birinci kadın, ikisi de ikinci kadının yerine geçerek bu oyuna müdahale ettiler. Yaratılan stratejileri üç ana grupta inceleyebiliriz: Birincisi adamlarla ilişkiyi değiştirme çabasıydı. Örneğin bir seyirci-oyuncunun oyunun başında adamların yardımını reddederek bir mesafe yaratmaya çalışması gibi. İkincisi kadınlar arasındaki dayanışmanın ön plana çıkarılması ve kadınların erkeklerin yardımı olmadan kendi başlarının çaresine bakmaya karar vermeleriydi. Bir seyirci-oyuncu ise adamları eşlerine bu durumu haber vermekle tehdit etti. Son olarak da yasal haklarını kullanmak ve ilgili kurumlara başvurmakla ilgili stratejiler kullanıldı. Bir seyirci-oyuncu polisi arayarak, diğeri ise onları dava edeceğini söyleyerek bu tacizi gerekli kurumlara taşıyacaklarını söylediler.

* * *

Bu bölümde tez çalışmamı içeren Okmeydanı Toplum Merkezi'nde yapılan forum gösterilerinin içeriklerini, seyirci-oyuncu müdahaleleriyle birlikte anlatmaya ve Forum Tiyatrosu'nun nasıl işlediğini yorumlar, değerlendirmeler ve bazı yeni bilgilerle açıklamaya çalıştım. Oynanan Forum Tiyatrosu örneklerinin bir kısmını Ümraniye, Kocamustafapaşa, Sultanbeyli gibi SHÇEK'e bağlı farklı toplum merkezlerine turneler düzenleyerek, İstanbul'un farklı bölgesinde yaşayan kadınlarla birlikte tekrar sergiledik. Bu toplum merkezlerindeki seyirci-oyuncuların müdahaleleri ve stratejileri kuşkusuz Okmeydanı'ndaki seyirci-oyunculardan farklıydı. Araştırmam Okmeydanı'nı ele aldığı için, bu turnelerin değerlendirmesine yer vermedim. Bunun en önemli nedeni, Okmeydanı'nda süregelen ve devamlılığı olan Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarının hem atölye katılımcılarının hem forum oyuncularının hem de seyirci ve seyirci-oyuncuların iki yıllık deneyimleri bağlamında ele almak istemem. Aynı nedenle davet üzerine oynadığımız bazı üniversitelerdeki ve SHÇEK'e bağlı huzurevi gibi kurumlardaki müdahale ve katılımlar da bu çalışmaya dahil edilmedi. Anlatılarla Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kadın katılımcılar için ne ifade ettiğini anlatacağım bölümde, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bir süreç olduğundan bahsedeceğim. Bu çalışmamda iki yıllık süre içinde seyircinin ve seyirci-oyuncuların farklı bir bilinçlenme sürecine girmiş olduklarını ve bunun yansımalarının sadece sahnede değil, gerçek hayatlarında da olduğu gerçeğini akademik anlamda değerlendirme şansım olmasa da, takip eden forum gösterisindeki ya da toplum merkezindeki gözlemlerim doğrultusunda farklı davranışlarda bulunduklarını söylemem aşırı yorum olmayacaktır. Anlatılar ise okuyucuya atölye katılımcılarının ve forum oyuncularının nasıl bir değişim geçirdiklerini zaten gösterecektir.

Forum Tiyatrosu'nun ana amaçlarından biri toplumda değişim ve dönüşüm yaratmaktır. Kuşkusuz bu amaçlanan değişim ve dönüşüm bir tek forum oyunuyla gerçekleşemez. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda değişim ve dönüşüm adım adım yaratılır. Forum gösterileri örneklerinden gördüğünüz gibi, ezilmeye karşı çözüm bulmak ve/veya strateji geliştirmek düşünüldüğü kadar kolay olmu-

yor. Kısıtlı bir mekânda, kısıtlı bir zaman diliminde, kısıtlı olanaklarla hayata geçirdiğiniz bir forum oyunundan *ânında* bir değişim ve dönüşüm oluşturmak mümkün değildir. Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun hiçbir zaman sona eremeyeceğini söyler; "çünkü Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı bir döngüyü kapatmak, bir katharsis yaratmak veya bir gelişimi sonlandırmak değildir."[301] Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı "otonom faaliyeti cesaretlendirmek, hareket halindeki bir süreci kurmak, dönüştürücü yaratıcılığı uyarmak, seyirciyi başkahramana dönüştürmektir."[302]

Bu kitapta feminist bir bilinç yükseltme yöntemi olarak önerdiğim Ezilenlerin Tiyatrosu, ancak belli bir süreklilik içinde uygulanırsa asıl hedeflediği amaca ulaşabilir, düşüncesindeyim. Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki iki yıllık Ezilenlerin Tiyatrosu süreci bu düşüncemin doğru olduğunu gösteren bulgular içeriyor.

301) Boal, 2014, s. 289.
302) *A.g.y.*, s. 289.

ANLATILARLA MEKÂN VE EĞİTİM TAHAYYÜLLERİ



Bu bölüm kadınlarla yaptığım mülakatların toplum merkezi bağlamında değerlendirilmesinden oluşuyor. İlk olarak toplum merkezinin kadınların hayatında nasıl bir yer teşkil ettiğini ve kadınların toplum merkezini nasıl tahayyül ettiğini göreceğiz. İkinci olaraksa bu örnek çalışmada 'kadınlar için eğitim' söyleminin nasıl vücut bulduğuna ve kadınların örneğimizdeki toplum merkezinin sunduğu eğitim çalışmalarını nasıl tanımladıklarına bakarak, bu söylemin kadınların anlatılarında nasıl ve neden tekrar üretildiğini anlamaya çalışacağız. İlerleyen bölümlerdeyse Ezilenlerin Tiyatrosu örneği üzerinden 'kadınlar için eğitim' söyleminin kadınların anlatılarındaki kırılma noktalarının izinden gideceğiz.

'EV' İLE 'DIŞARISI' ARASINDA BİR ALAN: TOPLUM MERKEZİ

Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları yaptığımız kadın katılımcılarla gerçekleştirdiğimiz mülakatlarda toplum merkezi üzerine sorular da yer alıyordu. Kadınlar için toplum merkezinin anlam ve önemi, gelme nedenleri, gelmeden önceki uğraşları onların bu merkezi nasıl tahayyül ettikleri konusunda genel bir çerçeve oluşturdu. Toplum merkezinin karşıtı olarak kurulan 'ev', "Kadının yeri evidir", "Yuvayı dişi kuş kurar" gibi günümüzde hâlâ sıklıkla kullanılan sözlerden de anlayabileceğimiz gibi toplumsal olarak da kadınlıkla özdeşleştirilen bir alandır. Kadını evle özdeş tutan muhafazakâr bakış açısını aklımızda tutalım ve anlatılarda ev ve ev kadınlığı[303] üzerine neler söylendiğine bakalım. Mekân olarak ev, o mekândaki rol ve kimlik olarak ev kadınlığı toplum merkezi bağlamında nasıl tahayyül ediliyor? Kadınlar bu muhafazakâr söylemin neresinde duruyorlar? Ülkemizdeki kadınların toplum merkezlerine başvurma ve gelme sebeplerinin birçok açıdan birbirinden farklı olduğunu varsayıyorum. Bu kısıtlı evren ise bizlere kadınların 'ev'in dışına çıkma ve kendini evin dışında da var edebilme serüvenini anlatıyor:

> *Nil:* ...evlendik, onun ailesi bana biraz köylü geldi, fikirleri, her şeyleri, bütün konuşmaları... Birlikte oturacağız diye tutturdular, evimiz ayrı olduğu halde, her sabah gidecekmişim, gece saat 1'de gelecekmişiz eve filan. Kabul etmedim, biraz tartışmalar oldu. Bu çocuğum hasta doğdu. On beş yıl eve kapandım, kocamın baskıları falan. Yani kimsesiz olarak bir on beş yıl geçirdim, böyle komşusuz falan da. Sadece bu iki çocukla. Onların yıkımı da oldu. Ben şok geçirdim, buraya taşınmadan bir sene önce... *(iç çeker)* İşte hiç konuşamıyordum, konu komşuyla burada konuşamıyordum. (...) O zaman kıskanıyor muydu, yoksa ben çok safım diye mi acaba? Kendisine ya da bana dışarıdan bir zarar gelecek diye mi? Çünkü her akşam eve geldiği zaman, "Nil, dışarısı bildiğin gibi değil çok kötü, çok bilmemne çocuğu var dışarıda," diyordu. (...) Evlendikten sonra ben on beş yıl hiç dışarı çıkmadım.

303) Feminist literatürde ev işçisi. Anlatılarda ev kadını kelimesi kullanıldığından dolayı, kitapta bu şekilde devam edeceğim.

Aylarca birlikte Ezilenlerin Tiyatrosu çalıştığımız Nil, toplum merkezine gelmeden önceki hayat hikâyesini mülakatta benimle paylaştı: Bir kadının -nedeni ne olursa olsun, çocukların hastalığı, dış dünyanın kötülüğü, kıskançlık, eşinin ailesinin baskısı, vb.- İstanbul'da on beş yıl dışarı çıkmadan hayatını sürdürmesi, sosyal hayatın dışına itilmesinin en büyük kanıtı. Ancak bunun Nil'e has, Nil'e özel bir hikâye olduğunu düşünmüyorum. Anlatıların neredeyse hepsi, kadınların o ya da bu şekilde, özellikle de bakmakla yükümlü çocuk ya da aile fertleri olduğunda evin içinde daha çok vakit geçirmek zorunda kaldıklarını/bırakıldıklarını gösteriyor. Bu sadece mekânsal olarak evde bulunmak değil, aynı zamanda ev içi tüm yükümlülüklerin de kadınların omzuna yüklenmesi anlamına geliyor. Böyle olunca mekân olarak 'ev', meslek olarak 'ev kadınlığı' kadınların en çok tartıştığı meseleye dönüşüyor. Ev onlar için 'hapishane gibi bir şey', ev kadınlığı ise:

> *Arsen:* Ev kadını olmak korkunç bir şey. (...) Ev kadını olmak çok kötü bir şey. Ev hapishane gibi bir şey. Benim kendi fikrimce. Ve çoğu kadın da bundan artık kurtulmanın, bir takım çıkışlar bulmanın çaresini arıyor. *Şansımız Var mı?* [oyununda] da bu vardı. En kolay yırtmak çalışarak oluyor kadın için. Evden en kolay çıkış yolu, çalışmak. Çalıştığın zaman çıkabiliyorsun. Onun dışında yerine göre değişiyor. Kimi yerde semt baskısı, çevre baskısı yüzünden kadın evden çıkamıyor. Kimi yerde parasızlık yüzünden çıkamıyor. Çok lüks yerlerde de modern hapishanelerde yaşıyorlar. Çıksalar da belli yerlere gidebiliyorlar, kendi arabalarıyla, kendi çevrelerine. Yani, o da yine bir anlamda tutsaklık. O anlamda bir oyundu *Şansımız Var mı?* Biri okumak için çalışmaya çalışıyordu, yani para kazanıp okuyacaktı. Biri çocukları için bir şeyler yapmaya çalışıyordu.

'Korkunç bir şey' olarak tanımlanan ev kadınlığı, literatürde de farklı sorumlulukları içeren, monoton ve tekrara dayalı ev işinin yükümlülük olduğu, sürekli eşlerin ve çocukların hizmetinde olma durumu olarak tanımlanır.[304] Görünmeyen, ücretsiz ve iç mekânda gerçekleşen ev içi emek getirdiği sorumluluk ve yüküm-

304) Kerry Daly, *Families and Time: Keeping Pace in a Hurried Culture*, Sage Publications, ABD, 1996, s. 169.

lülüklerle birlikte fiziksel bir mekânla yani evle tanımlanıyor. Bu görevlerin içerikleri ve biçimleri kadından kadına değişse de, temel olarak çocukların ve yaşlıların bakımı, akraba, komşu ve arkadaş ilişkilerinin idame ettirilmesi ve hanede yapılması gereken tüm işleri kapsıyor. Tarif edilen bu hayat biçimi, birbirinin benzeri bir kısır döngüyü andırıyor.

Tuba: Toplum merkezine gelmeden önce evdeydim. Ev işi yapıyordum, çocuğumu doyuruyordum. Onu uykuya yatırıyordum, onunla beraber ben de uykuya yatıyordum. Uykudan kalkıyorduk, çayımızı içiyorduk. Akşam oluyordu, yemek hazır oluyordu zaten, eşim geliyordu, yemeğimizi yiyorduk, akşam oluyordu, yatıyorsun, sabah oluyor kalkıyorsun, tekrar, aynı...

Gizem: Kızım doğdu, on aylığa kadar çok güzel bir bebekti, sonra o derdini öğrendim çocuğumun. Yine hastane hastane, hâlâ hastane. Ben hiçbir yere çıkmadım, yedi yıldan sonra toplum merkezine girdim, sonra sizlerle karşılaştım, bütün şeyim bu oldu. (...) Bunalıma girmiştim teyzem gel götüreyim seni demişti. (...) Ne beklediğimi bilmeyerek gittim aslında, ama oraya gittiğim zaman sanki bir hapishaneden çıkmışım, gerçi beni hapis eden kimse yok. Ben kendi kendimi hapsediyordum evde. Gittim, eve geldiğim zaman "ay çocuğum!" Çünkü bende bir titizlik vardı; bu burada kalmayacak, bu küllük böyle kalmayacak, bir tane içildiyse dökülmesi gerekiyordu, koltuğumun örtüsünün bozulmaması gerekiyordu, evin pırıl pırıl olması gerekiyordu. Ama çocuğum oldu kendimi bırakmışım, onu fark ettim. Çocuklarımın hastalığı beni bunalttı, yani kendi kendime bir ceza vermişim, eşim tarafından, çevre tarafından verilen bir ceza değil. Kendi kendime... Yedi yıl kendimi eve hapsetmişim. Arkadaşlarımı unutmuşum, çevremi unutmuşum, kimseyle görüşmüyorum. Ve gidip geldiğim tek annem. Kardeşlerim. (...) Sanki dipsiz bir kuyunun dibinde, sırf kendimi çocuklarıma, aileme adamışım aslında öyle değilmiş hayat, eskiye gidip yeniyi görmekmiş benim için. Ama öbür insanlara anlatmak o kadar zor ki.

Nil: Yani, ayda yılda bir kere bir arkadaşımız vardı onlara gider otururduk veya bayramlarda bir halasına giderdik, bir annemlere falan gelirdik ama diğer zaman ben hep evdeydim. (...) Ay ne münasebet ben öyle şey ister miyim. *(gülerek)* Yani ben Şişli'nin ortasında büyümüş bir insan, istemedim ama kendisi biraz kazak bir erkek. (...) Hayır canım onun kendi kuruntuları, takıntıları da var aslında.

Öyle diyordu yani. (...) Ben şok geçirmiştim, tedavi olmuştum iki ay, yani durum onu gösterdi yani bu evi mecbur aldı; çünkü benim orada duracak halim yoktu, o evde, o çok dar bir evdi, çok küçüktü, çok soğuktu, kullanışsız, suyu akmazdı, ne bileyim, kötü bir evdi, rutubetli. Burayı zor da olsa, zor şartlarda da olsa alıp beni annemin yanına getirmek zorunda kaldı.

Anlatılarda mekânsal olarak eve sıkıştırılmışlık ve bu sıkıştırılmış hayat içinde yapılan işler bir kısır döngüyü işaret ederken bunu kırmanın bir yolu evin dışına çıkmak, bu rutini bozmak, bizim örneğimizde de toplum merkezine gitmek oluyor. Çünkü bu kısır döngü kadınları ev içine hapsederek, onlara hane sorumluluklarını yüklüyor. Kadın ile erkek arasındaki ayrımcılık, kadın ve erkeğe farklı alanlar tanımlayarak başlıyor.[305] İç alan yani hane ve ev, kadının ait olduğu alan olarak tanımlanırken, erkek sosyal hayatın temsil edildiği kamusal alanla tanımlanıyor. Bu da ev içinin, toplumsal cinsiyetin tabiiyetinin üretildiği ve tekrar üretildiği bir yer olduğu savını destekliyor.[306] Bu şekilde, kadının ev içine hapsedilmesi -hem metaforik hem de gerçek anlamda- bu tabiiyetin de nasıl üretildiğini ve tekrar üretildiğini gösteriyor. Bu çalışma bağlamında ev kadınlığının pratikleri ve alanı sadece hane üzerinden tanımlanmıyor, sınırları hanenin dışına çıkıp evin yakın çevresini de kapsıyor.

Zühre: O zaman daha çocuklar küçüktü işte, yine böyle, çocuklarla uğraşıyordum, komşuluk işte. Gene kendi çevrem, onun dışına çıkmış bir insan değilim zaten. Hep kendi kendime. Kendi yağımızla kavruluyoruz.

Zühre'nin kendi yağımızla kavruluyoruz demesi gibi, kadınların onlar için belirlenen mekân, çevre ve ilişkilerde bulunması, toplum merkezine gelmeden önceki hayat anlatılarında ortaya çıkıyor. Baskın erkek egemen söylemin kadınları nasıl konumlandırdığı, onlara nasıl bir yaşamı uygun bulduğu, kadın ile erkek

305) Olivia Harris, "Households as Natural Units", "Kate Young", "Carol Wolkowitz", "Roslyn McCullagh" (ed.), *Of Marriage and the Market: Women's Subordination Internationally and Its Lessons Young* içinde, CSE Books, Londra, 1981, s. 64.
306) *A.g.y.*, s. 50.

arasında toplumsal cinsiyet rolleri kurulurken, hem mekânsal hem de görevler bazında nasıl ayrımlar konduğu açıkça gösteriliyor. Kadınlar anlatılarında, bu eşitsizliği de tartışıyorlar:

> *Tuba:* [kadınlar] İlkokuldan sonra evdeler neden? Kocalar çalışacak, zaten onlara bakacak, onların dışarıya gitmeye ihtiyacı yok. Para gelecek, onlar sadece evde oturmak için, ev temizlemek için, çocuk bakmak için. Hayır öyle değil! O çocuğa bakıp, dünyaya yetiştirip hazırlayan o kadınların bilinçli olması gerekiyor. İnsanlar bilmiyorum korkuyorlar mı nedir anlamıyorum, bilinçlenmesin, kör kalsın, evde otursun, bir şey istemesin, bir şey söylemesin, az bulduğu para ile yetinsin, masraf yapmasın istiyorlar. Erkek istediği gibi dışarıda gezsin, kadın bir şey bilmeyip, öğrenmeyip bunu her şekilde kabullensin. (...) Benim gibi bir sürü kadın var, az değil. Çok modern görünüp, aslında çok sıkıntılar yaşayan kadınlar var. Giyimine, dış görünüşüne baksan çok güzel, ama aslında içinde ne eziyetler çekiyor. Görüntüye de bakmıyor yani!
>
> *Arsen:* Toplumun alanına çıkamıyor ki kadın. Sadece evlerindeler ve şu ân en çok onlar eziliyorlar. İşe gidenler de işlerinde eziliyorlar, ha nasıl eziliyorlar, okutulmayarak eziliyorlar. Sadece iş yapmaları bekleniyor. Erkeğe hizmet etmeleri bekleniyor. Eğer varsa kaynana olarak kadına da. Kadınlar dediğim gibi yırtmış kadın oluyor kaynana, yırtmamış kadın oluyor gelin. Benim müdürümün bana yaptığını, kaynana gelinine yapıyor evde.

Kadınların ev kadını rolü ve bu rolün geçtiği mekân olarak ev, bu anlatılarda karşı çıkılan noktaların en başında geliyor. Benzer bir şekilde, kadınların sosyal hayattan mahrum edilmesi de önemli konulardan biri. Mahrumiyet üzerinden bakmaya devam edersek bir başka gösterge de, kendi kurdukları ve tanımladıkları köylü-kentli karşıtlığıdır. Bu anlatılarda toplum merkezinin katılımcıları köylü, kırsaldan gelmiş, yoksul, eğitimsiz ve hazırlıksız olarak konumlandırılıyor. Bu konumlandırma sosyal hizmet literatüründe gördüğümüz toplum merkezinin hedef kitlesi tanımıyla benzer bir çizgiye sahip. Okmeydanı Toplum Merkezi kadınlar için eğitim sağlayan, Aslı'nın da dediği gibi, çevredeki insanların bilincini yükselten bir alan oluşturuyor. Aslı'ya göre toplum merkezinin hedef kitlesi kırsal bölgeden kente gelen kişilerdir. Bu

kişiler bilgiden ve eğitimden yoksundur. Bu düşüncesini kendi ailesinden örnek vererek destekleyen Aslı, bilgiyi ve eğitimi farklı bir şekilde tanımlıyor:

> İstanbul'da büyüdüm ama yani köyde büyümüş bir insandan hiçbir farkım yoktur beyin olarak, düşünce olarak; çünkü dediğim gibi ne arkadaşım oldu, ne de değişik bir topluma ailem beni götürdü. (...) Toplum merkezinde insanların gelişmesi için özellikle kırsal kesim, ben kendimi de kırsal kesim olarak görüyorum bu düşüncelerle, kırsal kesim derken biraz bilgiden yoksun kalmış topluluk aklıma geliyor, o yüzden bu kesimin gelişmesi için toplum merkezinde eğitim programları, aynı şekilde seminerler, halkın bilinçlenmesi [gerekiyor](...) Ailede bilinç olmadığı için, toplum merkezinin de işinin aileleri de bir şekilde bilinçlendirmek olduğunu görüyorum. (...) Ben İstanbul'da yetiştim ama İstanbul'da aslında öğrenmiş çıkmış olsaydım çok farklı bir kişiliğim olurdu, kendimi yetiştirebilme fırsatı verilseydi bana ya da yönlendirilir gösterilir olsaydı... Çünkü ailemde fazla bir bilinç yoktu ki, beni bu şekilde [yönlendirselerdi] farklı olacağıma inanıyorum. Ama baskı baskı baskı baskı, bunalım, stres, psikoloji bozukluğu, her şeyden yoksun kalmamızı gösterdi işte.

Bu yoksunluk meselesi neredeyse tüm anlatılarda karşımıza çıkıyor. Aslı'ya göre bu yoksunluk, bilgi ve eğitim eksikliğinden kaynaklanır. Ancak buradaki önemli nokta, Aslı'nın bu bilgi ve eğitimi sadece resmi/örgün eğitim yani okullulaşma olarak kabul etmeyip, bunu yaşamsal deneyimle ilgili olarak da ifade etmeye çalışmasıdır. Kendi aile hikâyesini anlatma sebebi de, onların sosyal olarak yetersiz olması, ailesinde kadınların ikinci sınıf olarak ve aşağı görülmesi, ezilmesidir. Bu noktada ailesini eleştiren Aslı, bir yandan da kendi geldiği kültürü, yaşadığı deneyimi göstermeye çalışmaktadır. Diğer yandan Nil de Aslı gibi, ben ve 'diğerleri' şeklinde ayrım yapmaktadır. Nil, "Toplum merkezine gittim, bağlı olduğum bir grup oldu," demesine rağmen, köylü-kentli karşıtlığına vurgu yapmaya devam eder. Bunun nedeni, Okmeydanı Toplum Merkezi'ne geliş nedeninin diğer katılımcılardan farklı olduğunu belirtmesi olduğu kadar, bir yandan da geldiği kültürü ve aileyi öne çıkarmaya çalışmasıdır.

Nil: Şimdi benim konumum başka. Benim konumum para değildi zaten, oraya gelen kadınlar meslek edinmek için, para kazanmak için geliyorlardı. (...) Benim sorunum psikolojikti zaten. Samimiyete ihtiyacım vardı, psikolojik desteğe ihtiyacım vardı. (...) Toplum merkezini akrabalarıma, arkadaşlarıma anlattım, biz de gelelim diyenler oldu. Fakat benim arkadaşlarım, akrabalarım biraz daha böyle, ne bileyim oraya gelenlere göre biraz kalburüstü olduğu için, orası bir toplum merkezi, orası bir fakir yeri veya daha köylü, daha kenar, varoş yeri diye pek gelmek istemediler yani, rağbet göstermediler.

Toplum merkezinin hedef kitlesinin kim olduğu üzerine tartışmalar ve tanımlamalar, köylü-kentli karşıtlığını gözler önüne seriyor. Her ne kadar sosyal hizmet literatüründe hedef kitle tanımlanmış olsa da, sonuçta katılımcıların anlatılarında bu karşıtlığın çıkması da bir sorunsal yaratıyor. Aslı ve Nil'in anlatılarından açıkça gördüğümüz şey, onların düşüncesine göre kırsal bölgeden gelen insanların eğitimsiz ve bilgiden yoksun olduklarıdır. Benzer bir şekilde kadınlar da eğitimden ve sosyal hayattan mahrum bırakılmaktadırlar. Bunun üstesinden gelebilmek için, Okmeydanı Toplum Merkezi 'evin dışında', bu kısırdöngüyü kırabildikleri, bilgiye erişebildikleri bir alan olarak görülür. Tuba toplum merkezine gelmesinin bir nedeni olarak, "Beni çeken öğrenmeydi herhalde," diye belirterek bu savı destekliyor. Evden dışarı çıkmanın bir başka meşru yolu ise bir işte çalışmaktır. Kadın katılımcılar için evin dışına çıkmanın önemi, *Şansımız Var mı?* adlı forum oyunuyla da tartışmaya açılmıştı. Arsen kadınlar bu kısır döngüyü kırsalar bile, dışarıda onları bekleyen ayrımcı bir dünya olduğunu söylemişti. Anlatılarda kadınlar toplum merkezini gerçek anlamda evden çıkarak gittikleri, 'evin dışında' ve sosyal hayata katılabildikleri bir alan olarak tahayyül ederler. Toplum merkezinden önceki hayatlarını anlattıklarında iki temel kelime üzerinde yoğunlaştıklarını saptadım: 'Ev' ve 'dış'. Bu iki kelime birbirini yaratan ve birbirini tanımlayan iki kelimeydi. Bunun dışında, toplum merkezine gelme nedenleri olarak, "çok sıkıntılı bir dönemdi", "bunalıma girmiştim", "uğraş bulma çabasındaydım", "içine kapanıktım" şeklindeki cevaplar, kadınların evle ilişkilerinin

nasıl hastalıklarla ilişkilendirildiğini ve toplum merkezine gelmelerinin o hastalıktan kurtulma çaresi olarak görülebileceğini gösteriyordu. Okmeydanı Toplum Merkezi kadınlara evin dışına çıkabilecekleri bir neden verirken, ev içindeki yaşamlarının o rutin pratiklerini de kırma şansı veriyordu. Hem fiziksel hem de sosyal bir alan olarak Okmeydanı Toplum Merkezi, katılımcılara diğer kadınlarla tanışabilecekleri, sorunlarını paylaşabilecekleri ve çeşitli aktivitelere katılabilecekleri olanaklar sağlamaktaydı.

'DIŞARISI' İÇİN 'HAZIRLIK': EĞİTİM

Mülakat yaptığım katılımcıların toplum merkeziyle ilk tanışmaları çoğunlukla AÇEV'in[307] Anne Çocuk Eğitimi Programı'yla[308] olmuştu. AÇEP'ten haberdar olmaları televizyon, radyo ve gazetelerdeki haberler, yakın arkadaşları ya da komşuları aracılığıyla gerçekleşmiş. Bir şekilde kadınların çoğunun toplum merkeziyle fiziksel temasları annelik üzerinden yaşanıyor. Bayraktar'ın araştırmasında bahsettiği 'mükemmel annelik fantezisi'ni gerçekleştirmeye çalışan AÇEP ile annelik sorumluluklarını gerçekleştirmeye çalışan kadın katılımcıların toplum merkezi alanında karşılaşması, kadınların dış dünya ile kurdukları mekânsal ayrımı da açık bir şekilde gösteriyor:

> *Tuba (iç çeker):* Dışarıya çıkmaya başladım, önce haftada bir gün çıkıyordum, dışarısı hoşumuza gitti. Bir de Sumru Hanımın dersinde, birbirlerinin evlerine gezmeler zorunluydu. O gezmeler sırasında arkadaşlar edindim. İnsanları tanıdım, değişik yerleri öğrenmeye başladım. (...) Onların evine gittikçe, arayıp buldukça, soruşturdukça, otobüslere binip gide gele, kendime güvenim biraz daha geldi. Arkadaşlıklarım hâlâ devam ediyor.
>
> *Arsen:* Ben her şeyi bırakıp oraya geliyordum. Her şeyi, evin kapısını çekip geliyordum ben. Kaçıyordum ben, evden kaçıyordum, o

307) Toplum merkezlerindeki AÇEV çalışmalarıyla ilgili daha detaylı bir araştırma için bkz. Sevi Bayraktar, *Makbul Anneler Müstakbel Vatandaşlar*, Ayizi Kitap, 2011, İstanbul.
308) Anne-Çocuk Eğitimi Programı (AÇEP). Esas amacı sekiz yıllık örgün eğitime destek vermek. Altı yaşında çocuğu olan her kadın bu programa katılabiliyor çünkü burada amaç, çocuk bir sonraki yıl okula başladığında ona nasıl yardımcı olunacağını öğretmek. "Sekiz yıllık eğitimin başarısı kaliteli ve yaygın okul öncesi eğitime bağlı" olarak görüldüğünden AÇEP öncelikli olarak anneleri eğitmeyi hedefliyor. Bayraktar, s. 28.

dönemde. Şimdi nasıl gelirim toplum merkezine dersen, şimdi haftanın bir gününü, yarısını kendi eğitimime, yarısını orada gerekli işleri yapmaya ayırarak. Ne yapar eder zorlar gelirim.

Dışarıyla ilk karşılaşma Okmeydanı Toplum Merkezi'nde düzenlenen etkinliklere katılım yoluyla gerçekleşiyor. Evin dışı ve dışarısı terimlerini incelemek için, katılımcıların toplum merkezini nasıl tanımladıklarına ve nasıl tahayyül ettiklerine bakmak; daha da önemlisi katılımcıların bu alanları inşa ederken toplum merkezi ile bilgiye erişimi nasıl ilişkilendirdiklerini incelemek gerekiyor. Örneğin, Arsen toplum merkezinin önemini vurgularken, toplum merkezinin kadınlar için eğitim olanağı sunmasının altını çizmekte ve kadınların 'dışarısı' için hazır olmadıklarını belirtmektedir:

> Amerikan toplumundaki gibi, kilise gibi, yani bir ibadet yeri gibi... Bence çok önemli bir yer toplum merkezi. Herkese kapısını açık tutabilmeli. Herkesin önerisi, tabii bir standardı ve çevresi olacak. (...) İnsanları da bu noktaya getirmek gerekiyor. Benim orada kazandığım bir şey değil bu, ben böyle talepkâr bir kızım, benim yaşadıklarım çok farklı şeyler, ben o noktaya oraya hazır geldim. Ama ona hazır olmayan insanları da o noktaya getirecek eğitimleri vermek gerektiğine inanıyorum.

Katılımcılar toplum merkezini insanların dışlanmadan rahatça girebileceği kutsal bir mekân ya da insanların dışarıdaki dünyaya hazırlanmak için 'eğitim' aldıkları bir yer olarak tahayyül ediyorlar. Okmeydanı Toplum Merkezi katılımcılar için 'dışarıya' hazır olmakla hazır olmamak arasında bir köprü oluşturuyor. Bu köprünün kurulması ise yine 'eğitim' yoluyla oluyor. Ancak Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki eğitim sürecini de dişil bir öğrenme süreci olarak tahayyül ediyorlar. Bunun en iyi örneğini Arsen veriyor. Arsen kadınların erkekler gibi bir askerlik sürecinden geçmediğinden yola çıkarak, toplum merkeziyle ilgili farklı bir tanımlama yapıyor. Aynı zamanda da kadınlar için eğitimin devletin sorumluluğunda olması gerektiğini vurguluyor:

> Erkekler iki yıl askerlik yapıyorlar ve birlikte yaşamayı öğreniyorlar. Kadınların asla böyle bir şansı yok. Toplum merkezi bu an-

lamda kadın için önemli! Birlikte yaşamayı, birlikte bir şeyler yapabilmeyi öğrenebilecekleri bir mekân toplum merkezleri aslında. Bizi alıp iki yıl askerlik yaptıramayacaklarına göre, haftada bir gün oraya gittiğimizde o anlamda bir şeyler olabilir.

Eğitim kadın ile erkek arasındaki ayrımcılığı işaret eden bir ayrıcalık olarak görülüyor. Tuba anlatısında kadınların okullulaşmasının yaygınlaşması gerektiğini vurgularken, Arsen toplum merkezlerinin özellikle kadınları evlerin içine hapseden toplumlarda çok önemli olduğuna dikkat çekiyor. Bir diğer yandan da, ülkenin kalkınması için kadınların eğitiminin önemli olduğu tekrar gündeme geliyor.

Arsen: Bizim toplumumuz için, Türk toplumu için çok daha önemli (...) Keşke her mahallede olsa, Türk toplumunun eli kolu bağlı. Elini kolunu çözüyor bence toplum merkezi, özellikle kadının. Ne bileyim, gerekiyorsa çocuğuna bakabilmeli, çocuğunu oraya bırakabilmeli, kendini geliştirip bir eğitim aldıktan sonra üretim sürecine katılabilmeli. Bu yolların hepsi, toplum merkezinden geçiyor aslında. Ha kadın ayağa kalktı mı, erkeğin de ayağa kalkması, toplumun da ayağa kalkması çok daha kolay olur gibi geliyor bana. Herkes bunun çok farkında özellikle kadınları hapsetme yolunu tercih ediyorlar, bilmiyorum.

Toplum merkezini tanımlarken kullandıkları tüm terimler, 'hapsetme', 'eğitimden yoksun bırakılma', 'eğitimsizlik' ve 'toplumsal cinsiyet rolleri' 'kadınlar için eğitim' söylemi içinde kendine çıkış yolu buluyor. Genel olarak kadınların ezilmesinin nedeni sorulduğunda katılımcılar eğitimsizlik yüzünden olduğunda hemfikir oluyor. Toplum merkezi de eğitimin alındığı bir öğrenme mekânı olarak tanımlanıyor. Bu da görünmez olanı görünür kılan, adsız olanı adlı kılan yeni bir söylem yaratıyor.

Aysu: Eğitim almadığımız için sorunlarımızı da çözemiyoruz. Eğitim alsak, değişik insanlarla ilişkide bulunsak, çok daha kolay olacağına inanıyorum. Özellikle kadınların okuması gerekiyor. Kız çocuklarının, bizler anneler olarak gelecek nesilleri... (...) Onun için, erkeklerimizi de kendimiz yetiştiriyoruz. Erkeklerin ben burada suçunu göremiyorum, çünkü kadınlarımız da eğitimsiz olduğu için, er-

kekler iyidir, erkekler şöyledir, işte erkektir yapar, kadındır yapamaz, olayıyla erkeklerimizi biz kendimiz bu hâle getirdik. Onun için de, bundan sonra yapmayalım diyorum her kadına. Bunları anlatalım, yani bilenler anlatsın. Açalım onları da.

(...) Ama işte eğitimsizlikten eziliyoruz. Kadınlar eziliyor, hâlâ da eziliyor. Bugün okumuşu da eziliyor, üniversite mezunu da eziliyor, doktoru da eziliyor, mimarına varana kadar eziliyor, ama ben işte bunu okumaktan öte eğitimsizliğe vuruyorum, yani istediğin kadar üniversiteyi bitir ama eğitim almadıktan sonra... Ezildiğini hissettiğin an kocayı bırakacaksın, ayrılacaksın, bitireceksin yani. Tabii biz bitiremiyoruz ama, doğrusu bu. Ama işte doğruyu yapamıyoruz ne yazık ki...

(...) Her dalda eğitilmek gerektiğine inanıyorum. (...) Evet, çünkü kadınlar okumaz. Kadınların ne işi vardır okumakla? Bunları kim söylüyor? Toplum söylüyor, toplum dediğimiz de biziz işte. Birer parçasıyız. Yani ailelerden, eskilerden, beni de mesela rahmetli babam okutmayacaktı, ben ondan gizli yazılmıştım ortaokula.

(...) Yok kız kısmı okur muymuş, okuyup da ne olacakmış, yarın bir gün evlenip gidip adama mı bakacakmış, otursun evine, çoluğuna çocuğuna baksınmış, evinin işini yapsınmış. Kadın toplumumuzun gözünde bu. Kadınlarımızın gözünde de bu. Çünkü onlar da öyle görmüşler, annelerimiz, ninelerimiz hep bunu söylüyorlar. Kadın kısmı evde oturur, ev işi yapar, çocuklara bakar.

Aslı: Gerçek hayatta bence, kadınlar cinsel obje olarak kullanılıyor, erkekler tarafından. Cinsel objelikten bence kadınların çıkarılması lazım, ama benim şu anda yaşadığım toplumun, toplum derken benim çevremdeki insanların, cinsel obje olarak çıkartabileceklerini hiç tahmin edemiyorum. Ben çıkarmaya çalışsam da geçmişten bir insan, yakın arkadaşlarımla falan görüşmelerimde o hemen pat çıkıyor ortaya tabii. Kendimi sıyırmaya çalışıyorum o düşüncelerden, ama çok zor tabii, aşmak çok zor. Her şeyden önce bence kadınların eğitilmesi lazım erkeklerden önce; çünkü erkeklerin bir şekilde bir rahatlıkları var, çünkü erkekler kadını cinsel obje olarak gördükleri için, o gözle bakıyorlar, hangi iş olursa olsun, bir yerde kadını daha ezik görüyorlar, her şeye razı olabileceğini düşünüyorlar bence...

(...) Bu kalıplaşmış fikirler de büyüklerden geldiği için, büyükler de eşime ya da bana baskı yaptıkları için kendimin onların fikirlerini içselleştirdiğimi düşünüyorum. Uzaklaşmakla, belirli bir süre görüşmemekle, görüşsem bile onların fikirlerinin artık önemsiz, gereksiz

boş sözler olduğunun farkındalığına vararak, eşimizle ve ailemizle konuşarak bunları dile getirerek aramızda farkındalığa vararak aşacağımıza inanıyorum.

(...) Kadınlar eziliyor, kadınlar her toplumda eziliyor, kadınlar bence Amerika'da, İngiltere'de de eziliyor. Orada Türk arkadaşlarım olduğu halde, biz zannediyoruz ki zavallım evlendi çok mutlu olacak işte, dış ülkeye de gidiyor, eşi de görgülüdür filan diye düşünüyoruz. Halbuki hiç alakası yok, kadıncağız burada tarla bahçe görmemiştir, oraya gidiyor, tarla bahçe yapıyor, şunu yapıyor, bunu yapıyor, eşinden şiddet, şiddet derken şiddet bence sesli konuşmak da şiddettir, şiddet eskiden benim gözümde dayaktı, dövmekti ama öyle değil, o şekilde karşındaki insanı hor görmek de şiddettir bence.

Anlatılarda eğitim, kadınların ezilmesine karşı ve bununla mücadele etmek için birincil çıkış yolu olarak görülüyor. Ancak Aysu'nun da söylediği gibi eğitim üzerine daha detaylı sorular sorduğumuzda, ilk olarak kadınların ezilmesine karşı mücadeleye eğitimle başlamak, daha sonra da diğer kadınları farkındalığa çağırmak gerekiyor. "Açalım onları da!" sözü toplum merkezinin kadınları açan, farkındalıklarını yükselten bir mekân olarak görüldüğünü gösteriyor. Diğer yandan Aysu, resmi eğitim söyleminin ötesine geçerek, daha eleştirel yaklaşarak, eğitim ile farkındalık ve bilinçlilik arasındaki farklılığı şöyle açıklıyor:

Yani boşu boşuna okulu bitirip de, kuru kuruya bir şey bilmeden, öğrenmeden, hayatı tanımadan o diplomayı almaya karşıyım ben. Yani ben üniversite mezunu olmak istemiyorum o zaman. Ben her dalda, araştırıcı, bilgili, neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilerek, insanlara ne verebildiğimi inanarak yapıyorsam o zaman eğitim almış olurum. Eğitim benim gözümde bu yani, inandığın, yaptığın, araştırdığın, sorunlarla karşılaştığın zaman eğitim.

Bu anlatılara göre katılımcılar için 'kadınlar için eğitim' söyleminin hayat bulduğu mekân, ev ile dışarısı arasında bir köprü vazifesi gören toplum merkezleridir. Bu mekânın varlığı ve sunduğu eğitim olanakları sayesinde kadınlar evden dışarı çıkabilecekler, onlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini ve gündelik hayatlarındaki kısır döngüyü kırabileceklerdir. Bu da 'geçiş alanı'

diye tanımlanabilecek, 'ev' ile 'dışarısı' arasındaki bir alana işaret ediyor.

Tuba: Orada dışarıya hazırlanıyorlar, çünkü ben evimde, ailemde bunu yaşayamadım, beni büyütürken dışarıya hazırlamadılar. Çok fazla koruyup sakladıkları için, ben çok düştüm ama orada [toplum merkezi] düşe kalka bir şekilde büyüdüm. Orasını benim ailem gibi görüyorum. Dışarıya çıkmadan önce orada hazırlanıyorlar, orası bir yuva, ben öyle gördüm (...) [Toplum merkezinde] kadınlar çalışsın isterdim, çalışıyorlar. Hem kadınlar görev alsınlar, ama sürekli kalıcı olmasınlar, değişsin bu, herkes yetiştikten sonra, nasıl diyeyim, çıkabileceği, iş bulabileceği, çalışabileceği yeri bulduktan sonra, oraya kaysın, yerine başka biri gelsin, orada yetişsin ya da kendine güveni gelsin.

Aslı: Yaz döneminde abim vefat etmişti, ondan sonra annem artık okuma kızım, okuyup da ne yapacaksın, dedi. Psikolojisi de çok bozulmuştu, namaza falan başlamıştı ve türban kapattırmaya başlamıştı zorla. Bunu çevrede, dışarda da söylemeye başladı, okuyup da ne olacaksın, orospu mu olacaksın? Annemin gözünde okuyan insan orospuydu; orospu mu olacaksın? Başını gözünü bağlayalım filan dediler zaten, başsağlığına gelen akrabalar da sağ olsunlar, benim o hizmetimden hürmetimden beni gelinlik olarak gördüler yani (...) Arkadaşlarım evime gelseler de zaten annem yöre olarak ayırıyordu, mesela karşıda Alevi arkadaşım vardı, Alevi arkadaşımla görüştürmek istemiyordu. Eve geldi mi oturtmaz, ne konuşuyorsunuz bu kadar saat falan diye kadın tedirgin ve hasta olurdu. Bir şey ikram etmeme de karşıydı. Maddi durumumuzu annem kötü olarak gösteriyordu, ama kenarda çok büyük miktarda -o zamanın parasıyla- şahsi parası vardı, bunu bacılarıyla paylaşıyordu, ama kendi öz çocuklarıyla paylaşamıyordu, böyle bir şey vardı (...) Akrabalarım kuzenlerim vardı, ama diyorum ya annem öyle görüştürmezdi, yani gelseler de zaten biz oturup n'aber nasılsın kelimesini konuştuğumuzu pek hatırlamıyorum, annemin işi gücü varsa yoksa gelen misafire, Aslı çay yapsın, yemek yapsın, sofrayı kursun, bulaşık yıkasın, evi süpürsün! Beni hep bu şekilde görüyordu, hiçbir zaman gelen misafirlerle kendi oturur da yanında bizi oturtturmazdı, onların yanında hakaretle bağıra çağıra iş de yaptırırdı bize, tabii bu da benim utanmama sebep olurdu.

Gizem: Eğitim, eğitim, eğitim! Bir kere art niyeti silecek, şu kafadaki bürüğünü, baş örtüsünü çıkaracak! Yani beyindeki baş örtüsü-

nü çıkaracak, o zar var ya beynin üstündeki, onu çıkaracak başka bir baş örtüsü koyuyorsa koysun o siyah çıksın, beyazını koysun, yine başını kapatsın, onu açmadığı sürece ölene kadar da onunla gider, başka türlü eğitemezsin ki, yani bu benim düşüncem.

Kadın katılımcılar anlatılarda yoksunluk meselesinden kurtulmanın ve/veya bu meseleyle mücadele etmenin kendilerine yeni bir alan açarak olabileceğini söylüyorlar. Onlara göre, bu alan da ancak eğitimle gerçekleşebilir. Böylece toplum merkezi bu eğitimden yoksunluğun giderilebildiği ve kadınların sosyal hayata katılmalarına olanak sağlayan bir alan oluyor. Toplum merkezini bir eğitim alanı ve 'ev' ile 'dışarısı' arasında bir geçiş yeri olarak tahayyül ederken, kabaca akademik anlamdaki 'özel alan' ile 'kamusal alan' arasında bir başka 'geçiş yeri'ni tarif etmeye çalıştıklarını düşünüyorum. Ancak burada ön önemli nokta katılımcılar tarafından bu hayali köprüyü inşa etmenin aracının, yani dışarıya, kamusal alana hazır hale gelmenin yolunun eğitim olduğuna olan inançtır. Bu noktada -daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz- toplum merkezinin kadınlar için önemini vurgulayan Ayata'nın söylediklerini de hatırlamak gerekir. Ayata, toplum merkezlerinin kadınlar için önemini vurgularken buraları kadınların bilgiye erişebildikleri, bilinçlenebildikleri ve ev dışına çıkabildikleri bir alan olarak tanımlamıştı. Anlatılar da bu görüşü destekleyerek, ancak bunun bir adım ötesine geçerek, toplum merkezini kadınlar için kamusal alana çıkmadan önceki 'hazırlık' alanı olarak kurguluyor.

Bu noktada 'kadınlar için eğitim' söylemini nasıl okumamız gerekir? Her ne kadar sosyal hizmet literatüründe toplum merkezlerinin hedef kitlesi kente göçle gelenler, amacı da bu kişilerin kente uyumu ve toplum bilincinin kazandırılması olsa da, kitle kadınlar olduğunda, amaç kamusal alana çıkmadan önce bilgi ve beceri edinilmesi, bir diğer deyişle eğitim yoksunluğunun giderilmesi oluyor. Anlatılarda kadınlar, kadınlar 'için' eğitimin gerekliliğini ve önemini vurgulayarak toplum merkezini eğitimle özdeşleştiriyorlar. Toplum merkezini ev ile dışarısı arasında bir geçiş yeri olarak tanımlamaları ve bu geçiş sürecinin eğitimle olması

gerektiğini vurgulamaları da kadın katılımcıları 'kadınlar için eğitim' söyleminin içinde düşünmemizi sağlıyor. Bu durumu Foucaultcu bir bakışla şöyle açıklayabiliriz: İktidarın farklı biçimlerde kurguladığı 'kadınlar için eğitim' söylemi, toplum merkezi örneğinde kadın katılımcılar tarafından olumlanıyor, dillendiriliyor ve tekrar üretiliyor.[309] Özetle, anlatılar bize şunu gösteriyor: Toplum merkezi dışarısı için hazır olmayan kadınların hazırlandığı bir alan olarak tahayyül edilirken, ayrıca eğitimden yoksun olanlara eğitim sağlayan bir mekân oluyor. Okmeydanı Toplum Merkezi'nin katılımcıları 'kadınlar için eğitim' söyleminin hem özneleri hem de konusu olurken, yeni anlatılarının inşasında yeni arzularını ifade edebilecekleri bir olanak da buluyorlar. Bu anlatıların ortaya çıkışı ancak toplum merkezi içinde, yani 'kadınlar için eğitim' söyleminin kadınların özgürleşmesinde birincil araç olduğunun görülmesiyle mümkün kılınıyor. Bu söylem ise, ana hatlarıyla devlet kurumları ile kurumsallaşmış ve/veya projeci feminizmin ortak bir çalışması olarak, toplum merkezinin alanı içinde tekrar üretiliyor. Burada dikkat çekmeye çalıştığım nokta, kadınlar için eğitim söyleminin kurulduğu mekânlardan biri olarak toplum merkezinde kadın kurumlarının uyguladığı proje ve programların bu mekânın kurulma ve işleyiş amaçlarına uygun olarak kadın katılımcılar tarafından resmi bir eğitim olarak algılanıyor olmasıdır.

Anlatılarda toplum merkezindeki çalışmalar arasındaki benzerlik ve farklılıkların nasıl tanımlandığına ve kadın katılımcıların bu çalışmalardan nasıl faydalandıklarına da bakmak gerekiyor.

> *Aysu:* (...) En azından çocuklarımla iletişimimi daha nasıl sağlayabilirim, çocuğumla ilgili bayağı problemlerim vardı çünkü. Kendi kendimin sinirini yatıştırabiliyordum. Nasıl konuşabilirim, ben dilini öğrendim ama çok fazla uygulayamadım. Yani demek ki, bazı şeyler zamanla aşılıyor. Ne yazık ki birden yapılmıyor, çünkü aileden de öyle görmemişsin, hep sen diye konuşmuşuz. Suçlayıcı, yargılayıcı. Bunu önce grup içinde konuşmalarla nasıl çözebiliriz, nasıl yapa-

309) Foucault, s. 212.

biliriz? Kendi ayaklarının üstünde nasıl durabilirsin? Çocuğunla nasıl iletişim sağlayabilirsin? Önce kendi ailene sonra çevrenle. (...) Kendimi çok daha farklı hissediyorum, orada aldığım kurslarla, eğitimlerle, bu ben diliyle, kendi haklarımın neler olduğunun, mesela bir yere nasıl başvurabileceğimin en azından notları elimde. Konuşmaya gelince geliyor aklıma, çünkü ezber değil onlar, o anki gerekli olan şeyler. Hepsi böyle zaman zaman gözümün önüne geliyor, kimin neye ihtiyacı varsa, nereye yönlendirmem gerekiyorsa, onları yönlendiriyorum ben.

Tuba: İletişimle tiyatro çok birbirlerine yakın. İletişimde de empati kurmakla ilgili konuştuk. İşte herkesin algılama biçimiyle. Tiyatroda biz zaten bunları işliyorduk, çalışıyorduk. Ben dili vardı iletişimde, biz zaten tiyatro çalışmasında duygularımızın farkına varıp, kendimizi ifade ediyorduk, çalışmanın sonunda ne hissettik, kendimizi izliyorduk, dikkatle bakmayı, görmeyi tiyatroda yaşıyorduk. İletişimle çok bağlantılı geldi tiyatro çalışmaları bana. Kiyop'la tiyatro ilişkisine bakarsak, tiyatroda güven gelmişti, kendimi güçlü hissetmiştim, Kiyop'ta da bunu, ikisini örtüştürmesi, kendine güvenle ayaklarının üstünde durabilen, darda kaldığında nereye gidebileceğini, nasıl bağ hissettiğimi tam olarak ifade edebilmem. Böyle bir bağlantısını kurdum.

Arsen: Benzerlik hiç yok, orada interaktif bir olay yok, orada anlatılıyor, dinliyorsun. Orada kursun sonunda paylaşma saatleri vardı, o kısmı belki bir parça benziyordu.

Gizem: Kadınların benliğini kazanmasına, kişiliğini kazanmasına ondan sonra her şekilde yardıma ihtiyacı olduğu için kadınların, onun için olduğuna inanıyorum yani (...) Ben kişiliğimi oturmuş olarak gördüysem de, yani yüzde elli kişiliğimi ben orada buldum.

(...) Ama tiyatro tamamen kendim içindi, belki çocuğum da benden örnek alabilir, benim yaptığım şeyden çocuğum da gurur duyuyordu çünkü, annem de oynuyor annem de oynuyor sevinci, o da benim için büyük bir mutluluktu, çocuğumun sevinmesi demek, çocuğumun sağlıklı düşünmesi demek, benim sevincimdir yani...

Aslı: Ama işte önemli olan hayata geçirmek. Dediğim gibi daha önce ben anne çocuk eğitimine katıldım çocuklarıma davranışımı, yaklaşımımı bildiğim halde hayatıma geçiremiyordum ki.

Kadın katılımcılara toplum merkezinde sunulan proje, program, kurs, atölye ve çalışmaların kadınların hayatlarında neleri

değiştirdiğini öğrenmekten ziyade, Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin onların hayatında neleri değiştirdiğini ve diğer çalışmalarla arasındaki farkı anlatacağım bir sonraki bölüme geçmeden önce, bu mülakatları yaptığım süreç içinde Okmeydanı Toplum Merkezi'nin depreme karşı güçlendirme nedeniyle kapalı olduğunu, bir diğer deyişle şu âna kadar kadın katılımcıların toplum merkeziyle ilgili anlattıkları tüm şeylerin o anda aktif olarak kullanmadıkları bir mekânla ilgili olduğunu da tekrar hatırlatayım. Mülakatları yaptığım sırada, Okmeydanı Toplum Merkezi'nin tekrar açılıp açılmayacağı konusunda belirsizlik söz konusuydu. 2002 yılının Haziran ayında inşaat nedeniyle kapanan Okmeydanı Toplum Merkezi daha sonra resmî olarak açılmasına rağmen, bir süreliğine etkinlik alanı değiştirilmiş, kısa bir süre sonra da açılmamak üzere kapatılmıştı. Güçlendirilen bina, üst kattaki çocuk yuvasının bir başka birimi olarak halen kullanılmaktadır. Bu kitabın yazıldığı dönem içerisinde, SHÇEK'in kapatılmış olması ve Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı olarak adlandırılması, kadın kelimesinin Bakanlık isminden çıkarılması, tüm bu bölümde anlatılan 'kadınlar için eğitim' söyleminin de artık farklı bir düzleme girdiğini gösteriyor. Bu devletin ve iktidarın artık kadınlar için eğitim söyleminin yerine, başörtüsü takmanın dokuz yaşa indirilmesi, imam hatip okullarının sayısının artırılması, Osmanlıca ve Arapça'nın zorunlu ders olması gibi birçok tartışmayı da beraberinde getirdiği bir dönemin içindeyiz.

Toplum merkezlerinin kadın katılımcılar için taşıdığı anlamı anlatmaya çalıştığım bu bölümde, her ne kadar Okmeydanı Toplum Merkezi kapatılmış olsa da, bunun yeni tartışmalar açacağını umut ediyorum.

Aslı: Sorunlardan kaçmak için gidiyordum. Tam alışmıştım işte, biraz biraz aşmaya başlamıştım kendimi, toplum merkezi küt kapandı.

Tuba: Toplum merkezinin kadınların daha fazla gidip, birlik oldukları yer olması belli yerlerdeki insanları korkutmuş olabilir mi?

Gizem: Bu hükümet toplum merkezi istemiyormuş.

ANLATILARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ATÖLYE ÇALIŞMALARI



EZİLENLERİN TİYATROSU ATÖLYELERİ: "SIRF BANA AİT BİR ZAMAN!"

Ezilenlerin Tiyatrosu ve Forum Tiyatrosu'nu salt katılımcı bir tiyatro ya da alışageldiğimiz tiyatrodaki gibi 'başkaları için' yapılan bir tiyatro olarak görmemek gerekir. Augusto Boal'ın ve birçok Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcısının üstüne basarak tekrarladıkları 'halkın ve seyircinin tiyatrosu' kavramı, seyircinin sahnedeki oyuna katılmasını sağlayarak yaratılan bir durumdan ibaret düşünülmemeli. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bir sonuca değil, bir sürece işaret ettiğini çeşitli şekillerde söylemeye çalıştığım bu kitapta, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu yeni bir feminist metodoloji ola-

rak anlamlandırma ve kurma yöntemi arıyorum. Bu noktada profesyonel bir tiyatro topluluğunun ya da kadın topluluğunun 'öteki' kadınlar 'için' ürettikleri ve onları seyirci-oyuncuya dönüştürdükleri bir 'seyircinin tiyatrosu' tahayyülünün ötesine geçmek gerekir. Ezilenlerin Tiyatrosu asla profesyonellerin tekelinde olamaz, çünkü Ezilenlerin Tiyatrosu 'halkın tiyatrosu'dur, halkın kendisinin kendisi için yaptığı bir tiyatrodur.[310] Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı temelde ezileni özgürleştirmek, halkı oynayan, eylemde bulunan aktif aktörlere dönüştürmek ise, bu yöntemin aşamalarını da atlamamak gerekir. Ezilenlerin Tiyatrosu bütünsel olarak bakıldığında bir atölye süreciyle başlayan, Forum Tiyatrosu gösterisiyle devam eden, oyun bittikten sonra da hem oyuncuların hem seyirci-oyuncuların hayatlarında devam eden, bitmeyen-bitmeyecek bir süreci öngörür. Bu anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu içerisinde atölye çalışmaları büyük bir önem teşkil eder. Bu kitapta okuduğunuz gibi, Okmeydanı'nda yaşayan katılımcıların yine kendi yaşadıkları bölgedeki kadınlarla birlikte ürettikleri bir sürece işaret etmeye çalışıyorum. Burada yapmak istediğim, kendi analizlerim kadar kadın katılımcıların da sözlerine ve yorumlarına yer vererek, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun nasıl bir feminist metodoloji olarak kullanılabileceğini gösterebilmektir.

Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları Augusto Boal'ın *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar* adlı kitabında detaylı bir

---

310) Augusto Boal'ın Ezilenlerin Estetiği'nde de belirttiği gibi, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun çoğalması özellikle Ezilenlerin Tiyatrosu atölyelerinin yapılmasıyla ve halka bu yöntemlerin aktarılması/paylaşılmasıyla mümkündür. Boal'ın bakış açısına göre pedagojinin iletişimsel olduğunu ve öğrenmenin de öğretmeyle gerçekleştiğini söylemiştik. Profesyonel toplulukların Forum Tiyatrosu yapması bazı riskler yaratıyor: Örneğin halkın atölye sürecinden mahrum kalması; kendi ortak sorununun 'başkaları' tarafından oyun olarak hazırlanması (her ne kadar araştırma yapılsa da) ve kendilerinin 'yeniden' seyirci konumunda tutulması (her ne kadar seyirci-oyuncuya dönüşseler de); tiyatronun halkın elinden 'yeniden' alınması; Ezilenlerin Tiyatrosu bilgi ve deneyiminin profesyonel topluluğun otoritesinde/elinde bulunması ve kalması; Ezilenlerin Tiyatrosu'nun çoğalmasının engellenmesi gibi... Sunulan forum oyunu, ekibin kendine has ve ortak sorunu olmalıdır. Forum ekibinin kendi başlarına çözemedikleri bir baskıyla ilgili, seyirciyi davet ettikleri bir forum ortamı sunmalıdır. İlk bölümde Şişman Kadın hikâyesinde Boal'ın söylediği gibi, forum oyununun kuruluş aşamasında da kendisine ait olmayan, 'başkasının' ezilmesini canlandırmaya çalışan oyuncu çevirmene dönüşür. Ezilenlerin Tiyatrosu halka tercüme edilen bir ezilmeye değil, halkın 'kendi' ezilmesine odaklanır ve halkın 'kendisinin' oynamasını öngörür.

şekilde gösterdiği gibi çeşitli oyun ve egzersizlerden oluşur. Ezilenlerin Tiyatrosu repertuvarındaki bu oyun ve egzersizler, hem bireysel ifadeyi geliştirirken hem de katılımcıların birbirleriyle olan ilişkilerini ele alır: Katılımcıların kendilerini ifade etmelerini sağlayacak bir alan yaratır; kendi bedenlerini, ruhlarını, seslerini, sözlerini fark etmelerini sağlar; bu oyun ve egzersizlerle ezilmeyi ve baskıyı (zihinsel aktivite sonucu bulunan bir ezilme ve baskıdan ziyade pratik olarak bedenlere işlenen) fark etmeyi, araştırmayı, sorgulamayı sağlar. Bu özellikle kadın çalışmalarında, ezilme ve baskının araştırılmasında ve bunun 'kişisel' değil, 'ortak' sorun olduğunun farkına varılmasında oldukça iyi bir yöntemdir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, ikinci dalga feminist söylemin en önemli çıkarımlarından/sloganlarından biri "kişisel/özel olan politiktir." Burada söylenmek istenen, kadınların yaşadıkları ezilme, baskı ve sorunların sadece kendilerine ait özel, kişisel sorunlar olduğunun egemen söylem yoluyla zorla kabul ettirildiğidir. İşte feminist bilinç yükseltme çalışmalarının odaklandığı nokta, tam da kişisel olanın politik yanıdır. Bir diğer deyişle kadınların bu özel, kişisel diye nitelendirilen sorunlarla tek başlarına mücadele etmektense, bu sorunları başka kadınların da farklı biçimlerde yaşadıklarını fark etmeleri, bu sorunların belli bir sistem içinde, erkek egemen sistemin inşa ettiği şekilde yaşandığının ayırdına varmaları ve bu noktadan sonra da örgütlenerek birlikte, kolektif bir şekilde bu ezilmeye karşı mücadele etmeleridir.

Bu bölümde, kadın katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları hakkında söylediklerine yer veriyorum. Bu atölye çalışmaları olmadan, sadece Forum Tiyatrosu oyunu çıkarmaya yönelik, sadece zihinsel aktivitenin ürünü olan bir çalışma yapsaydık, söylenenler bundan elbette farklı olacaktı. İlk olarak katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları hakkında ne düşündüklerine bakalım. İşte tam da o zaman, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kadın katılımcıların hayatında neler değiştirdiğini görebilmek mümkün olacaktır. Kadın katılımcıların anlatılarında bu çalışmalardan önceki yaşamları, Ezilenlerin Tiyatrosu atölye ve gösterilerindeki süreç ve sonrası bulunuyor. Sizleri onların sözle-

riyle baş başa bırakırken, bir yandan da toplumsal cinsiyet, erkek egemen sistem ve buna direnç noktaları/yöntemleri konusundaki düşüncelere yer vermeye çalışacağım.

"VALLA HAYATIMDA HİÇ TİYATRO OYNAMADIM!"

Kadınlar açısından tiyatro denilince neyin algılandığı Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları yaptığımızda da kendini gösteriyor: Tiyatronun kutsal bir mekân olduğu, profesyoneller (daha çok da sanatçı dediklerimiz) tarafından yaratılan bir sanat olduğunu düşünüyoruz. Shakespeare'in ünlü sözü, "Dünya bir sahnedir, hepimiz de oyunculardır," belki de sanattaki profesyonelleşmeyle birlikte unutulup gidiyor. Ancak Augusto Boal'ın tiyatroyu halka yani gerçek sahibine iade ettiği yaklaşımla birlikte, tiyatronun kutsallığı, sanatın özelde de tiyatronun profesyonel bir uğraş olduğunun düşünülmesi söz konusu değil. Hem Türkiye'de hem de dünyada tiyatro bir metin çalışması olarak kurgulanırken, bir diğer deyişle tiyatro metnin yani yazarın iktidarıyla tanımlanırken ve oyuncular bu metnin uygulayıcıları ve canlandırıcıları olarak görülürken, Ezilenlerin Tiyatrosu bu yapıyı bozuyor. 'Halkın ve seyircinin tiyatrosu' bu anlamda seyircinin ürettiği, metnini kendi yazdığı, canlandırdığı şeyin kendi istekleri, kendi arzuları, kendi meseleleri olduğu, eylediğine ve yarattığına yabancılaşmadığı bir süreç haline geliyor. Bu açıdan kadın katılımcıların tiyatro ile ilgili düşüncelerine yer vererek Ezilenlerin Tiyatrosu ile alışageldiğimiz tiyatro arasında nasıl farklar bulduklarına, kendi deneyimleri üzerinden nasıl tanımlamalar yaptıklarına bakalım.

> *Aysu:* Valla hayatımda hiç tiyatro oynamadım. Nasıl yapabilirim, ben hâlâ tiyatroyu şey olarak düşünüyordum: İşte ezberletecekler, rolünün havasına gireceksin, ben nasıl rol yapabilirim? Ben yapmacıklığı sevmiyorum, yapamam böyle bir şey, diye o korkuyla tiyatro dersine girmeyi asla düşünmemiştim.
>
> *Tuba:* Tiyatro çalışmasına başlarken, ilk başta çok heyecanlıydım. Ben yapamam böyle bir şey! Hele insanların karşısına çıkıp asla! Normalde konuşamadığım için, tiyatro yapacağım bir de! İmkânsız bir şey.

Arsen: Tiyatronun çok sıkıcı bir şey olduğunu düşünürdüm. İzlemesini falan çok sevmiyorum ama bu çalışma çok farklı. Benim için iç sesini duymakla alakalı bir çalışmaydı bu, yani tiyatro çalışmasından öte. (...) Ben daha önce tiyatroyu denedim ve hep korktum. (...) [daha önceki çalışma] Standart bir tiyatro çalışmasıydı. (...) Yani işte sahne, sahnede tekst elinde, teksten çalışıp oynadığın bir oyun hazırlığı gibi...

Aslı: Tiyatro, sinema bilmem daha kapısını. (...) Tiyatroya katılmak bana mutluluk verdi; dediğim gibi daha önce tiyatroyu hiç görmedim ben. Hani rol dağıtılıp ezberlenip oynanacağını düşünüyordum, zaten benim hayatımdaki o roller olduğu için herhalde, kendimden emindim.

Zühre: Bir de, ben hiç tiyatroya gitmedim, düşünebiliyor musun? Çocuğumu götürdüm, ama hiç tiyatroya gitmedim, hâlâ eşimle o savaşı veriyorum. Tiyatroya gidelim çok istiyorum, yalnız da gitmek istemiyorum, arkadaşlarımla da gitmek istemiyorum, eşimle gitmek istiyorum. Alışık olmadığım bir ortama girdim yani bu da senin sayende oldu. (...) Sonra yok dedim, a bir de çıkıp oynayacağız, mümkün değil dedim, yapamam ben. (...) Ben yapamam vardı hep, nasıl yapacağım veya büyük bir sorumluluk almak istemiyordum, hep kenarlardaydım farkındasındır tabii bunun da. Ben konuşamam, ben yapamam, işte hata yaparım, nasıl yapacağım. Evde uğraşmak bir de oraya gelip... Ben oraya sadece rahatlamak için geliyordum. Gösteri yapmak için değil, çünkü gösteriye çıktığım zaman yapamayacağım diyordum hep. Doğaçlama ne bulacağım, ne konuşacağım, nasıl konuşacağım, ses tonumu nasıl ayarlayacağım. Bir de ben bir işi yaparken çok ciddiye alırım.

Gizem: [Nejmiye Hanım] Tutuksun dedi, yani sıkılgansın sen, dedi. Tiyatroya gir. Ben de tiyatroda oynadım, dedi. Bundan önceki tiyatroda, ben de vardım dedi. Allah Allah dedim, bizim müdire hanım. (...) Bunlar oynuyor da; müdür ya da o aşağıda bir çaycı ya da bir temizlik işçisi bu yaşta tiyatro oynuyorsa, ben de bir gireyim bakayım dedim. Yani yapabilir miyim merak ettim, yani Nejmiye Hanım belki söylemeseydi, merak da etmeyecektim.

Birçok kadın için tiyatroya gitmek belki sosyal bir aktivitedir, ama günümüzde kadınlar için tiyatro yapmak yani sahne üzerinde oyunculuk yapmak hâlâ toplum tarafından çok da kabul edilebilir bir gerçeklik değil. Bunu kendi tiyatro topluluğumuz,

Tiyatro Boyalı Kuş'ta[311] da deneyimliyoruz. Özellikle Tiyatro Boyalı Kuş'un çeşitli turnelerinde veya çalışmalarında, erkek egemen sistemin bu durumu nasıl eleştirdiğini görmek mümkün.[312] Bir kadının oyuncu[313] olması, başka bir karakteri canlandırması ve bunu yaparken de bedenini ve sesini kullanması toplum tarafından her zaman olumlu olarak karşılanmıyor. Buradan takiple, Okmeydanı'ndaki kadınların alışageldiğimiz tiyatro anlayışının dışında, hatta bu anlayışa direnç gösteren bir tarzda tiyatro yapmaya karar vermeleri de önemli bir noktadır. Bu noktayı elimden geldiği kadar açmaya çalışayım.

Alışageldiğimiz tiyatroda metnin iktidarı oyuncunun metindeki karakteri canlandırmasını öngörür. Metin belirlidir, bir yazar tarafından yazılmıştır, yazarın kendisi bu noktada bir otoritedir.[314] Oyuncunun görevi bu metindeki karakterleri canlandırmaktır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda ise metin atölye çalışması sürecinde topluluk tarafından birlikte üretilir. Burada otoriteden değil, kolektif yazımdan bahsediyoruz. Oyunun ana konusu katılımcıların ortak ezilmelerini fark etmelerini ve bu ezilmenin doğaçlama yoluyla oyunlaştırılmasını içerir. Oyuncular tarafından ezberlenip canlandırılan, kendi hayatının dışında başka bir hayatı anlatan oyunların aksi yönünde gerçekleşen Ezilenlerin Tiyatrosu süreci ka-

---

311) Tiyatro Boyalı Kuş alternatif, bağımsız bir feminist tiyatro topluluğu olarak 2000 yılında kuruldu. Kuruluşundan itibaren halen genel sanat yönetmenliğini yürütmekteyim. Anaakım, erkek egemen tiyatroya karşı yeni bir teatral dil, çalışma yöntemi ve dramaturji arayışını sürdüren topluluk alternatif yapımlarının yanı sıra, gönüllüleriyle birlikte Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu etkinlikleri de düzenlemektedir. Tiyatro Boyalı Kuş bünyesinde yapılan Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarından bazılarına bu kitapta yer verdim. Tiyatro Boyalı Kuş ayrıca Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi-Türkiye'nin kurucu üyeleri arasındadır. Uluslararası Ezilenlerin Tiyatrosu Organizasyonu ve Uluslararası Magdalena Projesi Çağdaş Tiyatroda Kadın Ağı'nın üyesidir.

312) Tiyatro Boyalı Kuş'un Anadolu turnelerinde karşılaştığım manzaralarda olduğu gibi, sadece kadın oyunculardan oluşan bir oyuncu ekibi, sadece kadınlardan oluşan bir teknik ekip, hatta sorumlu yönetici (onların tabiriyle patron) olanın da kadın olması birçok kimseyi şaşırtıyor. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki turne tiyatrosu alışkanlığından geliyor olacak ki, kadın oyuncuların ya da tiyatrocuların toplum tarafından hafifmeşrep gibi tanımlamalarla algılandığını düşünmek kaçınılmazdır.

313) Kadın oyuncularla yapılan yeni bir araştırma için bakınız, Hülya Karakaş, *İstanbul'un Kadınları Sahnelerin Sultanları*, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul, 2014.

314) 'Yazar' kelimesinin İngilizce'deki karşılığı *author*'dır. Otorite kelimesi ile aynı kökten gelmektedir.

dınların farkındalıklarını artırırken, alışageldik anlayışları da yıkarak bozar.

> *Arsen:* Başladığım dönem benim için zor bir dönemdi. Belki bir iç hesaplaşma içindeyken başladım ben buna. Yani kendi isteklerimi, kendim dile getirmek için bana çok büyük faydası oldu. (...) Sıkıntılı bir dönemden sonra, kendimi toparlamam gerektiğine karar verdim, yani kötüydüm ve nasıl çıkış bulacağımı da bilmiyordum açıkçası. Bunca şeyi yaşamış biri olarak ben çıkış bulamıyorsam *(güler)*, öteki insanlar ne yapıyordur, diye düşünüyordum. Her şeyin çok net farkındasın, ama hiçbir şey yapamıyorsun ve değiştiremiyorsun. Zordu. O dönem kendimi yalnızlığa bıraktım, hani Zarife'nin [*Bu Hayat Benim* oyunundaki karakter] yalnızlığı belki o dönem için çok yoğundu, belki ben insanlardan kaçtım. Üzmemek için insanları insanlardan kaçtım. Herkesin derdi var, bir de benle mi uğraşacaklar mantığıyla, kendi kendime halledebileceğimi düşündüm. Epey zor oldu halletmem. *(güler)* Halletmeye başladığım ilk nokta işte tiyatro kursuna gitmekti. O ilk adımdı belki benim için. Yok ilk adım değildi canım. Doktora gittim, ilaç kullanmaya başladım (...) İnteraktif olması. Yani, seyircinin katıldığı bir tiyatroydu. Çocukken öyle bir tiyatro seyretmiştim, şu Tepebaşı'ndaki yanan tiyatroda. O çok etkilemişti beni, mesela bu kadar oyun seyrettim, onu hiç unutamıyorum. Ortada bir sahne, etrafında seyirciler ve onda da katılım oluyordu. O oyunla belki özdeşleşti kafamda. O anlamda güzeldi. Yani kurs olarak da güzeldi, sergilediğimiz oyunlara kadınların ilgisi ve katılımı da güzeldi. Yani değişik açılardan bakabilmeyi gösteriyor hayatta.

Kadın katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarına katılma nedenleri birbirinden farklı gözükse de, aslında hayatlarında belli sorunların olduğu ve/veya duygusal/ruhsal açıdan kendilerini iyi hissetmedikleri dönemlere rast geliyor. Bu çalışmalar gündelik hayatlarında bazı değişimlere yol açarken, ileride de bahsedeceğimiz gibi daha farklı değişimlere de yol açtığını göreceğiz. Tuba'nın anlatısında atölye çalışması sonrasında oluşan bir 'duygu değişiminden' söz etmek mümkün:

> *Tuba:* [Başkalarına] tiyatroyu nasıl anlattığımı söyleyeyim: Tiyatro gibi değil, gidiyorsun, oynuyorsun, eğleniyorsun, özgürsün, istediğin gibi davranıyorsun. Yani profesyonel çalışıyormuşsun gibi ama

çalışmıyormuşsun gibi, öyle eğlenceli. Bir de oradan geldikten sonraki halim insanları etkiliyordu. Çok mutlu, hiç derdi, sorunu kalmamış gibi... Tabii konuşmalarda arkadaşlarımızın sorunu oluyor üzülüyoruz, onlar ayrı ama onun dışında çok eğleniyorduk. O mutlu, rahat halim insanları çok etkiliyordu. Bir şeyler var demek ki, çekiyordu insanları. Öyle zaman oluyor ki, şarkılar söyleyip, ben oradan dönerken havanın güzel olduğu zamanlar yürüyerek geliyorum; suratımda hep bir gülümseme, insanlar eminim tuhaf tuhaf bakıyorlardır, bu kadın niye gülüyor durduk yerde diye, ama benim kafamda hep şebeklikler, şımarıklıklar kalıyor.

Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları kadın katılımcılar için 'belli bir duygu değişimi' yarattığı gibi, 'dışarıdan' kurtuldukları bir 'özgürlük alanı' olarak da tanımlanıyor. Her ne kadar önceki bölümde, 'dışarısı' olarak 'kamusal' alandan bahsettilerse de, buradaki 'dışarısı' gündelik hayat rutinlerini kapsıyor. Kendilerini keşfettikleri, birbirlerini keşfettikleri, yeteneklerini, yapabilirliklerini keşfettikleri bir alan açıyor Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları. Sanjoy Ganguly'nin söylediği gibi:

> İnsan bir sorunu görür, bu dışsal bir sorundur. Ama sonra kendi içsel sorununu görür. İşte burada içsel devrim başlar. Kendini keşfeder. Kendi potansiyelini, gücünü keşfeder. Sonra ezenleri görür, bunları keşfedersin, o zaman bunlar bir daha var olamazlar, çünkü onlarla savaşmaya başlarsın. Bu çatışma hayatın estetikleştirilmesidir. Bu çatışma içsel devrimin deneyimidir. İçsel devrim seni dışsal devrime götürür. Bu yüzden Boal'a şöyle derim -çünkü Boal der ki, tiyatro devrimin provasıdır- tiyatro benim için bütünsel devrimin provasıdır. Bana sorar neden bütünsel? Çünkü hem içsel yolculuğun devrimidir, hem de dışarıdaki devrimdir. O yüzden bütünsel devrim demeyi seçiyorum. Bu gerçek.[315]

Bütünsel devrim olarak tanımlanan süreçte atölye çalışmasının önemi büyüktür. Kadınların kendi kişisel sorunlarına hapsedildiği, bunun da mekânını ister işyeri, ister ev içi olarak tanımlayalım, sorunlarının kişisel olduğunun söylendiği ve bu düşüncenin kanıksanmasının istendiği bir sistemde, kadınlarla yapılan

315) Karabekir, 2008a, s. 66.

atölye çalışmaları kişisel gelişimleri kadar, birbirlerini fark etmelerini, sorunlarının kişisel değil, ortak olduğunu ve bir sistemin sonucu olduğunu görmelerini de sağlar.

Arsen: Belki hakikaten benim kendi içimdeki bir hesaplaşmaydı. Ha onun da kendi içinde vardır bir hesaplaşma. O kabuğuna çekilerek kendi kendine halletmek taraftarıydı, ben birlikte çözebiliriz taraftarıydım. Birlikte çözmeye yanaşmayınca, ben kendi çözümlerimi bulmak için dışarıya atmaya karar verdim kendimi. Dışarıya çıkış anlamında ilk adımım tiyatro olabilir, yani öyle bir şeyle. O anlamda hakikaten terapiydi; iç sesimi, ne istiyorum, ne yapıyorum, bir de tek başına değilsin orada, başka insanlar da var. Çok net paylaştık orada, pek çok şeyi paylaştık orada. Sonra şeye karar verdim hani herkesin çok sorunu var ama hiç kimse senin yaptığın gibi kabuğuna çekilmiyor, işte herkes mücadele ediyor, ee sen niye etmiyorsun, sen de etmelisin, noktasına geldik, mücadele ediyoruz...

"BURADA DOĞRU YANLIŞ YOK!"

Kadınların Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmasına katılarak yaptıkları egzersiz ve oyunlar onlara kendilerini ifade edebilecekleri bir alan sunar. Toplumda kadın olarak kimlikleri, bedenleri, emekleri bastırılırken Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarıyla farklı bir sürecin içine girmiş olurlar. Kişisel sorunların ve dertlerin içine gömülen kadınların, bu durumlardan sıyrılıp, ama aynı şekilde bu sorunlarla atölyede farklı bir bakış açısıyla yüzleşiyor olmaları, yargılanmadıkları, tam tersine bunları sorgulayabildikleri bir alanın açılması açısından önem taşır. Kadınların toplum içinde kendilerini rahat ifade edemedikleri, topluluk önünde konuşamadıkları, kendi fikirlerini özgürce söyleyemedikleri bir dünyada, Okmeydanı'nda yaşayan kadın katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleri aracılığıyla farklı bir sürecin içine girebilmeleri mümkün kılınır:

Aslı: Tiyatro çalışmasının hayat felsefesi olduğuna inanıyorum. Katılmadan önce tiyatro çalışmasını ben, herhalde bir oyun falan verilip, roller dağıtılıyor, konular ezberletiliyor, o şekilde rolleri herkes paylaşıyor, hangi roldeysen o rolde çıkıp konuyu anlatıyorsun diye

anlıyordum, biliyordum. Tiyatro çalışmasına katıldıktan sonra farklı olduğunu gördüm. Bence tiyatro çalışması insanın kişiliğini geliştiren bir çalışma, onu fark ettim. O zamanlar çok sıkılıyordum, toplumun içine falan girmekten çok rahatsız oluyordum, tiyatro çalışmasından sonra çok rahat olmaya başladım, tiyatro çalışmasının içindeki oyunlardan o rahatlığı kazandığıma inanıyorum.(...) Farklı, yeni olarak senin tiyatro çalışman, benim çok hoşuma gidiyordu. Ben disiplinli ortamdan çok tedirgin olan bir insanım. Tiyatro çalışmasına ilk başlaman, egzersiz yaptırman bize gerçekten o ana katılmamızı sağlıyordu; çünkü dediğim gibi sorunlarım, problemlerim, bardak dolup taştığı için zaten bir uğraş bulmak için evden kaçıyordum, oradaki o egzersizler kafamdaki o bardağı boşaltıyordu biraz, kendimi daha çok oyuna adapte ediyordum, kendimi daha rahat hissediyordum. O çalışma bittikten sonra evime dönerken mutlu neşeliydim, çalışmaya başlamadan önce çok neşesiz, suratsız bir insandım.

Aysu: Tiyatro dersi alan arkadaşların hiçbirini daha önceden tanımıyordum. Daha sonra kardeşimi de çağırdım oraya. O da katıldı ve çok da beğendi, çok da hoşumuza gitti. Ama her gün heyecanlanıyoruz, sahneye çıkacağız falan diye, acaba yapabilir miyiz? (...) Sonra da yapabildiğimi gördüm, yani bir de güven kazandığım için, yargılanmadığım için, doğru yanlış olmadığı, kimse kimseyi incitmediği için içimden ne geldiyse, o rol için nasıl uygunsa kendimi orada nasıl hissettiysem öyle davrandım. Ve çok da iyi oldu. İyi ki de gitmişim. Keşke şimdi yine olsa.(...) Kendimi buluyorum orada. Yani kendi kendini değişik hissediyorsun. Evdeki sorunlardan, problemlerden her şeyden kendini arındırıyorsun, orada başka bir şeysin. Başka bir kişinin bir sorununu yaşıyorsun ya da mutluysan, neşeliysen o insanı yaşıyorsun. Bunlar insana çok daha farklı geliyor, çünkü kendini, evdeki problemlerini dışarıya atıyor. (...) Oraya girdiğin zaman, zaten tiyatro sınıfına girdiği zaman, dışarıda kalıyor bütün dertler. Orada kendini buluyorsun. Oyun oynarken kendini buluyorsun, kızgın kumda gözlerini kapatıyorsun, kızgın kumda yürü, belki hayatında hiç yürümemişsindir, ya da çamurda yürümemişsindir, nasıl yürüyeceksin onu bir hayal et, hayalinle yürü, hayalini genişlet, hayalsiz yaşanmıyor. (...) Çünkü ben hiçbir zaman çölde yürümemiştim, ama tiyatroda çölde yürüdüm. Yağmurda ıslandım, hayalimde ıslandım. Araba hiç kullanmamıştım ve ben orada araba kullandım. Geriye gittim, arkaya gittim, sağa gittim, sola gittim. Bunları da hayalimde yaptım orada.

Kadınlara özel bir alanın yaratılmasıyla, burada 'dış dünyadan' soyutlanarak Aysu'nun da belirttiği gibi, kendi yaratıcılığını keşfetmek, hayal gücünü geliştirmek mümkün olur. Ancak Ezilenlerin Tiyatrosu'nun en ilginç yanlarından biri, kadın katılımcıların neredeyse tümünün anlatılarında var olan gündelik hayattan kopuşun aksine, tam da gündelik hayatla ilgilenmesidir. Ancak Ezilenlerin Tiyatrosu'nun gücünün saklı olduğu nokta, özellikle kadın katılımcıların belirttiği gibi kendilerine ait bir zaman ayırmaları, burada diğer kadınlarla ortak bir çalışmanın içine girmeleridir. Burası konuşabildikleri kadar dinlendikleri de bir alandır. Korkularını yendikleri, yargılanmadıkları ve kendine güvenlerinin arttığı bir ortamdır.

> *Zühre:* Tiyatroda farklı bir heyecan oluyor tabii göstereceksin, oynayacaksın. Hiç yapmadığın bir şey, çok daha farklı tabii, onun heyecanı, onun hazzı çok. Onu yaşamak lazım. Yaşadığım için de çok mutluyum. Diyorum işte, iyi ki gelmişim, iyi ki tiyatro!
>
> *Nil:* Arkadaşlarım oldu, söz verildi, dinlendim, değer buldum.
>
> *Aysu:* Burada doğru yanlış yok, kimsenin kimseye yapacaksın edeceksin demesi gibi bir şeyler olmadığı için kendimizi çok daha güvende hissettik. Onun için çalışmalarımız çok güzel gitti. Kimse bizi yargılamadı, kötü yapıyorsun, iyi yapıyorsun olayı olmadı. Herkes başarabildiğini, yapabildiğini yaptı. (..) Doğru olan buydu. Çünkü insanın kendine güvenini kazanması için, bu gerekliydi. İnsanlar yargılandığı müddetçe de hiçbir şey kolay ve güzel yapılmaz.

Aysu'nun söylediği gibi, toplumda kadınların ezilmişliği ve bastırılması yargı sistemleriyle de işliyor. Kadınların kendilerine dair bir karar almaları, fikirlerini söylemeleri tam da bu tür bir yargılanma korkusuyla baskılanıyor. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarındaysa farklı bir ortam kurularak, kadınların belli bir kolektifin içinde hem kendilerini hem de diğer katılımcıları tanımaya başladıkları bir sürecin içinde aktif rol almaları sağlanıyor.

"BİRBİRİMİZİN AYNASI OLUYORDUK!"

Augusto Boal'ın "Tiyatro budur - kendimize bakma sanatı" sözü, Arsen'in "Birbirimizin aynası oluyorduk" sözüyle başka bir ko-

lektife gönderme yapar. Çünkü Ezilenlerin Tiyatrosu kendimize baktığımız kadar başkalarına ve dünyaya da baktığımız bir yöntemdir. Atölye çalışmaları boyunca, sadece bireysel değil kolektif gelişim söz konusudur. Feminist çalışmanın en önemli özelliklerinden biri olan bu yaklaşım, kadın katılımcıların sözleriyle de desteklenirken, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun hem bireysel hem de kolektif olarak feminist bir yöntem olduğuna dair savımı güçlendiriyor.

> *Arsen:* Çok eğleniyordum. Bir de tekste bağlı kalmadan -bir de benim öyle bir saplantım vardır- bir şeylere bağlı olmaktan nefret ederim. Bağımsızsın ve önceden hazırlandığımız için, birbirimizi de tanıdığımız için ve pek çok şeyi paylaşmış olmaktan dolayı [seyirci-oyuncu] oyunu farklı bir yöne de çekse, bir şekilde uyum sağlayabiliyorduk birlikte. Aslında her seferinde aynı oyunu oynamıyorduk biz. O çok güzeldi mesela. Her seferinde farklı hem yönlendirme anlamında farklı, hem biri unutmuş da olsa farklı oluyordu. Ama o gene de güzeldi, bağımlı olmamak güzeldi.

Alışageldiğimiz tiyatrodan farklı olarak kadın katılımcıların belli bir metne bağlı kalmadan, kendi yaratıcılıklarıyla oyunları doğaçlamaları, atölye çalışması boyunca kurdukları belli bir paylaşımla ve yarattıkları uyumla mümkündü. Burada önemli olan nokta, atölye çalışması boyunca kadın katılımcıların kendilerini olduğu kadar diğer katılımcıları da tanımaları, ortak bir dile sahip olmalarıdır. Anlatılarda ortak çalışmaya, birlikte üretmeye ve paylaşıma olduğu kadar kişisel gelişime de vurgu yapılır:

> *Arsen:* Birbirimizin aynası oluyorduk bir kere, yani en azından ifade ediyorduk, duygumuzun farkına varmayı ve bunu ifade etmeyi öğretti bu çalışma bize. Hani tamam hepimiz bir şeyler yaşıyoruz; ama yaşarken onları adlandırmak ya da bırak adlandırmayı, farkına varmak bile çok güç. Orada farkına varıyorduk önce, sonra dile getiriyorduk, sonra paylaşıyorduk, sonra çözüm arıyorduk. Yani böyle aşama aşama bir hareketti. Bu anlamda terapi gibi görüyorum. Hani o psikolojideki terapi anlamında değil. Kendini keşfetme adına. Ve hatta şey diye düşünüyorum, psikodrama eğitimi filan alıyor insanlar, bence psikodrama eğitimindense interaktif tiyatro yapmak çok

daha doğru bir şey gibi geliyor bana ve çok ciddi anlamda eksikliğini hissediyorum. (...) Bu anlamda daha çok şey yapılabilir gibi geliyor bana interaktif tiyatroyla.

Gizem: Tiyatrodaki egzersizler bayağı bizi rahatlatıyordu. Yani arkadaşlarla oyun oynar gibi, kendim zaman zaman böyle çocukların dışarıda top oynamak için can attığı gibi, işte dersten bıkıp da dışarı çıkabilir miyim sözlerini orada oynarken yaşıyordum. Kendimin bir oyun oynadığını, daha sonra da bir derse girdiğimi, yani tiyatroya başladıktan sonra derse girdiğimi hissediyordum daha önceki on beş dakika, yarım saat olan egzersizleri oyun olarak algılıyordum.

Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarının kadın katılımcılar üzerindeki etkilerini incelerken, aslında onların gündelik yaşamlarında yaşadıkları değişimlere de bakmak gerekir. Atölye çalışmaları boyunca hem oyun, egzersiz ve imge çalışmalarıyla hem de forum oyunun hazırlanıp sergilenmesi ve seyirci-oyuncu katılımıyla farklı iletişim biçimleri ve yeni stratejiler üretmeye başladıklarını kendi sözlerinden öğreniyoruz:

Aslı: Her şeyden önce benim eşimle problemim vardı. Eşim ufak da bir şey yapsa, hemen kırılıp ona karşı cevabımı veriyordum. Tiyatro çalışmasında öyle olmadığını anladım, o bana kötü bir şey de söylese, o lafı şakaya çekip onu da güldürmeye başlamıştım evde, diyalogumuz da bu şekilde düzelmişti. En ufacık bir şeyden ikimiz birden tartışırdık, tartışmalarımızın kısaldığını fark ettim, böylece. (...) Kendi ailemde, komşularımda kırgınlıklarımı, tiyatro çalışmasından önce kendimin çok büyüttüğünün farkına vardım. Ailemde tartışmalı bir ortamda yetiştiğim için, her şeyi tartışarak çözmek gerektiğini zannediyordum. Tiyatro çalışmasından sonra kırgınlık da olsa bir şekilde hoşluğa bağlanabileceğini öğrendim, insanlara gülmesini biraz öğrendim, suratsızlığım geçti, komşularımla ilişkilerimde daha bilinçli olmaya, bilinçli derken konuşmalarımın daha düzgün olduğunu fark ettim, kendimin daha düzgün olduğunu fark ettim. (...) Açık konuşarak... Karşımdaki arkadaşımın bana bir kırgın hareketini gördüm mü onu önceden yutuyordum. Tiyatro çalışmasından sonra iletişimle, konuşmakla onu aştığımı gördüm. O insanların da beni konuştukça çok soğuk gördüklerini fark ettim, halbuki ben kendimi çok candan hissediyordum, çok candan davrandığımı onların soğuk olduğunu, niye benimle bu kadar konuşmuyorlar işte gibi, içimde

bir kıskanmalar da vardı zaten, bunları aştım şu anda çok rahatım.(...) Var zaten bunları biz kendimiz yaşadığımız gördüğümüz şeyleri uydurduk, kendimizden bir şeyler kattık da çıkardık ortaya.

"YAŞAMIYORMUŞUM BEN, ŞİMDİ YAŞIYORUM!"

Kadınların korkuları, endişeleri, bastırılmışlıkları onların eylemliliklerini de sınırlar. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında kendilerini özgür hissettikleri, dış dünyadan yani toplumdan farklı olarak yaptıkları veya söyledikleri şeyler yüzünden yargılanmadıkları, doğru-yanlışın bulunmadığı bir ortamda kendilerini ve birbirlerini keşfettikleri bir sürecin yaşanması, var olan korku ve endişelerinin yerine kendine güveni getirir. Kendine güvenme diye tanımlayabileceğimiz bu durum, aslında Sanjoy Ganguly'nin söylediği bireysel devrime giden yolda bir basamaktır.

Tuba: Kendine güven. Kendine güven çok önemli bir şeymiş. Bunun farkına çok iyi vardım. Diyelim yapmak istediğin bir şey var, gideceğin yer belli, ama oraya evden çıkıp gidebilmek. O çok önemli. Kolay olabilir. Ama oraya çıkıp gidebilmek ya da söyleyebileceğin bir şeyi kalkıp söyleyebilmek. (...) Yapamıyordum. Sürekli evde olan, sürekli dört duvarın içinde olan, daha önce de hep baskı gören bir insandım, yani, babam, abim, kardeşim. Ben evde durması gereken, korunması gereken, kendini koruyamayan insanmışım gibi görünüp, hissettiriliyordum. Neye karşı korunuyorum? Erkeklere karşı, dış dünyaya karşı. Ne gerek varsa böyle bir şeye. Bence erkekler korunsun. (...) Sonuçta ben hayatta varım. Benim de duygularım var, isteklerim var, yaşıyorum ben, canlıyım, hissedebiliyorum, bana bir eşya muamelesi yapamazlar. (...) [Şimdi] çok konuşuyorum. Ben önceden böyle çok konuşan biri değildim. Yani çok az konuşuyordum. Her şeyi içine atan, her şeyi dert eden, sessiz, sakin, sürekli mutfakta olan, mutfak kedisi. Yaşamıyormuşum ben, şimdi yaşıyorum, o yüzden memnunum halimden. Yani çok fazla param olsun, şuyum olsun, buyum olsun değil; duygularım, arkadaşlarım, işte çocuklarımın iyi bir eğitim alıp, iyi bir yerde, özellikle kızımın olmasını isterim. Bundan sonrası için.

Tuba'nın söylediği gibi, kendine güvenme bir anlamda da hayatın içinde korkmadan kendini ifade etmekten geçer. Kendini

ifade edebilmek beraberinde eylemliliği getirir. Augusto Boal'ın Forum Tiyatrosu'nun eylemliliği için 'geleceğin provası' dediğini söylemiştik. Forum Tiyatrosu gösterisi evet, geleceğin bir provasıdır belki, ama bu prova aslında tam da atölye çalışmalarının içinde başlar. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında katılımcılar içinde bulundukları baskı ve ezilmeyi fark ederler ve bunu değiştirmek için birlikte mücadele ederler. Çoğu katılımcının altını çizdiği gibi, bu mücadele ilk olarak konuşmaya başlamaktır:

> *Nil:* Ben konuşmuyordum. Hiçbir yerde hiçbir fikrimi söylemiyordum. Herkes beni böyle somurtkan, içten pazarlıklı falan zannediyordu, ketum zannediyordu. Hâlâ öyle zannedenler var. Ama aslında ben kendim açığım, her şeyi konuştum mu konuşuyorum, bütün içimi dökebiliyorum. Çocuklar daha neşeli olduğumu söylediler. Daha böyle hayatım tiyatrolaştı belki. Oyunlar şakalar falan yapıyorum. Komşularla konuşabiliyorum artık, fikrimi söyleyebiliyorum. Her ne kadar da söylememem gerektiğini annem söylese de. (...) Ama eskiden sanki gizlenecek bir şeyimiz varmış gibi konuşmuyordum (...) Ee öyle yetiştik. Niye bizim gizlenecek bir şeyimiz yok ki, ayıbımız yok, günahımız yok, bir şeyimiz yok, niçin biz konuşmayalım, fikrimizi söylemeyelim? Yanlışsa yanlış. Konuşma özgürlüğü var.

Toplumun genel yapısı içinde, kadınların anne ve eş olarak görüldüğünü; kadınların yükümlülüklerinin ve sorumluluklarının bu rollerin içinde belirlendiğini söylemiştik. Ancak Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarına katıldıklarında bu alanda ne anne ne de eş olarak bulundular. Toplum merkezi katılımcılarına sunulan birçok çalışmada olduğu gibi, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun alanında anne ya da eş olmak gibi bir gereklilik yoktu. Bu atölyeler onlara kendileri olmaları için bir fırsat sunuyordu:

> *Zühre:* Güven var orada, sıcaklık var, ben öyle alıyordum. (...) Gerçekten çok rahat ettiğim, huzurlu olduğum, kendim için bir şeyler yaptığım bir yerdi. Yani sırf bana ait bir zaman, benim! Çünkü ben şimdiye kadar hiç kendim için bir şey yapmadım. Hep çocuklarım, evim işte. (...) Hele son zamanlarda çok keyif almıştım, alı-

yordum yani çok iyiydin falan dendiğinde, tebrikler teşekkürler falan geldiğinde çok mutlu oluyordum, ben varım dedim ondan sonra. (güler) Ama ondan önce, güven ne demek, kendime olan güvenim nasıl denilir, kazanamamış mıyım o güveni alamamış mıyım?

Atölye çalışmasına katılan kadınların kendilerine güvenlerinin arttığını söylemeleri tesadüfi değil, ama aynı zamanda tek başına yaşanan bir sürecin sonucu da değildir. Oyun ve egzersizlerin hem bireysel gelişim hem de grubun birbiriyle ilişkisi açısından önemli olduğunu daha önce vurgulamıştık. Özellikle kadınların 'kendine güven' olarak nitelendirdikleri değişim noktası, aslında Forum Tiyatrosu'nda hayatın değiştirilebilir olduğu olgusuyla benzeşmektedir. Atölye çalışmalarının kadın katılımcıların hayat görüşlerinin değişmesinde önemli bir etken olduğu, anlatılarda da kendini gösterir:

Nil: Oradaki birliktelikti, göz göze bakmayı öğrendik orada. Grup olduk, ondan sonra.

Aysu: ...kendi yaratıcılığımı, bir şeyler yapabilirim güvenini kazandım kendimde. Birlikte çalışmayı, arkadaşlarla beraber olmayı, değişik insanlar tanımayı, onlarla birlikte bir şeyler yapabilmeyi öğrendim. Ve çok da iyi geldi. (...) Bir şeyler öğrendim, birlikte çalışmayı, bir şeyler üretebilmeyi, yabancı insanlarla.(...) İnsanın kendine güveni geliyor. İnsanın kendine güveni geldiği zaman da, başaramayacağı, yapamayacağı şey yok diye düşünüyorum. Yani ayakta kalabilir, tek başına direnebilir, ha nereye kadar direnir o da onun kendi gücüne bağlı. Çünkü herkes bunu başaramaz. Herkeste o güç yok. Korkuyoruz, hâlâ korkuyoruz. Dayaktan korkuyoruz. Topluma, dışarıya çıkmaktan korkuyoruz. Acaba çevre ne der, yani biz eve on dakika geç gelsek acaba bizim için ne düşünürler, acaba adımız kötüye mi çıkar, hâlâ bu korkularla bir yere gelemiyoruz.

Aslı: Çocuklarımla ilişkilerimde, ailemle ilişkilerimde tiyatro çalışması bana her şeyden önce özgüvenimi kazandırdı. Kim nereye derse, oraya çekiyorlardı beni. Beni dışarıdaki insanlar yönetiyordu devamlı, karşımdaki mutlu olsun, benim mutsuzluğum hiç önemli değildi. Kendimi kazanmaya başladım tiyatro çalışmasından sonra, durdum baktım, insanlara ben ne kadar fazla güvenmişim, çevreme,

yakın çevreme. Ki insanların bana aslında güvenmediğini, beni her halükarda her şekilde kullanabileceklerini zannettiklerini fark ettim. Bunu da fark ettikçe, çevremde tartışmalar çıkmaya başladı, çünkü beni o şekilde istedikleri yöne çektikleri için, o şekilde hiç görmedikleri için onlar da artık belirli bir şeyde bu artık delirmiş, kaçırmış, eşin sana iyi sabrediyor falan demeye başladılar, onların öyle demesi artık beni hiç ilgilendirmiyordu, eski Aslı olmuş olsaydım oturur ağlardım ya da bir şekilde onların rahat olmaları için, kendim rahatsız da olsam onların rahatlayacağı kelimeler söylerdim. Ama tiyatro çalışmasından sonra bu tamamen değişti, onların beni bu şekilde gördüklerini fark ettikten sonra onların istedikleri yöne çekemediklerini, çekemeyeceklerini onlara ispat ettim ve bunun yanı sıra eşime de gösterdim. Eşim de beni ne şekilde düşünürse düşünsün karşıdaki insan kötü olarak düşünüp söylerse söylesin o karşımdaki insanın düşünceleriyle birlikte eşimle de bunları paylaştım ve eşimin de bana destek çıktığını o zamanlar fark etmeye başladım, yani aslında dışarıdaki insanları hiç memnun etmek zorunda olmadığımı fark ettirdi bana, bu da beni mutlu etti. (...) Bir konuya değişik düşünceler, değişik yorumlar olduğunu daha çok fark ettim oynarken. Arkadaşlarımın bizim tiyatro oyunumuza katılmaları, bana kadınların artık güveninin gelmeye başladığını fark ettirdi, yani zaten diyorum ya çocukluğumdan beri kız, kadın cinsel obje olarak görüldüğü için bu benim ailemde de çok görülüyordu, aynı cinsimi bu şekilde kendime güvenir bir şekilde görmek bana mutluluk veriyordu. Sanki ben kendim öyleymişim gibi hissediyordum, bana rahatlık veriyordu. (...) Çevrem akrabalarımla sorunlarımı aşmam için her şeyden önce bende de olduğu gibi önyargımızı iptal etmemiz lazım. Önyargımız olduğu sürece baskıyla eski kalıplaşmış, geleneksel, göreneksel düşüncelerimizin devam ettiğini, devam ettirdiğimizi görüyorum. Bunu da aşmak için ön yargımızı iptal! (...) Ama şimdi öyle değilim, içimden istemiyorsam dışımdan da onu dile getirmeye, kendimi söylemeye, kendimi ifade etmeye başladım Allaha şükür. Artık eski Aslı değilim yani.

Nil: Ama şimdi? Şimdi de sinirleniyorum, kırılganlık değil, sinirleniyorum. Hayır niçin bana böyle yapıyor, deyip kendimi kullandırtmamayı öğrendim, daha bir gözüm açıldı diyeyim. Farkında olmaya başladım. Eskiden öyle değildim, aman kafamı çalıştırmıyordum, kulak asmıyordum, dikkat etmiyordum.

"HER GÜN YÜZÜMÜZDE BAŞKA BİR MASKE VAR"

Kadınların hayatta üstlendikleri çeşitli roller, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden baktığımızda da oldukça baskılandırıcıdır. Toplumsal cinsiyet rol ve kimliklerinin Judith Butler'ın söylediği gibi, toplumdaki düzenleyici normlar tarafından düzenlendiğini ve performatif bir şekilde oluşturulduğunu belirtmiştik. Kadın katılımcıların anlatılarında, gündelik hayatlarında farklı rollere bürünmüş oldukları da ortaya çıkar:

> *Aysu:* Her gün yüzümüzde bir başka maske var. Her role girdiğimizde bir maske takılıyor yüzümüze. Yani ağlamamız gereken yerde gülüyoruz, gülme maskesi takıyoruz. Ağlıyorsak gülüyoruz; gülüyorsak ağlıyoruz. Ya da anne rolü oynuyoruz. Sorumluluğumuz nedir, annedir, anne şu saatte eve girer. O rolü üstleniyoruz. Kendimiz olamıyoruz. Kendimizi de tanımıyoruz zaten. Biz gerçekte neyiz? Nasıl davranılması gerekiyor? Kendimiz olarak ne yapmamız gerekiyor? Ancak aynaya baktığımızda ya da yalnız kaldığımızda bunları düşünebiliyoruz. (...) Bilemiyorum işte. Olamıyoruz ki. Tek başına yaşamıyorsun, dağ başında değilsin ya da ne bileyim bir ormanda tek başına yalnız değilsin. (...) Her şeyde bir maske takıyorsun. Yani benim gözümde böyle. Rol üstleniyorsun.

Gündelik hayattaki rollerin dışında Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları kadınların, kendi yarattıkları oyunda farklı rollere bürünmelerini sağlar. Kadınlar için tiyatro yapmak, canlandırdıkları karakterin inandırıcı olması, özellikle de Forum Tiyatrosu'nun yapısı itibariyle seyirciyle birlikte oynamaları, birlikte 'değişime' giden yolu keşfetmeye çalışıp pratik etmeleri, kadınların anlatılarında da kendini gösterir:

> *Aysu:* Zaten sahneye çıkarken çok heyecanlanmıştım, acaba yapabilir miyim, olacak mı? Şimdi insanlar alkışlayacak mı, tepkim nasıl olacak? Gözüm mor şekilde. Ama sağ olsun çok iyi oynamışız ki, seyirciden de çok büyük bir destek geldi. Kocayı dövmeye başladılar oyunun sonunda. *(güler)* Karıyı nasıl döversin diye. Orada farklı oldu yani. Kendi hayatından çıkıyorsun çünkü başka kişilerin hayatlarına bürünüyorsun.(...) O kadar başarılı olmuşum ki, tiyatrocu olarak *(gülüşmeler)*, dayak bile yemeye kalktım. İki kere, üç kere hem

de erkek olarak. (...) Evet erkek olduğum için, kadınlara baskı yaptığımdan dolayı. *(gülüşmeler)* Bu rolümü iyi oynamışım. *(güler)* Valla en hoşlanmadığım en son dayak yiyeceğim oyundu zaten. Tam yiyecektim ama yemedim sonunda tabii durdurdular. Kadınlara sürekli baskı yapandım. (...) Üç tane çalışan kadına rahatsızlık veriyordum. Bir iş adamıydım. İlla bizle beraber olacaksınız, yemeğe çıkacaksınız diye. Bu kötü rolü üstlenmiştim ama mecburdum orada, çünkü o an, orada erkek gücünü, erkeğin böyle kadınlara başka gözle baktığını ve hele de dul kadınlara özellikle. Onun için dayak yiyecektim kadınlardan.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nda kadınların erkek rollerini oynamaları, yani ezen karakteri canlandırmalarında karşımıza çıkan önemli bir nokta var: Kadınlar ezeni, yani ezen karakterleri çok iyi tanıyorlar ve çok iyi canlandırıyorlar. Bu hem hazırlanan forum oyununda hem de seyirci katılımı sırasındaki doğaçlamalarda kendini gösteriyor.[316] Aysu'nun da söylediği gibi, erkek rollerini oynadığındaki başarısı, akılda kalan bir performanstı. Ayrıca kadınların bu ezen karakterlere olan tepkisi de, yapılan Forum Tiyatrosu örneğinin başarılı olduğunun kanıtlarındandır.

Gizem: İlk oyunumda ve ikinci oyunumda konuşurken, rol bana gelirken çok heyecanlanıyordum sanki kelimelerimi şaşıracağım ve sanki Jale'nin kızacağı bir ezber varmış gibi. Ha sen şunu diyordun, ben size bir şey vermiyorum, kendi kendinize yaratın, konuşun. Onu dedikçe sen, sürekli tekrarladıkça ben rahatladım. Ama ilk oyunumda, böyle kelimesi kelimesine aklımda kalsın, ben ne geri zekalıyım ya niye tutamıyorum kelimeleri, konuşacağım iki kelime, diye düşünüyordum. (...) Birbirimizi dinleme alışkanlığı girmişti aramıza, ben konuşurken diğer bir arkadaşım konuşmuyordu, fakat rolleri ay ben kalkıp da sana dayak atamam daha değişik oynayalım dediğim zaman, aa olmazsa ben oynayayım sen benim yerime geç tamam olur, yani veriyorduk beraberce, benim kendi şeyimde en çok zorlandığım nokta oldu, Elif'e dayak atmak.

Tuba: Acayip heyecan verici. Kalbin iki misli atıyor. Heyecanlanmayayım desen olmuyor zaten. Şaşırmadan, unutmadan oynamak

316) *Playing for Change* adlı belgesel filmde de, Jana Sankriti'nin üyesi Rohini Mukherjee benzer bir noktaya işaret eder.

istiyorsun. Oynarken de bir şeyler, ne bileyim, verebilmek, orada sorun var, o sorunu çözsünler de istiyorsun aslında. Kalksınlar, hele de benim bir komşum, arkadaşım kalkıp bir şeyler çözmeye çalıştığı zaman benim daha çok hoşuma gidiyordu, neden bilmiyorum. (...) Yani minik köftede [*Şansımız Var mı?* oyunu] erkek olmuştum, kadınlara asılan, sıkıştıran. Aslı'nın o bakışlarını hiç unutmuyorum, gerçekten çok mu ciddi oynadım ya da o mu o şekilde algıladı, artık gözlerini kaçırıyor, bakmak istemiyor. *(güler)* Kızdırmak için ben ona bakıyordum, ay bu da bizim dalga konumuz oluyordu. Asılıyordum ben. (...) Kendini onun yerine koymak, onun gibi düşünmek, tiyatroda bunu yapıyoruz. (...) O komşuyu gözlemlemeye başlıyorsun bir de, neler yapıyor, neler ediyor, aynı şey, gözlemlerken onun yerine koymuş oluyorsun. İşte empati kurmuş oluyorsun. Nasıl davranır, bu kadın olsaydı, hep diyorsun ya, ne yapardı bu durumda.

Tuba'nın 'empati' olarak vurguladığı nokta, ilk olarak tiyatronun temel özelliklerinden biri olan 'gözlem' yeteneklerini geliştirdiklerini gösterirken, aynı zamanda hem ezen hem de ezilen karakterleri hem tiyatroda hem de gündelik yaşamlarında fark ve ayırt ettiklerini gösteriyor. Seyircinin katılımı konusunda söyledikleri, yani seyircinin katılımını istemeleri de, bir yandan var olan etkinliğe Okmeydanı'nda yaşayan diğer kadınların katılmasını, birlikte üretmeyi istediklerini gösterirken, bir yandan da sahnede gösterilen ezilmenin değişmesi için duydukları arzuyu yansıtır.

Daha önceki bölümde Forum Tiyatrosu gösterileri hakkında oyunların konuları, yapılan seyirci-oyuncu müdahaleleri ve bunlarla ilgili değerlendirme ve yorumlarımı yazmıştım. Bu bölümde ise yaptığımız mülakatların ışığında kadın katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu atölyeleri hakkında söylediklerini derlemeye çalıştım. Bir sonraki bölümde Forum Tiyatrosu gösterilerinin kadın katılımcılar tarafından nasıl anlamlandırıldığını, hayatlarını nasıl değiştirdiğini onların sözleriyle aktarmaya devam edeceğim.

ANLATILARLA EZİLENLERİN TİYATROSU GÖSTERİLERİ



EZİLENLERİN TİYATROSU GÖSTERİLERİ: "GERÇEKLERİ OYNADIK BİZ!"

Bu bölümde Ezilenlerin Tiyatrosu gösterilerinin kadın katılımcılar tarafından nasıl tanımlandığını ve Okmeydanı Toplum Merkezi'ndeki diğer çalışmalardan nasıl ayrıldığını tartışmaya çalışacağım. Resmi eğitim programlarının ana amacı, öğretilen bilginin öğrenen kişi tarafından hayata geçirilmesidir. Bir diğer deyişle bilgi kişiye dışarıdan verilir, kişinin bu bilgiyi içselleştirmesi beklenir; içselleştirilme aşamasından sonra bilgi pratiğe yani hayata kişi tarafından uygulanacaktır. Bu anlamda resmi eğitimin elinde/iktidarında tuttuğu ve öğrencilerine/katılımcılarına sunduğu 'bil-

gi', gerçek hayatta bu kişiler/topluluklar tarafından kullanılması, pratik edilmesi için formüllendirilmiştir. Ezilenlerin Tiyatrosu'ndaysa 'bilgi' kişinin ve topluluğun kendisinde saklıdır. Ezilenlerin Tiyatrosu 'bilgi'yi sunmaz, toplulukta var olan 'bilgi'yi görünür kılmak ve tartışmaya açmak için bir teknik sunar. Ezilenlerin Tiyatrosu gerçeklerle ilgilenir, dünyada toplumda var olan gerçeği bulmaya, sorgulamaya, tartışmaya ve dönüştürmeye yönelir. Oyun ve egzersizlerin en önemli amaçlarından biri de ortak sorun ve ezilmeyi su yüzüne çıkarmaktır.

Bu açıdan Ezilenlerin Tiyatrosu gösterilerinin kendisi hayatı temel ve birincil kaynak olarak ele alır. Hayatın kendisi ekonomik, politik, sosyal, ailesel, vb. tüm ezilme biçimlerini içinde barındırır ve bunlar dramatik bir biçimle, yani tiyatro yoluyla seyirciye sunulur. Seyircinin seyirci-oyuncuya dönüşmesiyle gerçek hayatın içindeki sorunlar ve stratejiler de görünürlük kazanır. Ezilenlerin Tiyatrosu hayatı bir sınıfta, terimler ve kavramlar yoluyla anlatmak yerine hayatın kendisini tartışılır hâle sokar; bunu, dramatik bir biçime dönüştürür ve seyirci-oyuncuların katılımıyla stratejiler arar. Bilgi bu şekilde üretilir, paylaşılır ve yeniden yazılır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nu resmi eğitim söyleminin bilgi kavramından ayıran bu süreçtir:

> Bilgi ancak ve ancak, buluş ve yeniden-buluş yoluyla, insanların dünyanın içinde, dünyayla birlikte ve birbirleriyle sabırsız, durmak bilmeyen, sürekli, umut dolu araştırmaların peşinden koşmalarıyla ortaya çıkar.[317]

OYUNUN KONUSUNA KARAR VERME: "ORTAK KONUMUZ KADINLARIN BAĞIMSIZLIĞI VE ÖZGÜRLÜĞÜ"

Daha önce de belirttiğim gibi, Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları süreçinde katılımcılar oyunlarının konusunu seçmekte özgürdürler. Konu ortak sorunlarını kapsayacak şekilde ortak

317) Paulo Freire, *Pedagogy of The Oppressed*, çev. Myra Bergman Ranıos, The Seabury Press, New York, 1968 s. 58 (çeviri bana aittir).

kararla alınır. Atölye çalışmalarında ezilmeyi çeşitli egzersiz ve oyunlarla, daha da önemlisi imge çalışmalarıyla çözümlemeye çalışırız. Özellikle gösterinin konusu üzerine karar verme aşamasına gelindiğinde, ben daha önce yaptığımız imge çalışmalarını düşünmeye veya benzer/ortak imge çalışmaları yapmaya çalışırım. Katılımcılar daha sonra, bu imgenin onlarda yarattığı duygu ve düşünceleri tartışarak ve paylaşarak, oyunun konusu üzerinde ortaklaşmaya çalışırlar:

> *Tuba:* İmge yapıyorduk. Oyun kurmadan önce, herkes düşündüğünü anlatıyor, anlattıktan sonra kiminki olacağına karar verene kadar biraz tartışıyoruz, sonra orta bir yol bulunuyor.
>
> *Arsen:* İç seslerimiz, herkes bir ses çıkarıyordu. O sesten, o çığlıktan çağrışım yaparak *Şansımız Var mı?* çıktı.

Ezilenlerin Tiyatrosu gerçek hayatı incelediği için stereotiplerle ilgilenir. Amaç burada, gerçek yaşamda sıklıkla karşılaştığımız, aşina olduğumuz, hatta Foucault'nun terimiyle banal bile bulunabilecek kadar gerçekçi ve yaşamdan bir konu bulabilmektir. Ayrıca, önerilen konuların kadınlara ne kadar yakın olduğu ve bu sorunların onlar için öneminin ne olduğu araştırılır. Kadın katılımcılar bu anlatıların içinde, her bir oyun için farklı sebepler öne sürdüler. Ancak hepsinin ortaklaştığı nokta, bu sorunların gerçek hayatta var olduğu, hatta çok uzağa gitmeden, kendilerinin, komşularının, kız kardeşinin, yakın arkadaşının vb. başına gelen olaylarla benzerlik taşıdığıdır. Zühre *Ekonomik Kriz ve Yansımaları* adlı oyunun kendi kız kardeşinin hayatından alındığını söylerken, diğer yandan *Şansımız Var mı?* adlı oyun için Aslı şunları söyledi:

> Ortak konumuz zaten kadınların genelinde bağımsızlığı, özgürlüğü olduğu için galiba böyle bir oyunu tercih ettik diye düşünüyorum. (...) Şansımız var mıydı, iki tane dükkân, altı-yedi arkadaşla birlikte oyunu kurmuştuk, herkes istediği bir rolü aldı, benim de en büyük idealim zaten bağımsız olarak yaşamaktı, bağımsızlığı o rolde hissettim, kafamda kendime yakıştırdığım düşüncelerimle kendimi tanıttım, gerçekten de tanıtırken bile o anda kendimi o şekilde hissettim, o da bana bir mutluluk verdi.

Herkesin ortaklaştığı nokta bu oyunların kendi hayatlarından yaratıldığıdır, bireysel hikâyelerine ya da içinde yaşadıkları topluluğun deneyimlerine dayalı olduğudur. Mülakatlarda tüm katılımcıların ortaklaştığı nokta bu oyunların gerçek hayattan ve bu sorunların da gerçek olduğuydu. *Çıkış Yok mu?* adlı oyunla ilgili olarak ise, kadınların temel ezilme nedenlerini gündeme getirmek ve birlikte çözüm bulmak gerektiğine vurguda bulundular.

> *Aysu:* Grup olarak konuştuk, ne yapabiliriz dedik. (...) Çünkü gündemimizde hep böyle dayak yiyen kadınlar var ne yazık ki, çok üzülerek söylüyorum ama var. Ve biz bunları tekrar gündeme getirelim, insanlar bu konularda hâlâ aymıyorlar, değişiyorlar mı diye böyle bir konuya karar verdik. Kız erkek ayrımcılığında hem kadının dayak yemesi, hem kıza evde baskı, erkeğin daha üstün oluşu. Ama gördük ki oyunun sonunda her şey böyle değilmiş artık. Kadınlar uyanmış, yani çok fazla uyanmasa da, eski duruma göre çok çok daha iyiler.

Gündelik hayat ile bu performanslar arasındaki ilişki, kadının ezilmesini önce görünür, daha sonra da tartışılabilir kılar. Gündelik hayatlarından oluşturdukları hikâyeler ve karakterler, kadınların sahnede daha rahat oynamalarını da sağlar:

> *Nil:* Zaten biz kendimiz yaşadığımız, gördüğümüz şeyleri uydurduk, kendimizden bir şeyler kattık da çıkardık ortaya. (...) Ben üç tane oynadım, bir hemşire, bir *Bu Hayat Benim*, bir de bir erkek, baba rolünde oynadım. Bunlar benim yaşadığım şeylerdi mesela, ben orada hemşire rolünü oynarken benim birazcık ilkyardım kursuna gitmişliğim vardı, oradan biraz biliyorum, biraz kızımla iki, üç ay kadar hastanede yattık, oradan biraz bir bilgim vardı. (...) *Bu Hayat Benim* de benim bir yakınımın başından geçen şeylerdi. Zaten ezilen bir kadını oynamıştım, kendim de az çok öyleydim. (...) Bu benim çok yakınımdan bir şeydi.

Konuların gerçek olması, oyunların inandırıcılığını artırırken, seyirci-oyuncu katılımlarının da daha mümkün ve gerçekçi (ya da gerçeğe yakın) olmasını sağlar. Bu aynı zamanda seyirciyi de aktive eder, hatta daha da ileri gidersek, kendi hayatına yakın bir hikâyeyi seyrettiğinde değiştirmek için daha istekli olur. Çünkü

sahnede seyrettikleri oyun, kendi deneyimlerini içerir. Bu isteklilik, seyrettiği oyunu yani kendi gerçekliğini değiştirme arzusunu büyütür; Forum Tiyatrosu da bu arzuyu eyleme dönüştürerek, bu değişimi seyir yerinde prova etme imkânı sunar. Bu atölye çalışmasında ele aldığımız iki performans doğurganlık üzerineydi. Konu özellikle Türkiye'de oldukça sıklıkla rastlanan bir olgu olan, ailelerin erkek çocuk istemesiydi. Anlatılar da gösterdi ki, bu çalışmaya özel gibi görülse de, kadın-erkek ayrımcılığıyla ilgili tüm katılımcıların gerçek hayatlarında yaşadığı ve onları derinden etkileyen en az bir olay vardı:

Aysu: Çevremizde çok insanlar var, kız çocuğu olmasın diyen, illa erkek çocuk doğuracaksın diyen. Biz öyle bir oyun oynamıştık. Kaynanasını istemeyen damat, annen burada kalmayacak diyen; evde kız çocuğu ile erkek çocuğu arasında ayrım, erkek çocuk her zaman üstündür, kız çocuk ikinci planda kalır, kız çocuk dışarı çıkmaz. Evinde dayak yiyen kadın, o kadar hizmet ettiği halde, çalışmayan içki içen koca, evine para vermeyen koca. Bunlar bizim hayatımızın gerçekleriydi ve biz bunları oynadık.

Aslı: Evet, hayatımdaki sorunlardı, hatta bir arkadaşımın tiyatroda oynadığı oyun hiç aklımdan çıkmaz, onu ben de kendim yaşadım şahsen. (...) Hemşire getiriyor bebeği babaya gösteriyor, bahşiş falan vereyim diyor bebeğin babası, tam parayı verirken, hemşire kızınız oldu diyor, adam tekrar cüzdanı gerisin geriye sokuyor cebine. Kız olduğu için üzülüyor, bahşiş verme gereği bile duymuyor. Ha bebeklikten beri kızlara yapılan bir hakaret bu! Bunu da ben şöyle gördüm: Ben ikinci kızıma hamileyken, doğumumdan sonra kaynanam yaptı bunu bana, hediyesinde yaptı ve bunu belli etti bana, bir de dile getirdi. (...) Eltime, beşincisi oğlan olduğu için ona çeyrek hediye götürüyor (...) Bana da kızın oldu ne yapalım diye 1 milyon hediye veriyor. İşte diyor sen de yap bir oğlan diyor, sana da bir çeyrek takalım. Çok üzülmüştüm, çok ağlamıştım ve demiştim ki ben sen çeyrek takacaksın diye oğlan mı yapacağım, yani beni o kadar kötü görüyordu kız çocuk yaptığım için. (...) Gerçekçiydi tabii, bence gerçekti, eşim bile ikinci çocuğumda hastaneye geldi, adamın suratından düşen kırk bin parça, o kadar üzgündü adam. Ben de artık mutlu olması için dedim ki işte Mehmet dedim, ikinci kızımız dedim mavi gözlü filan aynı da bana benziyor dedim. (...) Bu da koca

ne düşünürse düşünsün, erkek her yörede gördüğüm kadarıyla ne kadar eğitimli de olursa olsun, üniversite mezunlarında da oluyor, yöresel düşünceyi aşamadığı sürece erkek kız ayrımı oluyor.

Gizem: Eşimin annesi yani kaynanam hâlâ erkek çocuk istiyor, o aklıma geldi. (...) Bana buğday göndermesi aklıma geldi. Yani oradan bir buğday gelecek, hap gibi yutacağım. Aslında buğday kız işaretiymiş, mercimek ise erkek çocuk olacağı anlamına geliyormuş, onu göndermesi. (...) Oraya gidip onu niyet deyip, kurban adayarak onu göndermesi, o erkek çocuğu istememdeki rol onu hatırlattı bana. Ama diğerlerinde yaşayan insanların olduğunu biliyordum yani böyle gerçekleri oynadık biz.

Tuba: ...Benim kayınvalidemler yapardı, erkek çocuk varsa evlattan sayılıyordu. Eşime hep derlerdi yapın oğlunuz olur, oğlunuz olsun, hep böyle. Ben bir düşük yaptım, tiyatroda vardım o zaman yine. O düşükte hatta görümcemler öğrendiğinde, o kız ya, bu oğlandı kesin, oğlan düştü, bir sürü şeyler. (...) Şu anda oğlum oldu, eşimin tarafından kimse arayıp sormadı mesela. Her oyunda böyle benden bir parça bir şeyler var.

Daha önce belirttiğim gibi, Ezilenlerin Tiyatrosu popüler, yani halka yönelik bir tiyatro biçimidir. Halkın yani seyircinin tiyatrosunu oluşturmayı hedefler. Aynı zamanda gücünü halktan alır, ezilmeyi görünür ve tartışılır kılar ve bu 'gerçekliği' dönüştürmeye çalışır. Ancak burada tartışılabilecek birçok nokta bulunuyor. Her ne kadar Ezilenlerin Tiyatrosu gösterilerinde seçilen konular gerçek hayat ile ilişkiliyse de, her ne kadar günlük hayatta kadınların nasıl ezildiğini gösteriyorsa da, yıllardır yaptığım çalışmalardan çıkarsadığım bir bulgu var. Bu da her tür ezilmenin oyunlaştırılamadığı ya da başka bir deyişle her konunun Forum Tiyatrosu biçimine büründürülmediğidir. Bunun nedenini deneyimlerim doğrultusunda şöyle açıklayabilirim: Kadın katılımcılarla ne kadar özgür bir alan yaratmış olursak olalım, kendi topluluklarında/mahallelerinde, vb. bu oyunu oynayacakları için daha rahat oyunlaştırabilecekleri, seyircilerin ve seyirci-oyuncuların daha rahat özdeşlik kurabilecekleri, seyreden topluluk tarafından eleştirilmeyecekleri meşru performanslar seçiyorlar. Burada meşru kelimesini kullanıyorum, çünkü kendi aktif olarak yaptığım ça-

lışmalar da dahil olmak üzere, seyredecek seyirci kitlesini düşünerek, meşru yani kabul edilebilen bir performans yaratma çabası içindeyizdir.

Bu noktada Augusto Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin toplumdaki kalıplaşmış (stereotip) normlar ve ezilmeler üzerine çalışmasının dışına çıkıyorum. Belirtmek istediğim şu: Ezilenlerin Tiyatrosu her ne kadar gösterilerin konuları itibariyle gerçeklikle ve kalıplarla uğraşsa da, katılımcılar toplumsal baskılar nedeniyle her hâlükârda yine meşru performanslar yaratma yoluna giderler. Diğer yandan dünyada birbirinden farklı şiddet düzeylerine sahip ezilme ve baskı biçimleri var. Augusto Boal bu duruma dikkat çekerken, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun kendimizi özgürleştirmemize yardımcı olduğunu söyler; hangi baskının daha önemli ya da önemsiz olduğu asıl mesele değildir; burada önemli olan acı hiyerarşisi kurmamaktır.[318]

PERFORMANS YOLUYLA GÜNDELİK HAYATI YAPIBOZUMA UĞRATMAK: "YAŞADIĞIMIZ ŞEYLER"

Tiyatro her ne kadar hayatın aynası olarak tanımlansa da, kurmaca bir yapıyı barındırır. Metni, oyun alanı, ışığı, kostümü, hangi bileşenini düşünürseniz düşünün, tiyatro kurgusal bir dünya yaratır. Ezilenlerin Tiyatrosu ise bu kurmaca yapıyı kendi amacına uygun bir şekilde kullanır. Gösteriler kadının ezilmesinin gerçek biçimlerini tiyatronun kurmaca yapısı içinde sunar. Bir çok anlatıda da gördüğümüz gibi, kadınlar gösterilerde işlenen sorunların kurmaca olmadığı, oyunlarda hayatın içinden konuların sergilendiği görüşündedirler:

> *Gizem:* Gerçek hayatı oynuyorduk biz, gerçek, yaşanan! Çünkü oynadığımız oyunlarda gördüklerim de var, duyduklarım da vardı yani, biz orada yapmacık hiçbir şey oynamadık, çünkü yaşanan şeylerdi, bu doğuda olabilir, İstanbul'da olabilir, Tokat'ta olabilir, ama bunlar mutlaka duyduğumuz yaşadığımız şeylerdi. Ben yaşamadım ama sen yaşadın bunu, yaşadığımız şeyleri oynadık yani.

318) Boal, 2014, s. 283.

Yaşadığımız şeyler terimi Ezilenlerin Tiyatrosu bağlamında bir anahtar kelimeye dönüşür. Yaşanılan ezilme biçimleri atölyelerle birlikte ortaya çıkarılıp, dramatikleştirilir yani kurmaca bir yapıya büründürülür. Bu kurmaca yapıyla seyircinin karşısına çıktığınızda oyun seyirci-oyuncuyla birlikte farklı şekilde kurgulanarak (çözüm ve strateji bulma çabası yoluyla) gerçekliğin içinde kurmaca, kurmacanın içinde gerçeklik ve gelecek eylemleri planlama örgüsüne girilir.

Kadınlar *için* eğitim söylemi anlatılarda nerede kırılır? Kırılma ve fark ediş nasıl gelişir? Katılımcılar daha önce kadınlar *için* eğitimin önemini ve anlamını toplum merkezinin misyonuna atıfta bulunarak ifade ederken, Ezilenlerin Tiyatrosu pratikleri hakkında konuşmaya başlayınca eğitim programları olarak nitelendirilecek programları da eleştirmeye başlıyorlar. Mülakat yaptığım kadın katılımcılar baskın görüşe karşın el sanatları gibi kurslardan çok da hoşlanmadıklarını, bunların sıkıcı ve sabır gerektiren işler olduğunu vurguladılar. Her ne kadar bu kursların bir kısmına katılsalar da, sonuçta bunlardan haz almamışlar ya da maddi kazanç sağlayabilecekleri bir uğraş olarak düşünmüşlerdi. Toplum merkezi ya da belediyelerin özellikle 2000'lerde hızla açtıkları sosyal merkezlerde ve halk eğitim merkezlerinde kadınlara sunulan el sanatları kursu, bir arz talep ilişkisini göstermekten çok, kadınları bu tür iş ve uğraşlara sevk eden bir politikayı yansıtır. Cumhuriyet döneminde ve hâlâ da yürürlükte olan Kız Olgunlaşma Enstitüleri'nde ve Kız Meslek Okulları'nda da, el sanatlarının bir kısmının kadın işi olarak sunulduğunu, yani kamusal alanda kadınların yapabileceği, toplum tarafından meşru kabul edilen sanat ve beceriler kapsamında kabul edildiğini söyleyebiliriz. Bir başka sebep de, bu kurslarda daha çok bireysel gelişimin hedeflenmesi olabilir. Katılımcılar KİHEP ve AÇEV'den aldıkları eğitimlerin avantajlarını söylemekten çekinmeseler de, sonuçta bunları '*okul tarzı*' çalışmalar olarak nitelediler. Arsen'e göreyse, toplum merkezinde sunulan çalışmaların el sanatları gibi ya da daha örgün eğitim şeklinde olması katılımcıları etkilemektedir.

Arsen: O yüzden insanlar belki çok kaçıyordu.

Gizem: Tiyatro çalışmasından Kiyep'teki gibi zevk duydum yani, Kiyep'te kişiliğimi öğrendim, eski kişiliğimi geri aldım. Tiyatroda da aynı şekil, yani serbest olduğumu, istediğim rolü yapabileceğimi, yine aynı şekilde dönüyorum, tiyatroyla Kiyep'in, iletişimin arasında hiçbir farkın olmadığını yani, çünkü tiyatroda da iletişim vardı. Diğerleri benim için pek de önemli değildi, el sanatlarıymış, el sanatlarına da gittim sadece yaptım yani zevk almak değil, belki ileride maddi durumum kötü olabilir düşüncesiyle bir sanatım olsun düşüncesi vardı. Ha tiyatroyu bir sanat olarak başta düşündüm ama sonra onu kendimi mutlu huzurlu hissedebileceğim alan olarak gördüm, zaten bir insan huzurluysa mutluysa sağlıklıysa yapamayacağı hiçbir şey yoktur.

Nil: Konuşma vardı orada, kendini ifade etme vardı, çünkü benim bir sürü sıkıntılarım vardı, sıkıntılardan geçtim, on beş yıl sıkıntılardan çıkıp da gelmiştim oraya. Zaten öyle bir şey, okul gibi bir yer arıyordum ben. Böyle vakıf, dernek gibi benim katılabileceğim bir yerler arıyordum, çünkü evden çıkıp sıkıntımı atmak için, ama öyle elişi yapmak için bir yer aramıyordum. İşte o boyama kursu bana onun için iyi gelmedi.

Ancak bireysel gelişim pratikleri ile Ezilenlerin Tiyatrosu arasında benzerlikler olduğunu da söylemeliyiz. Özellikle anlatılarda bu vurgulanır. Her iki çalışma da 'farkındalık', 'ifade etme', 'empati' ve 'gözlem' üzerinden çalışır. Örneğin AÇEV'in paylaşım saati olarak tanımlanan süreci, iletişim kursu ve Ezilenlerin Tiyatrosu kadınlara kendilerini ifade edecekleri bir konuşma alanı kurarken, aynı zamanda dinleyebildikleri ve dinlenebildikleri bir alan da sunmaktadır. Diğer seminer tarzı kurslar ve çalışmalarsa Ezilenlerin Tiyatrosu'na benzer amaçları hedeflemekle beraber, yapısal olarak daha teoriktir.

Arsen: ...kitaplarını okudum, kişisel gelişim kitapları şunlar bunlar, ama kitaptan bire bir okuyup kendi kafanda yaptıklarınla, birileriyle paylaşarak buldukların çok farklı. Çok farklı. Şimdi geri dönüp o kitapları okuyamıyorum bile. (...) Yazı orada duruyor gibi geliyor. Yani onu, yazıyı oradan alıp kafana sokup, süzüp, hayata dökmek çok zor, çok teknik geliyor. Okuyorum yine, ama eskisi kadar umu-

du ondan beklemiyorum. Yaşayarak ve yaparak daha güzel şeyler ve çözümler olacağını öğretti bana interaktif tiyatro.

Yaşamak ve deneyimlemek katılımcıların Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını tanımlamak için kullandıkları terimlerdendir. Bireysel gelişimin ötesinde, Ezilenlerin Tiyatrosu kolektif bir alan önerir. Bir grup olarak, bir tiyatro grubu gibi, birlikte oyun oynadıkları ve seyircileriyle birlikte çözüm yolu aradıkları, tiyatro yaptıkları, halkın ve seyircinin tiyatrosunu oluşturdukları büyük bir gruptan bahsediyorum. Bu diğer çalışmalarda da görülen konuşma ve paylaşma anlarından farklı olarak, gerçek hayatlarından edindiklerini pratik edecekleri bir olanağı bulmalarıdır.

Gizem: Tiyatroda çok iş var, yani anne çocuk eğitimi ikinci planda dursun, hatta üçüncü planda dursun, eğitim yine okumakla değil, insanlarla yaşamakla çıkıyor meydana.

EZİLMEYİ ORTAK DENEYİM YOLUYLA FARK ETMEK: "O İNSANLAR YAPMAK İSTEDİKLERİNİ YAPARLAR!"

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun gerçek hayata yakın bulmalarının ötesinde, kadınların bir topluluğu tekrar kurabildikleri ve yeni özne pozisyonlarını yaratmayı öğrendikleri bir araç sunduğunu da söyleyebiliriz. Ezilenlerin Tiyatrosu kadınların ezilmesini tartışılabilir kılar. Bunu yaparken de birçok alanda alışageldiğimiz tiyatrodan ayrılır. En önemli noktası interaktif/katılımcı olmasıdır. Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında, kadınlar kolektif bir şekilde karar verdikleri ortak ezilme üzerine yaptıkları bir oyunu seyirciye sunarlar. İnteraktiflik sayesinde seyirciyle birlikte bir kolektivite kurulabilir. Diğer bir deyişle, Ezilenlerin Tiyatrosu süreci, hem atölye çalışmasında hem de gösteri içinde seyircisiyle, kadınlara bir kolektivite önerir. Diğer tiyatro biçimlerinden ve tekniklerinden farklı olan bu yapı hem katılımcılara hem seyircilere farklı bir deneyim sunar:

Arsen: Ama burası tiyatroyla ilgili şeylerimi tamamen değiştirdi, fikirlerimi. (...) İnteraktif olması nedeniyle değiştirdi. Yani, seyir-

cinin katıldığı bir tiyatroydu. (...) Yani o sahneye, oraya çıkıp oradaki havayı teneffüs etmekle, oturduğun yerden söylemek çok farklı.

Seyircinin sahnedeki oyuna müdahalesi ve katılımıyla, kadınların ezilmesi üzerine tartışılabilecek bir kolektif alan yaratılmaktadır. Belli bir metni oynamak yerine, 'oynamanın metinleşmesinden' bahsediyoruz burada. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda belli bir metnin ezberlenerek seyirciye sunulmasından değil, kolektif bir yaratımla kurulan ve yine seyircinin katılımıyla kolektif başka bir yaratıma uzanan üretimden bahsediyoruz.

Arsen: Hiç umulmadık yerlerden gelenler oldu, hiç evinden çıkmayan bir arkadaşım bile. Ben onu orada oyunu izlemeye getirttim. (...) Kadının kendinin ezilmişliğinin farkına varması önemli. Yani kadın ezildiğinin farkında değilse, sen ona oynayarak orada gösteremezsin bir şeyi. Sen dünyanın en iyi oyununu da oynasan orada, onun algılaması için onun kendi kendine bir şeyler yapması lazım. Ha o oyuna gelmişse, zaten o bir şeyler yapıyor demektir.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun alışageldiğimiz tiyatrodan interaktifliğiyle farklılaştığını söyledik. Burada seyircilerin bu baskıcı duruma müdahale etmeleri, eylemde bulunmaları ve seyirci-oyuncuya dönüşmeleri kadınların ezilmesine karşı mücadelede güçlendirici bir etkide bulunmaktadır:

Tuba: Biz boş boş oynayıp çıksaydık, insanlar bu kadar etkilenmezdi. Çünkü oyundan sonra işte tebrik edenler oluyor, ne bileyim eleştirenler oluyor, ne biçim şeyler yaptın diyenler oluyor. İnsanlar katılıyor. (...) Nil ablanın bir oyunu vardı. Nil abla dul bir kadın. Arsen de onun fettan bir komşusu. Nil ablaya rahat vermiyordu, biriyle yaşıyor diye. Nikahlı değil diye. Orada Arsen'in sonunda söylediği bir şey vardı, o kadın öyle ama biz o kadına sıcaklık ve iyilikle yaklaşmadığımız, hep ittiğimiz için, anlamadığımız için bu kadın böyle yapıyor. Ama farklı bir şekilde yaklaşsaydık? Bunu ben yapıyorum, şimdi aklıma geldi hatırladım. Kadınlar kötü olabilir, dedikodu yapabilir ama o kadınlar hep itilmiştir herhalde. İlgi ile sıcaklıkla yaklaşılmamıştır, anlamaya çalışılmamıştır da o yüzden öyledir. Bu şekilde yaklaşınca farklı olabiliyor. Beni hiç anlamaya çalışmadınız, diye kendi karakteri hakkında bir yorum yapmıştı Arsen. Kendi çözümünü bulmuştu, seyircilerden gelmedi hiç öyle bir şey.

Forum oyunlarını yaratırken yaşanan deneyime benzer olarak, seyirciden gelen stratejilere karşı sahnede verilecek cevaplar da (yani sahnedeki oyuncuların kendi rol karakterlerine sadık kalarak, seyirci-oyuncu tarafından gelen stratejiye karşılık verecekleri eylemler de) çok önemli bir deneyimdir. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda interaktifliğin en temel amacı, toplumun ezilme karşısında eyleme geçebileceğini fark ettirmek ve toplum için ortak ezilme deneyimlerine karşı çözüm bulacakları bir alanı yaratabilmektir. Bu her iki taraf için de ikili bir deneyimi, bilinç yükseltme yöntemini üretir. Müdahalelerde, oyuncular kendi yarattıkları metni seyirci-oyuncuların icra ettikleri stratejilere göre yeniden kurgulamak zorundadırlar. Bu başta gösterilen ezilmenin değişime uğraması demektir. Seyirci-oyuncu sadece oyunda gösterilen ezilme biçimleriyle değil, aynı zamanda kendi oynadığı stratejisine göre değişen ezen karakterin yeni ezme tekniklerine karşı da mücadele edecektir. Bu da, seyirci-oyuncunun sadece belli bir noktaya müdahale edip, bunu değiştirmesini sağlamayı değil, tam tersi daha büyük resmi görerek, patriyarkal ilişkilerin görünür olduğu bir süreçte mücadele etmesine olanak sağlar. Özetle bu yöntem o performans alanında bulunan herkesin aktör olduğu bir durumu yaratır.[319]

> *Tuba:* Oturdukları yerden söyleyerek çözüm bulmaları kolaymış gibi geliyor, e kalkıp uygulamaya gelince öyle olmadığını anlıyorlar. Biraz daha kafa yoruyorlar, oturduğun yerden konuşmak kolay, gel bakalım yap! O zaman işte, şişiyorlar. Biz de diyoruz, ha kolaydı hadi yapsana. (...) Katılınca, onlara oturduğu yerden kolaymış gibi geliyor, oraya kalkınca. Çıkınca öyle olmadığını görüyorlar.

Müdahalelerle birlikte oyun yeri kadınlar için kendi hayatlarındaki ezilmelere karşı mücadele edebilecekleri bir prova alanı-

319) Bir fotokopi firmasında çalışan işçiler arasındaki çatışmaları dönüştürmeyi hedefleyen tez araştırmasında, Hauden tekniğin yapısını değiştirerek, oyun sergilendikten sonra sözel tartışmaya açmıştır. Bu noktada oyunun kendisi nesneleştirilmiş, gösterilen ezilme ve/veya çatışma seyircinin zihinsel aktivitesiyle çözülmeye, çözüm bulunmaya çalışılmıştır. Bu noktada seyirci yine zihinsel aktivasyonun içinde oturduğu seyirci koltuğunda pasif olarak bulunmaktadır. Daha detaylar için bkz. "Co-creating Sacred Space: The Use of Theatre in the Transformation of Conflict", Linda Hauden, The Fielding Institute, Human and Organizational System, 1997.

na dönüşür. Sadece oyuncular ve seyirci-oyuncular değil, tüm bu performansı seyreden seyirci için de farklı bir deneyim ortaya çıkar. Oyun yeri ve seyir yeri diye ayırdığımız alan, artık tamamen kolektif bir alana dönüşür.

> *Gizem:* Evet insanlar ne kadar farklı düşünüyorlardı. Yani ben böyle düşünüyorum ama bu yol tek bildiğim. Başka birisiyle konuşup başka çözüm yolu, başka şeyler. (...) Aslında güzeldi yani konuyu bulmak, çözüm bulmak, seyirci bizim eksiklerimizi tamamlıyordu, yani tamam biz zaten eksik oynayıp, yani onlardan bir şeyler almak, onlara bir şey ders vermek gibi, oyunlarımız öyleydi. Onlar da rahatlıkla çözümünü buluyorlardı. Çoğu insan karşı çıksa da, yani böyle yaparım ama benim ailem, kocam ya da kızım, çevremdeki insanlar bunu hoş karşılamazlar, deseler de güzel çözümler buluyorlardı.

Gizem'in dediği gibi, sahnedeki performans gerçek hayatı sergilemektedir. Bu aynı zamanda, seyirciyi teşvik ve aktive ederek var olan ezilmeye ve ezene karşı çıkmayı da barındırır.

> *Aysu:* Çözümün bir tane olmadığını gördüm. Yani nasıl çözebiliriz. En iyisi nasıl olur, hayatında nasıl gerçekleşebilir? Değişik insanlardan değişik yorumlar geldi. En güzeli, en doğrusu neyse onu bulmaya çalıştın sen de, o seçimlerin arasında. Çünkü belki kendinin yaratıcı gücü yoktu, düşüncen yoktu çözüm üzerine. Bir tek noktada kalmışsın, çözemiyorsun. Diğer insanlardan böyle çözümler geldiği zaman mutlu oldun. (...) Aslında gerçekten çözülebilecek sorunlar. Ama insanın kendine inancı ve güveni olmak zorunda. Yani gerçek hayatta bunu yapabilmesi için.
>
> *Tuba:* Daha olgun kendimi anlatabilen, bir sorun karşısında da, dediğim gibi, çözüm bulabildiğim için daha rahat bir iletişim. (...), Daha esnek oldum ben ya! Tutucu değilim, senin bir lafın benim kafamdan hiç gitmiyor: Doğru yok hayatta. Yani bana göre bu doğru ama ona göre o doğru değil. O zaman alternatif bir iletişim yolu muhakkak var. Sonra onu seçiyorum. Çok katı, tutucu değilim.

Farklı çözüm yollarını, stratejileri ve yaklaşımları deneyimlemek ve oynamak, seçeneklerin çoğalmasını ve alternatif yöntemlerin ortaya çıkmasını sağlar. Ezilenlerin Tiyatrosu gösterilerinde oyunu sergileyen topluluk, belli bir özel çözüm arayışında değil-

dir. Cevabını bilmediği bir soruyu sormaktadır seyirciye. Topluluk seyirciyi kendi kurdukları gerçeklikle bağlantılı bu kurmaca dünyanın içine çekerken, seyirciye birlikte çözüm aradıkları bir ezilmeyi sunar. Bu anlamda Ezilenlerin Tiyatrosu gösterilerinin işaret ettiği fiziksel alan, yani mekân, büyük yazarlar tarafından yazılan oyun metinlerinde sıklıkla görebileceğimiz mesaj vererek, seyircinin zihinsel aktivite yoluyla (oyunu seyrederek zihinsel aktivasyonun işlediğini varsayıyoruz) 'doğru'yu bulmasını sağlama anlayışının aksi yönünde kurulur. İnteraktifliğin amacı gösterilen ezilmeye karşı var olan 'bir tek çözümü' bulmak değildir. Bu mekân belki de hayatta o ezilmeyle karşılaştığımızda denemeyeceğimiz, denemek istemeyeceğimiz bazı stratejileri de prova etme yeridir! Bu stratejilerin işleyip işlemediğini görebileceğimiz güvenli bir estetik alandır. Ezilenlerin Tiyatrosu katılımcılarının çözümünü kendilerinin de bilmediği, ama kendi toplulukları içinde yaptığı provalarla belki mümkün sonuçlara ulaştıkları bir ezilmeden söz ediyoruz. Bunun önemli bir politik duruş olduğunu vurgulamak isterim. Çünkü Ezilenlerin Tiyatrosu'nda amaç ortak ezilme meselesinin görünür, tartışılabilir ve çözülebilir veya karşı çıkılabilir olduğunun seyirciyle, bir diğer deyişle seyirci-oyuncuyla deneyimlenmesidir. Bu noktada işler alışageldik tiyatroda bilirkişi niteliğindeki yazarın bize hayatı ve doğruyu göstermesinde olduğu gibi işlemez. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda bilirkişi yoktur, topluluğun kendisi de bilirkişi değildir. İcra ettikleri performans yoluyla ve seyirci-oyuncunun katılımıyla yeniden üretilen performansın içinde birden çok strateji aranır. Bu oyun yeri, kadınların ezilmeye karşı farklı stratejileri denedikleri ve ürettikleri bir alan yaratır. İlk olarak düzenleyici normlar ve oluşturulmuş toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlikleri gösterilen oyunla görünür hale gelirken, daha sonra seyirci-oyuncuların müdahaleleriyle bunlar bozulur, değiştirilir ve bunlara karşı direnç gösterilir. Bu da seyirci-oyuncunun var olan normlara ve rollere karşı çıkışıyla ve yeni stratejiler getirerek bunları bozması, yenilerini keşfetmeye çalışmasıyla sağlanır. Bu da, kolektivite ve ortak deneyimden oluşturulan bir alanda hayat bulur. Seyirci-oyuncu içinde yaşadığı topluma

kendi çözümünü gösterirken, oyuncu onun bu stratejisine karşılık bulmak zorunda kalır:

> *Arsen:* Tek bir çözüm yok, bir sorunu sergilediğinde. Tek bir çözüm olmadığını görüyorsun. (...) Herkes kendi açısından gerçekçi çözümü buluyordu. (...) Kendi gerçeğine göre bir çözüm üretiyordu. O çözümü üretenin gerçeği ve standardı ve yaşamı oydu, onun içindeki çözümü de kendince öyle olmalıydı. Bu anlamda bana bu çok esneklik kazandırdı. (...) Ben bunu biliyordum, okumuştum bunları ama interaktif tiyatro yaparken bunları yaşadım, daha doğrusu pekişti bunlar bende, örtüştü ve sağlamlaştı.
>
> *Tuba:* Yerimize geçenler olması, bizim yerimize çözümler bulması hoşuma gidiyordu. (...) Oraya gelip, değişik çözümler bulunca, senin de anında aklına bir şey geliyor, yapmak istiyorsun, yapamıyorsun. Senin söylemen gerekenler belli, sınırlı. Ama onlarınki değil, katılımcılar istediklerini söyleyebilir. (...) Kimisinde gerçekçi, kimisinde değil, kimisinde insanlar yapmak istediklerini yapıyorlar, gerçekte yapamasalar bile. Kimisinde gerçekten çıkıp, daha çok okuma yazmaya [kursuna] gelen kadınlar gerçekçiydi gibi geliyor bana. (...) Bilmiyorum. Senelerce yaşamışlar, kaç seneler geçmiş, artık düşünceler her şeyler değişmiş. Bir şeyleri aşıp, oralara kadar gelmişler. O insanlar yapmak istediklerini yaparlar.

Kadınlar için tiyatro yapıyor olmak, kamusal alanda bazı taahhütlerde bulunmak anlamına da geliyor. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bir süreç olduğundan bahsederken, Aysu'nun anlatısından örnek vermeyi doğru buluyorum. Kadınların gündelik hayatlarındaki değişimleri ölçmek zor olsa da, tiyatronun dışında bu ezilmenin hâlâ tartışıldığını gösteren en iyi örneklerden birini Aysu veriyor:

> *Aysu:* Oraya gelen insanlar dışarıda beni görse; aa sen şu erkek değil miydin? Oyunda oynuyordun, ya da sen dayak yiyen kadın değil miydin? Aa sen bugün çok güzel bir çocuk olmuştun, seni biz buradan tanıyoruz, diyorlardı. İnsan kendini resmen ünlü bir oyuncu zannediyor, bir havaya giriyorsun. (...) Oyundan da bahsediyorlar. Oyunda işte şöyle yapsaydın iyi olmaz mıydı? Sen neden kadınlara böyle davranıyorsun? Centilmen erkek olsaydın, kadınlara destek çıksaydın ya. (...) Olumsuz eleştiri komşulardan, seyretmeyenler-

den. Aa kadın kısmı tiyatro mu oynarmış? Bu saatten sonra ne yapacakmışım? Ünlü mü olacakmışım? Televizyona mı çıkacakmışım? Ama ben umursamadım onları. Önemsemedim.

Tuba'nın üniversitede yapılan bir Forum Tiyatrosu hakkında söyledikleri de ilgi çekici. Özellikle üniversitenin kadınlar için farklı bir anlamı var. Kadınlar *için* eğitim söylemi içinde, kadınların eğitimi alanında, okullulaşma bağlamında en güçlü görüldükleri yerlerden biri üniversite. Forum gösterisinden sonra oradaki kadın öğrencilerin çözüm önerilerini gerçekçi bulmayan Tuba, eğitimle ilgili söylemlerin burada kırıldığını gösteriyor.

Tuba: Çünkü kadınlar yapamayacakları, düşündükleri şeyleri söylüyorlardı. Aslında yapabilirler, ama belki de o güveni, gücü kendilerinde görmüyorlar, ama fikir olarak gerçekten iyi fikirler de çıkıyordu. Ben hep şey demişimdir, üniversitedeydi. Oraya gittiğimizde ben öğrencilerden gerçekten bayağı heyecanlanmıştım, çok daha iyi şeyler bekliyordum. Ya diyorum gerçekten iyi çözümler geldi de, tam benim beklediğim gibi çözümler değildi. Ben bunu niye orada söylemedim, diye hep kendime kızarım. Keşke söyleseydim diyeceğime, bir çok şeyi farkına vardım ki, içimde kalacağına söylemem lazım. (...) Saldırmaya kalktılar, tartışma, gerginlik ortamı. Daha akıllı, daha ne bileyim, yaratıcı çözümler beklerdim. Sonuçta bunlar üniversitede okuyorlar. Buraya kadar okuyarak gelmişler. Ben ilkokulu okudum, ortaokulu dışardan. Liseyi de dışardan hâlâ okumaya çalışıyorum. Çok fazla çalışamıyorum ve bu insanlar okumuşlar, kafa patlatmışlar o kadar, benden daha iyi gibi görüyordum onları. Daha özgüvenleri vardır, daha farklı davranırlar gibi görüyordum ama değil! Sonuçta her yerde kadın aynı galiba. (...) Sprey sıkmaları, tartışmaları, işte üstüne yürümeleri. Sonuçta bu şiddet yine bir çözüm olmuyor galiba.

Diğer yandan, Ezilenlerin Tiyatrosu gösterileri hakkında seyirciler ve seyirci-oyuncuların düşünceleri ve onların hayatındaki değişimlerle ilgili değerlendirme yapmakta yetersiz kalsam da, onların arkadaşları, akrabaları ya da komşuları geldiği ve aynı çevreyi paylaştıkları için mülakat yaptığım katılımcıların sözlerinin bu noktada önemli olduğunu düşünüyorum:

Tuba: Heyecanlandığını söylemişti en son gelen komşum, çok farklıymış. Buraya geldi anlatıyor tüm komşulara; ay gittim oraya oyun bile oynadım, diyor. İlk defa gidiyor, hiç bilmiyordu orayı, hep benim anlattığım kadarıylaydı. Ben gidip geliyorum ama nereye gidip geliyorum? Anlattığım kadarıyla... Çok heyecanlanmış, hararetli hararetli nasıl anlatıyor oyunu. İşte şunu oynadılar, şu sorunu işlediler, ben çıktım, çözüm yolu bulmaya çalıştım. Komşular da gelmek istiyorlar. Tamam kız, şu gün biz de gidelim dediler. Seneye çocuk doğsa bile, gidersen biz çocuğa bakarız sen git, dediler.

Gizem: Komşum katılıma girmişti, çok sevdim dedi, keşke dedi ben de gelsem oynasam dedi, ama vaktim yok çocuğum okuyor, kızım çalışıyor, işimi yetiştiriyorum falan dedi. Hatta oyunlarımızı sevmişti, çok güzel oyunlar sergiliyorsunuz, dedi. Halkın derdinin, kadınların düşüncelerinin ortaya çıkartıldığını söyledi.

TOPLUMSAL CİNSİYET NORMLARINA KARŞI ÇIKMAK: "TİYATRODA BEN OYNADIM!"

Daha önce söylediğim gibi, konuşma hakkı bu kolektivitenin ve ortak deneyimin bir parçası. Kadınların konuşma hakkı erkek egemen sistem tarafından farklı biçimlerde bastırılır. Toplumsal cinsiyet rol ve kimlikleri de bu baskılar tarafından inşa edilir ve kadınlar ahlaklı, alçakgönüllü, mütevazı, kendi hâlinde olarak tanımlanır. Hanım bir kadın olmak için bazı kurallar gereklidir, ancak bunun için de konuşma hakkı baskılandırılmaktadır. Nil, çocukluğundan beri maruz kaldığı bu konuşmama durumunu en iyi şekilde açıklar:

Nil: Mesela benim annem konuşturmayan bir insandı, sen sus sen küçüksün, ağabeylerim de öyle... Babam çok iyi bir insandı, o hariç, Allah rahmet eylesin. Sen sus, sen küçüksün, sen gülme. Benim halamın kızı vardı rahmetli oldu şimdi; Sevda gibi gülme, dişlerini gösterme, işte Sevda gibi konuşma öyle diye diye, ben de Sevda gibi olacağım diye, konuşamaz bir halde evlendim böyle. Hatta okullara liselere falan gittim ama hep böyle temkinli. Bir de hanım olma, annemin terbiyesinde vardır, işte hanım ol, fikrini söyleme bir yerde, fazla konuşma, sen küçüksün, sen genç bir kızsın falan filan öyle evlendik.

Aslı: Yani bir erkekle kadının konuşması, konuşurken gülmesi namussuzluk mu oluyor? Yani gülmesi illa beni al mı demek oluyor? Niye bu şekilde düşünülüyor? (...) Ben içimden geçtiği gibi konuşunca çok rahatsız oluyordum, ay yanlış yaptım, yine rezil oldum diye düşünüyordum. Bu da benim kocamdan kaldı, kocam durmadan derdi, ben konuşurken sen konuşma, işte ben bir konuşursam sen hiç konuş, filan diye diye, artık ne yaptığımı, ne ettiğimi bilmez hâle gelmiştim.

Anlatılarda kadınlar konuşturulmadıklarından ve baskı altına alındıklarından bahsederler. Toplum merkezi bu anlamda, onlara konuşma hakkının tanındığı, kendilerini ifade edebildikleri fiziksel bir alan sunar. Yalnızca Ezilenlerin Tiyatrosu'nda değil, diğer programlar hakkında da bu konuya özellikle değinirler. Ancak Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarına katılarak, kendilerini nasıl ifade edebileceklerini ve etkileşim kurmayı pratik yoldan da deneyimlerler. Nil, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun onun iletişim tarzını nasıl değiştirdiğini, yeni bir ifade biçimi ve yeni bir toplumsal cinsiyet performansı edindiğini çok iyi bir şekilde aktarır. Daha güleryüzlü ve konuşkan bir insan olmuştur. Komşularıyla artık konuşabiliyor ve kızlarıyla daha iyi geçiniyordur. Konuşma hakkını edinmekle birlikte, bu tür alanların varlığı sayesinde konuşabilmekte ve dinlenmektedir:

Nil: Bir insan yerine konduğumuz, bizim dinlenecek kadar değerli olduğumuz çıkıyordu ortaya. Konuşuyorduk, hiç değilse fikrimizi söylüyorduk.

Zühre: Bir de şey vardı orada, Nejmiye Hanım'da da öyle, tiyatroda da öyle. Konuşma hakkına sahipsin. Seni dinlemek zorundalar, kurallar olduğu için yoksa herkes bır bır bır bizde öyledir ya. Burada arkadaşlık çevremde yok öyle bir şey. Ben susarım diyorum ya hep.

Tuba: Başladıktan sonra sesimin de çıkabildiğini fark ettim ben. Çünkü normalde hep grup toplantılarında, çalışmalarda kısık sesle konuşanlar vardır ya. Ben hep o kısık sesi duyulmayanlardanımdır. (...) Şimdi çok konuşur oldum ben (...) Bu tiyatro çalışmalarında yaptığımız egzersizlerde farkındalığım daha çok arttı.

Böyle bir alanın ortaya çıkması ve konuşma hakkının yanı sıra, Ezilenlerin Tiyatrosu'nun egzersiz ve oyunları da kadınlara ken-

dilerini ifade etmeleri için olanaklar yaratmıştır. Nil'e benzer olarak, Tuba da kadınların konuşmaktan men edildiği bir dünyadan bahseder. Kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmesine olanak sağlanmayan bu dünyada, Tuba insanlar ve özelikle de erkeklerle iletişim kurmakta zorlandığını söyler. Aile içinde kadınlar erkeklerin kontrolündedir ve kadının yeri evidir. Ancak çalışmalardan sonraki değişikliği de şöyle vurgular:

> *Tuba:* Gözlere ben dikkat ettim de, gözler çok şey anlatıyor. İnsanların gözlerinin içine ben bakamıyordum, tiyatro çalışmasından önce. Hiç gözlerinin içine bakıp, insanların yüzüne bakıp konuşup ya da dinleyemiyordum, özellikle de erkeklerin. Sonra çalışmalardan sonra fark ettim ki, ben gözlere bakmadan konuşamıyorum, gözüne bakıp dinleyeceğim. Gözlerin çok şey anlattığını fark ettim. Gözlere bakarak, insanların yalan mı doğru mu söylediğini, içlerinden geçeni okuyabiliyorum gibi geliyor bana. Birçok şeyde de yanılmıyorum, baktığım zaman hissetmeye başladım. (...) Eskiden bakamıyordum. Kendimi bir de o zamanlar zayıf hissediyordum gibi geliyor bana. Baktığım zaman erkekler yanlış anlar, gözümün içine bakıyor, niye bakıyor, der diye düşünüyordum. Belki de öyle yetiştirildim, bana bu farkında olmadan öğretilmiş bir davranış. Muhtarımızı bile yakalasam mahalleden bir şikayetim varsa, şimdi hemen iletiyorum. Önceden Tuba olacak da, muhtarı bulacak da konuşacak! İmkân veremezdim buna. O gücü, cesareti ben kendimde bulamıyordum. Tiyatroda ben oynadım. Özgür hissettim. Kendimi, dışarıyı tamamen unutuyordum, orada oynuyordum resmen, eğleniyordum. Şey, yani içimdeki çocuğu çıkardım, saldım, oynadı, oynadı, büyüdü, sonra olgunlaştı. Bu yine tiyatrodan olmuştur. Çünkü cesaretim, güvenim yoktu. Tiyatroda ben oynadım.
>
> *Arsen:* Bunları hakikaten okumuştum biliyordum ama interaktif tiyatroyla hayatımın içine daha çok soktum. Uygulama şansı verdi bana. Teori olmaktan çıkarttı hayatımda bazı şeyleri, uygulanabilir yaptı.

Arsen ve Tuba Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarından ve gösterilerinden kazandıklarını ve bunların uygulanabilir olduğunu vurgulayarak anlatır. Benzer bir şekilde, Gizem'in atölye çalışmalarında kullanılan çember egzersizini gerçek hayatında, ailesiyle birlikte kullanması da, bunların gündelik hayatta uygulana-

bilir olduğunun ve ne gibi açılımlar sağladığının iyi bir göstergesidir.

> *Gizem:* Taş oyunu hani, oturup birbirimizden isteklerimizi dile getirmemiz. Karar aldık mesela haftanın bir günü oturacağız. (...) Nelerden şikayetçiyiz, birbirimizden ne isteklerimiz var ya da bu evde ne karar verilecek? (...) Oturuyoruz, sözümüzü kesmeden herkes kendi isteklerini kim kimden aciz yani ne gibi şikayetleri var? (...) Taşla oynuyoruz aynı tiyatrodaki gibi. (...) Her zaman böyle oturup yapıyoruz her Perşembe günü...

Konuşma hakkı gibi, Ezilenlerin Tiyatrosu birçok alanda katılımcıların hayatlarını etkilemektedir. Konuşma hakkı katılımcıların kendilerini rahat ifade edecekleri bir ortam yaratarak, birbirlerini daha rahat tanımalarını ve bir grup olabilmelerini sağladı. Grup olabilme, sonuç olarak kadınların ezilmesine karşı mücadelede ve direnmede güçlenecekleri bir birliktelik doğurur. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun gündelik hayatta uygulanabilirliği Ezilenlerin Tiyatrosu alanındaki pratikleri gündelik hayat alanına taşır. Konuşma hakkı gibi, gündelik hayattaki değişimlerden biri de bakış açılarının değişmesidir. Katılımcılar anlatılarda dünyaya bakışlarının değiştiğini öne sürdüler. Böyle bir değişimi tiyatro nasıl yaratabilir? Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları ve gösterileri ezilmeyi araştırırken farklı perspektifler ve yöntemler kullanır. Oyunları yaratırken, seyirciye sunarken ve çözüm yollarını birlikte kolektif olarak ararken, katılımcılar ve seyirciler ezilmeye karşı mücadele etme yolları araştırır. Böylece icra etme yoluyla ortaya çıkan bu müdahalelerin olasılıkları ve çeşitlilikleri farklı bakış açıları oluşturur.

> *Arsen:* Çok daha geniş açıdan bakmamı sağlıyor bir kere. Diyorum ya, herkesin gerçeği farklı. Herkes kendi bakış açısından bakıyor. Onun için, hiçbir şey çok sınırlı değil, hiçbir şey aslında senin algıladığın gibi de değil.
>
> *Tuba:* Bakışlarım, her şeye bakışım farklı! Şuradan camı açıp, yola bakışım bile farklı. İnsanları inceler oldum. Çevreyi. Bir şey olduğunda duyarsız kalmıyorum. Ne olursa!

Ezilmeye karşı çıkma ve farklı çözüm yollarıyla karşı karşıya kalmayla, Ezilenlerin Tiyatrosu kadınların daha önceki algılayış-

larını değerlendirebilecekleri bir yol açar. Seyirci-oyuncunun ezilen karakterin yerine geçmesiyle, yani müdahaleyle kadınlar farklı bir empati kurarlar. Bu empati doğrultusunda, düzenleyici normlar sorgulanır ve ezen-ezilen karşıtlığı ezilmeyi görünür kılarak, tartışma ve müdahaleye alan hazırlar.

> *Tuba:* Tiyatro derslerinde şey yapıyorduk; ezilen insanın yerine koyuyorduk kendimizi: Ezen ve ezilen.(...) Başkalarının yerine koyabilmeyi bana çok öğretti bu çalışma. Eskiden olsa, biri bir şey yaptı mı, kendime yönelik alabilirdim ama şimdi şeyi düşünebiliyorum, ya bu bunu yapıyor, bunu söylüyor ama hangi şartlar içinde ve hangi gerçeklik içinde bunları söylüyor?

Bu yerine geçme, müdahale, ezilmeye karşı durma ve strateji üretme anlatılarda empati üzerinden tanımlanıyor.[320] Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmaları ve gösterileri yoluyla yaratılan kolektivite ve ortak ezilmenin görünürlüğü ve tartışılabilirliği kadınların duruşlarını ve düşüncelerini değiştiriyor. Özellikle yeni düşünme biçimlerinin ortaya çıkışıyla patriyarkal sistem içinde kadın dayanışması da sağlanıyor.

> *Tuba:* Somut bir örnek: İnsanları artık anlamaya mı başladım? Özellikle de ben artık kadınları daha çok anlamaya başladım. Bunu fark ettim. Artık kadınlarla iletişimim farklı, ben önceden kızıyordum. (...) Sana ev sahibimi anlattım mesela, sonra düşündüm, onun kocası ona hesap sorduğu için, onun nasıl bir ortamda olduğunu düşündüm. (...) Kendimi onun yerine koyarak, kadına hak vermeye başladım. Sosyal hayatta artık ve hiçbir şeyden kaçmıyordu. Sorunları konuşarak halledebileceğimin farkındayım. Yani bir şey olduğu zaman kendi içime kapanıp kendimi bir yere hapsedip, karamsar olup, dünyaya küsmüyorum.(...) Ama sonra fark ettim ki ben feministim. (...) Fark ettim ki, aslında ben hep kadınların ezilmemesinden yanayım. Kadının kadına dost olmasından destek olmasından yanayım. (...) Kadınlara destek olmaya çalışıyorum bulduğum yerde. (...) Çıkar yol bulmaya çalışıyorum, başka açılardan bakmaya çalışıyorum.

320) Ancak burada kullanılan tanımıyla empati, kişileri ve meseleleri onların durduğu yerden analiz etmek olarak anlaşılmalı; Augusto Boal'ın Batı tarzı tiyatroda karşı olduğu türden empati seyircinin başkahramanla özdeşlemesini ve katharsis yaşamasını öngörüyordu.

EK:

KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ÇALIŞMASI, 2008
KADINA YÖNELİK ŞİDDETE SON!



Bu çalışmayı kadınlardan oluşan bir ekiple gerçekleştirdik. 2008 yılında genel sanat yönetmeni olduğum Tiyatro Boyalı Kuş'un çağrısı sonrasında kadın gönüllülerle Rengahenk Sanat Evi'nde buluşarak Forum Tiyatrosu çalışmalarına başladık. 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddete Karşı Uluslararası Mücadele Günü'ne şiddetle ilgili bir forum oyunu hazırladık. Oyunun ilk gösterimi 22 Kasım 2008'de Beyoğlu'nda bulunan Rengahenk Sanat Evi'nde gerçekleşti. Daha sonra gelen talepler doğrultusunda oyunu İstanbul'un çeşitli mahallelerinde sahneledik. Gazi Mahallesi'nde bulunan Barış İklimi Kültür Sanat ve Eğitim Derneği'nde seyirciyle birlikte oynadık. Ünalan ve Aydos mahallerinde de okuma yazma kursu veren öğretmenlerin davetiyle kadınlarla buluştuk.

"Kadına Yönelik Şiddete Son!" adlı forum oyunu ve atölye çalışması hakkında bilgi verirken, sizlere sırasıyla iki kaynak sunmak istiyorum. Birincisi, Tiyatro Boyalı Kuş gönüllülerinin Çerçevesiz Sanat Dergisi'nde basılmış deneyim yazısıdır. Bu yazıyı, ufak değişikliklerle tekrar okuyucuyla paylaşmak istememin ana sebebi, çalışmanın süreci içinde katılımcıların duygu ve düşüncelerini aktarabilmektir. İkinci kaynak ise 2012 yılında bu ekipten Gül ve Sevi'yle yaptığımız söyleşidir. Bu söyleşi genel hatlarıyla yaptığımız çalışmayı, bu çalışma üzerine düşüncelerimizi, eleştirilerimizi ve değerlendirmelerimizi kapsamaktadır.

"Kadına Yönelik Şiddete Son!" Forum Tiyatrosu Üzerine[321]

Bu yazıda Ezilenlerin Tiyatrosu'na katılan kadınların çalışmayla ilgili düşüncelerini bulacaksınız. Ancak öncesinde oyunun konusundan bahsedelim. Atölye çalışmasının sonucunda, aşağıda birçok katılımcının belirttiği gibi, klişe ve/veya stereotip diyebileceğimiz bir hikâye çıktı: Suzan atölyede çalışan genç bir kadındır. Ağabeyinin mahalleden arkadaşı Osman'la nişanlıdır. Ancak Osman çok kıskançtır. Bir gün Suzan ile Osman sokakta yürürken, bir adam Suzan'a bakar. Bunun üzerine Osman ile Suzan arasında kavga başlar. Sokakta başlayan ve alevlenen bu tartışmaya sokaktaki insanlar da müdahil olurlar. Suzan bu durum sonucunda Osman'la evlenmekten vazgeçmeyi düşünmeye başlar. Evine dönen Suzan, ilk olarak mutfakta salata yapmakta olan annesine bu fikrini söyler. Ancak annesi, kıskançlığın sevgi belirtisi olduğunu, bu kadar zaman sonra nişanı bozmanın mümkün olmayacağını söyler. Suzan'ın babası ve ağabeyi de aynı görüştedirler. En sonunda Suzan zorla, istemeye istemeye evlendirilir. Oyun düğünde çekilen aile fotoğrafıyla sona erer.

Forum oyununun konusu bizlere çok tanıdık gelen ama bir yandan da klişe olan bir öyküydü. Ancak ben de bu çalışmanın kolaylaştırıcısı ve jokeri olarak, bir iki düşüncemi sizlerle paylaş-

321) Bu bölüm basılmış yazının değiştirilmiş halidir. Tiyatro Boyalı Kuş Gönüllüleri, "Kadına Yönelik Şiddete Son!: Forum Tiyatrosu Üzerine", *Çerçevesiz Sanat*, Ocak 2009, Sayı 5.

mak istiyorum. Forum Tiyatrosu'nda sahnelemek için seçilen ezilme yani konu önemlidir. Bu konunun toplumda hangi meseleye dokunduğu da çok önemlidir. Bu konunun hem atölye katılımcıları -daha sonra sahnedeki oyuncular olacaklar- hem de seyirci açısından ne ifade ettiği, onlarda ne gibi düşünceler uyandıracağı ya da toplumdaki hangi ezilme mekanizmalarını gözler önüne çıkardığı da ayrıca önem taşır. Seçilen konu, ne kadar 'bizlerden' ise, bize ne kadar yakınsa o kadar başarılı bir forum ortamı oluşturabiliriz. Forum Tiyatrosu'nda önemli olan tiyatro yoluyla bir forum ve tartışma ortamı açmaktır. Baskı ve ezilmeyi ilk olarak seçtiğiniz konuyla görünür kılıyor, daha sonra seyirciye müdahale ve değiştirme hakkı vererek, bunu tartışılabilir hale getiriyorsunuz. Ancak daha geniş bir perspektiften bakarsak Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı sadece belli bir konuya odaklanmak ve gösterilen sorunu çözmek değildir. Seyirciye toplumdaki ezilme ve baskılara müdahale edebileceklerini, değiştirebileceklerini de göstermektir.

Boal'ın dediği gibi, Forum Tiyatrosu gerçekliğin sahnedeki provasıdır ve aynı zamanda geleceğin provasının yapıldığı bir alandır. Bu yazıdaki deneyimler de bunu yansıtmaya çalışıyor. Seyircilerle birlikte geliştirilen bu Forum Tiyatrosu deneyimi seyirciye kendi tiyatrosunu sunmayı hedefledi. Seyirciyle birlikte bu soruna karşı nasıl mücadele alanı açabileceğimizi deneyimledik. Bir yandan klişe olarak hissettiğimiz, bize uzak sandığımız karakterler seyirciyle birlikte oynayınca, katılımcılarımızdan Rahmet'in söylediği gibi, nereden geldiğini bilemediğimiz, beynimizde o kadar iyi yer etmiş bazı söylemleri de ortaya çıkardı. Söylemler görünür olunca seyirci de bunlara karşı stratejiler üretmeye çalıştı. Erkek egemen söylemin görünür olduğu bu forum oyununda seyirciden gelen birçok farklı çözüm yolları vardı. Ama önemli olan, çözüm yollarının ne olduğundan çok, seyircilerin bu durumu değiştirmeye yönelik istekleri ve arzularıydı. Forum oyununda, iyi seyirler dilemektense iyi oyunlar diliyoruz seyircimize... Seyretmeyelim, birlikte oynayalım, birlikte değişelim, dönüştürelim diye...

Gül Ersürmeli Yılmaz:

Forum Tiyatrosu'nda oynamak benim için çok ilginç bir deneyimdi. Ben oyunda kızın ağabeyiydim ve bir ağabeyin bedeninde kendimi çok sınırlı hissettim. Erkek olmak uzaktan daha özgürmüş gibi görünüyordu, oysa yakından bakıldığında son derece sığ düşünen, beynini özgürleştirememiş, geleneksel olanı ve tabuları sorgulamayan, kendini ve çevresini dönüştüremeyen bir hâle bürünüyorsun. Dolayısıyla bir ağabeye sıkışıp kalmak benim için ilginç ve bir o kadar da sıkıcıydı. Ama yakından bakmanın da çok faydalı olduğunu düşünüyorum. Ayrıca hazırlık için yaptığımız atölye çalışmaları, son derece keyifliydi. Hiç tanımadığın kadınların -onların dikte ettiği şekilde değil de, çalışmaların içerisinde, sürecinde- bu kadar yakınlarına girmek, spontane olana kendini bırakmak ve hiyerarşinin olmaması çok güzeldi. Ayrıca sendika, parti gibi yerlerde sertleşen ve farkına varmadan sahip olduğumuz egemen dilin, erkekleşen dilimizin farkına varmamızı sağladı ve farkındalığımızı daha da arttırdı. Seyirci açısından da enteresan şeyler gerçekleşti. Örneğin en yakın arkadaşımın sahneye çıkıp olaylara müdahale etmesi ve "Suzan aslında bendim!" demesi de beni çok etkiledi. Demek ki insanlara kendini ifade edebileceği ve güven duydukları ortamlar sağlandığında dönüşebiliyorlar ve dönüştürebiliyorlar. Bunu da Forum Tiyatrosu yoluyla yapabiliyorlar. Yaşamı ve haksızlıkları dönüştürebildiğimiz eşit yarınlara...

Arzu Candoğan:

Oyunda ben baba rolünü üstlenmiştim. Babayı oynarken bana söylenen, bana yıllardır uygulanan tüm baskıları bir anlamda kustum sanki. Nasıl da yer etmişler beynimde, ruhumda. O kadar çok birikmişler ki... Gazi'de çoğunluk babayı değiştirmeye çalıştığında hepsine uygun laflar yetiştirebildim. Yine Gazi'de fark ettiğim bir şey, insanların birbirlerine karşı olan davranışları. Sen sertsen karşındaki de sert, sen uyumlu ve yapıcıysan karşındaki de uyumlu. İnsanlara bize nasıl davranmalarını istiyorsak öyle davrandığımızda karşılığını alırız zaman içinde, diye düşündüm. Ve en büyük devrim kendi içimizde yapacağımız devrimle başlar.

Altı yıl önceydi, hayatımın en dip noktalarından biriydi; Forum Tiyatrosu hayatıma giriverdi. Nefes aldığımı, yaşadığımı anladım. Umut giriverdi hayatıma, paylaşmak giriverdi. En önemlisi kendimi keşfetmeye, sorunlarımın farkına varıp dile getirmeye başladım. Bu çalışmanın sürdüğü iki aydır ise aslında hep oyuncu olmak istediğimi anlamamı sağladı Forum Tiyatrosu. Yıllardır biriktirdiklerimin, gözlemlediklerimin beni oyunculuğa doğru götürdüğünü fark ettim. Forum Tiyatrosu bir sihir, bir büyü, bir illüzyon gibi. Farklı yerlerden, farklı yaşlardan gelen, farklı gibi gözüken insanların ortaklaşa bir dil konuştuklarını ve anlaşabildiklerini öğretti bana. Paylaşmanın güzelliğini, paylaştıkça hayatla mücadelenin kolaylaştığını yaşattı bana. Esnek olmayı, katı ve kuralcı olmamayı, ânın ve mekânın keyfini çıkarmayı öğretti Forum Tiyatrosu. En önemlisi tiyatronun, oyunculuğun yaşamın her anında ve her yerde olabileceğini! Seyredenin de oynayanın da farklı şeyler öğrenip kendini keşfetme yoluna çıkmasının hazzını yaşattı bana.

Ve insanın içindeki çocuğu öldürmeyip, onu oyunlarla beslemesini ve o çocukla el ele yaşaması gerektiğini anlattı. Forum Tiyatrosu'nda bedel emekle ödeniyor. Para burada geçmiyor. Oynayan da seyreden de sadece emeğini ve aklını koyuyor ortaya. Bu kapitalist sistemde paranın geçmediği, paranın amaç olmadığı tek yer, tek sığınak Forum Tiyatrosu.

Emek ve paylaşımla sistemin sorgulanabildiği bir ütopik dünya, Forum Tiyatrosu. Sanal dünyadaki tek gerçek belki de...

Meryem Güldürdak:
'Osman' olmanın dayanılmaz hafif-liği ve ağır-lığı

'Erkek' olmanın kendine ve başkasına yaptığı zulümlerini biliyoruz. 'Erkek' güçlü erkek olmak zorunda. Belirlenmiş, inandığı kalıplar, gelenekler olmak zorunda, içinde bulunduğu toplumda yaşayabilmesi için inandığı değerleri sorgulamaması gerekir. Varlığının görünmesi için katılaşması gerekir.

Bizim oyundaki Osman bir delikanlı... "Bizim Osman yiğit, Bizim Osman adam" desinler; buna kendisi de inansın. İnansın ki

herkes için işler yolunda gitsin. Toplumsal erkeklik ve kadınlık hapishanelerimizi örelim.

Konu sadece Osman'ın nasıl biri olduğu değil; Suzan'ın nasıl biri olduğuyla da ilgili. Kadın-lık ve Erkek-liklerimizi ara sıra sorgulasak, hiç fena olmaz kendi-liklerimiz için!

Seyirci-oyuncular Suzan'ın yerine geçtiklerinde Osman bocaladı, hatta değiştirmek zorunda kaldı kendini. Suzan olmak da kolay değil... Osman olmak da... Ama şu yanılsamayı da gösterdi Osman rolü bana. Erkek olmak ne güzelmiş, dedim birkaç gün. Sert sert yürümek, keskin konuşmak, elinin tersiyle birine çek git demek, bacaklarını açarak oturmak, omurganı kasıp kasıp dik tutmak... İnsanda değişik bir his yaratıyor... Bunun üzerine hâlâ düşünmekteyim...

Ebru Yavuz:
Hayata Aktığım Yer

Hayata aktığım yer... Hayata karıştığım ve farklı gözlüklerle gördüğüm yer... Arkadaşlarım, sizin sayenizde, oldu bunlar.

Forum Tiyatrosu, ezen ve ezilen ilişkisi... Hayatımızın her işleyişinde farkında olmadan, kimi zaman yaşadığımız, o denge durumu... Çalışmalarımız esnasında, gruptaki arkadaşlardan biri hep ezilen durumumuzu çalışıyoruz, demişti. Bu benim aklıma çok takıldı, sonrasında. Düşündüm epeyce. Evet, bizler mağduriyetimizi daha çok algılıyor, onu daha çok anlatıyoruz. Çünkü canı yanan biziz. Karşımızdaki değil!

Çalışmalara başladıktan sonra kadın olarak, farkında olmadan nelerle uğraştığımızı gördüm. Bir kadın olarak var olabilmek. Erkeklerin egemen olduğu bir toplumda, kadın olarak var olabilmek... Aslında neydi ki bizi onlardan geri kılan? Cevabı sorunun içinde gizli... Kadın Olmak... Her birimiz yaşadıklarımızdan bir şeyler sunarken aslında hayatımızın bir kısmında benzer durumlarla uğraştığımızı, savaştığımızı gördük. Ne de çok ortak noktamız olduğunu keşfetmemize yol açtı bu durum. Her birimiz, eğitimli, atılgan, aktif kadınlarız. Ama her birimiz, öyle ya da böyle, fiziksel ya da düşünsel bir kıyıma maruz kalmışız. Her birimizin yaşadığı birbirine benzer, birbirinin karbon kâğıt kopyası gibi...

Yaşadığımız toplumun kadınlarıyız biz, ufak bir topluluğuz. Bu topluma aynayız şimdi... Oyunumuzu ortaya çıkarırken, kadın olarak sorunlarımızdan yola çıkalım, dedik. Sonra farkında olmadan stereotipler çıktı ortaya... Her birimiz, hayır bizden uzaklaşıyor hikâyemiz, desek de, aslında hayatımızın kıyısında, orasında burasında yaşıyordu hikâyemiz... Öyle olmasa biz de bu oyunu çıkartamazdık. Bu hikâye her gün gazetelerde, televizyonda olduğu gibi akıyor aslında. Hem de tek punto değişmeden. Orada bir yerlerde, birileri zorla evlendiriliyor. Kadın olarak sürekli susturuluyor... SUSTURULUYORUZ! Sonra buna alışan, bunu kendinden sonra gelen kızına aktaran bir kadın doğuyor... İşte biz artık bir şeyler değişsin istiyoruz. Hikâyemizi sizlere sunuyoruz. Biraz sizlerin hayatınızdan bir parça, biraz da bizden bir parça bu hikâye... Ama artık bir kara deliğiniz var. Buradan başlamalı aslında yola... Yola başlamak, yolu bitirmek değil midir? Haydi, hep beraber başlayalım ve hep beraber akalım bu hayata...

Sizsiniz aslında, ilk oyunda sahneye çıkıp, o anları bizimle paylaşanların dediği gibi... Benim, bu kız... Benim bu anne... Evet, biz siziz... Sahne de siziz... Sıra sizde... Sahne sizde...

Sevi Bayraktar:

Forum Tiyatrosu Pratiğine Dair Düşünceler, Deneyimler...

Forum Tiyatrosu çalışmalarına başladığımda bir insanı bedeniyle tanımanın, daha doğrusu, bedeni aracılığıyla tanımanın karşılıklı oturup kendini anlatmaktan ne kadar başka bir pratik olduğunu deneyimleme şansım oldu. Bedenimizle ifade ettiğimiz noktada kaçabileceğimiz, ardına saklanabileceğimiz kelimelerimiz tükenmişti. Ortada yalnız bedenimiz ve kafalarımızdaki imgelerimiz kalmıştı. Bir nevi çıplaklık gibi. Ya da belki Marksist bir açıdan düşünürsek, materyalden yola çıkıp soyut olanı anlamlandırmak ve o anlamlandırma zihinlerimizde olduğu hâlde ayaklarımızı tekrar yere basmak gibi; bedenlerimizden yola çıkıp zihnimizdeki imgeleri anlamlandırıyor ve bunu pratik ederek yine kendi bedenlerimize ve onların birbirleriyle ilişkilerine dönüyorduk.

Gül'ün çok yerinde yaptığı bir tespit gibi, bazılarımız imgelerini yaparken çok büyük, grotesk beden hareketleri yapıyor ve duygusu ile duygu geçişlerini büyük hareketlerle gösterirken bazılarımıza bunları ifade etmek için minimal beden hareketleri yetebiliyordu. Aşk ve nefret gibi iki uç duygunun ifadesi, birbiri içinde devinen büyük veya küçük beden hareketlerimizin bir toplamından ibaretti sadece. Benim için kendi bedenimin bu noktada ne yaptığını gözlemlemek geceler boyu aşk ve nefret ve kendim üzerine düşünüp çıkardığım sonuçlardan çok daha çarpıcıydı. Bizim bedenlerimizdeki bu (minimal veya grotesk hatta birbirini takip eden ve döngüsel) devinimler, aslında kendimizin ve gündeliği yaşayış biçimimizin de birer tanığıydı. Bunu keşfetmek benim için Forum Tiyatrosu'nu pratik etme cesareti gösterebilmemin temel nedeni oldu. Bedeni aracılığıyla tanıdığım bu gruptaki insanları bugün pek çok yıllanmış arkadaşlığımdan kendime daha yakın buluyorum. Onlara her derdimi açabileceğimi biliyorum, çünkü karşımda beni tanıyan insanlar olduğunu hissediyorum. Bedenim bu bedenlere güveniyor; kendi sevgilime henüz bu kadar güvenebildiğini sanmıyorum.

Oyundan birkaç gün sonra, sevgilimle bir kafede otururken yan masaya bir çift gelip oturdu. İlgimi çekti, o masaya baktım. Sevgilim "Nereye bakıyorsun sen?" diye sordu, ben ona döndüm, bir ân bakıştık, sonra da yarı bana yarı kendi kendine "Ben de Osman oldum!" dedi ve konu bıçak gibi kesilerek kapandı. O âna kadar ne ben sevgilimin 'Osman' olabileceğine -ve hatta bir anlamda olduğuna- ihtimal veriyordum ne de o kendisinin. Eh ne de olsa okumuş, orta-sınıf, görece entelektüel hayatlarımız içinde yuvarlanıyorduk. O noktada her erkeğin 'Osman', her kadının da 'Suzan' olabileceği gerçeği, ekonomik-sosyal sınıflarımız ve statülerimiz ne olursa olsun, benim suratıma bir tokat gibi indi; oysa ki feminist söyleme de pek aşinaydım.

Rahmet Uysal:

Forum Tiyatrosu çalışmamız yaklaşık bir aylık bir sürede şekillendi. Süreç içerisinde ısınma oyunlarının ardından, imge

çalışmalarıyla ezen ezilen ilişkisini gözlemledik ve bu ilişki üzerinden doğaçlamalar yaptık. Son iki hafta içerisinde oyunu oluşturma aşamasına geçtik. Ana hatlarıyla oyunu çıkardık. Oldukça verimli geçen, birçok farkındalık yaratan bir çalışmanın sonunda hiç ummadığım, neredeyse klişe denebilecek bir oyun çıkmıştı ve ben bu durumdan hiç de hoşnut olmamıştım.

Çıkardığımız oyunun hitap edeceğimiz kitlenin hayatına çok da dokunmayacağını düşünüyordum. Çizilen portre bana çok ajite edici geliyordu. Sanki kör göze parmak sokuyormuşuz gibiydi. Sanki bağırıyorduk: "Bakın bu kız nasıl da eziliyor!" Bence kendi derdimizi anlatmamız gerekiyordu. Bu sebeple bize daha yakın olanı seçebilmeliydik.

Hayal kırıklığımı Jale'yle paylaştım. Bu oyunun anlatmak istediğimizin bir hayli gerisinde olduğunu düşündüğümü anlattım. Jale gerekli açıklamaları yapsa da, pek ikna olmamıştım. Atölyedeki arkadaşlarla da konuştuk bu düşüncemi. İkna olmamış olsam da, onları ikna edecek geçerli sebepler de sunamamıştım. Oyun buydu, oynanacaktı.

Ben anne rolündeydim. Oyunumuzu oynarken ana hatlarını belirlemiş olmanın rahatlığıyla oynadım ilk oyunda. Zihnimde neler söyleyebileceğimi tasarlamıştım. Yani ilk başta sadece 'oyuncu' gibi düşünmüştüm. Sadece anne rolünü oynamayı tasarlamıştım. Duruma yabancılaşmıştım, ta ki seyirciler sahneye çıkana kadar. Seyirci-oyuncularla geçen diyaloglarımda bir yandan laf yetiştirirken, bir yandan da "Bu sözler nereden çıkıyor?" şaşkınlığı içerisindeydim. Bir yandan oyun akarken bir yandan da oyunla ilgili sözlerimi eleştirmeden edemedim. Madem bu oyun bana bir hayli uzaktı, ben bu sözleri nereden öğrenmiştim? Nereden tanıyordum bu insanları?

Halbuki ben oyunda çizdiğimiz hayatları hayatımdan çıkarıp steril bir dünya yaratınca işler çözümlenecek sanmıştım. Yok saymak yeterli bir çözümmüş gibi gelmişti. Bu yok sayışı öyle benimsemişim ki oyunu çıkarma aşamamızda dahi tanımadım o insanları, uzak geldiler bana. Cam bir fanusun içindeydim ve gözlerimi kapatmıştım. Nefes alabiliyordum ve dışarıyı da görmüyordum. Yanıldığım bir nokta vardı: Bu insanlar içimde yaşıyorlardı!

Gül Ersürmeli Yılmaz ve Sevi Bayraktar'la Söyleşi (2012)

Bu söyleşiyi Sevi ve Gül'le atölye çalışmasının üzerinden yaklaşık üç yıl geçtikten sonra yaptık. Hepimizin hayatı, deneyimleri, birikimleri değişmişti. Oynadığımız oyunun üzerinden başka oyunlar, başka sahneler geçmişti. Bu söyleşide *Kadına Yönelik Şiddete Son!* adlı oyunumuzla ilgili hatırladıklarımızı, aklımızda yer etmiş meseleleri ve genel olarak Ezilenlerin Tiyatrosu ve kadın meselesi ilişkisini ele aldık.

Jale Karabekir: İlk olarak size sormak istediğim, sizinle birlikte nasıl bir çalışma yaptığımızı hatırlıyor musunuz? Neler hatırlıyorsunuz?

Gül Ersürmeli Yılmaz: Süreci mi?

JK: Evet, süreci. Nereden aklınıza geliyorsa oradan başlayalım.

GEY: Bununla ilgili *Çerçevesiz Sanat* dergisinde yazı çıkmıştı. Hepimizin düşünceleri yer alıyordu. Bir de o gittiğimiz yerler vardı, oyunu götürdüğümüz yerler. Hani hepimiz birbirimizle yeni tanışmıştık ya o dönem. Hiç tanımadığın bir grupla o kadar özel şeylerini paylaşmak... Bence yaşama dair çok özel çalışmalar yapmıştık. Şimdi hatırlamıyorum, babayla ilgili bir ilişki vardı. Kimileri onu sevgili üzerinden kurmuştu, en çok etkilendiğim şey gizli baskı. Doğrudan ve açık açık, "bunu yapmayacaksın, şunu yapmayacaksın" üzerinden değil de gizli kodlanmış baskılara ulaşmıştık. Yani bizim bile farkına varmadığımız. Mesela orada müthiş bir farkındalık ve bilinç sıçraması oldu. Ben mesela kendimi daha rahat bir ailede yetişmiş olarak görüyorum. Daha eğitimli insanlardı, bilfiil bir baskı yaşamadım aslında. Ama öbür taraftan baktığında bir sürü kodlanmış şey var, sana bire bir diretilmemiş ama onu almışsın sen, senin bedenine. Onlar tıkır tıkır replikle-rimde çıktı mesela, ben ondan çok etkilendim. Yani abi karakteri benim bedenimde çıktı ama gerçekte benim abim yok. Evde gördüğüm bir abi modeli yok ki ondan bana geçmiş olsun. Ama yaşadığım toplumda, bir de benim Antepli olduğuma bakacak olursak, sen diğerlerinden daha özgür bir ailede bile yetişmiş olsan,

bir sürü şey sana kodlanmış geri geliyor. Sen onlarla bu hareketin içindeysen ya da yıllarca kendinle uğraşmışsan, zaten görüyorsun ama göremediklerini de bu çalışma çok güzel çıkartıyor. Ben ondan çok etkilendim. Tıkır tıkır çıktı. Benden öyle tipik, spontane olarak gelişen abi lafları çıktı ki. Gayet hazırdı, pıtır pıtır döküldü. Sonucunda da en çok hatırladığım, hep çok etkilendiğim, kadın olduğuma – hep sevindim de – o gün bir daha sevinmiştim. Erkek bedeninde çok sınırlandırıldığımı hissettim ben. Ben kadın bedeninde, bildiğimiz her türlü zorluğuna rağmen, çok daha özgür hissediyorum kendimi. Ama erkek bedeninde çok sınırlıydım, sanki düşünce yapım bile daraltılmış gibiydi. O beden kadar düşünebiliyordum. At gözlüğü takmış gibi hissettim. Gül olarak düşündüğümde çok daha ucu açık, ama o çocuk olduğumda, abi olduğumda at gözlüğü vardı. Bana öğretilenler, kodlananlar üzerinden bakıyordum. Ve bu çok hoşuma gitti, binlerce kez mutlu oldum kadın olmaktan.

Sevi Bayraktar: Bende biraz daha farklı olmuştu o, çünkü bir kadın deneyimine sahip olmama rağmen, örneğin o oyunda şiddete uğrayan kadın sınıfsal olarak -ya da toplumsal sınıf diyeyim belki de- daha farklı bir yerde duruyordu. Dolayısıyla benim bir taraftan kendimi, daha böyle orta sınıf üzerinden baktığın zaman, evet şiddete uğradığın koşullar var, bir tepkin var ya da kafanda belli stratejiler var. Ama öyle bir durumda mesela, bütün o Suzan'ın toplumsal koşulları içinde Osman gelip de hani bir duvara sıkıştırdığında, köşeye sıkıştırdığında, "Eeeeeeh!" demesi aslında bir sürü başka kadının ekonomik, sosyal, ailesiyle vs. kurduğu ilişkiyle de alakalı. O nedenle ben de orada kendimi çok rahat hissetmemiştim. Tamam da nasıl karşılık vereceğim? Kendi hayatımda ben buna dair birtakım stratejiler üretmişim, çünkü evet belli alanlarda özgürlük tanıyorsun kendine. Aileme de rest çekerim ben, kendi hayatımı kazanıyorum. Ama Suzan'ın öyle bir durumu yok. O da benim biraz elimi kolumu bağlamıştı ki sonrasında da zaten oyunu mahallelerde oynadığımızda çok kafa açıcı olmuştu, çünkü farklı farklı stratejiler çıkmıştı. Suzan çalışıyordu mesela ama ailesiyle kurduğu ilişki şey değildi. Mesela annesiyle,

Rahmet annemdi, eve gidiyor, annesine bir şey anlatmıyor. Tamam bu genellikle karşılaştığımız bir durum. Kadın salata yapıyor, havucu rendelemeye devam ediyor, böyle yarım kulakla dinliyor, "Öyle mi yapacaksın, böyle mi yapacaksın, tabii ki evleneceksin" diye. Suzan'ın dilsizliği vardı bir de, kendini ifade edememesi anlatamaması...

GEY: Annenin hep edilgen kalışı vardı. Hiçbir şeyi tam dinlemiyordu, kendi kararlarını almıyordu. Ama anneyle ilgili ben bir şeyi hatırlıyorum. Neresiydi orası? Hani rendeyi verdi, rendeyi alınca olay çözülmüştü.

JK: Gazi mahallesi.

GEY: Gazi mahallesinde evet. Bir sürü yere gittik, ama en hoşuma giden, kafamı açan o çalışmaydı. Seyirci-oyuncu annenin elinden rendeyi aldığı an anne düşünebilmeye başladı, konuşabilmeye başladı, olaya dahil oldu. Mesela rende beni etkilemiş bir olaydı. O çok iyi bir çözümlemeydi.

JK: Çünkü anne de o işi yapıp yemeği hazırlamakla yükümlü bir role sahip olduğu için başka bir şeyle ilgilenemiyor. Rendeyi elinden aldığın anda...

GEY: O ân düşünebiliyor, katılabiliyor olaya.

SB: Annenin de oradaki iktidarı aslında kurgusal bir iktidar. Rende olmayınca, sanki anne de artık iktidarla kurduğu ilişkiden bağımsızlaşıyor.

JK: Bir de orada şu sorun vardı, evlenmek üzere olduğu adamın ona şiddet göstermesi... Bu şiddetin evlilikte de devam edeceğini anladıktan sonra Suzan evlenmekten vazgeçiyordu. Bilinçli bir kadın. Ben evlenmeyeyim diye düşündüğü zaman aile baskısı ortaya çıkıyor. Ve ailesi diyor ki "Ben ne yaparım, nasıl çıkarım kahveye, hayır olmaz." Ve onu zorla evlendiriyorlar. Aslında şiddetin en büyük sonucu kızın kendi kararını verememesi. Peki sizin Forum Tiyatrosu'yla ilgili şahsi ya da kolektif deneyiminiz nedir? Hem atölye hem de gösteri nasıl etkiledi sizi? Aklınızda bazı sorular açtı mı?

GEY: Ben en başta söyledim ya, abi olduğumda sınırlanıyordum diye, aslında o benim hislerime dair bir şey. Hani normal oyunculukta zaten sözlerin belli. Forum Tiyatrosu'nda sahneye seyirci-oyuncular çıkıyor, ne diyeceğin oyunun gidişatına göre belli oluyor, bu çok kafa açıcı. Ama her seferinde söyleyecek bir lafın var. Çünkü o kadar bildiğin şeyler ki o feodal sistem, o anneliğin o hâlde olması, edilgen olması, kadınlığın aslında bu kadar sıkıştırılmış olması ve bir abi nasıl bir model olur öyle kodlanmış ki benim kafamda. Diyorum ya, abisi olmayan bir insan olmama rağmen. Hani her yerde diyecek bir lafının olması... Hiç sıkışmamam ağır geldi bana. Sıkışmak istedim, bir abi olarak. Bu sefer de ben öyle bir mat edileyim ki seyirci-oyuncu tarafından, bir şey diyemeyeyim. Yok edilsin benim o abi, erkek figürü halim. Ezilsin orada bir jöle kıvamında. Olmadı böyle bir şey mesela. Bir iki yerde laflarımda zorlandığım oldu. Ama gene onları da büyük yaşamadım.

SB: Pendik Aydos'ta da ilginç katılımlar olmuştu mesela. Orada bir sürü örtülü kadın vardı. İlginç karşı çıkışlar olmuştu. Pendik bir de şu açıdan ilginçti, organize eden, bizi çağıran sarışın, üst-orta sınıf bir kadındı.

JK: Ünalan'da da öyleydi. İkisi de okuma-yazma kursu veren öğretmenlerdi. Onlar bizi çağırmışlardı.

SB: Daha eğitici, aydınlatıcı, hani kadınları aydınlatalım istiyorlardı. Ama kadınların katılımı iyiydi.

JK: Peki, bir kadın grubuyduk, Gül dedi ki, "Tanımadığımız insanlarla bir şekilde özel bir şey paylaştık," diye. Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu yapıyor olmanın özel bir tarafı var mıydı sizin için?

GEY: Evet. Kadınlarla yapıyor olmanın benim açımdan, bir kere istediğim kadar tanımayayım, kadın olmaları, onlarla paylaşıyor olmak benim için bir kendiliğinden güven noktası. Bir şekilde benim yaşadığımı yaşamasa da başka türlü bir şiddet yaşamıştır, başka türlü bir baskı yaşamıştır. Anlayabildiklerini hisse-

diyorsun. Oraya gelenlerin bu konuda daha bilinçli olmasından mı kaynaklanıyor bilmiyorum ama ben başka gruplarla da hep bunu yaşadım. Yani kendiliğinden güveniyorum. En özel şeyimi bile, yaşadığım herhangi bir şiddet olayını, hatta özel bir olayı paylaştığım bir kadın grubu olmuştu ve ilk defa o gün tanışmıştım onlarla. Forum Tiyatrosu'na benzer bir çalışmaydı aslında, sıcak sandalyeydi çalışma. O günden sonra çok rahat bir konudur o özel olay ve onu anlatmak benim için kolaydır, çünkü ben orada yüzleştim onunla. Aynı grupta erkekler de olsaydı ben bu denli güvenir miydim? Hani bilinçli erkekler bile olsa, feminizme başka türlü bakan. Zannetmiyorum.

SB: Erkeklerle zaten muhtemelen kadına yönelik şiddet yerine başka bir minvalde, başka bir çalışma yapılır. Benim de bu ilk çalışmamdı.

GEY: Etkilenirim her şeyden. Erkeklerin... Seslerinin tonundan bastırıldığımı düşünürüm. Bir konuya katılıyor olmalarından, her şeyden etkilenirim. Ama mesela kadınlardan öyle etkilenmiyorum. Yani biri birini bastırmaya çalışıyormuş gibi gelmiyor. Birçok çalışmada aslında hiyerarşi var ama orada hissetmedim. Bizim o çalışmada da yoktu zaten hiyerarşik bir durum.

SB: Evet, evet. O güzel bir dönemdi. Ben de o yüzden kendimi şanslı addediyorum, çünkü o çalışmadan sonra başka işler de yapacak enerji bulabilmiştim kendimde. Şair Abay Lisesi'ndeki (Gazi Mahallesi) liselilerle Forum Tiyatrosu yapmıştık. Orada bana destek vermek için sizlerin de gelmeniz çok güzeldi mesela, çok olumlu bir motivasyondu. Benim ilk Forum Tiyatrosu kolaylaştırıcı deneyimimdi, atölyelerden hemen sonra olmuştu. Onun için öyle bir çalışmanın kadın Forum Tiyatrosu örgütlenmesinin içerisinde yapılması, bence geliştirici bir şey oldu. En azından bana güven verdi, enerji verdi. Şimdi her ne kadar o grup dağılmış olsa da, herkes farklı yollarda devam ediyor olsa da, yine de mesela o ekipten biriyle görüştüğümde farklı bir iletişim oluşuyor. Gül'le ilişkilerimiz daha farklı cereyan ediyor. Çünkü o deneyimi beraber yaşamışsın ve kendi hikâyelerini ortaklaştırmışsın

orada, bir hikâye çıkarmışsın. O aslında pek çok şeyden, gerekirse on beş-yirmi senelik arkadaşlığından çok daha farklı bir duygu veriyor sana. Kadın dostluğuna dair, üretime açık bir ilişki kurmanı sağladığı için herhalde.

JK: Ben yüksek lisans tezimde Ezilenlerin Tiyatrosu feminist bir araştırma yöntemidir ve feminist bilinç yükseltme yöntemidir, diye yazmıştım. Her iki açıdan da feminist bir metodoloji olarak kullanılabileceği savını öne sürmüştüm. Hiyerarşik olmadığı için ve seyirciye değişme hakkı tanıdığı için. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

GEY: Bizim sendikada da [Eğitim Sen] Forum Tiyatrosu değil de, bu tip başka çalışmalar oluyordu. Bedenimizi tanımamızı, kendimizde kodlanmış şeyleri bulmamızı sağlayan birtakım başka çalışmalarla bu çalışma arasında farklılık hissetmişim. Yani şöyle demişim: "Sendika, parti gibi yerlerde de yerleşen ve farkına varmadan sahip olduğumuz egemen dilin, erkekleşen dilimizin farkına varmamızı sağladı." Oyun çıkmadan önce kendimde fark ettim. Hani hiyerarşinin olduğu ortamlardan kaçan bir insanım, hiyerarşi de yaratmamaya çalışan bir insanım, o yüzden illa ki ben bilirim diye atlamam. Ama sendikada kaç yerde öyle bir atlamam oldu ve gerçekten çok erkek dildi o. Ama benim sendikada sürekli tartışırken, başka politik zeminlerde tartışırken bir şekilde sesimizi duyurmak için, biz kadınlar da onlar gibi konuşmak zorunda kalıyoruz. Oradan edindiğim bir şey olmuş mesela, ben o çalışmada bununla yüzleşmiştim de. O dilimi düzeltmeye çalışmıştım.

SB: Belki o yüzden abin olmadığı hâlde o kadar rahat abilik yapabildin.

GEY: Olabilir. Mesela o politik durumun çok etkisi vardı onda.

SB: Ya da çok fazla politik abi görüyordun etrafında.

GEY: Görüyordum tabii. Mesela ondan sonraki sendika toplantılarında çok net hatırlarım, daha dank diye atladığım, daha bangır bangır ama her lafın altını da böyle çizerek konuşan ben

konuşmalarımın değiştiğini hissediyorum. Ama o otokontrol için cidden uğraştım. Eskisi gibi konuşmayayım diye. Belki de dışarıdan çok, "Buna ne oldu, çok pasifize bir hale geldi," gibi görünüyordur ama.

JK: Dinleniyor musun peki?

GEY: Tabii. Dinlenebiliyorum. Ama bunu değiştiren sadece ben değilim, sendikada da bu dilin değişmesi için biz mücadele verdik. Benden, bireyden kaynaklı bir şey değil. O konuda yıllardır mücadele veriliyor.

SB: Bir de şunun dönüştürücü olduğunu düşünüyorum. Farklı kadınlık halleriyle, farklı deneyimlerle mahallelerde dolaşırken, başkalarıyla hemhal olmak oyunun kendisinden bile daha dönüştürücü oldu o süreçte. Bu bende ciddi bir bakış açısı farklılığı yarattı. Oyundaki Suzan karakteri ya da diğer karakterlerle olan yüzleşmelerim bir tarafa – ama dediğim gibi o sınıfsal farklılığından dolayı belki onlarda bazı şeyler sana dokunmuyor olabilir, bazı şeyler dokunuyor olabilir. Deneyim olarak o sınıfın deneyimi farklı olduğu için yer yer o temassızlık durumu oluyordu ya da ben kendimde hissediyordum. Fakat mahallede var olma ve kadın olarak nereden gelirsen gel, Cihangir'den gelsen de bir kadın olarak oradaki deneyimini o mekân üzerinden paylaşmak beni daha fazla dönüştürdü. Toplu gidişlerde mesela. O Aydos'a Pendik'e gittiğimiz tren yolculuğunu hiç unutamam. Ve bunu bir sürü kadın deneyimliyor. Her gün, bir sürü kadın Eminönü'nde, Sirkeci'de ya da o civarda çalışıp, o trene binip gidiyor. Kısa bir zaman için bile olsa paylaşmanın dönüştürücü etkisine çok inanıyorum ben. Yaptığın şey herhangi bir 'oyun götürmek' değil. Piyes götürmek değil, beraber bir oyunu gerçekleştirmek ve başka kadınlarla beraber bir oyun alanını kurmak üzere oraya gidiyorsun. Dolayısıyla bütün o evden çıkışından itibaren o yolun kendisi de aslında o beraber kurduğun oyunun bir parçası. Bunlar beni değiştiren şeyler oldu mesela.

GEY: Ben de o mahallelerde farklı bir empati kurduğumu hissetmiştim. O kadınların tarafından da bakabilmeyi gördüm, gitti-

ğimiz o Pendik, Gazi, Ünalan gibi yerlerde. Bir de o zamanlar benim kendi yerimiz diye gördüğüm Rengahenk'te oynadığımızda mesela, tamam o Forum Tiyatrosu'ydu ama, ben bir taraftan da oyuncu olduğum için, oradayken yine de bir oyuncu formuyla yaklaşmak vardı oyuna. Dolayısıyla ben diğer yerlerde daha çok keyif aldım. Hani Rengahenk'te oynarken orası sanki bizimdi, diğer yerlerde ise seyirci vardı.

SB: Kitleye de çok hitap etmiyordu zaten. Taksim sanat kitlesine hitap eden bir oyun değildi çok fazla.

GEY: Ama öyle bile benim oyunculuk yaklaşımımla ilgiliydi beni sınırlandıran. Göremediğim şeyler olmuştu, derin yerlerde onları görebildim mesela. Daha iyi geldi bana.

JK: Oyunculuk yaklaşımıyla ne demek istiyorsun? Çünkü Forum Tiyatrosu'nda da oyunculuk yapılıyor.

GEY: Yapılıyor ama nasıl desem? Etkileşimli, katılım var. Belli bir metin yok, değişen bir şeyin içerisine kendini bırakıyorsun. O oyunun içine kendini bırakıp, nereye gidecekse gideceğe yere kadar teslim olmak duygusu çok güzel. Diğerlerinde biraz daha sınırlarını biliyorsun. Tamam yine teslim oluyorsun oyuna ama başı belli, sonu belli, ne diyeceğin belli. Sürpriz yok ki, risk yok. Forum Tiyatrosu'nda risk var, o çok keyifli, çok uçurucu bir şey. Her sahneye gelip de oyunu dönüştüren seyirci-oyuncuya uygun olarak bir şey demek zorunda olmak çok hoş bir şey. Ya da dememek, hani seni sıkıştırabilmişse susmayı da başarabilmek. Dolayısıyla karşı tarafta olanı, yani ezeni daha iyi anladım, yani müthiş bir etkileşim ve empati var orada. Şimdi feminist hareketin içerisinde değil ama bazı politik ortamlarda kadınların bilinç yükseltme çalışmalarında bazen böyle aşağılayıcı bir dil oluyor. Hani çok net olmasa da, "bu daha kendi yaşamını bile değiştirememiş, daha şunu bile yapamamış" gibi tutumlar oluyor ya, o Forum Tiyatrosu çalışmasında olmuyor. Çünkü sen onun gibi de bakabiliyorsun. Onun yaşamı her neyse onun kadar. Ne kadar çok şey gerçekleştirebilmişse oradan bakıyorsun. Aşağılayıcı dil ve bakış

olmayınca da daha çok etkileşiyorsun. Kadın dayanışması daha güçlü oluyor bence orada.

SB: Ünalan'ı hatırlayamadım ben yalnız.

JK: Çünkü Ünalan'da Suzan'ı ben oynamıştım, hatta biri, "Aa farklı bir Suzan oldu," demişti. Ben de, "Tabii o Sevi'nin Suzan'ıydı, bu Jale'nin Suzan'ı," demiştim. Mecburen oyunculuğun değişiyor, aynı sözleri söylüyorsun ama...

GEY: Hatta bizim oyunculuğumuz bile değişti.

SB: Bence Forum Tiyatrosu'nda güzel olan şeylerden bir tanesi de o. Herkes kendi deneyimleri ve kendi içinden çıktığı aile ya da arkadaş çevresi üzerinden yapıyor. Ben şimdi başka bir yere geçeceğim ama, bu tebeşirli oyunda...

JK: Dar-Alan. En iyi onu hatırlıyorum ben de.

SB: Dar-Alan'da mesela, Rahmet'in bir baba karakteri vardı, çok farklı bir babaydı bana göre ya da benim yaptığımdan çok farklıydı. Ama benim acayip kafamı açtı. Hani benim babam böyle değil ama böyle de bir şey olabilir. Böyle babalar var etrafta. Dolayısıyla başkalarının deneyimlerini de görüyorsun. Mesela senin abi deneyimin, hakikaten 'siyasi abiymiş' belki de. Benim kurduğum abiden farklı bir abi, ama böyle abiler olabileceğini görmek, o farklı karakterlerle de hayatında nasıl ilişkileneceğini ortaya çıkarmak için iyi oluyor. Mesela bir arkadaşının abisi öyle olabilir, babası öyle olabilir. Peki onunla kurulan ilişkide nasıl stratejiler üretilmeli? O bakımlardan da çok zenginleştirici buldum.

JK: Evet çünkü Dar-Alan'daki baba biliyordu her şeyi, ama oluruna bırakıyor gibi gözüküyor, durumu gözlüyordu. Ama senin söylediğine devam edersek mesela, şu da güzel değil mi? Hani, onun abisi farklı, senin kafandaki abi farklı ama gerçekten bilinç yükseltmeyle aslında ortak paydada abi eşittir abi. Farklı ama eşit. Yani gövde abi, ama dallar farklı. Yine de gövdeye bağlı. Onları görüyorduk.

SB: Şu da çok önemli geliyor bana: Ne kadar abiler farklı olsa da uygulayabileceği şiddetin etkisinin de ne kadar aynı olabileceğini görmek. Mesela olabilir, senin baban şöyle davranır, onun babası başka şekilde davranır, ama sonunda duygusal veya fiziksel veya başka türlü yaşadığın şiddetle beraber sonuç, bütün o elinin çekilmesi, ya da içinin çekilme hali çok benzer sonuçlar da yaratıyor. Hem bir taraftan yalnız olmadığını, bunu başkalarının deneyimlediğini görüyorsun, hem de herkesin deneyiminin ne kadar farklı olduğunu görüyorsun. O dokunuş işte, "Farklıyız ama bilmem ne" lafının en güzel anlaşılabileceği yer. Lafta olabilecek bir şey değil yani.

GEY: O ilk Rengahenk'teki gösteride, benim arkadaşım çıktı da – buraya da yazmışım, tüylerim diken diken oldu – kalkıp dedi ya, "Suzan aslında benim" diye. Çok yakın bir arkadaşımdı benim. On altı, on yedi yıllık bir zamandan bahsediyorum. Çok şaşırdım. Gerçekten o, öyle bir toplulukta kalkıp da, birtakım yaşadığı gerçekliklerle yüzleşip o topluluk içerisinde söyleyebilecek bir insan değildir. Benim tanıdığım ve onun da kendisini tanıdığı kadarıyla. Bir hafta etkisinde kalmış mesela: "Gül inanabiliyor musun, ben kalktım ve bunu söyledim. İnanamıyorum diyorum, hâlâ şokunu yaşıyorum diyorum." Kalktı ve orada söyledi ya, beni çok etkiledi mesela.

SB: Benim de konuştukça geliyor aklıma. Mesela o en sondaki, düğünde o aile fotoğrafı vardı ya, bombaydı o. Annem ağlıyordu ve yemin ediyorum ben belki geçen sene, belki önceki sene fotoğraflara bakarken kendimi gördüm orada. Kim bilir ne oldu yani, kim bilir nasıl kendimi ifade edemedim. Kırmak istedim belki, bir şey yapmak istedim, içimde şişen şey böyle çıkmış. Herkes gülüyor filan etrafımda. Ben belli ki sinir olmuşum. Böyle karşılaşmalar da yaşanıyor yani.

GEY: Sevi hani fotoğrafta Suzan'ın duruşu dedi ya, son fotoğraf sahnesinde, ben mesela dikkat ettim, bütün fotoğraflarda ben daha sol kenardayım, bir abi duruşum var benim. Pozlarda bile

çok ortak olan bir abi duruşum var. O kadar aslında bedeninde şiddet var ki. Ben abiyim, ben istediğimi yaparım şeklinde. Bastırır bir hali var. Hani, ben Gül olarak o abiye müdahale etmek isterim ama mümkün değil. Orada Gül olmadığım için ve o olaya teslim olduğum için. O abinin bedeni, oydu.

* * *

KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ÇALIŞMASI, 2009
ŞİDDET, DAR-ALAN VE HAKSIZ TAHRİK EYLEMİ

Tiyatro Boyalı Kuş olarak 2009 yılı içinde birbirini takip eden ve bütünleyen üç çalışma gerçekleştirdik. Bu çalışmaları kendi ekibimiz içinde yaptığımız için bize farklı deneyimler ve sorular kazandırdı. Bu bölümde anlatacağım tüm çalışma ve etkinlikler farklı kişilerin/kurumların talepleri üzerine gerçekleştirildi. Bu talep konusunu özellikle vurgulamamdaki sebep, 2008 yılından itibaren Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi-Türkiye toplantılarında "talep"in ana meselelerimizden biri olmasıdır. Türkiye'deki Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları olarak insanlar 'için' tiyatro yapmak, insanlara Ezilenlerin Tiyatrosu atölyeleri 'sunmak' yerine, insanların talep etmesi doğrultusunda Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları yapmanın önemini uzun süre konuştuk ve tartıştık: Çalış-

malarımız süresince Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcıları olarak sayısız çalışma önerileri yazarak, sunarak ve toplantılar yaparak, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu özellikle Türkiye'de yaygınlaştırmayı ve Ezilenlerin Tiyatrosu uygulayıcılarını çoğaltmayı hedefliyorduk kuşkusuz. Ancak tüm bu çalışma önerilerinin yazımı, sunulması ve toplantıları bir şekilde enerji ve zamanımızı sadece bu alanlara kanalize etmeye başlamıştı. Ayrıca Ezilenlerin Tiyatrosu'nun ideolojisi içerisinde de asıl önemli olan nokta 'talep edilme' idi. Bir toplumun ya da topluluğun tiyatro yapma arzusu, kendini ifade edecek bir araç araması ya da Ezilenlerin Tiyatrosu yapma isteği bu çalışmaların olmazsa olmaz ön koşuluydu. Şahsi olarak yaptığım birçok çalışmanın, toplulukların talebi üzerine gerçekleştiğini söyleyebilirim. Bu bölümdeyse bahsettiğim bu talep meselesi ile gerçekleştirdiğimiz çalışmalara bugünün gözünden bakmaya çalışacağım.

İlk çalışma *Şiddet* adındaki forum oyunuydu. 2 Mayıs 2009'da Augusto Boal'ın ölümünden bir ay kadar sonra 6 Haziran 2009'da bir kitap tanıtımı etkinliğinde Forum Tiyatrosu gösterisi yapmamız için davet aldık. İsveçli feminist yazar Eva Lundgren'in *Şiddetin Normalleştirilme Süreci*[322] başlıklı kitabının Berna Ekal tarafından Türkçeleştirilmesi, kitabın basılması ve dağıtılmasını içeren bu etkinlik yazarın Türkiye'ye çağırılarak kadına yönelik şiddetle ilgili çalışan İsveçli ve Türkiyeli akademisyenlerin buluştuğu bir panel ortamıyla tamamlanacaktı. Tiyatro Boyalı Kuş'tan istenen de kadına yönelik şiddet meselesiyle ilgili kısa bir forum oyunu sunulmasıydı. Daha önce gönüllülerimizle kadına yönelik şiddetle ilgili bir atölye çalışması ve forum gösterisi gerçekleştirmiştik. Ancak kendi ekibimiz içinde daha önce bu tür bir çalışma yapmamış olduğumuz için, bizim için de ayrı bir deneyim olacaktı. Beş kişilik bir ekip olarak, şiddet kavramı üzerine çalışmaya başladık. Şiddeti nasıl tanımlıyorduk, nasıl farklı şiddet türleri vardı, kadına yönelik şiddeti nasıl görselleştirebiliyorduk, bunu nasıl analiz edebiliyorduk? Tüm bu soruları kendimize sorduğu-

322) Eva Lundgren, *Şiddetin Normalleştirilme Süreci*, çev. Berna Ekal, Gökkuşağı Yayınları, İstanbul, 2009.

muz, ilk aşamada bedenlerimizle bulmaya çalıştığımız daha sonra da bu bedenleri konuşturduğumuz bir atölye çalışması yaptık. Yukarıda anlattığım etkinliğin son bölümünde sahneleyeceğimiz için, kısa ve öz olması gerekiyordu. Oyun müzik eşliğinde kadına yönelik şiddetin aktarıldığı imgeler dizgesinin oluşturduğu bir koreografiyle başladı. Farklı ezilme biçimlerinin gösterildiği müzikli bir slayt gösterisi gibiydi bu ön oyun. Birbirini üreten şiddet biçimlerini sadece bedenlerimizle ifade ettiğimiz, sözün kullanılmadığı ancak seyirci tarafından rahatça algılanması için birbiri arasında uzun duraklamaları içeren bir imgeler dizisiydi bu.

Oyun, Zehra adlı bir üniversitesi öğrencisinin başından geçiyordu. Eğitim bursu kesildiği için ne yapacağını bilemiyordu. Okuldan bir arkadaşına derdini anlatmaya çalıştı, ancak arkadaşı gideceği bir festivalin heyecanı nedeniyle ve cep telefonuyla birileriyle mesajlaştığından onu dikkatlice dinlemeyecek kadar meşguldü. Burslarla ilgilenen öğretim üyesinin odasında da dikkate alınmadı, dilekçe yazdığını belirtse de tekrar dilekçe yazması dışında öğretim üyesinden bir çözüm gelmedi. Eğitim bursu olmadığı takdirde çalışmak zorundaydı, okulu bırakmak istemiyordu ama başka şansı da kalmamıştı. Babasına bu durumu anlatmak istedi. Babası da gazetesiyle ve gazetedeki haberlerle çok meşguldü. Kızını dinlemektense, onun üniversitede okumasından ne kadar mutlu olduğunu ve iftiharla konu komşuya anlattığını belirtti. Zehra çaresiz kalmıştı. Bu kısa forum oyunu ideal bir Forum Tiyatrosu örneği değil, birkaç ay sonra yapacağımız *Dar-alan* oyununun hazırlık aşamasıydı. Kendi ekibimiz içinde şiddet üzerine tartıştığımız, çalıştığımız ve kısa bir gösteri örneğiyle seyirci-oyuncularla buluştuğumuz bir etkinlikti. Kitap ve panel etkinliğinin bir parçası olduğumuz için bu anlamda kuramsal konuşmaların yanında bu forum gösterisinin pratik açıdan da her iki taraf için de faydalı olduğunu gördük. Seyirci-oyuncuların müdahaleleri sayesinde, bu mesele üzerine daha sonra nasıl odaklanmamız gerektiğine dair bir prova yapmış olduk.

İkinci çalışma Ermenistan Uluslararası İnteraktif Tiyatro Festivali'nin bizleri davet etmesiyle oluşturuldu. Bu festival Eylül

2009'da Erivan'da olacaktı. Ekim 2009'daysa Viyana ve Graz'da Dünya Forum Tiyatrosu Festivali gerçekleşecekti. Bu iki festivalde oyunumuzu sahnelemek, yaşadığımız ülke dışında seyirci-oyuncu katılımlarını deneyimlemek ve farklı kültürlerin oyunlarını seyretmek bizim için önemli bir fırsattı. Kendi ekibimiz içinde yaptığımız *Şiddet* adlı forum oyunu ve kadına yönelik şiddet üzerine tartışmalarımız bizi bu oyunu baz alarak yeni bir oyun çalışmaya teşvik etti. Yaz boyu kendi içimizde forum atölyesi çalışmalarına başladık. Bu noktada hem bu çalışmalara yoğunlaşmak hem de ekip dışı kadınlarla da etkileşim içinde olmak istiyorduk. Temmuz sonu itibariyle bir haftalık bir 'açık prova' kadın kampı gerçekleştirmeye karar verdik. Bozcaada'da merkezden uzakta bir kamp alanında bir hafta boyunca yaşayacak, oyunun provalarını yapacaktık. Bu provalar da açık provalar olacaktı, bir başka deyişle bizimle bir hafta boyunca çalışacak kadın katılımcılara açık olacaktı. Beş kişilik Forum Tiyatrosu ekibi ve altı kadın katılımcıyla açık prova deneyimini yaşadık. Her ne kadar havanın sıcak olması çalışmayı olumsuz etkilese de yaptığımız programa sadık kalarak, egzersiz ve oyunları birlikte oynama, birlikte yaşama ve çalışma deneyimi, farklı tiyatro tekniklerini kullanma, doğaçlama, kadın katılımcıların eleştiri ve katılımlarıyla oyunun ana yapısını kurarak İstanbul'a döndük. Gündelik hayatlarımızdan uzaklaştığımız, farklı bir rutin ve disiplin içine girdiğimiz ve tabii ki eğlendiğimiz kamp alanı bize hem kendimizi hem birbirimizi tanıdığımız bir alan sundu, hem de kurmaya çalıştığımız oyun üzerine çok önemli katkılarda bulundu.

Dar-alan, isminden de anlaşılacağı gibi çift anlamlıydı. Kadınların toplumsal olarak alanlarının nasıl daraltıldığını anlatırken, bu daraltma eyleminin kadını daralan bir varlığa dönüştürmesine de gönderme yapıyordu. Bu forum oyununa çalışırken pratik çalışmaların yanında oldukça titiz dramaturji çalışmaları da yaptık. Ekip olarak en çok önemsediğimiz konu, meselenin 'bizim' meselemiz olmasıydı. İlk başta uluslararası festivallere katılacağımız için oyunun çok dilli olmasını öngördük. Türkçe, Kürtçe, İngilizce, Fransızca, Bulgarca ve Almanca ekipte konuşulan dillerdi.

Ancak bu öngörümüzü gerçekleştiremedik. Sadece bazı gösterilerde ön oyun esnasında oyunun bazı anahtar kelimelerini o ülkenin dilinde söyleyerek, oyunun anlaşılması ve seyirciyle rahat ilişki kurması bağlamında kullandık.[321] Oyun için baskı tişört yap-

321) Bu kaçıncı?
Hadi bakalım, hayırlısı...
Olmuyor işte kızım
Prezantabl...
Ekmek aslanın ağzında
Biz sana söylüyoruz ama...
Devamlı şık ve bakımlı olmak zor tabii
Ne ilginç işler çıktı yahu?
Evet ama iş dediğin böyle sağlam olmalı.
Ayağını yere bastırmalı.
Maaşı dolgun olmalı.
İş garantisi olmalı.
İstikrarlı olmalı.
İnsana da uygun olmalı
Yirmi dört yaşına geldin
Aklını başına topla.
Hayat senin gördüğün gibi değil!
İnat etme
Bu sevdadan vazgeçeceksin.
Kızı bırakırsan ya davulcuya varır, ya zurnacıya
Üst üste!
Öğretmenliğe mi başvuruyoruz?
Memleket nere?
Zaten anlamalıydım tipinden.
Gözlerin mavi mi, yeşil mi?
Dönüşte seni bekleyeyim mi?
Yanlış anlama.
Sakın yanlış anlama
Al, al çekinme
Genç ve güzel kızsın
Bu araba kimleri götürdü, kimleri...
Çay içeriz boğazda hem...
KPSS'den düşük aldım
Bir yerlerden başlamak lazım.
Zehra Hanım, neden Çağdaş Edebiyat dergisi?
Sizinle açık konuşmak istiyorum.
Şimdi gençsiniz, heveslisiniz
Sonra evleneceksiniz, çocuğunuz olacak.
Dergimiz sizi bekleyemez.
Gerçekçi olalım
Ben sana söylemedim mi?
Bu kaçıncı!
Kızım akıllı ol!
Kendine gel.
Baban haklı!
Hem garantili meslek
Bize teşekkür edeceksin.
Senin iyiliğin için...

tırarak, oyunun adını bu altı dilde yazarak evrenselleştirmeye çalıştık: Narrowed Down, Enge Raum, L'Espace Etroit, ТЯСНО МЯ СТО, Tengahî.

Oyunun konusuna gelirsek... *Dar-alan* adlı forum oyunu Zehra'nın arzularının nasıl daraltıldığıyla ilgilidir. Zehra üniversiteden yeni mezun olmuş genç bir kadındır. Edebiyat Bölümü mezunudur ve yıllardır ülkenin en iyi ve en prestijli edebiyat dergisinde editoryal kadroda çalışmayı hayal etmektedir. Ancak ailesinin ve çevresinin bir kadın olarak ondan beklentileri farklıdır. Oyun Zehra'nın hayatının farklı biçimlerde ve farklı ezme biçimleriyle daraltıldığı bölümlerden oluşur. İçerik açısından bölümleyelim.

Ön oyunda Zehra'nın kafasının içindeki polisleri görürüz. Ona yapmak istediklerini, arzularını unutturmaya çalışan, Zehra'yı herkes gibi yapmak isteyen, ona belli alanlar çizen bir dünyadır bu. Zehra yıllar boyu bu seslerle biçimlenmiş, bunlara karşı durmuş, karşı çıkmış, hayalleri ve arzularının peşinde gitmeye çalışan bir genç kadındır.

Oyunun birinci bölümünde, Zehra iş görüşmesine hazırlanmaktadır. Çok heyecanlıdır, çünkü yıllardır çalışmayı hayal ettiği dergiye iş görüşmesine gitmektedir. Bundan önce de farklı edebiyat dergilerine iş görüşmesine gitmiş, ancak olumlu sonuç alamamıştır. Bu kez işi alacağından çok emindir. Çünkü yıllardır farklı edebiyat dergilerinde staj yapmış, üniversite boyunca da okulun dergisinde çalışmıştır. Ancak ilk olarak babası onun cesaretini kıracaktır. Onun diğer kadınlar gibi prezantabl olması gerektiğini, hayatın değiştiğini, insanları dış görünüşle etkilemek gerektiğini söyleyen babasına, annesi ve teyzesi de katılır. Ancak edebiyat dergisi gibi entelektüel bir ortamda prezantabl olmanın Zehra için çelişkileri vardır. Onun istediği prezantabl olduğu için değil, vasıflarıyla işi almaktır. Evden çıkan Zehra otobüste fiziksel tacize uğrar ve bununla baş edemeyince taksiye binmek için otobüsten iner. Ancak taksici de bir süre sonra ona sarkıntılık etmeye başlar ve durum iyice çekilmez olur. Evde başlayan hayal kırıklıklarına otobüs ve taksideki deneyimleri de eklendiğinde, Zehra huzursuz

bir şekilde iş görüşmesine gider. Bekleme salonunda aynı dönem mezunu bir erkek arkadaşına rastlar. Onu gördüğüne şaşırır. Çünkü onun dersler dışında, edebiyatla ilgilendiğini daha önce görmemiştir. Kemal okul döneminde bu işlerle çok az uğraştığını, Zehra'nın ise bu iş için biçilmiş kaftan olduğunu fark eder. Kendisinin bu iş görüşmesinde olma sebebi, aslında editör olmak değil, sadece iş dünyasına bir yerinden girmek istemesidir. Onun asıl hayali üst düzey yönetici olmaktır ve bu iş de sadece onun için bir adım olacaktır.

Sedef Hanım Zehra'yı görüşme için içeri çağırdığında, Zehra onun gibi bir editörle tanıştığına çok sevindiğini belirtir. Oysa Sedef editör değil, editörlerin asistanıdır. Patronla tanıştığındaysa, Zehra için başka bir hayal kırıklığı başlar. Patron Zehra'nın özgeçmişinden çok etkilenmiştir ama sadece yaptıklarından değil! Ancak patron Zehra'nın onunla ilgilenmediğini görünce birden değişir. Zehra'nın kadın olmasından dem vurur, evlenip çoluk çocukla uğraşacağı için derginin ritmine ayak uyduramayacağını söyler. Zehra'nın işe alınmayacağı böylece ortaya çıkar. Üzüntü içinde olan Zehra hızla oradan uzaklaşır, yalnız bekleme odasında çantasını unutmuştur. Zehra'dan sonra görüşmeye giren Kemal'in patronla çok iyi anlaştığını ve işi hızlı bir şekilde aldığına şahit olan Zehra, bekleme odasında unutmuş olduğu çantasını alarak hayal kırıklığıyla eve geri döner.

Evde annesi ve babası onu beklemektedir. Zehra'nın başarısızlığını gören anne ve babası, ona yardım teklif ederler. Babası kişisel ilişkilerini kullanarak, Zehra'ya sözleşmeli bir öğretmenlik ayarlamıştır. Öğretmen olmak istemediğini söyleyen Zehra'ya öğretmenliğin tam da kadın mesleği olduğu cevabı verilir. Yılların hayal kırıklığıyla Zehra işi kabul etmek zorunda kalır. Ertesi gün otobüs durağında öğretmenlik görüşmesine gitmek için bekleyen Zehra, ona doğru yaklaşan bir erkeğin konuşmak istemesine karşılık, kendi duvarını çizer. Ancak anlarız ki, sadece yol sormak isteyen bu adamın ona karşı bir taciz girişimi yoktur. Bütün oyun boyunca ve hayatı boyunca alanı daraltılan, yaşam ve hareket alanı belirlenen Zehra, artık kendi de alanını daraltmaya başlamış-

tır. Artık sadece dış etkenler değil, Zehra kendisi de bu eylemi yapan aktörlerden biridir. Zehra artık kendi çizgilerini çizer, alanlarını daraltır ve küçük dünyasına kendini hapseder. Artık Zehra, Zehra Öğretmen olacaktır.

İçerik olarak *Dar-alan* forum oyununu anlattıktan sonra, bu oyunun reji açısından da göstergelerine değinmekte fayda var. *Dar-alan* müzik eşliğinde oyuncuların bavullarıyla sahneye gelmesiyle başlar. İki bavulun içinde oyuncuların kullanacakları aksesuarlar yer alır. Her oyuncu sahneye geldiğinde, sahnenin tabanını bir büyük dikdörtgen oluşturacak şekilde tebeşirle çizgi çeker. Tebeşirle çizilen bu doğrular hem oyun yerini belirlerken hem de oyunumuzun ana kahramanı Zehra'nın öğretmenlik meselesine gönderme yapmaktadır. Bu forum oyununun kurgusu, Zehra'nın her sıkıştığı ya da baskı altına alındığı yerde, sahnenin donarak bu baskıyı uygulayan karakter tarafından oyun yerinin tebeşirle bir çizgi çekilerek küçültülmesiyle sonuçlanır. Yukarıda içerik olarak gördüğünüz her bölümün sonunda bir çizgi çekildikten sonra artık Zehra'nın kurgusal olarak oyun yeri daralır. Takip eden bölümlerle birlikte Zehra'nın sahnedeki alanı iyice daraltıldıktan sonra oyun, Zehra'nın tebeşiri alarak kendi etrafına -hareket edebileceği çok az alan bırakarak- bir dikdörtgen çizmesiyle biter. Zehra dikdörtgeni çizer daha sonra elinde tebeşirle hayali bir kara tahtaya yazmaya başlayarak, öğrencilerine ders anlatmaya başlar. Zehra artık kendi alanını kendi daraltıyor, kendine toplumsal olarak biçilen rolü ve alanı kabul ediyordur. Oyun bu şekilde biter.

Dar-alan forum oyunu 16 Eylül 2009 tarihinde Rengahenk Sanat Evi'nde dünya prömiyerini yaptı. Daha sonra 23 Eylül 2009'da Ermenistan'ın Erivan şehrinde düzenlenen İnteraktif Tiyatro Festivali, 9-11 Ekim 2009 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenen II. Sahne ve Kadın Semineri, 23-25 Ekim 2009 tarihleri arasında Mardin Nusaybin'de düzenlenen Kadın Festivali, 27-31 Ekim 2009 tarihleri arasında Avusturya'nın Graz kentinde düzenlenen Dünya Forum Tiyatrosu Festivali kapsamında seyirci-oyuncularıyla buluştu. *Dar-alan* İstanbul'da da gösterilerine devam et-

ti. Kuşkusuz tüm bu gösterilerin ayrı ayrı bize yaşattığı deneyimler, yarattığı tartışmalar oldu. Ayrıca *Dar-alan* oyununun ortaya koyduğu meseleyi iki farklı kadın topluluğuyla da tartışma imkânı bulduk. Sosyalist Feminist Kolektif ve İstanbul Eğitim-Sen 3 nolu Şube Kadın Komisyonu'na oyunu sahneledik ve birlikte çözüm bulmaya, strateji yaratmaya çalıştık. Bu kitabı yazdığım dönem içinde halen bu soruna bir çözüm bulduğumuzu söyleyemiyorum. Ara ara ekip arkadaşlarımla konuştuğumda ve *Dar-alan* forum oyununun bize deneyimlettiği ve tartıştırdığı meseleleri gündeme getirdiğimizde hâlâ tartışmanın kendi içimizde devam ettiğini görüyorum. Bu da sanırım Ezilenlerin Tiyatrosu'nun en geliştirici ve dinamik noktalarından biri. Bu anlamda Feride Eralp ve Nelin Dükkancı'yla yaptığımız söyleşi bu düşüncelerimizin bir kısmına ışık tutacaktır. Ancak bu söyleşiye geçmeden önce, 2009 yılı içinde yaptığımız son çalışmadan da bahsetmek istiyorum.

Dar-alan forum oyununun turnesi devam ederken, Kadının İnsan Hakları Yeni Çözümler Derneği'nin bizlerle birlikte bir eylem performansı yapmak istemesiyle üçüncü çalışma oluştu. Eylem, Uluslararası Cinsel ve Bedensel Haklar Koalisyonu'nun (CSBR) 11 ülkede aynı gün (9 Kasım 2009) onlarca örgüt ve yüzlerce aktivistin katılımıyla gerçekleştirdiği Ortak Mücadele-Hep Birlikte *(One Day One Struggle)* isimli uluslararası kampanyanın da bir parçası olacaktı. 19.30'da Taksim Meydanı'nda başlayacak sokak eyleminden sonra TMMOB'a geçilerek 20:00'da başlayacak panelde bu haksız 'haksız tahrik'[324] indirimleri tartışılacaktı. Graz'dan yeni dönmüş yorgun forum ekibi olarak, Tiyatro Boyalı Kuş gönüllülerinden kadın arkadaşlarımıza da bu eylemde birlikte çalışmak için çağrıda bulunduk. Sokak performansı bağlamında kısa ve öz bir performatif eylemi nasıl gerçekleştireceğimiz

---

324) Haksız tahrik, cinsel şiddet suçlarında Türk Ceza Kanunu'nun 29. Maddesi gereği şiddet uygulayanlara çeşitli nedenlerden tahrik olduğu gerekçesiyle ceza indirimi uygulanmasıdır. HAKSIZ TAHRİK MADDE 29. - (1) Haksız bir fiilin meydana getirdiği hiddet veya şiddetli elemin etkisi altında suç işleyen kimseye, ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası yerine on sekiz yıldan yirmi dört yıla ve müebbet hapis cezası yerine on iki yıldan on sekiz yıla kadar hapis cezası verilir. Diğer hâllerde verilecek cezanın dörtte birinden dörtte üçüne kadarı indirilir. http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5237.html [erişim tarihi: 8 Mart 2015].

üzerine hızlı bir çalışmaya girdik. Vakit ve enerjimiz kısıtlıydı. İmge Tiyatrosu'ndan faydalanarak kısa bir oyun çıkardık. Eylemin kalabalık olacağı aşikardı, Taksim Meydanı gibi birçok insanın bulunduğu, geçtiği bir alanda fark edilmemiz de gerekiyordu. Bunun için mor kazaklar giydik ve darbuka kullanmaya karar verdik. Haksız tahrik indirimi için erkeklerin kullandığı sözleri derleyerek, hayali bir mahkeme salonu kurguladık. Gözü kapalı adalet tanrıçasının terazisi bu erkeğin sözleriyle ve hakimin erkekten yana olmasıyla dengesini kaybetti ve terazinin bir kefesi ağır basarak diğeri havaya kalktı. Darbukanın ritmiyle bu durumu pekiştirdik. Sonunda kadınlar olarak tanrıçanın bağlı gözlerini açtık ve teraziyi eşit konuma getirmeye çalışarak performansı bitirdik. Daha sonra toplanan kadınlara panelin çağrısı yapıldı. Bu noktada bizler aramızda aralıklar bırakarak İstiklal Caddesi'ndeki tramvay raylarının üzerinde şiddete maruz kalan bedenler oluşturmaya başladık. Bu imgeler TMMOB'a (İpek Sokak) kadar sürdürüldü. Eyleme gelecek kadınlara el fenerleri getirmesi söylenmişti. Tramvay yolundaki imgelere feministlerin de el fenerleriyle destek vermeleriyle bir süre boyunca daha İstiklal Caddesi'ndeki insan kalabalığında bu eylemle ilgili bir aktarımda bulunulmuş oldu.[325] Birçok insan bunun ne eylemi olduğunu sordu, bir şekilde durup bir süre izledi, alkışladı, imgenin karşısına başka bir imge yaptı. Yani bir şekilde bu eylem kısa süre de olsa, İstiklal Caddesi gibi işlek, kalabalık ve kozmopolit bir alanda etkileşim yaratabildi. Bu Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmamız da hem eyleme katılan aktivistleri hem de o an tesadüfen orada bulunan insanları içine alan, performatif eylemin bir parçası yapan politik bir çalışma oldu.

Feride Eralp ve Nelin Dükkancı'yla Söyleşi (2012)

Jale Karabekir: Yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmaları hakkında neler hatırlıyorsunuz?

---

325) Her ne kadar İstiklal Caddesi oldukça aydınlık bir cadde olsa da, burada olay imgeleri aydınlatmak değil, fener tutarak bu imgenin varlığına vurgu yapmaktı. Bu anlamda feneri tutmak da ayrıca performansın bir parçasıydı, aynı zamanda eyleme katılan kadınları da bu performansın doğal bir parçası haline getirmiştik.

Nelin Dükkancı: Oyunu tekrar izlerken prova sürecinde kendi yaşadığım deneyimi hatırladım birdenbire. Provalarda uyguladığımız bazı oyunlar kendi içsel yolculuklarımı hatırlamamı ve diğer katılımcılarla paylaşmamı sağlamıştı. Belli oyun ve egzersizlerden sonra, herkes bir deneyimini, hatırasını paylaşıyordu. Ben de bir anımı paylaştığımı hatırlıyorum. Kendi içsel sürecimi hatırladım aslında. Prova sürecinden sonra beş kadın oturup yaşadıklarımızdan yola çıkarak kendi metnimizi yazdık. Dramaturjik bir çalışmadan sonra ortak bir metin ortaya çıktı. Genel bir mesele anlattık ama aslında bu benim de meselemdi. Ve sonra hayatımda geldiğim yere baktığımda, öğretmen olmamak için verilen mücadele meselesi, benim kendi deneyimim olmuştu. Benim yaşadığım şuydu: Ailemin sürekli sen edebiyat okuyorsun ama bir işe yaramayacak, öğretmen olsaydın diye baskı yapması; şu anda öğretmenlik için (*gülüşmeler*), öğretmen olabilmek için çabalıyor olmam, yapmak istediğim şey için uğraşmaktansa altın bilezik olsun mantığıyla bir öğretmenlik sertifikası almaya çalışmam. Sonuçta Zehra karakterinin tamamladığı o çemberi ben de bir şekilde, yavaş yavaş tamamlıyorum. Bana söylenen her şeyi, yapmamı istedikleri, bekledikleri her şeyi yavaş yavaş tamamlamaya başlıyorum. 'Onların' sözüne, ailemin sözüne geliyorum gibi bir sonuç çıkıyor bu noktada. İşte bunları düşündüm oyunu seyrederken. Oyunun sonunda tebeşirle alanların belirlendiği bölümde bayağı bir güldüm bu yüzden.

Feride Eralp: Ben de ilk nasıl başladığımızı hatırladım.

ND: İlk olarak *Şiddetin Normalleştirilmesi Süreci* adlı kitabın tanıtımı için şiddet konulu bir oyun yapmıştık.

FE: Evet. Beş altı kişi şunun üzerine konuştuğumuzu hatırlıyorum: Biz şiddet üzerine bir oyun yapacağız ama nasıl bir şiddet? Hepimizin fiziksel şiddet görmediğimiz, babamızdan ya da eşlerimizden, doğrudan fiziksel şiddetle çok yakın bir ilişkimiz olmadığı... İlk imge çalışmaları yaptığımızda imgelerimizin ne kadar soyut olduğunu hatırlıyorum. Böyle herkes düşünüyor, şiddet düşünsel bir şeydi hepimizin kafasında.

ND: Farklı şiddet biçimleri çıkarmıştık diye hatırlıyorum o provalarda.

FE: İlk başta biz nasıl samimi bir şey yapacağız düşüncesi biraz zorladı bizi. Talep üzerine yapıyoruz. Bir Ezilenlerin Tiyatrosu oyunu ama atölyeler serisi sonucu olan ve bizim derdimiz budur diye anlatmak istediğimiz bir şey olarak çıkmamıştı. Bizden böyle bir şey istendi, biz de oyun yapacağız ama bir yandan oyun yazmak gibi bir süreci olmaması lazım, daha bize dair bir şeyden çıkması lazım ve şiddetle ilgili olacak. Bunun ikilemi vardı başta ve şimdi izlerken onu hatırladım. Sonrasında oyunu hepimizin ne kadar sahiplendiğini, samimi olduğumuzu hatırlıyorum. Ben bireysel olarak direkt benim hayatımdan bir şeyler olmasa bile bana o kadar tanıdık gelen noktaları var ki hâlâ. Özellikle bilumum toplu taşıma araçlarında yaşanan anlar. Orta sınıf bir oyundu yani. O anlamda hiçbir şey uç değil, ama uç olmadığı için "Evet biz de bunları yaşıyoruz" sözünü o kadar çok yerde duyduk ki. Ben de onu hatırladım.

JK: Sanki biz o Haziran'da farklı bir oyun yapmıştık *Şiddet* diye.

ND: Evet, başka bir oyun yaptık. Farklı şiddet biçimlerini İmge Tiyatrosu formuyla oyunlaştırmıştık. Kısa bir forum oyunu da yapmıştık.

JK: O oyundan sonra *Dar-alan*'a geldik diye hatırlıyorum. Sanki o oyun bir hazırlık oyunuydu *Dar-alan* için.

FE: Dar-alan'ı da festivale gitmek için yapmıştık.

ND: Ermenistan festivalinden davet gelince, *Dar-alan*'la ilgili çalışmaları sıklaştırmıştık.

FE: Estetik derdimiz de vardı *Dar-alan*'da. Sadece en iyi ne şekilde anlatırız değil, estetik olmasına önem vermiştik. Farklı bir süreçti. Ama gerçekten çok bizden olan bir şey anlatmışız.

ND: Evet, oyunda anlattığımız normalleştirilmiş bir şiddet aslında, hepimizin orta sınıf olarak bir şekilde yaşadığı, ailemizle

olan ilişkimizde deneyimlediğimiz, toplu taşıma araçlarında karşılaştığımız, eğitim dünyasında karşılaştığımız, iş dünyasında karşılaştığımız (*gülüşmeler*) o şiddet hep aynı.

FE: "Amaan dünyanın sonu mu" diyeceğin şiddet biçimleriydi. "Aman ne oldu, otobüste ne oldu, inersin otobüsten ne olacak" ya da "Öğretmen oldun fena mı, ne olacak." Hep böyle 'ne olacaklar'ın şiddetiydi. Aslında hiçbiri dünyanın sonu değil ama daraldı kadın.

JK: Ama hepsi biraraya gelince de başka bir kadın, insan haline döndürülüyor...

ND: Ama ne kadar da sıkıştırıyorlar bir yere. Ben kendimi hep bir yere sıkıştırılmış hissediyorum.

FE: Bir yandan da kalkıp böyle bir şey yaşarken devrim yapamazsın. O kadar normal bir şey ki.

JK: Kendi hayatın hakkında karar veremiyorsan zaten dünyaya dair de çok bir şey yapman beklenemez. Kişiden başlıyor sistem, küçültüyor küçültüyor alanını, daha sonra kendi alanın yokken başka alanlarda bir şey yapman mümkün kılınmıyor.

FE: Gücün yok yani...

ND: Aslında baktığımda *Dar-alan*'da bir dramaturji çalışması da var, bir estetik kaygı da var. Karma bir gruptuk. O dönemdeki ekiple sürekli iç içe olmamız ve birbirimizi tanımamız gerekiyordu. Provalarda Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini kullandık. Oyunun biçimi de sonuçta Forum Tiyatrosu idi. Fakat dramaturjisini de yaptık, atölyesini yaptık, bir sürü prova yaptık. Nitelikli bir işti.

FE: Beden çalışmaları yaptık. O dönem sen *Kadın Beden Çalışmaları* yaptın diye hatırlıyorum.

JK: Açık Prova'yı yaptık.

FE: Aaa evet, bir de Bozcaada vardı. Bu oyunu çıkarmaya çalışıyorduk. Otobüs sahnesini Bozcaada'da çıkardık.

ND: Oyuna bazı sahneler Bozcaada'dan geldi diye hatırlıyorum.

FE: Bozcaada'da fikirler çıktı.

ND: Ağustos'ta gelip her gün ciddi prova yaptık.

JK: Orada katılımcılar vardı, onlar çok konuştu, bize fikir verdi, onlar da doğaçlamalara katıldı. Orada kendi ekibimiz dışındaki katılımcılardan da çok şey aldık diye hatırlıyorum. Onları not etmiştik.

FE: Bu oyunun bir tane de garip tarafı, o kadar birbirinden farklı bağlamlarda oynadık ki. İstanbul'da Rengahenk'te oynadık, Ermenistan'da, Avusturya'da, Nusaybin'de. Bir dert üzerine bir forum oyunu yapıyorsun ve oyunu sergiliyorsun, insanlar bir şeyleri değiştirmeye çalışıyorlar. Yine de bu oyunun genele o kadar hitap edebildi mi, edemedi mi diye düşünüyorum. O festivallerde oynamamızın anlamı ne oldu mu, mesela Avusturya'da Graz'da oynamamız çok enteresandı. "Biz Avrupalılar böyle sorunlar yaşamıyoruz" diye iddia eden insanlarla, kalkıp "Hayır, aynen böyle oluyor" diyen İsveçli kadınlar vardı, hatırlıyorum.

JK: Ermenistan'da da aynı şey olmuştu.

ND: Evet, Ermenistan'da da çok tartışılmıştı. Biz burada böyle sorunlar yaşamıyoruz, demişlerdi. Ki erkekler söylemişti bunu. "Buradaki kadınlar böyle sorunlar yaşamıyor" diye.

FE: Çıkışta kadınlar yanımıza gelmişti, "Bana da aynen böyle oluyor" demişlerdi.

JK: Evet, bir reddetme oluyordu. Nusaybin'de de aynı şey oldu. Kendi yaşam alanımızın dışına çıktığımızda "Bu sizin sorununuz, bizim sorunumuz değil" oldu hep.

FE: Batı'da bu sizin geri kalmışlığınız der gibi, kendini Batı bizi Doğu olarak kuran bir şekilde yapıldı. Ermenistan ve Nusaybin'e gittiğimizde de tam tersi, bu sefer bizim bu sorun çok Batılı'ydı.

ND: Evet, çok ilginç aslında. Kriz ânında sunulan çözümlerin coğrafyaya göre değiştiğini de gördük.

FE: Çok arada kalan bir sorun oldu.

JK: Ben bunu reddediş olarak görüyorum. Nusaybin'de seyircilerin arasında kimler olduğunu biliyorum, orada kalmıştım daha önce, o seyircinin kalkamadığını biliyorum. Çocukların çok ciddi sorunları var, aynı bu sorunları yaşıyorlar. Mezun olmuşlar, memleketlerine geri dönmüşler, tabii iş bulamıyorlar, direkt aileleri şu işe gir, bu işe gir diyor. Onlar o gösterilen işe girmemeye çalışıyorlar. Çok bire bir bu soruna sahipler.

FE: Ama politik değil sorun. Mesele o. Orada mesele oydu.

JK: Evet bu sorunu politik olarak görmüyorlar.

FE: Büyük büyük değil derken sanırım ben başta bunu söylemek istiyordum. "Eee ne olacak, dünyanın sonu değil, kadın yaşıyor, kadının işi var, sonunda kadın eve kapanmadı, kocasından dayak yemiyor" bakış açısı.

ND: İnsanlar hep daha büyük şeylerin gösterilmesini bekliyor. Kavga, şiddet, dayak. Şiddetten bunu anladıkları için şiddet olarak algıladıkları için bizim anlattığımız şiddet çok küçük kalıyor.

FE: Kadın razı oluyor, devamlı razı oluyor. Kabul edilebilir şiddet diye bir şey var, belli bir ölçünün üzerine çıkmazsa. "Neden tepki gösteriyorsunuz, daha kötü durumda olanlar var" deniliyor... Özellikle Nusaybin'de bunu hissetmiştim: "Bu politik değildir" hissiyatını. Bizim meselemiz bu değil... Eğer biz forum oyuncuları olarak sizin meseleniz daha büyüktür deyip ona yönelik bir oyun yapsaydık bu daha korkunç bir şey olmaz mıydı? Biz kimiz o oyunu yapıyoruz? Biz oturup askerler ve kadınlar sınırda, asker kadına Türkçe bilmediği için bağırıyor gibi bir oyun kursaydık, biraz komik dururdu. Halimiz... İstanbul'dan kalkıp gelip...

JK: Biz zaten bu bizim sorunumuz diyorduk. Çözüm arıyorduk seyirciyle.

ND: Farklı insanlar olsak da, ortak sorunlarımız var.

FE: Bu İstanbul'a özel bir sorunmuş ama. (*gülüşmeler*)

ND: Ne Batı kabul ediyor, ne Doğu kabul ediyor.

FE: Ama Dünya Forum Tiyatrosu Festivali'ndeki insanların bile "Bu bizim sorunumuz değil" algısıyla bakmış olmaları da çok enteresan. (*gülüşmeler*)

JK: Evet ama hangi kadın istediği mesleği yapıyor?

FE: Hangi kadın sokakta tacize uğramıyor?

JK: En önemlisi, hangi kadın özgür bir şekilde bu dünyada ve bu ülkede karar verebiliyor? Hatta hangi insan... Hangi iradeyle... Özgürce... Otosansür olmadan...

FE: Ve dar-alan. Çok iyi bulmuşuz adını. Bir sürü dile çevirmiştik.

ND: Ankara'da da oynamıştık.

FE: Aaa geçenlerde bir eylemde bir kadınla karşılaştım. Bana dedi ki, "Daha önce seni Ankara'da gördüm, siz Boyalı Kuş olarak gelmiştiniz, ben de Eskişehir'den gelmiştim. Sizi izlemiştik çok beğenmiştik" diye bu oyunu, daha geçen gün konuştuk. Hatırlıyordu kadın yani.

ND: Orada bayağı bir katılan vardı.

FE: Burada Rengahenk'te oynadığımız zaman bayağı bir yasaya dökülmüştü olay.

ND: SFK geldiğinde. Orada çok güzel şeyler çıkmıştı. Avukata başvurulması.

FE: Bir yasayı öğretmişti bir avukat hepimize. Tabii onlar SFK, örgütlü.

ND: Ben patron konusunda kendimi çok kötü hissediyorum. Patron rolü. Olmak istemediğim bir şeydi o. Patronu oynarken bile kendimi çok baskı altında hissediyordum.

FE: Evet sen çok gerilmiştin patronu oynarken.

ND: Çok geriliyordum. Baskıcı bir tipi yansıtamıyorum diye düşünüyordum. Çünkü ben de ezilmişim çeşitli iş görüşmelerin-

de. O yüzden şimdi izlerken de onu fark ettim, yıllar sonra. Yani seyirci-oyuncuları çok ezememiştim.

FE: İnsanlar daha çok o sahneye müdahale etti. Ermenistan'da oyun esnasında değil de, oyun bittikten sonra birçok kadının gelip bize hayat hikâyelerini anlatmaları çok enteresan gelmişti. O çıkışta bizi beklemeleri...

ND: Türkçe oynamıştık, değil mi?

FE: Evet ama oyun başladığında Ermenice sözler kayıt etmiştik. Bir yandan da çözüm bulmak falan deyince, farklı yerlerde insanların farklı çözümlerle geleceğini düşünüyorsun. Genel olarak herkes benzer çözümleri getirdi. İsveçli kadınlar da babayla kavga etmeye çalıştı mesela. Bunlar kültürel falan diyenler de. Oyunda bir çözülememe durumu vardı. Yani "Oh, tamam, çözüldü" dediğimizi hiç hatırlamıyorum.

JK: Başka neler yapmıştık?

FE: Bir yere daha gittik.

JK: Bir de Eğitim-Sen İstanbul 3 nolu Şube'de oynadık.

FE: Öğretmenlere oynamıştık.

JK: Evet o çok ilginçti. Orada da "Bizim öğretmenlikle bir sorunumuz yok" demiştik.

FE: Orada da "Öğretmenlik yapmak isteyen var" diye konuşmuştuk. Ama mesele öğretmen olmak değildi.

JK: Kadının arzusuyla ilgiliydi. Kadın editör olmak istiyordu, öğretmenlikle ilgili derdi yoktu. Eğitim-Sen'de neler yapılmıştı?

FE: Çok dardı, onu hatırlıyorum. (*gülüşmeler*) Sahne çok küçüktü. Biz bu oyunu hep büyük tiyatro salonlarında oynamıştık. Ermenistan'da tarihi bir sahnede...

ND: Ermenistan'da yukarıdan kamera çekimi vardı, oyun esnasında. Seyirciye yansıtılıyordu. Yere tebeşirle çizdiğimiz görünsün diye.

FE: Bir de devamlı turne yaptığımız için bavullarla dolaşıyorduk, onlarla çıkıyorduk sahneye. Güzel şeyler bulmuşuz o zamanlar.

JK: Çözümler hakkında ne diyorsunuz?

FE: Çözüm senaryolarını düşününce biz de bulamıyorduk ki. Biz de şunu bulsun seyirci-oyuncular diye uğraşmıyorduk.

ND: Çözüm provaları da yaptık.

FE: Ve çözüm bulamadık. Bizim bir çözüm bulduğumuzu hiç hatırlamıyorum. Aklıma gelen en iyi çözüm, işverenden işi alamadığı için kâğıt istemek, onu bu şekilde şikayet etmek falandı. Bir de ben oyunla ilgili şunu hatırlıyorum. Aileyle olan ilişki. Biz dengeyi kurmuşuz. Baskıcı bir aile değil. Kızlarına iyilik yapmaya çalışıyorlar. Kızlarının iyiliği için yapıyorlar. Baba bağırmıyor, anne "Kızım yapamazsın" demiyor. Kimse editörlük yapamazsın demiyor.

ND: Kimse karşı çıkmıyor.

FE: Bırakalım görsün yapamayacağını, sonra öğretmenliğe döner diyorlar. O iyi niyetle köşeye sıkıştırma hali, şu ânda seyrederken bile fenalık geçirdim. Seyirci-oyuncu olarak değiştirmeye çalıştığında da kolay değil, eğer aile baskıcı olsa, kavga et aileyle ya da evden çık... Bu arada benim en sevdiğim sahne taksici sahnesi mesela. Çünkü çok gerçek. İnanamıyorum o kadar gerçek bir şey yaptığımıza. Şaşırıyorum. Anne baba da gerçekçi ama taksici kadar değil. Hiçbirimiz taksici değiliz bu hayatta ama nasıl bu kadar iyi taksiciyi oynayabiliyoruz. O bakışlar, ne zaman döndüğü falan. Öyle aşırı bir tacizde de bulunmuyor, kaçırmıyor kadını yani. Kapıları kilitleyip kaçırmıyor. O konuşurken siz'den sen'e geçme hali, aynadan adamla göz göze gelme durumu, öf dersin başladı yine, kim bilir ne kadar çok aynı şeyi yaşamışız ki, adamların nasıl hareket edeceğini, nerede ne yapacağını neredeyse onlardan daha iyi biliyoruz. Adamın birini getirsek bunu yazamazdı yani.

JK: Tanıyoruz o karakteri tabii. O sahneye çok katılım oldu.

FE: Otobüse de oldu. Orada konuşma yoktu ama...

ND: Otobüste kadına destek olan diğer yolcular olmuştu. İğne batıranlar vardı, Mor İğne. (*gülüşmeler*)

FE: Ama şu da vardı. Ana sorunu çözememe halinden sonra, taksici ve otobüs sahnesine kalkmaya karar vermek de biraz öyle bir şey. O sahneler değişse bile, sonu değişmeyecek oyunun. "Belki kadına editör olarak iş bulamadık ama en azından bu tür şeylerde karşı çıkma yolları bulalım" düşüncesi.

JK: Bir de Graz'da yaptığımız eylemden bahsedelim mi? Augusto Boal'ın öldüğü yıldı, 2009. Dünya Forum Tiyatrosu Festivali de o yılın Ekim ayında yapılacaktı. Ancak festivalden hemen önce bu festivali düzenleyen Avusturyalı grubun Augusto Boal tekniklerini kullanarak şirketlerle çalıştığı öğrenilmişti. Tüm dünya orada olacaktı, çok uzun bir festivaldi, Viyana ve Graz'da olmak üzere. O yüzden de bir toplantı yapılmasına karar verildi.

FE: Programda olan bir toplantı değildi o. Bunu bazı insanlar biliyordu.

JK: Herkes oradaydı. Toplantı program dışıydı ve gece 23.00'te yapılmıştı. Ama Ezilenlerin Tiyatrosu kolaylaştırıcıları oradaydı, doğru. Yani seyirci olanlar yoktu ama tüm Forum Tiyatrosu camiası oradaydı. Biz de Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi-Türkiye olarak pankart hazırlamıştık.

FE: Biz Graz'a gitmeden önce bu durumu biliyorduk.

ND: Sen söz almıştın ondan sonra pankartı açmıştık.

FE: Pankarta "Ezilenlerin Tiyatrosu hiçbir şekilde şirketlerle, kapitalle, iktidarla yapılamaz" yazmıştık.

* * *

KADINLARLA EZİLENLERİN TİYATROSU ÇALIŞMASI, 2011/2012
KONUŞ ÖZLEM KONUŞ



Ezilenlerin Tiyatrosu Türkiye örneklerinden sonuncusu, Eğitim Sen İstanbul 4 Nolu Şube Kadın Komisyonu'yla Kasım 2011-Mart 2012 tarihleri arasında yaptığımız Ezilenlerin Tiyatrosu atölyesi ve 15 Mart 2012 tarihinde gerçekleştirdiğimiz *Konuş Özlem Konuş* başlıklı forum gösterisi. Yoğun politik gündemin olduğu bir dönemde, eğitim sendikasından kadın üyelerle yaptığımız bu çalışmada kadın öğretmenlerin yaşadığı baskı ve ezilmeleri ele aldık. Forum oyununun kurulma aşamasında birçok ezilme biçimini tartıştık. Kadın olmak ve öğretmen olmak olgularını farklı farklı ele aldığımız gibi, bu iki var olma biçiminin birbirleriyle kesiştiği, bir diğer deyişle kadın öğretmen olmanın getirdiği sorunlara yoğunlaştık.

Konuş Özlem Konuş bir kadın ücretli öğretmenin sınıfta ve okulda yaşadığı baskıları temel alıyordu. Kadın olmak, ücretli öğretmen olmak, eğitim sisteminin sorunları, öğrencilerle ilişkiler, okul idaresi, iş ortamında mobbing bu oyunun temel çatışmalarını oluşturdu. Oyun bir devlet okulunda geçiyordu. Özlem ücretli bir kadın öğretmendi. Ders saati karşılığı devletten belli bir maaş alıyordu ve o zamanın parasına göre bu oldukça düşük bir miktardı. Bu maaşa rağmen ders vermenin dışında okulun birçok bürokratik, getir-götür işi diyebileceğimiz işleri de ona yıkılıyordu. Kadroya geçebilmek için KPSS sınavına çalışıyor, bir yandan da okul yönetimiyle arasını bozmamaya uğraşıyordu. Atölye katılımcılarının çoğu hayatının bir döneminde, meslek hayatlarının ilk yıllarında ücretli öğretmen olmuşlardı. Bu durumun zorluklarını biliyorlardı. Eğitim sisteminin değiştirildiği ülkemizde son yıllarda, neredeyse ücretli öğretmen statüsünü geçmeden kadroya alınmak mümkün değil. Ayrıca ücretli öğretmenler kadrolu olmadıkları için özlük haklarına sahip olamıyor, sendikaya üye olamıyor, hatta öğretmen indirim kartına belediye tarafından layık görülmüyorlardı. Sendika bunu protesto için eylemler yaptı ve bu protestonun sonucunda ücretli öğretmenler indirim kartına sahip olabildi.

Oyun, Özlem'in sınıfta öğrencileriyle yaşadığı bir çatışmayla başlar. Gizlice cep telefonuyla fotoğrafını çeken bir öğrenciyi müdüre şikayet etmek isteyen Özlem öğretmen, öğrencinin babasını müdürle konuşurken bulur. Perdeci karakterindeki bu kişi okulun müdürüyle olduğu gibi İlçe Eğitim Müdürlüğü'yle de yakın ilişkileri olan bir kişiydi. Özlem'in bu şikayeti öğrencinin babası perdeciyle sistemin yakın münasebeti dolayısıyla sonuçsuz kalır. Aksine bu şikayet, Özlem'e baskı olarak geri döner. Özlem öğretmenler odasında da benzer bir durumla karşılaşır. Müdür ve perdeci gibi düşünen sistem yanlısı öğretmenler, etliye sütlüye dokunmak istemeyen öğretmenlerle birlikte de bir çözüm yolu bulması mümkün değildir Özlem'in. Okulda sendikalı bir öğretmen de vardır. Özlem'e yardımcı olmaya çalışır, ancak Özlem'e uygulanan mobbing, sınıftaki öğrencilerinin gözünde saygınlığını yitir-

mesi, maaşının yetersizliği, sürekli olarak KPSS'ye çalışma zorunluluğu gibi baskı unsurları karşısında Özlem gün geçtikçe çaresizleşir.

Özet olarak, *Konuş Özlem Konuş* adlı forum gösterisi kısa bir oyunda birden çok ezilmeye işaret eden bir yaratımdı. Oyunun kısa olmasına rağmen, farklı türde ezilmelerin oyunda gösterilmesi seyircilerin bu sorunları çözmeye olan heveslerini arttırdı diyebilirim. Seyirci katılımıyla birlikte bu performansın süresi iki buçuk saati aştı. En önemli kazanımlarından biri sendika yönetiminin gösteri sırasında ücretli öğretmenlik meselesiyle ilgili sendikada var olan çalışmayı daha yoğunlaştırmaları gerektiğini söylemesiydi. Seyirci katılımının yoğunluğu, sendikalı seyirci-oyuncuların müdahaleleri birçok konuya dikkat çekti. Çalışmayı bittikten üç ay sonra yaptığımız söyleşide bunları konuştuk.

İlke Ekizce, Nihal Üstüntaş Yılmaz, Nurcan Tezcan, Suzan Tümkaya ve Yeşim Salman'la Söyleşi (2012)

Jale Karabekir: Ben yaptığımız çalışma hakkında ne düşünüyorsunuz, oradan başlayayım. Aklınızda neler kaldı?

Nihal Üstüntaş Yılmaz: Benim tiyatroya bulaşmışlığım vardı. Ama Ezilenlerin Tiyatrosu'yla ilgili sadece *Ezilenlerin Pedagojisi*'ni okumuştum. Kitaben bildiğim bir şeydi, onun ötesinde pratik yaptığım bir çalışma değildi. Yıllar önce izlemiştim ya ben sizi.[324] Çok keyif almıştım. Aslında bizim yaptığımız daha çok Kadın Komisyonu faaliyetiydi. Yıllardır birbirini tanıyan, birbiriyle temas kurmuş insanlardık. Fakat aslında birbirimize ne kadar uzak mesafelerimizin olduğunu, yan yana olduğumuzu zannetsek de aslında aramızda mesafelerin olduğunu kavradığımız bir süreçti bizim için. Bu çalışma süreci üç dört ayı buldu sanırım. Bu süreç içinde belki günlerce, aynı yatakta yatarak muhabbet bile etseydik bu kadar yakın temas kuramayabilirdim arkadaşlarımla. Ezilenlerin Tiyatrosu'nu biz senin anladığın, senin yaşadığın bi-

---

324) Gazi Mahallesi'nde oynadığımız *Kadına Yönelik Şiddete Son!* adlı forum oyunundan bahsediyor.

çimiyle bilmiyoruz belki. Ama insanlara forum oyununu sergilerken, o performansları yaparken, kendini birilerinin yerine koyarak, o çok klasik tabirle empati kurarak birilerini anlamak denen şey var ya, o çok kolay becerilebilecek bir şey değil ve çok havada kalıyor bana göre. Birinin halini anlamak, böyle oturarak tek başına oturarak olacak bir şey değil. Gerçekten görerek kavranabileceğini düşünüyorum. Biz bu çalışmayla onu gösterebildik. Eksikleri vardır ama, ezilen bir insanın çıkış yolu nedir, bunu anlatabildiğimizi düşünüyorum. Ama biz iyi bir grup muyduk emin değilim açıkçası. Bazen bazı konularda fazla bilinçli olduğumuzu zannetmek ya da fazla bilinçliymişiz gibi davranmak, bu konuda çok da özgür olamamayı getiriyor. Bizim oyundan biliyorsun işte. İnsanların en çok kalkıp beni (Özlem) oynayacaklarını düşünüyordum ama farklı kişileri oynamayı tercih ettiler. Yine de ezilen kişinin psikolojisini, vermesi gereken mücadeleyi biraz olsun da kavratabildik, diye düşünüyorum. Ben çok şey hissettim. Role çok girdim. Neredeyse ağlayacaktım bir ara. Böyle insanlar benim karakterimin yerine geçtikleri ve oynadıkları zaman, benim rolümde böyle aşırı bilinçli kelimeler kullandıklarında çok sinirlendim. Sonuçta ben Özlemim ya! Orada güvencesiz bir öğretmeni oynuyorum. Birçok sıkıntıyı aynı anda yaşayan bir insanı oynuyorum, tutup orada öyle bir karakterin sarf edemeyeceği, daha bilinç düzeyi o iken, o kıvamda iken söyleyemeyeceği şeyleri söyletmeye çalıştıklarında ya da onu böyle çok saf, bilinçsiz, düzeyi çok düşük bir insan olarak algıladıklarında benim çok sinirim bozulmuştu. Çünkü ben karaktere çok girmiştim ve beni oynayacak kişinin beni anlamasını, empati kurmasını istemiştim. İlk arkadaş çıktığında (seyirci-oyuncu) beceremedi belki, ikinci, üçüncü de... Beşte, altıda daha iyi oldu. Bizim bu oyunu başka yerlerde de oynamamız gerekir, diye düşünüyorum, o zaman bizler de daha iyi kavrayacağız. Ama ben çok keyif aldım. Daha önce birçok tiyatroda oynadığım hâlde, daha önce hiç bu kadar girmemiştim role. Gerçekten kendimi Özlem gibi hissettim. O oldum yani. Ücretli öğretmen olarak çalıştım, o koşulları biliyorum ama o koşulları bilmekle ilgili bir şey değildi. Atölyede yaptığımız çalışmalar bizi

oraya getirdi, Özlem'in hikâyesine getirdi. Biz hazır bir metni oynamadık, biz metni kendimiz kurduk. Eksiklikleri, sıkıntıları vardı, onları düzelttik. Belki bugün otursak üzerinde çalışsak yine birçok şeyi düzeltiriz ama o zaman için çok manidardı.

JK: Seyirci-oyuncu müdahalesinden bahsettin. Çoğunlukla Özlem karakterinin yerine geçildi, birkaç kişi de sendikalı öğretmenin yerine geçti diye hatırlıyorum. Forum Tiyatrosu'nun yapısını algılayana kadar evet doğru söylüyorsun, seyirci arasında farklı karakterlerin yerine geçmek isteyen oldu. Ancak sence seyirci de gördüğünden öğrenmiyor mu? Örneğin seyirci, bir seyirci-oyuncu büyük laflar ettiğinde bunun işlemediğini görmüyor mu? Bunu gören seyirci, kalkıp seyirci-oyuncu olarak başka bir strateji denemiyor mu?

NÜY: Şöyle örnek vereyim. Oyundan sonra katılımda bulunan kişilerle konuşma fırsatı bulduğumda, daha önce tiyatro yapmış olan arkadaşlarım "Ya biz harbi abarttık, ama sonradan abarttığımızı fark ettik" dediler. "Bir daha izleme şansımız olsaydı sanki biz de daha iyi bir şey çıkartabilirdik" dediler.

JK: Tekrar aynı oyunu aynı seyirciye sunmak çok iyi bir fikir. Bu Hindistan'daki topluluk Jana Sanskriti'nin uyguladığı bir yöntem. Aynı oyunu üç dört ay arayla aynı köye gidip oynuyor.

NÜY: Bir de şunu söylemek istiyorum: Biz bu oyunu karma seyirciye oynadık, ama sadece kadınlara oynasaydık daha iyi olurdu. Çünkü bizim oyunda güvencesizlik üzerinden bir tartışma vardı, katılımlar da bununla ilgili oldu. Ama oradaki bir kadındı, eziliyordu, tacize uğruyordu, müdürün karşısında boyun eğmek zorunda kalıyordu falan. Onu orada bir kadın olarak görme kısmı biraz eksik kaldı. Sadece kadınlara oynamış olsaydık, ilk oyun için söylüyorum, daha vurgulu olabilirdi, daha iyi kavranabilirdi diye düşünüyorum.

İlke Ekizce: Ben biraz ne hissettiğimi anlatayım. Öncelikle inşa sürecinin devam ediyor olduğu bir işin içinde olmak benim için çok önemliydi. Yaratıcılığın devamlı önünün açık olduğu bir şe-

yin içinde olmak. Her şeyden öte yazılmış bir metin üzerinden giderken, yazıp çizen bir insan olarak söyleyebilirim, yazan kişinin gözlemleri, deneyimleri üzerinden bakıyorsun, yani senin perspektifin o oluyor, sunulmuş oluyor sana, o yazarın gördüğü kadarını görmen mümkün. Belki fotoğraf çekmek gibi. Yazan kişinin o konu hakkında gözlemi ne kadarsa onunla sınırlısın. Ama Forum Tiyatrosu'nda böyle bir sınırlamanın olmaması, Nihal'in dediği gibi, bir daha olsa farklı olur demesi gibi, aslında şu ânda bu masada otururken bile o inşanın devam ettiği, sürdüğü anlamına geliyor. Kendi gözlemlerimizi kullanmak zorunda olmak, aslında bizi de oyun sürecinde anlattığımız problemlere yeniden geri dönüp bakmamıza neden oluyor. Şimdi oynasam başka oynardım diyor ya, ben de şimdi baktığımda başka bakıyorum. Perdeci'ye başka bakıyorum. Hep bildiğimiz karakterler bunlar, çözümlediğimiz karakterler ama yeniden bakma ihtiyacını bana da hissettirdi. Bizleri seyreden insanlara da bunu hissettirdiğini düşünüyorum. Ve dediğim gibi, bir yazarın sınırlandırmasından çok kendi gözlemlerimize, paylaşmalarımıza fırsat tanıyor. Burası çok önemli, çok değerli. Bunun dışında çalışma süreci beni çok ilgilendirdi. Vardığımız süreçte bir kadın çalışmasının içinde olduğumuzu hissettiren bir çalışmaydı her şeyden önce. Biz Kadın Komisyonu olarak da toplanırız, iş yaparız, toplantımızı yaparız ama ne olursa olsun, birbirimize temas ettiğimiz noktalar bu çalışmalar dahilinde bile yok aslında. Forum Tiyatrosu'nun böyle bir gücü olduğunu fark ettim gerçekten, daha önce izlemiştik, ama böyle bir çalışmanın içinde olmadığım için, mesela ben Suzan'la kesişemezdim diye düşünüyordum şubede. Eylemden eyleme gülümserdik, merhabalaşırdık. Ama burada kesiştik. Mesela şimdi ben Suzan'la ilgili, Suzan'a dair onu oluşturan beş altı cümle söyleyebilirim, bu bir başlangıç tabii ki. Aynı şekilde Yeşim'le aynı okulda çalışmamıza rağmen, kaç senedir birlikte olmamıza rağmen, oyun sırasında Yeşim'le ilgili çok şey öğrendim. Gerçekten ama. Bir de yakınızdır biz, görüşürüz. Ama orada başka bir duygusallık, daha başka bir naiflik içindeydik. Paylaşımın verdiği bir şeyin içindeydik. Gayet birbirimize yaklaştığımızı düşünüyo-

rum, birbirimize temas etmemize vesile olduğunu düşünüyorum her şeyden önce. İşin bu tarafı hâlâ beni heyecanlandırıyor ve devam etmesi gerektiğini düşünüyorum, başkalarına temas olarak da devam etmesi gerektiğini düşünüyorum. Bir de şunu söyleyeyim: İçinde bulunduğumuz çalışmalardan birinde rastgele yürüyüş yapıyorduk ya, numaralarla hızlanıyorduk, jest, mimik ekliyorduk. Hızlandığımda tacizci ile tacize uğrayanın birbirini bulduğunu hatırlar mısın? *(Yeşim'e)* Ne kadar ilginçti ama! O beni çok etkiledi. İkimizin yaşadığı hissiyatı hiç unutmuyoruz. Biz bir yarım saat falan kendimize gelememiştik hatırlarsan. Bunu neden söylüyorum: Forum Tiyatrosu içimizdekilere bakabilme gücü yarattı bence. Ve bir şeyleri ortaya çıkartmada bir rolü olduğunu gördüm. Ben her zaman yaptığımız yaratıcı drama çalışmaları, ekipleri tadında bir şey bekliyordum. O yüzden de çok hevesle beklediğim bir çalışma değildi. Ama öyle olmadığını görmek, başka bir yere evrildiğini görmek gerçekten keyifliydi. İçinde bulunduğum için de mutluyum.

JK: Neden yaratıcı drama gibi diğer etkinliklerden farklı buldunuz?

Yeşim Salman: Çünkü sonuca ulaşamıyorduk. Burada net bir sonuca ulaşıyoruz, ulaştığımız sonucu diğer insanlara götürüyoruz. Diğer çalışmalarda evet kendimizi iyi hissediyoruz, belki meditasyon gibi oluyor bizim için, okuldan çıkıyoruz, işte oraya gidiyoruz, orada bitiyordu. Burada bir veri vardı, elde ettiğimiz bir şey vardı ve en önemlisi de kendi yaşadığımız, direkt kendi yaşadığımız sorunları, kendimizin yazdığı bir şeyleri insanlara sunmamız ve insanların bunun üzerine konuşması inanılmaz, sizde de öyledir sanırım, bir tatmin yarattı. Bu çok büyük bir fark diğerleriyle.

NÜY: Hazır bir tiyatro metni önünüze geldiğinde, az buçuk bir fizibilitesini yaparsınız. Yazarı hangi çağda yaşamış, acaba hangi dönem özellikleriyle yazmış, acaba o karakter nasıl bir karakter, ona göre anlamaya çalışırsınız, karakteri bulan yine oyuncudur. Ama burada hazır bir metin yok. Bu çok zor bir şey. Ben hevesle geldim ama çok da korkutucu bir şeydi.

İE: Ama başka bir açıdan da çok özgürleştirici.

NÜY: Bir şey çıkarabilecek miyiz endişeleri taşıyordum. Yapabileceğimizi biliyordum. Ama ben kendi karakterimden doğru söyleyeyim. Mesela Özlem karakterini hiç kimse bizim önümüze sunmadı. Biz bulduk. Ama yine de bize yabancıydı. Bildiğimiz bir alandan da olsa, başka bir karakter. Nihal değil o, İlke değil o, Yeşim değil o. Başka biri. Hem o karakteri sen buluyorsun, hem de oyun esnasında sen, sen olmaktan çıkıyorsun, o oluyorsun ama sonuçta ben Nihal olarak, Nihal özellikleriyle Özlem'i ben buldum, biz bulduk, biz yarattık ama ben oyun esnasında Nihal olmaktan tam sıyrıldım, Özlem oldum. Bu benim için dehşet verici bir deneyimdi, günlerce etkisinden kurtulamadım. Şimdi tuhaf geliyor, Özlem'in davranışlarını, el kol hareketlerini ben yaptım ama ben orada Nihal olmaktan çıktım. Çok farklı hissettirdi bana. Güzel olan şuydu, drama çalışması ya da herhangi bir çalışma biraz daha böyle kişisel edinim, bilgi, formasyon, donanım, entelektüel birikim, kendini geliştirmek için falan... Ben burada sadece kendimi geliştirmedim, evet bir şeyler öğrendim ama yaşadım. Bir sonucu vardı ama bir sonucu olması değil sadece, başarısı sadece buradan gelmiyor, gerçekten hissettim, yaşadım. Yani ben okula gidip burada öğrendiğim egzersizleri yapmayacağım öğrencilerime, hadi şu hareketleri yapalım falan demeyeceğim. Benim öğrendiğim şey şuydu, bir oyun kurulabiliyor, bu insanların içerisinden çıkartılabiliyor, kendi öz benliklerinden bir şeyler katıyorlar ama aynı zamanda ondan tamamen çıkıp kendilerini başkasının yerine koyabiliyorlar. Ve bu gerçekten karşılıklı. Hani biz oynarken joker durdurdu ya. Joker durdurduktan sonra oynadığımızda da biz o anda bile, o an bile, belki çok iyi gerçekleştiremedik ama, o ân seyirciden dönüş ile bir şey daha ekleyebildik ya da bir şey çıkarabildik.

İE: O ân da devam ediyor, şimdi de devam ediyor, dediğim oydu.

NÜY: Seyircinin bir bakışı, bir şey demesi bile sana orada yeni bir şey yazma şansı veriyor. Yeniden bir şey katma şansı veriyor.

Belki bazı sivri şeyleri çıkarıp daha temiz oynama şansı veriyor. Abartıyorsan, abartılı oynayabilirsin, bilmiyorsun sonuçta el yordamıyla öğrendik, ama gelen bir tepkiyle daha temiz yapmak gerektiğini anlıyorsun. O yüzden diyorum birincisinde, ikincisinde, üçüncüsünde yeniden, yeniden, yeniden kurma şansımız oldu. Biz bunu başka yerlerde oynama şansı bulsak, biz belki dönüp diyeceğiz ki iyi bir şey yaptık, ama iyi bir şey olması bizi getirdiği süreçle ilgili. Ama çok eksik yapmışız daha fazlasını yapabilirmişiz diyeceğiz belki.

JK: Her farklı seyirciyle oyunu daha iyi yazıp oynamaktan bahsediyorsun sanırım.

NÜY: Evet. Güzel olan tarafı da şu: Mesela bir tiyatroda bir oyun sahneleniyor, izleyici olarak gidiyorsun, aynı oyunu bir dershanedekiler toplanıyor, onların çocukları gidiyor, bir yerlerden öğretmenler gidiyor, avukat gidiyor, karma topluluk gidiyor. Herkesin oradan kişisel olarak aldığının başka olmasının dışında, oyuncu sonuçta bunu değiştirmiyor. Oyuncu gelen kitleye göre oyununu değiştirmiyor, değil mi? O oyun öyle bir oyun. Ama ben şunu biliyorum: Konuştuğumuz, deminden beri tartıştığım, anlatmaya çalıştığım aslında, kadın oyuncuyla nasıl olurdu, karma bir topluluğa oynuyorsam nasıl olurdu, öğretmenlere oynuyorsam daha ne yapmam lazımdı, ne yapabilirdim acaba. Çünkü bizim bir çocuğa bir şeyi anlatabilmenin yolu, güvencesizlik mevzusunu bir çocuğa anlatabilmenin yolu bizim yaptığımız oyun değil. Belki öyle bir kitleye oynayacak olsaydık, öğrenci kitlesine oynayacak olsaydık, orada biraz daha onların anlayabileceği vuruşlar yapardık. Ya da kadın topluluğuyla oynuyor olsaydık, aldığımız dönüş de başka olacaktı, bizim verdiğimiz de başka olacaktı. Bizde başka bir gelişim yaratabilecekti. O yüzden diyorum ya çok güzel, karşılıklı, sürekli bir geçiş, etkileşim... Seyirci ile oyuncu arasında sürekli bir temas olması, karşılıklı geçişin olması çok anlamlı bir şey, çok öğretici. Onlar için de, bizim için de.

YS: Bir de şu durum var. Sendika açısından bakarsak, mesela sendikadaki insanları hep sıkıntılı durumlarda görüyoruz, eylem-

lerde, yürüyüşlerde görüyoruz. Suratlar oldukça sevimsiz bir hâlde. Bu çalışmayı yaparken, hiçbir şey olmasa bile, o sıkıntılı gördüğüm insanların hepsi gülüyor. Ve gerçekten gülüyorduk, eğleniyorduk. Sendikada geçirilen bir zaman dilimi var ve orada çok büyük keyif alıyorsun. Bu bile mühim.

İE: Bu oyunun iyi oynanması ya da kötü oynanması, bir tiyatro seyircisi olarak beni hiç alakadar etmedi mesela. Gerçekten. Hiç umursamadım. Çünkü paylaşımı arttırmak ihtiyacını o kadar netleştirdi ki! Ağırlıkla duyduğum his buydu. Sendikada hem ekipteki arkadaşlarla hem de o an paylaşımı yaşadığımız arkadaşlarla o ruh haline, o kıvama gelebilmiş olmak daha önemliydi. Şu şekilde bakmadım: Dramatik yapısı şudur, budur, bu bir oyundur. Gerçekten ben böyle bir şey düşünmedim. Seyrederken de joker olarak dışarıdan izlemeye çalıştığımda da, içindeki etkinlikler sırasında da, sadece seyirci gibi baktığımda da hiç bunu tartışmadım. Arkadaşlardan da oyunla ilgili böyle bir tepki almadık.

YS: Oyun gibi değildi ki zaten... Biz yaşadığımız şeyi yaptığımız için... Oyun oynama diye bir şey yoktu ki...

ST: Dürüst olayım, oyunu sergilemeden önce şunu düşünüyordum: Metin bazında oyun basit oldu, diye düşünmüştüm. Ama oynadıktan sonra, evet şimdi tamam oldu, dedim. Seyirciyle tartışıldıktan sonra tamam oldu dedim. Dolayısıyla kaygımızın olmaması gerekiyormuş.

İE: Doğru söylüyorsun. Sendikalarda politik tiyatroya dair de yapıtlar seyrettim, hatta bir oyun da yazdım oynandı, politik tiyatro üzerine. Ama o politik tiyatroyu oynarken de seyrederken de ruh halinde bu bütünlük yoktu. Aslında yine ezilenleri birarada getirmek noktasından yola çıkıyorsun, politik tiyatroda da öyle. Öğretmen sorunuyla ilgili bir oyun yazmıştık, oynadık ama orada bu paylaşımı yaşamadık, hakikaten yaşamadık. Neden? Çünkü metin üzerinden gidiyorduk.

JK: Paylaşım dediğin nedir?

İE: O ân yaşadığımız, ekip olarak birbirimize dokunma becerileri geliştirmemiz, birbirini tanıma becerileri geliştirmemiz açısından söylüyorum. Politik tiyatro ekibiyken bu kadar ekip değildik gerçekten. Hem de politik tiyatro yaparken daha büyük cümlelerimiz vardı, daha önemli mesajlarımız vardı. Ama seyirciler için buradaki kadar etkileyici, öğretici, kendini ezilenlerle yan yana hissettiren, ezildiğini de hisseden, yani kendinin de bir ezilen olduğunu hissettiren bir noktadan, istediğin mesajı kafa göz yararak vermeye çalış, veremezsin. Toplumsal şiirde de ben bazen sıkılırım, aa bu da olmaz, kaçın polis geliyor, metni yazmış adam diye. Ama bu irriteyi Forum Tiyatrosu'nda hissetmedim. O kadar doğal ve akışındaydı ki... Mesajı sen vermiyorsun çünkü, oyun da vermiyor, mesajı seni seyreden de veriyor o an, oradaki birliktelik de veriyor. Güzelleme yapmak için değil hakikaten, sevdim ve doğru buldum bu çalışmayı, mantıklı buldum. Ve bizi yaklaştırdığını düşünüyorum ve gerçekten seyreden kitlenin de kendini orada gerçekleştirebildiğini düşünüyorum. Benim sendikada hiç görmediğim arkadaşlar gelmişti.

Nurcan Tezcan: Gerçekten tiyatro konusunda iyi bir seyirci olsam da fark ettim ki hiçbir zaman sizin gibi içinde olmamışım. Küçük bir drama eğitimi dahi almadım ya da bir oyun içinde bulunmadım daha önce. O yüzden biraz daha farklı deneyimlerim var, o yüzden biraz daha coşkulu, biraz daha çocuksuyum. Çünkü hem böyle bir şeyin içinde olma deneyimini ilk defa yaşıyorum hem de Forum Tiyatrosu deneyimini ilk defa yaşıyorum. İkisi birarada olunca tadından yenmez bir hal oldu benim için. Bir kere şunlara kesinlikle katılıyorum ve üstüne ekleyecek sözlerim var: Forum Tiyatrosu yapmanın, insanları bildiğimiz klasik tiyatro yapmaktan çok daha fazla biraraya getirdiğini bire bir gözlemleyebildim. Seyirciyle oyuncunun arasındaki farkı azaltması müthiş bir paylaşım ve birliktelik! Bunu çok net gözlemleyebildim. Ve bunu sonuçta biz Kadın Komisyonu olarak yaptık, hiçbir zaman şöyle bir iddiamız olmadı: Biz harika bir Forum Tiyatrosu yapacağız! Böyle bir iddiamız olmadı. Biz Kadın Komisyonu olarak bir şeyler yapmak, kendimizi ifade etmek için yaptık bunu.

Bu noktada çok başarılı olduğumuza inanıyorum. Yeşim'i, Suzan'ı tanımıyordum. Yüzlerini bile bilmiyordum.

ST: Ben de bilmiyordum.

NT: Bizleri biraraya getirdi. Bu çok önemli. Biz hangi faaliyeti yapardık da Kadın Komisyonu'nda böyle güzel bir şey çıkardı, böyle güzel bir birliktelik ve paylaşım çıkardı? Mümkün değil! Ben öncelikle kendimi tanıdım, kendim neyi nasıl yapabileceğimi, nasıl düşündüğümü, ben kaç hızında yürüyorum, ben ezen olduğumda nasıl bir ruh haline bürünüyorum, ezilen olduğumda nasıl bir ruh haline bürünüyorum. Önce kendimi tanıdım. Sonra arkadaşlarımı tanıdım. Bu iş kesinlikle arkadaşlarınızı tanımadan olmuyor. Mesela ben rol gereği sadece Rojda'yla muhataptım. Göz hareketlerimizle konuşuyorduk, pas veriyorduk, karşımıza gelecek kişiyi ezeceğiz ya, karşımıza seyircilerden biri geldiğinde göz hareketiyle bastır, evet şimdi eylem bende, diyorsun. Bu hiçbir tiyatro için hiçbir koşulda olacak bir şey değil. O kadar arkadaşınla, rol arkadaşınla bir bağ kurmalısın, ezberden yaptığın bir şey söz konusu değil çünkü. Kaş göz hareketleriyle oyuna yeni katılan ve yepyeni replikler söyleyen insanlara karşılık vermelisin. Biz çok şanslıydık çünkü ezen rolünü oynuyorduk. Benim karşı tarafın söyleyeceklerine karşı milyon tane cevabım vardı çünkü ezen karakteriydim. Çok rahat bir şekilde, "Seni ilçeye şikayet edeceğim" dendiğinde gülerek "İlçeden geliyorum şimdi istersen dilekçeni ben götüreyim" diyen müthiş engin bir dünyası var çünkü ezenin. Rüşvet verebilirsin, tehdit edebilirsin, aklıma binlerce düşünce, ezme biçimi geldi. Sonra oyun bittikten sonra, haftalar sonra da arkadaşlardan aldığımız izlenimler çok güzeldi.

JK: Konuşuluyor muydu oyun hâlâ?

NT: Tabii ki.

NÜY: Çok uzun süre devam etti.

NT: Dediler ki, biz şunu konuşsak Forum Tiyatrosu'nun yaptığını başaramazdık: "Haydi arkadaşlar bir masanın etrafında toplanalım da ücretli öğretmenlere karşı müdürlerin yaptıklarını

konuşalım" Böyle bir şey yok. Bu doğaçlama olabilecek bir şey. "Bunu gerçekten masaya yatırma, tartışma ve en derin hücrelerinde bile hissetme olanağı hiçbir zaman bulamazdık biz. Sizin sayenizde bulduk" dediler. "Bunun birkaç farklı konuda yapılmasını çok isterim" diyen birkaç arkadaş oldu. Ya da "Bunu farklı yerlerde yapmanızı isterim" diyen ya da "Bizim sendikada farklı konuların masaya yatırılmasını isterim" diyenler oldu. Ve yine İlke'ye katılıyorum. Kimse oyunculuktan bahsetmedi. Bu çok iyi yaptığımız için ya da bahsedilemeyecek kadar kötü yaptığımız için değildi. Forum Tiyatrosu'nun mantığını onlara ilk seferinde bile verebildik. Doğru kavradılar. Hiçbir zaman oyunculuğa, replikle-re takılmadılar. Direkt anladılar. Bizim dahil olacağımız, problemi çözmeye çalışacağımız bir oyun söz konusu diye doğrudan anladılar. Ben üç dört kişi getirmiştim seyirci olarak, ben onlara Forum Tiyatrosu'nun ne olduğunu anlatmamıştım, bak siz katılacaksınız falan dememiştim. Onlar kendiliğinden bunu yaptılar. Şunu da söyleyeyim: Ben ezen bir insandım mesela, söylediğim sözlerin karşısında insanların kaşlarının çatıldığını ve "Bana ne zaman sıra gelecek, benim de söyleyecek sözüm var" haline geldiklerini gördüm. Klasik tiyatronun veremeyeceği bir havaydı. İnsanlar senin söylediğin gibi, ezenlerin yerine geçmek istiyorlar; ezeni değiştirmek çok kolay, hemen çözülür. Biz eğer ezenlerin yerine geçebiliyorsunuz deseydik, herhâlde oyun on beş dakika sürerdi. Oyunu çok kolay çözüme kavuştururlardı. Ezilenlerin yerine geçilmesini, bunu çok kesin söylemedik ama öyle yönlendirdik, "Nasıl yapacağız şimdi, böyle dese, şöyle dese" diye düşündüler. Ezilenlerin yerine geçince işin rengi değişti. Küçük çözümler buldular. Ezileni destekleyen, mesela sendika temsilcisi olursa bir çözüm yolu bulabildiler. Ezilenin yerine bire bir kendilerini koyduklarında çok da çözüm bulamadıklarını gözlemledim ben. Ezilenin ezilme duygusunu çok net aldıklarını düşünüyorum. Kişisel olarak da Kadın Komisyonu faaliyeti olarak da harika bir tecrübeydi. Seyirci-oyuncu olması da harika bir şeydi. Mesela bana çok büyük bir kötülük yaptınız, bundan sonra klasik bir tiyatro etkinliğinde, hiçbir tecrübem yok ya, ay bunu mu sey-

redeceğiz, olurum herhâlde. Keşke Forum Tiyatrosu her kesime ulaşsa, her kesim kendi problemlerini masaya yatırmak için ona yönelse. Son olarak bizim yaptığımız çalışmayı, ilk önce tekrar bizim camiamızda, sonra bize benzeyen diğer öğretmenlerin camiasında, daha sonra belki de çok başka, öğretmenliği bilmeyen, öğretmenliğin sıkıntılarını bilmeyen camialarda keşke sergileme şansı bulsak. Ben oyunu sergilediğimiz güne kadar ne çıkacağını bilmiyormuşum. Oyunu sergilediğimiz gün, tamam bu böyleymiş, Forum Tiyatrosu böyle bir şeymiş diye çok net anladığımı fark ettim. Aylarca hazırlanmamıza rağmen bunu görmemiz lazımmış.

İE: Birbirimize temas etmek için hazırlandık, değil mi? Hazırlık, oyuna yapılan bir hazırlık değildi. Birbirimizle iletişimimizi kuvvetlendirmekle ilgili yaptığımız bir şeydi. Oyun ise sohbet etmek gibi bir şeydi. Ortaya attığımız bir konuyu konuşmak gibiydi. Hazırlandığımız süreç çok farklıydı. Oyun üzerine iki hafta mı çalıştık? Üç mü? Mesela şu ân başka bir oyun üzerine çalışsak çok daha başka olurdu. Forum Tiyatrosu üzerine fikrimizin olması, birbirimizle temasımızın artık daha farklı olması...

ST: Hadi yeni bir oyun daha çıkaralım.

NT: Dedik ya, oyunculukların bir önemi yok. Bence mekânın da bir önemi yoktu. Oraya öğretmenler odası yazdık, oraya müdür odası yazdık, hiçbir önemi yoktu. Kıyafetlerin de hiçbir önemi yoktu. Kimin erkek kimin kadın olduğunu verdi kıyafetler, tamam bitti. Demediler ki, "Hmm bunun kıyafeti neden böyle?" Kimse bunu demedi. Mantığı çok iyi kavradıkları için.

NÜY: Bir şey sorabilir miyim? Merak ettiğim için. İkinci, üçüncü, dördünce kere oynarsak demiştim ya. Bu doğru bir şey mi, çok emin değilim ama bence bu topluluk başka bir oyun çıkarmamalı mı?

NT: Başka bir oyun mu? Yeni bir oyun mu?

İE: Bana oyun demek tuhaf geliyor.

NÜY: Tam da o yüzden söylüyorum. Forum Tiyatrosu çalışması yaparken belki bir topluluk birkaç kez aynı oyunu oynayabilir ama aynı topluluğun devamlı oyun çıkarması profesyonelleşmeyi getirip de işin ruhunu zedeleyen bir şey olmaz mı?

JK: Yo. Okmeydanı'nda iki yıl Ezilenlerin Tiyatrosu çalıştık, altı atölye yaptık.

NÜY: Aynı toplulukla mı?

JK: Aynı toplulukla ama birileri geldi, gitti, en az altı kişi neredeyse hepsinde vardı.

NÜY: Bu bilgelik, profesyonellik getirmiyor mu?

JK: Kendi içinde getiriyor ama doğrusunu söylemek gerekirse çok deneyim kazanıyorsun. Oyun kurmakta deneyimli oluyorsun. Seyirci-oyuncu katıldığı zaman inanılmaz bir deneyimle karşılık buluyorsun. Mesela *Şansımız Var mı?* adında bir oyun yapmıştık, iş yerinde kadına yönelik tacizi anlatan. Çözülmesi çok zor bir oyundu, her zaman çok kolay çözülmüyor. Bunu Okmeydanı'nda oynadık başka bir deneyimdi, bir üniversiteden 8 Mart dolayısıyla çağırmışlardı, o bambaşkaydı, Sultanbeyli Toplum Merkezi'nde oynadık, tamamen başka. Seyirci-oyuncuların getirdikleri çözümler ve yaklaşımları çok farklıydı. Oyun aynı ama...

İE: Profesyonelleşmene çok da izin vermez ki, çünkü devamlı yeni bir seyirci katılıyor oyun sırasında.

JK: Nihal senin söylediğin belki çok sonra, çok fazla çalıştıktan sonra olabilecek bir şey. Bir de profesyonellik biraz da para kazanmayla ilgili. Ama mesela Gölcük Şirinköy'de deprem sonrasında kadınlarla bir atölye yapmıştık. Okmeydanı'ndaki ekipten iki kişiyi desteğe çağırdım, geldiler. Bu çok önemli bir şey. Profesyoneller mi? Uzmanlar mı? Hayır. Deneyimliler mi? Evet. Oradaki kadınlara "Biz oynadık, siz de oynayabilirsiniz" güvenini verdiler, destek oldular. Sadece tiyatro anlamında da değil, kadınlık ortaklığı da kuruyorsun.

YS: Profesyonelleşmek için daha başka şeyler gerekmiyor mu? Bir metin olsa biz onu oynasak, sürekli oynasak belki onda bu olabilir.

İE: Forum Tiyatrosu'nda oyunculuk kariyeri gibi bir derdimiz yok.

NÜY: Mükemmeliyet yaratıyor mu, merak ettiğim bu aslında. Yani biz bir daha oynasak şu eksikleri tamamlama gayreti falan diyorduk ya, bu bir mükemmeliyet yaratıyor mu, onu soruyorum. Kaygım bu.

JK: Tabii, biraz yaratıyor. Nelin ve Feride'yle *Dar-alan* üzerine geçenlerde konuştuk. Tiyatro Boyalı Kuş içinde yapmıştık *Dar-alan*'ı. Konuşmadan önce de oyunun ilk kaydını seyrettik. Kendini seyredince çok eleştiriyorsun tabii. Çok çalışmıştık. Teatral, estetik, dramaturjik kaygılarımız vardı. Bizim meselemiz olacak forum oyunu, kesinlikle bizden uzak bir mesele olmayacak, başkasının sorunu olmayacak, demiştik. İlk oyunun kaydı olduğu için çok eksikleri olduğunu gördük. Teatral sorunlardı bu ama.

İE: Ama ekibe yeni insan katmak zorundasın, biz örgütlülük için yapıyoruz bunu. Bu söylediğin kaygı çok anlamlı değil çünkü biz bunu örgütlülük durumunu arttırmak için sendikada yapıyorsak zaten ekibin aynı olması anlamsız olur. Zaten yeni insanları katmak istiyorsun. Bir de Forum Tiyatrosu'nun kendinden kaynaklı, seyircinin devamlı yeni oyuncu olma durumu var.

JK: Klasik oyunların içinde de oynandıkça değişimler, düzeltmeler olur, normal oyunların da kendi süreçleri var. Ama benim, bizim durumumuz da sizlerden farklı değil. Bazen, bu böyle olmaz, olmamalı ya da böyle olmalı dediğimde, deneyim üzerinden konuşuyorum, on iki yıllık deneyim üzerinden. Belki sen bilgi üzerinden söylüyorsun ya da hissederek söylüyorsun. Ama biz bu söylediklerinizi zaten bizzat, şahsen de yaşamış durumdayız. Yaşadık, yaşayacağız. Ben de atölye katılımcısı olduktan sonra kolaylaştırıcı olduğum için belki de. Zaten o değişim ve dönüşüm sende olmadığı sürece bu işi yapamazsın, yani atölye ka-

tılımcısı olmadan kolaylaştırıcı olamazsın. Seyirciden gelen katılımla büyüyor, deneyim kazanıyorsun. Çok kıymetli bu. Normal tiyatro yaptığım için de biliyorum bunu. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda ham bir çekirdeği veriyorsun, seyirci onu seninle birlikte tekrar yazıyor, sen de o yazımın içinde oluyorsun. Bu inanılmaz kolektif bir şey.

İE: İnşa dedim ya. Büyüyen bir organizma. Mercan gibi.

NT: Sen dedin ya, oyuna biz birkaç hafta çalıştık, ondan önce birbirimizi tanıma süreciydi diye, ona katılmadığımı belirtmiştim. Az önce aklıma şu geldi: Ben daha önce böyle bir eğitim almadığım için, Jale bir çalışmada şöyle demişti: "Sahnede bilinçli durmanız lazım, elinizin, kolunuzun ne yapacağı planlı, bilinçli olmalı." Benim tüylerim diken diken olmuştu.

İE: Klasik tiyatro eğitimi vermiş sana. (*gülüşler*)

JK: Evet. Ama orada demek istediğim karakterin bedenine ve hareketlerine sahip olmaktı sanırım.

NT: Çünkü benim hayatta beceremediğim bir şeydir. Genelde elimi kolumu ne yapacağımı bilemem. Neyse, şunu söylemek istiyorum, o birbirini tanıma denen çalışmaların içinde, minik minik yüzlerce, bir tiyatro oyunu çıkarmanın temelleri vardı.

JK: Peki, sahnede nasıldın? Bilinçli miydin?

NT: Tabii, tabii. Şöyle söyleyeyim mesela odak bende değilken bile, kimse bana bakmıyorken bile, ben bacaklarımı açıp öyle tesbih sallamam gerekiyordu. Bir saati aşkın sürdü sanırım, son on beş dakika...

JK: İki buçuk saat sürdü.

NT: O kadar sürdü mü? Son on beş dakika kontrolü bilerek bıraktım. Erkek karakteri oynadığımda mesela, o bedeni hissedeceksin, o omuzlar hiç düşmeyecek. Bunlar müthiş tecrübelerdi benim için.

JK: Peki, oyundan sonra tepkiler nasıl oldu? Mesela ne zaman, nerede oldu?

NT: Hep birlikte otururken tartışıldı. Bir de benim davet ettiğim kişilerle okulda konuştuk. Dediğim gibi, oyunculuk gibi şeyler hiç konuşulmadı. Ezen ile ezilen ilişkisini çok iyi kavramışlardı ki hiç Forum Tiyatrosu deneyimi olmayan insanlardan bahsediyorum. Forum Tiyatrosu'nun ne demek olduğunu anlamışlardı. Söyleyebilecek bir şeyleri mutlaka vardı, belki kalkıp oynamasalar bile, hepsinin kafalarında bir şeyler oluşmuştu: "Ben bu durumda olsaydım, ne yapardım, ne söylerdim." Bize bu sunulmadıkça görmüyoruz. Mesela ücretli öğretmen açısından bakalım, tamam ücretli öğretmenlerin sıkıntılarını oturup konuştuğumuzda görüyoruz ama sene başında görüyoruz, sonra unutuyoruz. Ama Forum Tiyatrosu'nda bu konuyu ele alınca insanları silkeliyorsun.

İE: Sunduğumuz alandan yani sendikadan gelen bir yorum aktarmak isterim. Örgütlenme sekreterimizle konuşurken, bize teşekkürü sırasında bir şey söyledi, bence çok önemliydi. Oyunun tam içeriğiyle ilgili değil ama, oyunun insanları sendikaya çekmesiyle ilgili bir teşekkürdü. Paylaşımı ne kadar kuvvetlendiriyor, arttırıyor ki sadece üyelerin birbirleri arasındaki değil, örgüt ile üyesi arasındaki bağlantıyı da arttırıyor demek ki. Akşam saatlerinde atölye çalışması için kadınların şubeye gelip gitmeleri, seyircilerin orada olması, "sendikayla ilgili, siyaset yapıyorsunuz vs. gibi eleştiriler aldığımız bir dönemde, özlük haklarıyla, sözleşmeli öğretmenlikle ilgili gündemin hem kendisi olan, ama politik olduğu hâlde çok politik gibi görünmeyen sorunlara dokunduğumuzdaki paylaşım aslında bizim içimizi ve ortamımızı rahatlattı" şeklinde yorumlar geldi. Ben de katılıyorum buna.

NÜY: Sadece seyircide bir algı yaratmanın ötesinde bizi de forum oyuncusu olarak iyi örgütlediğini düşünüyorum. Gerçekten bizim de memlekette yaşananlardan bağımsız bir hayatımız yok. İster istemez her türlü olumsuzluk bize de sirayet ediyor ve ciddi anlamda bizi demoralize ediyor. Öyle bir dönemde birlikte birbirine tutunarak, birbirine güvenerek ve inanarak ortaya çıkardığı-

mız şey bizim aynı zamanda verdiğimiz mücadeleye de yeniden bir örgütlenme ihtiyacımızın olduğunu, buna dair bir temas kurma ihtiyacımızın olduğunu ve inancımızı, umudumuzu tazeleyen bir şey oldu. Mesela emin ol, iş yeri temsilcisinden üyeye kadar herkesin söylediği şey şu: "İyi ki yaptınız, öyle güzel bir çalışma yaptınız ki." Bazen bize kadın günü yapıyormuşuz gibi davrandılar, "Bu ne kadınlar basmış burayı" diye. Bir süre sonra şunu gördüler ama, sendikada üye toplantısı ise üye toplantısı, eylem ise eylem, etkinlik ise etkinlik, o salonu en çok dolduran, insan taşıyan ve kendini ve başkalarını örgütleyen o Forum Tiyatrosu'nun kadınları. Gerçekten öyle.

YS: Bunu ben de duydum.

İE: Etkinliğin özelinde söylemiyorsun değil mi?

NÜY: Yok, hayır. Forum Tiyatrosu'na katılan arkadaşların bir kısmı yeniydi ya da etkinliklerde bulunmuyordu. Ama Forum Tiyatrosu'ndan sonra birçok şeye katılmaya başladılar. Onu söylüyorum.

İE: Böyle bir amacımız olmasa zaten...

NÜY: Bu çalışma bizi yeniden örgütledi. Hem bizim önümüzü hem de sendikadaki birçok faaliyetin önünü açtı. Kesinlikle yadsınmayacak bir şey. Bir de şunu söyleyeyim. Mesela biz sendikada bir iş örgütlüyoruz, o hafta her akşam toplantı, her akşam eylem falan, arada bir akşam Forum Tiyatrosu çalışması var. Bana şu çok söylendi: "Ya sizin şu Forum Tiyatrosu çalışmasını ertelesek olmaz mı?" "Hayır," dedim. "Siz bunu kadınların kendi kendilerine bir araya geldikleri ve kendilerini eğlendirdikleri bir şey olarak görüyorsanız tamam tabii ki iptal edilebilir. Ama bu böyle bir şey değil," dedim. Sonrasında bana dönüp "İyi ki çok istikrarlı bir biçimde, inatla ve ısrarla bu çalışmayı yaptınız," dediler. "Sendikada orada bir kadınlar grubu var, orada bir şeyler yapıyorlar algısını genele yayarak inatla, ısrarla, birbirine inanarak, güvenerek yaptığında yolun çok açık olduğunu gösterebildiniz," dediler. Bunun neticesini gördüler.

NT: Ben de bunu duydum. Sendikada bir eylem olduğunda ve biz bunu duyurduğumuzda Forum Tiyatrosu çalışmasına katılan arkadaşlarımızın hepsi oradaydı. Bizim birliktelik duygumuzu geliştirdi. Buna derinden inanıyorum.

NÜY: Ücretli öğretmenlerle ilgili bir oyun yapıp, eyleminde olmamak olur mu? Ücretli öğretmenlerin paso hakkı için Karaköy'de birlikte eylem yaptık. Bu eylemi sendika örgütledi, ama hepimiz oradaydık.

JK: Aksiyon, eylem işte.

NT: Farkındalık yaratmak istediysek yarattık.

İE: Zaten amaç buraya varmıyorsa, niye yapıyorsun? Kendini mi rahatlatacaksın!

NT: Her Perşembe akşamı toplanıp eğlenelim diye bir şey değildi.

JK: Ama eğlenmedik mi?

ST: Çok eğlendik.

NÜY: Birincisi, disipline ediyor. Eminim birçoğumuz çok sıkıntılıydık; kişisel, ailesel, maddi sorunlarımız vardı.

YS: Bunları da konuşuyorduk.

NÜY: Ben kızım doğduğundan beri bir damla gözyaşı dökmeyen insan, samimi bir arkadaşımın yanında bile rahatlıkla gözyaşı dökmem, bundan utanır çekinirim, böyle bir topluluğun önünde bundan imtina etmedim bile. Dedim ya, disipline ediyor, umut veriyor, güven veriyor, eğleniyorsun. Etkili iletişim kurabiliyorsun. Öğretmeniz sonuçta. Okullarımızda da önümüzü açan bir şey bu. Öğrencilerle kuracağımız teması da kuvvetlendiren bir şey.

NT: Öğrencilerime bir egzersizi oynattım. Rehberliğine girmediğim bir sınıfta ders boştu, ben girdim. Amaç oyalamaktı, çocukların çok hoşuna gitti. Başarısızlığıyla dalga geçilen, ergen çocuklar çok acımasızdır. Ama başarısız görünen çocukların oyunda müthiş bir konsantrasyon göstermeleri, başarılı olmaları bir-

çok şeyi değiştirdi. Her rehberlik dersinde beni bulup, "Hadi hocam, oynayalım," dediler. Sonra uyarlayabildiklerimi onlara oynattım, hâlâ ısrarla, "Yine rehberliğimiz boş geçecek, gelir misiniz?" dediler. Ben de kendiniz oynayın dedim ve hiç umudum yoktu. Ama sonra ertesi gün bana kendi kendilerine oynadıklarını söylediler. Kimin kârı oldu? Başka konularda başarısız olanların, bu tür oyunlarda ne kadar başarılı oldukları ortaya çıktı. Müthiş bir tecrübeydi çocuklar için.

BİTİRİRKEN



Bizim hikâyemiz...

Ellerinizin, parmaklarınızın, gözlerinizin değdiği, dolaştığı bu sayfalar *benim* hikâyemi *bizim* hikâyemize dönüştüren deneyimlerin sadece yazılabilen bir kısmıydı...

Yazıya aktarmayı beceremediğim tüm heyecan, mutluluk, neşe, dayanışma, eylemler ve daha nicelerinden dolayı affınıza sığınıyorum.

Çalışmaya, yaratmaya, konuşmaya, oynamaya, eylemliliğe, karşı çıkışa, mücadeleye devam edeceğiz.

Mutlu olmak için cesaretli olun!

KAYNAKÇA

Abadan-Unat, Nermin, "Söylemden Protestoya: Türkiye'de Kadın Hareketlerinin Dönüşümü", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.

Ağduk Gevrek, Meltem ve Timisi, Nilüfer, "1980'ler Türkiyesi'nde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Altınay, Rüstem Ertuğ, "From a Daughter of the Republic to a Femme Fatale: The Life and Times of Turkey's First Professional Fashion Model, Lale Belkıs", *WSQ: Women's Studies Quarterly,* 41: 1 & 2, 2013, s. 113-130.

Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Ayata, Ayşe, "Gecekondu Kadınlarının Sorunları ve Çözümünde Toplum Merkezlerinin İşlevi", Kasım Karataş (ed.), *Çağdaşlaşma Süre-*

cinde Toplum Merkezlerinin Yeri ve İşlevi içinde, Çağdaş Kadın ve Gençlik Vakfı Yayını, Ankara, 1999.

——, "Kentsel Bütünleşme Sürecinde Toplum Merkezlerinin Yeri ve İşlevi", Kasım Karataş (ed.), *Toplum Merkezlerinin Desteklenmesi* içinde, Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve UNICEF Ortak Yayını, Ankara, 2001.

Babbage, Frances, *Augusto Boal*, Routledge, New York, 2004.

Bayraktar, Sevi, *Makbul Anneler Müstakbel Vatandaşlar*, Ayizi Kitap, İstanbul, 2011.

Bilal, Melissa, Ekmekçioğlu, Lerna ve Mumcu, Belinda, "Hayganuş Mark'ın (1885-1966) Hayatı, Düşünceleri ve Etkinlikleri: Feminizm: Bir Adalet Feryadı", *Toplumsal Tarih*, Cilt: 15, sayı: 87, Mart 2001, 48-57.

Boal, Augusto, *Theatre of The Oppressed*, çev. Charles A. ve Maria-Odilia Leal McBride, Theatre Communications Group, New York, 1985.

——, "Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978", *The Drama Review*, 1990a, s. 34, 24-34.

——-,"The Cop in the Head: Three Hypotheses", *The Drama Review*, 1990b, s. 34, 35-42.

——, *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*, çev. Adrian Jackson, Routledge, Londra, 1998.

——-, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, çev. Adrian Jackson ve Candida Blaker, Routledge, Londra, 2001.

——, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003.

——-, *Aesthetics of the Oppressed*, çev. Adrian Jackson, Routledge, New York, 2006.

——, *Arzu Gökkuşağı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu*, çev. Fırat Güllü, Sinem Yılancı, Ece Aydın, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

——, *Oyuncu ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*, çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2014.

Boal, Julian, "Notes on Oppression", Birgit Fritz, *In Exact Art-The Autopoietic Theatre of Augusto Boal: A Handbook of Theatre of the Oppressed Practice* içinde, Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2012, s. 102-109.

Bora, Aksu, "Bir Yapabilirlik Olarak Ka-der", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Butler, Judith, *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

——-, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

——-, "Evrenseli Yeniden Sahnelemek: Hegemonya ve Biçimciliğin Sınırları", Slavoj Zizek, Judith Butler, Ernesto Laclau, *Olumsallık Hegemonya Evrensellik: Solda Güncel Diyaloglar* içinde, çev. Ahmet Fethi, Hil Yayın, İstanbul, 2009.

——-, *Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2014.

Cohen-Cruz, Jan, "Theatricalizing Politics: An Interview with Boal", Mady Schutzman ve Jan Cohen-Cruz (ed.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* içinde, Routledge, Londra, 1994, s. 227-235.

Cohen-Cruz, Jan, Schutzman, Mady, "Theatre of the Oppressed Workshops with Women; An Interview with Augusto Boal", *The Drama Review*, 1990, s. 34, 36-76.

Çakır, Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.

Çeri, Bahriye, *Türk Romanında Kadın,* Simurg, İstanbul, 1996.

Daly, Kerry, *Families and Time: Keeping Pace in a Hurried Culture*, Sage Publications, ABD, 1996.

Davaz Mardin, Aslı, "Görünmezlikten Görünürlüğe: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Dinçer, Yeşim, "AKP'nin 'Makbul Kadın' Politikasına Karşı Feminist Forum, Yayınlanmamış Sunum Metni [*Feminist Politika,* Mayıs 2015, 26. sayıda yayımlanacak].

Donovan, Josephine, *Feminist Teori,* çev. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

Ecevit, Yıldız, Kardam, Filiz, "1990'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Ekal, Berna, "Yerel Yönetimler ve Sığınma Evleri: Kadına Yönelik Şiddetle Mücadelede 'Kurumsallaşma', 'Yardım' ve 'Kontrol'", Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu, Yeşim Yasin (ed.), *Neoliberalizm ve Mahremiyet: Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik* içinde, Metis Yayınları, 2011, s. 244-265.

Fisher, Berenice, "Feminist Acts: Women, Pedagogy, and Theatre of the Oppressed", Mady Schutzman ve Jan Cohen-Cruz (ed.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* içinde, Routledge, Londra, 1994, s. 185-197.

Freire, Paulo, *Pedagogy of The Oppressed*, çev. Myra Bergman Ramos, The SeaburyPress, New York, 1968.

——-, *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev. Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

Fritz, Birgit, *In Exact Art-The Autopoietic Theatre of Augusto Boal: A Handbook of Theatre of the Oppressed Practice*, Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2012.

Foucault, Michel, "The Subject and Power", Hubert L. Dreyfus ve Paul Rabinow (ed.), *Afterword to Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* içinde, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, s. 208-226.

Ganguly, Sanjoy, *Jana Sanskriti: Forum Theatre and Democracy in India*, Routledge, New York, 2010.

Gök, Fatma, "The History and Development of Turkish Education", Marie Carlson, Annika Rabo ve Fatma Gök (ed.), *Education in 'Multicultural' Societies – Turkish and Swedish Perspectives* içinde, Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions, Cilt: 18, Stockholm, 2007.

Gökdağ, Ebru, *Bir Tiyatro Devrimcisi: Augusto Boal*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2004.

Harris, Olivia "Households as Natural Units", Kate Young, Carol Wolkowitz, Roslyn McCullagh (ed.), *Of Marriage & the Market: Women's Subordination Internationally and Its Lessons Young*, içinde, CSE Books, Londra, 1981.

Hauden, Linda, "Co-creating Sacred Space: The Use of Theatre in the Transformation of Conflict", The Fielding Institute, Human and Organizational System, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kaliforniya, ABD, 1997.

Işık, S. Nazik, "1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Jackson, Adrian, "Translator's Introduction", Augusto Boal, *Rainbow of Desire* içinde, Routledge, Londra, 1995, s. xvii-xxvi.

KADIN Kültür İletişim Vakfı ve Ovadia, Stella, Doğu, Evin, *Yazko Somut 4. Sayfa: İlk Feminist Yazılar*, Renas Yayıncılık, Ankara, 2013.

Karabekir, Jale, "Performance As a Strategy for Women's Liberation: Practices of the Theatre of the Oppressed in Okmeydanı Social Center", Boğaziçi Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004.

——, "Ezilenlerin Tiyatrosu, Feminizm ve Direnme Pratikleri Üzerine", *Üç Ekoloji*, Güz 2005, s. 153-160.

——, "Jana Sanskriti Topluluğu'ndan Sanjoy Ganguly'yle Söyleşi", *Oyun Dergisi*, 2008a, Sayı: 6, s. 61-66.

——, "Kırgızistan'da Ezilenlerin Tiyatrosu Çalışması", *Oyun Dergisi*, 2008b, Sayı: 6, s. 71-74.

——, "Augusto Boal ve Ezilenlerin Estetiği", *Çerçevesiz Sanat*, 2008, 2, s. 4-7.

Karafazlı, Dilek, "Sosyal Haktan Hayırseverliğe: Sosyal Yardımlar", *Feminist Politika*, 25, Kış 2015, s. 12-13.

Karakaş, Hülya, *İstanbul'un Kadınları Sahnelerin Sultanları*, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul, 2014.

Karataş, Kasım "Toplum Merkezleri Düşüncesinin Doğuşu ve Gelişimi", Kasım Karataş (ed.), *Çağdaşlaşma Sürecinde Toplum Merkezlerinin Yeri ve İşlevi* içinde, Çağdaş Kadın ve Gençlik Vakfı Yayınları, Ankara, 1999.

Kelly, Liz, Burton, Sheila ve Regan, Linda, "Researching Women's Lives or Studying Women's Oppression? Reflections on What Constitutes Feminist Research", Mary Maynard ve June Purvis (ed.), *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective, Gender & Society: Feminist Perspectives on the Past and Present* içinde, Taylor and Francis, Londra, 1994.

Kemal, Namık, *Vatan yahut Silistre*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

Kılıç, Zülal, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.

Koçali, Filiz, "Kadınlara Mahsus Gazete Pazartesi", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Koçyıldırım, Şener "Toplum Merkezleri ve Sosyal Hizmet Uygulamaları", Nesrin G. Koşar ve Veli Duyan (ed.), *Prof. Dr. Sema Kut'a Arma-*

ğan Yaşam Boyu Sosyal Hizmet içinde, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler Yüksekokulu, Ankara, 1999.

Kümbetoğlu, Belkıs, "Kadınlara İlişkin Projeler", Aksu Bora ve Asena Günal (ed.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Lundgren, Eva, *Şiddetin Normalleştirilme Süreci*, çev. Berna Ekal, Gökkuşağı Yayınları, İstanbul, 2009.

Melemen, Nejmiye, "İstanbul Okmeydanı Toplum Merkezi", Ev Eksenli Çalışan Kadınlar Toplantısı konuşma metni, İstanbul, 2001.

Özkazanç, Alev, "Butler'ın Feminizmi: Siyasi bir Okuma için Kılavuz", *Mülkiye Dergisi*, 37 (4), s. 118-138.

Reinharz, Shulamit, *Feminist Methods in Social Research,* Oxford University Press, ABD, 1992.

Rittersberger, Helga İda ve Kalaycıoğlu, Sibel, "Birey, Devlet ve Toplumun Buluşma Noktası Olarak Toplum Merkezlerinin Çalışmalarında Kullanılabilecek Sosyolojik Değişkenler", Kasım Karataş (ed.), *Toplum Merkezlerinin Desteklenmesi* içinde, Ankara: Başbakanlık Sos-yal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve UNICEF Ortak Yayını, Ankara, 2001.

Sami, Şemsettin, *Kadınlar*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1996.

Sancar, Serpil, "Türkiye'de Kadın Hareketinin Politiği: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler", Serpil Sancar (der.), *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Eleştirinin Birikimi* içinde, Koç Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2012.

Sanders, Valerie, "First Wave Feminism", Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Post Feminism* içinde, Routledge, Londra, 2001.

Sayılan, Fevziye, "Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim", Fevziye Sayılan (der.), *Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim: Olanaklar ve Sınırlar* içinde, Dipnot Yayınları, Ankara, 2012.

Schutzman, Mady, Cohen-Cruz, Jan, "Introduction", Mady Schutzman ve Jan Cohen-Cruz (ed.), *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics* içinde, Routledge, NY, 2006, s. 1-9.

Sirman, Nükhet, "Feminism in Turkey: A Short History", *New Perspectives on Turkey,* 3 (1), 1989, s. 1-34.

Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumuna Bağlı Toplum Merkezleri Yönetmeliği, *Resmi Gazete*, 11 Temmuz 2000, Sayı: 24106, s. 9.

Şahinci Kurtbasan, Neşe, "Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu'na Bağlı Toplum Merkezleri", Kasım Karataş (ed.), *Toplum Merkezlerinin Desteklenmesi* içinde, Ankara: Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve UNICEF Ortak Yayını, Ankara, 2001.

Tekeli, Şirin, "'80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluş Hareketinin Gelişmesi", *Birikim*, 3, 1989, s. 34-41.

——-, "Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998.

Tiyatro Boyalı Kuş Gönüllüleri, "Kadına Yönelik Şiddete Son!: Forum Tiyatrosu Üzerine", *Çerçevesiz Sanat*, Ocak 2009, Sayı: 5, s. 38-41.

Thornham, Sue, "Second Wave Feminism", Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Post Feminism* içinde, Routledge, Londra, 2001.

Tomanbay, İlhan "Kentlileşme, Belediyelerde Sosyal ve Kültürel Çalışmalar ve Toplum Merkezleri", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler Yüksekokulu Dergisi*, 1991, s. 9, 41-53.

Toska, Zehra, "Çağdaş Türk Kadını Kimliğinin Oluşumunda İlk Aşama Tanzimat Kadını" *Tarih ve Toplum*, Sayı: 124, Nisan 1994, s. 5-12.

Ulusoy, Deniz, "AKP'nin 'Makbul Kadın' Tahayyülü ya da İmkansız Hayaller", *Mesele*, 99, Mart 2015.

Van Os, Nicole, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", Mehmet Ö. Alkan (ed.), *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Zihnioğlu, Yaprak, *Kadınsız İnkilap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

İnternet Kaynakları

http://www.kadinininsanhaklari.org/biz-kimiz/hakkimizda/ [erişim tarihi: 17 Kasım 2014]

http://www.ksgm.gov.tr/

http://www.shcek.gov.tr/web/shcek/kuruluslar/tablo_top_merk.htm [erişim tarihi: 10 Aralık 2003]

http://www.shcek.gov.tr/web/hizmetler/aile_kadın_toplum/top_merk.htm [erişim tarihi: 10 Aralık 2003]

http:/supurge.dinasa.com/index.php?sayfa=3

www.theatreoftheoppressed.org

http://www.theater-rote-ruebe.de/interviews/sima-and-sanjoy-ganguly/ [erişim tarihi: 14 Ocak 2015]

Türk Ceza Kanunu http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5237.html [erişim tarihi: 8 Mart 2015]

Yerel Seçim Sonuçları ve Türkiye'nin Yoksul Yüzü – Özcan Çağlar http://www.toplumsol.org/yerel-secim-sonuclari-ve-turkiyenin-yoksul-yuzu-ozcan-caglar/ [erişim tarihi: 25 Şubat 2015]

Film

Jana Sanskriti, *Playing for Change*, Yönetmen: Gautam Bose.

Jale Karabekir

Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu

Feminist Bir Metodolojiye Doğru

"Tiyatro çalışmasına başlarken, ilk başta çok heyecanlıydım. Ben yapamam böyle bir şey! Hele insanların karşısına çıkıp asla! Normalde konuşamıyorum ki... Tiyatro yapacağım bir de! İmkansız bir şey. (...) Ama ben artık kadınları daha iyi anlamaya başladım. Artık kadınlarla iletişimim farklı. Sosyal hayatta artık hiçbir şeyden kaçmıyorum. Sorunları konuşarak halledebileceğimin farkındayım. Bir şey olduğu zaman kendi içime kapanıp, kendimi bir yere hapsedip, karamsar olup, dünyaya küsmüyorum. Sonra fark ettim ki ben feministim. Fark ettim ki aslında ben hep kadınların ezilmemesinden yanayım. Kadının kadına dost olmasından, destek olmasından yanayım." (Tuba)

Jale Karabekir'in 2000-2012 yılları arasında Türkiye'de kadınlarla birlikte yaptığı Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını ele alan bu kitap, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu yeni bir feminist metodoloji olarak önermektedir. Bu çalışmalarda yapılan atölyeler ve sergilenen gösteriler kadınların ezilmesine odaklanmış ve hayatı temel kaynak olarak ele almıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda seyircinin seyirci-oyuncuya dönüşmesiyle gerçek hayatın içindeki sorunlar ve stratejiler görünürlük kazanır. Ezilenlerin Tiyatrosu hayatı bir ders ortamında, terimler ve kavramlar yoluyla anlatmak yerine, hayatın kendisini tartışılır hâle sokar; bunu dramatik bir biçime dönüştürür ve seyirci-oyuncuların katılımıyla stratejiler arar. Bilgi bu şekilde üretilir, paylaşılır ve yeniden yazılır.

"Yeni teori ancak sürekli pratikten doğacaktır." (Augusto Boal)

agora kitaplığı • 478
ISBN 978-605-103-273-3
9 786051 032733
tiyatro • 31
www.agorakitapligi.com

451583
AOG
0451