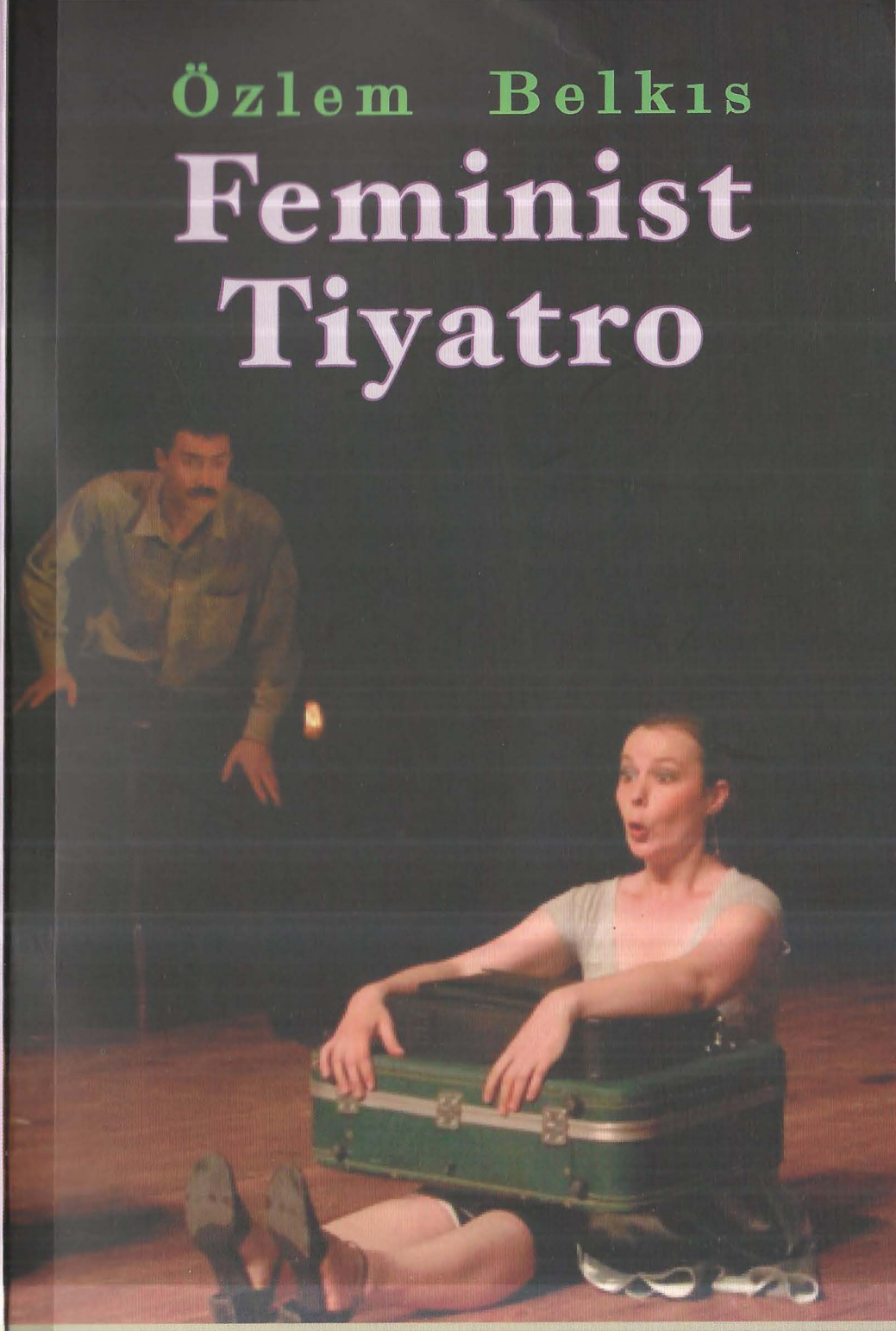
133

FEMİNİST TİYATRO / ÖZLEM BELKIS

Özlem Belkıs

Feminist Tiyatro



Mitos-Boyut Yayınları • Tiyatro / Kültür Dizisi 133

ÖZLEM BELKIS / FEMİNİST TİYATRO

Defne'ye,

kızım ve kız kardeşim...

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR, 8

ÖNSÖZ, 9

BAŞLARKEN, 13

FEMİNİST TİYATRONUN RAHMİ: FEMİNİST ELEŞTİRİ, 20

NOCHLIN VE SORUYU TERSİNE ÇEVİRMEK: NEDEN HİÇ BÜYÜK ESKİMO TENİS OYUNCUSU YOK, 30

BATIDA FEMİNİST TİYATRO, 48

FEMİNİST TİYATRO TEORİSİ VE DENEYİMLERİ İÇİN BİR KAYNAKÇA DENEMESİ, 52

TEORİDE, TARTIŞMADA, SAHNEDE ve AKADEMİDE FEMİNİST TİYATRO, 66

FEMİNİST ÇALIŞMALARDA DİL, 80

TİYATRONUN DA KANONU KIRILMALI, TARİHİ YENİDEN YAZILMALI, 87

KADININ SAHNEDE OLMADIĞI DÖNEMLERE YENİDEN BAKMAK, 94

KADINLARIN OYUNYAZARLIĞI / METNİ BEDENLE YAZMAK, 123

FEMİNİST TİYATRO UYGULAMALARI, 137

MARJİNALLEŞTİRİLENLERİN TİYATROLARI, 159

TÜRKİYE'DE FEMİNİST TİYATRO, 162

FEMİNİST TİYATRO TEORİSİ VE DENEYİMLERİ İÇİN BİR İZLEK DENEMESİ, 170

YERİ GELMİŞKEN BİZİM COĞRAFYADA CİNSİYET MESELELERİ, 189

KADIN OYUNCU - SAHNEDEKİ KADIN, 220

TİYATROMUZUN BABA YASASI VE ERKEĞİN KALEMİNDEN KALIPLAR, 245

6

OKUMA DENEMELERİ, GEÇMİŞİN METNİ İLE BUGÜNÜ OKUMAK, 263

ERKEK GÖZÜYLE: KENDİSİNİ FEDA EDEN KADIN: IPHIGENEIA, 273

ERKEK GÖZÜYLE: DOĞANIN İZLERİNİ TAŞIYAN KADIN: TOSCA, 293

KADIN GÖZÜYLE: KALIPLARA İLK İTİRAZ-SEVİM BURAK, 305

KADIN GÖZÜYLE: ATAERKİL HER ŞEYE TEK BAŞINA KAFA TUTMAK: ZEYNEP KAÇAR, 322

BİTİRİRKEN, 358

KAYNAKÇA, 362

NOTLAR, 369

"Masum genç kız sahneye girdiğinde seyirci onu erkek kahramanın gördüğü gibi görür."
Sue-Ellen Case

"Bir kez 'kadın olunur' dedikten ve kendi hayatımızı bilginin kaynağı olarak görmeye başladıktan sonra her şey hızlı bir şekilde değişmeye ve dönüşmeye başladı."
Muazzez Top

"Göstergeler gerçekliği yaratırlar, onu yansıtmazlar. Bu durum, sanatçıların ve kültürel kuramcıların aktivist ve devrimciler olabileceği anlamına gelir."
Sue-Ellen Case

"Hiç belli olmaz, bakarsınız günün birinde, farklılığın kutuplaşmış ikiliklerin sınırlarına hapsolmadığı düşünsel ve siyasal bir iklimde, bugün ancak bir özlem olarak var olabilen "cinsiyet tanımayan akıl ve insan" kavramı, gerçeğe dönüşür. Ama o zamana dek, cinsiyetlendirilmiş bir tarihin, teorinin ve felsefenin peşine düştüğümüz için bizi kim kınayabilir?"
Fatmagül Berktay

TEŞEKKÜR...

Bu çalışma aracılığıyla eşitliğe inanan sayamayacağım kadar çok araştırmacıya, eylemciye teşekkür ederim. Bell Hooks'tan, Nezihe Muhiddin'e, Simon De Beauvoir'dan Judith Butler'a, Ulviye Mevlan'dan Sue Ellen Case'e, Evelyn Fox Keller'dan Emmelyn Pankhurst'e...

Yaşadığım coğrafyanın araştırmacılarına güvenmek, onlara dayanarak, onların açtığı tartışmalara, satırlara ortak olarak ilerlemek bir araştırmacı için tanımsız derecede önemli. Bu kişilerin bazılarıyla kişisel olarak tanışmış olmam ise büyük bir lüks. Yıldız Ecevit, Ayşegül Yaraman, Fatmagül Berktay, Aslı Davas, Serpil Çakır, Serpil Sancar... Bu isimler, sadece kendi ülkelerindeki kadınların tarihi için değil, insanlığın gerçek tarihini tamamlamaya katkıda bulundukları için önemliler.

Sevgili arkadaşlarımın desteği olmadan bu çalışmayı yapamazdım. Aslıhan Ünlü ve gücüm tükendikçe soluk almamı sağlayan Yasemin Sevim Salman ile yaptığımız zihin açıcı sohbetlerin bu çalışmada izleri var. Sibel Erdenk'in ve hayat arkadaşım Ozan Belkıs'ın desteği olmadan yol almam çok zor olurdu. Teşekkürler.

Ve sevgili öğrencilerim... Açıktan feminist olanlar ve gizliden olmayanlar... ne olursa olsun, feminizmle zehirlenmek ile itham edilmiş olanlar... hepinize teşekkür ederim.

Ö. B.

ÖNSÖZ

Ben bir feministim...

Bu, cinsiyetçiliği, cinsiyete dayalı her türlü sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir mücadeleyi desteklediğim, cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığı reddettiğim anlamına geliyor.

Feminist olmayan, feminist olmadığını söyleyen birinin, cinsiyete dayalı bir ayrımcılığı desteklediğini ya da en azından bundan rahatsızlık duymadığını, cinsiyetlerin eşit hak ve fırsatlara sahip olmamaları gerektiğini düşündüğünü anlıyorum. *"Ben feminist değilim"* demek feminist düşünce ve eylemi yadsımak, feminizme karşı durmaksa, böyle bir anlam alanı açıyor.

Birkaç yıl önce kalabalıkça bir salonda konuşma yaparken, tam yeri olduğunu düşünüp bir an durmuş ve şu cümleyi söylemekten kendimi alamamıştım: *"hepiniz feministsiniz!"*

Bir küfür olarak algılanmış olmalı ki, cümlem önce havada asılı kaldı, bir boşluk oldu. Hemen ardından gülüşmeler ve kısa süreli bir uğultu gelince, açıklama ihtiyacı duydum.

"Bu salonda, 'hayır, ben cinsiyetlerin eşit olması gerektiğine inanmıyorum. Cinsiyete dayalı ayrımcılığı, sömürüyü kabul ediyor ve destekliyorum', diyen olmayacağına göre hepiniz feministsiniz, demek istedim," dedim. Söylediklerime tam olarak katılmayanların sayısının o kadar az olmadığını tahmin ediyorum. Konuşma metnine dönüp devam edecek yerde, aklımdakileri birbiri ardına söylerken, açıkçası slogan atarken buldum kendimi. *"Feministlerin çirkin, bıyıklı, lezbiyen olmadıkları anlaşılmalıdır!"* (Tanrım! Neler söylüyorum! Ayrıca öyle olsak bile kime ne?), *"gerçek bir eşitlikten, Butler'ın deyimiyle 'cinsiyet tanımayan akıl ve insan'dan bahsediyorum."* (Bell Hooks'un akademinin, sınıf imtiyazlarına dayalı bir yer olduğunu iddia ettiğini de söylesem mi? Cordelia Fine'dan da bahsedeyim, popülist ama olsun. Ayrıca hiçbir heteroseksüel erkeğin cinsiyeti yüzünden dışlandığını görmedim falan da diyeyim!) Neyse ki zarif oturum başkanı süremi hatırlattı da kendimi toparladım.

Feminizm, kadın çalışmaları, toplumsal cinsiyet başlıklarına karşı tavır çok enteresandır. Genellikle hoş bir alay, tatlı bir hoşgörüyle karşılanır. Bu başlıklarda çalışıp okuyan herkes gibi benim de on beş yıldır ilginç deneyimlerim oldu.

"Neydi senin çalıştığın şey, cinsellik miydi?" (toplumsal cinsiyet

demek istiyor) diyen de oldu, *"bitmedi kadınları kurtardığın"* ya da *"illa bir tarafından kadınlara bağlayacak meseleyi"* gibi esprili (nedense) yaklaşanlar da... Bunların hepsi, feminizmi bir mücadele alanı ve teorik alan olarak bilmemekten, verili yargılardan kurtulmayı tercih etmemekten kaynaklanıyor.

Feminizmi, sağlıklı yaşam tutkusuna benzetiyorum. İkisi de herkesin yapması gereken ama bahaneler üretilen yaşam alanları. Yakın bir arkadaşım sağlıklı beslenme ve bunu uygulama konusunda ısrarlı davranıyor, biz de onun bu ısrarı ile her fırsatta dalga geçiyorduk. Onunki tatsız tuzsuz bir hayattı; ne olacaktı yani kaç yaşına kadar yaşayacaktı, yüz mü; bir tutturmuştu sağlıklı beslenme. Arkadaşım bir süre esprilerimize tatlı tatlı katılıp ortak oldu ama bir gün sabrı taştı "sanki yanlış bir şey yapıyorum, kendinize çeki düzen vereceğinize beni de zaten yapmamız gerekenlerden uzak tutmaya çalışıyorsunuz!". Ara sıra sabrım taşıp ben de feminizm için aynı isyanı sergiliyorum...

Gelelim asıl konum olan tiyatroya.

Ben bir feministim cümlesinin devamı, ben bir tiyatro araştırmacısı ve bir izleyiciyim olmalı.

Bir izleyiciyim ve izleyici olmayı seviyorum. Mondrian, *"Yaşam düzene kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır"* der. İyimser olmamakla birlikte bu cümleye inanıyorum ve tiyatronun araçsallığını vurgulamayı tercih ediyorum. Tiyatro oyunlarını 'saf bir izleyici' (burada Marquez'in 'saf okuyucu' ifadesine atıfta bulunuyorum) olarak izliyor, tiyatroyu, yaşama dair ne varsa bunları tartışmak için bir araç olarak görmeyi ve kullanmayı seçiyorum. Bu ilişkide araçsallığın ikinci plana atılırsa, seyrin nasıl bir eziyete dönüşebileceğini düşünmek zor olmaz.

Bu çalışmada feminizm ile tiyatronun buluştuğu ilk döneme, çok genel hatlarıyla değinip genel bir çerçeve çizmeye çalıştım. Bu yüzden, ayrı ayrı ve geniş kapsamlı çalışmaların konusu olacak sahne, yazarlık, dil ve analiz bölümlerine, adını anmakla yetinmenin mümkün olmayacağı Irigaray, Cixous, Lacan gibi teorisyenlere teğet durmayı tercih ettim.

Belirtmem gereken bir nokta da, feminizmin kuramdan değil, eylemden doğmuş olması; bu anlamda teori ile pratiğin giriftliğinin önemidir. Çok iyi biliyoruz ki feminizm, toplumsal cinsiyet ya da kadın çalışmaları başlığı, üniversiteye girdikten sonra evcilleşmiş, özellikle ikinci dalga teorisyenlerinin genç kuşağı, bu tehlikeye

çokça değinmişlerdir. Butler, bu evcilleştirmeme karşı uyarır, Kristeva biraz da öfkeli bir ifadeyle eylemden uzaklaştıkça feminizmden de uzaklaşıldığını anlatır. Öte yandan, zaten kadın ve cinsiyet alanının dinamik yapısı pratikten uzaklaşmaya da çok olanak vermiyor. Bu yüzden yer yer gayet aktüel bilgiler, gazete haberleri, internet sayfası, deneyim, görüş, aktarım, vb kullanmaktan çekinmedim. Kitabı kısa sürede eskime tehlikesiyle karşı karşıya bırakmasına rağmen, bu eskiyişin de alana bir katkı olacağını düşünüyorum. Ayrıca kişisel olarak 'eskime' ve 'güncelliğini yitirme' ifadelerini, çoğu konu için olumlu olarak aldığımı da belirtmeliyim.

Feminist yaklaşım, toplumsal cinsiyet çözümlemeleri, tüm dirençlere karşın araştırmalarına, eylemlerine devam edecek ve otoriter ataerkil kurgunun işleyiş mekanizmalarını deşifre edecek, kirli çamaşırları ortaya dökecektir. Buna direnmek faydasız. Feminizmi ne siz, ne ben icat ettik. Dolayısıyla direnmemiz, reddetmemiz gereksiz. Çünkü bu konu artık birkaç dirençle vazgeçecek, gardını düşürecek değil. Ya da sanıldığı gibi iki ayak üzerinde durmuyor, birkaç ters bakışla bir iki saldırgan ve alaycı eleştiriyle devrilecek değil. Üstelik eleştirildikçe güçleniyor, bütün cinsiyetleri, tüm ötekileri yanına alıp daha da güçlü yoluna devam ediyor. Feminizm ve toplumsal cinsiyet alanına getirilen eleştirilere yakından bakın. Bunların hepsinin ataerkil bir zihnin ve savunmanın ürünü olduğunu, ataerkil tahayyülün gölgesindeki hazırlop erk'ten kaynaklandığını göreceksiniz.

Çalışma genelinde araştırmacıların ilk isimlerini çoğunlukla gizledim, kendimce cinsiyetten arındırarak kullandım. Sevgili Pınar bu çabanın yersiz ve boşuna olduğunu, kadınlar olarak zaten kocalarımızın, reddedersek babalarımızın soyadlarını, kısacası her durumda hayatımızdaki bir erkeğin soyadını taşıdığımızı söyleyecektir. Yine de bir çaba olsun benimki... Bir de bazen alıntıları uzun bulabilirsiniz. Bu, bir araştırmacı olmanın ötesinde feminist bir okuyucu olarak beni heyecanlandıran cümleleri, ifadeleri paylaşmak istememdendir. Konuya uzak olan okuyucuların bu vesile ile heyecanlı itirazları okumalarını istedim.

Bu çalışma kafamda oluştuğunda en yapmak istemediğim şey, önce batıyı sonra kendimizi anlatmaktı. Bir çalışmayı düşüncede oluşturmak ile klavyenin başına oturup yazmak arasındaki fark, işte tam olarak böyle bir şey. Sonuçta, önce batı feminist tiyatrosunu, sonra bizimkini yazmış oldum. Fakat bu bir bakıma zorunlu bir

bölüm, hatta asal bir bölüm oldu. Bunu, şimdiye kadar Case'in kitabı hariç bu alanda kapsamlı bir çalışmanın yayınlanmaması nedeniyle kendimi biraz da borçlu hissettiğim için bu kadar geniş tuttum. Hem kendi coğrafyama, hem tüm coğrafyalardaki, feminist tiyatro araştırmalarından, çalışmalarından ilham ve güç aldığımız cinsiyet eşitliğine, kadınların özneleşmesine inancı sonsuz olan kadınlara borcumdan. Okuyucuların bu bakımdan bir tarih bilgisi okuma yanında bireyleri de okumaları gerektiğini bu yüzden düşündüm. Çünkü bireyler, heyecanı yaratanlardır.

Fakültedeki odam bazen bir dergâh gibidir. Kitap isteme bahanesiyle gelip aslında sohbet etme niyetinde olanları hemen anlıyorum. Birlikte düşünmek, birlikte çalışmak için bir araya gelmek isteyen insanların enerjisi hiçbir şeye benzemez. Bu enerjinin, insanın içine nasıl bir çalışma, üretme heyecanı saldığını tarif etmek zordur. Bu heyecan, umuttur. Kadın ve erkeğin 'fıtratları gereği' eşit olamayacaklarının söylendiği günlerde, aslında eşitlik ile cinsel organların kastedilmediğini söylemeye gerek kalmadan anlaşıyor olmak, cinsiyeti olmayan akıl ve insana inanmanın güzelliğini birlikte paylaşmak. Birlikte defalarca yeniden fark etiğimiz, tartışa tartışa bazen dönüp geldiğimiz nokta şudur: Benjamin, uygarlık tarihine baktığında savaştan, acı ve hırstan başka bir şey görmediğini söylüyordu. Buna küçük grupların büyük kitleleri dönüştürmeye çalışma azmini de katabiliriz belki... böyle böyle, genişleteceğiz, esneteceğiz sınırları.

Ne kadar küçümsesek, dalga geçsek, ötelesek de Feminizm var. Queer teori var. Kadın çalışmaları ve toplumsal cinsiyet çözümlemeleri disiplinler arası bilimsel bir alan olarak kendini uluslararası düzeyde kabul ettirdi. Anti-feministler, homofobikler, transfobikler, muhafazakârlar inkâr ediyor diye bunlar ortadan kalkmayacak. Fark edildi ve artık ezber bozuldu. Erkekler olduğu gibi kadınlar, farklı cinsel kimlikler, yönelimler var. Her şeyi yeniden irdeleyip sorgulayabiliriz. Muhafazakârlar, feminizme, cinsiyetler arası eşitliğe, toplumsal cinsiyet çözümlemelerine karşı çıkıp dalga geçerek ötelemeye, kendilerinden ve kendi dünyalarından uzak tutmaya çalışsınlar. Gelin biz kurgulanmış birikime yeni bir gözle bakalım. Yazılmış olanlarla yetinmek yerine yazılmayanların da peşine düşelim.

Şimdi, her şeye, ama en çok kendi çalışma alanlarımıza daha yakından bakma zamanı. Var olanı deşifre etmek, tüm ötekilerle birlikte üretme zamanı... Sanırım tiyatromuzun da yapmaya çalıştığı şey bu, var olanı deşifre edip tüm ötekilerle birlikte üretmek...

BAŞLARKEN

Ben bu satırları yazarken, bilebildiğim, duyduğum kadarıyla Türkiye'de feminist olarak kendisini kabul ve ilan eden iki tiyatro var. 2000'de kurulan **Tiyatro Boyalı Kuş** ve 2008'de kurulan **Bab-ı Tiyatro**.

Türkiye'de icra edilen tiyatronun genel görünümünü gerek idari, gerekse sanatsal bakımdan ataerkil olarak tanımlayabiliriz. Tiyatro sahipleri ve yöneticilerinin, oyun yazarlarının, uygulamacılarının cinsiyet dağılımına, seçilen oyunlara ve bunların yorumlanış tarzına bakıldığında bu sonuca kabaca ulaşılabilir. Bu yapı içinde feminist yöntem ile düşünen, üreten, yorumlayan sanatçılar var elbette. Fakat içerik ve biçim açısından var olan harita üzerinde feminist olarak tanımlayabileceğimiz fazla yer işaretleyemeyiz. Yine de birkaç noktaya feminist bayrak dikmek mümkün.

Çok ilginç olarak, bir oyunda ya da bir yorumda feminist bir ton olduğunu, icracı ile konuştuğunuzda ve yaptığı / ortaya koyduğu işi heyecanla feminist bir yaklaşım olarak nitelediğinizde telaşla karşı çıkıp 'feminist olmadığını, o niyetle yapmadığını ama üretimi üzerinden yapılacak yorumlara da elbette karışamayacağını' anlatır. Feminist olarak tanımlanmak istememe telaşını, feminist olarak yaftalanmak korkusunu açıkça görebilirsiniz.

Çoğu sanatçı, yaşam pratiğindeki pek çok birey gibi feminist bir etiket istemez. Bu etiketin taşıdığı pek çok olumsuz anlamdan uzak durur. Feministlerin erkek ve aile düşmanı, erkekler tarafından beğenilip yüceltilmediği için feminist olmaktan başka çaresi olmayan çirkin (hangi öğretilmiş kıstasların düşünüldüğü açıktır), bu nedenle de mecburen lezbiyen, aseksüel ya da frijit (bu ifadelerin tümünün toplumdaki kalıpyargısal karşılığı malumdur) kadınlar olduğu hakkındaki önyargılar düşünüldüğünde bu etiketten uzak durma telaşı anlaşılabilir. Yine gelip dayandık, feminizme karşı kurgulanmış olan algıya... Bu algı güçlü şekilde sürdüğüne göre, cinsiyete dayalı ayrımcılığın giderilmemesi gerektiğini düşünen ve bu ayrımcılıkla mutlu olan birileri var diye düşünmekten başka çare yok.

Kısaca, sesleri gür çıksa da, yaptıkları işler etkili olsa da feminist ya da cinsiyete dayalı ayrımcılık karşıtı olarak tanımlayabileceğimiz

tiyatroların bulunduğumuz coğrafyada bir eğilim olarak sınıflandırılması ne yazık ki pek kolay değil. Yaşadığım coğrafyada, gayet güçlü bir eğilim oluşturan bir feminist tiyatro hareketinden bahsediyor olmak isterdim. Fakat ne yazık ki özünde demokrasiyi, dolayısıyla çoğulculuğu, eleştirel düşünceyi, tartışmayı ve her türlü hak ihlaline karşı uyanık ve dirençli olmayı kışkırtan tiyatroda, yıkıcı cinsiyetçiliğin egemen bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Üstelik çoğu zaman farkına varılmadan... Sadece kadro dağılımlarına baktığımızda bile kolayca görülebilecek bir manzara. Bu cümle bir suçlama ya da yargılama değil, bir belirleme. Yine de savunma cümlelerinin nasıl kurulacağı malum: 'Evet, ama bütün konularda böyle, sadece tiyatroda değil ki. Yani siyasette ve çalışma dünyasında da erkek egemenliği var!'. Her konuyu, savunarak ya da bahane cümleleri üreterek yanıtları geciktirmek mümkündür.

Her zaman daha önemli meseleler, cinsiyet ve kadın - erkek eşitliğinden (her şeyi böyle yaman ikiliklere hapsettiğimiz, böyle formüle ettiğimiz için) daha öncelikli olarak dile getirilip tartışılması gereken meseleler var. Neden? Sorunları sıralamak, kronolojik olarak ortaya koyma ve çözme alışkanlığı, tekilci odaklanma bir kez daha tartışmamız gereken bir mesele olarak vurgulanmalı. Kronolojik sıralama ve dikey ilişki ve çözüm biçimleri temel olarak ataerkil bir zihnin üretim ve sıralama biçimi olarak tanımlanır.

Kadınlar, yatay ve dairesel kurguda farklı bir ele alış ve düşünüş biçimi kullanırlar. Dikkat edilirse, toplumun organizasyon ve hareketlerinde ataerkil öncelik sırası ve hiyerarşi baştan kabul edildiğinde tartışma kapıları da kapanıyor. 'Önce ekonomiyi düzeltelim, şiddet önlemlerine sonra bakarız'. Genelde sanat, özelde tiyatro alanında da durumun böyle izlendiği görülüyor. 'Önce tiyatroyu genel olarak yapılandıralım, özgürleştirelim, feminist tiyatroya da sıra gelir' yaklaşımının, 'önce kadınlar ve çocuklar' ('orada da önce hamile olan kadınlar, sonra diğerleri' şeklinde bir hiyerarşik kurgu var) 'sonra yaşlılar gençler, en son hayvanlar' sıralaması, en temelde ataerkil otoritenin ve tekelci yaklaşımın bir ürünü. Bereket eyleme geçmek için hiyerarşik izne ihtiyaç duymayan, sırasını beklemeyen bireyler var. Bu, kaos değildir!

Organizasyon ve gelişimin eşzamanlı ve farklı kollardan gerçekleşmesinin, bir dağılma ve yapı bozulması, kontrolden çıkış olarak

görülmesi, otoritenin tekelci ve hiyerarşik karakteridir. Hiyerarşik yönetimin ve kronolojik önemin korunması, otoritenin (ki temel olarak ataerkil yapıdadır), en temelde devlet baba yasasının her şeyden haberdar olması gereksinimi/zorunluluğu, her şeyin ancak onun izni ve kontrolüyle gerçekleşmesi kuralına temellenir. Eşzamanlılığa güvenmek, yani birilerinin kadın ve çocukları, birilerinin hamileleri kurtarırken, aynı anda başka birilerinin de yaşlıları, daha başka birilerinin ise hayvanları kurtarması, eylemin tek merkezden, bir başka deyişle otoriteden ayrıldığını kabul etmek demektir. Otorite, denetimi elinden kaçırdığını düşünürse durumu bir kaos olarak nitelendirir; kaosu da olumsuz bir karmaşa olarak algılar.

Bütün bu ilişkileri özne ile birey arasındaki mesafe ve öznenin bireye duyduğu güven bağlamında açıklayan modern ve modern sonrası düşünürler, toplum ilişkilerini tartışmaya açan teorisyenler, bizleri insanın ürettiği şeyler üzerine düşünmeye, yeniden düşünmeye davet ediyorlar. Belki düşünce biçimlerimizi, bilerek veya bilmeyerek benimsediğimiz düşünce dizgelerini yeniden, yeniden düşünüp tartışarak bir kırılma yaratırız. O zaman feminist tiyatroya 'sıra gelmesini' beklemek zorunda olmadan bu alanda çalışan, düşünen ve üretenlerle daha samimi bir düşünme ve tartışma ortamını paylaşmak mümkün olacak. Yine de o zamana kadar var olan resmi inceleyip, değerlendirerek düşünmeye bir engel yok. Çünkü feminist bakış biraz da bununla ilgili...

Kendi portremizi incelemeden önce çevreye, dünyaya bakmak, bu konuda nasıl bir hareketlenme, nasıl bir düşünme şekli, nasıl bir eylem olduğunu görmek faydalı ve zorunlu olacak. Bu bilgilenme alanına, 'Batıda neler yapıyorlar bakalım, sonra dönüp kendimize bakıp karşılaştıralım' çerçevesinde değil, alternatif eylemleri, alternatif üretim alanlarını görmek, anlamak için bakmak gerekli diye düşünüyorum. Kıyas değil, anlama mekanizması olarak düşünmek iyi olur.

Feminizm var olan alanlara/sistemlere, buralardaki cinsiyete dayalı ayrımcılığı görüp neden ve sonuçlarını tespit etme, değerlendirme ve yeniden düşünüp tartışma açma amacıyla bakar. Bir başka deyişle Feminist Eleştiri ile kastedilen şey, politika, hukuk, sanat, ekonomi, tıp ve daha pek çok alanı feminizm çerçevesinden (hatta feminizmler çerçevesinden) irdelemeye karşılık gelir. Tabii

tiyatro alanında durum, çeşitli bağlamlarda incelenmesi gereken bir yapı gösteriyor. Oyun yazarlığı, yorum/sahneleme, tiyatro kurumları ve ideolojileri, tiyatro araştırmaları, tiyatro eleştirisi gibi alanlarda ayrı ayrı incelemek, tartışma üretmek mümkün elbette. Yine de bu çalışmada sözünü ettiğim alanları bir arada ele almayı seçiyorum. Tüm alanları kapsama, tartışma üretme gayretiyle yeri geldikçe hepsinden söz açabilmek için...

Feminizmin, toplumsal ve politik değişim inancına gönül vermiş kadın topluluklarını yönlendiren bir politik hareket olduğu gerçeğinden artık kaçış yoktur[1].

Feminizm ile tiyatronun yollarının kesişmesi kaçınılmazdı. Her ikisi de temelde eylem alanıdır, teorisi sonradan üretilmiştir. Her ikisi de itirazdır, her ikisi de tartışmadır ve ezber bozmayı hedefler. Tiyatro ve Feminizm arasındaki ortaklıklardan birisini açık yüreklilikle itiraf etmek gerekirse, her ikisinde de teori ve uygulama birbirinden kopuktur, uzaktır. S.E. Case, bu teori ve pratik arasındaki ilişkiye değinerek çok önemli bir konuyu vurguluyor: *"Birçok Feminist,"* diyor Case, *"kuram arayışının seçkincilik olduğunu düşünür; kuramın uzmanlaşmış söylemini, işçi kadınların, renkli kadınların ve yüksek eğitim alma ayrıcalığına sahip olmamış birçok kadının kavrayamayacağı dilbilimsel bir sınıf eğilimi olarak algılar. Dahası, kuram kadınların aklını çelip sosyo-politik baskı meseleleri üzerinde çalışmasını engelleyen ve onları genelde 'fildişi kule' olarak bilinen, soyut fikirlerin eril dünyasına kapatan, pratikten ayrı bir alan olarak nitelendirilir"*[2]. Yine de teoriye ihtiyacımız olduğu muhakkaktır. Belki şimdiye dek kurulup önümüze konmuş teorilere benzemeyen teoriler üretmeye ihtiyacımız var.

Feminizmin teorisi, ataerkil bir yöntemle üretilmemelidir, üretilmemiştir elbette. İşte bir kez daha o bildik kapılardan birine geldik dayandık: teori ile pratik iç içe olmalı, birbirini beslemeli.

Tiyatronun da feminizmin de 'uygulama sahası' olarak niteleyeceğimiz alanların dinamikleri, ürettiği heyecan ve yaşam pratiğindeki karşılığı teorisinden uzaktır. Dahası, ikisi de birbirlerini reddeder ve ötelerler. Uygulama, teori ile vakit kaybedemeyeceğini, teorinin ancak kendisini oyalayan akademisyenler tarafından üniversite duvarları içinde üretilip kendilerinin çalıp kendilerinin dinledikleri bir şarkı olduğunu söyler. Bunları yüksek sesle söyle-

mese de öyle düşündüğünü hepimiz biliriz. Benzer şekilde, Feminist sivil toplum kuruluşlarının çoğu, kendilerini 'sahada çalışan' olarak tanımlayarak feminizm ve toplumsal cinsiyet üzerine çalışmalar yapan araştırmacıları konuya, yaşama uzak olarak konumlandırır, gerçek ve asıl yapılması gerekenin eylem olduğunu söylerler. Biz tiyatrocular da uygulama alanında kendisini var etmemiş, deneyimlerini uygulamada ortaya koymamış tiyatro araştırmacılarına doğrusu biraz kuşkuyla bakar, teoriden, yeni araştırmalardan habersiz uygulamacılara da aynı kuşkuyla yaklaşırız.

1940'larda Brecht'in hem eylemde hem de teoride ortaya koyduğu epik tiyatro, tüm zamanların en devrimci tiyatrosu kabul edilir, fakat daha da vurgu alan konu, uygulama ile teoriyi bir potada eritmesi, Brecht'in başarısının asıl nedeni olarak gösterilir.

S. de Beauvoir 1950'lerde hem eylemci hem de teorisyen kişiliği ile her iki alanda da var olarak büyük bir hayranlık uyandırmıştı. Ardılları, akademi duvarlarının dışına çıkmayanlar, gerçeklerden kopuklukları ile eleştirilmişlerdi. 1980'lerin sonunda Butler, toplumsal cinsiyet çalışmalarının üniversiteye girerek bir bakıma evcilleştiğini söylüyordu, son derece ironik olarak. Çünkü göz kamaştırıcı akademik kariyeri ile hem bir teorisyen hem de bir eylemci olabilmenin mümkün olduğunu örnekliyordu.

Demek ki pratik ve teorinin eşzamanlı gitmesi isteniyor. Şimdi bir kırılma yapalım ve bunların ayrı ayrı da birbirlerinden beslenebileceğini düşünelim. Farklı çalışma alanlarının farklı farklı sahalarda (ister teori ister pratik), farklı farklı var olabileceklerine barışçıl şekilde yaklaşalım. Bu yaklaşım, akışkanlık ve esneklik bakımından queer bir yaklaşım olabilir...

Tiyatro ve feminizm arasında çok net olarak görülen bir başka ortaklık da bu iki alanının birbirini iyi beslediği gerçeğidir. Feminist eleştiri, tiyatronun gerek uygulama, gerek teorik ve analitik alanına çok önemli bir koridor açmıştır. Aynı şekilde tiyatro ve performans sanatı da feminizmin kendisini ortaya koyması ve tartışma açması bakımından etki yaratmıştır. Dolayısıyla bu iki alan, hem teorik hem de uygulama alanında birbirlerinin gelişimine destek olmuşlar, heyecan katmışlardır. Bunun örneklerini, tiyatro alanına gelen tartışma ve uygulamalar bağlamında irdeleyelim.

Tiyatro yaşamın içinde, pratik bir üretim alanıdır. Uygulama

alanı şimdi ve burada ile ilgilidir. Kanımca dramaturgiyi de bu açıda tanımlamak mümkün. Dramaturgi, bir metni 'şimdi ve burada' her neyse, ona göre anlatmak, şimdi ve burada'ya adapte etmek işidir. Şimdi ve burada'ya adapte etmek ifadesiyle, elbette biçimsel bir güncelleştirmeden değil, metinle sahnelenecek 'şimdi' arasında kavramsal ortaklıklar kurmaktan söz ediyorum.

Bir tarafta uygulamayı üretmek varsa, diğer tarafta bu uygulamayı incelemek, değerlendirmek kültürel ve sanatsal birikime dönüştürmek var. Uygulama alanıyla kendisini ortaya koyan tiyatronun yazınsal birikimi ve araştırma çerçevesi bu yüzden önemlidir. Sadece tarihsel bir birikim olarak değil, gelişim için mevcudu tartışmak, irdelemek olarak görülebilir.

> Gerçekten ilginç ve değerli olan, kimliğin dönüştürülebilmesi olanağı. Farklılığa değer vermek, etkileşime ve değişime açık, değişimi teşvik eden bir kamusal alanda yapılmadığı zaman ya yavan bir hoşgörüye, ya da etrafımıza kale duvarları çekmeye yol açıyor. Simone de Beauvoir'in dediği gibi, "bir kez daha, kendimizi farklılıklarımız içine hapsetme eril tuzağına" düşmemek gerekir[3].

Yine de *"Öteki'nin eleştirisi, daima bir özeleştiriyle el ele gitmelidir"*. Bu yaklaşım kişiye çoğul perspektifler, 'bakışlar' kazandırır ve başkalarının bakışından, konumundan dünyayı ve kendimizi 'seyretmek', bütün o başkalarının sunduğu/sunabileceği katkıların hakkını vermeyi mümkün kılar. Bu katkıların hakkını verebildiğimiz ölçüde, yeryüzünü ve toplumu gerçekten bir çoğulluk mekânı olarak kavrama, farklılığı aynılığa dönüştürecek bir bela olarak değil de şükredecek bir şey olarak görme ve böylece H. Arendt'in sözünü ettiği "genişletilmiş zihin"e ulaşma çabasında mesafe kaydedebiliriz[4].

Orhan Pamuk, Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerinin[5] "Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman" başlıklı üçüncü bölümünde, *"roman sanatını siyasi yapan şey, yazarların siyasi görüşleri ya da üye oldukları partiler değil, kültür, sınıf, cinsiyet vs. olarak kendimize benzemeyen birisini anlamak, ahlaki, kültürel, siyasi yargılardan önce şefkat duymak, yani bütün bu özdeşleşme ihtiyacı ve onun gücüdür"*[6] diyor ve sanatın üreteceği empatiden söz ediyor. Bu empati, hem eseri 'yazan' sanatçıda hem de alımlayıcıda üretilir; sanatı geliştirici ve çoğulcu yapan özelliklerinden biri budur.

Empatiden, bir söyleşisinde Turgut Özakman da tiyatroyu

tanımlamakta ve işlevini açıklamakta bahsetmişti. Özakman'a göre tiyatro, insanı bir oyun izledi diye bir gecede iyi bir insan yapmaz. Ama birisi, televizyonunun karşısından kalkıp yola düşer ve tiyatroya gelir, iki saat boyunca sahnede olanlarla, sahnedeki bireyin problemleriyle ilgilenir, o iki saat için kendi bencilliğinden sıyrılıp başka birisi için düşünürse, işte insan olarak bir şeyler değişmeye, gelişmeye başlamıştır ve bunda tiyatronun katkısı elbette muazzamdır. Empati, sanatın kışkırttığı en önemli duygulardan biri olarak düşünülebilir. Zira toplumsal ve bireysel barışın temel kavramlarından biri olan empati, her fırsatta geliştirilmelidir.

Toplumsal cinsiyet ve feminist bakış, başka bir açıdan bakmaya yardımcı olabilir. Cinsiyetçiliği, her şeyi hep kendi cinsiyeti üzerinden tanımlamayı, tek yönlü düşünmeyi pratik bir şekilde gideremez belki ama o çoğulculuğa, o empatiye ulaşmada çok önemli bir itici güçtür. Görme ve değiştirme isteği üretmeli, farkına varmalıyız.

Yeryüzünde tanımlanmış en büyük ayrımcılık, cinsiyete dayalı ayrımcılıktır. Bunun izlerini pek çok alanda, tarihin, bugünün ve ne yazık ki geleceğin pek çok anında görüyoruz, göreceğiz.

> Hepimizin bildiği gibi geçmişin ve bugünün düzeni, kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir[7].

Nochlin'in heyecanına, itirazına P. Weiss'ın, *Marat/Sade* adlı müthiş oyununda, devrimin hırçın liderlerinden Marat'nın ağzından söylediklerini ekleyelim:

> Benim aşırılığım seninkinden çok farklı. Doğanın sessizliğine karşı ben, eylemi kullanıyorum. O sonsuz duyarsızlıktan bir anlam çıkarıyorum. Hareketsiz izlemiyorum, müdahale ediyorum ve benim için yanlış olanları haykırıyorum. Seçenek sunuyorum, düzeltmek, geliştirmek istiyorum. Bütün mesele kendini saçından tutup yükseltebilmekte ve dünyaya yeni bir gözle bakabilmekte[8].

İnsanın kendisini ve bakışını değiştirme gücü, gerçekten heyecan verici. Feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet çözümlemeleri, queer teori, kadın çalışmaları, böyle bir heyecanı üretir, üretmiştir.

FEMİNİST TİYATRONUN RAHMİ: FEMİNİST ELEŞTİRİ

Feminist tiyatro, en geniş anlamıyla tiyatro tarihinin feminist bir gözle yeniden incelenip yazılması gerektiği düşüncesiyle yapılan çalışmalardan, kadının sahnede erkek temsiliyetinden kurtulması ve ikincil olmaktan sıyrılması düşüncelerinden doğmuştur. Çıkış noktası temel olarak feminist eleştiridir; feminizmin Birinci ve İkinci Dalga olarak adlandırılan dönemlerinden 1960'lara ve feminizmin kuramsallaşmasına denk gelen çalışmalara dayanır.

Kadınların, hakları için mücadele ettikleri tarihi burada uzun uzadıya anlatmak mümkün değil. Yine de sonraki bahislere zemin oluşturması için genel hatlarıyla da olsa çerçeveyi çizmek gerekli. Bir tarih cetveli oluşturmak yerine düşüncenin ve eylemin ṛotasını anlamak, Birinci ve İkinci Dalga ile neyin kastedildiğini kavramak önemli.

Öncelikle söylemek gerekir ki örgütlü bir kadın hakları hareketinden bahsedebilmek için 19. yüzyılı beklemek gerekmiştir. Yoksa çok önceden beri kadınların çeşitli sosyal ve ekonomik hakları için talepleri, kişisel girişimleri olmuştur. Öte yandan kadınların toplumsal yaşam içindeki yerlerini sorgulamaya başlamaları için 19. yüzyıl hiç şaşırtıcı bir dönem değildir. Antik mitolojiler ile başlayıp tek tanrılı dinlere dayandırılarak gelişen kadının olumsuz imajı, Ortaçağ'da üretilmiş 'kadının her türlü kötülüğün kaynağı olduğu' düşüncesine evrilmiş, hatta 'kadın insan mıdır?' başlıklı tartışmalar yapılmıştır.

Cinsiyetleri kavramakta genellikle kıyas, esas kabul edilmiştir. Erkek, kadınla karşılaştırılarak üstünlüğü ortaya konmaya çalışılmış, bu üstünlük temel olarak beden yapısına bağlı olarak açıklanmıştır. Kadın ve erkek bedeni arasındaki farklar, sosyal üstünlük veya zayıflık olarak tanımlandıkça, toplumsal konumlandırma da buna bağlı olarak gelişmiştir. Bedenin hallerine anlam verme, açıklama yolları geliştikçe mantığa ve gerçeğe ulaşmak yerine doğadan uzaklaşarak, erkek bedeninin üstünlüğünü 'kanıtlamak' için açıklamalar yapılmıştır. Ortaçağdaki ağır dinsel izler 17. ve 18. yüzyıllar-

da bir yandan devam etmiş, bir yandan erkek olmayanlar için kurumsal ve mekânsal sınırlar genişletilmiş, gittikçe daha keskinleşmiştir.

Fransız Devrimi sırasında etkin olan kadın nüfusun devrim sonrası dışarıda bırakılmasına (her devrim sonrasında olduğu gibi) sert şekilde itiraz edilmişse de bu itirazlar, misli ile susturulmaya, durdurulmaya çalışılmıştır. Devrim yıllarında pek çok kadın gibi son derece aktif olan Olympe de Gouges'nin 1792'te kırk beş yaşında giyotinle idam edilmesi, bu konu için oldukça minik bir örnektir. Olympe oyun, makale ve manifestolarında kadın hakları ve cinsiyet eşitliğini temel konu edinmiş, özgürlüğün ve eşitliğin sadece erkekler için olamayacağını haykıran metinler üretmiştir ve meclise girmeye kalkışınca da engellenmiş, idam cezasına tamamen karşı olan bu kadın, idam edilmiştir.

19. yüzyıl, kadınların itirazlarının, görülme taleplerinin arttığı, erkeklerin de körleşmekte ısrar ettiği oldukça keskin ve acımasız bir dönemdir. Ve bugün olduğu gibi o yıllar için de, tek bir cinsiyetin her alanda egemen olma hırsını açıklamak kolay değildir.

Özetle 1800'lü yıllar, bir yandan katı kurallarla özel alana kapatılan kadınların eşitlik ve hak taleplerine, diğer yandan bu taleplerin gülünç olduğunu iddia eden erkek egosunun yıkıcılığına sahne olmuştur. Bu yüzyılın sonu, kadınların eşitlik ve hak mücadelesinin örgütlü bir yapıya ulaşmasına sahne olmuştur ve bireysel çıkışların bu örgütlü mücadele içinde gerçekten işlevsel olacağı anlaşılmıştır.

Feminizmin Birinci Dalga diye nitelenen ve 1800'lü yılların ikinci yarısından 1900'lerin ilk çeyreğine kadar izlenebilen bölümü, daha çok yaşam pratiğine odaklıdır. Bu tarihlerde kadınların siyasi haklarının elde edilmesinin pek çok problemi çözeceği düşünülüyordu. Erkeklerin pek de kolayca razı gelmedikleri kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi meselesi zamanla sosyal alandaki değişimlerin bu kadar net aşılamayacağını gösterdi. Hatta kadınlara verilen kanuni hakların en geniş anlamıyla sosyal yaşam içinde pek de önemli bir gelişim olmadığı (asla küçümsenemez elbette) zihinlerdeki cinsiyet kalıplarından kurtulamadıkça gerçek bir gelişim gösterilemeyeceği iyice anlaşılmış oldu.

1930'lara kadarki kadın tarihinde kadınların yaşam pratiği içindeki siyaset, eğitim, sosyal yaşam alanı ve hukuk alanlarında erkek-

lerle eşit haklara sahip olmak için giriştikleri mücadeleler, eylemler, çabalardan söz edilebilir. Bu müthiş itiraz, yeryüzündeki en büyük ayrım kategorisi olan cinsiyet kategorisine karşı o zamana kadar yapılmış en büyük itirazdır. O zamana kadar ortaya konmuş bireysel isyanlar ve eylemler dışında ilk kitlesel ve farklı coğrafyalarda eş zamanlı ortaya konulmuş bir eylem organizasyonudur. Dünya savaşları, hareketin ve eylemlerin ivmesini değiştirmiş, yavaşlatmış, bir bakımdan farklı bir yöne itelemiştir. Yine de kadınların çalışma yaşamı içindeki varlıklarının artık inkâr edilemez ve geri dönülemez şekilde kurumsal ve zorunlu kabulü, bir bakıma dünya savaşı yıllarına, cepheye giden erkeklerin boşalttıkları kadrolara tekabül eder. Kadın tarihi açısından çok önemli bir konu ve dönem olan bu alan, farklı açılarla akademik çözümlemelere tabi tutulmuştur.

Kadınlar, 1940'lardan itibaren izlenebilecek itirazlarda, ama özellikle 1960'lı yıllarda yapılan çalışmalarla, hukukun ve ekonominin içinde yok sayıldıkları gibi tarihin içinde de görmezden gelinmelerini tamir etmek için çalışmalar üretmeye başladılar. Bu bağlamda her alanda kadınların dışarıda bırakıldığı ya da 'yarım' olan tarihi tamamlamak için çalışmalara giriştiler ve feminist bir gözle var olan, o ana dek yazılanları irdeleyip incelediler. En yalın ifade ile feminist eleştiri, batılı kadının (bundan Avrupa ve Amerikalı kadının kastedildiğini bir kez daha hatırlatmalı) nereye bakarsa 'uygarlığın, beyaz, üst sınıf erkeğin' tanımlarına göre düzenlendiğini fark etmesi ve bu yazımı değiştirmesi amacına dayanır. Bu meselenin giderilmeye çalışılması için 1950 ve 1960'ları, yapılan itiraz ve çalışmaların yeni teorilerle birleştirilerek gerçekten yaratıcı ve geniş çalışmalar üretilmesi için ise 1970 ve 1980'leri beklemek gerekecektir.

Türkiye'de siyasal temsiliyet alanında erken çalışmalardan birini gerçekleştiren A. Yaraman'ın Feminizmin ayrıştırıldığı dönemlere ait ortaya koyduğu şu formül, kadın mücadelesinin aşamalarını çok iyi özetliyor: Birinci Dalga Feminizm, *"Kadınların yasalar önünde erkeklerle birebir eşitliğinin hedeflendiği formel talepler ve dolayısıyla kazanımlarla belirginleşen dönem"*, İkinci Dalga Feminizm ise, *"Yasal eşitliğin günlük yaşam pratiğine geçirilebilmesi için ataerkil değer ve normların ve dolayısıyla cinsiyetçi toplumsallaşmanın sorgulandığı dönem"dir*[9]. Yaraman'ın dikkat çektiği bir mesele

de kadın hareketinin tarihini yazarken ortaya çıkan çok genel olarak tasarlanmış şemanın, her ne kadar ardışık bir yapıda görünse de kimi zaman iç içe geçen, kimi zaman da biri diğerinin nedeni ve sonucu olan bir yapı taşımasıdır. Çok doğal olarak yasal kazanımlarla ilgili mücadelenin feminizmin ilk bölümünde, ataerkil toplumsal düzenin reddi ve yeni kimlik inşası ile ilgili mücadelenin de feminizmin ikinci bölümünde yer alması birbirinden pek de ayrılamaz. Bu ayrışmayı sadece düşüncede ve konuyu açıklama kolaylığı sağlamasında kullanarak devam edelim...

Cinsiyetin sadece biyolojik değil, aynı zamanda ve daha fazla toplumsal değerlerle oluşup şekillendiği düşüncesi J. W. Scott'un 1986'da *American Historical Review*'da yayımlanan "Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi" 10 başlıklı makalesi ile yeni bir yola girdi. 19. yüzyıl ve öncesinde cinsiyet meselesi kadınların fikir yürüteceği bir alan olmaktan çok uzaktı. Erkekler ve kadınların cinsiyetleri zaten toplum tarafından ve tamamen erkek egemen bilimsel yaklaşımlara göre tanımlanıyordu. Fakat bu tanımlamalar daha çok iki cinsiyet arasındaki farkları karşılaştırarak ortaya koymak ve aslında kadının neden 'böyle', erkeğin neden 'öyle' yaratıldığını gerekçelendirmeye yönelikti. Elbette tıp / insan bilimlerindeki gelişmeler biyolojik cinsiyeti ortaya koyarken hep erkeklerin fiziksel olarak ne kadar güçlü, kadının ise ne kadar zayıf olduğunu kanıtlıyordu.

20. yüzyılın başlarından itibaren psikoloji bilimindeki gelişmeler, kadın ve erkek arasındaki farkları, özellikle de davranış ve algılarındaki farkları ortaya koymaya çalıştı. Sigmund Freud, öyle bir terminoloji ortaya koydu ki, insanı deşifre etmeyi, cinsiyetin bilincin altını ve üstünü nasıl etkilediğine odakladı. 1950'li yıllardan sonra gelişme hızı iyice artan Nöroloji ise kadın ve erkek arasındaki farkları, nörolojik veriler ve hormonal farklılıklar açısından açıklığa kavuşturmaya çalıştı.

Tüm bu bilimlerin 'bilim adamları' kadın erkek arasındaki farkları, davranış ve algı nedenlerini "bilimsel" olarak açıklamaya çalışırken sosyal bilimler alanı, feminizm ve kadın araştırmaları çerçevesinde bambaşka bir boyut getirerek cinsiyet kalıplarını ve toplumun cinsiyet üzerindeki kalıpyargılarını reddeden, bu yapıyı bozan, yıkan yeni bir bakış önerdi.

Bu açıdan, şimdiye kadar cinsiyetler (elbette sadece kadın ve erkek kastediliyordu) arasındaki ayrıma bilimsel bir gerekçe getirmeye çalışan tüm yaklaşımların karşısına, bu farkı tamamen yıkmayı amaçlayan bir bakış olarak Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları (Gender Studies) dikilmiş oldu.

1970'lerden bu yana da akademik bir çalışma alanı olarak kelimenin tam anlamıyla çok disiplinli ya da disiplinler arası olarak gerçekleştirilmiş çok değerli çalışmalar, makaleler, yayınlanmıştır. Galiba bu alanda tarih alanı, en yoğun olarak çalışmaların başlatıldığı ve yürütüldüğü alandır.

Feminist yaklaşım zaman içinde eylemsel ve düşünsel olarak öylesine evrilmiştir ki, verili olan her şeyin yeniden irdelenmesi konusunda önemli bir yaklaşım ortaya koymuştur. Her alanın yeniden okunması, yeni katkılarla yeniden yorumlanması, pratiğin üretildiği alanın değişimi için gerekli ivmeyi de üretebilmiştir. Düşünce ve yaklaşımdaki bu genleşme ve zenginleşme, feminist eleştiriyi 'sadece kadınlarla ilgili olan' çerçevesinden de böylece çıkarır.

Örneğin F. Berktay, bu bağlamda tarihin feminist eleştirisini, kategorik sınırlamalardan çok bir metodoloji, bir perspektif ve konum olarak niteler ve *"Feminist tarihçilik, toplumsal tarihin derin bir eleştirisini yapmakla kalmıyor, aynı zamanda yeniden yönlendirilmesini öngörüyor,"* der. Bu durumda feminist eleştiri ikinci dalga içinde evrilerek, Avrupalı ve Amerikalı feministlerin yaklaşımı ile 'tüm ötekilerin', daha açık bir ifade kullanmak gerekirse beyaz, Avrupalı üst sınıf erkeğin merkezinde olduğu tüm her şeyin dışındakileri görmeye, göstermeye, anlama, anlatmaya odaklanmıştır, denebilir. Berktay bunu, tarih bağlamında şöyle anlatır:

> ...kesinlikle salt kadınlarla ya da kadın kahramanlar aramakla sınırlı değil. E.P. Thompson'un ve Cristopher Hill'in toplumsal tarihe ilişkin Marksist yapıtlarının 'sapkın'ların, 'ayaktakımı'nın ve 'eksantrik'lerin yapıp ettiklerinin anlaşılır bir yorumunu sağlaması ve onları "akıllı özneler"e dönüştürmesi gibi, feminist tarihçilik de devrimci bir potansiyele sahip. (...) Ötekini anlama çabası da, kendini anlamanın bir parçası[11].

Her alanın yeniden okunması ve ezberin sarsılmasının etkisi o derece büyük oldu ki disiplinler, kendilerini sorgulayan çalışmala-

ra odaklandılar. Örneğin, pek çok sosyal bilimler alanının zeminini oluşturan tarih alanında, tarihin bilimsel bir disiplin olarak kabul edildiği 19. yüzyıldan itibaren gerçekten köklü bir dönüşüm ve bakış açısı değişikliği gerçekleşti. Bundan önce tarihçilerin tümünün erkek olması, ister istemez ilişkileri alışageldikleri ataerkil zincir ile çözümlemeleri, cinsiyete dair toplumsal kalıpyargıların dışına çıkmamaları ciddi bir başlık olarak fark edildi. Yani hep bilindiği ve kabul edildiği gibi kadınlar toplumda cinsiyetlerine dair tanımlanmış toplumsal rollerle, yani ancak anne olarak, eş olarak, kız evlat olarak vb. vardılar. Erkek tarihçilerin, tüm erkek olmayanları ekonomik ve kültürel üretimin eşit bir parçası olarak gördüklerini söylemek pek mümkün değildir. Cümleyi tersten kurmak gerekirse, cinsiyetler arası eşitliğin olmadığını görmek, ataerkil bir zihne sahip erkek tarihçi için zordur. Burada, İkinci Dalga Feminizmin en büyük başarılarından birine, bir 'zihniyet sarsma' edimine dikkat çekmemiz gerek.

Kadınların yazılı ve onaylanan alandaki görünmezliğinin yine kadınlar tarafından fark edilmesi, tarih disiplininde 'kadın tarihi' başlığıyla bir alanın doğmasına ve tanımlanmasına neden oldu. Bu alan, açıkçası ne kadar çok şeyin kültür ve resmi tarihte kayıt dışı bırakılmış daha açık bir deyişle kayıtsız kalınmış olduğunun fark edilmesine de yol açtı. Berktay, *Tarihin Cinsiyeti* başlıklı çalışmasında 'Kadın Tarihi, Sosyal Tarihin Bir Alt Dalı mı?' sorusuyla, aslında alanın görünmezin görünür kılınma çabasından başlayarak pek çok alanı kapsadığını işaret ediyor[12].

Evet, kadın tarihi ile sosyal tarih iç içe gelişti, aynı yöntem, araç ve kavramlar kullanıldı, fakat egemen tarihin yaklaşımlarına meydan okudu. İnsanı, bireyin ayrıntılarını, davranış ve düşünüş biçimlerini deşifre etmeye odaklandı. Biyografiler, otobiyografiler aracılığıyla insan deneyimini bir tarih aracı olarak kullanması, pek çok alanın geçmişine de ışık tutmuş oldu. Berktay'ın ifadesiyle böylece, *"O zamana dek siyasal tarihin dışında kalmış olan gruplar üzerinde odaklaşma çabası meşrulaşmış oluyordu."*[13]

Bu kavrayış ve kapsayışın meşrulaşmasının hangi alanlarda olduğunu ya da yaygınlığını sorgulamamız gerekir. Bugün akademide yapılan çalışmaların sayısı, hiç de azımsanacak gibi değil. Fakat çalışmaların sadece akademide ve aslında ana akımın dışında

da bırakılan bir grup akademisyence yapılıyor olması da son derece düşündürücü. Gün geçtikçe olanın değil de olmayanın tarihini yazmak, bu olmayışın nedenlerini irdelemek akademik açısından daha anlamlı sonuçlar üretmemizi sağlıyor.

Yine de İkinci Dalga Feminizmin oluşturduğu düşünsel yoğunluk çeşitli fraksiyon ve görüş ayrılıklarıyla birlikte hem akademik hem de toplumsal alanda desteklenip karşılık buldu. Aynı dönemde feminizm ve kadın bakış açısı bir başka kazanım daha gerçekleştirdi. Artık toplumsal cinsiyet başlığı da bir araştırma kategorisi olarak literatürde, kısa süre sonra da akademik araştırmalarda yerini aldı: LGBTİ eylem ve araştırmaları, queer çalışmalar tarihin, sanatın, yaşam pratiğinin içinde kendisine düşünme alanı açtı. Yüzyılın başında 'ibne' anlamında kullanılan queer, 1980'lerde dönüşerek tüm cinsel kimlikler için tanımların yeniden sorgulanmasını öneren ve şimdiye dek üretilmiş terimleri, tanımları kapsayan bir şemsiye haline geldi. Böylece neyin 'normal' ya da 'doğal' olduğu, toplumsal kodların değişebilir, akışkan bir esneklikte yeniden incelenmesi gerektiğine ilişkin tartışmalar açıldı.

Sonuç olarak onaylanmış ve hali hazırda yazılmış olan tarihin eksik olduğu bir ölçüde kabul edildi. Ataerkil kurallar ve normlarla önceden şekillenmiş ve yazılmış tarihe eklemeler yapılmaya başlandı. Ortaya, ufak ayrıntılarla zenginleştirilmiş yeni bir ataerkil kurallar ve normlarla şekillendirilmiş tarih çıktı. Kısaca belirtmek gerekir ki 1900'lü yılların ikinci yarısından itibaren kadınların dışarıda bırakılmışlıkları çeşitli şekillerde tamir edilmeye çalışıldı.

Bu tamirat içinde ilk akla gelen ve en dikkati çeken yöntem, var olan ve yazılı bütünün içine kadınların ve kadınlarla ilgili olan bölümün eklenmesi oldu. Kadın sanatçıların eserlerinin ve yaşamöykülerinin belgelenmesi, yazılması 1970'ler ve 1980'lerde yoğunlaştı. Bunlar *"kadın varlığını çok yüzeysel biçimde kabullenen standart sanat tarihi araştırmalarının tamamlayıcıları olarak yazılmıştır"* [14]. 1970 ve 1980'li yıllarda yoğunlaşan bu çalışmalar ülkemizde de karşılığını bulmuştur. Özellikle 1980'den sonra kadın sanatçılar ve var oluş mücadeleleri üzerine çalışmalar çoğalmıştır. Berktay, tarih alanında bu çalışmalar için şunları söylüyor.

> İlk başlarda, bu alandaki çabalar, geleneksel tarih yazımının görünmez kıldığı kadınları 'görünür' hale getirmek ve kadınlara,

kendi geçmişlerini geri vermek amacını taşıyordu. Bu erken dönemdeki yapıtların adları bile bu yaklaşıma örnektir: *Görünür Hale Gelmek: Avrupa Tarihinde Kadınlar,* R. Bridenthal & C. Koonz, 1977; *Clio'nun Bilincini Yükseltmek, Kadın Tarihi Konusunda Yeni Perspektifler,* M. Hartman ve L. Banner, 1974; *Çoğunluk Kendi Geçmişini Arıyor,* Gerda Lerner, 1979; *Kadın Tarihini Kurtarmak,* B. Carroll, 1976, vb. [15]

Bu tip çalışmaların iyi niyetinden kuşku yok, ancak büyük bir safdillik örneği olduğu da herhalde çok açık. Ataerkil sistemin yeniden üretildiğini açıkça gördüğümüz bu çalışmaların Türkiye tarihi, özellikle de Kurtuluş Savaşı ve erken Cumhuriyet dönemini kapsadığı belirtilebilir. Fakat ataerkil düzenin kurallarına tam olarak uyan, ataerkil düzenin değerlerini ve yüklediği rolleri en başarılı biçimde sunan, ideal kadınların biyografileri hatırlanabilir. Tarihe 'eklenen' bu 'ayrıntılar' başlı başına bir tartışma ve araştırma konusudur.

Bu alanda en çok vurgulanan, bu eklenen tarih içinde yer alan kadınların, hep erkekler üzerinden tanımlanmalarıdır. Başarılı kariyer çizen kadınların aynı zamanda harika bir eş, mükemmel bir anne, evini asla ihmal etmeyen bir ev kadını olduğunun belirtilmesi, hatırlanabilir. Zira başarılı yaşamları anlatılan erkeklerden söz edilirken bu özellikleri kontrol etmek nadiren akla gelir. En basit olarak bu yaklaşım, tarih ve birey yazımının nasıl bir bakış açısıyla ortaya konduğunu örnekliyor.

Fakat galiba tarih alanındaki asıl önemli dönüşüm, sözlü tarih çalışmalarının artması ve güçlü bir yöntem olarak benimsenmesi ile geldi. Böylece, yine Berktay'ın deyimiyle verili tarihe bakarak gözden kaçmış önemli figürleri bulup tarih sayfalarına yerleştirme düşüncesi, yerini 'sıradan' insanın deneyimlerine, sıradan erkek ve kadınlara, sıradan bireylere bıraktı. 1970'lerde artık pek de ünlü olmayan kişiler tarihin, sözlü tarihin konusu olduklarında, tarih algısında büyük bir değişiklik oluşmuştu.

Elbette bu yöntemin modern ya da postmodern eleştirileri gelmekte gecikmedi. Ama kat edilen yol, gerçekten etkileyici, dudak uçuklatıcı türdendi. Daha da iyisi, geri dönüşsüz bir düşünce ve sorgulamanın penceresi açılmıştı bile. Sadece bu fikir bile, feminizmin, kadın çalışmalarının ne işe yaradığını soran saf düşüncenin

önüne konduğunda, yeterince derin ve ikna edici olabilir... Kendi alanımızdan örneklemek gerekirse, tiyatronun tarihinin sadece sahnede görünenlerden ibaret olmadığının kavranması, bu tüm ötekilerin tarihi yazma ve araştırma tutkusundan doğabilir. Yani tiyatro tarihinin içinde yazarlar, oyuncular, yönetmenler, tasarımcılar olduğu gibi kostümleri dikenler, dekorları taşıyanlar, biletleri satanlar, afişleri tasarlayanların da olduğunu fark ettiğimizde tiyatro tarihi dediğimiz bütün tamamlanabilir.

Burada konuyu değiştirmeden atlanmaması gereken bir konuyu da anmak gerekiyor. İkinci dalga ile gelen feminist eleştiri ve tarih çalışmalarının ışığa çıkardığı bir başka konu da, kadının her zaman 'kurban' konumda olmadığı, ya da tersten söyleyecek olursak, kadını ezenin her zaman erkek olmadığı da tartışmaya açılmış oldu. Burada, dünyada olduğu gibi Türkiye'de gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmalarının büyük bir çoğunluğunda bu manzarayı görmek mümkündür. Ataerkil otorite ve iktidarı sadece erkekler oluşturmazlar. Buna kadınlar da katkıda bulunur, yaşamsallığı desteklerler. Bu noktada feminist eleştirinin yaklaşımı, doğal olarak zihniyetin, davranış ve yönlendirmenin kendisine aittir; cinsiyete ve erkeklere karşı değil, konumlandırma, ötekileştirmeye ve ötekileştirene ilişkin bir deşifrasyonu arzulamak yönündedir.

Feminist eleştirinin 20. Yüzyılda bilinen her şeye dair ezberi bozması, pek çok alanda yeni okuma ve görme biçimlerini geliştirmesi farklı alanlarda çalışan araştırmacıların ortak görüşüdür. Açıkça söylenebilir ki feministler, bilimlerin yerleşik norm ve yöntemlerine gayet sorgulayıcı bir yaklaşımı ürettiler, güçlü eleştiriler getirdiler.

Feminist edebiyat eleştirisi, feminist hareket ile eşzamanlı olarak gelişmiş, fakat teorik gelişimi, 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerde farklı isimler ve iddialarıyla yenilenmiş, gelişmiştir. Bazı erken örneklerine rastlansa da feminist edebiyat eleştirisinin ikinci dalga dediğimiz 1960'lara kadar beklemesi gerekmiştir. Bu kuramsal çalışmaların feminist tiyatro çalışmalarını da ateşleyecek çalışmalar olduğunu kaydetmeliyiz.

Toplumsal cinsiyet, Feminizm, Feminist Eleştiri başlıkları birbirleriyle sürekli alışveriş halinde olan başlıklardır. Feminizm, kadınların görünür kılınmasına odaklanmışken Toplumsal

Cinsiyet, toplumsal kalıpyargılara dikkat çekmek, bu kalıplardan çıkarak bağımsız bireylere odaklanarak eşit insanları kadın ya da erkek olarak değil, 'birey' olarak ele alan bir yaklaşımı önceler. 1980'lerden itibaren LGBTİ ve queer çalışmalarla kuramsal alanını genişletmiş, tüm bireylerin görünür ve eşit olmasına odaklanmıştır.

Feminist eleştirinin tarih ile ilişkisine değindikten sonra, odağı biraz değiştirerek bu kez sanat tarihi alanına bakmak gerekiyor.

NOCHLIN ve SORUYU TERSİNE ÇEVİRMEK: NEDEN HİÇ BÜYÜK BİR ESKİMO TENİS OYUNCUSU YOK?

Kadınların tarihin içinde görmezden gelindiği genel bir kabule ulaşınca bu meseleyi tamir etme gayretindeki çalışmalar birbirini izledi. Kadınların da 'tıpkı erkekler gibi' başarılı olabileceklerini, 'tıpkı erkekler gibi' işler yapabileceklerini kanıtlamaya çalışan yaklaşımlar, kadınların yüzyıllar boyunca kırılmış gururlarını onarmaya çalıştı. Tıpkı erkekler gibi olmak...

Aslında İkinci Dalga kuramcıların en çok üstünde durup aşmaya çalıştıkları mesele, bu 'tıpkı erkekler gibi' meselesidir. Düşüncenin ve sistemin, ataerkil organizasyon şemasının dışına çıkmaması, bir başka deyişle feminizmin temel amacının, ataerkil sistemi konumları, kurumları ve ilişki / üretim biçimlerini koruyarak kadınların lehine sadece cinsiyetleri değiştirerek tersyüz etmek olduğunu zannetmek büyük yanılgıdır.

Tam burada İkinci Dalga Feminizmin bu büyük yanılgıya dikkat çektiğini vurgulamak gerekiyor. Zira bu yanılgıdır ki, feminizmin bugün hâlâ yanlış anlaşılıp değerlendirilmesine neden olmaktadır.

Aslında burada ironik bir taraf var. Feminizmin sözünü ettiğim türden bir yanılgı içinde olduğuna vurgu yaparak feminizmin eleştirisini yapmak, ataerkil sistemde cinsiyet rollerinin tersyüz edilmesinin mümkün olmayacağı kabulüne dayanır. Feminizmin bir hayalin peşinde koştuğuna, olmayacak işlerle uğraştığına dair yapılan vurguyla, sadece erkekler ile kadınların rollerinin değişmesi olarak algılanan feminist ukde, gülünçlenmiş olur. Başka bir deyişle bu 'olmayacak durum', ataerkil sistemin yıkılmaz, değişmez olduğunu vurgular. Ataerkil zihniyeti güçlü kılan şey, kadınların hiçbir zaman 'erkeklerin yerine' geçemeyeceklerine dair inançtır.

Feminizmin amacı, sistemi koruyarak sadece kadınların erkeklerin yerine geçirme meselesi değildir. Feminizm, verili araç ve ekonomik ya da toplumsal her türlü üretim ilişkisini yeniden değerlendirme, irdeleme, tam bir eşitlik anlayışı ile yeniden konumlandırma meselesidir. Hooks'çu bir ifadeyle söylemek gerekirse

'cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılık ile mücadele etme' meselesidir. Kadınların erkeklerin yerine geçtiği bir rüyayı gerçekleştirip, cinsiyete dayalı ayrımcılığın bu kez erkekler aleyhine işlediği bir dünya kurgulamak değildir.

Yeri gelmişken E. F. Keller'ın bu çelişkiye getirdiği yaklaşımı anmakta fayda var. Keller, *"Mesele kadınların erkeklerden farklı bir tarzda bilim yapmaları meselesi değil, toplumsal cinsiyet ideolojisi değiştiğinde herkesin farklı bir tarzda bilim yapacak olması meselesidir,"*[16] diyor.

Öte yandan, en az üç bin yıl boyunca kadınların arka planda tutulmuş olduğu bir dünyada, bundan böyle erkeklerin arka planda tutulacağı olasılığı neden bu kadar rahatsız edici olsun? Bu fikir kimi, neden rahatsız ediyor? Böyle bir fantezide kadınların, erkeklerin konumuna geçtiklerinde ne yapacakları, ne kadar zalim olabilecekleri düşünülüyor? Yüzyıllarca ezilmiş, ötelenmiş, yok sayılmış bir cinsiyetin intikam alma zamanının gelmiş olması fikri ne kadar ürkütücü, değil mi? Peki, belirli bir sınıftan belirli bir cinsiyetin, diğer cinsiyetleri ezmesi, öteleyip yok sayması ürkütücü değil mi? Üç bin yıldır yaşadığımız bu değil mi?

Bir kez daha vurgulayarak söyleyelim: Feminizmin amacı, kadınları erkeklerin yerine geçirmek ve tek bir cinsiyetle her şeyi yönetmek, değildir.

Tek bir cinsiyetin siyasete, ekonomiye, eğitime ve yaşamın akla gelebilecek tüm alanlarına hâkim olması, ancak kadınların erkeklerin yerine geçmeleri olasılığı düşünüldüğünde netleşiyor. Demek ki kadınların sırf cinsiyetleri yüzünden ayrımcılığa tabi tutulduklarını ve bundan doğan haksızlıklara uğradıkları fikri genel bir kabul görüyor ve bunun bir öç doğuracağı da beklenti oluşturuyor. Fıkrada olduğu gibi, üç bin yıldır kadınların sırf cinsiyetlerinden dolayı ikincilleştirilmesi kabul ediliyor da, aynı duruma erkeklerin düşmesi neden akıl dışı oluyor, bu da başlı başına düşünülmesi gerekli bir dilemmadır ve işte ikinci dalga feminizm de, bu dilemmayı deşifre etme amacındadır.

En basit şekilde ele alırsak, neden 'öyle değil de böyle' olmak zorunda olduğunu düşünmek, tabularla yüzleşmeyi, büyük kurguyu irdelemeyi gerektirir. Galiba sorun, aslında birkaç basit mantık sorusuyla temelleri sarsılabilecek bir düzenin binyıllardır koşulsuz

kabul edilmesinden dolayı insan aklının duyduğu mahcubiyettir. Başka türlü, üzerinde düşünmeye gerek görmeden cinsiyet eşitliği fikrinin reddedilmesinin, ötelenmesinin nedeni nasıl açıklanacak? Yayınlandığı yıl İngiltere'de geniş yankı uyandıran *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* adlı kitabında C. Fine, *"Bir toplumsal cinsiyet farklılığı seçin, herhangi birini. Yakından bakın ve - Puf!- yok oldu,"* [17] diyor. Belki nedenleri açıklama ihtiyacı duymuyoruz...

Birinci Dalga Feminizm, 'erkeklerle eşit haklara sahip olma' çerçevesine odaklanınca, doğal olarak temel kriter 'erkeğe özgü olan' ya da 'erkeğin yapabildiği' olmuştu. Böyle olunca ölçütler ve hedef de verili kurguya odaklanma şeklinde oldu, onu sorgulamak ve dönüştürmek şeklinde değil. Ölçüt, 'tıpkı erkekler gibi' olunca, yani açıkça erkeğe öykünme biçiminde olunca genel olarak sorular, sorgulamalar da kısır bir döngüye girdi.

Sözünü ettiğim sorgunun kısır döngüsünün kırılması hâlâ sorunludur. Feminizm, sadece bu bağlamdaki tartışmaları odak aldığımızda bile, 1960'lara kadar üretilmiş tüm uygarlık düşüncesiyle mücadele edip yeniden düşünmeye açma cesareti gösteren bir yaklaşım biçimidir. Eğer İkinci Dalga'yı düşünürsek 1960'lara kadar düşünülmüş, davranılmış, planlanmış, tasarlanmış, kurgulanmış, söylenmiş, öngörülmüş, yazılmış, okunmuş, yönetilmiş, itaat edilmiş, tabulaştırılmış, itiraz edilmiş, tartışılmış, uygulanmış, kararlaştırılmış, vs... vs... her şeye karşı çıkan, değişmesi ve dönüşmesi gerektiğini yüksek sesle söyleyen bir mücadele alanıdır. Ve öyle görünüyor ki ataerkil kurgunun kendini koruma içgüdüsü ve yüksek özgüveni, karşısına dikilen bu haddinden büyük meydan okumayı ya görmezden gelmiş, ya da 'hayal' düzeyinde tutmuş ve gülünçleştirmiştir. Tıpkı kapitalizmin, sosyalizmin gerçekleşme ihtimalini hiç'e indirgemesi gibi, ataerkil zihniyet de feminizmin gerçekleştirme ihtimalini hiç'e indirgemektedir. Bu, birbirine güçlü biçimde bağlı iki sistem olan ataerkillik ve kapitalizmin korunma/savunma mekanizmalarıdır.

'Erkekler gibi olma' ölçütü üzerinden düşünüldüğünde, sanat alanında durum çok somut bir örneklem alanına sahiptir. Yazılı ve kabul edilmiş sanat tarihinde cinsiyete dair konumlanma çok belirgindir. Kadınların nesne / gözlenen-bakılan, erkeklerin de özne / üreten olduğu bir dünyadan söz ediyoruz. Bu dünyaya getirilmiş

en çığır açıcı itirazlardan biri, L. Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesidir.

Nochlin 1971 tarihli bu önemli makalesinde kadınların sanat tarihi içindeki konumları, algılanışları, varlık ve temsil biçimleri üzerine bir ezber bozumu yapar. Bu makale ayrıca, Virginia Woolf un ve Simone de Beauvoir'nın yazılarındaki vurguları saymazsak, bütün dikkatini sanat tarihi üzerine toplayan ilk feminist eleştiridir. Yazılış nedeni, uyandırdığı etki ve kendisinden sonraki çalışmaları etkileme gücü nedeniyle bu makale üzerinde durmak, ayrıntılı şekilde ele almak faydalı ve önemlidir. Makalenin, bugüne kadar yazılmış ve söylenmiş birbirinden önemli pek çok çalışmaya rağmen aşılamamış olduğunu düşünüyorum.

İlk kez 1971'de yayınlanmış bu önemli makalenin 2008 gibi geç bir tarihte Türkçeye çevrilmiş olması oldukça anlamlı bir yorum alanı açıyor. Öte yandan makaleyi çeviren ve en az bu makale kadar önemli diğer makalelerle bir araya getirerek editörlüğünü yapan Ahu Antmen'in editör olarak alana yaptığı önemli katkının[18] da hakkını vermek gerek.

Halen New York Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü Modern Sanatlar profesörü olan Linda Nochlin, 'doğallaştırma' üzerinden söz açarak kadınların nötrleştirildiğini, doğal kabul edilenin beyaz erkeğin konumu olduğunu belirtir. Sanat tarihçisinin bakış açısı olarak kabul edilenin, 'beyaz batılı erkeğe özgü' bakış açısı olmasının, sadece elitist olduğu için değil, entelektüel, manevi ve etik olarak da yetersiz olduğunu vurgular. Bu durumda sanat tarihine düşen, çeşitli akademik alanların yaptığı gibi, var olanı eleştirmeksizin doğal kabul etmek yerine *"gerçekten adil bir toplumsal düzenin kurulabilmesi için birçok toplumsal eşitsizlikten yalnızca biri olan erkek egemenliğinin üstesinden gelinmesi"* [19], kullanılan dil ve yapılar ile bunların dayandığı varsayımları sorgulamak ve beyaz erkeğe ait ön kabulleri deşifre etmek, ezberi bozmaktır.

Sorunu gerçekten anlamak için sorunun nasıl ortaya getirildiğine, soruları kimin sorduğuna ve nasıl bir yaklaşımla 'soru' haline dönüştürüldüğüne bakmak gerek. Gerçekten tartışabilmek için. Ayrıca Nochlin'in vurguladığı gibi, bir meseleyi 'sorun' haline getirme biçimi, o meselenin nasıl tartışılacağı konusunda bir açı yaratır. Bir açıdan baktığımızda 'yoksulluk sorunu' olarak adlandı-

rılan bir konu, başka bir açıdan baktığımızda aslında 'zenginlik sorunudur. Bunun gibi, sadece soruyu ortaya getirmek değil, soruyu oluşturmak, soruna bakılan açının da önem taşıdığını unutmamak gerek.

Bazı soruları tersten sormak, meselelere tersten yaklaşmak ilginçtir. Nochlin, Picasso'nun kadın olsaydı eğitimi ve yeteneği konusunda aynı yolu kat edip edemeyeceğini sorarak düşünmeye başlar. Bu konuda bir değişim gerçekleşeceğine dair inancı olan feministler olduğu gibi, J. S. Mill gibi düşünenler de kuşkusuz vardır. Çünkü Mill'in dediği gibi, *"Alışılmış olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere hizmet etmesi evrensel bir gelenek olduğuna göre, bu gelenekten kopmak doğal olarak doğa dışı görünür"*[20]. Bu doğallık, kadın sorunu olarak tanımlanan şeyin yön değiştirmesini, giderilmesini zorlaştırıcı, engelleyici bir tavırdır.

Nochlin'in yaptığı en önemli vurgu, diğer alanlarda da sorgulandığı gibi sanat tarihi alanında da özneyi ve nesneyi, birbirlerine karşı konumlanışlarını tartışmaya açmak olmuştur. Ona göre bu, Feminist eleştirinin bir başarısıdır:

> Feminist eleştiri, akademik sanat tarihinin (ve genel olarak tarihin) varlığı açıkça kabul edilmeyen değerler sistemini göz önüne alarak, tarihsel araştırmalara istenmeksizin dâhil olan bir öznenin varlığını hesaba katmak konusundaki ihmallerini gözler önüne sermiş, böylece sanat tarihinin kavramsal açıdan nasıl bir kibir ve tarih üstü naiflik taşıdığını göstermiştir.[21]

Nochlin, ele aldığı soruyu ve bu soru cümlesini kurduran düşünceleri çözümleyerek ezberi bozmaya başlar. Bir yandan sorunun niyetini, diğer yandan soruya verilen ilk feminist tepkileri, yanıtları inceler. Nochlin'in önce soruyu ve soru kalıbını incelemesi ve getirdiği açıklamalar, makalenin özgünlüğünü ve gücünü anlamak açısından önemlidir. Çünkü Nochlin makalesinde, sorunun yanıtına değil, çok uzun zamandır ortada duran sorunun soruluş biçimine odaklanarak önce bu yapı üzerinde durur. Ataerkil bir zihnin ürettiği sorunun yanıtına odaklanmak, ataerkil olmayan zihni nasıl tuzağa düşürüyor, bunu açımlar. İşte bu yüzden önce soruyu incelemek çok önemlidir.

Nochlin önce ortaya konan ve cinsiyet eşitliği mücadelesinde karşılaşılan temel soru kalıbının ataerkil düşünce zincirini açımlar.

Ona göre aynı merkezden çıkan bu ve benzeri sorular, *'Kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı bir biçimde çınlar durur"*. Çünkü bu soru aslında, *"Peki kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse, neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci) yok?"* şeklindeki alaycı imanın üzerine inşa edilmiştir[22]. Bu da bizi yine ataerkil otoritenin, feminist mücadeleye karşı müstehzi bir ifade takındığı noktaya götürüyor. 'Nasılsa değişmez' özgüvenine, herkes için gerçek bir eşitlik kurma arzusu yerine, kendini merkeze alarak önceleme, kendisinden başka her şeyi ötekileştirme egosantrizmine... Dolayısıyla ele alınan sorunun sonuna kadar ataerkil bir ön kabulle kurulmuş bir soru cümlesi olduğunu görmek, meseleyi irdelemek için ilk adımdır.

1900'lerin başlarından itibaren, yani feminizmin, kadınların ikincilleştirildiğine yüksek sesle dikkat çektiği ve durumun artık inkâr edilemez bir netlikte olduğundan bu yana ataerkil genellemelerle bazı savunmalar yapılmış, erkeklerin neden üstün (!?) olduklarına dair kimileri keskin bir bilimsellik taşıyan araştırmalar ortaya konmuştur. Örneğin Freud, cinsiyetler arası ilişkileri ve insan doğasının temel özelliklerini cinsiyete dayanarak açıklar.

Freud'un 'penis kıskançlığı'na dayanan cinsiyete dair açıklamaları, önce büyük bir şaşkınlık, ardından da olağanüstü bir kabul görmüştür. Şurası kesindir ki Freud'un id, ego, süperego kavramları, bilinç / bilinçaltı açıklamaları büyük bir devrimdir ve bu kavramlar ortaya konduktan sonra sosyal bilimlerde artık hiçbir şey eskisi gibi tartışılmamıştır. Bir alanda çığır açmak, büyük bir değişim ve etki alanı oluşturmaksa psikanalizin bunu fazlasıyla başardığını söylemeliyiz. Öte yandan Freud'un düşünceleri bir teori'dir, doğru olduğu ileri sürülen, varsayılan düşüncelerdir; kesinleşmiş bir bilimsel olgu veya formül değildir. Fakat düşüncelerin orijinalliği ve özgünlüğü onların, özellikle de cinsiyete dair açıklamalarının, kesinleşmiş birer sonuç gibi algılanmasına neden olmuştur. Cinsiyete dayalı ayrımcılığın, farklılıkların yoğun şekilde tartışıldığı, kadın hareketinin ve feminist mücadelenin hareketli olduğu bir dönemde Freud'un cinsiyet üzerine çalışmaları, doğrusu bilimsel olarak meseleye bir açıklama getirmiş gibi algılanmıştır.

Nochlin de soruyu ele alırken, Freud'un teorisine atıf yaparak

cinsiyet eşitliği konusunda karmaşık, basit ya da bilimsel olarak nitelenebilecek pek çok 'varsayım' olduğundan söz açar. Antik dönemden bu yana erkeğin kadından üstün olduğu farklı yollarla kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Örneğin kadın ve erkek beynini karşılaştırıp erkek beyninin daha ağır ya da büyük olduğuna dayanarak bu üstünlük meselesini 'doğanın gerçeği' olarak ortaya koyan, böylece erkeğin üstünlüğünü de bilimsel yolla kanıtlayan (!) çalışmalar vardır. Kas ve iskelet sistemi üzerinde de benzer çalışmalar yapılmıştır. Fiziksel bir üstünlüğün, kültürel ve sosyal bir üstünlüğe neden oluşturması için bu arayışların geliştiğini söylemek mümkün; kaldı ki buradaki üstünlük meselesini de ayrıca tartışmak gereklidir. Üstünlük olarak kabul edilen eylemlerin, neye ve kimlere göre kabul edildiği gibi çok temel bazı kavramsal içeriklerin tartışılması gerekir. Ağır bir kütleyi kaldırabilmek de bir üstünlük olarak tanımlanabilir, ağır bir yükü kaldırmayı tercih etmeyip başkasına (zorla) yaptırmak da bir üstünlük olarak tanımlanabilir. Yine, kavramları nereden bakıp tanımladığımız meselesine dönüyoruz.

Nochlin de, böyle bir noktaya dikkati çekerek, ele aldığı sorunun temelinde, *"Penis yerine rahmi olan insanların önemli bir şey yaratabilmesinin olanaksızlığını gösteren, 'bilimsel olarak kanıtlanmış' açıklamalar,"*[23] olduğuna vurgu yapar. Çünkü bu soru, aynı zamanda suçlamalarla, müstehzi bir ifade ile sorulmuş bir sorudur ve Nochlin'in de vurguladığı gibi, altında 'erkeklerin de pek çok olanaksızlıkla baş etmek zorunda kaldığı, ayrıca erkeklerle eşit konuma yükselmiş pek çok kadın olmasına karşın neden bu kadınların erkekler gibi başarılı olamadıklarına dair alaycı merak hissedilir.

Ataerkil bir algı potansiyeli bu tür bir okumayı anlamsız ve aşırı yorum olarak niteleyecek, her şeyin altında istenirse böyle anlamlar bulunabileceğini iddia edecektir, yüksek sesle olmasa bile bu yönde düşünecektir. Fakat gerçekten eşitlikten, cinsiyetten arınmışlıktan yana bir zihin sorunun altındaki fikri düşünecek, irdeleyecektir. İşte, Nochlin bu yolu açar ve okuyucusunu cinsiyete dayalı ayrımcılık üzerine düşünmeye yönlendirir.

Nochlin, yeni bir soru sormadıklarını, verili / var olan bir soruyla aslında yanıtın da yönlendirildiğini, dahası bu sorudan çıkacak anlamın pekiştirildiğini vurgular. Nochlin, bu konuda ger-

çek bir tartışma açabilmek için soruların da yeniden yaratıldığı gerçekten tarafsız bir eleştiri alanına ihtiyaç olduğundan söz eder. Konuyu sadece tartışmaya açmak yeterli değildir ve konuyu bilinen sorularla tartışmak da zaten ezber bozmak için yeterli değildir. Çünkü soru kalıpları aslında düşünce ve yanıtı koşullamaktadır. Nochlin, soruyu irdelemekle kalmaz, kendisinden önceki feminist araştırmacılara ve onların tavrına da önemli bir eleştiri getirir. Ona göre;

> Feministlerin ilk tepkisi, yemi olduğu gibi yutmak ve bu soruyu sorulduğu biçimiyle yanıtlamaya çalışmaktır: Yani, tarih boyunca değerli ya da değeri yeterince bilinmemiş birtakım kadın sanatçıları bulup ortaya çıkartmak; onların ilginç, üretken ama tabii alçakgönüllü yaşamlarını yeniden canlandırmak; unutulmuş çiçek ressamlarını ya da David'in izleyicilerini 'yeniden keşfederek' eserlerinin iyi olduğunu kanıtlamaya çalışmak, Berthe Morisot'nun aslında Manet'ye sanıldığı kadar bağımlı olmadığını göstermek başka bir deyişle, kendisi dışında ilginç gelmeyen alanının aslında ne kadar önemli olduğu konusunda sürekli kanıt sunmaya çalışan uzman akademisyenin tavrını paylaşmaktır.[24]

Sorunun ve soru kalıbının çözümlemesini açıkladıktan sonra Nochlin'in yanıta dair açıklamalarına geçebiliriz:

Nochlin, Feminist eleştirinin düştüğü iki hatadan söz açar. İlki, ikinci dalga feminist eleştirinin en önemli tespitlerinden biridir. Var olan ataerkil kurgu içinde kadının, kadın tarihine ait bilgi, olay ve kişilerin eklenmeye çalışılması... Bu, genellikle başka bir sistem düşünemediğimizden, ataerkil kurgunun dışında başka bir işleyiş tahayyül edememekten kaynaklanıyor. Ezberin bozulması gereken ayma noktası tam olarak budur. Soruyu yanıtlama telaşına kapılmadan sorunun hangi yargı ve ölçütlerle kurgulandığını kontrol etmek gerekir.

Noclin'e göre ikinci hata ise, *"Sorunun zeminini hafifçe kaydırarak kadınların sanatı için 'büyüklük' olgusunun erkeklerinkinden daha farklı olduğunu öne sürmektir. (...) kadınlık durumunun ve deneyimlerinin kendine özgü koşullarına dayanan, hem biçimsel hem de anlatımsal nitelikleri açısından farklı ve ayırt edilebilir bir kadın üslubunun varlığı kanıtlanmaya çalışılır"*[25]. Aristocu bir yaklaşıma, kadın ve erkeğin farklılığı, dolayısıyla yaşantıları ve deneyimleri

bakımından da farklı duygu ve düşünceleri üretecekleri bağlamına dayanan bu yaklaşım temelde mantıklıdır. Aslında Nochlin bu olasılığın üzerinde durur ve kadınlık deneyimlerini bir araya getirme, benzer duygu, yaşantı ve düşünceleri bir araya getiren bir 'kadın sanatı' ya da 'kadına özgü sanat' olmasına sıcak bakar. Ne var ki büyük akımların dışındaki Tuna Okulu üyeleri, kübistler ve benzeri gibi üslup ve anlatım bakımından açıkça tanımlanan bir birlik, bir kadınlık özü, kadın sanatçıların yapıtlarında önemli bir ortaklık oluşturmamıştır.

Nochlin'in, kadın sanatçılar üzerine getirdiği açıklamaların ilki, yüzyıl başından bu yana var olan bir tartışmaya yöneliktir. Bu tartışma, kadınların kendilerine özgü bir üslup taşıdıkları, bunun da kadın olmalarından kaynaklandığına ilişkindir.

Kadına ait sanat ve dil meselesi ikinci dalga feminizmin en önemli tartışma başlıklarındandır. Cinsiyet ve dil üzerine yapılan çalışmalar oldukça eski tarihlere karşılık gelir. Bu konu, ikinci dalga feminizm bağlamında ve dilbilim, toplumbilim, tarih, antropoloji gibi başka bağlamlarda çokça incelenen önemli ve ilgi uyandıran, 20. yüzyılın yazar ve incelemecilerinin de üzerinde çokça durdukları bir konudur.

Örneğin Virginia Woolf un, babası ve Canterburry çevresi üzerine söylediği en önemli şeyler, kadınların kendileri gibi, birer kadın gibi yazmadıkları erkek gibi yazdıklarıdır. Woolf ancak bu şekilde bir kadının yazar olarak kabul göreceğini bildiğini, bu nedenle de erkek gibi yazdığını iddia eder. Bu tartışmalar sonraları genişlemiştir. Türkiye edebiyatında pek çok yazar, 'kadın yazar' diye bir ifadeyi reddeder. Kadın yazar, kadın sanatçı, kadın şoför, kadın doktor, kadın avukat diye bir şey yoktur, yazar, sanatçı, şoför, doktor, avukat vardır. Bu ifadelerin hepsi, dilbilimde cinsiyetlerin dilde belirginleştirilmesi ve toplumsal cinsiyetin dilde vurgulanması şeklinde tanımlanır. Öte yandan çok uzağa gitmeye gerekmeden örnek vermek lazımsa, Sevim Burak'ın, Woolf un imlediği türden kendine has bir dil yarattığını hatırlayarak bu konuyu daha geniş bir incelemeye bırakarak kapatalım.

Nochlin bu belirlemenin, bir yandan kadınların ürettikleri eserlerin daha düşük bir kıstasla değerlendirilmesine yol açtığını, diğer yandan da sadece kadınlara has özellikler taşıyacağına ilişkin

fikri güçlendirdiğini anlatır. Ayrıca, kadın sanatçıların yapıtlarında 'kadın yazar', 'kadın ressam' diye bir sınıflandırabilecek, kullanılabilecek bir 'kadınlık özü' olmadığını vurgular. Pek çok kadın sanatçının, diğer pek çok sanatçı gibi, birbirlerinden çok dönemlerine, dönemlerindeki diğer sanatçılara bağlı olduklarını öne sürer. Sanatın konu edindiği sahneler bakımından da erkek-kadın ya da erkeklik ve kadınlık diye bir ayrımdan bahsedilemeyeceğini öne süren Nochlin şu örnekleri verir:

> Kadın sanatçıların daha içe dönük, daha kırılgan, daha malzeme odaklı oldukları öne sürülebilir. Peki, yukarda saydığımız kadın sanatçılardan hangisi Redon'dan daha içe dönük, tuvale ince dokunuşlarıyla Corot'tan daha kırılgandır? Fragonard Madam Vigee-Lebrun'den daha az mı daha çok mu kadınsıdır? Madem 'erkeklik' ve 'kadınlık' ikiliği temelinde değerlendirme yapıyoruz, öyleyse 18. yüzyıl Fransa'sının Rokoko üslubunun toptan 'kadınsı' olduğunu söylemek daha uygun değil midir? Hoşluk, incelik, zarafet gibi özellikler kadınsı bir üslubun yapıtaşlarını oluşturuyorsa, o zaman Rosa Bonheur'un *At Panayırı* resminde bir narinlik, Helen Frankenthaler'in dev tuvallerinde de bir zarafet, bir içe dönüklük bulmamız gerekirdi, ama nedense yok. Kadınlar ev içi yaşam sahnelerine hatta çocuk temalarına değinmişlerse, Jan Steen, Chardin ve empresyonistler de değinmiştir – Morisot ve Cassatt kadar Renoir ve Monet de bu tür konuları resimlemişlerdir. Sonuç olarak belli konuları seçmek ya da belli konuları seçmemiş olmak belli bir üslubun, hele hele özünde kadınsı olarak nitelendirilebilecek bir üslubun göstergesi sayılamaz.[26]

Sanatın var olan örnekler üzerinden tartışılması, alana geliştirici tartışmalar getirmez, ortaya konmuş örnekler ve onların çerçevesindeki hapsi kesinleştirir. Var olan çerçeveden çıkmak ise, şimdiye dek üretilmiş, üretilmesi teşvik edilmiş sanatın aslında 'tüm ötekilerin' dışlanmasıyla gerçekleştiği ortaya çıkar. Bu da yeterince sarsıcı bir sonuçtur. Anlaşılmalıdır ki bu sonuç, bir reddediş ya da birikimi inkâr değil, bir ezber bozumu, gerçeği görme kararıdır. Bu durumda sanatın tanımlanması, işlevinin belirlenmesi konusunda bir tartışma açmak gerekir. Nochlin, eldeki soruya basit yanıtlar vererek ezberi şöyle bozar:

> Mesele şu ki, bildiğimiz kadarıyla çok büyük kadın sanatçılar

> olmamıştır, ama yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş bazı ilginç ve çok iyi kadın sanatçılar vardır; fakat aynı zamanda, ne kadar iyi niyetli olursak olalım, hiç büyük Lituanyalı caz piyanisti ya da Eskimo tenis oyuncusu da yoktur. Durumun böyle olması üzücüdür ama tarihsel ve eleştirel kanıtlarla ne kadar oynarsak oynayalım durum değişmeyecektir; tarihin şovenist erkekler tarafından çarpıtıldığı yolundaki ithamlar da durumu değiştirmeyecektir. Michelangelo veya Rembrandt, Delacroix veya Cezanne, Picasso veya Matisse, hatta daha yakın dönemden De Kooning veya Warhol ayarında kadın sanatçı yoktur, aynı zamanda bunlara eşdeğer siyah Amerikalı sanatçı da yoktur. Gerçekten de çok sayıda 'tarihe gizlenmiş' büyük kadın sanatçı olsaydı, ya da erkeklerin sanatına karşılık kadınların sanatının farklı ölçütlerde değerlendirilmesi gerekseydi - ki ikisi birden söz konusu olamaz- o zaman feministler ne için savaşıyor olurdu ki? Kadınlar sanat konusunda erkeklerle aynı statüye sahip olabildiyse, o zaman statükoyu aynen korumanın sakıncası yoktur.[27]

Burada açıkça ortaya çıkıyor ki, dünya kültür ve sanat tarihi, beyaz orta sınıf Avrupalı erkeğin yazdığı ve onun için yazılmış bir tarihtir. Bu konu 1970'lerden sonra, yani iki dünya savaşı bittikten, büyük soykırımlar gerçekleştikten, ırkçılık ve sınıfsal, ayrıca renge ve inanca dayalı ayrımcılık 'bir ölçüde' (belki de şekil değiştirdikten sonra demeliyiz) yatıştıktan sonra kabul edilmeye, vurgulanmaya çalışılmıştır. Bunun aksini kanıtlayacak araştırmalar, bilimsel makaleler yayınlanmıştır. Nochlin'in vardığı sonucu kestirmeden görmek isteyen birisi, bu sonuca ulaşan süreci incelemek istemiyorsa, kestirmeden şu cümleye bakabilir:

> Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının bireysel bir dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmadığını, toplumsal kurumların niteliğine, bu kurumların belli sınıflarda veya gruplarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olduğunu söyleyebileceğimize göre, artık bu soruya daha mantıklı bir temelden bakabiliriz.[28]

Nochlin, kadın sanatçı yetişmesi konusunda bazı somut nedenleri tartışmaya açmıştır. Bu tartışma, yine İkinci Dalga Feminizminin getirdiği kuramsal araştırmalara dayanmakta, Victoria döneminin, daha genel bir ifade ile söylersek 19. yüzyıl ataerkil burjuvasının ahlak ve devlet yapılanmasının temel organizasyonu-

na, ataerkil kurulumlara dayandırılır. Ailenin tanımı, kadın ve erkek bireylerin günlük yaşamdaki konumlandırılışları, kullandıkları ve yaşadıkları mekânlar üzerinden de tanımlanabilir. Erkeğin kamusal, kadının özel alan ile tanımlanması, cinsiyetin toplumsal / sınıfsal görev ve yaşantılarının keskin şekilde tanımlandığı bir dönemden söz ediyoruz. 20. yüzyılın, özellikle de yüzyılın ikinci yarısının bilim ve özgürlükler yüzyılı olduğuna dair inanç, örtük ve ölümcül kurallarla çevrili olduğunu düşününce yerle bir olur. Yani 19. yüzyılın keskin ve sınırlayıcı cinsiyete dayalı toplumsal kurallarının, 20. yüzyılda gevşediğini düşünmek, özellikle de 20. yüzyılın ikinci yarısında eşit haklar ve mekân kullanımları gerçekleştiğini düşünmek saflıktan başka bir şey değildir. Bu bağlamda da Nochlin, malum soruyu yanıtlarken, makaleyi yazdığı yıllarda pek o kadar malum olmayan birtakım başlıklardan faydalanır. Mekân ve cinsiyetler ilişkisi ile kamusal/özel alan kullanımı, cinsiyete dair tanım ve görevler ile ahlak / aile ilişkisi.

Bütün bu tartışmalar için sanatın nasıl ve hangi koşullarda üretildiği ve sanatın ne olduğu üzerine Nochlin'in düşüncelerine yer vermek gerekir. Çünkü olgunun etiyolojisi ve epistemolojisine ilişkin açıklamalar, diğer ilişkileri ve belirleyenleri netleştirir. Nochlin de sanatı en geniş anlamıyla sınıfsal kurallar ve yaşam etkinliği olarak yerini sorgulayarak, bu noktada bir yapı söküm yaparak ele alır ve cinsiyeti bu tanımdan sonra tartışır. Noclin'e göre, *"Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de 'toplumsal koşullar'dan 'etkilenerek' ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapıtının doğası ve niteliği açısından baktığımızda, sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir."*[29] Böyle olunca, sanat hazır kalıplarla, sonucu kestirilebilen bir sosyal etkinlik olmaktan çıkar.

Nochlin'in dikkati yoğunlaştırdığı ilk konu, mekân ve cinsiyetler, kamusal alan ve kadın/erkek bağlamıdır. Buna göre, öncelikle ele alınması gereken ve fırsat eşitliğini kıran konu çıplaklık, atölye-

lerin erkek mekânı olarak belirlenmiş olması, kadınlara alenen kapalı olması, çıplak modelden çalışma ve kadın ressamların bu avantajdan yoksun olmasıdır. 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılın başında kurulmaya başlanan sanat akademilerindeki eğitim programlarının temelini, erkek çıplak modelden desen çalışması oluşturduğu bilinmektedir. Akademi dışındaki özel gruplar, öğrenciler ve kişisel atölyelerde de erkek ya da kadın çıplak modeller kullanılmıştır. Çıplaklık ve beden teşhiri her dönem için sorunludur. Beden, düşünce ve duygu üreten bir varlık olarak sanatın hem öznesi hem de nesnesidir, ve tekrar söylemek gerekir ki her durumda tartışmalı, sorunlu olmuştur. Nochlin 19. Yüzyıla kadar resim atölyelerini konu alan resimlerde kadının daima bir grup erkeğin karşısında çıplak olarak duran ve bedenini teşhir eden iffetsiz bir kişi olarak gösterildiğini, ama bir ressam olarak gösterilmediğine dikkat çeker.

Kadın ressamların bu nedenle portre, manzara, natürmort gibi kabul görmesi 'düşük düzeyli' kompozisyonlar seçmek zorunda kalmalarının yetişmelerinde olumsuz bir özellik olarak kaydedildiğini vurgular. *"Teşvikten, eğitim olanaklarından ve ödüllerden böylesine yoksun bırakılan kadınların belli bir yüzdesinin yine de sabırlı olup sanatı meslek edinmeye çalışması aslında inanılır gibi değil"*[30] diyen Nochlin'e hak vermemek olanaksız. Buradan da kadınların resim alanında değil ama edebiyat alanında neden erkeklere yakın bir varlık gösterdikleri anlaşılabilir. Teknik, eğitim ve çalışma koşullarından resim alanında yararlanamayan kadının, okuma yazma ve çalışabileceği ufak bir alan karşılığında edebiyatla uğraşabileceği ataerkil akla daha yakın gelmiş olsa gerek. Nochlin, onda da bu kadar sınırlanmışlıklar olmasına karşın yine de böyle bir başarı elde edilmiş olmasını, Emily Bronte ya da Emily Dickinson'un çıkabildiğini belirtir.

> Kadınların erkeklerle edebiyat alanında neden çok daha eşit koşullarda rekabet edebildiği -hatta bu alanda öncü olabildiği- böylece anlaşılıyor. Sanat üretimi, belli bir sürede, ev dışındaki kurumsal bir yapı içinde özel birtakım tekniklerin ve becerilerin öğrenilmesini, belli bir ikonografik dağarcık ve motif bilgisi edinilmesini gerektirirken, şair ya da romancı için böyle bir durum söz konusu değildir. Herkes, yani kadınlar bile, okuma yazmayı öğrenerek kendilerine ait bir odada oturup kişisel deneyimlerini kâğı-

da dökebilir. Bu iddia, yazan kişi ister erkek olsun ister kadın, iyi edebiyat yaratmanın zor koşullarını epey basitleştirse de, edebiyatta nasıl olup da bir Emily Bronte ya da bir Emily Dickinson'ın var olabildiği ve görsel sanatlar alanında (en azından yakın döneme kadar) neden bu isimler ayarında bir kadının çıkmadığı konusunda ipucu veriyor. [31]

Kadın ve edebiyat alanı, toplumsal cinsiyet araştırmaları bağlamında başlı başına önemli bir konudur. Bu konu, gerek edebiyatı üreten olarak, gerek edebiyatı tüketen olarak, gerekse edebiyata konu olan kadın bağlamlarında bolca incelenmiş, çözümlenmiştir. Bu çalışmalar, gerek dünya edebiyatındaki incelemeler, gerekse Türkiye coğrafyasındaki incelemeler açısından çok önemli ve heyecan verici hesaplaşmalardır. Farklı biçimde ifade etmek gerekirse bu çalışmalar, yazının cinsiyetlerle içerik / biçim / özne / nesne bağlamında nasıl tanımlandığını ortaya koyan önemli bir alandır. Çünkü cinsiyetlerin temsiliyet alanlarını ve biçimlerini analiz ederek toplumsal yargılar, tutumlar üzerine önemli veriler ortaya koyar.

Edebiyatın çizdiği toplum resimleri, tarih, günlük yaşam, ekonomi ve pek çok alana dair yorumları önemli sonuçlara ulaştıracak ayrıntılar içerir. Jale Parla'nın editörlüğünde yayınlanan *Kadınlar Dile Düşünce,* Nurdan Gürbilek'in *Erkek Yazar, Kadın Okur,* Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'in *The Madwomen in the Attic - The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination,* gibi ilk akla gelmesi gereken çalışmalar bu konuyu tartışmaya sunan ve bakış açısı getiren çok önemli çalışmalardır.

Montaine, bir denemesine, "Bugün size Shakespeare aracılığıyla kendimden bahsedeceğim," diyerek başlar. Bu bölümde de, Nochlin'in çalışması ve yanıtları aracılığıyla feminist eleştiri, sanat ve edebiyat alanında kadın ve cinsiyetlerden bahsediyoruz denebilir. Zaten Nochlin'in niyeti de aslında bütün bu tartışmaları açmak ve alevlendirmektir.

Nochlin'in ikinci olarak dikkat çektiği konu, kadınlar ve entelektüel/sanatsal eylem arasında kurulan, yönlendirilen ya da önerilen ilişkidir. Bugün de örtük bir şekilde devam eden bu yaklaşım, aile konforu için kadınların entelektüel faaliyetlerden uzak durması önerisinin (kuşkusuz pek de öneri değildir!) ta kendisidir. Yir-

minci yüzyıla kadar yazılanlar, toplum düzeni ve birey mutluluğu için kadına aile içinde ve erkeğin yanında olması için bir rol çizmişlerdir. Ayrıca, *"Kadının temel kariyeri olan evliliğe hazırlık ile cinsellik yerine işe adanmanın hiç kadınsı olmaması"*nın[32] vurgulanması da kadınlara verilen mesajların başında gelmektedir. Bir erkek için uzmanlaşmak ve odaklandığı konuya kendini adamanın doğallığı, kadın için gereksiz, aile mutluluğu için bir tehdit olarak görülmüştür. Böyle bir adanmışlık olsa bile aşk, evlilik ve çocuk sahibi olmak, kadının bu adanmışlıktan uzaklaşmasını gerektiren durumlardır.

Adanmışlığın erkeğin eylemi olarak daha uygun ve 'gerçekçi' olmasına her fırsatta vurgu yapılmıştır. Her şeye karşın kadınların uğraş alanları, 'yine de takdir edilmesi gereken' bir 'hoşgörü' ile karşılanır. Nochlin buna "alçakgönüllü, iddiasız, kendini küçük gören bir amatörlük" diyor. Yani 'bir kadın olarak hiç fena değil' yaklaşımı, en başından kadının üretiminin değerlendirilmesi konusunda bazı kalıplar ortaya koyar. Aynı şey, kadın yaşamlarının anlatımında, kadınların kan bağı ya da ilişkisi olan erkeklerle anılmaları ve bunlar üzerinden tanımlanmalarında görülür.

Burada ve bundan sonra yeri geldikçe hatırlatmak, önemle belirtmek istediğim şey, bütün bu ataerkil kurgunun kötü yürekli bir art niyetle yapılmadığının unutulmaması gerektiği. Anlık kararlar, kültürel özelikler, gelenekler, erkekler, kadınlar, çocuklar ve herkes, her şey ataerkil düzeni oluşturur. Burada basit bir çıkar düzeni olduğunu düşünmek, ataerkil kurguyu fazla hafife almak demektir. Çünkü o doğallaşmadır ki (tam da Mill'in imlediği biçimde, bir türün/cinsiyetin üstün olduğunun doğal olması ve buna dair her şeyin doğallaşması, normalleşmesi) hiç de ayrımcılık olduğu düşünülmeden, doğallıkla cinsiyete dayalı ayrımcılık yüzyıllardır yapılmış, yapılmaktadır.

Her dönemde toplumda insanların nasıl davranması, nasıl inanması, inancını nasıl ortaya koyması, neyi yapması ya da yapmaması konusunda inanca ya da yönetime dayalı öğüt vericiler olmuştur. Bunlar her zaman iktidar bağlamını kullanmışlardır. Önceki dönemlerden farklı olarak 19. yüzyıl burjuva ahlakının kendisini ortaya koyan kurallar bütününü ilanı, bu öğüt vericiler içinde oldukça önemlidir. Bu öğüt vericiler, cinsiyetin toplumsal olarak şekillenmesinde önemli yönlendiricilerdir. Dinlere dair

böyle yönlendirici ve şekillendirici kurallar, toplumun ve bireylerin birbirlerine göre konumlarını belirleyen, ilişkileri isimlendiren ve konumlandıran kurallar da vardır. İlmihaller kadar 'görgü kuralları' kitapları, zarafet okulları kadar kahvehaneler kuralların işletilmesinde, ortaya konmasında etkili olmuşlardır. Yani inanç sistemleri kadar yönetim biçimleri, kurumlar kadar mekânlar da, cinsiyet rollerinin 'uygun' şekilde biçimlenmesi için öneriler, tarifler verilmiştir. 19. yüzyılın bu bağlamdaki özelliği, Avrupa toplumu çerçevesinde düşünecek olursak, dinsel kurallar ile toplumsal kurallar ve kurumlar arasında girift bir bağ kurulmuş olması, görünüşte birbirinden ayrılmış olmasıdır.

19. yüzyılda kadınlar, kadınların öğüt vericisi olmuş, ataerkil kuralların üretilmesi, aktarılması ve geliştirilmesinde belki de hiç olmadığı kadar etkili olmuşlardır. Bu yüzyıl, bir taraftan kadınların ötelenmelerinden dolayı itirazlarının yükseldiği, eşitlik talebi için harekete geçtikleri yüzyıl olmuş, diğer taraftan da ataerkil baskıyı kadınların en güçlü ve etkili şekilde ürettikleri yüzyıl olmuştur. Nochlin de çalışmasında, 19. yüzyılın ilk yarısında Amerika'da yayınlanan ve hem Amerika hem de İngiltere için bir el kitabı niteliğine kavuşan *The Family Monitor and Domestic Guide* adlı kitaptan, kitabın yazarı olan Mrs. Ellis'ten örnek verir. Ellis, kadınları tek bir odak belirleyip bunda tutkuyla başarılı olmaya çalışmanın sakıncalarına karşı uyarmaktadır:

> Kitabın yazarının kadınlara aşırı bir entelektüel faaliyeti önerdiği sanılmasın. Hele hele tek bir alan içinde boğulup kalmak söz konusu olmamalı. "Bir alanda mükemmel olmak istiyorum' şeklinde sık sık duyduğumuz ve bir ölçüde övgüye değer bir cümle vardır; ama gerçekte bu cümle nereden kaynaklanır ve ucu nereye varır? Bir alanda mükemmelleşmek yerine birçok farklı alanda yeterince becerikli olmak bir kadın için çok daha değerli bir meziyettir. Birçok şeyi oldukça iyi yaptığında, sürekli işe yarayan bir kadın olur, öteki durumdaysa şöyle bir parlayıp söner. Bir kadın elini attığı her şeyde yeterince becerikli ve maharetli olursa hayattaki bütün zorluklara karşı rahat ve başı dik durabilir – ama zamanını yalnızca bir alanda çok iyi olmaya harcarsa, öteki şeylerin hiçbirini yapamayabilir.
>
> Akıl, eğitim, bilgi gibi öğeler bir kadının manevi yetkinliği için

gereklidir, dolayısıyla arzu edilen özelliklerdir, ama o kadar. Daha iyi şeyleri düşünmesine engel olacak şeyler, aklını çelecek dalkavukluklar, ilgisini başkalarından ziyade kendine yöneltmesine yol açacak düşünceler, ne kadar ilginç ve hoş görünürse görünsün, bir kadının şeytani şeylermişçesine uzak durmasını gerektirir. (...) resim çizmek, insanın zihnini gündelik meselelerden uzaklaştırır.. Bütün diğer uğraşlar içinde resim, insanın kendi kendine odaklanmasını engelleyen ve o toplumsal, domestik görevlerin bir parçası olan genel bir sevimli hali korumasına yardımcı bir uğraştır. Hem koşullara göre istediğin zaman resmi bırakıp sonra yeniden devam etmek pek o kadar büyük bir kayba da yol açmaz.[33]

Gerçekten kötü olan ise bunun, adanmışlığın kadınlar için değil erkekler için olduğu düşüncesinin doğallığıdır. Bugün de kadının uğraş alanının vazgeçilebilir görülmesinin altında aile içi ataerkil konforun payı vardır ve toplum da bu konforu benimsemiştir. Bu konu, aynı zamanda üretilen form için de bir özür, bir tolerans açıklaması oluyor. Kadının ürettiği sanatın 'el sanatı', bir çeşit hobi olarak görülüp hafifsenmesi ve ürüne daha düşük bir değer atfedilmesi, erkeğinki kadar tutkulu, adanmışlık içeren bir var oluş biçimi olarak algılanmaması doğallaşmıştır. Bu adanmışlık meselesi kadınların sadece sanat alanında değil, aile ve erkek karşısına koyacağı tüm alanlar için geçerlidir. Kadının adanmışlığının, sadece çocuğu, ailesi ve kocasına yönelik olursa olumlu karşılanması, bugün de ne yazık ki geçerlidir. Bu adanmışlıktaki istisna ve başarı öyküleri, oto/biyografi çözümlemelerinde bolca örneklenir.

Nochlin'in dikkati çektiği bir konu da varlığını kabul ettirmiş ve dikkat çekmiş kadın sanatçıların daima bir erkeğe, sanatçı bir baba ya da eşe olan yakın bağlarıdır. Başarılı bir kadının öyküsünde mutlaka o alanda başarılı bir erkeğin izi olduğunun önemle altının çizilmiş olması ilginçtir doğrusu. Nochlin bu konuda pek çok örnek verir. Dikkat çeken bir konu da sanat dünyasında kendini kabul ettirmiş kadın sanatçıların, *"Tuttuğunu koparma, odaklanma, sebat, yaptığı işe kendini adama gibi 'erkek' özellikleri sayesinde başarılı olmuş ve olmaktadırlar."* [34]

Nochlin'in dikkat çektiği konuya sayısız örnek gösterilebilir. Cosima Wagner, son derece önemli bir sanat eleştirmeni, hamisi ve destekçisi olmakla değil, Franz Liszt'in kızı, Richard Wagner'in

ve Hans von Bülow'un karısı olmakla tanınır. Ancak 1930'da 93 yaşında öldüğünde yakın dostlarının, Wagner'i beste yapmakta nasıl zorladığı, ona konu ve çalışma ortamı hazırladığı anlatılmıştır. Hatta Faruk Yener bir derlemesinde, bazı eleştirmenlerin Cosima olmasaydı Wagner'e ait operaların pek çoğunu dinlemiyor olabileceğimizi kabul ettiklerini anlatıyor, Cosima'nın karizmatik kişiliğinden uzun uzun söz ediyor[35]. Yine de iyi niyetine ek olarak, Cosima Wagner'in bu karizmasını erkeksi bir karizma üzerinden tanımladığı dikkati çeker.

Buradan kolayca varacağımız sonuç şudur: Kadınların birer sanatçı olarak kabulü kolay olmamıştır, yaptıkları, ürettikleri işler genellikle hafife alınmış ve önemsenmemiştir. Hem de sanatın her alanında... Kadınların sanatın öznesi ya da nesnesi olması durumu, 1980'lerin ünlü feminist aktivist grubu Gerilla Kızlar tarafından da çıkış sloganı yapılmıştır. "Kadınların müzeye girebilmeleri için mutlaka çıplak mı olmaları gerekiyor?" başlıklı etkinlik dizisi, kadının özne ya da nesne olarak sanat ile ilişkisini irdelemeye, tartışmaya açmaya odaklanmıştır. Gerilla Kızlar, bugün de gayet aktif olarak kullandıkları sosyal medya ile dünyanın farklı bölgelerinde eşzamanlı gösteriler, konferans ve eylemlerle çalışmalarını sürdürmektedirler. Bu ve benzeri gruplar, kadının sanat ile olan ilişkisindeki özne ve nesne olma durumuyla ilgili Nochlin'in makalesinden epey ilham almışlardır kuşkusuz.

Nochlin'in makalesi, bir kez daha vurgulamak isterim ki aşılamamış bir makaledir. Bu makaleden sonra sanat tarihine aynı gözlüklerle bakmak olanaksızdır.

Önemli olan kadınların mazeretler ileri sürmeden, vasatlığa düşmeden, kendi tarihsel ve güncel gerçekleriyle yüzleşebilmeleridir. Dezavantajlı olmak gerçekten de bir mazeret olabilir; ama entelektüel bir konum değildir. Kadınlar, anıtsallığın kutsandığı ortamlarda haksızlığa uğramışlıklarını, ideolojik olarak dışlanmışlıklarını bir çıkış noktası olarak kullanıp genel olarak kurumsal ve entelektüel zaafların üzerine gidebilirler, çarpık zihin yapısını yok ederek özgür düşüncenin -ve gerçek büyüklüğün- erkek kadın demeden herkese, bilinmeze giden sıçrayışı gerçekleştirecek cesareti gösteren herkese açık olduğu kurumların yaratılmasına katkıda bulunabilirler[36].

BATIDA FEMİNİST TİYATRO

Hukuk, eğitim, çalışma hayatı, kamusal ve özel alanlardaki yaşamın eşitlikçi bir anlayışla düzenlenmesi, kendi bedeniyle ilgili planlarda karar sahibi olmak... Kadınlar için bu başlıkların her biri sonsuz bir mücadele alanıdır ve şimdiye kadar kat edilen yoldaki kazanımların hiçbiri, kelimenin tam anlamıyla hiçbiri, kolay gerçekleşmemiş, kolay kazanılmamıştır. Şimdiye kadar gerçekleşen kazanımlar da tam bir eşitliğe karşılık gelmeyeceği gibi bir hak olarak görülmekten çok bir hoşgörü çerçevesinde değerlendirilmiştir. Kimi zaman kâğıt üzerinde karara bağlanan, kesinleşen kuralların yaşam pratiğine uygulanması gecikmiş, kimi zaman hiç uygulanmamıştır. Yaşam pratiğine geçmeyen konularda bireysel ya da kitlesel çabalar, eylemler, sürüyle kalıpyargıyı yıkmak için uğraşıp dururlar. Kısacası kadınlar, çocuk doğurma, ev içi hizmet ve bakım görevleri gibi sadece cinsiyetlerine atfedilen özelliklerinin dışındaki her şeyde mücadele etmek zorunda kaldılar. Sanatta durum hiç farklı değil.

Feminist sanatçı grubu Gerilla Kızlar, 1980'li yıllarda iki önemli soruyla gündeme geldiler: *"Kadınların müzeye girebilmeleri için mutlaka çıplak mı olmaları gerekiyor?"* ve *"kadın sanatçı olmanın avantajlarından birisi, her zaman ikinci planda kalacağının bilinciyle çalışmaktır."*[37] Gerçekten de sanatın tarihinden piyasasına kadar tüm temsil alanlarında kadınlar ya görülmemektedirler ya da son derece şeffaf bir görüntüleri vardır. Kadın araştırmaları sanat alanında da cinsiyet ayrımcı, erkek egemen bir bakış olduğunu ortaya koymuştur.

Tiyatro alanında da durum diğer sanat alanlarından farklı değildir. Kadınların tarihinin eklenmesi / yeniden yazılması gereken bir alan da tiyatro olmuştur.

Feminist tiyatro batıda belirgin gelişim evreleri gösteriyor. Bunu, feminizmin ve feminizm çeşitlerinin gelişimleri ile paralel görmek mantıklıdır. Başlangıçta tiyatro ve feminizmin yolları somut olarak kesişmese de bir paralellik gösterdiği muhakkaktır.

1800'lü yıllarda kadınlar kitlesel olarak örgütlenmişler, oy

hakkı ve hukuki eşitlik talepleri ile meydanlara çıkmışlardır. Aynı dönemde kadın bedeni üzerine politikalar gündeme gelmiş, gebelik engelleyici yöntemlere dair, eşitlik ve özgürlük taleplerine dair konferanslar, toplantılar düzenlenmiştir. Bunların en ünlülerinden biri anarşist Emma Goldmann'ın konferansları, bilinçlendirme gezileridir. Aynı dönemde tiyatroda bir yandan burjuva ailesini kutsayan, burjuva ahlakını izleyen iffetli kadını yücelten oyunlar yazılmıştır. Bu yıllarda Ibsen'in çocuksulaşmaya ve kırılganlığa itiraz eden *Nora'sı* (1869), *Hedda Gabler*'i (1890) gerçekten birer istisnadır; zaten sahnelendiği dönemde de çok çeşitli tepki, engel, eleştiri ve yasaklara neden olmuştur.

Tiyatro yönetimi ve rejide, oyun metinlerinin yazımı ve yorumlanmasında burjuva ahlakına dair cinsiyet kalıpları ve aile ideali, ataerkil bir çerçevede üretilmiştir. 19. yüzyılın romantizmden sıyrılıp gerçekçiliğin tuhaf güncelliğine dönen tiyatro sahnesi, cinsiyete dair kalıpyargıları burjuva ahlakı çerçevesinde itina ile üretmeye devam etmiştir.

1900'lerin ilk yıllarında güçlenen kadın hareketi eylemsel yönünü arttırmıştır, fakat yolu hâlâ tiyatro ile kesişmiş değildir. Bu dönemde kadın bedeninin gizlenmesine dair itirazlar, özel salon gösterileri ve dansçılarla aşılmaya, kadınların sanat dünyasındaki varlıkları bu şeklide vurgulanmaya çalışılmıştır.

Uygulamadaki ve tiyatro tartışmalarında cinsiyete dair kalıplara daha yüksek sesli ve kuramsal itirazları görmek için 1960'ların sonlarına kadar beklememiz gerekir. 1960'lar ise deneysel tiyatronun, kültürlerarası yorumların klasik orta sınıf tiyatrosunun sınırlarından kaçışın, yaratıcı ve entelektüel yönetmenlerin büyük prodüksiyonlara imza atışlarının başladığı yıllardır. Kadın çalışmalarının kuramsal olarak geliştiği, artık feminist teorinin temel yapıtlarına kavuştuğu, dolayısıyla meselenin temel perspektif açılarının belirlendiği dönem, kadın çalışmalarının pek çok kulvarda büyük bir hız ve zenginlikle ilerlediği bir dönemdir.

Diğer taraftan 1960'lar sadece feminizm değil, psikanalist, göstergebilimsel, yapısalcı ve dilbilimsel çözümlemelerin de bu zenginliğe katıldığı yıllardır. Böyle olunca kadın çalışmaları bir yandan feminist teoriden diğer taraftan gelişen farklı yorum ve teorilerden beslenerek uygulama alanında ve teorik alanda disiplinler arası

(çok-disiplinli demek daha doğru olacak) işlemeye başlar. 1970'lerin sonları, kadın çalışmalarının tiyatrodaki yansımalarının makale ve deneyim paylaşımı ekseninde yazıldığı ve yayınladığı dönemdir.

1980'ler, akademik yaşamda kadın çalışmaları ve feminist eleştirinin işlediği, çalışmaların tarih yazımı ve yorumlara yöneldiği, modern deneyimlerin irdelendiği yıllar olur. 1980'lerin sonlarında tiyatro alanındaki kadın çalışmaları, kitaplaşmaya başlar ve özgün uzun soluklu çalışmalar yanında, etkili editörlerin önceki on yıl boyunca yayınlanmış önemli makaleleri topladıkları çalışmaların kitap formunda yayınlandığı gözlenir. 1980'ler ve 90'lar, tiyatro alanındaki itibarlı dergilerde kadın çalışmaları ve feminist eleştiri önemli ölçüde yer alır, hatta özel sayılar dikkati çeker. 1990'lardan itibaren de çalışmalar birbiri ardına uzun soluklu çalışmalar olarak yayınlanmaya başlar.

1990 sonrası feminizmden, queer yorumlardan bolca beslenen kadın çalışmaları, tiyatro alanında da kendisini gayet belirgin biçimde gösterir, kuramsal ve analize yönelik çalışmalar yanında sadece kadınları değil, tüm ötekileri de kapsayan bir çerçeveye genişler. Bu bağlamda yazılan oyunlar da cinsiyet çözümlemelerine odaklanan çalışmalar için çok önemli bir belirleyici olur...

Feminist tiyatro dediğimiz şey, feminizm ve toplumsal cinsiyet eşitliğine dair teorilerden beslenir ve iki temel alanda çalışmalar ortaya koyar:

Birincisi, kuramsal ve tarihsel bağlamda geçmişe yönelik çalışmalar yapar ve tiyatro tarihi olarak okuduğumuz bütünün içinde yer verilmeyen, unutulan ya da gözden kaçırılan kadın tiyatrocuları araştırmaya, ortaya çıkarmaya çalışır. Buna ek olarak kadınların neden tiyatrodan uzak olduğunu ya da tutulduğunu araştırır. Geçmişte üretilmiş metinlerde, tiyatro biçimlerine dair cinsiyet ayrımcılığının ne şekilde işlediğini açıklamayı hedefleyen analizler yapar. Kuramsal bağlamda ortaya konulan feminist tiyatro çalışmaları kuşkusuz sadece geçmişe yönelik değildir. Güncel üretimlere de feminist eleştirel bir açıyla ışık tutarak cinsiyete dayalı ayrımcılığın izlerini değerlendirir, çözümler, eleştirir.

İkinci olarak, feminist ve cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşıt bir yaklaşımla uygulamalar yapar. Bunlar, dramatik tiyatro içinde orta-

ya konduğu gibi alternatif mekân ve biçimlerde ortaya konulan performansları da içerir.

Feminist tiyatro, sadece kadınlar tarafından yazılan, sadece kadınlar tarafından oynanan bir tiyatro biçimi olmak zorunda değildir. Öte yandan, kadınların yazdığı ya da yaptığı her türlü tiyatro uygulaması da feminist tiyatro olmaz. Bu, bir bakış açısı, izlenecek metodoloji meselesidir.

Kadınlar, her türlü engelleme ve ötelemeye karşın yüzyıllardır çeşitli biçimlerle sahnededirler. Ataerkil bir zihniyetle örülen dramatik tiyatronun içinde var oldukları kadar bunun tamamen dışında ve tamamen kendilerine özgü gösterilerle de tiyatro uygulamaları ortaya koymuşlardır. 1900'lerin ilk yıllarında tek kişilik salon gösterileri olarak niteleyebileceğimiz Yedi Tül Dansı gibi dişiliği vurgulayan gösterilerden, kurumsal tiyatro sahnelerindeki oyunculuk başarılarına kadar... Feminist tiyatro çalışmalarının en büyüleyici tarafı ise kadınların kendilerine özgü olan bambaşka tarzlarda ortaya koydukları gösterileri, dili, dünya kurma biçimini keşfetmektir.

Nochlin, kadınların ürettiği eserlerde 'kadınlık özü' denilebilecek bazı ortak özelikler olduğunu iddia eden düşüncelere kesinlikle karşı çıkar. Çünkü bu 'kadınlık özü', kadını olarak cinsiyete dair tanımlanan her ne varsa onlardan izler taşımaktadır ve genellikle domestiktir.

Nochlin'in bu bağlamdaki itirazına sonuna dek katılıyorum. Fakat kadınların üretimlerinde, hele de ataerkil kalıplardan sıyrılmış kadınların üretimlerinde bambaşka bir yaratıcılık hissi, konuyu bambaşka bir şekilde ele alış tarzı, kendine has bir anlatım ve kalıpların dışında rahatça üretme neşesi sezildiğini düşünüyorum.

İronik ve zayıflığı vurgulayıcı şekilde 'kadınlık özü' diye ortaya konan formülün tam aksine, kadınları tuhaf bir yaratıcılıkta buluşturan özel bir büyü olduğunu düşünüyorum.

Tiyatroya dair kadın üretimlerinde bu büyü çok belirgin bir şekilde kendisini gösterir ve bunu keşfetmek gerçekten büyüleyici, ilham vericidir...

FEMİNİST TİYATRO TEORİSİ VE DENEYİMLERİ İÇİN BİR KAYNAKÇA DENEMESİ

Sosyal bilimlerin pek çok alanında olduğu gibi tiyatro, daha genel bir ifade ile performans sanatlarında yakın tarihi ve birikimi oluşturmanın önemi tartışılmaz. Bu bağlamda, feminist tiyatro üzerine araştırmaları ve yayınları öne çıkan iki akademisyenden söz etmek gerekli: Sue-Ellen Case ile Elaine Aston. 2000 sonrası yayınlarda birbirleriyle irtibat halinde olduklarını, hatta neredeyse kıtaları paylaştıklarını söylemek mümkün. Bu iki önemli tiyatro araştırmacısını tanımakta fayda var, çünkü onların çalışmalarına bolca atıfta bulunmaktan başka çaremiz yok. Doğrudan kendi yayınları, dolaylı olarak editörlük yaptıkları derlemeler ya da akademik dergilerdeki feminist tiyatro özel sayıları bu alanda çalışanların mutlaka karşılarına çıkacak araştırmalar. Hele Case'in *Theatre Journal* 'ın önceki editörlerinden biri olduğunu düşünürsek, araştırmacı olarak alana nasıl destek olduklarını, katkılarda bulunduklarını daha iyi açıklayabiliriz.

Sue-Ellen Case[38] 1919'da kurulmuş bir araştırma üniversitesi olan ve UCLA olarak tanınan Los Angeles California Üniversitesi, Tiyatro ve Performans Çalışmaları Programı (UCLA - University of California, Los Angeles, Center for Performance Studies) öğretim üyesi. Alman tiyatrosu, feminizm ve tiyatro, performans kuramları ve lezbiyen eleştirel teori alanları gibi oldukça geniş bir yayın ve çalışma alanına sahip olan Prof. Case, saygın uluslararası dergilerde çok sayıda makale, antoloji ve eleştiri yayınlamış. Onun en tanınmış çalışması Türkçeye de çevrilmiş olan *Feminizm ve Tiyatro*[39] olsa da queer ve lezbiyen performanslar üzerine yaptığı çalışma ve eleştiriler de son derece önemlidir[40]. Öncü ve araştırıcı kişiliğinin, çalışmalarında ve çevresinde uyandırdığı etkide çok önemli olduğu söylenir. Özellikle kendi yüksek lisans dersini alan ve yıllar içinde önemli bir feminist tiyatro araştırmacısı olan Jill Dolan'ın gelişimindeki etkisi, başka araştırmacıları da epey etkilemişe benziyor. Feminist tiyatro çalışmaları için tam anlamıyla öncü isimlerden biri olan Case hakkında Aston, *"Case, yararlanabileceği neredeyse hiç feminist tiyatro örneği veya analiz yöntemi*

olmadığı halde keşfediyor, feminizm ve tiyatro çalışmalarının ileriye götürülmesine öncülük ediyordu,"[41] diyor...

Elaine Aston[42] ise Lancaster Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (LICA -Lancaster Institute for The Contemporary Arts) öğretim üyesi. Araştırma alanını çağdaş sanatlar ve performans olarak vurgulayan Prof. Aston, doktora düzeyinde feminizm, tiyatro ve performans alanlarındaki çalışmalar yönetiyor. Çağdaş İngiliz Tiyatrosu, Çağdaş Tiyatro ve Bilimsel Yöntem başlıklı dersler veren Aston'ın tanınmasını sağlayan ilk yayını 1989'da Sarah Bernhart üzerine olan biyografi çalışması. Bunu feminizm - performans ve tiyatro, Caryl Churchill üzerine olan çalışmalar izliyor. *Feminist Theatre Practice* (1999) ile *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights 1990-2000* başlıklı kitaplardan özellikle bahsetmek gerekir, çünkü bu çalışmada da epey atıf alacak olan bu kitaplar, feminist tiyatro alanındaki önemli kuramsal adımlar diyebiliriz. Yaklaşık son on yıldır Aston'ın tiyatroya katkısının, kadın oyun yazarları ve feminist metinlerin derlenmesinde yoğunlaştığını söylemek mümkün. Bir araştırmacı olarak Aston'ın Uluslar Arası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu'nun Feminist Araştırmalar Çalışma Grubu'nun (Feminist Research Working Group of the International Federation of Theatre Reseach - IFTR) kurucu üyesi olduğunu da eklemek gerek. Aston'ın çalışmalarına genel olarak bakıldığında, kadın sanatçı ve kadın yazınının derlenmesi konusunda alana ne kadar katkıda bulunduğu görülür. Ayrıca verdiği uluslararası, hatta kıtalararası konferanslardan da yaşadığı coğrafyanın kadın tiyatrocularını ve yazarlarını araştırma ve tanıtma görevini üstlendiğini söylemek herhalde yanlış olmayacaktır.

Aston ve Case gibi pek çok tiyatro incelemecisi, feminist tiyatronun oluşum sürecinden, başlangıç noktasından söz ederken, feminist eleştirinin teorik olarak akademide üretilmesine vurgu yaparlar. Bu aslında, ikinci dalga feminizm dediğimiz ve kadın hakları mücadelesinin pratikten ayrılıp ya da onunla eşzamanlı olarak gelişen kuramsal çerçevesini oluşturduğu zamana rastlar. 1800'lü yılların sonlarında aktif olarak başlayan (ki çok daha önce de kadınların toplumsal hak itirazları ve aldıkları yanıtlar örneklenebilir) Feminizm, ikinci dalga olarak nitelenen döneminde kuramsallaşmış, çerçevesini, bağlamını genişletmiş, gitgide tüm cinsiyetleri

kapsayan bir çerçeveye ulaşmıştır. Bu çalışmalar, başta tarih, hukuk, ekonomi ve sanat olmak üzere pek çok alanın feminist eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmesi düşüncesinden yola çıkar. Bu nedenle Case, Aston, Dolan gibi feminist tiyatro incelemecileri, aynı çıkış noktasına, feminist eleştirinin akademik çalışmalarla yönünü belirlediğine güçlü bir vurgu yaparlar.

Yeniden, yeni bir gözle bakmak, belirlemeler, kısıtlamalar, kalıpyargıların kıskacından kurtulmuş bir okuma... Feminist eleştirinin kurmaya çalıştığı bakışı anlamak, feminizmin ve toplumsal cinsiyet okumalarının tiyatroya neler getirdiğini, getirebileceğini de kavratabilir. Bu kavrayış ve yeniden okuma için feminizm hem uygulama hem de yazınsal alanda kulvar açar. Pratikte, uygulamada olduğu kadar teoride, yazınsal alanda da var olur. Kimi zaman birbirinden ayrılmaz, kimi zaman kesişmez iki düzlemdir bu.

Feminist tiyatro alanı, feminizmin tarih ve siyaset alanındaki çalışmalardan, edebiyat üzerine ortaya konan inceleme ve araştırmalardan güç almış, kısa zaman içinde kendi araştırma ve yazın alanını oluşturmuştur. Bugün adına feminist tiyatro diyebildiğimiz bütün, farklı kollardan beslenerek bugüne ulaştı. Gerek uygulama, gerekse akademik / bilimsel araştırmalar açısından.

Öncelikle tarih ana alanından beslenen sanat tarihi, feminist eleştiriye bir başlık açtı ve sanatın içinde kadınların ve aslında orta sınıf erkeğin dışında kalmış herkesin izini sürmeye başladı. Elbette tiyatro tarihi araştırmaları da tarih/sanat tarihi bağlamındaki feminist eleştirilerden beslendiler, ilham aldılar. Öte yandan edebiyat alanındaki feminist eleştirel çalışma ve uygulamalar da tiyatronun yazarlık ve oyun yazarlığını çözümleme alanına büyük katkılarda bulundu. Kısaca, tarih ve edebiyat alanındaki feminist eleştiri çalışmaları, feminist tiyatro araştırmaları için müthiş bir ilham ve etki kaynağı oldu.

Geniş bir açıyla baktığımızda tiyatro alanındaki feminizm ve toplumsal cinsiyet çalışmalarını, bu alandaki gelişimleri iki birime ayırmamız mümkün. Bu iki birim, aynı zamanda gerek uygulama gerekse teoride farklı feminizmlerin etkili olduğu kıtasal bir ayrım. Amerika ve Avrupa kıtalarının tiyatrosunda feminist rüzgâr farklı farklı esiyor. Sözü edilen farklılık feminist teorinin ana hatlarıyla ortaya konmuş çalışmalar, araştırmalarla kendisini tanımlıyor.

Burada başlıkları ve genel olarak kapsamları ile anılacak çalışmalar, Türkçe ye çevrilmediği için özgün isimleriyle anılacaktır.

Feminist tiyatro çalışmalarının ilk basamaklarında oklar, J. Brown'ın 1979 tarihli *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*[43] adlı çalışmasını işaret ediyor. Bu heyecanlı ama tedirgin çalışmayı daha kendinden emin bir üslupla yazılmış 1980 tarihli *Feminist Theatre Groups*[44] adlı çalışma izliyor. Her iki çalışma da konuyu Amerikan tiyatrosu çerçevesinde irdeleyen çalışmalar. Bunları tarihsel sıralamada, yine Amerikan feminist tiyatrosuna odaklanmış E. Natalle'nin *Feminist Theatre: A Study in Persuasion*[45] izliyor. Bu ilk yayınları izleyen üç çalışma, yıllar içinde tekrar tekrar düzenlenerek yeni baskı yapan önemli çalışmalar. H. Keyssar'ın 1984'te yayınlanan *Feminist Theatres*[46], S. E. Case'in 1988 tarihli *Feminism and Theatre*[47], J. Dolan'ın aynı yıl yayınlanan *The Feminist Spectator as Critic*[48] olarak gösterilebilir. Aston, Dolan'ın *"Bir lisans öğrencisi olarak New York Üniversitesi'nde Case'den bir ders almış ve Case'e olan borcunu 'eşsiz bir rol modeli', 'akademide ve profesyonel alanda feminist tiyatro eleştirisi için çığır açan' bir kişi olarak ödemiştir,"*[49] der. Sonraki dönemde iki araştırmacı ortak yayınlarda bir araya gelirler... Case'in Antik Yunan tiyatrosu üzerine bir feminist tarih okuması sayılabilecek makalesi, 1985'te *Theatre Journal* 'da yayınlanmıştır[50]. Bu makale, tiyatro tarihinin feminist eleştirel bir bakışla irdelenmesi, ezberi bozması açısından gerçekten çığır açıcı, dikkat çeken bir çalışma olarak pek çok çalışmanın kaynakçasında yer almaktadır.

Case'in ayrıca *Feminizm ve Tiyatro*[51] başlıklı çalışması, Türkçe dâhil pek çok dile çevrilmiş, baskıları çabuk tükenen bir kitap olarak anılır. Bu kitap, aynı zamanda Amerikan feminist tiyatrosundaki uygulamaları çarpıcı örneklerle bir araya getiren ilk en önemli çalışmalardandır. Yazar burada önceki yıllarda yayınladığı çalışmalarını bir araya getirmiş, bazı makaleleri genişleterek kitaba almıştır. Case, feminizmin teorik olarak dönüşümlerini ve açtığı tartışmalar ile Materyalist Feminizm, Radikal Feminizm gibi teorik ayrışmalar ekseninde kitabı bölümleyip, tiyatro uygulamalarını bu teorik yapıya odaklanarak anlatır. Genel olarak teorik gelişimi, eylemle açıklar, tiyatro uygulamalarını da teoriye bağlantılar. Bu açıdan sadece Materyalist, Marksist ya da Radikal feminizmler

değil, lezbiyenlik ve cadılık gibi feminizm içinde kendisine yer tutan başlıkların tiyatrodaki karşılıklarını da irdeler.

Case ve L. Hart, gerek kendi özgün çalışmalarını, gerekse editörlük yaparak derledikleri çalışmaları seksenlerin sonunda yayınlarlar[52]. 1970'lerin sonlarında başlayıp 1980'lerde devam eden makale yayınları, ilk çalışmalar olarak değerlenmeye başlamıştır. 1990'lı yıllar, oyun metinleri üzerine odaklanan feminist okuma deneyimlerinin kitaplaşmış ilk örneklerinin yayınlandığı yıllar olarak görülebilir. Bunlar genel olarak feminist tiyatroya ve toplumsal cinsiyet okumalarına odaklanmış çalışmalar olarak örneklerini Amerikan tiyatrosundan seçen, Amerikan feminist tiyatrosunun günü ve geleceği üzerine tartışma üreten çalışmalardır.

Avrupa kıtasındaki feminist tiyatro çalışmaları üzerine ilk yayınlar ise Itzin ve Wandor adlı araştırmacıların imzasını taşır. 1980'de yayınlanan *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968,* Londra'daki feminist tiyatro çalışmalarını örneklerle bir araya getirir. Wandor ise 1986'da *Carry on, Understadies: Theatre and Sexual Politics*'i yayınlar[53]. Feminist tiyatro alanında çalışan pek çok akademisyen, özellikle de Aston, tiyatro tarihinin eleştirisi bağlamında çalışmaların, uygulamaları değerlendirme ve yorumlama bağlamındaki çalışmalar kadar çok sayıda yapılmadığından yakınırlar. Geçmişe dönük çalışma ve tiyatro tarihini yeniden değerlendirme üzerine yoğunlaşan iki çalışmayı burada anmak gerekir. *The New Women and her Sisters Feminism and Theatre 1850-1914* ve *The First English Actresses* İngiliz tiyatrosunun çok önemli iki dönemini irdeleyen çalışmalardır[54]. Anılan kitaplardan ikincisi, Elizabeth dönemine odaklanan makalelerin derlenmesinden oluşan bu iki önemli araştırma, seksenlerde başlayan üçüncü dalga olarak niteleyebileceğimiz yeni feminist rüzgâr ile akademik bir çerçevede kendisini ortaya koymuş çalışmalardır. Elizabeth dönemi ve Victoria dönemi, genelde feminist eleştirinin, özelde İngiliz tiyatrosu ve İngiliz feminist çalışmalarının odak aldığı önemli dönemlerdir. Shakespeare'in metinlerini eksen alan, son derece yaratıcı yeni okuma ve çalışmalar dikkati çeker.

Feminist tiyatro üzerine 1990'larda yayımlanmış kitapları araştırdığımızda karşımıza L. Goodman imzasıyla 1993'te yayınlanan *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own (Gender & Per-*

formance) adlı çalışma çıkıyor[55]. Yayınevinin 'Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Serisi' olarak tanıttığı bu kitabın, serinin diğer kitapları olan *Actresses As Women - Their Social İdentity In Victorian Culture* ve *As She Likes It - Shakespeare's Unruly Women* başlıklı çalışmalarla yan yana konduğunda çok daha genel ve kapsayıcı bir görünümde olduğu, iki yıl sonra E. Aston'un 1995'te yayınlanan çalışmasına yapı ve bölümleme bakımından çok benzemesine karşın yorumdan daha uzak bir üslup taşıdığı söylenebilir. Ayrıca belirtilmelidir ki Goodman'ın bu çalışması, Aston'un aslında pek de isim vermeden eleştirdiği bir tarzda, tarih içindeki boşlukları doldurmaya yönelik bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Goodman, Aston'dan iki yıl önce yayınlanan bu çalışmada çok benzer bir plan kullanır. Çağdaş feminist tiyatrolar ile kültür ve cinsiyet politikalarının tiyatroya getirdiklerini irdeler ve yeni bir feminist tiyatro tanımı yapmaya çalışır. Ardından 1968-1990 arasında İngiltere'deki feminist tiyatrolara odaklanarak bunlardan dört topluluk seçip örneklerini ayrıntılı olarak açımlar. Bu alanda yazan batılı bir araştırmacı olarak elbette yolu siyah feministlerin tiyatrosu ile lezbiyen tiyatrosuna düşer ve buradan da performans sanatı / tiyatrosu bağlamında üretilen feminist tiyatro örneklerini irdeler. Fakat onun çerçevesi daima İngiltere ile sınırlanır ve dil ya da biçimdeki özellikleri teknik olarak irdelemek yerine, gerçekleşmiş çalışmaların içeriksel değerlendirmesini yapar.

Feminizm ve tiyatro arasındaki ilişki üzerine kuramsal zeminde derinleşen ve eleştirel bir izlekte düşünen ilk derli toplu çalışmanın E. Aston'a ait *An Introduction to Feminism and Theatre* olduğu söylenebilir[56]. 1995'te ilk baskısını yapmış bu çalışma, o zamana kadar farklı yazarlarca kimi makale ve bültenlerde anlatılanların tek bir kalemde toplanmış harika bir değerlendirmesidir. Aston, geniş bir arka plan etüdü yaptıktan sonra tarihten gizlenenler, tiyatro tarihlerinde görünmeyen / yer almayan kadınlar ve bunların eksikliğini sorgular. İkinci Dalga Feminizmin eleştirdiği var olan tarihe kadınları ekleme şeklinde kendisini gösteren kanonun bozulmasına vurgu yapar ve 'kayıp' kadın geleneğini uzun ve sabırlı bir üslupla açıklar. Aston'un yürüdüğü kuramsal yol, kaçınılmaz olarak Fransız feministlerine, Lacan'a uzanır, Cixous, Irigaray ve Kristeva'dan beslenir. Aston, feminist tiyatronun, aslında daha önceden ve fark-

lı alanlarda sanatın egemen dili kırmaya, dönüştürmeye çalışmasından kaçınılmaz olarak geniş şekilde söz eder; ardından 'renkli' (aslında siyah) tiyatroya, oradan da lezbiyen ve cinsiyete yabancılaşan tiyatro denemelerine odaklanarak incelemesini genişletir. Adı, tiyatro tarihleri içinde yer almayan kadın oyun yazarlarına, ahlaki düşüklükleri ile anılan kadın oyunculara, kolonyal tiyatrolara, en son da performansa dayalı feminist gösteriler ile örneklerle bu gösterileri ayrıntılı olarak inceler. Bu çalışma, aslında Aston için bir başlangıçtır denebilir, zira feminist tiyatro üzerine gerek kendi yazacağı, gerekse de diğer araştırmacıların kalem oynatacağı alanları bir çırpıda tek bir kitapta birleştirmiştir.

Bir yıl sonra, 1996'da yayınlanan C. Martin'in editörlüğünde derlenen çok yazarlı *A Sourcebook Of Feminist Theatre And Performance On And Beyond The Stage*[57] başlıklı çalışma, Aston'dan sonra feminist tiyatro alanındaki araştırmalar bakımından bir devrim yaratmaz belki ama çok önemli bir derleme yapıldığı söylenebilir. Martin'in, 'Tarih, Teori, Görüşmeler, Metinler' başlıklarıyla bölümlediği bu kitapta J. Dolan tarafından yazılan önsöz, önceki feminist tiyatro çalışmalarının teğet geçtiği bir alana pencere açar. Dolan, *The Drama Review'un* ve tiyatro yayıncılığının, daha doğrusu tiyatro uygulamaları üzerine yayınlananların çevresinde feminist tiyatronun veya kadınların tiyatrosunun görünürlüğünü sorgular. Bu oldukça önemlidir, çünkü Dolan, popüler tiyatro içinde feminist tiyatronun varlığını incelemek, eleştirmek arzusundadır. Editörün, alanda yazılmış makaleleri ana başlıklarda bir araya getirerek zengin bir derleme yaptığı rahatlıkla söylenebilir.

J. Dolan, Martin'in editörlüğünde yayınlanan kitaba yazdığı önsözde, teori başlığı altındaki altı makalenin neredeyse tamamının toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsiyetin sunumu çalışmalarında bir eleştirel araç olarak psikanilizin ilk kez kullanıldığı çalışmalar olduğunu belirtiyor. Dolan'a göre bu çalışmalar, yayınlandıkları günlerde, biçim, bağlam, tarih ve sunum açısından saf bir sorgulayıcı bakış getirdikleri için önem taşımaktadırlar. Teorik veya uygulama alanındaki çalışmalar yanında tarih bölümü altındaki çalışmaların ise unutmayı alışkanlık edinmiş modern bireyin tekrar tekrar okuması gereken bilgiler içerdiğini vurgular[58].

L. Goodman'ın editörlüğü ile çıkan başka bir derlemeyi de

burada anmak gerekir kanısındayım. *Reader in Gender and Performance*[59] adlı çalışma, bazıları önceden yayınlanmış uzun çalışmaların kısaltılarak alındığı çoğu özgün makalelerden oluşur. Bu derlemenin, feminist sanat ve tiyatro araştırmaları için önemli bir kaynak niteliğinde olduğunu vurgulamak gerekir. Bu kitap, bir süredir toplumsal cinsiyet ve feminist tiyatro alanında çalışmalar yapan ve pek çoğu artık tanınmış E. Aston, P. Gay, S. E. Case, B. Smith, M. Wandor, G. Finney, S. Bennett, J. Dolan, J. Butler gibi çok sayıda tiyatro araştırmacısı, feminist teorisyen, feminist tiyatro uygulamacısının yazılarını bir araya getirmesi bakımından iyi bir derleme olarak görülebilir. Önemli tarihsel araştırmalara yer vermesi yanında dans ve beden stratejileri üzerine feminist değerlendirme, yorum ve yaklaşımların da ortaya konduğu derleme, çoğu master ya da doktora tezi olan 1990 sonrası feminist araştırmaya dayanmaktadır.

Feminist eleştirinin denetiminde ilerleyen ve büyük bir açlıkla, araştırma heyecanıyla tiyatro ve sanat alanına yerleşen akademik feminist araştırmalar, toplumsal cinsiyet okumaları müthiş bir çeşitliliğe ulaşmışken 1999'da E. Aston'un yayınladığı bir 'el kitabı', *Feminist Theatre Practice: A Handbook*[60], gerçekten tiyatro pratiği üzerine yazılan, tiyatro pratiğini araştırmaya odaklı bir çalışma olarak dikkati çekiyor. Goodman'ın editörlüğünde bir yıl önce yayınlanan zengin ve ayrıntılı bir içeriğe sahip çalışmaya kıyasla Aston bu çalışmada, çok daha sade ve senteze yönelen bir üslup benimsiyor. Aston'un, feminist tiyatro üzerine yayınladığı ilk kitaptan dört yıl sonra meseleyi farklı açılarla ele aldığı görülüyor. Önceki kronolojik ve tartışmacı üslubun yerini daha kendini bulmuş bir teorik yapının aldığı rahatlıkla söylenebilir. Aston artık tarihin, tiyatro tarihinin sayfalarında yerlerini bulamamış kadın tiyatrocuların izini sürmek, yazılmış oyunlardaki toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına ilişkin analizler yapmak yerine günün tiyatrosu üzerine düşünmeye odaklanmıştır. Var olan kalıplar ve ana akım tiyatro anlayışının içinde var olmak değil, kadınlara ait ve kadınların yönetiminde, her türlü cinsiyet kalıplarının bozguna uğratıldığı bir tiyatro biçimi ve bunu anlatmak için de farklı bir biçim araştırmaya yönelir. Bunun için kronolojik ve klasik bir planı dışlayarak konunun kalbine nokta atışı yapmış, örneğin 'feminist teori ve uygula-

mada sahneler' başlıklı eldeki düşünceleri tartışan bir giriş yazmıştır. Bölümler, aslında tam da doksanlı yılların sonundaki öncü bir kuramsal çalışmaya uyacak şekilde klasik bir tarihselciliği ve kronolojik anlatımı dışlayan parçalı bir yapı sergiler. Aston, 'bir beden bulmak, bir ses bulmak' gibi alt başlıkların oluşturduğu 'atölyede kadınlar' adlı ilk bölümde uygulama alanı üzerine deneyim ve düşünceleri irdeler. 'Dramatik metin, feminist bağlam' bölümü ise metnin ürettiği anlamı merkeze alan bir analizi ve yorumu içerir, geçmiş ve şimdi arasında metinsel karşılaştırmalar üzerinden giderek feminist metinleri ve yapılarını araştıran ikinci bölüm hayli heyecan vericidir. Aston, üçüncü ve son bölümü 'toplumsal cinsiyet ve projeler oluşturmak[61] başlığı ile 'metin yaratmak', 'yeniden şekillendirilen hayatlar' ve 'kendi kendini yansıtmak' üç alt bölümle kurar.

Bu çalışma, kendisinden az önce ve sonraki tüm çalışmaları simgeler şekilde yeni bir dil kurma kaygısını güçlü şekilde hissettirir. İkinci dalga feminizmin en önemli çalışma alanlarından biri olan dil, egemen dili kırma, ezberlerin kurgulandığı dilin dışına çıkarak, o dil ile yazılmış olanın dışındakileri o dilin dışında kalarak, hiç değilse yabancılaşarak yazmak konusundaki ısrarıdır. Aston da bu üslubu kullanarak, hâlihazırda kullanılan dilin içinde yeni bir dil kurgulamak, başka türlü anlatmak, böylece anlatırken iki farklı düzlemde anlam üretmeyi seçer.

Burada dilde iki farklı düzlemde anlam üretmek ile kastettiğim, ilk düzlemde içeriksel olarak feminist tiyatro üzerine çözümleme ve yorumlarını sunarken ikinci düzlemde, kullandığı dilin alışılmış sözcük ve anlatım kalıplarını kırarak sürekli bir uyanıklık ve düşünce kurgulamaktır. Adeta anlatılanın üzerinde daima var olan bir bulut gibi varlığını hiç unutturmadan, feminist metodoloji içinde bir eleştirel anlatım gerçekleştirildiğini hiç unutturmadan anlatır, yabancılaştırır, anlatır, hatırlatır, anlatır, yorumlar. Bu çalışmanın, kendisinden öncekiler ile sonrakiler arasında bir çizgi oluşturduğu söylenebilir. Aston'un bu çizgiyi çizmesinde, kaynakçasında kendisini hemen fark ettiren Fransız feministlerinin, H. Cixous'nun etkisi olduğunu düşünmek çok yanlış olmasa gerekir.

Aston'un bu çalışması, başka bir kazanımı daha kanıtlar. Bu kazanım, feminist eleştirinin, tiyatro tarihinin içinde işaret ettiği

boşlukların kabul edilmiş olmasıdır. Yani artık, şimdiye dek yazılmış tiyatro tarihi çalışmalarında açıkça dile getirilen, bilerek veya bilmeyerek, kasıtlı ya da değil bir şekilde kadınların yer almadıkları kabul edilmiştir. Gönüllü ya da değil, ama kabul edilmiştir. Buradan, 2000'e kadar feminist eleştirinin tiyatro tarihi alanında görevini gerçekleştirdiği, konunun tiyatro tarihi çerçevesinde artık tüketildiği sonucuna varılabilir. Yani, artık tiyatro tarihindeki boşlukların varlığı kabul edilmekte, bunlar erkek egemen bir bakışla yazılmıştır, denilebilmektedir. Aston'ın çalışması, bu bakımdan da bir yeniliktir, çünkü kanondan tamamen koparak başka bir içerik düzeni, bambaşka bir içerik ve sorgu oluşturmuştur. Buradan sonra yeni bir evrenin, tarihsel olarak da üçüncü dalga feminizmin işlemeye başladığı söylenebilir. Artık ikinci dalganın kazanımları tiyatro alanında da kendisini ortaya koymuş, kabul ettirmiştir. Bir başka deyişle, araştırmacılar feminist eleştirinin ilk evresine ilişkin araştırma ve eleştirilerini ortaya koymuşlar, çalışmalarını ve yorumlarını yayınlamışlar, bir bakıma da konuyu tüketmişlerdir. Bu çerçevede, yani geçmişin eleştirisi bağlamında yazacak yeni bir şey pek yoktur açıkçası; hatta daha iyisi, geçmiş üzerine eleştirilerle oyalanmak için vakit de yoktur.

Peki, şimdi ne olacak? Tiyatro tarihinin şimdiye kadar olan bölümünün eleştirisi, boşluklar, görmezden gelinenler üzerine çalışıldı, şimdi ne olacak?

Bu sorunun yanıtı, aslında altmışlı, yetmişli yıllarda verilmeye başlanıyor. Feminist tiyatro geçmişe yönelik eleştirisini gerçekleştirir gerçekleştirmez yüzünü geleceğe döner. İkinci dalga, sadece kadınların erkeklerle eşit olması ukdesi ile yetinmez. Bütün ötekiler diyebileceğimiz herkesi ('üstün' olan erkin dışında kalan kimler varsa, kadınlar, renkli kadınlar (siyah, soluk, sarı, esmer tenli), lezbiyenler, gayler, trans bireyler, giderek 90'lara yaklaşırken queer olan her ne varsa eşitliğin dışında) kapsayıcı bir üslup benimser. Belki de bu yüzden feminizm, giderek kadın çalışmaları, sonra toplumsal cinsiyet, sonra da queer başlıklarında buluşur. Yani hâlihazırda yapılan uygulamalar, performanslar, gösteriler, beden sanatı ve performans ile tiyatroya, sahneye değen tüm çalışmalar incelenmeye, yeni yöntemlerle eskiler yeniden ele alınmaya başlanır.

Bu bağlamda feminist tiyatro çalışmalarını inceleyen akademik

çalışmalar, bir yandan performansa yönelen feminist tiyatro çalışmalarını temel almaya başlar (lezbiyen tiyatrosu, performans gösterileri, tek kişilik eylemsi gösteriler, forum tiyatro, gölge tiyatro, vb.), diğer taraftan kadınların yazdığı, kadınlar için yazılan ya da yeni okumalarla yeniden kurulan metinlerin bir araya getirilmesi gibi derleme, antoloji çalışmaları yapılmaya devam eder.

Zaten tiyatro yayınlarına baktığımızda, özellikle seksen sonrasındaki akademik çalışmaların ilk bölümlerinde bu konuya özel bir dikkat çekildiği görülüyor. Bu yayınlar, oyun metinleri ile gelişimini sürdüren feminist tiyatroda, performans ile eyleme odaklanan ve yeni bir dil arayan çalışma ve toplulukların farkını vurgularlar. Aston'un 1999 tarihli çalışmasında da çok net şekilde görüldüğü gibi gerek konunun anlatımında gerekse başlıklarda bir dil arayışı seziliyor. Bu mesele, feminist amaçlarla yazılmış oyun metinlerinin, önceden kurulmuş egemen düzenin kurduğu dil ile değil, yeni düzenin kendi dilini oluşturması meselesidir.

2000'den sonra yayın tarihi taşıyan çalışmalar hem konu hem de coğrafya/kültür farklılığını ortaya koyacak şekilde gruplanabilir. Kanımca bu, ilk bakışta hayli ilginç bir durum. Şöyle ki; kadın oyun yazarlarının metinlerini derleme ve inceleme çerçevesi olarak belirleyen ve antoloji tarzındaki çalışmaların daha çok İngiliz tiyatrosu odaklı; feminist tiyatronun lezbiyen tiyatro ve renkli / etnik çalışmalar çerçevesindeki performatif gösterilerinin Amerikan tiyatrosu; feminist tiyatronun dil ve göstergelerle daha çok kuramsal analizlerine olanak tanıyan avant-garde çalışmalarının Fransız tiyatrosu odaklı olduğu söylenebilir.

Burada Taine'ci ve Croce'ci bir yaklaşım kurmak çok mu ileri yorum olur bilemiyorum ama burada karşımıza gelen manzara üzerinden, 19. yüzyıl eleştirisinin ırk-ortam-zaman bağlamını akla getiren bir ilişki kurmak mümkün. İngilizlerin daha muhafazakâr bir yaklaşımla ürettikleri / üretilmiş metinleri, yazılı olanları bir araya getirme ve bir arada tutma, bir tarih yazmaya konsantre oldukları düşünülebilir. Fransızların, dilbilim ve göstergebilim çalışmalarına eklenen psikanaliz çözümlemeleri ile daha yenilikçi, daha yarışçı, daha bireyci çalışmalar yapmaya odaklandıkları; bu çerçevede tarihi yazmak ya da arşivlemek alanında değil ama tarihi oluşturmak, öncü olmak meselesinde tutkulu oldukları düşünüle-

bilir. Fransa'nın, önceki yüzyıllarda olduğu gibi, S. De Beauvoir, J. Baudrillard, A. De Botton, A. Badiou, A. Bordieu, H. Cixoux, L. Irıgaray, J. Kristeva, J. Derrida, M. Foucault, J. Lacan gibi 20. yüzyıl düşünce hayatını yönlendiren en belli başlı düşünürlerin coğrafyası olduğunu akılda tutarsak, feminist tiyatro alanında da paralel bir yol izlendiğini söylemek zor olmaz.

2000 sonrası feminist tiyatro araştırmalarının bir yandan belirttiğim gibi, özellikle İngiliz tiyatrosu için kadın oyun yazarları ve kadın oyunları derlemelerine odaklanan çalışmaların, Fransız tiyatrosu için dil, göstergebilim, psikanaliz çalışmalarının tiyatro alanına uygulanmasına odaklanan çalışmaların, Amerikan tiyatrosu için de daha çok trans, lezbiyen tiyatrolarının ve performans sanatı ile kesişen gösterilerin irdelendiği, etnik çalışmalara odaklanan araştırmaların yayınlandığı görülüyor. Özetle bu üç coğrafyanın ana çerçeveyi çizdiğini söyleyebiliriz. Belirtmek gerekir ki burada bahsedilen yoğunluk, mutlak bir kural biçiminde değil, araştırmaların yoğunluk gösterdiği başlıklar, genel eğilimler biçimindedir.

Peki, feminist tiyatro araştırmalarının 2000 sonrası yayınları nasıl bir eğilim gösteriyor?

Feminist tiyatroyu, başta feminist teori olmak üzere pek çok ötekilik-karşıtı ideolojiden besleyen bir yaklaşım olarak tanımlamak mümkün. Ayrıca rahatlıkla söyleyebiliriz ki 2000 sonrası feminist tiyatro, eşzamanlı olarak gelişen feminist ve queer teorilerden doğrudan etkilenmiş bir uygulama alanıdır. Daha açık ifade etmek gerekirse, seksenlerdeki üçüncü dalga diyebileceğimiz şiddet, beden ve cinsel yönelimler odaklı feminizme yönelen bir koridor olduğu gibi, tamamen queer teoriye yönelen uygulamalar da 2000 sonrası izlenebilir.

Feminist tiyatro üzerine araştırma ve yayınların da bu uygulama çerçevesinde ilerlediği görülüyor. Doksanların başına kadar geçmişe yönelen, var olan tiyatro tarihini sorgulamayı odağına alan feminist tiyatro araştırmaları artık yerini oyun metinlerine odaklanan, yöntemi / analiz yöntemlerini sorgulayan çalışmalara bıraktı. Böyle olunca da bir yanda uygulamaları inceleyip aktaran gösterim çözümlemeleri, diğer tarafta metinlere ve yazarlara odaklanan ve içeriğin eleştirisini feminist bir çerçevede gerçekleştiren bilimsel eleştirel çalışmalar yayınlanmaya başlandı. Ve bu çalışmalar, geniş

bir okuma alanına sahip araştırmacılar tarafından derin bir entelektüel birikim ile yazılmış çalışmalardır.

Kadın çalışmaları, feminizm ve toplumsal cinsiyet alanının altmış sonrası en önemli disiplinler arası alanlardan biri olduğunu düşünürsek bu yayınlardaki geniş açıya da şaşırmamak gerekir. Çünkü feminist eleştiri ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını çözümlemeye yönelik çalışmalar ister istemez en geniş anlamıyla tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe, antropoloji alanları arasında mekik dokuyan, bu alanlardan beslenen çalışmalardır.

Elbette feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet düşüncesi ve queer çalışmaların gelişim çizgisine, feminist politika ve beden politikalarına karşı üretilen stratejiler ve bunların düşünsel gelişimine paralel bir gelişim sergiliyor tiyatro çalışmaları da. Fakat daha çok tematik, içeriksel bir yönelim içinde olduğunu, ya da daha spesifik çalışmalara bölündüğünü söylemek de gerekiyor.

Örneğin, seksen sonrası, feminizmin baştan beri sınavı olan annelik meselesine getirilen yorumlar ve yeni yaklaşımlarla feminist tiyatro uygulamaları ve metinler de annelik bağlamında irdelenmektedir. Anneliğin, feminizmin önünde hem bir tuzak ve hem de bir yem olduğunu bir kez daha hatırlayalım. Özellikle 1990 sonrası annelik üzerine ortaya konan çalışmalar -ki bunların başını da yine Fransız feministleri, en belirgin olarak da *Kadınlık Mı Annelik Mi* başlıklı çalışmasıyla E. Badinter[62] çeker- tiyatro çalışmalarında da kendisini ortaya koymuştur. A.T. Allen'in 2005'te yayınlanan *Feminism and Motherhood in Western Europe* ve benzeri kitaplar, kara Avrupası ve kuzey Avrupa'daki annelik ya da çocuk sahibi olma tartışmalarının tiyatroya yansımalarını irdeleyen çalışmalardır.

2000 sonrası feminist tiyatro üzerine olan çalışmaların kadın sorunları ve 'kadınlık durumları'ndan da bolca beslendiği söylenebilir. Beden, dönüşüm, cinsiyete dair toplumsal roller ve kalıplar, şiddet, taciz ve her türlü itiraz konusu, tiyatronun konusu oldukça, feminist tiyatro araştırmalarının, çalışmalarının da konusu olup incelenmekte, irdelenmekte, yayınlanmaktadır. Üniversite çatısı altında gerçekleşen atölyeler, kuramsal araştırmalar ve uygulamalar özellikle Amerika'da performans sanatından yoğun olarak destek almasının yanında, sosyolojik ve siyasi araştırmaların da azımsanmayacak kadar çok olduğunu söylemekte fayda var. Özellikle

'renk' ve 'cinsel yönelim' politikaları ve tiyatro kavşağı, bunların uzantısı olarak da 'dil' üzerine yapılan çalışmalar gerçekten heyecan uyandırıcı olmuştur. Bu çerçevedeki yayınları gözden geçirdiğimizde S. E. Case'in 2007'de yayınladığı *Performing Science and Virtual* adlı çalışmayı mutlaka anmak gerekir.

Kadınların kendi tarihlerinin, deneyim ve birikimlerinin kendileri tarafından yazılması gerektiği kararlılığı, kadın tiyatro sanatçılarının çalışmalarının yayınlanmasında özel bir alan oluşturur. Bunun, önceki paragraflarda vurgulu şekilde anlatmaya çalıştığım gibi en önemli örneklerinin kuzey Avrupa ile Amerika'dan geldiğini söylemek de yanlış olmaz. D. Godiwala'nın 2003'te yayınladığı *Breaking the Bounds, British Feminist Dramatist Writing in the Mainstream since 1980,* E. Aston'un aynı yıl yayınlanan *Feminist Views on the English Stage Women Playwrights 1990-2000,* P. Kolin'in 2007'de yayınladığı *Contemporary African American Women Playwrights*[63] adlı çalışmalar mutlaka söz edilmesi gereken önemli araştırma ve derlemelerdir. Bunlar, belirli yazarların oyun metinlerinin ve bunlar üzerine yapılmış çalışmaların bir araya getirilip yayınlanması yanında ve ötesinde, genel olarak ele aldığı bölgenin ya da grubun tiyatrosunu da irdeleyen, düşünce ve tartışmaya açan çalışmalardır ve gerçekten önemli belirleme ve eleştiriler içerirler.

Çalışmaların zamanla erkeklik/erkeksilik ya da hegemonik cinsiyet ile queer okuma ve uygulamalar alanında yoğunlaştığı bir bakışta söylenebilir. Özellikle Türkiye tiyatrolarında da son yıllarda örnekleri görülen 'bütün öteki'lerin hikâyelerini anlatan örnekler, LGBTİ merkezli oyunlar ve bunlar üzerine yapılan çözümlemeler de heyecan yaratan çalışmalardır.

Yazarak düşünmek ve düşünerek yazmak... Feminist tiyatro çalışmalarının, yirminci yüzyıl tiyatrosuna getirdiği katkı çok önemli. Bu kapsamdaki çalışmaların, kendi tiyatromuzun doğasına ve derinliğine uygun olarak üretilmesini, bir sorgulama alanı açmasını dilemeliyiz. Sözünü edebileceğimiz sorgulama alanı, sadece sosyolojik bir tabana değil aynı zamanda tiyatronun doğasına, tiyatromuzun bileşenlerine yönelik de bir sorgulama alanı açıyor. Kültürün, onu irdeleyen bir sanat alanı olarak tiyatronun yeniden keşfedilmesini, katmanlarının yeniden ve farklı açılarla düşünülmesini sağlayacak sorgu alanlarına ihtiyacımız var.

TEORİDE, TARTIŞMADA, SAHNEDE ve AKADEMİDE FEMİNİST TİYATRO

Feminist tiyatro üzerine yapılmış yayınlara genel olarak bakarak, bu alandaki çalışmalar ve içeriklerinin başlangıcı, gelişimi, yönelişi hakkında bir perspektif oluşturmuş olduk. Nihayet feminist tiyatronun bizim coğrafya dışında kalan bölümünde neler olduğunu somut örnek ve tartışmalarla aktarmaya sıra geldi. Konuyu, uygulama ve örnekleriyle daha iyi kavramak için önceden bir çerçeve çizmek, çok genel de olsa bir parça tarihsel bilgi vermek, temel dayanağı feminist eleştiri olan yaklaşımlar hakkında (Nochlin'in makalesi gibi) bir zemin oluşturmak gerekiyordu. Feminizmin niyetini, eleştirel bakışını kavradıktan sonra feminist tiyatro çalışmaları ve uygulamaları üzerine cümle kurmak daha anlaşılır olacak...

Konuyla ilgili temel kavramların açıklanması, literatür ve tarihçe aktarımı ile önceden çerçeve oluşturma meselesi bu alanın bir kaderi olarak görülebilir. Kadın çalışmaları, feminizm ve toplumsal cinsiyet çözümlemelerine yönelik yayınların giriş bölümlerinin geniş bir feminizm tanım ve tarihçesi içermesi, kanımca, konunun özgüvensizliğinden değil, bu konuda bilgilenmeyi, merakı kesin şekilde reddeden okuyucuya bu vesile ile bir iki cümle söyleyebilme telaşından kaynaklanıyor. Sadece bizim coğrafyamızda üretilen çalışmalar için değil, batıda üretilmiş çalışmalar için de aynı şeyi söylemek mümkün.

Yeri gelmişken belirtelim, bizde yapılan çalışmalarda cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dair tanımlar ile sözcüklerin anlam alanları üzerine (Türkçede kadın ve kız sözcüklerinin bir insan cinsini bildirdiği gibi o insan cinsinin cinsel yaşamı hakkında da ayrıntılı bilgi ima ettiği üzerine açıklamalar gibi) açıklamalar, toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyetin aynı sözcükle ifade edilmesi, İngilizce örneğindeki gibi *sex* ve *gender* gibi iki farklı sözcük üretilmemiş olması açıklaması, bir zorunluluk olarak geniş yer tutar. Yine de bu durumu, ceza kanunun belirli bir maddesindeki tanımlar üzerine yazılmış bir makalenin giriş bölümünde hukuk, anayasa gibi temel

meseleleri tarihçeleriyle birlikte anlatmaya benzetiyorum. Öyle çok ötelenen bir tarihtir ki kadın ve en genel anlamıyla 'ötekilerin tarihi', her fırsatta gerçekliği, perdenin arkasındakileri hatırlatma ihtiyacı duyuyoruz...

Bu alanda yazan, çalışan ve üretenler, feminizm, kadın çalışmaları ve toplumsal cinsiyet analiz ve okumalarının tiyatroya, tiyatro çalışmalarına uygulama ve kuramsal alanda çok şey kattığı fikrinde buluşurlar. Örneğin, E. Aston, feminizmin yaşamsal bir enerji kataraK kışkırtıcı olduğunu, önce uygulamalarda daha sonra da teorik çalışmalar, tarihsel sorgu ve değerlendirmelerde çok geniş bir akademik disiplin alanında etkisini gösterdiğini vurgular. Tarihsel, kuramsal ve pratik bağlamlarda devam eden tiyatro araştırmalarına feminist metodoloji ile 'yeni' bir ruh ve yeni bir 'teori' ile bakılmasını, gelenekçi kalıpların yıkılması açısından da dikkate değer bulur[64].

Her ne kadar feminizm ile tiyatronun yolunun kesişmesi kaçınılmaz olmuşsa da, feminizmin tiyatro alanına girişi, diğer disiplinlerden daha geç olmuştur. Aston'a göre tiyatrodaki feminist çalışmalar, başka disiplinlerdeki feminist çözümleme projelerinden örnek alınarak veya öykünülerek başlamıştır[65]. Aston'un belirlemesi gayet doğrudur, çünkü 1800'lerin sonlarında örgütlü bir hareket olarak kendisini gösteren, 1920 ve 30'larda iyiden iyiye pek çok alanda sorgulanan, 1940'larda artık edebiyat alanında en önemli örneklerin verildiği Feminist eleştirinin, ancak 1970'lerde tiyatroya girmesi ve 1980'lerin sonlarında teorikleşmesi, 1990'larda performansa, pratiğe dayalı çalışmalar yapması gerçekten de geç bir izlektir.

Burada, tiyatronun 'yerleşik' yapısının, aslında kadim ve gelenekçi yaklaşımının etkisinden mi, yoksa genel olarak anti-feminist ve modern burjuva ahlakına ve burjuva ailesine odaklı düşünce biçiminden mi tartışma açmak gerekir? Yanıtı verelim, elbette hepsinden de tartışma açmalı, sorgulamalı. Tiyatro, tarihi içindeki pek çok örnekte de görmüş ve göstermiştir ki, kendisine gösterilen direnç kadar kendisi de direnç gösterdiği için güçlüdür. Cinsiyete dayalı ayrımcılığı üreten kalıplara karşı durmak bir mücadeledir ve mücadele kolay gerçekleşen bir şey değildir...

Aston'un işaret ettiği konu, feminist eleştirinin tiyatroya edebi-

yat üzerinden girmiş olduğunu hatırlatıyor. Çünkü Feminizm, Victoria dönemindeki kadın imajını, katı cinsiyetçi kalıpyargıların mekânları, yaşam alanlarını cinsiyetlendirip sınırladığını deşifre edip çözümlerken Feminist Edebiyat Eleştirisi de özellikle 19. yüzyıl edebiyatındaki kadın temsiliyetini incelemiştir. Böylece klasik ataerkil kanon deşifre edilmiş, kadının hangi alanlarda ikincilleştirildiği, hangi konularda ötelendiği ortaya konmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında hukuk, siyaset, eğitim, ekonomi ve günlük yaşamda kadının ikincilliği tamamen ortadan kaldırılmamıştır belki ama sorunlar tanımlanmış, bir kısmı aşılmış, deşifre edilmiştir. Aston'un işaret ettiği gecikme, bu açıdan doğru ve aslında pek de dikkat etmediğimiz bir mesele... Brecht'in epik tiyatroyu ilk kez telaffuz ettiği 1920'lerin ikinci yarısında feminizmin tiyatro ile tanışmamış olması, gerçekten şaşırtıcıdır. Bu bağlamı irdeleyen, epik tiyatro ve feminizm çelişkisine odaklanan çalışmalar, hayli ilginçtir.

Yine de feminizmin, tiyatroya edebiyat üzerinden girmiş olduğunu unutmamak gerekir; zira ilk çalışmalar, kadınların oyun metinlerindeki imajları üzerinde odaklanmıştır. Aston, tiyatronun sadece yazılı metinden oluşmadığını, gösterim metninin de yeniden okumalara tabi tutulması gerektiğini belirtiyor. Feminist tiyatro çalışmaları tıpkı film ve medya çalışmaları gibi kadını bir 'gösterge' olarak alıp psikanalitik, göstergebilimsel açıdan incelemekte, metinsel ve diğer kültürel bağlamlarda kadının nasıl sunulduğunu araştırmaktadır[66]. Tiyatroda sabit olanın metin olması, olgusal olarak çalışmaların metne bağlanmasını getiriyor. Çözümleme ya da incelemeler, metin üzerinde gerçekleştiriliyor. Sahnelenmiş gösterimler anlık olma özelliği ile bilimsel çözümleme ve çalışmaların değil genel olarak sahnelemeyi değerlendiren eleştiri yazılarının konusu olabiliyor. Oysa Aston'un belirttiği gibi feminist tiyatro çalışmaları sadece metin çerçevesinde değil, performansı da değerlendiren çalışmalarla geliştirilebilir.

Burada farklı araştırmacıların sıklıkla işaret ettiği bir konuyu atlamamak gerekiyor elbette. Metin ile uygulamanın farklı farklı okunması, değerlendirilmesi gereği. Hemen tüm feminist incelemeciler, 'metin üzerinden okuma yapmak' ile 'gösterim üzerinden okuma yapmak' arasındaki ayrımı vurgularlar. Bunun ne kadar önemli olduğunu Türkiye tiyatrosunda son yıllarda sahne metinle-

ri ile sahneleme arasındaki farklarda net olarak görüyoruz. Metinler, büyük çoğunlukla sahnede oluştuğu ve sahnede üretildikleri için gösterimde bambaşka bir hale geliyorlar ve artık metin ile sahnelemenin hangisinden üretildiği gerçekten önemsizleşiyor. Örneğin K. Ş. Yılmaz'ın metinleri içinde *Kadınlar Aşklar Şarkılar,* metin olarak altı sayfalık bir alan kaplamasına karşın sahnede iki saatlik uzunca bir gösterimdir ve yer yer interaktif olduğu için bu süre daha da uzayabilir. Bu durumda metin ile uygulama arasındaki dönüşüm, bu dönüşümdeki akışkanlık, oyun üzerine yapılacak bir incelemede, metin ile sahnelemenin eş zamanlı bir okuma sürecine tabi tutulmasının ne kadar gerekli olduğunu ortaya koyuyor.

Diğer taraftan yazılmış metinlerin yeniden değerlendirilmesi meselesi, geçmişin belleğini kurcalamak ve bugüne olan izlerini görmek bakımından önemli. Tabii önceki metinlerin yorumlanışlarının da cinsiyet algısı ve sunumu bakımından nasıl ve ne şekilde yorumlandığı, gösterime alındığı da önemli bir okuma, çözümleme alanı olarak karşımızda duruyor. Tabii feminist tiyatro için dramaturginin ne kadar önemli bir çalışma alanı olduğu bir kez daha kendisini belli ediyor. Örneğin, Tiyatro Boyalı Kuş'un ilk prodüksiyonlarından olan *Şair Evlenmesi,* ki bir okuma tiyatrosuydu, bu anlamda geçmişin metinlerine yeni bir bakış ve bunlardaki cinsiyet kalıpyargılarının çözümlenmesi, yorumlanması üzerine getirdiği tartışma alanlarıyla hatırlanabilir.

E. Aston, *"İlk 'feminist tiyatro' çalışmaları, 1970'lerde kadın oyun yazarlarının ve uygulamacıların ortaya çıkması üzerinde durmuştu,"*[67] diyor. Önceleri feminist araştırmaların önemi ve varlığı, kadın tiyatrocuların varlığı ve etkinliği vurgulanır. Üniversitelerin edebiyat bölümlerinde metin çözümleme ve yorumlama dersleri, göstergebilim ve yapısal analizlerin bir uzantısı olarak yapılan oyun metinlerine feminist yaklaşımlı okumalar yerine Case'in önerisi, tiyatro çalışmalarının yönünü etkileyen çok önemli bir uyarıdır. Case, *"Kadınların sahnede özne konumu almalarını neyin engellediğini keşfetmek üzere feminizm ve tiyatroyu,"*[68] buluşturmak gerektiğini söyler. Bu yönde yeni çalışmalar yapılmaya ve yayınlanmaya başlanır. 1980'lerin başında yayınlanan *Women and Performance* dergisinin de bu yönde yaptığı araştırmalar, açtığı tartışmalar tiyatro alanında yeni bir sayfa, yeni okumalar için zemin hazırlamıştır.

1990'ların başlarına kadar feminist tiyatroda iki ana koridor artık net olarak açılmıştır: Bir tarafta Case'in 'yeni poetika' diye tanımladığı, Aristotelyen yaklaşımın ataerkil ve neredeyse kadın düşmanı tavrını açıklamaya odaklanan çalışmalar. Diğer tarafta Fransız feminizminin felsefe ve psikanalizmden beslenen, Cixcous, Irıgaray ve Kristeva'nın yönlendirdiği *ecriture feminine* (kadın yazını) olarak formüle edilen, *beden ile yazma* veya *beden yazımı* gibi kadını özneleştirmeyi hedefleyen yapıbozum. Temel olarak her ki koridor da geleneksel olanı yapıbozuma uğratmayı, kadının özneliğini engelleyeni bulmayı amaçlar.

Kadınların tiyatrodaki kalıpyargıları deşifre etmek üzere yaptıkları ilk çalışmaların en önemlilerinden biri, bugün American Theatre in Higher Education (ATHE) adlı tiyatro araştırmaları merkezine dönüşen American Theatre Association (ATA) (Amerikan Tiyatrolar Birliği) altında 1980'de kurulan Women's Theatre Program'dır (WTP). Programın başlangıçtaki amacı, Amerikan Tiyatrolar Birliği'nin yıllık toplantılarından önce bir araya gelmek ve ortak görüş oluşturmaktı. Örneğin 1983'teki çalışmada, feminist tiyatronun geniş bir yelpazede pratik ve teorik çalışmalar üretilecek, paylaşılacak ulusal bir platforma ihtiyacı olduğu görüşü öne sürülmüştü. Genel olarak bakıldığında Women's Theatre Program, Amerika'da kadın tiyatrosu için ulusal bir platform oluşturulmasını önerirken İngiltere'deki ulusal konferans ağı kadınları tartışmak için bireysel olarak platform yaratmalarını öneriyordu[69].

Feminizmin tiyatro alanındaki çalışmalara etkisi, diğer disiplinlerde olduğu gibi öncelikle yazılmış tarihinin eleştirisi bağlamında başlar. Yani Feminist eleştiri, tiyatro alanına uygulanır. Feminizm, kadim tiyatroya, 'yeni' bir eleştirel bakış getirmiştir. Seksenlerin ilk yıllarından itibaren prestijli tiyatro dergilerinde heyecanlı makaleler yayınlanmıştır. *The Drama Review*'da yetmişlerin sonlarında, *Theatre Journal*'de ise seksenlerin başında kadın ve tiyatro ana başlığında yayınlar dikkati çekiyor...

Doksanların sonlarından itibaren sosyal bilimlerin tüm alanlarında gayet farklı, heyecan verici yorumlar okuyoruz. Modern ve modern sonrası eleştirilerin ışığında pek çok konuya dair getirilen farklı bakışları, görüşleri kimi zaman yeterince dikkate almadan, kimi zaman yeterinden hızlı tüketiyoruz. Feminizm teorisinde de

hızlı bir gelişim var ve gerek feminist teori, gerekse de toplumsal cinsiyet ve queer teoriler yeni bakışlar ve yazarlarla gelişiyor. Tabii bütün bunların tiyatroya yansıması ve uygulamadaki karşılığı da hızlı bir takip gerektiriyor. İşte bu hız meselesinde süreli yayınların önemi, etkisi daha çok kendisini gösteriyor. Araştırmacılar, feminist tiyatro alandaki ilk çalışmalardan, yayınlardan bahsederken iki önemli dergiyi anmakla, bunların yeni bakış açılarına yer vermeleri ve tartışma açmalarıyla alana çok büyük katkıda bulunduklarını belirtiyorlar. *The Drama Review, Theatre Journal* ve sonradan *New Theatre Quarterly* olan *Theatre Quarterly,* kadın çalışmalarının tiyatro alanındaki teorik, sorgucu ve uygulamaya dayanan örneklerinin ilk yayınlandığı alanlar... Bizde bu görevi *Mimesis* üstlendi, diyebiliriz.

Tiyatroda feminizm üzerine, değişim ve yeniliğe ayak uydurabilen yapının süreli yayınlar olduğunu, 1990'lardan sonra kitaplaşan çalışmalar vurguluyor. Süreli yayınlarda tiyatro gibi pek çok alanın, bu teori patlamasından nasibini aldığı görülür. 1980'lerin özellikle ikinci bölümü, tiyatronun sadece feminizmle değil, diğer pek çok alanla kesiştiği, yayınların yoğunlaştığı bir dönemdir. Bunların en gösterişli olanlarından biri hiç kuşkusuz göstergebilimdir. Gerek metin, gerek sahneleme, gerekse gösterim aşamalarında uygulamaya alınan tiyatro göstergebilimi, Fransız tiyatrosundan hız almıştır. P. Pavis'in *Sahneleme* ve *Gösterimlerin Çözümlemesi* adlı Türkçeye de çevrilen çalışmalarının ilk yayınları seksenlerin sonlarında heyecanla karşılanıyordu. 1960'ların sonları 1970'lerin başlarında tiyatro alanındaki kültürlerarası yorumlar, tiyatro ile antropoloji, sosyoloji, psikanaliz, post-yapısalcılık, postmodernizm, yapıbozum, ve daha pek çoğu, feminizmle tiyatronun kesiştiği yerde varlığını bu ikiliye katarak devam ettirmiştir. Kısaca 1980 sonrasında yazınsal olarak ortaya konulan teorik çalışmaların, tek bir yoldan ilerlemediği, birkaç yaklaşımı sentezleyerek yorumunu ortaya koyduğunu söylemek daha doğru olacak.

Tiyatro ve feminizmin karşılaşma anı üzerine çeşitli görüşler var. Teknik olarak baktığımızda feminizm ile tiyatronun kesişmesi kaçınılmaz, fakat tarihsel olarak diğer alanlardan daha geç bir döneme karşılık gelmiştir. Yani feminizm ve tiyatro buluşması, tarih, edebiyat ya da diğer sanat dallarındaki kadar erken bir tarihe

karşılık gelmez, fakat alanın içindeki gelişimi çok hızlı olmuştur. Bu konuda, farklı araştırmacıların buluştukları ortak bir fikir, feminizmin tiyatro alanına girişinin gayet hızlı olduğu. J. Dolan, *The Drama Review* (TDR) adlı efsanevi tiyatro dergisinde yetmişli yılların sonlarından itibaren yayınlanan feminist tiyatro çerçevesinde değerlendirilebilecek makalelerin derlendiği bir kitabın önsözünde (tahmin edileceği gibi bir önsözden çok daha fazlasıdır) tiyatro çalışmalarının yeni akım ve teorileri kabul etmekte genellikle geciktiğine dikkat çeker ve bu durumun feminist tiyatro ve performans hareketi için tam aksi olduğunu söyler. Dolan'a göre kitapta bir araya getirilen makaleler, feminist tiyatronun yirmi yıldan fazla olmayan bir sürede kendisini tiyatro dünyasında kabul ettirdiğini, değişip, gelişip, pek çok şeyi de etkilediğini kanıtlamaktadır. Öyle ki bazı makaleler, yayınlandığı dönemde hiç de feminist sayılmazken (kaldı ki yayınlandığı yıllarda karşı feminist yaklaşımlar ve feminizmin kötü şöhreti (?) nedeniyle de yazarları, makalelerinin feminist olduğunu belki kabul etmeyeceklerdi) bugün feminist tiyatro çalışmaları alanında değerlendirilebilir[70].

Dolan'ın işaret ettiği, feminist olmadığını iddia eden feminist çalışmalar, bugün de devam etmektedir. Kimi araştırmacılar, feminist alanda çalışıyor olmalarına rağmen, feminist olarak yaftalanmaktan çekindikleri için bu kimliği kesinkes reddederler. Benzer örnekleri bugün de görmek mümkün... Kadın ve erkek eşitliğine karşı duran muhafazakâr endişenin taraftarları, feminizmin taraftarlarından çok daha fazladır. Bu korkunun üreteceği antipatiden ve bu olumsuzluğun muhtemel olarak neden olacağı gişe kaybından çekinen sanatçılar, çoğunlukla ortaya koydukları işlerin 'feminist bir eğilim' taşımadığını özellikle belirtirler.

İster uygulama ister teorik alanda olsun, yaptığı işi feminist olarak nitelemek istemeyenler olduğu gibi, ürünleri bu kapsamda başlıklandıranlar da vardır. Bunların, daha çok akademi içinde olduklarını görüyoruz. Akademik çalışma dışındaki uygulamalarda feminist metodolojiyi izleyen sanatçıların da akademik çatıda buluşmaya, teorik tartışmalardan beslenmeye istekli oldukları görülür. Bu nedenle, feminist tiyatro, kadınların tiyatrosu, vb başlıklar altında düzenlenen düşün toplantıları, sempozyum ve akademik konferanslar oldukça yoğun bir katılımla gerçekleşmiştir. Bu konferans-

ları sadece başlıkları ile anmak bile çalışmaların nasıl bir seyir izlediğini görebilmek için mühimdir. Avrupa'da İngiltere'de, Amerika'da ise daha çok orta ve kuzey Amerika'da ve farklı yönelişlerde gelişim kolaylıkla fark edilebilir.

1985'te İngiliz üniversitelerindeki kadın çalışmaları alanında çalışan, düşünen, feminist olarak düşünen veya her şeyi yeniden düşünmeye açık olan araştırmacılar Warwick Üniversitesi tarafından düzenlenen, *"Dönüşümler ve Aktarımlar: Kadın Tiyatrosu Tarihinde Değişen Kalıplar"* başlıklı konferansta bir araya geldiler. Susan Bassnett'ın organizasyon başkanı olduğu bu konferansta Rönesans'tan 19. yüzyıla kadar tiyatro tarihinin farklı dönemleri feminist eleştiriyle sorgulandı, tartışıldı. Bu tarihsel malzemeyi çerçevelerken feminizmin hem eski hem de yeni metodolojisi kullanıldı. Aston'a göre geleneksel tarafta, yani eski yaklaşıma (burada geç birinci dalga feminizmini ve ikinci dalgayı kastediyor) göre ortaya konan çalışmalarda 'erkek egemen tiyatro ürünlerindeki kadın imajı' üzerine çalışmalar dikkat çekmiştir. Bunlar, gücünü feminist edebiyat eleştirilerinden alan çalışmalardır. Daha yeni bir yaklaşımla orta konan çalışmalar ise kadınlar tarafından ortaya konmuş ürünlerin belgelenmesi ve olgusal bir incelemeye tabi tutulmasıyla oluşturulmuş çalışmalardır. Aston, bu ilk konferansın çok önemli bir şeyi kanıtladığına dikkat çekiyor: Feminist eleştirinin, tiyatro tarihini ele almakta yeni, yepyeni bir çerçeve oluşturduğunun kanıtlandığına... Örneğin göstergelerin feminist bir yaklaşımla çözümlenmesiyle on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosu ve kadın imajı üzerine çok önemli çalışmalar yazılmıştır; örneğin feminist kültürel analizler, Rönesans tiyatrosunda kadının erkek tarafından temsil edilişinin ayrıntılarını ve nedenlerini çözümlemeye yönelmişlerdir.[71]

Ertesi yıl, *"Kadın Tiyatrosu, Festival ve Konferans"* başlığıyla Strathclyde Üniversitesi'nde gerçekleşen organizasyonun başkanlığını Susan Triesman üstlenmiştir. Aston, 1986'daki bu konferansın tartışmalı ve heyecanlı bir atmosferde gerçekleştiğini belirtir. Yine de ertesi yıl resmi bir akademik toplantının düzenlenmemiş olduğu dikkati çekiyor. 1988'de ise *"Toplumsal Cinsiyet - Metin - İmaj: Tiyatroda Kadın; Yirminci Yüzyıl Perspektifleri"* başlığıyla Nene College'de organizasyon başkanlığını Elaine Aston'un üst-

lendiği oldukça geniş katılımlı bir konferansın düzenlendiğini öğreniyoruz. İngiliz Tiyatrosu'na odaklanmış Tiyatro ve Kadın ana başlıklı konferanslar, tiyatrodaki dönüşümlerin ve kadın varlığının yeniden keşfedilmesine ilişkin çalışmaların sunulduğu ve yayınlandığı önemli toplantılar olarak feminist tiyatro birikiminde yerini almıştır. Feminist Tiyatro Tarihi konulu sonraki konferans ise 1989'da, bu kez Manchester Üniversitesi'nin ev sahipliğinde gerçekleşti. Aston, burada sunulan bildirilerin ve çalışmaların 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı İngiliz tiyatrosuna odaklandığının dikkati çektiğini belirtiyor. *"Anahtar ve Sigaralar: İngiliz Tiyatrosunda Yeni Kadın: 1880-1914"* gibi son derece ilginç bir başlığı olan bu konferansın organizasyon başkanlığını ise sonraki yıllarda yayınlarıyla feminist tiyatro çalışmalarına önemli katkılarda bulunan Viv Gardner üstlenmiştir.[72]

Konferanslar ve paneller devam ederken süreli yayınlarda da feminist tiyatro çalışmalarının devam ettiği aktarılıyor. Örneğin 1989'da Warwick'te yeniden şekillenen *Women and Theatre Newsletter* (Kadınlar ve Tiyatro Bülteni) adlı, Aston'un bugüne dek düzensiz aralıklarla yayınlanmaya devam ettiğini belirttiği dergide, tiyatro eğitimi veren on beş yükseköğretim kuruluşunda kadın tiyatrosunun ayrıntılarının tartışıldığı ve desteklendiği aktarılıyor. Metni irdeleyebilen ve performansı analiz edebilen bir teorik feminist eleştiri alanının geliştirilmesi kararı alındığı da ekleniyor. Bir sonraki yıl düzenlenen Warwick konferansında İngiliz yeni kuşak feminist tiyatro araştırmacılarının son derece yaratıcı teorik çalışmalarının paylaşıldığına dikkat çekiliyor.[73]

Sözü edilen konferans, 1990'da Susan Bassnett ve Maggie Gale ortak başkanlığında düzenlenen *"Kadın ve Tiyatro Üzerine Yirminci Yüzyıl Perspektifleri: Yaratım, Süreç, Üretim ve Sonuç"* başlıklı konferanstır. Warwick Üniversitesi'nde devam düzenlenen bu etkinlikten sonra, ertesi yıl, 1991'de *"Kadın, Kadın Tarihi ve Tiyatro: Kadın Tiyatrosu Uygulamaları"*, başlığı ile Loughborough Üniversitesi'nde yine geniş bir katılımla bir konferans daha gerçekleşmiştir. Bu organizasyonun başkanlığını üstlenen ve artık alanda tanınmış bir araştırmacı olan Elaine Aston, başlığın özellikle vurgulandığını belirtiyor[74]. Bu başlıkta 'kadın tarihi' yerine HERSTORY kullanılıyor. Feminist eleştiri içinde tarih (**history**) sözcüğüne ve

genel olarak tarih kavramına yöneltilen erkek egemenliği yönündeki eleştiri, tarih sözcüğünün **herstory** şeklinde yazılmasıyla ifade edilir. Bu, feminist ve toplumsal cinsiyete dair düşüncenin, dilde oluşturduğu yabancılaşma, dikkat çekme, cinsiyete ve ayrımcılığa dair kalıpları yıkma amacıyla oluşturulan farklı bir dil düzlemidir. Bu vurgu, feminizmin ilk dönemlerinde anılmasına karşın yaygın olarak ikinci dalga feminizmde kullanılmıştır.

Kuzey adasındaki toplantılardan 1992'de Susan Bassnett ve Maggie Gale başkanlığında Warwick Üniversitesi'nde düzenlenen *"Arketip, Stereotip, Prototip: Tiyatroda Kadın"* başlıklı konferansın da önemli bir katkı oluşturduğu ifade ediliyor. 1992'deki bu toplantı ve sonraki toplantılar, uluslararası karakterli olup geniş bir tartışma platformu oluşturmalarıyla alan araştırmacıları ve uygulamacılar için heyecan uyandırmıştır. Pek çok yayında atıf yapılması, bu sonuca kolay ulaşmamızı sağlıyor. İzleyen yıllarda bu başlıkların daha özel alanlara yöneldiği, sayıca çoğaldığı kolayca tahmin edilebilir. Avrupa'daki feminist tiyatro çalışmalarının İngiltere öncülüğünde akademik gelişim izlediğini söyleyebiliyoruz. Hemen hemen aynı yıllarda Amerika kıtasında da feminist tiyatro odaklı konferansların başladığı görülüyor. Avrupa'daki, özellikle de İngiltere'deki konferanslar üzerine bilgileri E. Aston'dan aldığımız gibi, Amerika'daki konferanslar üzerine derli toplu bilgiyi J. Dolan'dan alıyoruz.

Feminist tiyatronun tartışmaya açıldığı Amerika kıtasındaki ilk toplantılardan biri, belki de ilki 1988'de San Diego'da Kadın ve Tiyatro Programı (Women and Theatre Program - WTP) başlıklı bir konferanstır. J. Dolan, alandaki ilk konferans olarak nitelediği bu toplantı üzerine ertesi yıl bir yazı kaleme alır ve konferansı ayrıntılı olarak anlatır. Dolan'ın aktardığına göre konu ve tartışmalar bakımından son derece güçlü, feminist performans teorileri ve kurumların tarihi bakımından çok zihin açıcı bir konferanstır bu[75].

Kadın ve Tiyatro Programı başlıklı konferanslar yıllar içinde devam eder ve tiyatro tarihinde 'eksik' alanların doldurulması yolundaki çalışmalar gelişir. 1994 yazında Chicago'da gerçekleştirilen devam konferansındaki açılış panelinde ortak görüş, önce tiyatro ve performans teorilerindeki feminist stratejileri tüm yönleriyle kullanmaktır. Dolan'ın vurguladığı bir başka nokta, bu genel

görüşün yanında bu konferansların bir başka olumlu etkisi, bu alanda çalışan akademisyenleri bir araya getirmesidir. Feminist çalışmalar, giderek toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları başlıkları, kemikleşmiş akademik sistemin dışında ya da kenarında kalan akademisyenler için de yeni ve daha özgür biçimde kimlik açılımı imkânı sunar[76].

Feminist tiyatro alanında yazan araştırmacıların, ne olursa olsun feminist teoriden bahsederken son derece kişisel paylaşımlar yapmaları bir süre sonra doğallaşıyor. İster tiyatro, ister siyaset ya da tarih olsun, feminizm, bu alanda çalışan, düşünen ve üreten araştırmacıları bir gün aynada kendileriyle yüz yüze getiriyor. Ne kadar kuramsal bir alanda çalışılıyor olursa olsun feminizm, kişisel bir sorgu alanı da açıyor. Bu nedenle, hangi alanda çalışırsa çalışsın araştırmacıların kendi kişisel, yaşamsal, bölgesel deneyim ve görüşlerini bu bilgiler, bu teoriler içinde okumak mümkün. V. Woolf ile S. De Beauvoir ve belki de tüm diğer erkek olmayanlar ile başlayan bir gelenekle, feminist düşünceler (eşitlik düşünceleri) kişisel deneyimler anlatılarak, açık edilip paylaşılarak, bir anlamda itiraflar, artık gizlenmesine gerek kalmayan düşünceler ortaya konuluyor. Feminist bilinç yükseltme toplantıları, konferans ya da söyleşiler, sunumlar, bir yerde kişisel gözlem, his, düşünceye gelip düğümleniyor. Açıkçası bu itiraflar, aslında kendini açık etme ve paylaşım, alanda çalışanları birbirlerine ideolojik olarak daha çok bağlıyor. Altmışların sonunda kurulan 'kişisel olan politiktir' cümlesi bu bağı güçlendirmiştir ve kişisel alanın, kamusal olan karşısındaki önemini vurgulamıştır. Çünkü kişisellik, kişisel olanın paylaşımı, temel olarak kamusal alana karşı savaş açan özel alanın itirazını taşıyan bir eylem olan Feminizmin en öz noktasıdır. İşte bu yüzden feminizm, toplumsal cinsiyet çalışmaları veya *queer,* adına ne dersek diyelim, bir yerde mutlaka kişisel olandan beslenir. Tüm ötekiler üzerine yapılan çalışmalar, tarih boyu gizlenen, ikincilleştirilen tüm ötekileri buluşturan çalışmalar olarak bir güçbirliği oluşturuyor da denebilir.

Öyle görünüyor ki 1990'ların başında artık geri dönülmez ve kapanmaz bir yol açılmıştı. J. Dolan, feminist eleştirinin akademiye girmesinin, meseleyi eylem ruhundan koparmadığını dahası 20. yüzyıl sonu üniversitelerine entelektüel bir ton ve bireyselliğe iliş-

kin bir 'bilinç' getirdiğini, saygınlıkta bir şey kaybetmediğini belirtiyor. Tam aksi, feminist teoriden güç alan ve daha sonraları kültür çalışmaları olarak anılan bu tip çalışmaların tiyatro ile performans araştırmaları arasında çok önemli bir bağ kurduğunu belirtiyor[77].

Bu, önemsenmeme ya da saygınlığın tehlikeye girme meselesi, feminizm ve toplumsal cinsiyet alanlarında çalışan akademisyenlerin hiç de yabancı olmadıkları bir konudur. Feminizm karşıtı ataerkil yaklaşımlar, ataerkil kurgunun ve üzerine inşa edilmiş tüm kurumsallıkların değişmezliği güveniyle kendilerini 'feminizm karşıtı' olarak konumlandırırlar ve ötekini bir değer azaltımına sürüklerler. Bu feminizmin karşılaştığı en temel sorundur. Bu sorun, üniversite içinde de farklı değildir. Akademik yaşamda da ataerkil sistemi sorgulayan veya tehdit edecek denli sorgulayan/yapıbozuma uğratan feminizm gibi yaklaşımların alaycılıkla karşılanması doğaldır. Dolan'ın vurgusundan kendi akademik dünyamız içinde çok tanıdık olan bir durumun, batı akademilerinde de olduğunu anlıyoruz.

Araştırmacıların birleştikleri bir konu da feminist çalışmaların tiyatro araştırmalarına 'estetik ve politik' açılardan yeni ve güçlü bir soluk getirdiği. Özellikle Dolan, *"feminist eleştirinin, geleneksel tiyatro türlerinin, oyun alanlarının, performans sanatının yeni bir postmodernist bakış ve post-yapısalcı bir eleştiri ile yıkandığını"* söylüyor. İşte burada başka bir önemli ayrıntı gün yüzüne çıkıyor, çünkü bu alanda yayın yapmak konusunda ısrarlı ve kararlı olan editörlerin güçlü duruşları burada önem kazanıyor. Yine Dolan'ın aktardığına göre, 1972'de *The Drama Review*'ın (TDR) kadın ve tiyatro üzerine ilk özel sayılardan birini hazırlayan ve yöneten M. Kirby, daha çok yapısalcı çözümlemelere odaklanan çalışmalara yer vermiştir. 1985'te derginin efsanevi editörü R. Schechner on altı yıl aradan sonra editörlüğe döndüğünde kültürler arası ve disiplinler arası teorik çalışmaları, TDR başlığı altında 'performans çalışmaları dergisi' olarak yayınlamaya başlamıştır. Aynı yıllarda feminist çalışmalar yayınlayan *Theatre Journal* gibi dergiler görülüyordu, örneğin *Women & Performance,* 1983'te ilk sayısını basmıştı. Bu yayınlarda editör yaklaşımı ve inisiyatifinin önemini kabul etmek gerekir, çünkü anılan iki editör de oyun metinleri üzerine gerçekleştirilecek eleştirel çalışmalar yerine avan-garde ve çağdaş çalışmalara odak-

lanınışlardır. Bu yüzden de dergi, iki ana kara arasında özel bir bağlamda tarihsel bir köprü olmuştur. Bu tercihin yanında elbette çağdaş metinler üzerine avant-gard ve feminist tiyatro eleştirileri yoğun şekilde üretilmiştir.[78]

Amerikan tiyatrosu çerçevesinde düşünüldüğünde, New York'un performans sanatının merkezi olarak değerlendirilebileceği, kültürel araştırmalar olarak başlıklandırılabilecek teoriye dayalı çalışmaların popüler kitle kültüründen çok özel performanslara uzanan bir yelpaze oluşturduğu söylenebilir. Dolan'a bakılırsa, TDR'nin 1970'lerin sonunda yayınladığı ilk makalelerden bu yana New York, feminist performanslar ve genel olarak performans sanatı için bir merkez olma özelliğini sürdürüyor[79].

Aston, feminist eleştirinin İngiliz üniversitelerinde merkezi bir rol üstlendiğini belirtiyor. Hatta onu göre feminist tiyatronun uygulama ve tartışma alanı da bu merkezden ateşleniyor[80]. Bu oldukça enteresan bir durum çünkü alışılmış olan, avant-garde hareketlerin eylemden, sahadan çıkması, yönlendirilmesidir.

Feminist eleştiri, tiyatro dünyasında sadece sahnelemeye ve metinlere değil, yapıya, yapılanmaya ve eğitimin aşamalarına da eleştiri getirmiştir. Sahnelemeye dair toplumsal cinsiyet kalıplarını üreten ataerkil yapılar, gerçekçi geleneğin cinsiyet sunumları eleştirilmiştir. Aston'a göre bu, Stanislavski ve Brecht'in izinden giden tiyatro eğitim programlarının, çağdaş tiyatro pratiğinin ve bu çerçevedeki tiyatro çalışmalarının en temel sorunudur. Çünkü karakter yaratma sanatı ile gerçeğin gösterilmesi işi arasında gerçekten bir çelişki vardır.[81] Feminist eleştiri, tiyatro pratikleri ve eğitimindeki gelişimde Brecht ile Stanislavski yöntemlerinin yaşam gerçeğine adapte edilmediğini vurgular. Bu çerçevede bu oyunculuk yöntemleri, cinsiyetlerin kendilerini sunma pratiklerinin değişmesine karşın eğitimdeki metodun değişmediğinin görülmesi gerekmektedir. Feminist eleştiri, yöntemi bir bütün olarak ele alır, tek bir küme üzerinde yoğunlaşmaz. Eğitim yönteminin de sorgulanması, feminist eleştirinin savaş açtığı ve aşılması gereken cinsiyet kalıpyargılarının üretildiği alanların sorgulanması, önemlidir.

Feminist eleştiri, eğitimdeki cinsiyetçilik üzenine getirilen eleştirilere ek olarak, tiyatro eğitiminde pratik ile teori arasındaki kopukluğa da dikkat çeker. Aston'a göre akademik bağlamdaki

çalışmalar ile tiyatro pratiğindeki profesyonel çalışmalar arasında bir uçurum vardır. Feminist tiyatro pratiği, akademi ve profesyonel yaşam arasında bir köprü kurmayı amaçlar ve sahnede erkek egemenliğini sorgulayıp kırmaya çalışırken bir yandan da erkek imajına meydan okuyan bir tavır sergiler[82].

Aynı meseleye Dolan ve Case de işaret ederler ve Amerika'daki Kadın Tiyatrosu Programı'nın feminist tiyatro akademisyenleri ile feminist tiyatro uygulamacılarını bir araya getirmeyi amaçlayan bir forum olarak düşünülebileceğini vurgular[83].

Bu amaçla kronolojik olarak her iki kıtadaki konferansları incelediğimizde bu çalışmaların başlıklarının yukarıda özetlenen sorunu tamir etme amacıyla başlıkların düzenlenmiş olduğunu görüyoruz. Örneğin 1991'deki konferansın yönetmenler, oyun yazarları ve oyuncular gibi tüm profesyonel kadın tiyatrosu uygulamacılarının liderliğinde tartışmalar ve atölyelerde bir araya gelmişlerdir. 1992'de Warwick'teki konferansta düzenlenen yuvarlak masa ve burada rasgele seçilen bir figür olarak Medea tartışması son derece önemlidir. Aston'un ifade ettiği bir konu da oldukça ilginç, çünkü bu konferansların ilk örneklerinin 'oldukça' akademik olduğunu, fakat katılımcı uygulamacıların bu akademik tartışma ve soruları alanlarına götürüp geliştirdiklerini, zamanla da konferanslarda pratik ve akademik çalışma ve katılımcıların eşitlendiğini belirtiyor.[84]

Avrupa ve Amerika ölçeğine baktığımız zaman tiyatronun, ama özellikle feminist tiyatronun uygulama ve teori alanının bir araya gelmede bizdekinden daha istekli olduğunu görüyoruz. Bizim teorik ve pratik alışkanlıklarımız, bu iki alanın iç içeliğini değil de kuvvetler ayrılığı ilkesi gibi mesafeyi benimsemiş görünüyor. Her iki alanın da gerçekten anlamlı ürünler için birbirinden beslenmek zorunda olduğunu bile bile teori ile pratiği buluşturmayı pek deneyimlemiyoruz. Tiyatroya ilişkin genel ya da özel akademik toplantılarda, sempozyum ya da konferanslarda uygulama alanında çalışanları görmek zordur, festival ve uygulama örneklerinin sunulduğu programlarda da akademisyenlerle karşılaşmak ender bir iştir. Her şey bir yana, teori ve pratiği karşılıklı çekinceleri olan iki farklı çalışma alanı olarak değil, birbirinden beslenen, birbirinin kanını içerek güçlenen üretim alanları olarak görmek zorundayız.

FEMİNİST ÇALIŞMALARDA DİL

Bize öğretildiği gibi değil, gerçekten düşündüğümüz gibi yazmalıyız.

> Çoğu feministin yazarken birinci tekil şahıs (ben) kullanılmasını 'politik olarak doğru' bulduğunu biliyorum. Bu görüşe, birinci tekil şahıs kullanımının görünmeyen yazarı ve yazarın toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf eğilimlerini açığa çıkardığı için katılıyorum. Benim beyaz, akademik geçmişimin tüm kitaba işlediğini düşünüyorum. Çalışmalarında öznel kullanım tercih eden, kişisel deneyimlerini açığa çıkaran, hatta araştırmaları ile ilgili bilinçaltı sürçmelerine dikkat çeken feminist yazarları takdir ediyorum. Bir feminist olarak ben de öznel dili, ataerkil ve yazılı eserler üzerinde güç elde etmek için kullandığı kişi üstü, bilmiş ve nesnel görünen dilden kurtuluş olarak görüyorum. Feministlerin yeni, alternatif bir dil bulmalarını umuyorum.[85]

Feminist tiyatrodan önce feminist eleştirinin en önemli çalışma konularından, yıkmaya, bozmaya, yeniden kurmaya çalıştığı kalıplardan birisi, dildir. Bireyi, toplumu, zihni, zihniyeti kuran kalıplardan biri, hatta en önemlisi olan dil, feministlerin ve cinsiyet kalıpyargıları üzerinde çalışan uygulamacı ve araştırmacıların en yoğun olarak düşündükleri, çalıştıkları alandır.

Feminist tiyatro çalışmalarının çoğunda bu kaygıyı, cinsiyet kalıpyargının üretildiği aynı dili, aynı şekilde kullanmama kaygısını görebilirsiniz. Oyun metinlerinde olduğu kadar teorik çalışmalar ve analiz çalışmalarında, eleştirilerde dil arayışı karşınıza çıkar. Kimi zaman yeni sözcükler üretilir, kimi zaman var olanın anlamı tersyüz edilir, kimi zaman da anlamı tamamen boşaltılır ya da yabancılaştırılır. Tüm bu çabalar, kalıpyargıların üretildiği düzlemi bozguna uğratmak, yargıları artık üretmemek ve bunun için de dikkatleri sürekli ayakta tutmak içindir. Kimi zaman anlaşılırlığı fena halde etkilese, asıl anlatılmak istenenden uzaklaştırsa da...

Feminist tiyatro eleştirisi ve incelemeleri ile feminist oyunlar, çoğunlukla bir feminist çalışma ve üretme alanının örneklenmesi bakımından yayınlanıyor. Bu çalışmalarda metinlerin ancak beden ve dil ile tamamlanacağı iması vardır. İleriki bölümlerde ele alaca-

ğım Zeynep Kaçar'ın oyunlarında da, Carly Churchill'in oyun metinlerinde de, Kürşat Şamil Yılmaz gibi cinsiyet ile ilgili kalıpları ve önyargıları sorgulayan yazarların metinlerinde de metin tamamlanmış değildir, hatta performans, dil ve beden olmadan değil tamamlanmış, 'az' olduklarına ilişkin bir ima her zaman vardır. Dolan, feminist metinlerin, çalışmalar hakkında fikir ve belge oluşturması açısından yayınlanmasının faydalı olduğunu belirtir; öte yandan bu yarım halleriyle biçim ve içerik konusunda hem çekici hem de son derece itici olabileceklerini söyler.

> Dil, tüketilmesi, üzerinde çalışılması, müdahale edilmesi, değerlendirilmesi gereken bir yapıdır, Feminist performanslarda dil, hikâyenin sadece bir bölümüdür. Beden, metnin daha büyük bir bölümünü yazar[86].

Rahatlıkla söylenebilir ki, 1970'lerin ortalarından itibaren makaleler, görüşmeler, performans metinleri, eleştiriler, feminist performanslarla gayet yakın bir ilişki kurmuştur. Feminizm ve disiplinler arası çalışmalar, queer teori ile desteklenip geliştirilen yorumlanabilir, yaratıcı ve kültürlerarası ilişkiler kurulabilir bir dil oluşmasına zemin hazırlamıştır[87]. Dolan'a göre bu, "feminist performans çalışmalarının tiyatro alanına yaptığı özel ve yaşamsal katkısıdır"[88].

Feminist çalışmalarda dili, çalışmanın genelini okumakta ve kurmakta kullanırsak bu bir yöntem arayışını, bir bölünmeyi beraberinde getirir. Pek çok bakımdan kendi içinde ayrışan, yolları ayrılan feminizmlerin farklı dilleri, farklı yöntem ve bakışları vardır. Her şeyden önce feminizm, eril bir düşünce dizgesine düşmemeye çalışır. Kronolojik, sıralı, ardışık bir çözümleme yerine olgusal, birime yönelik, tümevarımsal bir kavrayışı çoğunlukla tercih eder.

Çözümlemenin kullandığı dil ve çözümlemenin yöntemi yanında bakış açısının konumlanışı da farklı bir dilin oluşmasını, gelişmesini zorunlu kılar. Farklı feminizmlerin temellendiği ideolojik tanımlama ve kavramlar, neye ilişkileniyorsa o alanla ilgili bir dil dünyasını kullanma alışkanlığı oluşturur.

Bu bakımdan, Avrupa feminizminde burjuva / radikal / sosyalist olarak tanımlanıp ayrışan feminizmlerin Amerika kıtasında liberal / radikal ya da kültürel / materyalist olarak tanımlanması, doğal olarak her birinin ayrı ayrı kendi dilini oluşturmasını da bera-

berinde getirmiştir. Çok temel olarak üç farklı feminizm tanımlıyoruz: Birincisi kadınların erkeklerle eşit olduğunu savunan görüş, ikincisi kadınların deneyimlerine erkeklerin deneyimlerinden daha fazla öncelik ve önem veren görüş ve üçüncü olarak, sınıf ve tarih belirlemelerine dayanan ve toplumsal cinsiyet analizi kadar sınıfsal ve tarihsel ayrışmayı da göz önünde bulunduran görüş... Bunlar, çok daha basit ve genel olarak farklılık, eşitlik, üstünlük kavramlarına odaklanan yaklaşımlardır...

Aston bu yaklaşımları İngiltere'de M. Wandor'un, Amerika'da J. Dolan, A. Arbor ve G. Austin'in formülleştirdiğini vurguluyor. Bunun yanında bu üç temel yaklaşımın belirli tiyatro çalışmalarında odaklandığını söylüyor, gayet ilginç olarak. *"Her feminist politik duruş kendine özgü, belirgin feminist tiyatro yapma 'geleneğini' üretti: Sahne merkezine daha fazla kadın yerleştirerek ama görece daha alışılagelmiş formlarda (burjuva/liberal), 'alternatif uygulama tarzlarıyla bedenle 'yazarak' (radikal/kültürel) ve genellikle Brecht geleneğinden alınmış temsili yazım ve performans teknikleriyle (sosyalist/materyalist)."* [89] Dil, düşünce ile ideoloji ile oluşan bir yapı olarak farklı feminist üsluplarda, farklı biçim-içerik ilişkisine sahip olmuştur.

Konuştuğumuz, kullandığımız dil ile derdimiz var. Kadınları rahatsız eden, 'öyle olmaması gerek' dedirten bir şey var. Yıkılması, yeniden başka bir biçimde kurulması gereken şeyler olduğunu hissediyoruz. Bu nedenle kadınlar olarak kendi dertlerimizi, dünyamızı, bize öğretilenler içinden değil, bu zarı yırtarak, gerçekten başta bir dil hayal ederek ortaya koymak istiyoruz. Feminist gösterilerde, performanslarda, oyunlarda bu arayışı, bu rahatsızlığı ve sorgulayışı görebilirsiniz. O hep kullanılan sözcük, satırın o noktasında anlatılmak istenene dar gelmiştir, yanına 'olmadık' bambaşka bir tarif eklenmiştir. Gerek akademik çalışmalarda, gerekse sanatsal alanda, cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığa karşı duruşu olan her cümlede, dil üzerine bir hassasiyet her zaman hissedilir. Feminist tiyatronun ilk adımları diyebileceğimiz tek kişilik gösteriler, bu bakımdan hatırlanabilir, ki bunlar başlangıçta gösterilerine feminist tiyatro demeyen, fakat 'kadın olma' ve anlatacaklarını bu gerçeği hiç unutmadan sahneye dair vazgeçilmez kurallardan vazgeçme gönüllülüğü ile anlatan gösterilerdi. Vazgeçilmez kurallardan biri de dil kul-

lanını ile ilgili kurallardı.

Feminist tiyatronun araştırma / inceleme alanı dışında uygulama alanında da yoğun bir dil çalışması, dil bozumu izlemek mümkündür. Üstelik bu alandaki ilk örneklerden beri. Sözgelimi, oldukça erken tarihlerde, 1790-1806 arasında Berlin'de salon gösterileri düzenleyen Rahel Varnhagen'in dil üzerine çok dikkat çeken itirazları var. Çünkü Rahel'in kullandığı dil, *"Parlatılmış bir enstrüman değil, fikirler ve kişilerle etkileşimini peşinden sürükleyen seslerdi. Yazım tarzı, "yanlış yerleştirilmiş ilgi zamirlerinin; sona yerleştirilen tümleçlerin; biçimsiz, dengesiz ifadelerin; bağlaç eksikliğinin; hatalı noktalama, yazım ve ifadenin; sık sık araya giren Fransızcanın fışkırdığı,"*[90] bir dildi. Gerek Case, gerekse Aston, Rahel'in salon gösterilerinde kullandığı üslubu ve dili, onun yaşadığı dönemden, bu dönemde üretilmiş eserlerden bağımsız olarak değerlendirirler. Daha çok salon gösterisi olarak yönlendirdiği gösterilerden söz ederler, kullandığı veya var olana itiraz ederek ortaya koyduğu dilin farklılığını vurgularlar.

Case ve Aston'un yorumları masanın üzerinde kalmak üzere, Rahel'i döneminin içinde, yaşadığı dönemin sanat rüzgârından çok da uzak bir yere konumlamadan düşünürsek, daha farklı ve ilginç bir manzarayla karşılaşmamız mümkün. Rahel Varnhagen, Berlin'de 1790-1806 yılları arasında gerçekleştirdiği salon gösterilerinde çok önemli bir açılım yaratmış, kadınların ötelendiği alanda, kadına özgü, yerleşik kuralların ve biçimlerin dışında bir gösterim ve anlatım biçimi kurmuştur. Bu belirlemeyi reddetmeden, Rahel'in dönemine çok da gözünü kapatmamış olması varsayımından yola çıkarak, aslında Romantizmin, özellikle de Alınan Romantizminin izlerini gayet avant-garde biçimde taşıdığını iddia edebiliriz. Çünkü Rahel'in salonunun en canlı olduğu yıllar, Fransız devriminin ve Romantizmin etkilerinin Berlin'e ulaştığı yıllardır.

Bu dönem, bir bakıma Modernizmin başlangıç noktası olduğu için bireyi merkeze alan ve bireysel yaratıcılığa önem veren, Neo-Klasik kuralcılığın katı yaklaşımına karşı çıkan, dilin derin ve etkili kullanımındaki ustalığa övgüler yağdırılan bir dönemdir. Berlin'de etkili olan Romantizm'den bahsediliyorsa, birinci romantizm olarak adlandırılan ve Fırtına ve Atılım olarak dilimize çevrilen Sturm und Drang'ın[91] anlaşılması gerekir ki, bu yaklaşım 'insanın ne ise o

olması gerektiğini', bunun için doğayla bütünleşmesi, kültür ve tarihin birikimiyle bir bütünlük oluşturması gerektiği önerir. Doğa ile deha arasındaki ilişki, soyut olandan, aklın sonsuza açılmasından söz eden özgürlükçü aydınlanmaya ulaşır. Romantizm, katı kuralcılığa (üç birlik, beş perde ve türlerin ayrılığı gibi Neo-Klasik tiyatro kuralları, bu kuralcılığın en belirgin örnekleridir) getirilen bir itiraz olmanın yanında bir isyan, bir coşku ruhu taşır.

Romantizmden, özellikle de Alman romantizminden söz ederken sanatçıların sınıfsal çelişkilerini, itirazlarını da hatırlamak gerekir. Aristokrat köklerden kurtulma arzusu dönemin sanatçılarında o kadar yaygındır ki, bu çelişkiden bambaşka bir üretim ve yazın alanı doğmuştur. Rahel'in bu yıllarda, gayet geniş bir etkisi olan Goethe ve Schiller'in estirdiği rüzgârın dışında kalmış olması pek mümkün görünmüyor. Ayrıca Rahel'in biyografi yazarları ve yaşamına dair aktarılan bilgiler de Yahudi bir tüccar olan *"babasının soylular, oyuncular, âlimler ve yazarlardan oluşan çok çeşitli"*[92] müşterileri olduğu ve bunları sık sık evinde ağırladığını vurguluyor. Dolayısıyla *Genç Werther'in Acıları* ya da *Haydutlar* gibi metinlerin uzağında kaldığını düşünmemiz zor. Yukarıda alıntılanan ve Rahel'in kullandığı dili tanımlayan ifadenin, Schiller'in *Haydutlar*'da kullandığı dil ile büyük bir yakınlık gösterdiğini söylemek, Rahel'in öncü tarzından bir şey azaltmayacaktır.

Rahel Varnhagen'in düşünceyi, yaratıcılığı kışkırtma amacıyla dili bozması, kuralların ve öğretilen geleneğin dışında bir dünya ve anlatım kurması gerçekten etkili bir arayıştır. Bugün üretilen alternatif çalışmalarda aynı itiraz ruhunu bulmak mümkündür. 'Bozuk' bir dil kullanmak mı, 'bozulmuş' bir dil kullanmak mı? Rahel'in kullandığı dil üzerine anlatılanlar, aktarılanlar, böyle bir ayrımı ortaya koymuyor.

Case ve Aston gibi feminist tiyatro incelemecilerinin, onların aktardığı Rahel biyograflarının anlattıklarında, Rahel'in dilinin bozuk olduğu belirtiliyor ama bunun bozuk mu bilinçli olarak bozulmuş mu olduğu net anlaşılmıyor. Öte yandan Rahel, dönemden, içinde yaşadığı Romantizmin dil ile görülmeyen hesabından da bağımsız bir yerde konumlanmaktadır. Bunun nedeni de Yahudi olmasından, babasının Yahudi bir tüccar olmasıyla açıklanmaktadır.

Gerçekten çelişik bir durum, ki kadını bağı olduğu erkekler ve

onların konumları üzerinden tanımlamamayı amaçlayan, bu alışkanlığı kırmayı amaçlayan Feminist eleştiri de zaman zaman bu noktaya dokunmakta, bu koridordan yürümektedir. Hem Case, hem de Aston, Rahel'in kullandığı dilin bozuk olmasını, iyi bir eğitim almamış, iyi bir eğitim alma haklarından mahrum bırakılmış olmasına bağlarlar. Fakat enteresandır ki her ikisi de Rahel'in şu ifadesini, Goodman'dan aktarırlar:

> Dil benim emrime amade değildir, Almancanın emrine ya da benim kendi dilimin emrine de amade değildir; dilimiz yaşadığımız hayattır; ben benimkini kendim yarattım.[93]

Bu satırlarda güçlü ve yaşama, ezberlenmiş her şeye karşı duran birinin kararlılığı ve güveni var. İncelemeciler, Rahel Varnhagen'in dil kullanımının, ataerkil kamusal yapının getirdiği tüm dil kurallarına meydan okuyarak bilhassa bozan veya önemsemeyerek kurallara uymayan bir tonda olduğunu belirtiyorlar; yine de bunda eğitimsiz olmasının nedenlerini ararlar...

Dil, bireyi ve düşünceyi kuran, ifade eden ve açan bir yapıdır. Feminizm içinde, her zaman özel bir ilgi ve gereklilik alanı oluşturur. Dilin erkek egemen zihniyet tarafından üretilmesi ve onun ifadelerini taşıması, hep bir itiraz başlığı olmuştur. En belirgin olarak akla, 1789 sonrası 'insan hakları' (*man's right*) ifadesinin insan değil, erkek hakları olduğu konusundaki tartışmalar geliyor. Bu bağlamda çok geniş bir alanda devam eden dil tartışmaları, sürekli bir farkındalık yaratma amacındadır. Bunun için kimi zaman yeni sözcükler üretilmiştir. Örneğin, *women* kelimesindeki 'men'den kurtulmak için *womon, womyn, wimmin* oluşturulmuştur. Tarih anlamındaki *history* sözcüğü, *herstory*'ye dönüştürülmüştür.

Aslında dilin cinsiyeti ya da dildeki cinsiyetçi ifadeler, gerek dilbilim alanında, gerekse feminizm içinde pek çok kez incelenmiştir. Bu konu, hem biçimsel olarak gramer yapısı üzerinden incelenmekte, hem de içeriksel olarak sözün ve sözlerin ürettiği anlam üzerinden, cümlenin kuruluş şeklinin ürettiği anlam üzerinden tartışılmıştır. Türkçe, önekleri olmayan bir dil olduğu için Fransız dilinde Cixous ve Irıgaray'ın yaptıkları gibi bir dil ve gramer çözümlemesi yapmak hayli zordu. 1960'ların sonlarında başlayan ve 1970'lerde gayet ses getirici yayınlar yapan bu iki feminist dilbilimcinin çalışmalarını Türkçeye çevirmek bile hayli zor, neredeyse

olanaksızdır. Nesnelerin cinsiyeti olan bir dilin temel mantığını ve nedenlerini kavramak ve araştırmak, sözcüklerin önekleriyle cinsiyete dair belirteçlere sahip olmayan bir dilde oldukça zordur. Cixous'nun çalışması, Fransız dilinde nesnelerin cinsiyete dair ayrışmasında belirgin örnekler üzerinde toplanıyor. Cixous, 'teknik olarak içine girilebilen nesne dişidir, başka bir nesnenin içine girebilen nesne ise erkektir' diyor. Yani masanın Fransızca'daki ön ekinin dişi, sandalyenin ön ekinin erkek olduğunu belirtiyor ve örnekleri böylelikle çoğaltıyor.

Türkçede buna benzer bir çalışmayı yapmak mümkün değildir. Biz daha çok dilde üretilen anlam üzerine çalışarak cinsiyetin kültürün bilinçaltında kapladığı alanın ifadeleri üzerine çalışmalar yapıyoruz. Kalıpların kırılması gibi nispeten daha kolay değişebilir, dönüşebilir şeyler bunlar... Bilim adamı yerine, bilim insanı demeyi tercih etmek gibi... Yine de bu değişimlerin de pek kolay olduğu söylenemez. İlköğretim dördüncü sınıftaki iki kız çocuğunun kavgasını aktarmak, bu konudaki kemikleşmiş yapı hakkında bir fikir verebilir. Çocuklardan biri, ısrarla ve büyük bir inatla 'bilimadamı' sözcüğünü her duyduğunda 'biliminsanı' olarak düzeltiyor ve düzelttiği her kim olursa olsun, ona 'bilimadamı dememek gerektiğini, bilim üreten kadınlara çok ayıp olabileceğini' anlatıyor. Aynı sınıftaki bir başka küçük kız ise 'bilimadamı' sözcüğünde direniyor, hatta diğerinin düzeltmesini kabul etmek bir yana öfkeyle karşılıyor. İki küçük kız, bilim adamı-biliminsanı sözcükleri yüzünden kavgaya tutuşuyorlar. En sonunda diğeri 'sana ne' diyor, 'istersem bilim portakalı derim!'. 'Hayır, bu kadar basit değil' diyor diğer inatçı çocuk, 'sen büyüyünce bilim insanı olduğunda birileri sana bilim adamı dese hoşuna gider mi?' Yanıt, gerçekten enteresan... 'Ben büyüyünce zaten bilim adamı olacağım'...

Değişimin kolay olmayacağı ortada. Fakat dildeki küçük değişimler, şartlanmışlıkları etkileyecek ve küçük değişimler, gittikçe büyük değişimler yaratacak. Bu yüzden dildeki cinsiyetle ilişkilendirilen ifadeleri kullanmakta gösterilecek dikkat, cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşı gösterilen bir çaba olarak görülmelidir. Cinsiyetle ilişkilendirilen deyimler, atasözleri üzerine yapılmış çalışmalar, hiç farkında olmadan cinsiyet kalıplarının nasıl üretildiğini gözler önüne sermektedir.

TİYATRONUN DA KANONU KIRILMALI, TARİHİ YENİDEN YAZILMALI

Kadınlar, bakışı yönlendiren özne konumunda değil de bu bakışın nesnesi konumunda sabitlenirler; kadınlar sahne üzerinde bakılmak üzere görünürler, bakmak üzere değil. Bu bağlamda 'kadın', 'öteki' olarak inşa edilir.

Sue-Ellen Case

Neyse ki tarihi ve teoriyi kaydetmenin, aktarmanın ve anlatmanın asık yüzlü katı kuralları 20. yüzyılda epey örselendi. Tamamen yıkılmadı belki ama kronolojik anlatımın, resmi tarihin tek mutlak tarih aktarımı olmadığı, bireysel deneyimlere dayanan kişisel tarihin, daha ileri gidilerek tarihin kendisinin bir kurgu olduğu düşünceleri yaygınlaştı. Tabii muhafazakâr bir bakış, resmi tarihin dışındaki tarihi 'subjektif bulma konusunda ısrarlı. Bu, mutlak tek bir doğru olduğunu, bireye değil devlete güvenmeyi, resmi olanın net ve doğru, hatta kesin kayıt olduğunu önceleyen bir yaklaşım. Tarih kavramındaki değişimler, feminist eleştiri, geçmişe yeni bir bakış sunarken, tarihi, önceki kalıpları kırarak yeniden, yeni bir tarih yazmak, tarihi yeniden yazmak olarak değil de yeni bir 'birikim kurmak' şeklinde oluşturmayı önerir. Gerçi feminist eleştirinin ilk çalışmalarında var olan, hâlihazırda yazılmış olan tarihin boşluklarını doldurmak, yazılı tarihe tüm ötekileri eklemek şeklinde gerçekleşmiştir. Fakat yetmişlerin sonlarından itibaren başlayan ve doksanlardan itibaren yayınlanan çalışmalar, tiyatronun tarih ve teori alanlarında gerçekten önemli çalışmalar olarak kaynakçada yerlerini alırlar.

Feminist eleştirinin tiyatroya dair ezber bozumu, sadece yazılmış tarih ve tarih algısına dair bir ezber bozma değildir. Tarihin ve teorinin üretilme, çalışılma, hatta tiyatro eğitimi ve araştırmalarındaki ezberin de bozulmasına yönelir. Case tiyatro tarihi çalışmaları bağlamında önemli bir notaya işaret ediyor: Case'e göre, tiyatro bölümlerinde gerçekleştirilen çalışmalar (Case bu satırları 1990'da

yayınladığına göre hiç değilse doksanlara kadar), tiyatronun tarihi alanında yoğunlaşıyor ve baskın şekilde ilerliyor. Fakat tiyatro tarihi temel alanında gerçekleşen bunca çalışmaya rağmen bu tarihin eleştirisine yönelik çalışmalar yok denecek kadar az[94]. Case'in sorgulayan tavrı, akademik tiyatro araştırmalarında üzerinde pek düşünülmeyen bir alana kapı açıyor. Tiyatro araştırmaları içinde tarih pek çok bağlamda incelenir, fakat tiyatronun tarihi ve bu tarihin yazımı / dizimi sorgulanmaz. Derin ya da sığ ele alınır, fakat farklı tarih algısına pek açık değildir. Aslında bu konu bizim tiyatromuz açısından da özel bir yere sahip...

Aston da Case'in bu yaklaşımını destekler ve Atlantik'in iki tarafında farklı tiyatrolar farklı tiyatro tarihleri yazılıyor olsa da temel tarih yazma yaklaşımının çok farklı olmadığını söyler. Bu bağlamda tiyatro çalışmaları/araştırmaları başlığında tarihsel çalışmaların yeniden konumlandırılarak eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmesini önerir. Hatta Aston, tiyatronun, İngiliz Edebiyatı bölümlerinin içinde dramatik edebiyat olarak yer aldığına da vurgu yaparak tiyatronun prodüksiyon bağlamından böylece ayrıldığını belirtir. Bu çerçevede ortaya konan tiyatro çalışmaları, oyun mekânlarındaki tarihsel dönüşümler, farklı dönemlerdeki sanatsal, sosyal ve politik yaklaşımlar, seyirci araştırmaları, performans çalışmaları gibi başlıklarda toplanır. Ve Aston'a göre, böyle olunca da, oyun metinleri birer 'dramatik metin' olarak okunmakta, çağdaş sahnelemeye dair önemli bilgileri içeren yorumlar ve çalışmalar ortaya konmaktadır[95].

Aston ayrıca, tiyatro tarihinin oluşturulma sürecinde, tarihe kaydedilmek üzere seçilenlerin de yeniden düşünülmesi gerektiğini ifade eder. Ne de olsa sanat, çoğunlukla yüksek ve düşük, seçkin ve sıradan, popüler ve entelektüel gibi ikiliklere bölünmüş, bazıları tarih sayfalarına girmeye hak hazanmış, bazıları bu sayfalarda yerlerini almamışlardır. Aston'a göre, feminizmi merkeze alarak tiyatro tarihine yeni bir gözlükle bakılırsa, kadın çalışmalarının ve üretimlerinin bu tarihten neden gizlendiği veya neden marjinalize edildiği sorularıyla karşılaşmak kaçınılmazdır. N. Reinhardt'ın "tiyatro(nun) eleştirisinde kadın çalışmaları görece olarak yeni ve tiyatro tarihi henüz başlıyor..." ifadesine atıf yapan Aston, tiyatro tarihçilerinin geçmiş prodüksiyonlarla ve kadının sahnedeki varlığı

ile ilgili çalışmaların yeniden irdelenmesi gerektiğini vurgular[96].

Feminist eleştiri, tiyatro alanında şimdiye dek yazılmış ve sunulmuş olanlara yeni bir gözle bakmayı önerir. Edebiyat alanında bu konuda malum ki çok önemli çalışmalar var. Bunlar tarihten gizlenen kadınların ışığa çıkması için önemli olduğu kadar, gerçek bir eşitlik düşüncesinin gelişmesi için de çok önemli çalışmalardır.

Yine de muhafazakâr ya da ataerkil bir göz, yeni bir bakışa ihtiyaç olup olmadığını düşünüp, var olan tarihin nasıl olup da başka türlü yazılabileceğini, dahası tarihi yeniden yazmaya ne gerek olduğunu sorabilir. Bu gözle bakarsak tiyatronun, pek çok alanın olduğu gibi tiyatronun da kuşkusuz bir tarihi vardır ve bu tarih farklı incelemeciler (ne hikmetse hepsi erkek olan) tarafından defalarca irdelenmiş ve yazılmıştır. Başka türlü söylemek gerekirse yazılabilecek her şey zaten ortadadır!

İşte feminist eleştiri ve kadın çalışmaları, meseleyi tam da bu noktada sorunsallaştırıyor. Şimdiye dek yazılmış tarih, erkek araştırmacılarca yazılmış bir tarihtir ve bu tarihin içinde neredeyse hiç kadın yoktur ya da erkekler dışında kimse görünmez. Oyun metinlerindeki kadın oyun kişilerinin tamamına yakınının erkekler tarafından yazılmış olduğunu, yani sahneye çıkabildiği dönemlerde de kadının, erkek tarafından yazılmış bir metni oynadığını hatırlayalım. Burada sorun metni yazanın kim olduğundan ve cinsiyetinden çok nasıl bir zihniyetle yazdığı, karakteri nasıl biçimlediği, hangi cinsiyet kalıpyargılarıyla metni kurguladığıdır. Aston, feminist eleştirinin ne işe yaradığını, feminist eleştiri içindeki 'tarihten gizlenmiş kadın' kavramının ne getirdiğini soranlar için iki güzel yanıt veriyor: *"Öncelikle feminist eleştirmen nasıl ve neden sorularıyla kadını anlamaya yönlendirir, ikinci olarak da kadın atalarını bulmak ve ortaya çıkarmak için önayak olur"* [97].

Buradan, feminist tarih, kadın tarihi ve biyografi çalışmaları çıkmıştır. Özellikle feminist edebiyat eleştirisi, erkeklerin ürettikleri edebiyatta ve anlattıklarında kadınlara dayatılanlara dikkat çeker ve kadın yazarlığı için bir gelenek arayışı başlatır. Kadın yazınının bir ana çizgisi, ortak bir yönelimi var mıdır, yok mudur meselesi, ikinci dalga feminizmden önce S. Plath ve pek çok kadın yazarın kıskacına düştükleri, V. Woolf un kurcaladığı, sorguladığı ve öfkeli bir şekilde sorguladığı bir konu olmuştur.

Tiyatro tarihine yeniden bakışın en önemli getirisi, sınıfsal bakışın ve bu sınıfa ait tarihin bozulması, ardındakilerin ortaya çıkarılmaya çalışılması olmuştur. Edebiyat eleştirisi bağlamında kadının, erkek gözünden aktarıldığına işaret eden, kendi ahlak değerleri ve bu değerlerle kurulmuş dünya (o dünya ailedir) içinde olumlanarak sunulduğunu söyleyen, feminist eleştirinin bu anlamda bir itirazı dillendirmesi gerektiğini ileri süren öncü, K. Millet'dir. Nochlin'in de plastik sanatlarda dikkatleri çektiği konu, klasik ya da yüksek sanat olarak tanımlanan, sunulan eserlerin üretildikleri, ortaya konduktan sonra sergilendiği / sunulduğu, alımlandığı, izlendiği, eleştirildiği, hatta daha öncesinde üretilmek üzere eğitildiği ortamın aynı sınıfsal ve küçük sapmalarla aynı ideolojik çevredir. Nochlin, bu çevreyi belirleyen, oluşturan ve aynı zamanda farklı açılarla tüketeni Avrupalı beyaz orta sınıf erkeği olarak tanımlıyordu.

Daha önce V. Woolf, yazılarında kadın sanatının aslında erkek sanatını yeniden ve defalarca üretmekten ibaret olduğunu, kadınların 'kocalarının dilleriyle yazdığını', kadınların bu ataerkil düşünce biçimini kırmadıkça, erkek bir zihinle yazmayı bırakmadıkça özgün bir şey ortaya konmayacağını anlatmıştı. Böylece aslında sürekli farklı seslerle tekrarlanan tek bir kanondan söz edilmiş oluyordu ve kırılması gereken de buydu. Sevim Burak, 1960'lı yıllarda bu kanona öfkeli itirazlarda bulunmuş, oğluna yazdığı mektuplarda, *Ford Mach I'den Mektuplar* adıyla yayınlanan mektuplarında bu kanona olan öfkesini anlatmıştır.

1970'lerde tiyatro alanında bu zincirin kırılması gerektiği düşünüldü. 1980'lerde kanonun kırılması, yeni bir ses oluşturulması üzerine çalışmalar yapıldı, kanonu deşifre eden makaleler üretildi. 1990'larda uzun soluklu çalışmalarla başka biçimler, başka sesler denendi, her şeyden önce artık sadece tanımlanmış erkek ile karşısına konumlandırılan kadın ve bunların kurduğu yaşamdan ibaret olmayan, marjinalleştirilen tüm bireylerle birlikte Butler'ın cinsiyetten arındırılmış bir akıl ile cinsiyetten arındırılmış insana dair olanlar denenmeye, araştırılmaya, sunulmaya, paylaşılmaya başlandı. 2000'lerde gelişimin devam ettiğini belirterek iyimser mi olmalı, yoksa marjinalleşenin, kendisini marjinalleştireni marjinalleştirerek intikam aldığını kabul mü etmeli? Bu intikamın haksızlı-

ğı üzerinde kim direnebilir?

Temsiliyetin en açık ve güçlü şekilde gerçekleştiği ve sunulduğu tiyatroda bu kanonu kırmak, kanon dışı seslere ve başka temsiliyetlere alan oluşturmak önemlidir. Ancak ataerkil söylemin kanonunu deşifre etmek, elbette bir dirençle karşılaşır, çünkü feminizm, yerleşik ataerkil ve ana akımlaşmış her şeye karşı bir itirazdır. Bu doğal sonucu göze alarak yola devam etmek, kadının şimdiye kadar yazılma ve sahnelenme düzlemlerinde bu kanon içinde aynı değerler, yargılar üzerinden üretildiğine işaret etmek gerekir. Önceleri sadece kadınların, ardından tüm ötekilerin tiyatro sahnesindeki temsiliyeti çözümlenmeli, nasıl bir imaj oluşturulduğu deşifre edilmeli, bu bağlamda üretilen kanon kırılmalıdır.

Tiyatro çalışmaları başlı başına disiplinler arası çalışmalardır. Tiyatro, kendi biçimiyle ilgili köklü değişimler yaratacak yöntemleri doğal olarak kendi içinden üretmiştir, epik tiyatro ve absürt tiyatro gibi... Fakat çözümlemeye ve yorumlamaya dair yöntemleri, düşünme biçimlerini diğer alanlardan almıştır. Psikanaliz, yapısalcılık, göstergebilim, tiyatronun kullandığı, kendisine harika biçimlerde uyarladığı, hatta kimi zaman da aştığı, fakat kendisinin doğurmadığı yöntemlerdir. Tiyatro, en geniş anlamda eleştiriyi de edebiyat alanından ödünç almıştır, eleştiri kuramı başlığı altındaki dipsiz kuyu tiyatronun alanında değildir belki ama tiyatro çok özel bir katkıyla gösterim eleştirisini geliştirmiştir. Feminizmin tiyatroya girişi de doğal olarak feminizmin siyasal, teorik ve eylemsel ifadelerinden olduğu kadar, feminist edebiyat eleştirisi üzerinden gerçekleşmiştir.

Tiyatronun edebiyata yakınlığı, özellikle akademide, tiyatro eğitimi çerçevesinde belirgindir. Aston, bunun nedenini tiyatro bölümlerinin, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümlerinin alt ya da yan bölümü olarak kurulmasına bağlıyor. Türkiye'de de tiyatro bölümlerinden değil ama kadın çalışmaları, toplumsal cinsiyet ve feminist eleştiri bağlamındaki akademik çalışma ve kurulmuş bölümlerin çoğunlukla filoloji bölümleriyle ilişkili olduğu dikkat çekiyor. Hatta filoloji bölümlerinde oyun metinlerinin feminist eleştirel yorumları ya da toplumsal cinsiyet çözümlemeleri bolca örneklenir.

Tiyatroda temsiliyetin ortaya konması hem oyun metni bağlamında yazınsal, hem de sahneleme bağlamanda uygulamaya dair-

dir. Feminist eleştirinin işaret ettiği kanon, yani kadının belirlenmiş ataerkil değerler ve görünümlerle, kalıplaşmış yargılarla sahnede gösterildiğinin açıklanması ile kırılabilir. Bu kalıpyargılar hem metinde hem de sahnelemede üretilmektedir, fakat sahnelemenin anlık, metnin edebi varlığı ve ulaşılabilirliği, daha açıkçası metnin olgusallığı (yani farklı zamanlarda tekrarlanabilir olması), feminist bakışın tiyatro alanında sahnelemede ve sahne üzerinde metnin yorumlanmasına dair oluşan kanon çerçevesinde değil de, oyun metinlerinde kurgulanmış kanon çerçevesinde yoğunlaşmaya iter.

Ayrıca eleştirinin, kendisini yazarak ortaya koyma gereği, herkesin ulaşabileceği ürün üzerinden örneklemeler yapma, açıklamaları bilimsel yöntemlere dayandırma tercihi, tiyatronun ve kadının temsil edilme biçimlerinin feminist bir bakışla eleştirisini, öncelikle metinler üzerinden ortaya koyma tercihini getirmiştir.

Bu tercih de araştırmacıları, doğal olarak feminist edebiyat eleştirisine yönlendirmiş, ilk örnek ve tartışmaları bu pencereden bakarak inceletmiştir. K. Milet, edebiyat bağlamında 'erkek yapımı kadın' imajını ortaya atarak bunun sorgulanması gerekliliği üzerine bir tartışma açmıştır. Bu tartışmayı merkez alan çalışmalar ve bunların kazandırdıkları, tiyatro alanında da erkekler tarafından yazılmış, erkekler tarafından kuralları konmuş ve oluşturulmuş bir dünyada olumlanan ve olumsuzlanan durumlarla ne yapması ve ne yapmaması gerekleriyle çerçevelenmiş kadın imajının sorgulanması için aydınlatıcı olmuştur.

Feminist eleştiri, kadının dışarıda bırakıldığı klasik batı tiyatrosu tarihini sorgulayarak tiyatro alanındaki ilk çalışmalarla başlamıştır. Aston, tıpkı Nochlin'in resim ve plastik sanatlarda yaptığı gibi, tiyatroda erkek egemen bir kurgunun belirlediği, 'başyapıt', 'evrensel' nitelemelerinin irdelenmesi gerektiğini önerir. Ona göre tiyatronun bir göstergeler bütünü olarak ele alınıp göstergebilimsel ve yapısalcı bir çizgide sorgulanması gerekir.

Bunu yapmak, bir anlamda kolaydır, çünkü tarihine baktığımızda tiyatro zaten bir işaretler/göstergeler bütünü olarak konumlandırılmıştır. Aston, böyle bir çözümlemenin en belirgin şekilde tiyatronun klasik dönem olarak nitelenen iki döneminde yapılabileceğini belirtiyor. Kadının sahnede olmadığı Klasik dönem tiyatrosu ele alındığında, kadının kendisini sahneye çıkarmadan erkek-

kurgusu bir gösterge olarak nasıl inşa edildiğini anlamak mümkündür. Batı tiyatrosunda kadının sahnede olmadığı en belirgin iki dönem, Antik Yunan ve Elizabeth dönemleridir ve feminist yapı-bozum çalışmalarının en belli başlı konusunu oluşturmuşlardır[98]. Feminist eleştirel bakış, bu bakımdan, Antik Yunan ile Rönesans dönemi yazarları, teorisyenleri ve uygulamacılarıyla hesaplaşmayı, kadın temsiliyetini sorgulamayı önemli saymıştır.

KADININ SAHNEDE OLMADIĞI DÖNEMLERE YENİDEN BAKMAK

Tiyatro tarihini feminist bir eleştirel bakışla yeniden kavramaya çalışan araştırmacılar kadının sahnede olmadığı dönemlerde oyunlarda nasıl temsil edildiklerini, nasıl sergilendiklerini araştırarak çalışmalarına başlamışlardır. Antik Yunan tiyatrosu, tiyatro eğitiminin temel metinlerini içerir: Gerek Aristo ve Platon başta olmak üzere kuramsal ve toplumsal boyutlarda, gerekse tragedya ve komedya metinleriyle... Tiyatronun tarihi, Antik Tiyatro anlatılarak başlatılır. Bunun yanında biliriz ki Antik dönem oyunların hukuk fakültelerinde özellikle hukuk felsefesi derslerinde, edebiyat fakültelerinde ve filoloji eğitimi içinde kapladığı yer oldukça geniş ve derindir.

Feminist tiyatro araştırmacılarının burada ilk dikkati çektikleri mesele Antik Yunan metinlerinin, Antik tiyatronun feminist açıdan irdelendiği 1980'lerin başlarına kadar, edebiyatın bir dalı olarak okutulduğu, yani sadece okunan bir metin olarak ele alındığı üzerinedir.[99] Burada kastedilen, metinlerin sahnelenmemesi değil, tragedya ve komedyaların yorumlanırken bunların metin değeri üzerinden ele alınmalarıdır. Öte yandan antik tiyatro ve antik oyun metinleri üzerine elbette olağanüstü çalışmalar vardır, fakat ne kadar olağanüstü olursa olsunlar bu çalışmalar da genel olarak sadece metnin ürettiği / metinden üretilen anlamlar üzerinedir.

Peki, Feminist eleştirinin katkısı bu noktada ne olmuştur?

Aston, 1980'li yıllardan itibaren yeni bakışın edebi bir anlayış yerine gösterim koşulları ve aksiyon üzerine odaklandığını belirtiyor. Artık dikkat, sahne üzerindeki oyuncunun muhtemel hareketlerine, koro ve oyuncuların yine muhtemel koreografilerine, bilinebildiği ve tahmin edilebildiği kadarıyla maske ve kostümlere yöneltiliyor. Dahası, bütün bu birimlerin, nasıl bir araya gelip, nasıl bir işaretler sistemi, nasıl bir tiyatro biçimi kurmuş olabileceğine dikkatler yöneltiliyor. Bakış açısı bu noktada kurulunca da feminist tiyatro araştırmacıları bu tür tiyatral ayrıntıları bir araya getirip irdeleyerek kadının kendisi sahnede yokken nasıl temsil edildiğini, daha doğrusu erkekler tarafından bu temsiliyetin nasıl sunulduğu-

nu ve gerçekleştiğini araştırmaya odaklanırlar.[100] Bu, kadının her bakımdan erkek tarafından temsil edilmesi durumudur ve geçmişten bugüne sıklıkla rastladığımız bir meseledir. Burada dikkat etmemiz gereken, erkek zihni ve erkek aklının, ortak kabulün oluşturduğu kadın imajının, yine erkek bedeni tarafından kendi gördüğü ya da görmek istediği şekillerde, yine çoğunlukla da erkek olan bir izleyici topluluğuna sunulmuş/sunulmakta olduğudur. İmajın nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiği üzerine kurgulanan düşünceler...

Bireyin zihinsel ve bedensel olarak biçimlenmesi, temelde bir iktidar sorunudur. Burada biçimleyen ile biçimlenen, etkin ile edilgin ikiliği/karşıtlığı, aynı zamanda bir ezen/ezilen düalitesi de taşır. Bu ilişkinin özünde çok doğal olarak ekonomik ve sınıfsal ilişki de vardır ve zaten temsiliyet de bu ikiliği ortaya koyar. İktidar, en yalın olarak egemen sınıf erkeğinin belirlediği toplumsal cinsiyet kalıplarında görülür. Connell'ın *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar'da*[101] son derece etkili bir şekilde anlattığı gibi cinsiyet, iktidarın belirlendiği ilk alan olarak algılanır. Temsiliyet de egemenin gözünden, onun değerleriyle ortaya konmuşsa, egemenin yönettiği tüm ötekiler, yani kadınlar, lezbiyenler, gayler, biseksüeller, trans bireyler, interseksüeller, kurgulanmış toplumsal değerler ve görünümler çerçevesinde temsil edilirler.

Burada kastettiğim temsiliyetin üç türlü olduğunu söylemeli. Bir, olumlanarak, olması gerekenin temsiliyeti, ideal olanın gösterilmesi. İki, olumsuzlanarak, olmaması gerekenin temsiliyeti, gülünçleme ve aşağılama. Üç, yok sayarak varlığını örtme, gizleme, temsil dışı tutma, sahnede hiç göstermeme...

Bu küçük paragraf, bu zeminde biraz düşününce herkesin kurabileceği bir cümledir. Toplumsal cinsiyet çözümlemesi yapan araştırmacılar, bu paragrafı oluşturan cümleyi örneklerle gözler önüne sererler. Zaten toplumsal cinsiyet meselesinin izahı son derece kolaydır. Sorun, bunun kavranması ve deşifre edilmesi sorunudur.

Örneğin Case, antik tiyatroda bir erkeğin hangi işaret ve göstergeleri kullanarak bir kadın karakteri nasıl oynadığını tartışmaya açar. Uzun saçları olan kadın maskı takmak ve kısa tunik giymek dışında, bir erkek nasıl bir tonlama, nasıl jestler, hangi mimikler ve nasıl hareketlerle kadını canlandırmıştır? [102]

Case'in bu soruyla açmaya çalıştığı tartışma bir yandan top-

lumsal bir sorguya bizi götürüyor. Dönemin toplumsal cinsiyet algısı, yani kadını ve erkeği nasıl konumlandırdığına ilişkin düşüncelere... Buradan da genel bir kadın ve erkek tanımlamalarının varlığına ve bunların sorgulanmasına... Cinsiyet tanımlarının sahnede görsel ve tavır gibi işaretlerle / göstergelerle nasıl sunulmuş olabileceğini anlamak, metinler üzerine feminist bir okumayı üretir. Case'in, *Orestia* üzerine yaptığı okuma[103], antik tiyatro üzerine yapılan feminist çalışmalar için bir örnek olabilir, zaten bu alandaki çalışmaların öncüsüdür. Feminist yorumlar, genellikle, metinlerdeki kadın suskunluğunun, büyük oranda toplumsal yaşamdaki suskunluğa ve art alana alınmışlığa karşılık geldiği üzerinedir. Aston, L. Ferris'in de bu yorumda yoğunlaştığını, belirtiyor.[104]

Case'in bu yöndeki çalışmaları spekülatif olarak nitelemesine katılmamak elde değil. Evet, bu tartışmalar spekülatiftir, ancak bunlar aynı zamanda yapılması gereken tartışmalar, görülmesi ve düşünülmesi gereken karanlık noktalardır. Bu noktayı tartışmamızı, cinsiyetlerin toplumda, yaşam pratiğindeki konumlanışını ve sanattaki temsiliyetini araştırmak, tartışmak için bizi engelleyen nedir? Neden ataerkil gözlüklerle bakmakta ısrar edelim? F. Berktay'ın pek çok defa alıntılayacağım şu cümlelerini hatırlamanın tam zamanı:

> Hiç belli olmaz, bakarsınız günün birinde, farklılığın kutuplaşmış ikiliklerin sınırlarına hapsolmadığı düşünsel ve siyasal bir iklimde, bugün ancak bir özlem olarak var olabilen 'cinsiyet tanımayan akıl ve insan' kavramı, gerçeğe dönüşür. Ama o zamana dek cinsiyetlendirilmiş bir tarihin, teorinin ve felsefenin peşine düştüğümüz için bizi kim kınayabilir?[105]

Case'in, seksenli yıllarda böyle düşünerek Antik Yunan metinleri üzerine bir çalışması[106] sonraki feminist tiyatro çalışmalarına önemli ölçüde ilham verici olmuştur. Case, Antik Yunan tiyatrosuna ait oyun metinlerinde kadın rolleri ve imajı üzerine yazdığı bu makalede, iki önemli kaynaktan bahseder ve bunların metinlere bakışta, metinleri okumada bir değişimi aynı yıllarda başlattıklarını, tetiklediklerini belirtir. Bunlardan biri, K. Millett'in *Cinsel Politika,* diğeri de J. Fetterly'nin *The Resisting Reader* adlı kitaplarıdır.

Case, öncelikle Millett'in çalışmasını anarak *Cinsel Politika*[107] adlı etkili ve popüler kitabın, okuma alışkanlıklarını değiştiren,

okuma ve düşünme ezberlerini bozan kitaplardan olduğunu belirtiyor ve tiyatro araştırmaları alanında bu ayrımın oluşmasında çok önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgular.

Millett'in Colombia Üniversitesi'nde yazdığı doktora tezi olan *Cinsel Politika,* 1970'te yayınlandığında sadece tiyatro tarihi araştırmacılarını değil, okuyan ve düşünen herkesi etkilemişti. Feminizmin temel metinlerinden biri sayılan ve ikinci dalga feminizmde yeni ufuklar açan *Cinsel Politika,* feminist yazar, sanatçı ve aktivist Millett'ı[108], geniş kitlelere tanıtan bir çalışmadır. Oxford Üniversitesi'nin ilk Amerikalı lisansüstü kadın öğrencisi olan Millet bu kitapta, *"sanat politikadan ayrı değildir"* düşüncesini ön plana alarak, metinleri cinsiyet kalıpyargılarının bilincinde olarak okumayı önerir ve örneklendirir. Metinleri cinsiyet kalıplarının bilincinde olarak okumayı önerir, çünkü metinlerin bu kalıplarla, erkek egemen ve kadın düşmanı yargılarla üretilmiş olduğunu açıklar[109].

Sanat ve politika, daha doğru bir ifadeyle söylememiz gerekirse sanat ve ideoloji, yapıtın DNA'sını oluşturur. Yapıtın biçimi, içeriği ve içeriğin biçimlenmesinin kökeninde ideoloji vardır. Kurgulanan karakterler, bunların inşası ve temsiliyeti, doğaldır ki ideolojinin diğer pek çok şeyle birlikte bireye, cinsiyet meselesine bakışını ortaya koyar; açık ya da gizli. Olumlanan veya olumsuzlananlar, yapıtı kuran, kurgulayan ideolojinin göstergeleridir. İşte bu bağlamda erkek egemen bir bakışın ürettiği eser, doğal olarak cinsiyet ideolojisinin de izlerini taşır. Elbette tam tersi de söz konusudur. Yani cinsiyet konusunda eşitlikçi bir ideoloji de, kendi ideolojisi ile biçimlendirdiği, olmasını hayal ettiği, karşı durduğu göstergeleri ürettiği eserde ortaya koyacaktır. Millett'in vurguladığı bir mesele, üretilmiş eserler -en azından Millett'in kitabını yayımladığı 1970'e kadar çok büyük bir genellemeyle öyleydi- genellikle erkek egemen düşünce biçimiyle üretildiği için bu bağlamda bir dikkat ve bilinç ile okumak gerektiğidir. Çünkü yazınsal birikim, erkeğin ürettiği yazının birikimidir...

Case'in öne sürdüğü ikinci kitap, Millet'in önerdiği gibi "bilinçli" bir okuma yerine "dirençli" bir okumayı önerir. Zaten J. Fetterly'nin *The Resisting Reader*[110] başlıklı kitabının alt başlığı da 'Amerikan Kurgusuna Feminist Bir Yaklaşım'dır. Bu kitap, erkek tarafından yazılan -ki nedense büyük orandaki birikim odur ve

buna karşı çıkanlar Nochlin okumalıdırlar- metinlerin, feminist bir karşı duruşla okunarak bir yandan da gizli bir feminist alt metini üreterek, hatta keşfederek okunmasını, böylece var olan ve kalıp-yargılara dayanan her metnin yıkılacağı önermesine dayanır.

Antik Yunan ve Elizabeth dönemleri üzerine çok sayıda inceleme, araştırma yapılmıştır. Örneğin Case, Aiskhylos ve Shakespeare metinlerindeki kadın imajlarının iki seçenekten birinde genelleştirilerek sunulduğunu anlatır: Bir, bağımsız ve zeki olarak tasvir edilen olumlu roller; iki, genellemek gerekirse fahişe, cadı/büyücü, vamp, bakire/tanrıça olarak tanımlanabilen fazlasıyla kadın düşmanı bir zihnin ürünü olan doğaüstü güçlere de sahip olabilen kahramansı roller. Case, bu rollerin oyun yazarının veya tiyatro geleneğinin kadın üzerine olan bakış açısını yansıttığını belirtir. Feminist tarihçiler de bu tiyatral imajları, ele alınan dönemlerde gerçekten yaşamış olabilecek kadınlar için birer kanıt olarak kullanmışlardır. Sanatsal göstergeleri dönemi sosyal yaşamını anlamak için kullanmak, feminist tarihçilerin icat ettiği bir yaklaşım değildir elbette. Ama Medea ve Phaedra'nın durumu ve karakteri, Antik Yunan dönemindeki güç sahibi kadınların yaşamları hakkında bir şeyler söyleyebilir. Case, bu yaklaşımın oldukça kullanışlı olduğunu, çünkü geleneksel sosyo-ekonomik tarihin de aslında kadınların pek yer almadığı sanat yapıtlarının, özellikle de edebiyatın sunduğu ipuçlarını kullanarak kendisini tamamlamaya alışkın olduğunu belirtiyor. Yetmişli yıllarda tarihte kadının yerini araştıran çalışmalar iki alanda ilerlemiştir. Sosyal ve tarihsel kanıtlar tiyatral metinlerden toplanmış, tarihte kadın üzerindeki ekonomik sınırlamalar, sosyal pratikler ve kanunlar yeniden düzenlenerek yayınlanmış belgelerden edinilmiştir. Bu çalışmalar, feminist eleştirmenler ve tarihçilerin yeni kültürel çözümlemeler üretmelerine olanak verdi. Çünkü bu çözümlemeler, bir yandan oyun metinleri ve tiyatro pratikleri gibi kültür fenomenlerine dayanıyordu, diğer yandan da klasik dönemlerdeki kadın yaşantılarının ayrıntılarını gözler önüne seren sosyoekonomik kanıtlar sunuyordu. Case, işte tam burada bir noktaya dikkat çekiyor çalışmasında. Ve feminist eleştirmenlerin, erkekler tarafından kurgulanmış oyun metinlerinden hareketle yapılan çözümlemelere daha fazla inanmadıklarını, çünkü geleneksel tarih anlayışı ile ataerkilliğin işbirliği içinde oldu-

ğunu fark ettiklerini vurguluyor.[111]

Gerçekten de ikinci feminist hareketin akademik çalışmaları, kökleri ve oluşumları yüzyıllara dayanan ve önceki yüzyılda, yani Victoria döneminde iyiden iyice keskinleşen özel alan ile kamusal alan arasındaki farkı ortaya koymuşlardı. Kadınların ve erkeklerin, bu alanlardaki paylaşımları konusunda, özel alanın gizliliği ve bilinirliğinin güçlüğü konusunda kabuller oluşmuştu. Bunun doğal sonucu olarak da oyun metinleri ya da edebi metinlerde görülen yaşam, çoğunlukla kamusal alanda sergilenebilen yani olması gerekenlerden ibaret olan yaşamdı. Kısaca erkek egemen bir zihin ile kurgulanan edebiyat ve tiyatro metinlerinde, zaten olması gerektiği gibi sunulmuş ve tanımlanmış olan kadının, gerçek bir kadını temsil edemeyeceği 1970'lerdeki analizlerde ortaya kondu.

Türkiye oyun yazarlığı üzerine düşünür ve tartışırken de geçmiş dönemlerde yazılmış metinleri benzer bir açıyla ele alırken bu noktaya dikkat etmek bu bakımdan önemlidir. Oyun metinlerinin kadının gerçek yaşam içindeki gerçek durumunu değil, erkek tarafından tanımlanan kimliği ile onun tarafından görülen ve görülmek istenen, olumlanan ya da olumsuzlanan yönleriyle temsil edildiğini unutmamak gerekir.

1980'lerdeki feminist eleştiri, önceki analizlerde ortaya konmuş olan kadının, erkek egemen bir kurguda ortaya konduğunu ve zaten erkek tarafından temsil edildiğini ifade eder ve buna 'tarihsel kadın' adını verir. Erkek egemen geleneksel tarih anlayışının, kendi araçları ve göstergeleriyle çizdiği, kurguladığı ve sunduğu bir kadındır bu. Erkeğin tanımladığı bu kadın imajı, tahmin edileceği gibi cinsiyete dair tanımlamalardan ibarettir ve özel alan içinde konumlandırılmıştır. Yani ideal anne, ev içi işlerden sorumlu ideal eş, kocasının sözünden çıkmayan iyi eş, fedakâr, kırılgan, vb olumlu özelliklerle nitelenen bir imaj... Gerçek kadın içinse sahne zaten yasaklanmış bir alandır, yani sahne baştan aşağı erkek-yapımıdır.

Peki, kadının olmadığı ya da tarihine baktığımız zaman kadının görülmediği dönemlerde kadın gerçekten sahnede yok muydu? Hiç mi sahnede ya da tiyatro dediğimiz bütünün içinde bulunmamıştı? Kuramsal ve yazınsal olarak değil belki ama pratiğinde sadece kendine has kurallarla çalışan tiyatro uygulamasının içinde de kadın hiç mi yer almamıştı? Somutlaştıralım, sahnede kadın oyun-

cunun olmadığını ve tarih sayfalarında kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından canlandırıldığını okuduğumuzda pek de yadırgamadığımız Antik Yunan dönemi tiyatrosunda kadınlar, hiç mi sahneye çıkmamışlardı?

Case, burada ilginç bir bilgiyi aktarıyor, M. Bieber'den...

Bu arada, Margarete Bieber'e de Wikipedia'nın izin verdiği çerçevede değinmeden geçmeyelim. Bieber, 1879'da Alman İmparatorluğu sınırları içindeki Batı Prusya'da doğmuş, 1978'de 98 yaşında Connecticut'da ölmüş bir sanat tarihçisi, klasik arkeologdur. Almanya'da üniversitede öğretim üyesi olan ikinci kadındır. Bieber, Nazi işgali döneminde Almanya'yı terk etmiş, Amerika'da Barnard College, ardından da Colombia Üniversitesi ve Princeton Üniversitesi'nde çalışmış, araştırmalar yapmıştır.

Yüzlerce çalışmasının Yunan ve Roma Tiyatrosu, Helenistik Heykel, antik giysiler ve Yunan sanatının Roma sanatındaki tekrarı olarak başlıklandırılabilecek dört alanda toplanabilir. Pek çok sanat tarihçisi ve araştırmacıyı etkileyen bir akademisyen olarak Bieber'in sunduğu önemli bir bilgi, feminist araştırmacıları etkilemiş, ilgilendirmiştir.

Konuyu bıraktığımız yere, Case'in, Bieber'den aktardığı önemli ayrıntıya dönersek, kadınların antik sahnede bir dönem var oldukları konusundaki bir bilgiye de rastlayabiliriz.

> Tiyatro olarak bilinen edebiyat ve eylemin başlangıcı, geleneksel olarak milattan önce altıncı ve beşinci yüzyıllarda düzenlenen Dionysos festivallerindeki oyunlara dayandırılır. Oyun metinleri, oyunculuk, tiyatronun fiziksel alanı, kostüm, mask, oyun ile ilgili seyirciye sunulduğunu düşündüğümüz tüm bilgiler, bu Atina festivaliyle başlar. Altıncı yüzyılda kadınlar ve erkekler bu törenlerde yer almışlar, fakat beşinci yüzyıldan itibaren, yani törenler tiyatro olarak tanındığından itibaren, kadınlar uygulamalarda gözden kaybolmuşlardır. Araştırmacılar, akademisyenler kadının şarkılar ve danslardan silinmesini, bununla ilgili özel kural ve kodların kanıtlanmasını çalışmalarında ihmal etmişlerdir. Sadece bu tarih konusunda otorite olarak tanınan Margarete Bieber, "kadının sosyal yaşamdan sürgün edilmesinin tavan arası ahlakı"nın bir parçası olduğunu belirtmiştir.[112]

Anlaşıldığı kadarıyla beşinci yüzyıldan itibaren Dionysos şen-

liklerindeki gösteriler 'tiyatro' olarak anılmaya başlandıktan sonra kadınlar dışarıda bırakılmışlardır. Bieber'e dayanan Case'e göre beşinci yüzyıla girerken Atina kültürünü belirleyen üç öge, tiyatronun ve gösterilerin neden değiştiğini de anlamamızı sağlayabilir: Yeni ekonomi pratikleri, yeni kültür projesi ve yeni tanrıların soyu (olasılıkla kastedilen iktidar sahipleridir). Case, *Orestia* metninde bu ögelerin kesişmesinin meşrulaştırıldığının sergilendiğini de belirtir. Sözü geçen bu dönemde kadın, yaşam pratiğinde pek çok açıdan yavaş yavaş güç kaybına uğramıştır. Kadınlar, *polis* olarak anılan devletin günlük yaşamından silinmişler, ekonomik ve yasal güçlerini kaybetmişler, bir değişim objesi haline gelmişlerdir. Case'in Rubin'den aktardığına göre, sözü edilen ekonomik pratikler arasında, Antik Yunan günlük yaşamında kadının rolünün, giderek yükselen aile değeri ile yer değiştirmesi gelir. Kadının aile içindeki önemi giderek arttıkça, kamusal yaşamdaki rolü giderek azalır, yok olur. Aile, bir toplumsal değer olarak giderek daha çok önem kazanır ve bireyin kişisel servetinin yaratılması ve aktarımı için yeni ve yükselen bir değer haline gelir. Bu değer, erkek için çalışan bir değerdir. Kadınlar değişimin ve mülkiyetin sınırlı koşullarıyla sınırlandırılmışlardır. Ve bu yeni ekonomide kadın bir değişim aracı ve evlilik bir mülkiyet kurumu olmuştur. Zaten yunanca 'evlilik' anlamına gelen sözcük *ekdosis,* borç, ödünç anlamlarına gelir ve kadınlar kocalarına, babaları tarafından ödünç olarak / borç olarak verilirler ve bir boşanma durumunda, babalarına geri verilirler... [113]

Sosyo-ekonomik değişimin, servetin iletilmesi organizasyonundaki gelişimin politik uzantıları ürettiği ve üreteceği muhakkaktır. Burada önemli olan meselelerden birisi de vatandaşlığın aile dizgesi ile iletilmesi, bunun da erkek çocuk üzerinden gerçekleşmesidir. Yani erkek çocuk sahibi olmayan ebeveynler, vatandaşlıklarını sürdüremezler. İşte bu bağlayıcılık yüzünden kadının cinsel yaşamı ve doğurganlığı, sistem içindeki kendi yerini ve içinde bulunduğu ailenin yerini belirlediği için katı tanımlamalara ve ayarlamalara uğramıştır. Anne / eş yeni ahlaki ve yasal çerçeveyi meşruiyet ve mirasçıların emniyeti için, genişleterek ve polis içinde politik bir üye olmak şeklinde sürdürdü. Bu döngünün son derece net olan çizgileri *polis* için hayatiydi, öyle ki bu çizgilerin aşılması

kişisel bir günah olmaktan çok topluma karşı bir suç olarak görülüyordu. Aynı zamanda ev içi yaşam, tüm bunların bir uzantısı olarak, devlet tarafından kontrol edilmeye başlandı, hatta ev içi eylemler devlet işleri, vatandaşlık, kamu yaşamının eylemlerinden bütünüyle ayrı tutuldu[114].

Case'in buraya kadar geniş bir kaynakçaya dayandırarak açıkladığı Antik Yunan toplumunun dönüşümü kritik bir nokta olarak önemlidir, çünkü ardından gelecek yüzyılları, devlet biçimleri ve toplumsal yaşam pratiklerini etkilemiştir. Antik Yunan yapılanmasını anlamak, pek çok bakımdan ve pek çok dönemden Avrupa toplumunu anlamaya, kavramaya temel oluşturur. Zira farklı kesimlerde ya da farklı bölgelerde de olsa toplumsal, siyasal, sanatsal ya da özel kurallar, öneriler, tercihler, dönüp dolaşıp Antik Yunan'a atıf yapar, oradan referans alır...

N. Hartsock, Yunan toplumunun ev içi denilen şeyi, polis'in politik ve kamusal alanından ayırarak özel, apolitik bir alan olarak tanımladığını belirtiyor. Sonuç, akıl ya da ruh üstünlüğü bir yana her şey gerekli işgücünün üretilmesi üzerinden tanımlanan erkeksi bir arena olarak, zorunlu işgücünden bağımsız bir alan olarak karakterize edilen eylemler bütünü şeklinde politik güç ve politika çerçevesinde kuramsallaşmıştır. Bu durumda ev içi alan ise bedensel ihtiyaçların baskın olduğu zorunlu işgücünün olduğu bir alan olarak tanımlanmış olur.[115]

Öyle görülüyor ki Atinalı kadınlar ev içine hapsedildiklerinde kamusal alan düşüncesinden ve ruhundan uzaklaşmış oldular, dahası ev içi işleri, çocuk doğurma ve bunun doğallaşan bir parçası olarak görülen cinsellik ile sınırlanan bir dünyaya hapsedildiler. Case, kadının günlük yaşamdaki değişimini anlatır ve sonunda, polisin sosyo-ekonomik yaşamında gücünü yitiren kadının, özel yaşamla ilgili pratiklerin sınırlandığı Dionysos festivallerinde de sahneden de yitip gitmesine şaşırmamak gerektiğini vurgular.[116]

Her şey zincirleme olarak birbirine bağlıdır ve tarihsel olarak bildiğimiz, defalarca deneyimlediğimiz, farklı ölçülerle yaşadığımız çark dönmeye başlar. Yeni yasal ve ekonomik pratikler, yeni kültürel kurumları da beraberinde getirir. Atina, yeni bir mimari anlayış, yeni inançlar, yeni mitler ve yeni bir tiyatro pratiği yaratır ve yarattığı bu kültürel kurumlar bir şeyle işbirliği içindedirler, kadının 'kadın' olarak toplumsal cinsiyetin kodlarıyla sınırlandırılmasının.

Bunun da sonucu olarak cinsiyete tanınan toplumsal yargılar, erkeğe ayrıcalıklar, kadına sınırlamalar getirir. Yani kültürel kategoriler cinsiyetlendirilmiş, birbirinden ayrılmış kutuplaştırılmış olur.[117]

DuBois'nın açıkladığı bu kutuplaşma düşüncesi, ikinci dalga feminizmin sonlarında queer açılım ile birlikte cinsiyetin düaliteye kilitlenmiş olmasına itiraz olarak ifade bulup zenginleşmiştir. Antik dönem toplumunda inşa edilen ve ardındaki tüm zamanlar boyunca izlenen bu ikilik, temel düşünme biçimlerini de şekillendirmiştir. Kadın, erkeğin karşıtı olarak konumlanmıştır. Bu, birbirine karşıt olma hali, yeni mitlerde, mimari yapıda, açıkça görülür. Amazonların değişen imajı, toplumsal yapıdaki değişimi gayet açık sergiler. 'Memesiz' anlamına gelen amazon, yeni toplum düzeninde tasfiye edilmiş, cinsiyete atfedilen toplumsal kalıplar sayesinde dışarı atılmıştır. Case'in aktardığına göre amazonlar güçlü ve tehlikeliydiler ama doğanın kadın bedenine yüklediği özellikler yüzünden toplumsal cinsiyet kalıplarına yenildiler. Onlar, kadın işgücüydüler, savaşçıydılar, çocuk doğuruyorlardı. *"Acropolis'in yeni mimarisi, yeni Atina şehir merkezi, amazonların yenilgisini ve Athena'nın yükselişini gösteriyordu"*. Her şey, mimari, politik kurallar, onaylanan cinsiyet rollerine dair her şey, kadının yeni imajını, *polis* içindeki konumunu, yeni imajını düzenleyen, hatırlatan biçimde kurgulandı. Case, bu dönüşümü, kadının eski imajının tasfiyesini ve Athena'nın yükselişini, *Orestia* üçlemesinin ana teması ekseninde inceler. Mitolojik-tarihsel bir bağlamda yeni bir kadın imajının yaratılışını, cinsiyetlerin neden birbirine karşıt, bir kutuplaşma formülüne kilitlendiğini gösterir, açıklar[118].

Orestia, feminist eleştirmenlerce pek çok kez ele elanmış, K. Millet, S. De Beauvoir, N. Hartsock tarafından da incelenmiştir. Misogonik, yani kadın düşmanı bir metin olarak nitelenen *Orestia,* pek çok açıdan bugün için de önemli tartışmaları barındıran kuşkusuz ki önemli bir metindir.

> Tanrıların soyağacı, yeni 'kadın'ın yaratılması için bir mito-tarihsel bağlam sağlar. Tanrıların tarihi, toplumsal cinsiyet dediğimiz şeyin neden birbirine karşıt olduğunu açıklar, bu çelişkiye kilitler ve neden erkek cinsiyetin, önceki dişi cinsiyeti yenmek zorunda olduğunu açıklar. Yeryüzündeki ilk ana tanrıca Gaia, kendi rahminin tehlikesinin bir öyküsüdür, kendi çocuklarının öyküsü bir

> cinayetler ve hadım edilmeler öyküsüdür. Her şey Zeus'un zaferi ile sonuçlanır, Zeus yeniden üretme gücü kazanmak için karısı Metis'i yutmuş ve Athena'yı doğurmuştur. Athena, tehlikeli rahmin sonunu temsil eder, annesi yoktur (anaerkil ve dişi tanımlamalarla bağlarını koparır), cinselliği yoktur (bakire olarak kalır), Amazonları yener, Zeus ve Apollo'nun hükümdarlığıyla ittifak olur, dolayısıyla bu güçle kendi şehrinin insanlarına, Atinalılara emirler verir. Aynı dönemde Dionysos, yeni bir tanrı, Atina'da ortaya çıkar ve ilk dişi tanrıçaların sahip ellerinde tuttukları doğurganlık ve cinsellik rollerini ele geçirir. Dişi doğurganlığın erkek tarafından bu gaspı, sonraları Platon tarafından meşhur 'ebelik metaforu'nda idealize edilecektir, bir yandan da kadın cinselliğinin erkekler tarafından, sosyal pratikte erkek eşcinselliği olarak gasp edilecektir (daha sonra Platon tarafından idealize edilecektir). Tanrıların soyağacı böylece kadın cinselliğinin iktidardan ayrılmasıyla, Dionysos figüründe kadın cinselliğinin asilime edilmesi ve annesiz bakire Athena imajında gücün izole edilmesiyle oluşturulmuş olur.[119]

Case'in kadının neden sahnede, pratikte olmadığını açıklama yolu, tiyatronun doğuşuna, dramanın doğuşuna ulaşır. Tiyatro, Atina'daki Dionysos'a adanmış resmi devlet tarafından düzenlenen festivallerde, cinsiyet savaşlarının yeni ataerkil kurumlarında güvenli bir şekilde doğar. Her şey yeni düzenlenmiş cinsiyet kurallarına göredir; bir yanda toplumda yeniden konumlandırılmış kadın sunulur, bir yanda gerçek kadın mekânlarla sınırlandırılmış ve sindirilmiştir, bir yanda da erkek cinsiyeti üstünleşmiştir. Bieber, *maenad'la*rın dansının unutulmak zorunda kaldığını, bunun yerine *satyr*'lerin gösterilerde ilk koro olarak yer aldığını belirtiyor. Yani Dionysos festivalinin kadın rahipleri olan kendinden geçmiş şekilde dans eden, esrik (bu esriklik çoğunlukla delilik ile eşleştirilmiştir), doğaya yakın, hatta doğayı herkesten daha iyi anlayan maenad'lar (Dionysos'un kadın rahipleri Yunan mitolojisinde *maenadlar,* Roma mitolojisinde *Bakkhalar*'dır) yerine, erkek rahipler geçmiştir. Kısaca gücün, iktidarın temsili, erkek rahiplere yüklenmiştir. Giysilere eklenen büyük falluslar ile de erkeklik vurgulanmıştır. Bu yükün getirdiği bir gelişim, oyunculuğun keşfinin de bu cinsiyete özgü olarak erkekler tarafından keşfedilmiş olması,

satirlerce canlandırılan rollerin geliştirilmesidir. Cinsiyetin bir karşıtlık olarak konumlandırılması, birinin var, diğerinin yok olması, görülmeyenin, görülünce temsil edilmesini doğallaştırmış, bu şekilde erkek oyuncular, kadın rollerini oynamak zorunda kalmışlardır. Case, tiyatronun doğuşundaki bu konunun tiyatro araştırmacıları ve tarihçiler tarafından pek dikkat edilmediğini, hatta üstünden geçildiğini, fakat Bieber'in kadının erkek oyuncu tarafından temsil edilmesini bir problem olarak ele aldığını, bir düşünce alanı açtığını ve özel olarak dikkat çektiğini belirtir. Bieber, özellikle vazo üzerindeki resimlerde, maenadların kendinden geçmiş bir durumda resmedildiğini, erkek oyuncuların ise inanca dair duyguları bu kadınlar aracılığıyla hissedebildiklerinin gösterildiğini belirtiyor.[120]

Kadının erkek tarafından temsil edilmesi meselesinin erkek tarihçilerin gözünden kaçmış olması pek şaşırtıcı değil. Case'in, Bieber'ın imlediği noktada getirdiği yeni sorular, kadının sahnedeki temsiliyetinin, erkek tarafından gerçekleşmesi ve bu temsiliyetin erkek nasıl görmek istiyorsa, kadını nasıl çerçeveliyorsa o şekilde temsil ettiğini düşündürür. Case'in tiyatro tarihine, tarih kanonunun uzantısı olarak tiyatro tarihine sorduğu sorular şunlar:

Bir kadın nasıl oynanır / canlandırılır?

Bir erkek oyuncu, seyircilere bir kadını oynadığını nasıl gösterir?

Uzun saçlı peruk ve kısa tunik gibi görüntüsünü kadına benzeten etkenler yanında jest, hareket ve tonlama bakımından bir kadın karakter nasıl oynanır?

Bu soruların yanıtı, temsiliyetin çözümlenmesine, temsil edilen ve temsil eden arasındaki ilişkiyi kavramakla mümkün olacak. Sahnede görülen (!) kadın, ataerkil bir kültür tarafından sunulmakta, erkek merkezli işaretler dizgesi içinde cinsiyetin toplumsal kodlarına uygun davranışlarla gösterilmiştir. Dahası, büyük bir olasılıkla kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması cesaretlendirilmiştir ki, roller giderek kalıplaşmış, genelleşmiştir. Case, yazılı metinlerde kadın karakterlerin tanımlanması geliştirilmesinin, zamanla sahnedeki sunumuna büyük olasılıkla uyum sağlamış olduğu yönünde fikir yürütür.[121]

Atina tiyatro alışkanlıkları, ritüelleştirilmiş ve düzenlenmiş top-

> lumsal cinsiyet davranışları için politik ve estetik bir alan yarattı ve bu davranışları medeni haklar ve sınırlamalarla birleştirdi. Bu toplumsal cinsiyet ilkesi 'klasik' konumuna yükseltildi ve böylece tiyatro tarihinde kadınların gelenekten ve ideal yapılardan dışlanmasını gösteren örnek bir unsur haline geldi. (...) Estetik kriterlerin ekonomik kriterlerle uyuştuğunu klasik teriminin kendisi açığa çıkarıyor. Atina, Roma, Elizabeth dönemi dramasının tüm 'klasik'leri, kadınların sahneye çıkmasını yasaklayan ve kadınların ekonomik ve yasal haklarını sınırlayan kültürler tarafından üretildi. Bu dönemlerin değerlerinde, ataerkil toplumun değerleri saklı. Metinlerdeki kadın karakterler, gerçek kadının sahnede olmadığını, nedenleriyle birlikte gösteriyor. Bu klasik metinlerin yaşatılmasını değerli kılan her kültür, bu kadın karakterleri 'kadın' olarak yaratan ataerkil alt metnin bir parçası oluyor.[122]

Antik Yunan'da, milattan önce altıncı yüzyılda başlayan gelenek, şekil değiştirmiş bugüne kadar devam etmiştir. Altmışlı yıllarda başlayan tarihsel ezberin bozulmasına dair çalışmalar, seksenlerde yayınlandığında yine de çok ses getirmiş itirazlar olarak değil, aslında oldukça da üstü örtülerek okunmuş, iyice yerleşmiş ataerkilliğin müstehzi ifadesiyle karşılanmıştır. Fakat müstehzi ifade, saklanmış olanı değiştiremez...

Metnin ürettiği anlam bir yana, tiyatronun kuralları ve metnin uyması gereken kurallar bakımından da feminist çalışmalar önemli tartışmalar açmışlardır. Case'in, Aristo üzerine açtığı sorgu, Aristoteles'in *Poetika*'sının 'sahiplenilmesi'ndeki ataerkil rahatlık üzerine ezberleri bozar. Tragedyaya konu olan kişilerin soylular olduğunu, böylece gayet belirgin bir sınıf kesiti sunduğunu, kadınların tragedyaların öznesi olabilseler de asıl özneler olarak erkeklere tabi tutulduklarının vurgulandığını açıklar[123]. Tragedyalardaki kadın karakterlere bakılacak olursa, aksiyonlarının nedeni ve yönlendiricisi olarak yine erkekler görülebilir.

Öte yandan, Antik tiyatro metinleri, mitolojik-tarihsel anlatılara dayanır. Bu anlatılar, inançları, toplumun çekirdeğindeki, kuruluşundaki temel düşünceleri, istek ve ötelenenleri ortaya koyar. Genel olarak anlatılar, bir toplumun ürettiği düşünce ve duyguların hikâyelenmiş bir ifadesidir. Sanat yapıtı ile onu üreten top-

lum/birey arasındaki ilişkiye odaklanan çözümlemeler, tam bu düşünceye, bu yaklaşıma dayanır. Sanatın bir 'yansıtma' olduğu teorisi, farklı açılarla üretildiği Aristoteles ve Platon yapıtlarından bugüne epey yol kat etmiş, epey örneklenmiştir.

Yunan mitolojisine, dolayısıyla da Antik metinlere bakıldığında baştanbaşa erkek egemen bir anlatı görülür. Bu, bildik, hiç şaşırtıcı olmayan bir belirlemedir. Mitolojide erkeğin egemen olduğu bir dünya ve egemenliğe içkinlenmiş ilişkiler anlatılır. Feminist eleştirmenler mitolojilerin, ideolojilerin, ütopyaların cinsiyet ilişkilerini çözümleyen, açık eden değerli çalışmalar ortaya koymuşlardır. Mitolojinin önemi, gerekliliği, antikten bugüne günlük yaşamımızda kapladığı, kapsadığı alan, bugünkü anlatıları kavramamız üzerine J. Campbell şunları söylüyor:

> Başka halkların mitlerini okuyun, kendinizinkileri değil. Çünkü kendi dininizi olgular açısından yorumlama eğilimi gösterirsiniz - ama başkalarınınkini okursanız mesajı almaya başlarsınız. Mitler, zihninizin bu hayatta olma deneyimi ile temas haline geçirmenize yardımcı olur. Size deneyimin ne olduğunu anlatır (...) Mitoloji size edebiyatın ve sanatın ardında ne olduğunu öğretiyor, kendi hayatınız hakkında dersler veriyor. Çok muhteşem, heyecan verici ve hayatı besleyen bir konu. Mitoloji, hayatın çocukluktan çıkıp yetişkin sorumluluklarına adım atarken bekârlıktan evliliğe geçerken yapılan erginlenme törenleri gibi aşamalarıyla yakından ilgili. Tüm bu ritüeller mitolojik ayinler. Kendinizi içinde bulunduğunuz yeni rolü kabullenmenizle, eskiyi atıp yeni bir gömlekle ortaya çıkmakla, bir sorumluluk yemini etmekle ilgili...[124]

Tanınmış ve gerçekten ilham verici bir mitolojist olan J. Campbell, mitoloji üzerine yaptığı çalışmalarda, coğrafi ve tarihsel olarak birbiri ile iletişim kurması mümkün olmayan insan topluluklarının benzer öyküler, benzer mitoloji ve motifler ürettiklerine işaret ediyor. Farklı bir konudan örneklemek gerekirse, Amerika kıtasındaki Navajo Kızılderililerinin dokudukları kilimler ile Anadolu kilimlerinin desen, teknik ve renk, hatta motifsel anlam bakımından olağanüstü bir benzerlik göstermesi hatırlanabilir. Tekstil sanatçısı Suhandan Özay'ın bu konuya dikkat çeken makalesi de bu bağlamda hayli enteresandır. Bu somut benzerlikler gibi, düşüncede, anlatı ve hikâye kurmada da büyük benzerlikler bulu-

nur. B. Moyers, 1987'de dünyadan ayrılan mitolojist J. Campbell'in, çalışmalarına rehber olan fikri, *"Dünya mitlerindeki tema ortaklıklarını ve insan ruhunun derin ilkeleri merkezileştirme konusundaki gereksinimine işaret etmek,"* olarak özetlediğini aktarıyor. [125]

Antik Yunan mitolojisine bakarak, bugün ile bağlantılar kurmak, o dönemde üretilmiş metinleri, tragedyaları, bugünün toplumunun temel tartışmaları ekseninde yeniden anlamlandırmak mümkün; çünkü Champbell'in da öne sürdüğü gibi aslında farklı zaman ve farklı coğrafyalarda olsak da tartıştıklarımız, karşı durduklarımız, özlediklerimiz ortak. Zaten tiyatro tam da böyle bir yeniden üretme gücüne dayandığı içindir ki varlığını sürdürmüştür. Sırtını bu güce dayamayan üretimler anlıktır, geçicidir, popüler uzamda kısa sürede tüketilir.

Case'in 1985 tarihli makalesi, işte bu nedenlerden dolayı gerçekten ezber bozan, sarsıcı bir makaledir, feminist tarih okumalarının pek çok alanı, pek çok ayrıntı gibi. Feminist tarih alanında okuma yapmak, öncelikle bilinenlere karşı duran ve itiraz eden, başka türlü gerçeklerin ortaya konmasına aracılık eden bir okumadır. Okur, burada ne kadar feminist bir gözle okusa da önce direnir, çünkü onun da o ana kadar kurduğu ve öğrendiği pek çok bilginin yanlış ya da eksik olabileceği, en azından başka türlü bir bilgi alanı da olabileceği gösterilmektedir. Tiyatro tarihi bilgisine sahip olduğunu düşünen bir okur, antik dönemde tiyatro etkinliklerinin içinde kadın olmaması bilgisine dayanarak, o güne dek ulaştığı bilgiler kanonunda temsiliyetlerin gerçekliğini sorgulamadığı için şaşkınlık yaşar. Doğaldır.

Antik Yunan Tiyatrosu söz konusu olunca, bir yandan kadınlar oyuncu olamadığı için kadın oyun kişilerinin erkek oyuncular tarafından oynanışı, bir yandan da yazarların birer erkek olarak ve gayet ataerkil bir gelenek ile aksiyonu kurmaları üzerine önemli ve etkili çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların ortak sonucu, antik dönemin kendinden sonra gelen batı tiyatrosundaki erkek egemen sunumları etkilediği, yönlendirdiği, vurguladığı yönündedir.

Antik dönem tiyatrosundan sonra kadının sahnede olmadığı en çarpıcı dönem, Elizabeth dönemi tiyatrosudur. Kadının sahnede genç erkekler tarafından canlandırılması, kadın temsiliyetinin

en ilginç örneklerinden biridir. Elizabeth sahnesinin metinleri, özellikle de Shakespeare, yirminci yüzyılın ikinci yarısının en çarpıcı yorumcuları ve yönetmenlerince tam da bu cinsiyet temsiliyeti üzerinden yorumlanmış, metinler bu kavrayış üzerinden okunmuş, kadın rollerinin kadınlar tarafından oynanmadığı hatırlatılmıştır. Örneğin Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı muhteşem çalışmasında *Onikinci Gece'yi* ele alırken, oyundaki tuhaf travestiliğe dikkat çeker. Dük Orsino'ya âşık olan bir kadındır, bu kadının aşkını düke anlatıp ona âşık olmasını sağlamakla görevli, erkek kılığına girmiş bir kadındır, bu arada Dük de bir kadının aşkını kedisine açıklayan bu delikanlıya (!) yakınlaşır. Oyunun öyküsü dışında aslında Orsino'ya âşık olan kadın, bir erkek tarafından oynanmakta, bu erkek tarafından canlandırılan kadının aşkını Orsino'ya iletmekle görevli erkek kılığına girmiş kadın da bir erkek tarafından oynanmaktadır, yani aslında sahnede kadın rollerinin hepsini erkekler canlandırmaktadırlar, yani bir erkek, erkek kılığına girmiş bir kadını oynamaktadır. Shakespeare, feminist incelemeciler tarafından yeniden okunması gereken bir yazar olarak görülür ve oyunlarındaki kadın imajının, cinsiyet sunumunun geleneksel olanın dışından incelenmesi gerektiği açıklanır.

Aston, bu bağlamda Shakespeare'in metinlerinin geleneğin ve ataerkil kanonun dışından okunması gerektiğini ifade eden ilk Shakespeare yorumcularından birinin J. Dusinbere olduğunu belirtiyor. Dusinbere, 1975'te yayınlanan *Shakespeare and the Nature of Women* adlı çalışmasında kadınların toplumsal konumunun Rönesans döneminde iyileşmeye başladığını, oyun yazarlarının ve özellikle Shakespeare'in oyun metinlerinin de bu iyileşmeyi yansıtan kanıtlar olduğunu öne sürmüştür. Kısaca 1590-1625 arasında üretilen metinlere 'güvenerek' kadınların, önceki dönemle karanlık Ortaçağ ile karşılaştırıyor olsa gerek, toplumsal olarak daha iyi bir konumda olduklarını iddia etmiştir. [126]

1980'lerin başlarında ise Shakespeare oyunları radikal feminist yaklaşımlarla okunmaya başlanmıştır. Erkek ve kadın tanımlamaları, metinler üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır. Aston'un değerlendirmesine göre bir best-seller yazarı olarak M. French'in, feminizmin popüler bir yaklaşımını örneklediği çalışmasını burada da anmak faydalı olacak. Aston, ilk kez 1981'de yayınlanan bu çalış-

manın cinsiyete dair bir bölünmeyi vurguladığını belirtiyor. French, çok ilginç olarak Shakespeare metinlerinde, farklı dramatik türlerde 'kadınlık' ve 'erkeklik' olarak belirlenecek bir ikilik bulunduğunu, bunun incelenmesi gerektiğini söylemiş, fakat 'büyük' oyun yazarlarının radikal bir yeniden yorumla incelenmesinin toplumsal cinsiyete dair teorilere ve eleştirel bakışa ciddi bir zarar vereceğini de ileri sürmüştür[127].

Aston, French'in bu yaklaşımını eleştirirken, French'in 'büyük oyun yazarı' ifadesini tırnak içine alarak vurguluyor. Bu ayrıntı, adını anmadan 1980'lerin en çok tartışılan feminist eleştirel yaklaşımlarından biri olan Nochlin'in sanatta büyüklük meselesini tartışmasına vurgu da yapıyor. Nochlin, 'yüksek', 'büyük' sanat diye adlandırılan, kalıplanan yapının erkek üretimi olduğuna dikkat çekerek bu kalıpları, büyük olmak için gereken özelliklerin nasıl biçimlendiğini irdelemişti...

1980'li yıllarda Feminist eleştirinin ve toplumsal cinsiyete dair okuma ve yorumların kendine güvenini henüz kazanmamış olduğu düşünülebilir. Bunun yanında, burada örneklenen feminist eleştirel bakışın, henüz ataerkil tahakkümden ayrılamadığı, güvenli ve kendi başına var olabilen bir bakış kuramadığı düşünülebilir. French'in gösterdiği dikkat ve açıkçası ürkeklik, 1980'lerin sonundaki radikal yaklaşımlarla kırılacaktır. Yapıyı bozmak, geleneği yıkmak, düşüncede de olsa her zaman bir dirençle karşılaşır. Dokunulmazlık ya da 'hassasiyet' taşıdığı düşünülen konuların, neden bu hassasiyete sahip olduğunu tekrar düşünelim. Kendisini geleneğe ve onun gittikçe büyüttüğü değerlerine temellendiren, dayandıran bir yapının, bu temellerin sarsılmasına, sorgulanmasına tahammülü azdır. Bu nedenle kurduklarını muhafaza etmek ister ve dokunulmazlıklar ilan eder. Feminist eleştiri, özellikle radikal feminizm, bu dokunulmazlık ve hassasiyetleri tartışmayı, sorgulamayı tercih eder ve bunu da cesur bir yüzleşme şeklinde yapar. Bu noktada, sanat ve düşünce ile yaşamın birbirine değdiği bu noktada, dokunulmaz olanın, hassasiyete sahip olanın yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgulamadan geçmemek gerekiyor.

Seksenlerin başında ortaya konulan Shakespeare eleştirilerinden biri olan L. Bamber'in yaklaşımını yine Aston özetliyor ve önceki feminist okumalara benzer bir şekilde Shakespeare traged-

yalarında 'kişinin erkek', 'diğerlerinin kadın' olduğunu açıkladığını anlatıyor.[128]

Kişileştirme kurgusuna bakarak cinsiyetin ağırlık noktasını saptamak, toplumdaki cinsiyet algısını ölçmeye yetmez. Rahatlıkla söylenebilir ki bir oyun metninde, hangi dönemde yazılmış olursa olsun, karakterlerin çoğunlukta olduğu cinsiyetin, toplumsal algıda daha ağırlıklı bir öneme sahip olduğu sonucuna varılamaz. Sahne, sahnede cisimlenmemiş bir şeyin (cinsiyet ya da herhangi bir başka bir şey) harika bir biçimde anlatılması için pek çok olanak sunar. Bugünden baktığımızda böylesine bir ağırlık noktasına temellenen çözümlemenin pek de sağlam sonuçlar üretemeyeceğini anlarız. Öte yandan 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarında gerçekten bir itiraz olarak nitelenebilecek bu aykırı eleştiri ve yorumlar, geleneğe karşı gelme ya da geleneği irdeleme cesaretini ürkek de olsa taşıyan bu yorumlar, 1980'lerin sonlarından itibaren ortaya konacak yaratıcı Feminist eleştirel okumaların ilk adımlarını, ilk basamaklarını oluştururlar. Bu yüzden bugünün feminist ve hatta daha genişletelim, queer çözümlemeleri, şimdi ilkel ve ürkek bulduğumuz bu yorumlara gerçekten çok şey borçludur, çünkü onların açtığı koridorda yürüyoruz.

Öte yandan pek çok feminist yoruma bugünden baktığımızda, metinlerin sadece 'kadın karakter' bölümlerini alıp inceleyerek yeterli bir irdeleme yapılamayacağını söylüyoruz. Aston da bu noktaya işaret ederek, kadın karakterlerin bölümlerinin ele alınıp buralardaki ahlak anlayışının sorgulanmasının, feminist bir okuma için yeterli olmayacağını vurguluyor. Seksenli yılların ortalarından itibaren sahnenin hesaba katıldığı, metin üzerine yoğunlaşan eleştirinin 'edebi / yazınsal eleştiri' bağlamında tutulduğunun özellikle vurgulandığını, bunun yanında sahnedeki temsiliyetin de göz önüne alınarak değerlendirmeler yapılmaya başlandığı söylenebilir. Case'in ortaya koyduğu yorumun ilk izlerini, sadece kadın karakterlerin erkek oyuncular tarafından oynandığında nasıl bir anlam üretilmiş olabileceğine dair varsayımları seksenli yıların ortalarında buluyoruz. Hatta Aston, bu anlamda, seyircinin böylesine homoerotik bir sahnede ne düşünmüş, ne hissetmiş olabileceğini ilk dile getiren araştırmacılardan birinin L. Jardene olduğunu da belirtiyor.

1980'li yılların sonunda yayınlanan çok sayıda Shakespeare eleştirisinden birini ise Case yapar. Case, *Feminizm ve Tiyatro'da,* Shakespeare metinlerine daha farklı bir feminist eleştirel yaklaşımla bakılması gerektiğini, buradaki cinsiyet kurgusunun sadece metinde görünen ile çözümlenemeyeceğini ifade etmiştir. Öyle ki Dusinbere gibi kendinden önce yayınlanmış ve genellikle kadınların metinde görünen imajları üzerinden yapılmış yorumlara bir konuyu gözden kaçırdıklarını belirterek eleştiri getirir. Gözden kaçırılan, sahnedir, uygulamadır.

Case haklıdır, çünkü sahnede kadının olmadığı dönemlerdeki tiyatroyu değerlendirmek, sadece metinden yola çıkarak bir yorumda bulunmak, tiyatronun metin ve uygulamayı bütünleştiren yapısına pek uygun değildir. Üstelik kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması, sahnede fark edilmeden yapılacak bir şey değildir, bu travesti görüntünün sahnede yeni bir anlam üreteceğini, başka bir görsel metin oluşturacağını tahin etmek için müneccim olmaya gerek yoktur. Kısaca Case'in, Elizabeth sahnesi ve Shakespeare metinleri için getirdiği en önemli yorum, (aslında Antik Yunan tiyatrosu için de aynı meseleye dikkat çekerek yorumunu oluşturmuştur) bu dönem tiyatrosunun sadece metinlere bakılarak okunamayacağını vurgulamış olmasıdır. Kaldı ki genel olarak baktığımızda en büyüleyici yorumların, metnin yazıldığı dönemin sahne pratiğini daima hesaba katan yorumlar olduğunu görebiliriz.

Hangi dönem olursa olsun, üretilen metin, kendi dönemine kök kalmıştır. Yazıldığı dönemi gerçekçi biçimde yansıtmasa, başka bir tarihe veya başka bir coğrafyaya ya da tamamen gerçek üstü bir uzama odaklansa da kökleri, düşüncesi, kastettiği kendi dönemindedir. Bu nedenle bir metnin kavranmasında, dönem faktörünü devreden çıkarmamak gerekir. Aslında 18. yüzyıl sonundan başlayarak metinlerin kavranması ve yorumlanmasında yaratıldığı dönemin ve yaratan bireyin özelliklerinin vazgeçilmez olduğu, eleştiri kuramları çerçevesinde ortaya konmuştu. M. De Stael ve St. Beuve'ün izinden giden H. Taine'ın ırk-ortam-zaman üzerine kurduğu iddiası bu yaklaşımın ilk en derli toplu ifadesi olmuştur. Bu konuyu Türkçede önce *Eleştiri'nin ABC'si* başlığıyla, daha sonra da *Eleştiri Kuramları* başlığıyla yayınlanan T. Yücel kitaplaştırmış, B.

Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri'de* tarihsel süreci ve yaklaşım biçimlerini açıklamıştır. Her iki kitap da metne, daha doğrusu esere bakışın serüvenini, tarihsel gelişimini özetleyen gözden kaçırılmaması gereken çok değerli kaynaklardır.

Gelmiş geçmiş en önemli Shakespeare yorumcularından J. Kott, *On İkinci Gece* ve *Fırtına*'dan bahsederken rollerin cinsiyet değerlerine dem vurur ve bu kadın rollerinin erkekler tarafından oynanmış olduğunu vurgulayarak metinlerin kavranmasında bu meseleye özel önem verir. T. Nunn'ın uyarlayıp yönettiği *On İkinci Gece* (1996) ise yine bu travesti durumu irdeler, üstelik gayet karanlık bir üslupla. Shakespeare'in en yetenekli, en parlak soytarısı olan Feste'nin (B. Kingsley) vazgeçmiş ve küskün bir entelektüel olarak yorumlandığı bu metin de cinsiyete dokunmadan genel atmosferi karanlık bir romantizm içinde ele almıştır. Senaryosunu M. Norman ve T. Stoppard'ın yazdığı *Shakespeare in Love* (1998) adlı sinema filmi de sahnede kadın oyuncunun görülmediği Elizabeth Dönemi tiyatrosunu romantik bir aşk öyküsü ekseninde ele alır. Kadın bedeninin, kadın sesinin dışarıda bırakıldığı Elizabeth dönemi, romantik dram için iyi bir malzeme oluşturmuş görünüyor. Tiyatro sahnesinden değil ama kadınların toplumda merkezden, yönetimden uzaklaştırılmalarına değinen bir sinema filmini burada anmak gerekir. Yönetmenliğini E. Akay'ın yaptığı, senaryosunu ise L. Kazak ile ortak yazdıkları *Karagöz ve Hacivat Neden Öldürüldü?* (2006) adlı filmde 'bacıların' tasfiye edilmesi, ekonomik çıkarlara bağlanarak yorumlanmıştır. Film, bu gözle yeniden izlenmeye değer.

Genellikle bu konu, yani, kadının sahnede olmamasının nedenleri, yasakların nasıl oluştuğu üzerine düşünmek ya da araştırmak yerine, kadın rollerini oynayan delikanlıların rollerini inandırıcı oynadıkları, kadın rollerini oynayan oyuncuların muhtemelen gay ya da trans bireyler olabilecekleri üzerine fikir yürütülerek kabullenilmiştir. Gerçekten de tiyatro tarihi kitaplarının içinde kadının sahnede olmayışı, doğal bir tarih aktarımı biçiminde, dönemin koşulları ve algısı çerçevesinde açıklanır. Dönüşüm üzerine, kadınların sahnenin dışında bırakılmaları üzerine bir vurgu yapılmaz. Aslında bu konuda özel bir düşünme ve dikkat çekme olmadan da pek sorgulanan akla gelen bir konu olmaz. Pek çok

feminist tiyatro araştırmacısı, tiyatro tarihlerinde bu konunun doğallıkla kabul edildiğini vurguluyor. Bana kalırsa daha kötüsü, okuyanlar olarak bizler de kadınların sahnede olmamasını ve kadın rollerinin erkekler tarafından oynanmasını aynı doğallıkla kabul ediyoruz.

Antik Yunan tiyatrosunun kendisinden sonraki tiyatro oluşumlarını derinden etkilediği doğrudur, bu etkilenme kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından oynanması başlığında da kendisini göstermiştir. Case'in ifadesiyle, *"Atina'da olduğu gibi İngiltere'de de ilk tiyatro girişimlerine kadınların az da olsa katılmasına izin verilmişti: Ortaçağda sıradan kadınlar bazı lonca oyunlarında yer alıyordu, varlıklı kadınlar ise maskeli piyeslere ve yarışmalara katılabiliyorlardı. Ama tiyatro bir meslek haline geldiğinde, kadınların sahneye çıkması bir kez daha yasaklandı."*[129] Kadınların sahne dışında bırakılmalarıyla ilgili tahminler, tiyatro tarihlerinde renkli birer espri gibi fikir yürütme boyutundadır, gerekçesi de bu konuda resmi ya da kilise kayıtlarına rastlanmamış olmasıdır. Kadınların seslerinin açık hava veya mekân koşullarına uygun olmadığı konusundaki varsayımlar, kadınların okuma yazma bilmedikleri ve ezberlerinin zayıf olduğuna ilişkin tahminler ile bu konu açıklanmaya çalışılmıştır. Pek çok feminist tiyatro araştırmacısının bu tahminlerle tarihi tamamlama gayretine duyduğu öfkeyi, araştırmalarında hissedebilirsiniz. Belge bulunmayan noktalarda tahminlere başvurarak boşlukları doldurmayı, titizlikle ele almaya gerek duyulmayan bir konu olduğuna mı bağlamalıyız? Kadın emeği ile ilgili alanların değersizleştirilmesi, önemsizleştirilmesi konusunda yeterince deneyimli bir noktada olduğumuz açık. Tarihin bu alanında da benzer bir yaklaşım pek yadırgatıcı değil...

Antik Yunan ve Roma'da olduğu gibi Elizabeth döneminde de sahneye çıkan kadınların fahişelikle ilişkilendirilmesi de iki dönemin ortak özelliğidir. Bu yargının kolaylıkla kabul edilmiş olmasının nedenleri üzerinde düşünülmeli. Farklı bölgelerde, farklı zamanlarda devam eden bir görüştür bu. Şiddeti, yaygınlığı ve yoğunluğu değişir fakat her dönemde varlığını sürdürür. Neden? Bu bağlantıyı sürdüren nedir? Bu bağlantıyı kurduran, kurgulayan nedir? Afife Jale tiyatronun yangın merdiveninden kaçırıldığı için yakalanmayınca, onun yerine karakola getirilen birkaç Darülbedayi görevlisi-

ne, götürüldükleri karakolun komiserinin *"Avradımı Şano'da görmüş gibi oluyorum. Vallahi hepinizi mahvederim!"* diye haykırmasını normalleştiren, mümkün kılan nedir? Bütün bunları mümkün kılan kadınların nerede kahkaha atıp nerde atamayacaklarına, çocuk sahibi olup olamayacaklarına, hamileyken toplumda görünür olup olmamalarına karar verme hakkını kendisinde gören zihniyettir elbette. Ve bu zihniyet tek bir coğrafyaya, tek bir inanca ya da dünya görüşüne ait değildir. Bu, Ortaçağ Hıristiyan ev vaazlarından, Müslüman toplumun cinsiyet politikalarına, 19. yüzyıl burjuvanın kurguladığı aile kurallarına, 20. yüzyıl görgü kuralları ve zarafet okulu öğretileriyle yeniden üretilen cinsiyetçi dayatmalara kadar uzanır.

Champbell'in iletişimi mümkün olmayan farklı coğrafyaların kültürel üretimlerinde ortak temalar olduğuna dair savını akla getiren bir durum buradaki. Antik Yunan'dan, Roma'ya, oradan Rönesans'a ve Elizabeth sahnesine ulaşan bu yargının benzeri, hatta aynısını görmek mümkündür. Ortaçağ'da sağlamlaşmış fuhuş ve sahne ilintisinin bir uzantısıdır. Kadın cinselliğinin tehlikeli olduğu, kadının, antik mitolojideki ilk kadın figürü olan Pandorra'dan, Hıristiyan inanışındaki Havva'dan gelen ayartıcılık özelliği Ortaçağ'da daha da vurgulanmıştır. Kadının cinselliğinin dizginlenmesi gerektiği, her türlü kötülüğün ve ahlaksızlığın erkeğin aklını başından alan ve ona olmadık şeyler yaptıracak denli tehlikeli olabilecek cinsellikten geldiği fikri, dinle birlikte vurgulanmıştır. Kısacası kadın cinselliğinin erkek davranışlarını yönettiği fikri, muhafazakârlığın temel yaklaşımlarından biridir. Dinin şehvete karşı beslediği duyguları 1831'de V. Hugo, *Notre Dame de Paris* adlı romanda son derece etkili bir biçimde ortaya koyacaktır. Aslında Hugo, kadının olumsuz imajına dair bir itiraz olarak değil, dinin, insan doğası ve bedeniyle barışık olmadığını imlemek için Esmeralda'yı uzaklaştırmak isteyen bir din adamını eleştirmek niyetindedir. Ahlaksız olarak nitelenenin içinde ahlak, çirkin olarak nitelenenin içinde güzellik, uhrevi görünenin içinde kötülük olduğunu gösterir. Çünkü rahip, bu güzel ve çekici kadının uyandırdığı, uyandıracağı veya uyandırma ihtimali olan duygulardan uzak durmak gerektiğini düşünmektedir. Ona göre bedensel haz, olsa olsa günahtır, tanrıdan uzaklaşmanın nedenidir. Bu imaj ve yargı,

romanlarda aksiyonu harekete geçirsin diye üretilmiş bir düşünce değildir elbette. Kilisenin kurallarından, ilanlarından, tavrından, özellikle ortaçağ boyunca izlenen ev vaazlarından yayılan düşüncelerin yaşam alanına müdahalesi, daha doğrusu kadını dışlamanın temel mantığıdır. Temelinde ve eyleminde *mysogyny* (kadın düşmanlığı) ile işbirliği içindedir.

Kadının kamusal alanda sahneye çıkması yani görülür, incelenir ve bakılabilir olması, bu tehlikeli cinselliği alenileştirme tehlikesi taşıdığı için kilise tarafından toplumsal hayatın düzenini bozacağı gerekçesiyle ahlaksız bulunup yasaklandı. Dikkatli bakılacak olursa antik mitolojiden dine, burjuva ahlak anlayışından neo-liberal normlara kadar her zaman kadının sahnede olması bir 'sergilenme' şeklinde algılandığı ve erkek adına tehlikeli bulunduğu görülebilir.

Case, kadınların sadece sahneden değil, aynı zamanda kilise korolarından, okullarından, bürolarından, kilisenin çalıştırdığı veya işlettiği her yerden dışlandığını aktarıyor. Bu dışlanmanın uzantısı ve eşzamanlı gelişimi olarak da kadınların ses ve konuşma eğitimi almalarının, okuma yazma öğrenmelerinin engellendiğini belirtiyor. Cinselliğin tehlikeli bulunup dışlanmasının, cinsellikle özdeşleştirilen kadının dışlanmasını, cinselliğin bedensel sunumunun dışlanmasını getirdiğini de ekliyor.[130]

Aktarılan bu bilgi ve yaklaşımlar, pek yabancı olmadığımız bir birikime karşılık geliyor. Kadının doğayla, erkeğin akıl ve uygarlıkla özdeşleştirilmesi üzerine gerçekten çok etkili çalışmalar yapılmıştır. Şimdiye kadar okuduklarımız, feminist eleştiriyle yeniden okunanlar, her şey, kadının tarih boyunca muhafazakârlık ile çizilen, cinsellik ile eşleştirilen sınırları ortaya koymakta, örneklemektedir. Bana kalırsa Case'in burada, kadının sahneden uzaklaştırılmasına ilişkin getirdiği yorum son derece dikkat çekici: Çare, kadın bedeninin ve cinselliğin bedensel sunumunun ortadan kaldırılması ve örtülmesinde bulundu. Bundan bir adım sonra da *"cinsellik ruhani alanın konusu olan simgesel sistem içine yerleştirildi; mesela, dilin."*[131].

Case'in bu harika yorumunu bir adım daha ileri taşımak gerekirse şu cümleyi kurabiliriz: İnsanın barışık olması gereken cinselliğinin ve bunun bedensel sunumunun ortadan kaldırılıp, gözden

uzaklaştırılmasının bir sonucu da sahnede üretilen yabancılaşmadır. Bu yabancılaşma, dil ile ve travesti bir üslupla ortaya konulmuştur. Shakespeare'in romantik komedyalarında bu yabancılaşmanın, cinsiyeti hatırlatmanın izlerini tahmin edebiliriz. Cordelia'nın, Regan ve Goneril'in, Ophelia'nın, Desdemona ve Juliette'in, Cleopatra'nın, Lady Macbeth'in erkek oyuncular tarafından oynandığını hayal etmek, yaşadığı dönemde bu rolleri oynayan muhteşem kadın oyuncuları izlemiş seyirciler için neredeyse olanaksız, hatta gülünçtür. Aynı dönemde yazılmış Marlowe'un *Dr. Faustus* adlı oyununda Faustus, Mephistopheles'e, Truvalı Helen'i sevgilisi yapması için yalvarır. İsteği yerine geldiğinde sahneye tüm zamanların en güzel kadını sayılan Helen (ki bir erkek oyuncu tarafından canlandırılmaktadır) gelir. Bunun tuhaf bir kabullenme ve yabancılaşma oluşturmadığını iddia etmek gerçekten mümkün değil.

Kadın rollerinin, erkekler tarafından oynanması, cinselliğin ve cinsellikle ilişkilendirilebilecek her şeyin (romantizmin, aşkın, erotizmin, ifadenin) kadın bedeniyle ilişkisini kesmesini sağlamamıştır kuşkusuz. Belki daha 'edepli' bir düzeye taşımıştır ama yine de kilisenin arzu ettiği iffet, ancak kadının gözden ve mekândan yani somut olarak sahneden uzaklaştırılmasıyla kurulmuştur. Belki de Ortaçağdan sonra kilisenin içinden yeniden doğan tiyatronun antik dönemlerdeki saygınlığını yeniden kazanabilmesi için ödenen bir bedel olmuştur, kadının sahnede olmaması. Öte yandan bu durum, cinsellik ve cinsiyet sunumu, gülünçleşen, dil ile daha çok vurgulanan bir hal almıştır. Kilisenin isteği üzerine *"kadının arz ettiği cinsel tehlike, kadın rollerinin erkekler tarafından oynanmasıyla yatıştırılmıştı."*[132]

Bundan sonra, dil ile vurgulanan ve derinleşen cinsellik hem sahnede 'gerçeği' kurulamayan bir ilişkiyi belirtmek için kullanıldı, hem de eşcinsel erotizmi gelişti. Feminist eleştirmenlerce bolca incelenen Shakespeare oyunlarında homoerotik bir tonun gelişmiş olması ve bolca kılık değiştirme sahnesinin olması buna bağlanabilir. Öyle ki kılık değiştirme sahneleri ve aşkın, erotizmin, aklın toplumsal cinsiyet politikasına bağlı olarak sunumu çok çeşitli ve derinleşmiş şekilde örneklenmiştir. *Venedik Taciri* ve *Onikinci Gece*'deki kılık değiştirme sahnelerini hatırlayalım...

Örneği *Venedik Taciri 'nde* sadece cinsiyet ve cinsellik bağlamında değil, kılık değiştirme akıl ve aklın kullanılması bağlamında da kullanıldığını görürüz. *Onikinci Gece'de* ise hem homoerotik bir aşk, hem de aşkın dile dolanmış, eylemden ve cinsiyetten arınmış bir hale dönüşmüş olduğuna vurgu vardır. Case'in homoerotizmi ve erkekler arası aşkın sahnede kullanılmasına ilişkin verdiği örneği de aktarmalı: Case, Aristoteles'in *History Of Animals*'ından *"kadın... daha haylazdır... o kadar basit değildir... kolayca gözyaşı döker... daha yanıltıcıdır"* cümlelerini aktardıktan sonra *Nasıl Hoşunuza Gidiyorsa'd*an şu bölümü aktarır:

> "Beni sevgilin olarak düşün," dedim bu kişiye ve ona her gün bana kur yapma görevi verdim. Bu süre içinde ben de ay gibi değişken bir kimliğe bürünüp, alıngan, kaprisli, huysuz, sevdalı ve sokulgan, kibirli, hayalci, yapmacıklı, kuş beyinli, güvenilmez, ağlamaklı, güler yüzlü pozlara girdim; her duygunun ifadesini takındım; ama hiçbiri içten değildi. Tıpkı çoğu erkek ve kadında olduğu gibi... (S. 37)

Case'in irdelediği bu cinsiyet politikası, son derece enteresan örneklerini Shakespeare oyunlarında bulur. Öte yandan, genç erkeklerin toplumsal konumunun kadınlarınkine benzer olmasının da bunda enteresan bir etkisi vardır. Çünkü delikanlılar, toplumsal konum bakımından yetişkin erkeklerden sonra gelirler, ya da eril bir ifade kullanmak gerekirse onların altında yer alırlar. Bu alan, odaklanılacak gerçekten önemli ve geniş bir araştırma konusudur. Bu tip yorum ve açıklamalarda feminist eleştirinin getirdiği düşünce ve değerlendirmelere karşı, okuyucu bir direnç üretebilir; 'onaylanmış' ve 'toplumsal mutabakat' sağlanmış tarihin (aslında ataerkil bir ortaklıktır) yalanlandığı (ki yapmamız gereken sorgulamak değil midir) hissi onu huzursuz edebilir. Doğru, feminist eleştiri zaten böyle bir yapı söküm yapar ve feminizmin işinin kolay olduğunu kimse söylemiyor. Bu derece yerleşik, köklü bir yapıya karşı çıkmak, itiraz ortaya koymak elbette kolay kabul edilecek şeyler değildir fakat tarihle olan ilişki, yüzleşme ve başka bir anlatımının, değerlendirmesinin mümkün olduğu kabulü, bizim şu an durduğumuz yeri değerli kılacak, anlamlandırıp nedenlerini açıklayacaktır. J. Berger'in dediği gibi *'geçmişe bakarak bugünü anlıyorum"*.

Shakespeare'in muhafazakâr Püritenler tarafından eleştirilme-

sinin temel nedeni de bu rol ve cinsiyet karmaşasıdır. Öteki cinsiyetin (sadece iki tane olduğu varsayıldığı için böyle söyledim) giysilerini giymek ve onun gibi davranmak, genel olarak muhafazakâr olan için bir endişe kaynağıdır. Kılık değiştirme ya da öteki cinsiyet gibi giyinmek, kendisini gizlemek, yeterince günahkâr bir durumdur. Fransız Devrimi sonrasında yapılan kadın hakları üzerine tartışmaların, M. Wallstonecraft'ın merkezinde olduğu mücadelenin Avrupalı erkekte yarattığı en büyük kaygı ve itiraz, bu eşitliğin, aslında başka bir dengeyi bozacağı üzerinedir. Muhafazakâr olan, kendi dengesinin değişmesini istemeyendir. Bu noktayı anlamak önemli, çünkü kadının erkekle eşit olma fikri, tek tanrılı dinlerin, burjuva ahlakının, Avrupalı orta sınıf erkeğinin ve aileye dayanarak kurulmuş tüm bir toplumsal iskelenin çöküşüne neden olacak denli tehlikeli görünen bir noktadır.

Öyle görünüyor ki, ataerkil olan hem kadını sahnede görmek istemiyor, hem de erkeğin kadın rollerini oynamasına, bir cinsiyetin başka bir cinsiyete dönüşmüş gibi yapmasına, daha açıkçası ötekini taklit etmesine tahammül edemiyor. Muhafazakârın metafora, mizaha, kılık değiştirmeye, kısaca travesti olan her şeye, hadi daha da ileri gidelim empatiye kapalı, isteksiz bir yapısı var. Çünkü sadece kendi normlarının doğru ve iyi olduğuna inanıyor ve bunların değişmemesi gerektiği konusunda da kararlı. Bu yüzden ona muhafazakâr, 'muhafaza etmek isteyen' diyoruz.

Case, *İncil*'den *"Kadın, erkeğe ait kıyafetleri giyemez, erkek de kadına at kıyafetleri giymemelidir; çünkü böyle davrananlar efendimiz olan Tanrı'ya nefret duyanlardır,"* cümlesini aktararak Shakespeare sonrası dönemde Püritenlerin tiyatroyu ahlaksız bulma nedenlerini irdeler.[133] Müslümanların kutsal kitabında da benzer ifadeler vardır. Değişim meselesi, toplumsal yapıda, felsefede olduğu kadar günlük yaşamda da sıkıntılı, kabullenilmesi zor bir konudur. Değişim, yaşla, açıkçası biraz da yaşlılıkla (yaş almak ile değil ama yaşlanmak denilen şeyle) ilgilidir. Dolayısıyla bir süre sonra, Elizabeth sahnesinde genç erkeklerin kadın rolünde başka genç erkeklerle 'ahlak dışı' sahnelerde bulunmaları, kadının sahnede olmasından daha büyük bir endişe uyandırmıştır. Bu durum, son derece tuhaf bir çelişkidir.

Case'in en önemli yorumlarından, dikkat çektiği konulardan

birisi, Shakespeare ya da Antik Yunan olsun, sahnede kadının bizzat bulunmadığı, erkekler tarafından temsil edildiği dönemlerde, sadece metin bazında yapılacak bir değerlendirmenin (pek çok feminist eleştiri gibi) yetersiz kalacağıdır. [134] J. Kott'a bunca hayranlığın haklı nedeni hiçbir şeyi gözden kaçırmamış olması olsa gerek...

Dikkat dışında bırakılmaması gereken bir konu da Antik Yunan'da kadın seyircinin olmamasına karşılık, Elizabeth sahnesinde kadının seyredebilme özgürlüğünün(?) bulunması... Case'in bu karşılaştırma sonrası ortaya koyduğu yorum ve açtığı tartışma gerçekten okunası, üzerinde düşünesidir[135]. Yine de püriten ahlakın en keskin olduğu dönemde tiyatrolar yasaklandı, kapandı.

> Genç erkekler artık kadınları temsil etmiyordu -kadın toplumsal cinsiyeti kurgusu gerçek kadınlara uyarlandı. Kadınları bastırmaya hizmet eden kültürel kurgular cadı avlarına yol açtı, bu avlarda gerçek kadınlar cinsiyetlerinden kaynaklandığı düşünülen günahları nedeniyle öldürüldü ve işkence gördü. Tiyatrolar yeniden açıldığında kadınlar sahneye çıkmaya başladılar. Aslında, kadın oyuncular sahnede göründüğünde, müstehcen komediler ve haz anlatıları tiyatrolara hâkim olmaya başladı. Kadın toplumsal cinsiyeti kurgusu sıkı bir şekilde kadınlara tescillendi. Bu dönem, bakire tanrıça Athena'dan (ve bakire kraliçe Elizabeth'ten) yirminci yüzyılın seks tanrıçasına geçiş dönemidir. Her şekilde kadınlar, erkek değiş tokuş dünyasının metası olmaktan kurtulamadılar.[136]

Shakespeare herkes için olduğu kadar feministler için de büyüleyicidir. Neo-klasik kuralcılar bile ona Romantikler kadar delice bir hayranlık duymamışlardı belki ama dramanın kurallarına uymayan bir deha olduğunu kabul etmişlerdi. Mme. De Stael'in, Shakespeare incelemesi olarak kurguladığı, fakat sonuçta sanatçı dehasını çözmeye çalışan bir inceleme olduğu muhakkak olan yazısını hatırlayabiliriz.

Dolayısıyla Feministlerin Shakespeare metinlerine odaklanan eleştirilerinin temelinde, basitçe zannedildiği gibi bir nefret yoktur ve her ne kadar Shakespeare zaman zaman 'kadın düşmanı' olarak ilan edilmiş olsa da cinsiyetlerin temsilindeki tuhaf ve doğallaşmış travesti dönüşümün açıklanması gerekmektedir. Pek çok feminist

Shakespare yorumu yanında 1990'da Case'in, Shakespare oyunlarının yazıldığı ve planlandığı gibi, yani kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından oynanarak sahnelenmesinin denenmesi gerektiği üzerine önerisi, son derece enteresandır.[137] Belki de ancak o zaman bu cinsiyet değişimi ve dönüşümünü bir parça olsun anlayabilecek, Shakespeare'in oyunlarının yabancılaştıran ve inandıran uçurumlarını kavrayabileceğiz.

Feminist eleştirinin en önemli katkısı, geleneksel bakışın normalleştirdiği ve artık göremediği noktalara farklı bir bakış açısı getirerek odaklandığı birimi ve üzerine üretilen düşünceleri yenilemesidir. Shakespeare metinlerine feminist ve sonraki adımda queer eleştirel yaklaşım bu bağlamda önemli bir açılım oluşturmuştur.

"Kadın oyuncunun sahneye çıkma özgürlüğü Batı tiyatro geleneği içinde İtalya'da ve İspanya'da 16. Yüzyılda, İngiltere'de 17. Yüzyılın ikinci yarısında elde edildi edilmesine ama sahne üzerinde kadının bütün olanaklarıyla bir estetik öğe olarak değerlendirilmesi sorunu, günümüze kadar estetik olmaktan çok bir etik sorun olarak devam etti."[138] Kadın, sahnedeki oyunun konusu içinde, yaşamın bir parçası olduğu için doğallıkla vardır, fakat canlandırılmaya gelince, kendi kendisini temsil etme şansı Avrupa'da on altıncı yüzyılın ortalarından on yedinci yüzyılın ortalarına kadar geçen uzun bir süreçle gerçekleşmiştir...

Kadınların tiyatro tarihinde görünür kılınması üzerine yapılan çalışma ve araştırmalar, farklı tartışmalarla ilerlerken önemli çalışmalar ortaya konmuştur. Antik Yunan döneminde mitolojik öyküler anlatan 'Oyuncu fahişeler'den Rönesans, Restorasyon, Victoria dönemlerindeki kadın tiyatrocuların araştırılmasına odaklanan çalışmalar geniş bir yer tutar. Aston, bu çalışmalara ve bulgulara çalışmalarında geniş yer ayırmıştır. [139] Kadın oyuncuların çalışma koşulları, yönetici veya yönetmen olarak tiyatro yapan kadınlar, bunlarla ilgili anlatılanlar, her türlü bulgu, bu çalışmalarla birlikte bilgi alanı içinde yerlerini almıştır.

Feminist tarihçiler, tiyatro tarihi içinde kadının sahnede görülmediği dönemlere baktıktan sonra ya da bununla birlikte, gözlerini kadın oyun yazarlarına çevirdiler. Yani kadının, kadın tarafından temsil edilme biçimlerine... Kadın oyun yazarları arandı, araştırıldı. S. E. Case, çeşitli araştırma dönemlerinin böylece belirdiğini

vurguluyor. Bunlar şunlar: 17. yüzyıl başı İngiltere, 19. yüzyıl Amerika, 20. yüzyıl Avrupa ve Amerika.

Bunlar aynı zamanda cinsiyet temsiliyetleri bakımından önemli dönemlerdir ve kadın tarihi çalışmalarının da bu temsiliyet ve dönüşümleri incelediği dönemlerdir.

Araştırmaların bir yerde biteceği zannedilmesin. Kadınlar, erkekler tarafından yazılmış tarih ve teorilerin içinde görünmez kılınmışlardır ama öyle derin ve silinmez izler bırakmışlardır ki, ne zaman ve nerede olursa olsun baktığınızda bu izleri görebilirsiniz. Bu yüzden araştırmalar, çalışmalar 'her şey ortaya çıktığında' bitecek değil. Böyle bir yaklaşım, zaten eril bir düşüncedir ve her şeyin sonlu, açıklanabilir bir çerçeveye sahip olduğunu imler. Kendi adıma korkmuyorum. Kadınlar iz bırakmayı bilirler ve ne kadar gizlenmeye, görünmez kılınmayı çalışılsa da (bilerek veya bilmeyerek) mutlaka görünecekler, ortaya çıkacaklardır.

KADINLARIN OYUN YAZARLIĞI / METNİ BEDENLE YAZMAK

Feminist oyunlar yazmak, her şeyden önce bilinen her şeye karşıt, bilinen ve ana-akımlaşan her şeyi sorgulayan, itiraz eden oyunlar yazmak demektir. Temel bir itiraz, isyan, öfke ve tahammülün tükendiği, sabrın taştığı ruh içerirler. Bu yüzden feminist oyunların / performansların tartışma açması kaçınılmazdır, görmezden gelinmesi mümkün değildir.

Örneğin, Amerikan tiyatrosundaki feminist metin yazarlığından söz edeceksek, önce var olan Amerikan tiyatro estetiğine getirilen eleştiri ve itirazları anmak gerekir. O güne kadar oluşturulmuş tarih, tiyatro birikimi ve her şey politik/estetik, avant-garde /yerleşik, popüler/politik gibi pek çok karşıtlık çerçevesinde irdelenmiş, sorgulanmıştır[140]. Karşıtlıklara yerleşen kavramlardan anlaşılacağı gibi bu tartışmalar, görmezden gelinebilecek tartışmalar değildir ve muhtemelen de tiyatro çalışmaları çerçevesinde kalmaz, genele yayılarak tartışılır. Zaten feminist yöntem de sanatın araçsallığı ile yaşamı, ilişkileri ve biçimleri tartışmaya, sorguya açmayı, dönüştürmeyi amaçlar...

Feminist oyun yazarlığı üzerine yapılmış ve yapılan çalışmalarda dikkat çekilen ortak bir nokta var. Bu alanda metin üretenlerin 'iyi kızlar' olmadığı... Örnek olarak Dolan, H.K. Chinoy'un bu alandaki ilk çalışmalardan birinde, metinlerini incelediği Mercy Otis Wanneh, Anna Cora Mowatt, Olive Logan, Ada Isaacs Menken, Eva Le Gallienne, Susan Glaspell, Edith Isaacs, Cheryl Crawford, Margaret Webster, Hallie Flanagan Davis'in 'iyi toplum' sınırlarının dışında yaşayan, tiyatronun bir iş kolu olmayan tarafında, kendilerini sanat ve zanaata adayan, farklı bir misyonla sanat üreten sanatçılar olduğunu[141] söylediğini vurgular. Bu kadınlar, tiyatronun biçimsel ya da içeriksel kural ve sınırlarına uymayan bir üretimde bulundukları için mi 'iyi kızlar' olmadıkları ima ediliyordu? Yoksa erkek egemenliğini inkâr edip başına buyruk oldukları için mi?

Feminizmin ve cinsiyetler arası eşitlik meselesinin sorduğu temel sorular, tartışmaya açtığı konular, çok doğal olarak oyun

metinlerinin de dayanağıdır. Konular, eylem alanıyla ve feminist teorinin gelişimiyle gelişir. Sorular ise doğal olarak ortaktır. Örneğin Chinoy ve Berson'ın ele aldıkları oyun metinlerinde irdeledikleri, uzun uzun düşünüp, tartıştıkları sorular şunlardır: Beyaz kadınlar güçlü konumlara ulaştıklarında bir şeyleri değiştirirler mi? Kadınlar, erkeklerin sahip oldukları güçlü değerlere ulaşma başarısı gösterdiklerinde neler olur? Örneğin başarıya ve kıstaslara ait bir şeylerin değişmesi gerektiğini düşünürler mi? [142]

Kadınların tiyatro tarihindeki yokluğunu biraz kurcalayınca, üzeri örtülmüş ya da ahlakla ilişkilendirilerek karalanmış hikâyeler çıkıyor. S.E. Case, *Feminizm ve Tiyatro'da* 'Kadın Öncüler' başlıklı bölümde Antik Yunan ve Roma dönemlerindeki kadın ve tiyatro ilişkisini gayet sarsıcı bir şekilde anlatır[143]. Geleneksel tiyatro tarihi içinde anlatılanların örtüsünü kaldırır, manzarayı başka bir açıdan gösterir. Temel olarak sınıfsal bir çözümleme sunan Case, kadınların tiyatro tarihi içinde görünmediğini, görünen çok az sayıdaki kadının ise bir şekilde ayrıcalıklı olduğunu vurgular. Bu kadınlar, *"Sınıfsal açıdan, güzellikleri sayesinde, nüfuzlu erkeklerle olan bağlantıları nedeniyle veya belki de eserleri gelenekselleşmiş eserlerle bazı benzerlikler gösterdiği için"* geleneksel ataerkil tarih içinde yer alabilmişlerdir. Case bunun aksi durumda, yani *"Kamusal ataerkil dünyaya ait formlardan ziyade kendi özel dünyalarına uygun olan formları denemiş olan yoksul kadınların, renkli kadınların, lezbiyenlerin, 'çekici olmayan' kadınların ve yenilikçi kadınların performansları ve anlatıları, baskın olan kültürel kodlar nedeniyle tiyatro tarihinde önemli sayılmamıştır. Hatta sözde elit olarak adlandırılan kadınların eserleri bile kısmen belgelenmiştir."*[144] Case'in vurguladığı üç temel mesele vardır: Ataerkil bir form olan tarihsel belge ve kayıtlara dâhil edilmemiş olmak; kadınların da kendi arasında sınıf, renk, cinsel ve sosyal ayrımlar bulunması; erkeklerce tanımlanmış kamusal alanların dışında zorunlu olarak tanımladıkları kendi özel alanlarında ürettiklerinin (ev içi emeği ya da özel alandaki gösteriler ile beden sanatları) de göz önüne alınması gereği.

Aslında bu sonuncusu, feminist sanat tarihinin temel tartışma alanlarından birisidir. Kadınların kendi özel alanlarında ürettiklerinin 'sanat' olarak tanımlanmamış, hatta önemsenmemiş, hafifsenmiş olması. Kadınların özel alanlarda ürettikleri el işleri, tekstil

ürünleri, vb üretimler genellikle 'sanat' olarak görülmemiş ve değerlendirilmemiştir. Buna benzer olarak kadınların özel alanlardaki gösterileri de 'seçkin' gösteriler olarak nitelenmez.

T. Bentley'in *Salome'nin Kızkardeşleri* adlı kitapta harika bir şekilde anlattığı[145] özel mekânlarda gerçekleşen dans gösterileri, altmışlı yıllarda ilk örnekleri görülen, yetmişlerde avant-garde bir tonda devam eden ama seksenler ve doksanlarda artık alternatif sanat çevrelerince sahiplenilen performansların ilk örneklerindendir. Bentley, Salome arketipinin izinden giden bu gösterilerin, meşhur Yedi Tül Dansı'nın dans-erotizm-kadın-gösteri ekseninde nasıl kurulduğundan örneklerle söz eder. Bunlar bir ölçüde kadın bedeni ile sanatın modern bir alanda buluşması, dişilik olarak tanımlananın temsili olarak görülebilir.

Bunu hatırlayınca Paris salonlarındaki gösterileriyle Collet'i anımsamamak mümkün değil. Hatta Colette biyografi J. Thurman'ın yazdığı *Bedenin Sırları* adlı biyografik romanda bu gösteriler ayrıntılı şekilde anlatılır.[146] Az çok benzer dönemlere denk gelen başka bir coğrafyada, Fransa'da başlayıp Amerika'da süren tanıklıklarıyla Gertrude Stein ve Alice Toklas da benzer özel mekân gösterilerini heyecanla anlatırlar. Kişisel anlatılara çokça yaslanan feminist tarih, bu anlatılardan beslenir, belgelenir. Stein'ın neredeyse polisiye denilecek denli karmaşık bir biyografik bilmeceye dayanan *Alice Toklas'ın Özyaşamöyküsü* adlı kitabı, A. Toklas'ın da aslında Stein ve sanatla iç içe olan ev yaşamından enstantaneleri paylaştığı *Yemek Kitabı*, bu bağlamda heyecanlı okumalardır.[147] Aynı zamanda farklı bir tarih okuması, başka türlü bir yaşam tanıklığı olan bu kitaplar, performans sanatının kişisel ve kadınlara ait örneklerini iletmesi açısından da önemlidir.

Kısacası, kadınların özel alanlarda gerek bedenleriyle gerekse emekleriyle ürettikleri sanat, kamusal ve kabul edilmiş alanlardaki sanatın tarihi içinde yer almamış, ayrı bir başlıkta da kaydedilmemiştir. Case, bu noktaya özel bir vurgu yaparak örneğin Antik dönemde, kadının 'sahnede', yani kamusal ve onaylanmış alanda olmamasının, daha doğrusu bu alandan dışlanmış olmasının, özel alanda sanat üretmediği anlamına gelmediğini söyler. Burada da yine Case'in öne sürdüğü iki önemli belirtece dikkat etmemiz gerekir. Birincisi, bu 'bedene yazma' veya 'bedenle yazma' ediminin

oyun yazarlığı olarak kabul edilmesi gerektiği, ikincisi de özel alanda üretilenin, kamusal alanda üretilenin tarihi içinde yer almaması.

Case'e göre özel alanda bedenleriyle sanat üreten kadınlar birer oyun yazarıydılar. Yani Antik Yunan tiyatrosu içinde kadınlar sahneden, yani resmi, devlet eliyle tiyatro üretilen tiyatro sahnesinden uzaktılar ama tiyatro yapan kadınlar olduğu aktarılmaktadır. Genellikle 'fahişelerden oluşan kadın mim oyuncuları' olarak belirtilen bu kadın oyuncular üzerine, aktarılanları yeniden değerlendirmek gerekir. Bu mim oyuncuları, metni bedenleriyle yazan kadınlardır ve *"bu kadınlar, yazılı metnin kalıcılık özelliğinden; yazılı metnin tiyatro binalarıyla, devlet gelirleriyle, profesyonel oyuncu ekipleriyle olan özel bağlantısından dışlanmışlardır; tüm bunlar sadece erkeklerin sahip olabilecekleri ayrıcalıklardı... ne yazık ki bu sözsüz etkinlikleri kaydedecek bir teknik yoktu."*[148] Peki, bu ilk kadın oyun yazarları nasıl bir sanat üretiyorlardı ve bunlar kimdiler? Bunlar kadın mim oyuncularıydı ve bir anlamda devlet eliyle yapılan tiyatronun alternatifi olan popüler tiyatronun yaratıcılarıydılar. Case, onların, yazılı metinleri de hiçbir zaman kayda geçmemiş şekilde etkilemiş olabileceklerini belirtiyor.

Çok açık ki bu kadın mim oyuncuları, bedenleriyle yazdıkları metinleri sergiliyorlardı. Bu kadınlardan, *"ataerkil tiyatro tarihi, kadın icracı tanımına, kadın cinsiyetine atfedilen cinsel rolü ekleyip genellikle 'oyuncu fahişeler' olarak bahseder."*[149] Case, bu kadınlar hakkında uzun uzadıya bilgi verir ve dönem araştırmalarıyla birlikte geleneksel tiyatro tarihinin içinde özel, başka bir alan açarak bir aydınlık yaratır. Tiyatro tarihi adına bu alanın okunması, bilinmesi önemlidir, çünkü bugüne dek uzanan sahnedeki kadın ile ahlak meselesini ilişkilendirme alışkanlığının kaynaklandığı yer burasıdır. Destansı bir şekilde anlatılan ilk kadın oyuncu olarak tarihe geçmiş (o da imparator ile evlendiği için) Theodora'nın hikâyesi de 'ehlileştirilen, ahlaklılaştırılan' pek çok kadının hikâyesi gibidir.

" İlk kadın sanatçılar, İ.Ö. IV. Yüzyılda Helenistik Çağ tiyatrosunda, rahibelerden kurulu kadınlar korosunda yer almışlardır. Roma ve Bizans döneminde ise kadın daha çok bir eğlence aracı olarak açık saçık pantomimlerde görülmüşlerdir. Doğu'da da Batı'da da kadınlar tiyatro sahnesine ilk kez XVII. Yüzyıl başlarından itibaren çıkabilmişlerdir" [150] diyen Ö. Nutku, ilk önemli pantomim kadın sanatçının

İS. VI. Yüzyılda yaşamış Bizans İmparatoriçesi Theodora olduğu bilgisinin aktarır. Burada dikkati çeken konu, bu başarının ayrıcalıklara sahip bir kadın tarafından gerçekleştirilmiş olmasıdır. Aynı dönemde yaşamış ve sahnede başarı kazanmış başka kaç kadın sanatçı olduğu düşünülmelidir. Nutku'nun aktarımıyla, *"Theodora, siyasal alanda gösterdiği beceri yanı sıra, tiyatronun gelişmesi için gösterdiği çaba ile de anılır. İ .S. VII Yüzyılda, Sevilleli Isidora ansiklopedik niteliği olan bir kitap yazarak tiyatro yapıları ile oyunculardan söz etmiş ve ortaçağ karanlığının bazı yerlerini aydınlatan bir ışık olmuştur. Ancak tiyatro tarihi açısından hizmeti daha büyük olan bir kadın VIII Yüzyılda Doğu'da görülür. T'and Hanedanlığı döneminde, hükümdar Ming Huang, sanattan ve tiyatrodan hoşlanan Yang Kueifei'ye vurulunca, genç kadının kehribar rengindeki badem gözlerinin etkisiyle dünyanın ilk tiyatro okulunu kurmuştur. Ve bu genç kadın sayesinde imparator Ming Huang da 'tiyatronun koruyucu meleği' olarak Çin tarihinde yerini aldı."* [151] Açıkça söylemek gerekir ki bu bilginin de bir erkek fantezisi olduğu düşünülebilir. Zira kadının yeteneği, tiyatroya, sanata olan tutkusu ya da iyi oyunculuğu, vb değil, 'kehribar rengi gözleri'dir bu okulu açtıran. Kadın, yeteneği ya da aklıyla, mesleğiyle değil görünüşüyle, o da büyülü ve tam olarak açıklanamaz derecede etkili olan özellikleri dolayısıyla bir başarıya imza atmış görünüyor!

Burada ilginç olan bizlerin de bir kırılma yaratmamız gereğini hissetmemiz. Feminist eleştirinin itiraz ettiği yerleşik birimler, sandığımızdan daha derinde. Feminist eleştiri perspektifinden baktığımız zaman, nasıl ki temel kavramları, sözcüklerin anlamlarını yeniden düşünmek gerekiyorsa, feminist tiyatro eleştirisinde de aynı yeniden bakışı üretmeliyiz. Yani 'kadın' ya da 'erkek' dendiğinde kast edilenin aslında bir kalıp olduğunu, bireylerin sınıf, ırk, cinsiyet ve tüm diğer özellikleriyle birlikte bu kalıpları zihinlerinde karşıladıklarını düşünmeliyiz.

Feminizm, özellikle ikinci dalga feminizm kadın ya da erkek gibi temel sözcükleri / kavramları epistemolojik olarak bozmaya, açmaya, tartışmaya meraklıdır. Bunun bir uzantısı olarak feminist tiyatro eleştirisinin de ikinci dalgayla paralel gelişen ve çalışan araştırmacılarının böyle bir epistemolojik araştırmaya giriştiklerini görüyoruz. Yani 'oyun yazarlığı' dendiğinde aklımıza şu anda gele-

nin peşine düşüp bu eylemin kadınlar tarafından yapılıp yapılmadığını mı araştırmalı, yoksa oyun yazarlığını yeniden tanımlayarak, ya da tanımlar üstüne çıkarak mı araştırmalı? Klasik bir gelişimi izleyen dramatik metin yapısı mıdır kast edilen ve tekrarlanan, yoksa kadınların kendilerine has, ataerkil kalıplara uymak zorunda olmayan bir metin anlayışının ve bunun yazımının peşine mi düşmeli? Doksanlarda feminist tiyatronun dil arayışı bu tartışmadan güç almıştır...

Oyun yazarlığı bağlamında feminist eleştiri, feminist tiyatro ve toplumsal cinsiyet düşüncesi ilginç dönüşümler gösteren ve birkaç parçada ilerleyen bir alan.

Oyun yazarlığı bağlamında öncelikle, var olan yazarlık birikiminin, oyun metinlerinin incelenmesi, feminist eleştirel bir gözle kadın temsiliyetinin değerlendirip okuması, önemli ve kendi içinde gelişen bir çalışma alanıdır. Kadının ya da heteroseksüel erkek dışındaki tüm bireylerin erkeğin kaleminden, erkeğin değerlerinin egemen olduğu bir toplumun ortak bilincinden yazılması veya hiç yazılmaması, yani görünür olması veya olmaması bu alandaki önemli bir çalışma ve düşünme alanıdır. Bu çalışmalar, birikimin sorgulanması bağlamında devam etmekte, daha çok tarih ve kültür araştırmaları bağlamında sosyoloji ve sosyal psikoloji alanlarıyla kesişerek ilerlemektedir. Shakespeare metinleri üzerine yapılan cinsiyet okumaları en önemli örneklerdir.

Yazarlık bağlamında ikinci çalışma alanı, gizlenmiş, duyulmamış, tanınmamış, yok sayılmış kadın yazarlar ve yazdıkları üzerine yapılan çalışmalardır. Var olan yazarlık birikiminin, ortaya konmuş metinlerdeki kadın temsiliyetinin irdelenmesi ve kadın oyuncunun sahnede olmadığı dönemlerde üretilmiş metinlerin ve sahnenin incelenmesinden sonraki feminist eleştiri alanı, görülmemiş kadın yazarların keşfedilmesi, ortaya çıkarılması üzerine yapılan çalışmalardır. Yetmişli yılların sonlarından itibaren bu alandaki çalışmaların önemli araştırmalarla ortaya konduğu dikkati çekiyor. Bu alan da oto/biyografi ve kişisel tarih, tiyatro tarihi alanı ile kesişerek ilerlemiştir ve komşu alanındaki gelişmelerle feminist tiyatro araştırmaları da eşzamanlı gelişmiştir. Türkiye'de M. Yolcu'nun Müzeyyen Erim üzerine yaptığı çalışmayı[152] hatırlayabiliriz. Başta Aston olmak üzere pek çok feminist tiyatro incelemecisi bu alanı,

'kayıp' kadın yazarların ortaya çıkarılması olarak başlıklandırıyor. Kayıp birikim üzerine yoğunlaşmak, bir yandan Nochlin'in açıklamalarına geri dönmeyi, hatırlamayı ve yanıtları o çerçevede tartışmayı gerektiriyor, diğer yandan da bu konsantrasyonu kaybetmeden kayıp geleneğin izlerini sürmekte ısrar etmeyi teşvik ediyor.

Bu bağlam üzerine okurken dikkati çeken bir konu, yazılmış, kaydedilmiş tarihte görünmeyen kadın oyun yazarlarının peşine düşen araştırmacıların sadece kuramsal araştırmacılar olmamasıdır. Örneğin, hem Wandor hem de Aston, 1978'de kurulan feminist tiyatro grubu Mrs Worthington's Daughters'dan söz açarak bu grubun kadınlar üzerine yazılmış ya da kadınların yazdığı 'kayıp' metinleri keşfetmeyi amaçlayarak kurulduğunu anlatırlar.[153] Bu grup, oyun metinlerinde hep 'diğeri' üzerinden tanımlanan, yani bir erkeğin eşi, annesi, kızı ya da sevgilisi olarak tanımlanan kadınların erkeklerle eşit bir konuma taşınması amacıyla araştırma ve çalışmalar yapan bir feminist tiyatro grubudur. İlk prodüksiyonları, yaşamını oyun yazarlığıyla kazanan ilk kadın yazarlardan biri olan Susannah Cibber'in *The Oracle* (Kehanet) adlı oyunudur.[154]

Feminist eleştiri, yüzünü tiyatroya ve tiyatronun tarihine çevirdiğinden bu yana yazılmış tarihte adı geçmeyen yazarlar üzerine araştırmalar yapıyor, isimleri vurguluyor. Burada bir kez daha tiyatro tarihi veya oyun yazarlığı tarihi kitaplarında yer almamış ilk kadınlara bakmak, bir kez daha anmakta fayda var.

Hrotsvit von Gandersheim (MS 935-973)[155], yazılmış bir metnin yazarı olan ilk kadın...

Aphra Behn (1640-1689)[156], İngiltere'de bir oyun yazarı olarak yaşamını kazanın ilk kadın...

Sor Juana (1651-1691), 'Yeni Dünya'da oyun yazan, oynayan ve yayımlayan ilk kadın...

Mrs Mercy Otis Warren (1728-1814), ilk Amerikalı oyun yazarı kadın...

Kuşkusuz ki bu isimler, sadece öncülerden birkaçı. Bugün, bu isimler üzerine yapılmış pek çok çalışma, körlüğü ortadan kaldırmaya yönelik tartışmalar içermektedir. Her biri ayrı birer çalışmanın konusu olduğu için, bir başka çalışmaya bırakarak burada, her biri ayrı ayrı muhteşem ve ilham verici kadınların sadece isimlerini anarak geçiyorum. Sadece Behn'in kendisini *"ekmek parası için yaz-*

mak zorunda olan ve bundan utanmayan bir yazar"[157] olarak tanımladığını belirterek...

Oyun yazarlığı açısından düşündüğümüzde üçüncü bir çalışma alanı, daha güncel olarak kadın oyun yazarlarının feminist bir açıyla oyunlar yazması, yazdıkları oyunları bu bağlamda sunmaları ve bunlara ilişkin çalışma ve derlemelerden söz edebiliriz. Bu bağlamda İngiltere'de Caryl Churchill, Timberlake Wartenbaker, Sara Daniels, Briyony Lavery gibi isimler ilk akla gelenler arasındaysa Türkiye'de de Zeynep Kaçar, oluyor. Amerika kıtasındaki feminizmin daha 'renkli' olduğu ve bu bağlamda etnik, ırk ve cinsel kimlikleri yansıtan bir feminizm olmasını hatırlayarak ürettiği feminist tiyatronun da bunu yansıttığını, oyun metilenlerinin de bu bağlamda olduğunu söyleyebiliriz. Meseleyi kadın-erkek düalitesinden sıyırıp toplumsal cinsiyet çerçevesine genişlettiğimizde ise heteroseksüel olmayan tüm ötekilerin varlıkları üzerine üretilmiş metinler geliyor akla. Böyle olunca da daha farklı bir yaklaşım, daha farklı biçimler kendisini gösteriyor. Özen Yula'yı, Kürşat Şamil Yılmaz'ı, Nihal Celkan'ı bu bağlamda oyunlar üreten yazarlar arasında saymamız gerekir.

Feminist olarak nitelenmek konusundaki ısrar kadar, feminist olarak nitelenmemek konusundaki ısrar da şiddetlidir. Dolayısıyla ısrarla feminist, cinsiyet ayrımı karşıtı oyunlar yazanlar kadar, yazdıkları oyunlarda cinsiyet eşitliğine özel bir dikkat göstermeyen, fakat yaşam biçimi ve yaşamı algılayış bakamından zaten eşitlikçi olduğunu ifade eden, cinsiyet eşitliğinin normalleşmiş olduğunu vurgulayan yazarlar da vardır. Kadın yazar ifadesine keskin bir tarzda karşı çıkan Adalet Ağaoğlu kadar, feminist olduğunu vurgulayan Zeynep Kaçar da kadın sorunlarını ele alırlar. Aston, benzer bir yaklaşımın genç kuşak Batılı oyun yazarlarında da görüldüğünü belirtiyor ve bu reddin Phyllis Nagy, Rebecca Prchard, Judy Upton gibi genç kuşak yazarların *"feminizmden uzaklaştıkları veya antfeminist saldırının bir parçası haline geldikleri"*[158] anlamına gelmediğini vurgular. Bu mesele önemlidir, çünkü bu artık feministlerin ya da cinsiyete dair her türlü ayrımcılığa karşı çıkanların, sadece kadınların dışlanmasına değil, tüm dışlanan bireylere karşı bir hassasiyet gösterdikleri, anlamına gelir. İkincilleştirilen sadece kadın-

lar değil, tüm LGBTTİ bireylerdir, hatta çocuklardır. Görünmez olan, şiddete maruz kaldığı halde görmezden gelinen, hatta 2015'te yaşadığımız gibi, şiddetin üzerinde bu kadar durulmasına, önlem alınmaya çalışılmasına karşın şiddetin bu kadar arttığıdır... Trans cinayetlerinin görülmemesi, trans intiharlarının görülmemesi, kadın ve çocuklara gösterilen şiddetin önlenmesi için pek çok şey yapılıyor gibi görünmesine karşın şiddet oranındaki artışın içler acısı bir hale ulaştığının ilan edilmemesi, görülmemesi, kabul edilmemesi... Bunlar birer mesele olarak oyun metinlerinde, sahnede yavaş yavaş yerini alıyor, ancak elbette alternatif sahnelerde...

Bugün de pek çok yazar ve sanatçı, kategorizasyondan, kategorize edilmekten hoşlanmıyor. Feminist oyun yazarı olarak etiketlenmenin bir kısıtlamaya ve sorumluluğa neden olduğu düşüncesi bize çok yabancı değil. C. McIntyre'ın *"kategoriler lanetlidir"*[159] ifadesi, cinsiyet kategorilerinden başlayarak pek çok ayrışmayı lanetleyen bir anlam taşıyor. Özellikle 1990 sonrası yazarların böyle bir kategorizasyondan uzak durma arzusu kavranması zor bir yaklaşım değil. Bu, üç yönlü yorumlanabilir. Birincisi 1990 sonrası modern kronolojiye ve kategorizasyona dayalı çözümleme ve irdeleme yaklaşımlarının gittikçe terk edilmesi, parçalı ve çok odaklı post-modern irdeleme yaklaşımlarının yaygınlaşması. İkincisi, önceki yazarların bu kategorizasyonlar ve etiketlenmelerle dar alanlarda düşünülmeleri, belirli açılarla sınırlanmaları kaderini paylaşmak istememe. Üçüncü ve belki de en önemlisi ise artık cinsiyetin bir düaliteyle sınırlı olmadığının, feminizmin sadece kadınları ayıran bir hareket olarak gelişmenin yanında, toplumsal cinsiyetin aşıldığı bir noktaya taşınması ve Butler'ın dediği gibi 'cinsiyetten arındırılmış bir akıl ve insan' ideline olan inanç ile kapsamının genişlemesi, bu nedenle de hiçbir kategoriyi kabul etmeme durumu...

Tiyatro tarihinde görülmeyen kadın emeği üzerine yapılan çalışmalar, ezber bozucu olmaları ile farklı bir açıdan ışık tuttukları alana da büyük bir katkı sağlamışlardır.

Tiyatro tarihinin yeniden yazılması ve feminist eleştirel bir gözle yeniden izlenmesi konusunda, Aston Bassnet gibi feminist tiyatro araştırmacıları, Behn ya da Hrotsvit gibi sıra dışı örnekler üzerinde odaklanmanın bütün bir unutulmuşluğu tamir edemeyeceğini, bu öncü ve aykırı ilan edilen birkaç isimle yetinmemek

gerektiğini eklerler[160]. Kısacası Bassnet, istisnalar üzerinde düşünüp durmayı bırakmayı, Aston da metin yazarı kadın olup olmadığını araştırıp durmak yerine, ki böylece ataerkil bir yordamın peşinden de gidilmiş olunuyor, kadın oyuncuların ve bunların çalışma koşullarının, kadın tiyatro yöneticisi ya da yönetmenlerinin araştırılmasının daha faydalı olacağını belirtirler. Yapılan araştırmalar, kadınların zaman içinde tiyatroya yaptıkları katkıları değerlendirmekte, ortaya çıkarmaktadır.

Aston, bu çalışmalara dayanarak, örneğin Edward dönemi İngiliz tiyatrosunda kadınların yönetici pozisyonlarda yer aldıkları süre içinde, çalıştıkları tiyatroları oyun yazarlığı ve yeni biçimler konusunda daha çok beslediklerini anlatıyor. Örneğin Kingsway Tiyatrosu'nun yönetici oyuncusu Lena Ashwell'in Cicely Hamilton adlı bir yazarın *Diana of Dobson's* adlı oyunu okuduğu ve sahnelenmek üzere seçtiği aktarılıyor. Yüzyılın başında Manchester'daki Gaiety Tiyatrosu'nu maddi olarak destekleyen ve yöneten Annie Horniman'ın gelen metinleri okuduğu ve seçtiği yaygın olarak biliniyordu. Horniman'ın yeni oyunlardan oluşan modern bir repertuar kurmayı özellikle desteklediği, hem erkek hem de kadın yazarlara eşit şans tanıdığı da bilinmektedir. Ayrıca uluslararası bir üne sahip olan Sarah Bernhardt'ın da tiyatro yöneticisi olarak tanınmamış oyun yazarlarının oyunlarına (bunların arasında kadın yazarların da oyunları olduğu aktarılıyor) gişe riski taşımasına karşın şans tanımıştır. Aston, bir yandan yönetmenlik anlayışının doğup gelişmesinin diğer yandan da deneysel çalışmaların tiyatroda kadınların daha çok var olmalarını sağladığını vurguluyor. Özellikle ensemle anlayışı, kadınların tiyatroda yer almalarını neredeyse zorunlu kılmıştır. Örneğin Andre Antoine'ın Paris'te kurulan Theatre Libre'si alternatif bir tiyatro olarak, bir ensemble topluluğu olarak tanınıyordu ve Marya-Cheliga tarafından 1897'de kadın oyun yazarlarını teşvik etmek için kurulan Théâtre Féminisite'i destekliyor, bünyesinde ortak deneysel çalışmalar yapıyordu.[161]

Fransa'daki uygulamalara çok benzer olarak İngiltere'deki yönetmen topluluklarının da benzer çalışmalar içinde olduğu biliniyor. Burada önemli ve izlemeyi kolaylaştırıcı bir etken olarak, yapılan işlerin, çalışanların, işleyişin iyi belgelendiği aktarılıyor. Yine İngiltere tiyatroları içinde Edy Craig'in Pioneer Players adlı

topluluğu, topluluğun çalıştığı tüm alanlarda kadınların ağırlıkta olduğu bir kadro ile dikkatleri çekiyor. Kendi ürettiğini kaydetmeye meraklı modernizmin belgecilik anlayışı, tiyatro tarihinin izinin ayrıntılarla sürülmesini kolaylaştırmıştır.[162]

Tabii bu, kadın yöneticilerin kadın oyun yazarlarının, erkek oyun yazarlarıyla eşit fırsatlara sahip olmalarında büyük etkisi olduğu görülmeli. Öncelikle kadın tiyatro yöneticileri, mizajinik bir tavır sahibi olmadıkları ve kadın oyun yazarlarını erkek takma isimler bulmak zorunda bırakmadıklarını da tahmin etmek güç değil.

Dünya Sağlık Örgütü, 2014 Cinsiyet Eşitsizliği Raporu'nda dünya genelinde, kadınlar tarafından yönetilen bölgelerde (iş alanı, yerel yönetim, şirket, vb) suç ve anlaşmazlıkların gözle görünür derecede daha az olduğunun bulgulandığını açıkladı.[163] Kadın yöneticiliğinin tiyatro alanında, yüzyıllar önce de gelişime önemli ölçüde katkıda bulunduğunu görmek gerçekten ilginç.

Feminizm, oyun yazarlığına, tiyatronun bir işaretler sistemi olarak kavranması ve çözümlenmesi açısından yaklaşır. Bu şekilde, gerek uygulamada, gerekse oyun yazarlığında temel mekanizmayı ve ana akım tiyatro tarihi içinde kadınların yerini sorgular. Bu ana akım tarih içinde baktığımızda ise kadınların tiyatronun çalışma alanlarındaki varlığı hep sorunludur.

Feminist eleştiri, geleneksel yapısıyla tiyatro uygulamalarının çok uzun dönemler boyunca tek bir kişi yönetiminde yürüdüğünü, gerek topluluk yöneticiliği gerekse oyun yazarlığının, yönetmenliğinin çok büyük bir çoğunlukla erkek tarafından idare edildiğine dikkati çeker. Kadın uygulamacılar ve oyuncular, bu ana akım tiyatro fotoğrafı içinde olsa olsa 'alternatif bir metinle' var olabilmişlerdir. Aston bu noktada ilginç bir bağlantı kuruyor ve bu kadın uygulamacıların ortaya koyduğu 'alternatif tiyatro çeşitlerini de oyuncuların fiziksel özellikleriyle (yüz ifadeleri, boy, beden, renk, saç rengi, etnik köken, vb) işaretlendiğini belirtiyor.

Özellikle kişisel özelliklere dayanan 'star' imgesinin ve buna dair göstergelerin sayesinde kadın oyuncuların kendilerine yer açtıklarını belirtiyor. Yani tamamen kişisel etki ve bireysel bir var oluş.[164] Bir başka deyişle, kadınların tiyatro sahnesindeki varlıkları, yine eşit bir cinsiyet algısına odaklı olarak yönetilmiyor, kişisel

ayrıcalıklar, özellikler ve kişisel yeteneklerin kurduğu bir 'bireysel' yükseliş biçiminde tezahür ediyor. Dikkat etmemiz gereken, aykırı ya da sıra dışı örneklerin bir varlık oluşturması değil, genele dair hakların, eşitliklerin kullanılmasıdır. Genel anlamda feminist araştırmacılar, özelde de feminist tiyatro incelemecilerinin pek çoğu, bu aykırı olanın dışındaki genel üzerinden değerlendirmeler yapmak gerektiğini öne sürerler. Bu yüzden 'star oyuncular' ve onlar üzerine yapılmış çalışmalara bu bilinçle yaklaşmak gerekir.

Örneğin Aston, uluslararası üne sahip üç oyuncu, Bernhardt, Terry ve Duce üzerine yapılmış yapılan çalışmalara dikkat çekerek bunların kadınların sahnede genel olarak var oluşlarına bir örnek oluşturamayacağını, kişisel başarı ve yetenek öyküleri olduğunu vurguluyor. Bu üç oyuncunun, kendi kişisel efsanelerini yarattığı, kadınlar ve tiyatro bağlamında kurduğumuz ilişkiyi aydınlatamayacak, açıklanmasına yardım edemeyecek bir bağlamda bir etki alanı oluşturduklarını aktarıyor. [165]

Dikkat çekilen bu nokta, gerçekten önemlidir ve bu kişisel başarı efsanelerine karşı temkinli yaklaşmak gerekir. Cinsiyetler arası eşitlik üzerine herhangi bir tartışmada, kadınların da erkekler kadar başarılı oldukları söylendikten sonra kanıt olarak bu 'başarıya' ulaşmış kadınlardan örnekler verilir. Fakat bunlar, genel olarak 'kadınları' temsil etmek bir yana, evet, gayet büyüleyici harika öykülerdir ama nihayetinde kişisel bir başarıya, bireysel ayrıcalıklara işaret eder. Feminizm, bu bireysel başarıları görmezden gelmez. Öte yandan feminizm, son derece de ender karşımıza çıkan bu bireysel başarı öykülerinin peşine düşecek, bu bir avuç sıra dışılıkla yetinecek kadar da saf değildir kuşkusuz. Genelin, kitlenin başarısı, kitlenin kazanımları esastır. Bireysel başarı öykülerine pek çok açıdan bakılabilir. Tabii ki modernizmin bireye yaptığı vurgu ve yüceltme, oluşan bu 'mitoloji' içinde mutlaka vardır. Bu kişiler, bir rol model olmanın yanında aynı zamanda da ulaşılmaz, erişilmez bir anlama da sahiptirler. Açıkçası bu 'star'lar, ataerkil kurguyu içine şahane biçimde sindirmiş modernizmin ürettiği, kişisel başarı ve yetenek öykülerinin üzerine inşa edilen bir göstergedirler.

Kısaca 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 20. yüzyılın ilk yarısına kadarki döneme genel olarak baktığımızda, kadınların tiyatro içindeki varlıklarının tek tük büyüleyici kişisel başarılarla

tanımlandığını, fakat genel anlamda üretim ve sunum aşamalarında bir cinsiyet eşitliğinin görülmediğini söyleyebiliriz. Burada düşünme, üretme, işleme biçimi, yani en genel anlamıyla mekanizmanın ataerkil ya da kadına ait olup olmadığını yeniden irdelemek gerekir. Tiyatronun hep kabul ettiğimiz o güçlü hiyerarşik yapısı, modernizmle birlikte doğan 'yönetmen' ile güçlenmiş, yeni ve başka bir anlam oluşmuştur. Bu, tamamen ataerkil, dikey bir kurgudur. Bu kurgu içinde kadınların var oluşunun bir bölümü, kadınların kendilerine ait farklı bir üslup oluşturarak değil, bu ataerkil çerçeveye uyma biçiminde olmuştur. Bu ataerkil kurguda çalışan, var olan çok önemli, değerli ve 'bugüne yakın dönemlere' baktığımızda çok sayıda kadın tiyatro uygulamacısı vardır, var olmuştur. Diğer bölümü ise bu çerçeveden sıyrılıp kendi doğasına uygun olan yatay, dairesel bir mekanizma ve ilişki biçimlerini keşfederek, geliştirerek örneklenmiştir. Bu ayrım, nasıl bir mekanizma içinde olunacağı üzerine seçim, gerçekten önemli ve ayırt edici bir hareket noktası...

Yirminci yüzyılın son çeyreği, feminist tiyatro ve oyun yazarları bakımından oldukça yoğundur. Amerika ve Avrupa'daki feminist tiyatro uygulamalarının, aslında bu iki kıta arasındaki feminist teori ve uygulamalarındaki farklılıklarla biçimlendiğini söyleyebiliriz. Fakat feminist tiyatro uygulamaları farklı olsa da, bambaşka bir performans ve uygulama deneyimi sunsa da dramatik yazında da feminist oyun metinleri örnekleri bolca verilmiştir.

Çok çeşitli sorunları konu alan, çok çeşitli eğilimlerle konularını işleyen ve her biri ayrı bir çalışmanın konusu olan feminist oyun yazarlarından birkaçını isim olarak anmak gerekir: Elizabeth Baker (1876-1962), Elizabeth Robins (1862-1952), Caryl Churchill (1938-), Pam Gems[166] (1925-2011), Gerlind Reinshagen (1926), Simone Benmussa (1931-2001), Franca Rame (1954-2003) Dario Fo (1926-).

Bu isimler altında gerçekten çok geniş bir feminist oyun metinleri birikimi vardır. Bunlar, erkek egemen dünya içinde çeşitli nedenlerle ve çeşitli şekillerle sıkıntılar yaşayan, ezilen, ötekileştirilen, kimi zaman çaresiz kalan, kimi zaman çare bulan, farklı sınıf, ırk, dil, dine mensup ya da hiçbirini tanımayan kadınları konu alman oyunlardır. Kimi zaman kadınlar arasındaki dayanışmayı,

kimi zaman bu dayanışmanın, ataerkil acımasız kurallarla yok edilmiş olduğunu anlatır. Bir kadının çok güçsüz ve savunmasız olduğunu anlatan oyunlar, aynı zamanda o kadının ne kadar güçlü ve bağımsız olduğunu da anlatırlar.

Bir ayrımı daha belirtmek gerekirse, bir oyun, temel çıkış noktası ve içeriği bakımından 'feminist oyun metni' olarak kendisini tanımlamıyor veya yazarı tarafından tanımlanmıyor olabilir. Fakat cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığı ve ötekileştirmeyi reddeden bir ideolojiyle yazılmış olabilir. Bu durumda, kendisini feminist oyun metni olarak tanımlamayan ama feminizmin temel amaçlarıyla buluşan oyun metinlerini de bu çerçeveye eklemek gerekir. Kısaca, kategorizasyon sıkıntısı yeniden karşımıza gelip dikiliyor. Bir oyunun feminist bir oyun metni olarak kendisini tanıtması, ilan etmesi ya da böyle tanıtmayan bir oyunun feminist özellikler taşıması arasındaki fark, bir oyunun absürt olması ile, bir oyunun içinde absürt ögeler barındırması arasındaki farka benzer. Peki, önemli olan nedir? Tanımlama, kategorizasyon mu, yoksa temel olarak eşitlik ve ayrımcılık karşıtı bir politikanın egemen olması mı?

FEMİNİST TIYATRO UYGULAMALARI

Sanat söz konusuysa kategorizasyon oldukça sevimsiz bir şey. Zaten uygulama aşamasında kategoriler de pek işlevsel olmaz. Sanatçı, büyük olasılıkla belirli bir kategoriye girmek üzere bir iş üretmez. O, tartışmak istediği, sahneye getirmek istediği (belki oyun alanı demek daha doğru olurdu) durumu ya da fikri nasıl anlatması gerekiyorsa, o şekilde anlatır. Fransız eleştirmen Etiemble, 'akıllı bir yazar Fransız akademisinin kurallarına uygun yazar; iyi bir yazarsa kendi istediği gibi yazar' derken sanatçının özgünlüğünü, temayı seçmekten biçimlendirmeye kadar özgünlüğünü vurgulamaya çalışır. Öte yandan üretilmişler üzerine fikir üretebilmek için tanımlamalara ihtiyacımız var. Bunun için denilebilir ki temel olarak bazı kategorizasyonlar sanatı üretirken değil belki ama çözümlerken ve irdelerken önemlidir ve gereksinimdir.

Feminist eleştiri, temel olarak var olan ataerkil yapılara itiraz eder ve bunların içinde yeterli şekilde temsil edilmediğini ortaya koyar. Tiyatroda da bu nedenle önce temsil edilmeyen alanlar yazılı metinler ve uygulama tarihi açısından irdelenmiş, tartışmaya açılmıştır. Gerçekleştirilecek uygulamaları ise herhalde iki yönlü olarak değerlendirmek gerekir:

Birincisi, var olan ataerkil tiyatro biçimlerinin ve kurumlarının içinde kadını özne konumuna taşımak, ikincillikten kurtarmaya çalışan yapımlar, uygulamalardır.

İkincisi, geleneksel olanın dışında, alternatif mekân ve biçimlerle *"bir başkasının metni tarafından 'yazılmaktansa' kendinden yola çıkarak 'senaryo' üretmek"* [167] ve itiraz edilen kalıpların tamamen dışında ve karşı olarak kişisel olanı, kişisel tiyatroyu, bedene dair olanı üretmek.

Uygulamalara bakıldığında birincisinin tarihsel ve refleks olarak önce başladığını, ikinci yöntemin 1990'lı yıllarda yoğunlaştığını belirtmek gerek. Bu kişisel performansları, 1970'li ve 1980'li yılların feminist sanat gruplarının bir sonucu, onların birikimi üzerine, 1990'larda üretilmiş feminist teorilerin de desteğini ve ruhunu alarak ortaya konmuş ifadeler olarak görmek mümkün. Çünkü bu

kişisel gösterilerin içinde, Gerilla Kızlar'dan ya da örneğin Amerika'da örneğini gördüğümüz Kadınların Tiyatrosu gibi toplulukların işlerinin izleri olduğu kadar J. Butler'ın, J. Kristeva'nın da etkisi olduğu muhakkaktır. Çünkü feminist tiyatroyu, feminist teoriden uzak düşünmek olanaksızdır.

Kadına dair olan, özel ve kişisel olanı içerir. Kadının duyguyla, erkeğin akılla, kadının doğayla, erkeğin uygarlıkla, kadının vahşi olanla, erkeğin ehlileştirenle eşleştirilmesi her dönemde farklı kılıflar bulunsa da öz aynı kalmak kaydıyla tekrarlanmıştır. Bu, tarihsel gelişimde genel olarak kadın cinsiyetine atfedilmiş bir anlamdır, toplumsal yaşamda da karşılığı ataerkil kurumların genel yapı ve işleyişlerinde, tanımlanma ve ifadelerinde, iletişim şekilleri ve eylemlerinde gözlenebilir.

Kadınlara ait olan, kamusal olanın, kurumsal kabulun dışında ise tiyatronun/performansın kadınlara ait olanı da kamusal olanın, kurumsal kabulun dışında sergilenendir. Salon denilen özel alanlar, ataerkil kurgunun dışında özel, isteğe bağlı olarak paylaşılan bir alana karşılık gelir. 19. Yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak paylaşılan salon örneklerini kişisel anlatılarda bolca görebiliriz. Dönemin ünlü sanat seçicisi olarak Cosima Wagner'in (1837-1930), evinin salonunda sanat davetleri vererek yeni yazılmış metinlerin okunması, yeni bestelerin icrası için ev sahipliği yapması meşhurdur. Sonraki yıllarda G. Stein (1874-1946) benzer bir işlevi yerine getirir. Her ikisi de aslında gayet ataerkil bir üsluba sahip kadınlardır ve beğenileri geleneksel sanat kalıplarına uygundur. Fakat bu sanatı değerlendirmek ve paylaşmak için aynı yöntemi kullanırlar, evlerinin salonlarını.

Salon, mekân olarak özel alanın kamuya açılan bölümüdür. Bir yandan hanenin parçasıdır, diğer yandan hanenin kamusal olan tarafıdır. Burada kırmızı koltuklar, spot ışıkları, para karşılığı alınmış biletler, oturulacak numaralı ve sıralı yerler yoktur. Case'in ifadesiyle 'arkadaşlar ve meraklı tanıdıklar' gelmişler, kendilerine söylenecek, anlatılacak olanları dinlemek üzere hazır beklemektedirler.

> Oyun yazarının ve pasif seyircilerin yerini, kendi satırlarını oluşturan ve diğerlerinin özgün diyaloglarını dinleyen çok sayıda oyuncu almıştı. Hiç kimse tek başına ve başkaları için konuşmazdı.

> Salon sahibi kadınlar, prodüksiyonlarda bulunan tüm görevleri yerine getirirdi: Oyun yazarı (sohbet halinde), yönetmen (konuk listesi oluşturarak prodüksiyonun rol dağılımı yapar. Girişleri ayarlayarak sahneleri oluşturmaya yardım eder, sohbetin devamını aktif bir şekilde sağlayarak tempoyu ayarlar), oyuncu, tasarımcı (evi süsler, menüye karar verir, akşam için odayı seçer) ve kostüm tasarımcısı (modayı ve kıyafet tarzını belirler). Bu işlevlerin pek çoğunda konuklar ortak yapımcılar olmasına rağmen, ortamın karakteristik özelliklerini ev sahibi belirlerdi.[168]

Case, 'salon' ifadesiyle seçkinci bir biçim oluşacağını, çünkü salon sahibi olan kadınların ne de olsa 'para, soy, güzellik ve güçlü adamlarla bağlantıları' sayesinde bu salonlara sahip olduklarını belirtiyor. Bu bir ölçüde doğrudur, fakat 19. yüzyılın sonundan itibaren ev mekânı dışında, örneğin kilise bahçelerinde, yapılan gösteriler de vardır. Kişisel tarih anlatılarında, özellikle 1900'lerin ilk yarısında kendi mekânı olmasa da kadınların salon ya da alternatif gösteriler yaptıkları; hatta davet edildikleri evlerde akşam gösterileri biçiminde performanslarını sergiledikleri anlatılır.

Bu performansların tamamına yakınının sanat yaşamı yoğun olan büyük kentlerde, alternatif sanat üretme bilinciyle üretildiğini düşünelim. Case'in bu gösterilerin bir kısmının yine de seçkinci olduğunu vurgulaması, diğer kısmının da neredeyse tamamen alternatif mekân ve kişilerle üretildiğini belirtmesi dikkat çekici. Bir başka deyişle, 1790-1806 arasında Berlin'deki kültürel yaşamın önemli bir alternatif mekânı olan Rahel Varnhagen'in salonunun, Cosima Wagner ya da Gertrude Stein'in salonlarından farklı olduğunu belirtmek gerekir. Case'in ifadesiyle örneğin Varnhagen için böylesine seçkincilik mümkün değildir, çünkü *"Rahel Berlin'de bir Yahudi'ydi (Alman aristokrasisi dışında yer alırdı), görece yoksuldu, eğitimsizdi ve çekici değildi (kendi de başkaları da öyle düşünüyordu) ve Natalie Barney, sosyal etkinliklerinin büyük çoğunluğunu eşcinsellerin eğlencesine adayan bir lezbiyendi."*[169] Öte yandan Cosima Wagner için söyleyemeyiz belki ama andığım diğer iki ismin de, hiç değilse Gertrude Stein'in ve hayat arkadaşı Alice Toklas'ın seçkinci olmadıklarını belirtmek gerekir. Stein ve Toklas'ın yaşam anlatılarından, her ikisi de döneme bambaşka bir perspektiften ışık tutan iki harika anlatıdır, salonun daha çok 'yemek masası' merkeziyetin-

de konumlandığını, gerek Paris yaşamlarında gerekse Amerika'ya yerleşmelerinden sonra önemli konuklarının (Picasso, Hemingway gibi) bu 'yaşam kaynağında' (ama evet seçkin menülerle) ağırlandığını, bu masa çevresinde buluştuklarını bilmeliyiz.

Bir masa çevresinde toplanma eyleminin ataerkil bir tonu var. Bir yandan son akşam yemeği, iftar yemeği, ramazan kahvaltısı, şükran günü yemeği, vb tek tanrılı dinlere has, tanrı baba ile özdeşleyen ve onu simgeleyen 'baba'nın başkanlık ettiği yemek sofralarını çağrıştırır. Hegemonik üstünlüğü olan kişi masanın yöneticisi, başkanı olur ve diğer yerler, ona ve hegemonik düzende aldıkları öneme göre konumlanırlar. Bu, hizmet eden ile edileni ayıran, hegemonik olarak üstün olanı olmayandan ayıran bir düzendir. Yemek sofrasının bir başı, bir ucu vardır. Üstelik bu sofralarda toplananlar eylemsizdirler. Bir araya gelip yemek yenilir, sohbet edilir. Yani bedensel ifadeler değil, zihinsel üretim ve ifadeler söz konusudur. Bu ise akıllı, zihinsel eylemle özdeşleşen erkeğe ait olduğu düşünülen bir edimdir. Burada merkezdeki 'baba' rolünü Stein'in aldığı, her iki anlatıda da belirtiliyor. Hegemonik cinsiyetin ve cinsiyet kimliği ile iktidar ilişkisinin gayet açık bir göstergesi olan bu fotoğrafın, kadın performansları bakımından ya da kadınların salonları bakımından önemi ve anlamı, alternatif sanata verdiği destek ve sunduğu ifade mekânı bakımındandır. Mekân ve ilişkilerin cinsiyetten arınmış olduğunu söylemek mümkün olmasa da anlatılarda Stein ve Toklas'ın salonunun tamamen 'kadın' kimliğine odaklanmış olduğunun ve 'özellikle kadın mekânı olarak' kurgulanmış olduğunun vurgulandığını da belirtelim.

Kadınların salonları diyebileceğimiz bu mekânlar ve düzenleniş biçimleri konusunda farklı tarihlerde, farklı kentlerde birbirine çok benzer tarifler yapılmıştır. 18. yüzyıl sonundan başlayarak 19. yüzyıl boyunca Paris'teki meşhur sanat koruyucularının salonları için de kimi zaman benzer şeyler söylenmiştir. Fakat kadın salonlarının kullanılış şekli ve ilişki, sunuş biçiminin farklı olduğunu belirtmek gerekir. Burada hedeflenen ezberlenmiş bir metnin sunumu değil, serbest diyaloglara interaktif bir şekilde yeni bir metnin o anda yazılmasıdır. Ne 'yazmak'la, 'yazmak' kastedilir, ne 'oynamak'la 'oynamak'... Bildiğimi ve ezberlediğimiz, öğrendiğimiz tüm kalıplardan sıyrılarak bu salon performanslarına bakmak

gerekiyor. Yoksa burada bir 'oyun' görmek olanaksızdır... Kadınların salonları diyebileceğimiz bu performanslar, ataerkil tiyatro biçiminin özel mekânlarda üretimi olarak sunulan minik birer prototipi değildir. Başka, bambaşka bir üslup ve amaç güder. Dolayısıyla kastetmediği bir şeyi aramak, sunmayı zaten tercih etmediği bir şeyi bulmaya çalışmak, daha baştan, birbirini anlamayı körleştirir. Özetle, yerleşik anlamdaki bir "gösteri"de ne varsa, bu kadın salonlarındaki gösterilerde o, yoktur; bulmaya çalışmanın da anlamı yoktur.

Rahel'in salon performanslarında doğaçlamayı ve oyunu kışkırtan bir dil ve müdahaleler kullandığı aktarılıyor. Goodman, onun bir mektubundan şu etkili (ve zannedersem anlamak isteyen birinin gerçekten "okuyabileceği") satırları aktarıyor:

> Size, ruhun içinde gezip dolaşacağı tozlu mektuplar yazacağım; bozuk, tozlu yollarda yapılan, hedefi olan bir gezi değil. Biz, bizim bile bilmediğimiz yeni, küçük, soyut patikalar üzerinde yürümek istiyoruz. [170]

Bunlar, öğretilmiş ne varsa dışına çıkmayı kışkırtan, steril bir evrenden kurtulmayı ve enfekte olmayı göze aldığını haykıran satırlar. Case de Rahel'in söylenmeyeni, söze dökülmeyeni söyletmek için konuşmalara müdahale ettiğini belirtiyor. Anlaşılan o ki 'kişisel tiyatro' olarak adlandırılabilecek bu tiyatro, para kazanma kaygısı olmadan, bilinen hikâye anlatma yöntem ve izleğini kullanmadan üretilen bir tiyatroydu. Karakterlerin olmadığı, seyircilerin oyuncu olduğu, konukların ev sahibi olduğu bir dünya yaratıyordu. Bilinen hiçbir 'benlik' ve 'karakter' kalıbını kullanmadan tamamen kişisel özgü olarak üretildiği için Case bu tiyatro şekline, 1985'te yayınlanan ilk çalışmasında 'kişisel tiyatro' demiştir ve Rahel'in diyaloglarını yirminci yüzyılın doğaçlamalarına benzetmiştir.

Bugün için anlaması, kavranması pek kolay değil. Fakat ortaya konan ürün o derece kişiseldir ki, *"Rahel kendisini bütünlüklü bir benlik olarak tasavvur etmiyordu; tam, ayrı ve bağımsız bir benliği yoktu. Kendi benliğinin yalnızca karşılıklı ilişki içinde, başkalarını anlama ve başkalarıyla etkilenimde bulunma yoluyla var olabileceği hissi taşıyordu. Rahel'in benliği, onun diyaloglarında olduğu gibi toplumsal değişimlerde inşa edilmişti. Bu benlik algısını sadece "bütünlüklü" bir karakter anlayışıyla, hatta daha kapsamlı bir şekilde, bir bas-*

makalıp karakter inşasıyla karıştırmak yeterlidir. Rahel ne kendi ne de başkalarının benliği için "çizgisel ilerleyen" veya "üstün nesnel" gibi şeylerle ilgilenmiyordu. Rahel'in benliği, diyaloğu ve senaryoları, bunların o anki kesişimleriyle oluşturulmuştur." [171] Bütün bunların 'vaktinden önce'liği, ürünlerin değerlendirilmesini, tutulmamış kayıtları düşündürüyor. Carol Hanisch 1969'da 'kişisel olan politiktir' demeden yüz elli yıl önce, kişisel alanda politik bir ifade ortaya konmuştur. Etkileyici olan, bu derece kişisel olanın güvenle açığa çıkarılmasıdır.

Rahel Varnhagen'den sonra ilk kişisel gösteriler için adını anmamız gereken kadın, Natalie Barney'dir. 1876'da Amerika'da doğmuş, 1972'de Paris'te doksan altı yaşında ölmüş, 1930'lu yıllardan itibaren bizzat yaptığı ve düzenlediği gösterilerden epey görüntü bırakmıştır. Case, lezbiyen cinselliğinin Barney'in sadece kadınlar tarafından icra edilen ve sadece kadınlar tarafından izlenen kişisel tiyatrosunun temelini oluşturduğunu söyler. İki dünya savaşı arasındaki sinemanın yükseldiği dönemde, gösterişli kostümler, gösterişli dekor ve kentin 'seçkin' konuklarına yapılan gösterilerdir bunlar.

Gösterişli bir hayat, bol miktarda farklı dillerde yayınlanan sansasyonel biyografi ve lezbiyen gösterilerin, lezbiyen tiyatronun ilk izlerini taşıyan bir gösteri anlayışı... Gerçekten geleneğe ilişkin her şeye, cinselliğin sınırlanmasına, heteroseksüelliğin dışındaki tüm cinselliklerin örtülmesine karşı çıkan, kişisel olanı gösterişli bir şekilde ortaya koyan, sadece özel mekânlarda, ev ya da salonlarda, bahçelerde değil gece kulüplerinde de sunulan gösterişli performansları içeren bir tiyatrodan bahsediyoruz.

Barney'in tiyatro anlayışının önemi, kadın üretimi ve paylaşımı olmanın yanında, cinsiyete dair ayrımcılığın her türlüsüne meydan okumasıdır. Ayrıca lezbiyen bilinçliliğine ek olarak, Case'in ifadesiyle 'bir entelektüel ve sanatçı olarak kendini kadın haklarına adamış' birisidir. Barney'in en dikkat çeken yönlerinden birisinin, döneminin Gertrude Stein, Colette ve Djuna Barnes gibi isimlerini, Mata Hari gibi efsanevi kişiliklerini bir araya getirerek okuma etkinlikleri düzenlemesi, kadın dayanışmasını desteklemesidir.[172] Özellikle Amerikan feminizminde daha etkili bir birlik olarak

tanımlayabileceğimiz kız kardeşlik anlayışını, Paris'te oluşturmak, kurmak için çalışmıştır. Kadınlarla, kadınlar için, kadınlara sergilediği gösterilerin mekânları değişkenlik göstermiş, sinema sanatı ile de enteresan kesişmeler gerçekleştirmiştir. Bunların çoğu, bugün sosyal paylaşım sitelerinde, YouTube'da izlenebilir.

Bunların yanında kişisel tiyatro örneklerinin, farklı ve alternatif mekânlarda gösteri oluşturma pratiklerinin de çok sayıda kaydı ve üzerine yapılmış inceleme bulunmaktadır. Kilise ya da okul gibi kamusal alanların, daha önce bir 'tiyatro / oyun alanı' olarak kullanılmayan mekânları, bahçelerde kadın tiyatroları yanında, politik olarak da kurgulanan gösterileri anlamız gerekir. Güzellik yarışmalarının, benzeri geçit törenlerinin mekânları, feminist gösteriler için 1970lerde oldukça popüler alanlar olmuştur. Bu çalışmalara odaklanan çok sayıda ilham verici inceleme ve değerli araştırma olduğunu bir kez daha belirtmek gerekiyor. Bu konu, apayrı bir konu ve oldukça geniş bir kaynakça birikimi olarak hatırda tutulmalıdır. Bu değerli kaynaklar arasında çok dikkat çeken bir çalışmayı anmadan geçmek gerçekten özensizlik olurdu. M. Roth, 1970'lerin kadınların ortaya koydukları performansların kaydını bir vakanüvist titizliğinde tutmuş, *The Amazing Decade* başlıklı çalışmayla yayınlamıştır.[173]

Kadınların tiyatrosunun, özel alandan kamusal alana performans ve politik gösteri biçimiyle çıkması, feminist teori ve kadın haklarının siyasal ve hukuksal gelişimi ile eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. Feminizm, politik bir meseledir. Dolayısıyla, feminist gösterilerin, performansların politik olmaması pek olası değildir. 1970li yıllarda kadın cinayetleri, tecavüz haberleri ve davaları, kürtaj ve doğum kontrol yöntemleri tartışmaları, idealize edilmiş kadın bedeninin sunumu ve bedenin özgürleşmesi teorileri, bunların hepsi feminist tiyatro içinde kendisine bir yer bulur. 2014'te 'doğum kontrol yöntemi' ifadesinin, 'üreme sağlığı' ifadesine dönüştürüldüğü ülkemizde kadın bedeni üzerine geliştirilen politikalar ve bunlara karşı üretilmiş itiraz ve isyanlar, Amerika ve Avrupa kıtalarında 1970'lerde en sert biçimlerde tartışılmıştı.

Aslında kadın bedeni üzerine üretilmiş politikalar ve kısıtlamalar konusunda tartışma, konferans, bilinç yükseltme, kampanya, vb. çalışmalar, 1800lü yılların sonlarından itibaren izlenebilir. Muh-

teşem bir anarşist olan Emma Goldman'ın konferans gezisine çıkması ve kadınlara gebelikten korunmayı, bir kadının bedeninin sadece ve sadece kendisine ait olduğunu anlatması, bunların en önemli örneklerden biridir. Goldman'ın konferanslarından yetmiş yıl kadar sonra, performans sanatçısı Suzanne Lacy'nin, Carolee Scheeman'ın, Leslie Labowitz ve daha pek çok kadının çalışması, feminist tiyatronun kadın bedenini konu alan çalışmalarını örnekliyor. Bir fikir vermesi açısından Lacy'nin *Three Weeks In May* (1977, Mayıs'ta Üç Hafta) adlı performansını aktarmakta fayda var:

> Üç hafta boyunca, Los Angeles'ın Belediye Binası alışveriş merkezindeki yaklaşık 8 metrelik bir harikaya tecavüz raporları yazıldı. Kadın destek merkezleri de başka bir haritaya yazıldı. Haritaların çevresindeki alanda çeşitli performans sanatçıları halka açık ve özel gösteriler düzenlediler. Lacy, performans alanı kapısının üstündeki bir çıkıntıya çömelmiş, dört tane çıplak, kana bulanmış kadının yer aldığı bir final gösterisi hazırladı. İnsanlar galeriye girdikleri zaman, tepeden asılmış, postu yüzülmüş, kanatlı bir kuzu ölüsü ve asfalt üzerine yazılmış, saldırıyla ilgili bir şiirle karşılaştılar ve tecavüz deneyimlerini anlatan kadınların ses kaydını dinlediler. *Three Weeks In May,* kadınların tiyatrosunun şiirsel uygulamasını başlattı. Dramatik eylemin mekânı gerçekten de Los Angeles şehriydi. Haritalar, kadınların sık sık gittiği bir mekâna, bir alış veriş merkezine yerleştirilmişti. Lacy'nin haritaları sayesinde yüzlerce kadın kişisel alışverişlerini keserek, bulundukları şehirde o dönem kadılara karşı işlenen şiddet suçlarıyla ilgili tarafsız olgularla yüzleşti. Lacy, üç haftalık dramatik etkinliklerle, tecavüz konusuna dikkat çekti. (...) Politik ve kişisel olanın nesnel-öznel karışımı, feminist bilinç yükseltmenin tiyatrosunu oluşturdu.[174]

Kişisel performanslara ait metinleri bir araya getiren çalışmalar vardır. Örneğin L. Champagne, 1990'da *Out From Under* başlıklı bir yayınla Amerika'daki kişisel gösterilerin 'senaryo'larını bir araya getirmiştir.[175] Bu derlemenin içinde bilinen dramatik metin yazım ve ifade biçimlerinin dışında ortaya konmuş metinler vardır. Karen Finley, Holly Huges, Rachel Rosenthal ve Fiona Templeton gibi performans sanatçılarının, kendilerinin 'senaryo' olarak adlandırmayı tercih ettikleri gösteri metinleri derlenmiştir. Bilinç Yükseltme metinlerine örnek olarak G. Yamaner'in Türkçeleştir-

diği *Heidi Günceleri* 'nden seçilmiş bir bölüm incelenebilir.[176]

Bu metinlere bakarak, performansı tahmin etmek pek mümkün değildir, ayrıca haksızlık da olur. Kişiselliğe dayalı performans metinlerinde/senaryolarında edebi bir değer aramak ya da yazınsallıkları bakımından ele almak, ürünü ataerkil bir zihinle ele almak, var olan eril tiyatronun kalıplarına vurarak, bunlarla kıyaslayarak irdelemektir. Böyle işleyen bir eleştiri ya da analiz mekanizması, absürt tiyatro biçimini, oyun kişilerinin dengeli ve yeterince iyi kurgulanmamış karakterlerden oluştuğunu ve gerçeğe benzemeyen kişi, olay ve mekânların kullanıldığı yönünde ele almaya benzetilebilir.

Champagne'nin derlemesinde bir araya gelen performans sanatçılarına, Case de çalışmalarında yer vermiştir. Aston ise İngiltere'deki feminist performans sanatçıları arasında Bobby Baker, Marisa Carnesky, Kazuko Hohki, Helen Paris geliyor. Bu isimler, 1990'lı yıllar boyunca feminist 'kişisel' performanslar sergilemişlerdir.

Bu gösterilerin kaydedilmesi, son derece önemli. Bunlar, 'anlık' anlamı olan gösterimlerdir. Metne bakılarak tahmin edilmesi, metinden yola çıkılarak değerlendirilmesi pek mümkün değildir. Bu bakımından feminist tiyatronun, ya da kadınların tiyatrosunun tarihini yazmak adına da bu gösterilerin kaydı önemli. Fakat galiba bu önem, 2000li yıllarda anlaşılmıştır. Bunun bir nedeni, 1980ler ve 1990lar boyunca ortaya konulan kişisel performansların çoğunun feminist gösteriler başlığında değerlendirilmeleri yanında 'beden' sanatı ya da 'beden performansları' başlığı altında ifade bulması dolayısıyladır. Bunların çoğu, bede atölyeleri içinde ortaya konmuş performans ve gösterilerdir. Bu nedenle feminist tiyatro tarih yazımı açısından görülmemiştir.

Tarih yazımı ya da 'tarihi not etmek' bir gelenek, bir alışkanlıktır. Bunda, 1990 sonrası gelişen görüntü ve bilişim teknolojisinin etkisi olduğunu da unutmamalıyız. Sosyal medya denilen dev oluşumun iki binli yılların ortasında kurulduğunu, ikinci yarısında yaygınlaşmaya başladığını ve 2010 sonrası artık geri dönülmez bir yaygınlığa ulaşmasının bu gelişimde büyük etkisi olduğu muhakkaktır. Facebook, Şubat 2004'te Harvard Üniversitesi öğrencisinin kendi aralarında haberleşmek ve bilgi paylaşmak için yazdığı bir

program ve açtığı bir internet sayfası olarak, iki yıl sonra, Eylül 2006'da tüm elektronik posta hesaplarına açılmış ve 2010 sonrası sosyal bir salgına dönüşmüştür. Yan kuruluşları olan Instagram ve WhatsApp desteği ile daha da güçlenmiş ve gittikçe daha fazla görüntü ve kaydın gittikçe çok daha kolay paylaşılmasını mümkün kılmıştır. Facebook'un 2006 Eylülünde Harvard Üniversitesi sınırlarından tüm e-pòsta hesaplarına açılması ile Youtube'un 2006 Ekim'inde Google tarafından satın alınması ve çok kısa sürede genişletilmesi herhalde bir tesadüf olmasa gerek. Amatör ve heyecanlı birikimler olarak Şubat 2004'te kurulan Facebook ile Şubat 2005'te kurulan Youtube'un kısa sürede büyüyerek iki binli yılların sonunda yaygın bir kullanım alanı bulması, alternatif sanat için çok önemli bir mecra olmuştur kuşkusuz. Ses ve görüntü paylaşımının performans biçimine de katkısı olduğunu söylememiz gerekir.

Ses ve görüntü paylaşımındaki gelişmelerin, okyanusun iki kıyısındaki alternatif çalışmaları buluşturmada, birbirinden haber olmada çok büyük bir önemi ve anlamı vardır. Alternatif olarak kendisini ortaya koyanın, alternatif iletişim yöntemlerini kullanma doğallığı, herhalde hiçbir dönemde 2000 sonrası olduğu kadar büyüleyici bir hız ve etkinlikle yaşanmamıştır... Bu bağlamda performansın, kişisel performans olarak iletilmesi, ulaşılır ve incelenebilir hale gelmesi, bir yandan gösterimi anlamak için metnin yayınlanma ve metne ulaşma zorunluluğu ile bağları da koparmıştır, diğer yandan ise kendiliğinden ama düzensiz ve neredeyse kontrol edilemez bir şekilde kalıcı bir kayıt, bir arşiv oluşmasını sağlamıştır.

Performansın kaydedilebilir ve kolay iletilebilir oluşu, bu gösterileri anlamayı mümkün kılmaya yarıyor. Yıllar, yüzyıllar önce yazılmış bir metnin sahnelenişi üzerine fikir yürütülebilir, gösterim düşünülebilir. Fakat birkaç sayfadan oluşan bir performans metninin / senaryosunun bir saatlik bir gösterime nasıl dönüşmüş olabileceği kolay tahmin edilir bir şey değildir. Zaten tam da bu nedenle performans metinlerinin yayınlanması anlamlı olmaz. İki saatlik bir gösterime dönüşmüş altı sayfalık bir senaryoyu ilk bakışta okumak, pek kolay değildir.

Öte yandan performansın tanıklığı ve performansa tanıklık esastır. Bugün, feminist tiyatro araştırmacılarının çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan Carolee Schneeman'ın vajinasından erkek-

ler tarafından yazılmış bir kâğıt tomarını çıkarmasına dayanan *Interior Scroll* adlı gösterimi okuyoruz. Pek çok feminist tiyatro araştırmacısı 1970'li yılların bu gerçekten çok ses getiren gösterimden bahseder. Fakat bu gösteriye dair tahminler yetersiz ve büyük bir olasılıkla sığdır.

Kadınların bireysel gösterileri feminist bir zeminde 1970'li yıllarda başlamış olsa da yüzyıl başından itibaren tek kişilik kadın gösterilerini de burada anmak önemlidir. *Salome'nin Kızkardeşleri* adlı kitapta ayrıntılı şekilde anlatılan[177] yüzyıl başındaki özel salonlarda gerçekleştirilen tek kişilik dans gösterileri ve ardılları, kadın performanslarının ilk örnekleri olarak görülebilir. Yine de bu gösterilerin feminist performansların öncülü olarak tiyatro araştırmacılarında gösterildiğine rastlanmıyor. Ne Amerika'daki feminist performansları inceleyen Case, ne de Avrupa kıtasındaki feminist performanslar üzerine araştırmalar yapan Aston, bu özel salonlarda sunulan tek kişilik dans ve performans gösterilerinden bahsederler...

Kadın ve mekân ilişkisi, feminist çalışmaların en önemli ve geniş başlıklarından biridir. İkinci dalga feminist araştırmaların, özel alan ile kamusal alanı tanımlayarak kadınların bu alanlarla ilişkisine odaklandığı düşünülecek olursa, feminist tiyatronun da öncelikle bu mekânsal ilişkileri deşifre eden bir yaklaşım tutturması şaşırtıcı olmaz. Feminist tiyatronun alternatif mekânlar arama arzusu, bir bakımdan da yüzyıl başındaki bir alışkanlığa dayanır, diye düşünebiliriz.

Bugünün Amerika ve Avrupa kıtasında performans sergileyen feminist sanatçılar 1970lerde kaydedilme imkânı olmayan, ancak bugün anlatılanlardan fikir edindiğimiz çalışmalara çok şey borçludurlar. Performans, anlık olmanın yanında gerek seyircide gerekse de sanatçıda tuhaf bir birikime dayanır. Aston'un şu cümleleriyle bu birikimine açıklamaya çalışalım:

> Performans sanatının yenilenmiş bir şekilde ele alınması, Carolee Schneeman'ın 1970li yılarda, vajinasından çıkardığı kâğıt tomarından (Interior Scroll), 1980'ler ve 1990'larda in-yer-face akımından Karen Finley'e ve porno yıldızı Annie Sprinkle'ye kadar, beden becerisinin devam ettirilmesine ve canlı ve ihtilaflara açık feminist geleneğin güçlendirilmesine bir bakış geliştirilmesini de sağlayacaktı. Sprinkle aynı zamanda günümüzün ABD'sinde '(bil-

hassa New York'ta popüler olan) 'yeni burlesk' gösterilerde yer alan genç kuşak kadın sanatçılar tarafından burleskin aşırı derecede cinselleştirilmesiyle böyle bir popüler gelenek kurulması, genç kadın kuşağındaki yeni bir özgüveni ve cinsel güveni yansıtır. Son olarak, çağdaş beden sanatı üzerine yapılan hiçbir tartışma, aykırı Fransız sanatçı Orlan'a ve onun radikal, müdahaleci kozmetik beden cerrahisine çeşitli göstermeler yapılmadan tamamlanmış olmayacaktır.[178]

Eğer performanslardan bahsediyorsak, bir gelenek oluşturmuş ödenekli tiyatrolardan, kırmızı koltuklu şık salonlardan ve klasik bir dramatik gelenekle ortaya konmuş metinlerden, bu metinleri üretmeye yönelik Stanislavski tekniğinden de bahsetmiyoruz demektir. Performansların sergilendiği alternatif mekânlar gerçekten müthiş bir çeşitlilik gösterir. Hele bizimki gibi sokak gösterilerinin olsa olsa polis tarafından dağıtılması kuvvetle muhtemel protestolar olduğuna inandırılmış coğrafyalarda. Bu yüzden performanslar ve alternatif mekânlar daha çok steril olmayan tehlikeli yerler olarak algılanır.

Bu tehlikeli olma meselesi bir parça doğrudur, çünkü alternatif olan içerik olarak, evet, tehlikelidir. Tehlikelidir, çünkü şimdiye kadar doğru bildiğiniz pek çok şeyi alt üst eder, yıkar, parçalar önünüze koyar. Tehlikelidir, çünkü günlük yaşamda ısrarla dikkat etmediğiniz ya da doğallaştırdığınız şeyleri yüzünüze çarpar. In-yer-face'in çıkışı, alternatif gösterilerin, performansların çıkış dinamiği böyledir.

Bu pratikler, Aston'un hemen her çalışmasında andığı 'her yerde performans' fikrine dönüşmüş, dahası pek çok performans topluluğu geçici kamplar kurarak 'evsiz' yaşamışlardır. 1970'lerde feminist toplulukların küçük tiyatro stüdyolarını kullandıkları, bunların yanında kilise bahçelerine kurulan 'geçici kamplar" ile toplum merkezleri, evlerin bahçeleri ve kadınların topluluk olabildikleri, zorunlu ya da seçmeli olarak bir araya gelebildikleri her mekânın bahçesine, avlusuna konuşlanmaları oldukça ilginçtir.[179] Böyle bir gösterim anlayışının, tiyatronun 'doğası'na daha uygun olduğunu ister istemez düşünebiliriz. Tiyatronun özel ve tanımlanmış mekânlarla değil de buluşmalarla, karşılaşmalarla gerçekleşeceği düşüncesi, modern bir tiyatro anlayışını, arayışını beraberinde

getirmiştir. Bir yandan tiyatronun köklerine, ritüelistik geçmişine atıf yapan bu çalışmalar, bir yandan da 1960'ların sonlarındaki özellikle Avrupa tiyatro çevrelerindeki 'kültürlerarası yorumlar' ile arayışlara dayanan deneyleri anımsatır.

Demek ki feminist tiyatro ya da feminist performansların iki farklı noktada köklere sahip olduğunu söylemeliyiz. Birincisi yüzyıl başındaki özel ev içi mekânlarda gerçekleşen tek kişilik dans gösterileri; ikincisi altmışlı yılların sonlarındaki deneysel tiyatro ve performans çalışmaları. İkinci kök, feminist tiyatronun politik olan tarafını da kışkırtan bir yapı taşıyor. Politik olan ile alternatif olanın iletişim mecrası, gittikçe sosyal medya ve siber dünya olduğu için feminist tiyatronun da performans alanlarından birisi olmuştur.

"1970'li yılların sokak tiyatrosu, kadınlığın baskın kültürüne karşı fiziksel olarak da içinde yer aldıkları, örneğin Miss World yarışmaları boyunca süren gösteriler gibi protestolar gerçekleştirdilerse, günümüzün feminist aktivizmi kendine fiziksel varoluştan bağımsız sanal dünyada bir 'alan' açtı. Bunun en güzel örneği, Curious'un ön ayak olduğu "Guerilla Performance Locator' Projesi'dir. Locator Projesi, günümüzün politik aktivizmi geçmişin sufrajetleriyle bağlantılandıran bir performans sanatı geleneği başlatarak, dünyanın her yanındaki aktivistleri kendilerini göstermeye ve kendi çalışmaları internet sitesinde duyurmaya davet eder."[180]

Yalnızca kadın olmanın ve kadınların deneyimleri, üslup ve pratikleri üzerine odaklanan Bilinç Yükseltme Grupları da tiyatro araştırmacılarınca, feminist tiyatro performansları içinde değerlendirilir. Farklı coğrafyalarda farklı şekillerde kendisini ifade yolları bulan feminizmin sıkça kullandığı araçlardan birisi, Bilinç Yükseltme Gruplarıdır (BY). Bunlar, her ülkenin kendi özellikleri içinde kendi kadınlarının pratiklerinin ortaya konması için sadece kadınlardan oluşan gruplardır. Bilinç Yükseltme Grupları, kadın deneyimleri ve paylaşımları üzerine odaklanarak günlük yaşamın farklı anlarında ve alanlarında kadınların paylaşma isteği gösterdikleri sorunlar ve düşüncelerin özgürce, hiçbir kısıtlama ve çekince olmadan ortaya konması ile oluşur. Farklı coğrafyalardan BY hakkında anlatılanlar, genel hatlarıyla birbirine çok benzer. Hepsi de kadın olma deneyimi üzerine kuruludur. 1980lerin başlarından itibaren Türkiye feminizminde de önemli bir yere sahiptir. Şirin

Tekeli'nin yayına hazırladığı *1980'lerde Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* ve Aksu Bora ile Asena Günal'ın derlediği *90'larda Türkiye'de Feminizm* adlı kitaplarında bu bilinç yükseltme toplantılarından söz edilir. Fakat bizdeki BY grupları, bir tiyatro oluşumuna uzanmaz.

1970'te kurulan It's All Right to be Women Theatre (Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir), Bilinç Yükseltme Gruplarından çıkan bir tiyatro topluluğudur.[182] Amerika'daki ilk feminist tiyatro topluluklarından birisi olarak tanınan bu topluluk üzerine çok sayıda çalışma vardır. Amerika'da daha yaygın olan radikal feminist eğilimi taşır ve topluluğun gösterileri hakkında çok sayıda bilgi ve kayıt vardır.[183] Case'in anlatımıyla grup, oyunlarını yaratmak için yaptığı tüm çalışmalarda BY tekniklerinden faydalanmıştır. *"Bu eserler teatral tekniklerle süslenmiş bir tür kamusal BY grubu deneyimi gibiydi. Aslında BY sürecinin oyunlaştırılması gibi de görülebilirdi. Eserlerde kadınların BY sürecinde ortaya çıkan deneyimlerinden malzemeler kullanılıyordu. Seyirciler de, bir üyenin deneyimini anlatışını dinleyen BY grubu üyeleri gibi davranıyordu. Malzemenin duygusal yönü ve mahrem şeylerin kamusal teşhiri, bazen gösterilerin gecikmesine veya iptal edilmesine neden oluyordu. Bununla birlikte aynı yoğunluk, seyirci ve oyuncu arasındaki geleneksel 'dördüncü duvar'ı veya estetik mesafe kavramını kıran yeni bir tür yakınlık yarattı. Bu da kişisel olanın politik olduğu şeklindeki feminist anlayışla uyuşan yeni bir dramturjik dinamiği üretti."*[184] Sadece kadınlardan oluşan topluluk, oyuncular ve tüm yapımcılarla, tamamen kadınlardan oluşan seyircilerin karşısına çıkıyorlardı. Anlatılanlara ve tanıklıklara bakılırsa bu gösterilerde bambaşka bir ilişki, bambaşka bir ruh vardı. Tarih boyunca tamamen ataerkil olan tiyatro hiç bu kadar 'kadınlara özgü' bir 'tiyatro' olmamıştı.

Radikal feminizmin, genel anlamda kadın özgürlük hareketine katkısı çok büyüktür. Çoğunlukla çöp varillerinin başında sutyenlerini yakan kısa dağınık saçlı sert ifadeli kadınların fotoğraflarıyla dünyaya tanıtılmış, duyurulmuştur ama kuşkusuz ki Radikal Feminizm bundan çok çok daha fazlasıdır. Her şeyden önce kadının zihnen özgürleşmesinde, bedenen özgürleşmesinde ve cinsel olarak özgürleşmesinde Radikal Feminizmin çok büyük katkı ve yönlendirmesi vardır. Kısaca yerleşik ve ataerkil geleneğin sınırla-

dığı her ne varsa, bir karşı çıkış gerçekleşmiştir ve işte It's All Right to be Women da böyle bir içerik ve biçim barındırıyor. Kadın bedenini idealize edilen şekli için biçimlendirmek ve güzelleştirmekte kullanılan malzemeler, dev boyutlu penisler, tecavüz haberlerinin kadınlara doğrudan zarar vermek bir yana aynı zamanda tekrar kapalı ve 'güvenli' alanlara kapanmalarına neden olması, kadının modernleşen ev içi yardımcılarının ve tüketim alışkanlıklarının içinde kaybolması, hepsi bu grubu konusu olmuştur.

Başka bir feminist tiyatro da, var olan oyun metinlerinin feminist açıyla yorumlanması ve yeniden üretilmesi ile ortaya konmuş, konmaktadır. Case, Brecht'in *Kuralla Kural Dışı* oyununda, oyunun kurgusunu değiştirmeden aralara gerçek kurban ve tecavüz deneyim ve ifadelerinin eklendiği bir prodüksiyondan söz eder.[185] Minnesota'daki At the Foot of the Mountain (Dağın Eteğinde) adlı tiyatro grubunun 1976'da *Raped* (Tecavüze Uğramış) adlı gösterisi, oldukça ses getirmiştir. Bu ve bunun gibi pek çok uygulama, var olan metinleri feminist eleştirel bir gözle okuyarak yeniden yorumlamayı ve bu yeni yorumla sahneye getirmeyi de önemli bir körleşmeyi iyileştirme eylemi olarak sergiler.

Temsiliyetinde de olsa, kadının olduğu ya da olmadığı her yerde, cinsiyete dayalı ayrımcılığın izleri, ikincilleştirme, öteleme mutlaka vardır. Kendi tiyatro tarihimize, şöyle genel hatlarıyla bakmak, ilk örneklerden bugüne genel bir perspektif oluşturmak bile, sayısız örnekle karşılaşmak için yeterlidir. Marx din için 'kitlelerin afyonu' demişti. Buna bir nazire olarak ataerkillik için de 'kitlelerin absenti' diyebiliriz. Söylendiğine göre absent, afyondan farklı olarak daha yoğun bir halüsinasyon gördürür. Feminist tiyatrolar, ataerkil tüm kuruntulara, engelleme ve uzaklaştırmalara, bir kısmı da sadece ataerkil olanın kadınlara karşı değil, heteroseksüel ve erkek olmayan diğer tüm insanlara karşı oluşturduğu yargılara karşı eylemler, oyunlar ortaya koymuşlardır.

Myrna Lamb, Nell Dunn, Ntozake Shange, Wendy Wasserstein gibi isimler, Westbeth Feminist Topluluğu, Alive and Tricking, New York Feminist Tiyatrosu, Rode Island Feminist Tiyatrosu gibi 1970lerden sonra Amerika'da ve Avrupa'da farklı bölgelerde çalışan tiyatro topluklarının isimlerini bu mücadele ve isyanda anmak, cinsiyete dayalı ayrımcılığı sona erdirmek için orta-

ya koydukları çabayı düşünmek, önemlidir. Feminist Tiyatro araştırmacıları, bu toplulukları ve kişileri inceleyen, yorumlayan önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır.[186]

Radikal feminizmin bir başka katkısı da bir 'kadın kültürü' yaratmış, ya da üzerindeki örtüyü kaldırmış olmasıdır. İlkel dönemlerden itibaren kadınların özdeşleştirildiği anlamlar, özellikler, ötelenmelerine neden olarak gösterilen niteliklerin, bir başka deyişle kadına dair ne varsa övülmesi, yüceltilmesine dayanan bir anlayıştır. Bu, olumsuzlanan, ataerkil kültürün ahlak değerlerince dışlanan, korkulan pek çok özelliğin yeni anlamlarla olumlanmasıdır. Örneğin, cadılık gibi tarih boyunca kadınların suçlandığı, acımasızca cezalandırıldığı, ataerkil kültürün tamamen reddettiği birtakım özellik ve durumlar araştırılmış, yüceltilmiştir. Neden kadının doğaya yakınlığı tehdit edici bulunmuştur, kadının doğaüstü ile ilişkisi neden yasaklanmıştır, bunlar araştırılmış, nedenleri ortaya çıkarılmak istenmiştir. Cadı oldukları gerekesiyle türlü işkencelere öldürülen kadın şifacılar, kadın şamanlar araştırılmış[187], bunların ataerkil kültür ile ilişkisi ortaya konmuştur. Örneğin kadın şifacıların, ortaçağda cadılık ile suçlanması, bunların şifacılığının ve iyileştirme gücünün, kilisenin gücünü ve otoritesini sarstığı açıklanmış, bu nedenle doğaüstü ile ilişkilerini 'kanıtlamaları' istenmiş, 'kanıtlayamadıkları için' de doğaüstü güçler ile ilişkileri olmadığı 'kanıtlanarak' öldürülmüşlerdir. İnsanın tanrı karşısında güçsüzlüğü, acizliğinin vurgulandığı dini otorite karşısında doğa ile işbirliği yaparak insanın bu acizliğe çare bulması, farklı bir üslupla acizliğini gidermeye çalışması aşırı muhafazakâr her dönemde olumsuz karşılanmıştır. Öte yandan alternatif tıp ile ancak yirminci yüzyılın son çeyreğinde barışan ataerkil bilim, çok doğal olarak kendi açıklamalarının dışında bir açıklamaya tahammül etmemiş, alternatif yollar, alternatif tedaviler reddedilmiştir. Ne zaman ki bu alternatif tedaviler birer ticari değer taşımaya başlamışlardır, ataerkil bilim geleneğinin o zaman bu 'alternatif yöntemler' ile barıştığı görülebilir. Radikal feminizm bir kadın kültürü anlayışını destekleyip vurgularken Marksist feminizm de kadın emeği ve kadın yaşantısının sınıfsal ve ekonomik açıklamalarını yapmıştır. Özellikle kadın emeğinin ekonomik ve sınıfsal açıklamaları, tüm bir dünya tarihine yeniden bakmayı, yeniden değerlendirmeyi gerektirir ve pek çok bölü-

münün karanlıkta kalmış olduğunu kabul etmeyi de zorunlu kılar.

Radikal feminizmin, kadın kültürünü araştıran ve yücelten bu yönü, tiyatro uygulamalarında da kendisini göstermiştir. Egemen kültürde saklanan, örtülen kadınlara ait özelliklerin yüceltilmesi, tiyatroda da ifade bulmuş, ritüellerle birleştirilmiştir. Örneğin ilkel dönemlerden bugüne kadınların biyolojik döngülerinin gizlenmesi, bunun doğanın ritmiyle özdeşleştirilerek ürkütücü bir özellik olarak görülmesi alışkanlığının tamamen terk edilmesi gerektiği vurgulanmış, buna ilişkin tiyatro uygulamaları yapılmıştır. Kadının âdet döngüsü, kendi iradesi dışında bir beden eylemi olduğu fikrini uyandırmış ve ayın değişimleri ile eşleştirilmiştir. Kadının âdet kanı, çabuk akan gözyaşı, onun 'sızdıran' bir varlık olduğu düşüncesini uyandırmış, örneğin Ortaçağ ev vaazlarında bu sızdırmanın kadın doğasının temelini oluşturduğu, buna paralel olarak kadınların sır tutamayacakları, çünkü tıpkı beden sıvıları gibi akıllarının da sızdırabileceği iddia edilmiştir. İlkçağların yaşam inanışlarından sonra tek tanrılı dinler üzerine yapılan çalışmalar da bunların mitolojiler gibi ataerkil bir tahakkümü yarattığı ve beslediğini açıklamış, erkek tanrıdan başlayarak erkek din adamlarının kendi kültürlerini nasıl kurguladıkları incelenmiştir. F. Berktay'ın *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın,* bu çalışmalar içinde hatırlanması gereken bir araştırmadır.

Feminist Tiyatro uygulamalarında kadınların doğalarından gelen bu özelliklerin ritüellerle birleştirilmesi ile gösteriler hazırlanmıştır. Kadınların bedenlerinden utanmamaları gerektiği, bütün bu bede döngüsü ve bunun ürettiği 'pislik'in ataerkil bir kurgu olduğu vurgulanarak kadınların bedenleri ile barışmaları gerektiği vurgulanmıştır. Kadın kültürünün vurgulanması, sadece kadın bedeni ile değil, kadınların tarih boyunca ürettikleri her şey üzerinden gerçekleştirilmeye başlanır. Örneğin şimdiye kadar hep elişi olarak görülüp önemsenmeyen tekstil üretimleri, kadınların zihninin ve dünyayı algılayış biçimlerinin bir ifadesi olarak yeniden okunmaya, yeniden incelenmeye başlamışlardır. 1970'ler, kadının ev içi emeğinin incelendiği, ürettiği elişlerinin neden 'sanat' olarak nitelenmediği, dikkate alınmadığının sorgulandığı yıllar olmuştur.

Bu yıllarda yama işi (patchwork) olarak bilinen işlerin, örgülerin, her türlü tekstil üretimlerin sanat olarak görülmesi gereği ve

neden şimdiye dek hak ettikleri yeri almadığı üzerine çalışmalar, yeniden üretimler, sergiler, yeni yorumlar ortaya konmuştur. Bunlar, zaten var olan zengin kadın birikiminin ve kültürünün yeniden keşfidir. Bunlar, cinsiyetlerin üstünlük değil farklılık üzerine algılanması gerektiğini ileri sürerek erkeğin ve onun üretimlerinin üstünlüğü üzerine kurulu bütün bir birikimin yeniden incelenmesinin zorunlu olduğu düşüncesini üretir. Case, Daly'nin kadınların algılayış, düşünüş ve var oluş biçiminin farklılığını ortaya koyan düşüncelerine yer vererek bu farklılık algısını açıklayan güzel bir örnek aktarıyor. Daly'ye göre,

> Örgücüler, eğiriyorlar, örüyorlar ve yamalarla bilincin bütünlüğünü sağlıyorlar. Böylece parçalara bölünmüş bilinçliliklerin arasını ve çevresini örüyoruz. Örgücüler gizli atölyelerde, ipleri ayırıyorlar, düğümleri çözüyorlar, örgüyü açıyorlar ve söküyorlar. Biz birleştiriyoruz, düğümlüyoruz, örüyoruz, birbirine doluyoruz, döndürüp çeviriyoruz.[188]

Farklılık, biraz da nöro-psikolojinin gelişimi ve kadın beyni ile erkek beyninin farklılığının bilimsel olarak da ortaya konmaya çalışılmasıyla gelişmiştir. On dokuzuncu yüzyılda kadın ve erkek beyninin tartılarak ağırlıkları oranında yetkinliğe sahip olunacağı, ya da beden yapısının, örneğin kasların karşılaştırılarak buradan bir güçlülük nedeni üretileceği gibi düz bir ilişki kurulmaya çalışırken, yirminci yüzyılın ikinci yarısında bütün bu maddi bedensel yapı dışında farklı cinsiyetlerin düşüncenin ve davranışın farklılığıyla kendisini ortaya koyduğu üzerine olan çalışmalar da artmıştır. L. Bizantaine, *Kadın Beyni* ve *Erkek Beyni* olarak adlandırdığı iki çalışmasında cinsiyet farklılığın düşünme biçiminde, üretimlerde, konulara yaklaşım biçimlerinde görüldüğünü, bu farklılıkların da beynin kimyası ve farklıkları tarafından yönlendirildiğini açıklar.[189] Ayrıca 1980 sonrası popüler kişisel gelişim kitapları da cinsiyetlerin farklılıklarının öne çıkarılması, bu farklılıkların bir ayrıcalık, bir şans olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır.[190]

Kadınların bedensel ve doğayla ilişkilerine dayanan özelliklerinin yüceltilmesine odaklanan 'cadı tiyatroları', 'örgücülerin gizli atölyeleri', ritüellerden güç alan ve unutulmuş ritüelleri yeniden keşfeden, yaratan her biri birbirinden heyecan verici topluluklar burada sayılabilir.[191] Yine Case'in verdiği iki örneği, biri ritüellere

dayanan, diğeri de tecavüzden duyulan öfkeyi ve acıyı ifade eden iki örneği aktarmakta fayda var:

> Bu dağda ölen kız kardeşlerimizi hatırlamak için buradayız:
> Bu dünyayla kıyaslanmamıza rağmen,
> Üzerinde güvenle yürümemize izin verilmediğini,
> Üzerinde yalnız yürümemize izin verilmediğini,
> Hatırlamak için buradayız.
> Kadınlar dünyada acı ve öfkelerini yollayıp bunun, harekete geçmek için gereken enerjiye dönüşmesini dilediler; geçmişin kadınlarına, eskinin kraliçelerine, Tanrıça'nın rahibelerine, üfürükçülere, Cadı olduğu için yakılan kadınlara, toprağı işleyen kadınlara, baskı görmüş ve mücadele etmiş geçmişin ve bugünün tüm kadınlarına çağrıda bulundular. Tekrar tekrar 'ben bir kadınım, azmim boyun eğmez" diye şarkılar söylediler; kelimeleri ve enerjilerini dağı kuşatmak ve geri istemek için sarfettiler.[192]
> Ay batarken penise benzeyen siyah bir mum alın, üzerine tecavüzcüye olmasını istediğiniz bir şeyi yazın, Ana Tanrıça resminin önündeki sunakta bulunan kazık yağı ve idrarla yağlayın. Mumu yakın, Hekate'ye ilahi okuyun, mum yanarken tecavüzcüye neler olabileceğini hayal edin ve bilin ki, "Tecavüz ataerkinin temelidir."[193]

Ritüeller ve inanışlar üzerine yoğunlaşan, kadın zihnini ve doğaya yakınlığını keşfetmek için gösteriler yapan ve paylaşan gruplar, diğer taraftan modern yaşamın sınırladığı doğayı da yeniden keşfetmek için çalışmalar yapmışlardır. Çok sayıda tiyatro grubu, feminist tiyatro çerçevesinde kadınları merkeze alan gösteriler yapmışlardır. Bunların örneklerinin ayrıntılı anlatımları, yayınlanmış araştırmalarda incelenebilir. Yazılı metinler içinde örneğin C. Churchill'in *Vinegar Tom* (Sirke Tom) adlı oyunu, cadıları, cadılarla ataerkil kurgu arasındaki ilişkiyi konu alan önemli bir metindir.

Kadınların tiyatrosu denilince, ayrı bir başlık altında değerlendirilen etnik farklılıkların vurgulandığı tiyatro uygulamaları da oldukça önemlidir. Avrupa'da, özellikle de Amerika'da 'renkli feminizmler' olarak nitelenen feminist teoriler çerçevesinde biçimlenen, bu teorilerden beslenen çalışmalardır bunlar. Birinci dalga feminizmin kamusal alanları paylaşma kazanımı ve siyasi ve sosyal

haklar üzerine verdiği mücadele yanında, bu mücadelenin sadece orta sınıf beyaz kadınların mücadelesi haline gelmesine yapılan itirazlar hatırlanabilir. Bugünlerde çift dezavantajlı grup olarak nitelendirilen başlık, 1970'lerin sonları ile 1980'lerin başlarında tanımlamadan önce eylem olarak kendisini ortaya koymuştur. Hem kadın hem zenci olmak, hem kadın hem Meksika kökenli olmak (chicana), vb... durumlar, kendi teorilerini, özgürlük ve eşitlik taleplerini ortaya koymuşlardır. Renkli Kadınlar ve Chicanalar'ın ürettikleri tiyatro çalışmaları, başlı başına geniş ve zengin bir konudur, ayrıca bu alandaki tiyatro çalışmaları da son derece aydınlatıcıdır.[194] Radikal feminizmin geniş yelpazesinde o kadar ilham verici çalışmalar yapılmıştır ki, bunlar, mutlaka ayrı bir çalışma olarak ayrıntılarıyla ortaya konmalıdır.

Feminist tiyatro uygulamaları genel olarak, kadınlara, kadınlığa yüklenen olumsuz anlamların yıkılıp olumluya dönüştürmek, kadınların kendi kültür ve üretimlerinin değerlenmesini sağlamak, hepsinden öte öğretilenin değil, kadınların sahip oldukları tüm değerlerin farkına varmalarını sağlamak için üretilen yaratıcı çalışmalardır. Bunlar, ataerkil geleneği izleyen ve üreten tiyatronun kalıplarından tamamen farklı tonlarda üretilir. Metin, bildiğimiz ve alıştığımız metin biçiminden, sahne bildiğimiz ve alıştığımız sahne biçiminden çok farklı, çok uzaktır. Ne seyirci, dramatik tiyatronun seyircisine benzer, ne tiyatronun üretimde egemen olan hiyerarşik yapısı izlenir. Tamamen kadınlara özgü olanın keşfedilmesi, ortaya çıkarılması ve üretilmesi ile ilgilidir.

Tahmin edileceği gibi feminist tiyatro için seyirci ayrı bir önem taşır. 1960 ve 1970'lerin tiyatrosunda kadınların karşı duruşu kendisini göstermişti. Aslında bu dönem, feminizmin en ateşli olduğu, cinsel devrimin, kürtaj gibi kadın bedeni üzerine kurgulanan devlet ya da siyasi politikaların yoğun biçimde konuşulduğu, itirazların ortaya konduğu bir dönemdi. M. Kırıkkanat'ın "Koltuklara Karşı Bir Kaltak" başlığını taşıyan yazısı[195], tam bu dönemi, kürtaj ve kadın bedeninin bağımsızlığı üzerine anarşist E. Goldmann'dan solcu S. De Beauvoir'nın aldığı bayrağın muhafazakâr yurtsever çizgideki Simonne Veil tarafından nasıl taşındığını anlatır:

> Veil, bakanlık koltuğuna oturur oturmaz ilk işi, kürtajı serbest bırakan ve devlet hastanelerini ücretsiz kürtaj yapmakla yükümlü

kılan bir yasa tasarısı hazırlamak oldu. Tasarı tıp, hukuk ve etik uzmanlarının üzerinde anlaştıkları, titiz ve ayrıntılı bir çalışmaydı. Hiçbir olasılık kural dışı, hiçbir kural da yoruma açık bırakılmamıştı.

Simone Veil, 26 Kasım 1974 günü kürtaj yasa tasarısını savunmak için Fransa'nın altın yaldızlı simgelerle süslü tarihi meclis kürsüsüne çıktığında; karşısındaki kırmızı kadife koltuklarda 481 erkek, 9 kadın milletvekili oturuyordu. Veil, *"Geniş geneli erkek olan bu meclis bilmelidir ki, hiçbir kadın isteyerek kürtaj yaptırmaz, mecbur kalır..."* diye başladı sözlerine...

25 saat süren tasarı tartışmaları sırasında, ağızlarından köpükler saçarak saldıran vekillerin şiddet söylemine, ağza alınmayacak saldırılarına maruz kaldı.

En ağır hakaretler, en belden aşağı vuruşlar, en ırkçı küfürler, kendi partisinin vekillerinden geliyordu. Ne kaltaklığını bıraktılar, ne orospuluğunu. Annesini, babasını ve erkek kardeşini öldüren Almanlardan hamile mi kaldığını soran da oldu, kaç kez çocuk aldırdığını da. Yahudi dölü olduğu tabii ki unutulmadı. Fransız soyunu kurutmakla görevli hain İsrail ajanı olmakla itham edildi.

Ama Simone Veil, mıh gibi durdu. İradesi bir an bile sendelemedi. Meclisteki bir azgın erkek azınlığının, kudurmuş gibi sürdürdüğü saldırılara soğukkanlılığını, zarafetini yitirmeden göğüs gerdi. İktidar partisinin çoğunluğu kendisine düşman, kürtaj tasarısına da karşıydı. Ama Başbakan Chirac da Sağlık Bakanı'nın yanında ve serbest kürtajın arkasında...

Tasarı, hükümete destek veren sosyalist muhalefetin oylarıyla yasalaştı. Kürtajın serbest bırakılıp ücretsiz kılınması, kadınlara istedikleri zaman, istedikleri için çocuk yapmak hakkını vermekle kalmadı.

Kadının vücudunun tek sahibi ve özgür olduğunu tanımladı.

Bugün Fransa'da kadın erkek eşitliğiyle kişisel özgürlükleri tam katılımla benimseyen toplumsal zihniyet, bu yasanın ürünüdür (...) 'Veil Yasası' diye anılan kürtaj yasasının 40. Yılı, 26 Kasım 2014 günü Fransız parlamentosunda, özel bir oturumla kutlandı. Yasa, bütün parti grup başkanlarının verdiği ortak önergeyle yeniden oylamaya sunuldu. 143 olumlu oya karşı 7 olumsuz oyla kabul edilen önergeyle, serbest kürtajın Fransa, Avrupa ve dünya kadınları için temel hak olduğu vurgulandı.[196]

Dönemin Fransız parlamentosunda heyecanlı bir savaş verilirken doğal olarak sokaklarda da eylemler devam etmektedir. Böyle hareketli bir ortamda feminist tiyatro ve performansların serinkanlı bir tartışma üretmesini beklemek ya da tam aksi olarak bu öfkeli itirazın sakin bir suskunlukla karşılanmasını beklemek mantıksızlık olur. İşte bu yüzden, feminist tiyatro "tiyatro politikasından politik tiyatroya" dönüşmüş, karşıtlarıyla ve taraftarlarıyla birlikte sadece bağlam olarak değil, biçim ve içerik bakımından da çoğalmıştır.

Bu ateşli günlerden yirmi yıl kadar sonraya, 1990'lı yıllara geldiğimizde ise feminizmin bu ateşini bulmamız güçtür. Ne olursa olsun temel kazanımlar, tiyatroda da karşılığını bulmuştur. Aradan geçen bu yirmi yılın ise seyircinin gelişiminde ve sanatçıların yetişmesinde çok önemli bir dönem olduğu ve bu çerçevede feminizme ve feminist tiyatro çalışmalarına çok şeyin borçlu olduğu kesindir. Gerek seyir gerekse performans deneyimlerinde feminizm ve toplumsal cinsiyet çözümlemelerinin önemi, değeri büyüktür.

Feminist tiyatrodan söz ederken, sahne dışı alanlar konusunda, A. Yaraman'ın 'ikiyüzlü cinsiyetçilik' ifadesinden söz etmek gerekir. Yaraman bu ifade ile cinsiyet eşitliği konusunda kimi kazanımların gerçekleştiğini, fakat içselleştirme ve uygulamalar bağlamında bir ikiyüzlülükle aslında gayet cinsiyetçi bir zihniyetin aşılamadığını belirtiyor.[197]

Tiyatrodaki uygulamalarda da benzer bir vitrin anlayışının varlığından söz edebiliriz.

Vitrinde eşitlik ve haklar konusunda kimse taviz vermekten yana değildir ve gerçek bir eşitlikçi olduğunu söyler. Fakat uygulamada bu modern görünüşün altında gayet cinsiyetçi yorumlar kendisini gösterir. Bu bağlamda 1990'larda feminizmin hızını kesmiş gibi görünmesinin, üniversite çerçevesinde ya da akademik çalışmalarda, kültür araştırmalarındaki ifade alanlarında çalışmasının serinkanlı bir imaj oluşturduğu doğrudur. Dolayısıyla tiyatro da 1960 ve 1970lerin ateşli feminist yaklaşımları, ya da 'renkli kadınların' itirazları 1990'larda görülmez, hatta bunlar bir kazanım olarak görülür. Galiba asıl şimdi, feminist tiyatroya veya gerçekten cinsiyetçilikle mücadeleye, haydi daha doğrudan söyleyelim, feminist tiyatroya her zamankinden daha çok ihtiyaç var...

MARJİNALLEŞTİRİLENLERİN TİYATROLARI

Hemen tahmin edilir ki marjinalleşen kadın, lezbiyen olandır, trans olandır. Bu, tam bir cinsiyet kalıpyargısı olarak varoluşsal bir gerçek olarak değil de, marjinal bir durum olarak ele alınır. A. Rich, 'heteroseksüellik kurumunu, erkek egemenliğinin temel taşı' olarak tarif eder.[198] Burada sosyal psikoloji açısından bakarsak 'kadın' olma durumunun epistemolojik bir sorunu vardır; tabii ki 'erkek' olma durumunun da. Daha açık bir ifadeyle kadın olarak kendisini ortaya koymanın bir beklentisi, bir biçimi, bir şekli şemali olduğudur. Kadın çeşitlerine baktığımızda ise erkek gibi olan, hanım hanımcık olan, civelek olan, ciddi olan, vb sayısız şekli vardır. Fahişelik de kadınlık çerçevesi içindedir, fakat lezbiyenlik bu çerçevenin sınırlarına itilmiş durumdadır. Çerçevelenmiş kimliğin dışında, ortak kabulün dışında görülür. Toplumsal kalıpyargılar tam olarak böyle işler. Kadının kadın gibi olması (sadece erkekle birleşen), erkeğin de erkek gibi olması (sadece kadınla birleşen) bu heteroseksüel ikilik dışına çıkmama, bu düalite kalıpyargıların, ötekinin üretilmesi için olağanüstü verimli bir zemindir.

Yerleşik anlayışı üreten tarihe baktığımızda cadılık ne kadar marjinalse, lezbiyenlik de o kadar marjinaldir. Dolayısıyla kadınların tiyatrosunda cadılık ve doğaya yaklaşan ifadeler ne kadar marjinal olarak görülmekte ise, lezbiyen tiyatroları da o kadar marjinal olarak nitelenir. Yani kadınlar cadılık veya lezbiyenlik ile marjinalleştiklerinde, bu marjinalleşen kadınların tiyatrosu da yerleşik bir anlayıştan bakıldığında 'yeterince' marjinal bir tiyatrodur... Lezbiyen tiyatro çalışmaları üzerine özellikle 1970lerden itibaren epeyce yayın yapılmış, inceleme yayınlanmıştır. Burada vurgulayabileceğimiz bir nokta da akademisyen, araştırmacı ve sanatçıların cinsel yönelimlerini açıklamalarındaki özgürlükleri, kendilerini ve varoluşlarını ortaya koymada ve tanımlamadaki yaklaşımlarıdır. Yaklaşımlarındaki doğallık ve normalleştirme, bireyler olarak tıpkı Butler'ın ifade ettiği gibi 'cinsiyetten arındırılmış bir akıl ve insan' idealine ulaşmakta kat edilen bir yoldur ve eğer cinsiyete dair yaklaşımımız A. Yaraman'ın dediği gibi 'vitrinlik' ya da 'ikiyüzlü' bir

cinsiyetçilik değil de gerçek bir eşitlik arzusu taşıyorsa, bu normalleşme ve doğallığı ancak doğallıkla karşılamamız gerekir.

Amerika'daki Lezbiyen tiyatro hareketine karşı en belirgin yaklaşımın, tiyatronun araç olarak kullanıldığıdır. Sanatın zaten bir araçtan başka bir şey olmadığını düşündüğümüz zaman bu yaklaşım ve benzeri cinsiyetçi tutumlar, biraz tuhaf bir cümle olmaktan öteye gitmiyor...

E. Sisley, lezbiyen tiyatro üzerine yazarken önce bir 'kadın'dan daha marjinal olan lezbiyen kimliğini ve bu çok enteresan çelişik durumu(!) tanımlar. 1970'lere kadar ki elbette daha sonra da, lezbiyenlik, kadın olmaktan daha da marjinal, sıkıntılı bir kimliktir![199] O zaman burada sormamız gereken, bir lezbiyenin kadın olup olmadığı ya da bunun derecelendirilmesi ise toplumsal cinsiyete dair kalıpyargılar da oyun metinlerinde ve performanslarda tartışılanların ta kendisidir.

Sisley, 1970'lerin ilk yıllarından itibaren görece olarak küçük bazı tiyatro topluluklarının, kendilerini ve ortaya koydukları işleri lezbiyen olarak tanımlamalarının gayet ayırıcı bir özellik olduğunu belirtiyor.[200] Yine de altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca, kendisini lezbiyen olarak tanımlamayan toplulukların da kadın kimliği, lezbiyen var oluş, zorunlu heteroseksüelliği sorgulayan tiyatro çalışmaları yaptıklarını ama bunların hep birlikte kadın kategorisi altında düşünüldüğünü de yine Amerikalı tiyatro araştırmacılarından öğreniyoruz.

Lezbiyen tiyatrosu alanında, performans ve varyeteler, özel gösteriler sayılabilir. Çok büyük bir çeşitlilik gösteren lezbiyen tiyatroları başka ve geniş kapsamlı bir çalışmayı gerektirir, bu nedenle bu çalışmada ancak çok çok genel bir bilgi vermek, bir fikir oluşturmak için kısaca anılacaktır.

1970'lerin başlarından itibaren Amerika'da adlarını duyuran ve gösteri yapan lezbiyen tiyatrolar, gösteri merkezleri, WOW Cafe olarak anılan topluluklardır. Fakat bu toplulukların etkisi, Kadınların Deneysel Tiyatrosu kadar geniş olmamıştır. Erkek egemenliği altındaki Amerikan deneysel tiyatrosuna karşı bir duruş olarak bu çalışmalar, 1970lerden 1980lerin ilk yıllarına kadar devam eden çalışmalardır. Oyuncular, farklı lezbiyen anlamlar üretmek için cinsiyetçi biçimlerin parodisine dayanan formlar kullanmışlardır.

Dolan'ın vurguladığı şey, WOW ya da başka lezbiyen tiyatroların belirli bir kalite ya da daha doğru bir ifade ile seçkinlik peşinde koşmadıklarını, fakat daima deneysel, toplu ve keyifli çalışmalar olduğudur. Mekân olarak apartman katı, depo ya da o zamana kadar tiyatro mekânı olarak alışılmadık, düşünülmedik mekânlar tercih ettiklerini de bir not olarak eklemek gerekir.[201]

Lezbiyenliğin çeşitli şekillerde oyun metinlerinde işlenmesinin çok sayıda örneği vardır. Lillian Hellman'ın sinema filmine de çekilen *The Children's Hour* (Çocukların Saati) adlı metni, lezbiyen bir ilişkiyi, toplumun tepkisini ele alır. Benzer pek çok metin, lezbiyenliği, gösterilen tepki ve dışlanmayla birlikte işlediği için eleştirilmiştir. Case, lezbiyenliğin acılı ve yenilgiye uğrayan bir deneyim olarak sunulmasını eleştirir, lezbiyen ilişkinin heteroseksüel bir topluluk içinde kurgulandığını vurgular; ayrıca 1970'lerde kurulmuş lezbiyen tiyatro topluluklarından ve uygulamalarından örnekler sunar.[202]

Dolan'ın feminist tiyatro ve lezbiyen tiyatro üzerine yaptığı çalışmalar, Case'in öğrencisi olduğu zamanlardan başlamıştır. Bu birlikte çalışma ve düşünme dinamiği, gayet verimli ve tartışma üreten cümleler, sorular ortaya koymuştur. Dolan, geleneksel tiyatronun karşıtlıklar üzerine kurulduğunu, Aristocu tiyatronun bu karşıtlıklar ve heteroseksüel olana temellendiğini vurgular. Bu, tam bir ezber bozumudur. Dolan'ın sorduğu soruları bu gözle yanıtlamaya çalışalım:

> Kültürel ikiliklerden uzaklaştırılsaydı tiyatro neye benzerdi? Benzerliklere odaklanılsaydı, nasıl bir biçim ortaya çıkardı? Dramatik eylem çelişki dışında nasıl kurulabilirdi? Karakter, kültürel cinsiyet dışında nasıl oluşturulabilirdi? [203]

Bu ezber bozumu, tiyatro eğitiminin her alanında -oyun yazarlığı, oyunculuk, dekor ve kostüm tasarımı, vb- bir sorgulamayı getirir. Çünkü bu alanlarda eğitim verirken, heteroseksüeliteyi ve toplumsal cinsiyete dair kalıpyargıların nasıl üretileceği, bunların nasıl sergileneceği, nasıl 'en doğru' şekilde ifade edileceği de öğretilmiş oluyor. Bir başka deyişle kalıplar, yargılar kurallara bağlanıyor.

TÜRKİYE'DE FEMİNİST TİYATRO

Feminizm, erkek düşmanlığı olmadığı gibi, Feminist tiyatro da erkek düşmanı tiyatro değildir, bu anlama gelmez. Feminist Tiyatro, var olan metinleri feminist bir bakış açısıyla irdelemek, yazılmış tarihi, feminist bir bakış açısıyla irdeleyip gerekli tarih çalışmaları yapmak, hâlihazırda üretilen tiyatro eylemini feminist eleştirel, yani cinsiyete dayalı ayrımcılığın, sömürünün ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kırılması bağlamında irdelemek, kadınların ve cinsiyetlerinden dolayı ayrımcılığa tabi tutulanların deneyim ve sorunlarından yola çıkarak bir tiyatro üretmek gibi feminizm ve feminist eleştiriye dayalı pek çok alanda çalışma yapar. Yani sadece kadın hakları ve sorunları üzerine odaklanmaz. Feminist tiyatro üzerine Türkiye'de çalışan ilk araştırmacılardan biri olan F. Özsoysal'ın şu cümlesi, konunun çerçevesini ortaya koyan bir formül olarak alınabilir:

> Bağımsız feminist hareket anti-militarist hareketle, eşcinsel hareketleriyle, ekolojik hareketle birlikte yol almıştır. Dolayısıyla yalnızca kadınların sorunlarını değil, ataerkinin hüküm sürdüğü, hiyerarşik baskının, ötekileşmenin olduğu başka alanları da bünyesine katan bir feminist tiyatro söz konusudur," diyor. "Bu tiyatro anlayışı, dünya üzerinde yaşanabilecek başka bir olasılığın varlığını imler, başka bir olası gerçekliği var eder ve en önemlisi böyle bir gerçeklik için cesurca umut etmeyi, cesaretle mücadele etmeyi hayalden öteye götürerek somut bir anlama kavuşturur.[204]

Ne var ki Feminist Tiyatro dendiği zaman, konuya mesafeli olan birileri için Türkiye'de akla gelen pek bir şey yok. Ya da şöyle söyleyelim: Feminizm denildiğinde akla pek iyi şeyler gelmiyor. Feminizm hakkındaki olumsuz düşünceler, ilkel dönemlerden itibaren kadın cinsi üzerine geliştirilmiş erkek egemen olumsuz yargılardan, tek tanrılı dinlerin ataerkil yapısından ve erkeğe tanıdıkları üstünlüklerden, kurguladıkları tahakküm hakkından, 18. yüzyılda başlayan kadın itirazlarına ve eşitlik taleplerine duyulan nefret ve önyargılardan, 19. yüzyılda enteresan örneklerini izlediğimiz er-

keğin üstün olduğunu 'bilimsel yollarla' kanıtlama (erkek beyninin daha ağır, kasların kadınlarınkine oranla çok daha gelişmiş ve güçlü olduğunun kanıtlanma ihtiyacı) kompleksinden, nihayet 19. ve 20. yüzyıllardaki eril iktidar ve ekonomik ilişkilerden kaynaklanır.

Kısaca, Feminizm ve cinsiyet eşitliği hakkındaki olumsuz ve saçma düşünceleri, günümüz insanı üretmemiştir, bu yargılardan doğrudan sorumlu değildir. Fakat Feminizmin ne olduğuna dair anlamsız dirençler, kara noktalar oluşturmak yerine onu öğrenmekten, anlamaktan sorumludur. Cinsiyete dair her türlü ayrımcılığı yenmekle, bu amaçla düşünüp davranmaya çalışmakla sorumludur.

Sözünü ettiğim direnç ve anlaşılma kaygısı üzerine B. Hooks, gerçekten de herkesin okuması için yazılmış *Feminizm Herkes İçindir* adlı kitabında şunları söylüyor:

Gittiğim her yerde, kim olduğumu, ne yaptığımı merak eden in-sanlara yazar, feminist teorisyen ve kültür eleştirmeni olduğunu söylüyorum gururla. Filmler ve popüler kültür hakkında yazdığımı, aracın içindeki mesajı tahlil ettiğimi anlatıyorum. Birçok kişi bunu heyecan verici buluyor ve daha fazlasını öğrenmek istiyor. (...)

Ne var ki sıra feminist teoriye gelince sorular bitiveriyor. Bunun yerine, feminizmin şerri ve kötü feministler hakkında duymadığım şey kalmıyor: "Onların" erkeklerden nasıl da nefret ettiğini, "onların" doğaya ve de Tanrı'ya nasıl karşı çıkmak istediğini, "onların" topunun lezbiyen olduğunu, "onların" bütün işleri ele geçirerek karşılarında hiçbir şansı olmayan beyaz erkeklere dünyayı nasıl da zehir ettiğini duyuyorum genellikle. Ama insanlara hangi feminist kitap ya da dergileri okuyorsunuz, hangi feminist söyleşileri dinlediniz, hangi feminist aktivistleri tanıyorsunuz diye sorduğumda ise feminizm hakkında tüm bildiklerinin kulaktan dolma şeyler olduğunu, feminist harekette gerçekte neler yaşandığını bilmediklerini, hareketin tam olarak ne ile ilgili olduğunu söyleyebilecek kadar feminizme yaklaşmadıklarını söylüyorlar. Çoğunun gözünde feminizm, erkekler gibi olmak isteyen bir avuç öfkeli kadın anlamına geliyor. Feminizmin haklarla, kadınların eşit haklar elde etmesiyle ilgili olduğunu düşünmüyorlar bile.[205]

Eşitlik arayışına karşı oluşturulan direnç, kolay anlaşılır cinsten

değil. Cinsiyet eşitliğine dair çabaların, şiddeti önlemeye dair eylemlerin alaya alınmasını nasıl, neyle açıklayacağız? Feminizme ya da cinsiyet eşitliğine karşı oluşturulan önyargı ve kalıpyargıları Türkiye'den örnekleyelim: Ankaralı kadınların 10 Mayıs 1987'de, İstanbul'da başlayan 'Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası'nı desteklemek amacıyla giriştikleri ilk sokak eylemine dair tepkiler böyle bir direnci gözler önüne seriyor. Bu satırları okuyan çoğu kişinin hatırlayacağını umduğum yakın bir tarih, canlı bir örnek için böyle 'uzak' bir örneği seçiyorum.

Yağmur altında gerçekleşen eylemin öncesinde basından, eylemlerine destek isteyen Feministlerin, 'dayağa karşı dayanışma' üzerine yaptıkları eylemin haberleri 'Yağmurda Yedi Güzel" başlığıyla yaygınlaşmıştı. *Hürriyet* ve *Günaydın* gazetelerindeki 'hoş kadınlarsınız ne işiniz var eylemde' tonunda komikleştirme, alaycılık, küçümseme içeren magazinleştirme ile bu anti-feminist yaklaşımın bugünlere ulaştığını görmek zor değil[206]. Gazetede konuyla ilgili çıkan haberler tavrı çok net ortaya koyuyor. Uzaklaşıp bakmak, tavrı görebilmek için örneklemeliyiz:

> Altı feminist (kadın hakları savunucusu) Ankara'da pankart açarak 'kadınlar dövülmesin' kampanyasını başlattılar. Dün saat 9.30'da Gençlik Parkı'nın önünde açılması planlanan kampanya, havanın yağışlı olması üzerine, bir eski gazetecinin 'Yardımı' ile Altındağ Belediyesi'nin Yüzüncü Yıl Çarşısı'ndaki tiyatro salonu önünde başlatılabildi... kumaş parçalarından yapılmış pankart önünde, 'aile içindeki şiddetin, şiddeti ideolojiye dönüştürdüğü' görüşünü savunan feministlerden yalnızca biri evli (11 Mayıs 1987, *Günaydın)*
>
> ...6 feminist kadın, 8 basın mensubuna dağıttıkları açıklamada, 'basın, cami, mahkeme, gelenek, görenek ve âdetler... hepsi dayak atan erkeklerin arkasında' görüşünü savundular... vatandaşlara 'dayak tehdidiyle yaşamak istemiyoruz', 'kadınlar dövülmesin' yazılı rozet takan Ankaralı feministler, 'aile içindeki şiddetin, şiddeti ideolojiye dönüştürdüğünü' iddia ettiler. Ankara'da sayılarının fazla olduğunu, ancak dernek kurmak yerine bireysel olarak örgütlendiklerini kaydeden feministlerden birinin evli olduğu, diğerlerinin ise şu an için evlenmeyi düşünmedikleri öğrenildi. (11 Mayıs 1987, *Hürriyet)* [207]

Sakil olan bir ayrıntı, uzaktan daha iyi görünür. Yukarıda aktarılan satırlardaki sakillik de aradan geçen zamanla kazanılan uzaklık sayesinde gayet net bir şekilde görülüyor. Eylemin amacı ile haberin alaysı üslubu arasında acı, düşündürücü bir paradoks var. Feminizme, yani cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılık, şiddet ve baskının yok edilmesi için mücadeleye karşı yaklaşımlar bu kadar olumsuz ve önyargılı iken Feminist Tiyatro başlığı altında ne bulacağımız, nasıl bir tepki ile karşılaşacağımız da az çok belli. Kısacası, genel olarak feminizme karşı geliştirilen tepki ve olumsuz önyargılar, onun uzantısı olan her şeye, örneğin feminist tiyatroya da ulaşmıştır.

Bu önyargıyı bir çırpıda tedavi etmemiz mümkün değil. Diğer taraftan bu önyargının tetiklediği başka olumsuzluklar var. İşte burada da feminist metodolojiyle yapılan her şeyin olumsuzlanması meselesi karşımıza çıkıyor. Ötekileştirme, ataerkile daha büyük bir hınçla sarılma, cinsiyetler arası eşitliği kurma hayalini daha da uzaklaştırıyor.

Velhasıl Feminizm, Türkiye'de olumsuzlanmakla kalmıyor, feminizmin dokunduğu alanlar da olumsuz önyargılarla donatılıyor. Neyse ki feminizm, cinsiyetler arası eşitlik tutkusu, birisi bu fikirden hoşlanmıyor diye ortadan kalkacak değil. Cinsiyete dayalı bir ayrımcılığı, erkeğin sömüren olduğu bir düzeni birileri tercih ediyor diye eşitlik tutkusundan vazgeçecek, bu uğurda çalışmaktan, düşünmekten, etkilemek ve etkinlenmekten cayacak değiliz. Eşitlik arzusu sürdükçe, düşüncenin ürettiği sanat da sürecektir kuşkusuz. Mondrian'ın dediği gibi, "hayat düzene kavuştukça sanat ortadan kalkacak". O zamana kadar da sanat tartışma, düşünce ve ifade aracı olarak varlığını sürdürecek.

Türkiye'de Feminist Tiyatro'dan söz açınca iki önemli başlığı göz önünde tutmak gerek. Birincisi, feminizmin türü, gösterdiği ya da taşıdığı yerel içerik; ikincisi ise feminist tiyatronun da feminist teoriden, kuramsal feminist tiyatro çalışmalarından ilham alması. Bu iki başlık, çalışmaların yönünü, nedenselliğini, içeriğini ve hatta derinliğini belirleyen özellikler olarak görülebilir.

Feminizmin türü, gösterdiği / taşıdığı yerel içerik, derken kastedilen tam olarak feminizmin yerel ve ihtiyaca göre değişebilirliği, esnek yapısıdır. Bu yerel yapı önemlidir, çünkü içeriği, biçimi belir-

leyen, ihtiyacı karşılayan asıl odur.

E. Aston, Amerika ve Avrupa'daki feminist tiyatro çalışmalarını, farklı feminizmler üzerinden irdelediklerini belirtiyor. Bu farklı feminizmler, liberal, burjuva, radikal ve materyalist olarak dört ana başlıkta incelenebilir ve bunların da alt başlıkları, fraksiyonları vardır. Özetle feminist tiyatro çalışmalarında teorik yapı için temel yaklaşım, *"feminizmden feminizmlere; feminist tiyatrodan feminist tiyatrolara"*[208] gibi geniş bir yelpazede açıklanabilir.

Bizdeki durum da çok farklı değil. Türkiye'de de aslında renkli feminizmlerden, örneğin Kürt Feminizminden, İslam Feminizminden söz edebiliriz, teorik yapıya kavuşmamış da olsa. Bu farklılığı Kadın Araştırma Merkezleri (KAM) özelinde örnekleyerek açıklayabiliriz. Kadın Araştırma Merkezleri, YÖK'ün 1995'te, üniversite rektörlüklerine kurmaları yönünde öneride bulunduğu bir araştırma merkezi türüdür. Malum, üniversite bünyesinde üç temel akademik/ bilimsel birim vardır: Lisans eğitimi veren fakülteler, yüksek lisans eğitimi veren enstitüler, araştırma merkezleri. YÖK'ün bu önerisi, Birleşmiş Milletler kararları ve CEDAW sözleşmesinin işletilmesi, tanıtılması, yaygınlaştırılması konusunda önemli bir adımdı ve bu adım, kadın çalışmalarının üniversitelere girmesinde çok büyük bir etken oldu.

Yeri gelmişken minik bir açıklama yapmalıyım: Herkesin çok iyi öğrenmesi gereken bir sözleşme olan **CEDAW** (Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women), 1980'de Birleşmiş Milletler (BM) tarafından kabul edilen, Türkiye'nin 1985 yılında taraf olduğu, **Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi** adıyla bildiğimiz BM bünyesinde yer alan sekiz temel insan hakları sözleşmesinden biridir. Sözleşmeyi 1985'te Bakanlar Kurulu'nda onaylayan Türkiye ancak Ekim 2002'de gerekli prosedürü tamamlayarak bu sözleşmeye taraf olmuştur. Ülkemiz, sözleşmeye taraf olan 48. ülkedir ve sözleşme 29 Ocak 2003'te yürürlüğe girmiştir.

Üniversitelerde cinsiyet eşitliği ve kadın çalışmaları alanında İstanbul Üniversitesi'nde 1995'te, Marmara Üniversitesi'nde 1992'de, Ankara Üniversitesi'nde 1993'te, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde 1994'te ve daha pek çok üniversitenin bu alanda çalışan araştırma merkezi açılmıştır. Bugün, Türkiye'deki pek çok üni-

versitede farklı isimler altında benzer konularda çalışan araştırma merkezleri vardır. İşte, yukarıdaki paragrafta imlenen farklı feminizmleri örnekleyebileceğimiz nokta burası. Anadolu coğrafyası düşünüldüğünde, Egeye yöneldikçe bu merkezlerinin adlarının Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları, Kadın Araştırmaları olduğu, Ağrı Dağı'na doğru yöneldikçe de merkez başlıklarının daha çok Aile Araştırmaları, Kadın ve Aile Araştırmaları olduğu dikkati çekiyor. 2000 sonrası içinde bulunduğumuz konjonktür gereği buradan gayet anlamlı sonuçlar üretmek mümkün. Bu sonuçlar bağlamında da bu konu epey eleştiri alır, tartışma alanı açar. Yani kadının aile başlığı altına hapsedildiği, toplumsal cinsiyete dair kalıpyargıların mükemmelen üretildiği ailevi görevleri ile tanımlandığı üzerine eleştiriler ilk akla gelenlerdir.

Eleştiriler haklıdır, çünkü aile her durumda 'muhafazakâr' bir kurumdur ve bu muhafazakârlık ne kadar inkâr edilirse edilsin doğasında vardır. Bu durumda kadın da ailenin içinde konumlandırıldığında bağımsız bir birey olarak değil, aile içindeki duygu ve görev bağları dolayısıyla tanımlanmakta, bunlarla birlikte ele alınmaktadır.

Bu eleştirinin diğer tarafına da baktığımızda aile, varlığı reddedilemeyecek bir toplumsal kurumdur, yok sayılamayacak bir toplumsal olgudur ve bireyler ne kadar istemeseler de aile içinde, bu ilişkilerde doğar ve büyürler. Burada kültürel özellikleri de yok saymak mümkün değildir. Çeşitli kongre ve toplantılarda dile getirilen görüşlerden birisi, farklı feminizmler meselesine örnek oluşturacak. Bölgelere göre değişiklik gösteren araştırma merkezi başlıkları, bir bakıma kültürel yaklaşımı da sergilemekte, bölgenin düşünsel ve kültürel hassasiyetlerine göre mücadele ve eşitlik stratejilerinin geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Kısaca ihtiyaca ve var olan koşullara göre esnek ve akışkan bir yapı gösterebilen feminizm, eşitlik mücadelesine ilişkin çalışma yöntem, hız ve yönelişlerini ihtiyaca göre değiştirebilir, belirleyebilir. Feminist mücadelenin, cinsiyete dayalı ayrımcılığın kırılması için yapılan çalışmaların doğasında bu esneklik vardır.

Feminist tiyatro da, gerek teorik, gerek pratik alanda bu mantıkta işler. Bu bağlamda genel bir feminist ortak paydaya dayanan pek çok farklı, yerel feminizm olduğu söylenebilir. Amerika kıta-

sındaki 'renkli feminizm'ler ifadesi ile orta doğudaki İslam Feminizmi ifadesi gibi... Bunlar, genellikle kendi coğrafi ve kültürel koşullarına odaklanmış argümanlar üretirler. Farklı feminizmler, kadın ve cinsiyet ayrımcılığına karşı farklı tanımlamalar, farklı çözümlemeler, farklı mücadeleler önerirler. Her şeyden önce tavırları, kendilerini konumlandırışları farklıdır. Türkiye'de de farklı feminizmlerden bahsedilir. Batıdaki gibi renkli feminizmler, renkli kadınlar olarak başlıklandırdığımız bir feminist yaklaşımımız yoktur ama İslam feminizmi, Kürt feminizmi gibi başlıklar izlemek mümkündür.

Kadın sorunları ve cinsiyet çözümlemesi bakımından farklı öneriler, tanımlamalar ortaya koyan yaklaşımlar, daha çok siyaset ve toplum bilim alanlarında kendisini ortaya koyuyor. Tiyatro incelemeleri bağlamında 'farklı feminizmler'den güç alan farklı bakış ve öneriler sunan analizler olduğunu söylemek, gerçekten zor. Yine de tiyatro alanında ortaya konulan çalışma ve uygulamalarda radikal veya liberal yaklaşımların izleri bulunabilir.

Feminist tiyatro çalışmaları, Türkiye'de batı feminizmini ve batı feminist tiyatro pratiği ve teorisini inceleyerek ilerleyen bir birikim oluşturuyor. Türkiyeli feministlerin tarih üzerinden başlattıkları sorgunun sanata ve tiyatroya ulaşmasıyla başlayan bir feminist tiyatro hareketinden söz etmek oldukça zor. İlk örneklerin, kadın mücadelesinin önemli günlerindeki etkinlikler için planlandığını, bu etkinlikler kapsamında gösterime sunulan oyunlar olduğunu söyleyebiliriz. Belki bunun gibi pratik alandan daha çok akademide, feminist akademisyenlerin, toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları alanlarında çalışan, düşünen akademisyenlerin derslerinde filizlenen feminist tiyatroya ait düşüncelerden söz edebiliriz. Ki bunlar, çok doğal olarak feminist, cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığı, baskı ve sömürüyü reddeden, bunu teorik olarak adlandırmak konusunda ısrarlı akademisyenlerdi.

Türkiye'de feminist tiyatro denilince iki özel tiyatronun adını, daha çalışmanın başında anmıştım: Tiyatro Boyalı Kuş ve Bab-ı Tiyatro. Bu iki tiyatro topluluğu ve sergiledikleri oyunlar dışında tiyatro pratiğinde gözden kaçmaması gereken, ama ne yazık ki gözden uzak olan çalışmalar, topluluklar var. Bunlar niçin isimlerini duyuramıyorlar, niçin festivallerde yer alamıyorlar?

Özneyi değiştirerek tekrar soralım: Bu toplulukların isimlerini niçin duyamıyoruz, bu toplulukları niçin festivallerde göremiyoruz? Bu alanı da düşünmeye, tartışmaya açmak gerekir.

Bunların dışında geriye dönük Türkiye tiyatrosu tarihinin feminist gözle eleştiri üzerine çalışmalar için 2000'in ilk on yılını sabırla geçirmek gerekecek. Çünkü açıkça söylemek gerekirse 1980-2000 arasındaki yirmi yıllık sürede Türk modernleşmesi ve buradaki toplumsal cinsiyet kurgusu ile hesaplaşan birbirinden değerli çalışmalar, genel olarak Türkiye toplumunun toplumsal cinsiyet analizleri, erkeklik ve kadınlık açıklamaları, şiddet ve dayak gibi yaşam pratiğinin masaya yatırılmasına yönelik çalışmalar yapılmıştır. Sosyoloji, siyaset bilimi, hukuk gibi temel alanlarda başlayıp yürütülen ve elbette feminist metodoloji kullanan bu çalışmaların edebiyata, kadın yazarlara / yazar kadınlara ulaştığını görüyoruz. A. Durakbaşa'nın *Halide Edip, Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* N. Aksoy'un *Kurgulanmış Benlikler,* J. Parla'nın derlediği *Kadınlar Dile Düşünce* bu bağlamda mutlaka hatırlanması gereken değerli çalışmalar.

Türkiye'de feminizm ve cinsiyet kurgusu üzerine çalışanların yolu mutlaka Türk modernleşmesine düşer. Bu dönüşümü kavramadan ve yakın tarihle hesaplaşmadan ilerlemek, yaşadığımız coğrafyada cinsiyet kurgusunu deşifre etmek pek mümkün olmaz. Dolayısıyla ortaya konan akademik feminist eleştiride de, cumhuriyetin ilk dönem oyun metinlerindeki cinsiyet analizi dikkati çekiyor. Şimdi bir yanda tiyatro, diğer yanda feminizm, bir yanda teori bir yanda uygulama duvarlarına çarpa çarpa ilerleyerek bunların izlerini sürelim...

FEMİNİST TİYATRO TEORİSİ ve DENEYİMLERİ İÇİN BİR İZLEK DENEMESİ

Ülkemizde, Feminist Tiyatro diye başlıklandırabileceğimiz ilk çalışmaların 1980'lerin ikinci yarısından itibaren görüldüğü, ama net olarak 1990'ların sonlarında başladığı ve gerek uygulamada gerekse yazınsal olarak ilk ürünlerin 2000'lerin ilk yıllarında verildiği söylenebilir. Türkiye feminist tiyatrosu batılı örneklerinden on beş yirmi yıl daha gençtir. Feminist tiyatro birikimimizin yazınsal araştırma ve tarihsel sorgulama bakımından da yeterli bir derinlik ve birikime henüz sahip olmadığımızı kabul etmek zorundayız. Eylemin içinden doğmuş olması, kadınların kendi tiyatro biçimlerini üretme konusundaki istekleri, denemeleri, yeni bir dil arayışı gibi özelliklerini göz önünde tutarsak eylemsel olarak çıkış noktasında batıyla benzerlikler görülebilir. Cinsiyet eşitsizliğinin her geçen gün daha çok farkına varılmasının tiyatroda da gittikçe daha derin bir gelişim göstereceğini düşünmek bir hayal değil.

Bu bölümde ülkemizdeki feminist tiyatro birikimi üzerine cümleleri oluştururken yazınsal ve kuramsal incelemeleri, uygulama ve oyun yazarlığını bir arada ele alacağım. Yayın geçmişini incelerken makaleler üzerinden yol almak zorunlu olacak. Yola çıkmadan, feminist metodoloji ile kimliklenerek yazılmamış olmasına karşın kadın temsiliyeti üzerine olan erken tarihli üç çalışmaya da değinmek gerekir diye düşündüm.

Belirtmek gerekir ki, feminist tiyatro çalışmalarını başlattığımız 1990'lardan önce de feminist yaklaşımlar taşıyan çalışmalar, kadın çalışmalarına yaklaşan uygulama ve incelemeler kuşkusuz vardı. Kadının erkek tahakkümü altında ezilmesine karşı çıkmak, cinsiyet eşitliğini savunmak elbette feminizmin icat ettiği bir şey değildir. Feminizmin ne olduğunu tam olarak bilmeyen ya da yanlış önyargılarla donanmış kişiler de cinsiyet eşitliğini savunur, evrensel değerleri ön planda tutabilirler kuşkusuz. İşte burada feminist bilinçten söz etmek gerekir. Feminist bilinç, eril zihniyeti dışarıda tutma konusundaki kararlılığı ile eşitlik hedefindeki sapmaları

önler. Bir kez daha, bir uygulama veya incelemenin feminist çözümleme sayılabilmesi için ya da 'toplumsal cinsiyet analizi' denilebilmesi için, sadece kadın ya da erkek karakterlere odaklanmanın yetmeyeceğini hatırlatmalıyım. Kadın ya da erkek karakterlere odaklanan, bunlar üzerinden bir inceleme ve çözümleme getiren çalışmalar, temelde feminist bir damardan beslenmiyorsa, ataerkil bir metodolojiyi uyguluyorsa, bu çalışmaları kadın çalışmaları, feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet çözümlemesi gibi başlıklar altında değerlendirmemiz mümkün olmaz.

Daha net söylemek gerekirse, bir çalışma, kendi başına çok değerli olmakla birlikte, sadece kadın oyun kişilerine odaklanmış ve bunlar üzerinden çıkarımlar yapıyor diye feminist tiyatro çalışması, toplumsal cinsiyet çözümlemesi sayılamaz. Bir kadın yazara ve yapıtlarına odaklanan çözümleme, onun metinlerini nasıl ve hangi etkenlerle ürettiğinin incelenmesi, yine kendi başına çok değerli olmakla birlikte, feminist metodolojiye dayanmıyorsa, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden üreterek açıklamalar yapıyorsa, bu tür çalışmaları da feminist tiyatro çalışması ya da cinsiyet çözümlemesi başlığı altına yerleştiremeyiz. Feminizmin amacı, cinsiyete dayalı her tür ayrımcılığı, ikincilleştirmeyi, hak eşitsizliğini ortaya çıkarmak, bu bağlamda tartışma açmak, bu tartışmalar ışığında şimdiye ve geleceğe yönelik eşitlikçi politikalar ve eylemler üretmek, desteklemektir. Bir çalışmada toplumsal cinsiyete dayalı roller ve bunların bireyin varoluşunda kurduğu baskılar olumlanıyorsa, kuşkusuz o çalışma feminist tiyatro çalışması olamaz, kadın karakterler ya da kadın yazarlar, çalışmanın öznesi bile olsa... Bu temel noktaya dikkat etmek gerekir, keza S. Sancar da bu meselenin, 2010'lu yılların akademik çalışmalarında bir sorun olarak kendini gösterdiğini vurguluyor.[209] Kanımca da bu mesele, konuyu hafifleten, var olanı göstermekten öteye gitmeyen bir hal alıyor.

Farklı feminizmler, farklı cinsiyet analizleri, tanımlamayı, açıklamayı da zorunlu kılıyor. Her defasında temel kavram ve meseleleri yeniden açıklamak, tanımlamak gerekiyor. Bu sorun, feminist ve toplumsal cinsiyet çözümlemesi sunma amacındaki pek çok alanda olduğu gibi, feminist tiyatro çalışmalarında da izleniyor. Bıkıp usanmadan toplumsal cinsiyetin ne olduğunu, feminizmin neyi amaçladığını ve nasıl doğup ne gibi aşamalar geçirdiğini açık-

lamak, kadın çalışmalarının akademik bir disiplin olarak üniversite içindeki disiplinler arası yeri ve önemi açıklanıyor. Mesele çoğunlukla farklı feminizmler ya da bakış açılarını ana hatlarıyla çizmekten çıkıp temel kavramları tanımlamayı zorunlu tutan bir tedirginlik haline geliyor. Tabii soruyu bir de farklı bir yerden sormamız gerek. Neden feminizmi tanımlamak zorunda kalıyoruz? Defalarca farklı mecralarda tanımlandığı halde hâlâ önyargılar ve kalıplardan sıyrılınamadığı, ataerkil tahakkümün sağladığı rahatlıkla bir türlü öğrenilmek istenmediği için olabilir mi?

Bu bir sıkıntı, çünkü böyle bir yaklaşım, yani kendini tanımlama zorunluluğu/ihtiyacı, alanın kendini kabul ettirmek isteyen bir ergen gibi algılanması sakıncasını getiriyor. 'Dünkü çocuk' durumu, müstehzi bir tahammül ile karşılanıyor. Kadın ve kız sözcüklerinin, bireyin cinsel yaşamını açık eden bir anlam alanına işaret etmesi, cinsiyetin biyolojik ve toplumsal olmak üzere farklı iki alanda gerçekleştiği ve bunun kültürel kodlarla açıklanacağı, vb. her şey farklı alanlardaki çalışmaların ilk bölümlerinde tekrar tekrar anlatılıyor. Hep anlaşılmak, bir daha anlatmak, bir daha dikkat çekmek isteğinden...

"Feminizm 'başladığı' her yerde, dışlanmışlık duygusuyla yola çıkar" diyor E. Aston ve şöyle devam ediyor: *"Kadınların toplumsal ve kültürel yaşamlarının ve etkinliklerinin erkek egemen toplumsal sistemler ve kültürel değerler tarafından görmezden gelinmesi, tecrit edilmesi ve değer sizleştirilmesine karşı bilinç gelişir. 1980'li yıllarda tiyatro araştırmaları alanında çalışan feminist akademisyenlerin; kadınların tiyatrosu ve performanslarının tiyatro müfredatlarından dışlandığını değil, bu müfredatlara dâhil edildiğini görme arzusu duymalarının nedeni, işte bu dışlanmışlık duygusuydu."*[210]

Ülkemizde Feminizm ve toplumsal cinsiyet okumalarına dayanan tiyatro çalışmalarında son on yılda ciddi bir sayısal artış olduğu görülüyor. Bu durum bir avantaj olduğu kadar artışın niteliksel olmadığını da üzülerek söylemek zorundayız.

Feminist Tiyatro çalışmalarının, kadın bakış açısı ve üslubuyla ortaya konulan uygulamalar, yazılan oyun metinleri, feminist eleştirel bir açıyla ortaya konulan metin eleştirileri ve dönem incelemeleri, tiyatro tarihinin kadınların görünmezliklerini kaldıracak şekilde yeniden irdelenmesi, görünmemiş kadın oyun yazarlarının

ortaya çıkarılması, vb. alanlarında çalıştığını düşünecek olursak, ülkemizdeki ilk kadın tiyatrosu çalışmalarının izlerini, Sevda Şener'in 1970'li yıllardaki çalışmalarında bulabiliriz.

S. Şener'in 1971 tarihinde yayınlanan *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* başlıklı kitabında oyun kişileri üzerine 'kadınlar, erkekler, gençler, yaşlılar' gibi başlıklar ile bir kategorizasyon ortaya koyduğu dikkati çekiyor.[211] Şener 1923-1970 tarihleri arasında yazılmış oyun metinlerine odaklanan bu çalışmasında, oyun kişileri konusunda metinlerde müthiş bir kalıplaşma olduğunu belirliyor. Bu çalışma, odak alınan yıllarda yazılmış oyunlar üzerinden, Türk oyun yazarlığında toplumsal cinsiyet rolleri açısından oldukça keskin bir kalıplaşma olduğunu ortaya koyan ilk çalışmadır. Ve 1970'e kadar yazılmış oyunlarla sınırlanmasına karşın, sonraki dönem oyun metinlerinin de bu kategorizasyona uyduğunu söylemeliyiz. Şener'in ortaya koyduğu bu kategorizasyonu 1980'lere kadar yazılmış oyunlara kadar genişletebiliriz.

S. Şener'in 1975'te yayınlanan *"Cumhuriyetin Kadın Oyun Yazarları"* başlıklı makalesini de unutmamak gerekir, çünkü bu konuda gerçekten bir ilktir.[212] Bu çalışmayı, Nudiye Nizamettin, Cahit Uçuk, Seniha Cemal Kanbay, Sevgi Sanlı, Adalet Ağaoğlu, Perihan Zorlu, Vecihe Karamehmet, Havva Pınar Kolukısa (Kür), Gülten Akın, Aysel Kılıç, Nihal Karamağaralı, Gülten Dayıoğlu, Nezihe Meriç, Ülker Köksal, Nezihe Araz gibi tanınmış yazarların yanında isimleri pek duyulmamış oyun yazarlarının metinlerinin de açımlandığı önemli bir çalışma olarak değerlendirmeliyiz. Bu makalede cumhuriyetle birlikte kadının değişen konumundan, gelişen statüsünden söz eden Şener, yazarlığın cinsiyeti meselesini tartışmıştır. Aynı yıllarda Amerika'da L. Nochlin ünlü makalesinde, o zamana kadar kadın yazarlardaki 'ortak bir kadınlık özü olduğu' genel kanısına karşı çıkarken, aynı yıllarda Şener de benzer bir vurgu yapar ve *"Kadın yazarlar, görüş açısı, ilgi alanı, ifade özelliği bakımından benzerlik göstermezler,"* cümlesiyle kadınları entelektüel olarak da tektipleştiren bu formüle karşı çıkar. Bu cümlenin önemini fark etmeliyiz, çünkü bugüne dek kadın yazını konusunda ülkemizde söylenenler, tartışılanları düşünecek olursak oldukça önemli ve erken bir tarihte söylenmesinin yanında, farklı alanlarda açımlanmış, örneklenmiş, tartışılmış bir önerme değildir ne yazık ki.

Feminist tiyatrodan söz ederken, feminist yazından, feminist öyküden de söz etmek gerekir, çünkü feminist tiyatro da zaten bu birikimden beslenmektedir. 1990'ların son yıllarından 2010'a kadar, diyebiliriz ki feminizmden etkilenen, cinsiyetler arası eşitlik özlemi içinde olan ve var olan yazınsal birikimin ataerkil tavrını reddederek kadınlık deneyimlerine dayanarak, kadınlık deneyimlerinden yola çıkarak düşünce ve cümle üreten pek çok roman ve öykü yazarı genç kadın dikkati çekiyor.

Duygu Asena'nın 1987'de yayınlanan kitabı *Kadının Adı Yok,* bir öncü ve simge olarak daima anılacaktır. Bir yıl içinde kırk baskı yapan bu kitap Başbakanlık Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu tarafından 'muzır' bulunmuş ve satışı yasaklanmış, mahkemede aklandıktan sonra baskı sayısı elli üçe ulaşmıştı. Gerçekten de 1980 sonları ve 1990'ların ilk yarısı boyunca bu unutulmaz kitap kadınlar arasında müthiş bir tutkuyla okunmuştur. Farklı yaşlardaki pek çok kadın tarafından heyecanla okunan bu kitap, müthiş bir bilinçlenme yaratmıştı. Renkli plastik kapaklı *walkman*'lerin, Avrupa ve Amerika'da sokak eylemlerinde çöp varillerin içinde sutyenlerin yakıldığı haberlerinin egemen olduğu bir dönemde *Kadının Adı Yok'un* oluşturduğu düşündürme, uyarma etkisi müthişti. Bugün, aradan geçen yirmi sekiz yıla rağmen, *Kadının Adı Yok'u* o yıllarda okuyan kadınlarla, bu kitap ve Duygu Asena hakkında söz açsanız, gözlerindeki heyecanı, parıltıyı görebilirsiniz.

Kadının Adı Yok'tan sonra gerek edebiyat alanında gerekse sosyal bilimlerin inceleme ve araştırma alanlarında yayınlanan feminist çalışmaların sayısında, etkisinde ve üslubunda bir farklılaşma olmuştur. Bu yıllarda yayınlanan öyküler, romanlar yanında sırtını edebiyata yaslayan inceleme ve araştırmaları da hatırlamak gerekir.

Tiyatroda kadın ile ilgili yazılmış incelemelerden 1996 tarihli *Sanat Dünyamız* dergisinde yayınlanan, M. Tuncay'a ait "Kadının Sahne Özgürlüğü" başlıklı makaleyi hatırlamak gerekiyor.[213] Bu çalışma, kadın oyuncu meselesinin kronolojik bir açıklamasını yaparken örneklerle her dönemin tiyatrosundaki durumu da anlatmaktadır. Ayrıca Müslüman kadın oyuncu sorununa da değinmektedir. Kadın oyuncuların 1918'de Darülbedayi 'ye kabul edilmeleri ve cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sahnedeki kadın oyuncuya ilişkin tarihsel bilgiler aktaran bu çalışma, kadın temsiliyeti ve

kadın oyuncu meselesi üzerine yazılmış az sayıdaki çalışmadan biridir.

Doksanlı yılların sonlarından itibaren Güzin Yamaner'in kadın bakış açısı odaklı makaleleriyle ve çeşitli çalışmalarıyla aktif bir feminist eleştiri alanı açtığını söyleyebiliriz. Yamaner'in kitaplaşan ilk çalışması olan *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*[214] feminist tiyatro başlığında Türkiye'de yayınlanmış ilk kitaptır ve 2001 tarihlidir. Batı feminist tiyatrosunu geniş bir perspektifte incelemeyi amaçlayan bu çalışma, kadının sahneden oyun yazarlığına tiyatrodaki konumunu anlatan, metinleri ele almada izleklere yer verdiği kadar dil ve yapıbozumunu da açıklayan, Amerika'daki feminist tiyatro topluluklarını örnekleyen bir çalışmadır. Oldukça geniş ve genel bir feminist tiyatro perspektifi oluşturan, bunun yanında feminizm üzerine de temel ve önemli bilgiler aktaran bu çalışma, ne yazık ki gizli kalmış bir çalışma olmuştur. Kapsamı ve ilk olması nedeniyle önemli, titiz bir çalışma olarak değerlendirilmeli, Yamaner'in bundan sonraki çok sayıda bilimsel ve sanatsal çalışması için bir zemin olarak görülmelidir. Bu araştırmalar, feminist tiyatro metinlerini derleme ve Türkçeleştirme düşüncesini getirmiş, 2002'de *Feminist Tiyatro Metinleri* adlı kitap, yine G. Yamaner editörlüğünde yayınlanmıştır.[215] Batı feminist tiyatrosunun önemli metinlerini dilimize kazandıran bu çalışma, önemini ve biricikliğini halen korumaktadır. Çünkü her ne kadar zaman içinde çeşitli feminist yazarların metinleri Türkçeye çevrilmişse de böylesine bütünlüklü ve çeşitlilik içeren bir çalışmaya rastlamak mümkün olmayacaktır.

Şener'in 2003 tarihini taşıyan *"Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları"*[216] başlıklı makalesini de yine oyun metinlerindeki kadın karakterlerin incelendiği bir makale olarak anmak gerekir. Şener bu makalede yine kalıplaşmış cinsiyet rollerinden ve kadının anne olarak kutsallığının vurgulandığından, ailenin temel tutucusu olduğundan söz eder. Sevda Şener'in toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına karşı duyarlı bir analiz ortaya koyduğu net olarak izlenebilir, fakat feminist bir eleştirel tutumu olduğunu söylemek pek kolay değil. Ancak kadın sorunu ve kadın oyun kişilerinin cinsiyetlerine dayalı olarak ezildiği, sömürüldüğüne ilişkin bir duyarlılık her zaman vurguludur ve bu konuda sözünü ettiğim

bu iki çalışmayı anmadan geçmemek gerekir.

Ülkemizdeki feminist tiyatro üzerine odaklanan yayınların büyük çoğunluğunun batıya ait feminist tiyatroyu anlatan, açıklayan, aktaran yayınlar olduğunu, metin inceleme ve değerlendirmelerinin de önemli bir bölümünün yine batılı metinlere odaklanmış olduğunu vurgulamak gerekiyor. Örneğin *Mimesis Tiyatro / Çeviri - Araştırma Dergisinin* 2006'da yayınlanan *Feminist Tiyatro Özel Sayısı* 'nın içeriğinin bir bütün olarak Avrupa ve Amerika feminist tiyatrosu olduğunu belirtmek gerekir.[217] 2005'te yayınlanan "Susan Glaspell'in Önemsiz Şeylerin Önemi" başlıklı makalesiyle G. Yamaner'in Amerikan kadın oyun yazarlığı üzerine bir çalışma yaptığını görüyoruz. 2008'de, Ankara Üniversitesi'nde bir doktora çalışmasını da hatırlamalıyız: H. Altun'ın *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın* adlı çalışması.

Elbette batı feminist tiyatro alanında yapılan çalışmalar olsun, gerek teorik, eleştiri, gerek pratik alanda yapılan çalışmalar son derece ilham verici, ışık yakıcıdır. Fakat feminist eleştiri, temel olarak tabu kırıcı, ezber bozucu yaklaşımıyla önce kendi ayakların bastığı coğrafyaya yönelmesi gereken bir özelliktedir. Çünkü eleştirip yorumladığı, değerlendirdiği metinleri yeniden üretme, bunlara bağlı ya da bunlardan tamamen bağımsız ama yeni üretimler için yaratım kanalları açma amacındadır. Bu bağlamda batı feminist tiyatrosuna dair teori ve uygulamaların üzerinde durulmasından daha çok Türkiye tiyatrosuna bakılması, yazılmış metinlerin yeniden ele alınması ve bu yolla dönemin ve cinsiyet politikalarının irdelenmesi, pratik tiyatro uygulamaları, eğitimi ve kurumsal yapısının da yeniden incelenmesi daha faydalı olacaktır. Dolayısıyla bu perspektifte de Özsoysal'ın Türkiye oyun metinlerine odaklanmış feminist eleştirel çalışmasının önemi ve değeri belirginleşiyor.

Türkiye'de feminist tiyatro araştırmalarından bahsederken karşımıza çıkan önemli çalışmalardan bir başkası, F. Özsoysal'ın *Oyunlarda Kadınlar* başlıklı çalışmasıdır.[218] 2008'de yayınlanan bu kitap, metne yönelen feminist eleştirel bakışı teorik olarak açıkladıktan sonra oyun metinleri üzerinde yorumlarla metinleri, metinlerin üretildiği dönemi, cinsiyet sunumunu feminist eleştirel bir açıyla yorumlar. Bu bağlamda *Ferhat İle Şirin, Asiye Nasıl*

Kurtulur?, Çıkış, Kozalar, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar metinleri üzerine, tiyatromuzun ilk feminist eleştirilerini kitaplaşmış olarak görmüş oluruz. Gerçi bundan önce feminist eleştirel bir bakışla yazılmış metin incelemeleri, makaleler olmuştur, fakat bir kitap bütünlüğüne kavuşmamıştır.

2009'da tiyatromuzu genel hatlarıyla değerlendiren bir makaleyi anmamız gerek. S. Korad Birkiye'nin "İkibinli Yıllarda Türk Kadınının Tiyatroda Temsili" başlıklı makalesi, kadın temsiliyetini irdeleyen, oyunlarla örnekleyerek sosyo-politik olarak kadın algısı ile sahneyi karşılaştıran önemli bir makaledir.[219] Ertesi yıl, 2010'da *YEDİ* 'nin dördüncü sayısı *Sanat ve Kadın* alt başlığıyla yayınlanmıştır. Ö. Nutku'nun aynı başlıklı makalesi, antik dönemden itibaren kadın ve sanat ilişkisini inceleyerek tiyatro alanındaki önemli kadınlardan söz eder.[220]

Türkiye tiyatrosunu feminist eleştirel bir açıyla irdeleyen bir başka değerli çalışma da yine Yamaner'e aittir, ancak böyle bütünlüklü bir feminist değerlendirme için 2011'e kadar beklenecektir. Bu çalışma, *"Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem"* başlıklı bir makaledir ve Nermin Abadan-Unat için hazırlanan *Birkaç Arpa Boyu* başlıklı geniş kapsamlı bir armağan kitabın içinde yer almaktadır.[221] Yamaner bu çalışmada cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığının cinsiyet kurgusunu oyun metinlerinden örneklerle açıklamakta, sonuç olarak ataerkil bir tiyatromuz olduğunu belirtmektedir. Eklemek gerekir ki bu armağan kitap, D. Kandiyoti, Y. Ecevit, A. Davaz, S. Çakır, S. Sancar, E. Köker gibi Türkiye Feminizminin önemli araştırmacı ve teorisyenlerinin makalelerine yer veren çok önemli bir kaynaktır.

2013'te Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin akademik dergisi olan YEDİ'de yayınlanan B. Çakmak'ın "Batıda Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci" ve "Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi" başlıklı çalışmaları ile D. K. Atılgan'ın "Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili" başlıklı makale, feminist tiyatronun akademik çalışma alanına katkıda bulunmuşlardır.[222]

Süreli ve akademik yayın içinde yer alan incelemeler ve kadın çalışmaları ya da tiyatro bölümlerinde yapılan yüksek lisans tezleri de bu alanda önemlidir, fakat ne yazık ki bunların sessiz çalışmalar

olduğunu söylememiz gerekir. Türkiye tiyatrosundaki feminist eğilimlerden söz ederken, Feminist Tiyatroya odaklanmış sempozyum, konferans, akademik ya da pratiğe yönelik toplantılardan söz etmemiz pek mümkün olmaz. Feminist tiyatro başlığındaki çalışmalar, genellikle kadın ve feminizm, toplumsal cinsiyet, kadın bakış açısı gibi büyük başlıkların altındaki 'sanat' alt başlığı içinde erimiştir. Kadın çalışmaları alanındaki disiplinler arası buluşmanın ilk büyük organizasyonlarından birisi olan Yeditepe Üniversitesi'nin 2004'te düzenlediği *Kadın Çalışmalarında Disiplinler arası Buluşma* 'da 'sanat' başlığı altında toplandığı gibi.[223] Zaman içinde Kadın Çalışmalarının disiplinler arası alanında gerçekten çok önemli ve çok da verimli sempozyumlar, konferanslar gerçekleşmiştir. 2012'de Dokuz Eylül Üniversitesi'nde düzenlenen *Uluslar Arası Kadın Konferansı,* 2013'te Yeditepe Üniversitesi tarafından düzenlenen *Kadın Hayatlarını Yaşamak, Yazmak* başlıklı sempozyum, 2014'te Ege Üniversitesi tarafından düzenlenen daha spesifik bir toplantı olan *Diğdem Madak Sempozyumu* bunlardan sadece birkaçıdır. Feminizm, Kadın Çalışmaları ya da Toplumsal Cinsiyet ana başlığındaki bilimsel toplantılarda sanat başlığı mutlaka açılır ve bu başlıkta Tiyatro konusunda bildiriler yer alır. Bunların sayısının zamanla arttığını söyleyebiliriz. Fakat Türkiye'de özel olarak Feminist Tiyatroya odaklanan bir bilimsel toplantı şimdiye kadar düzenlenmemiştir.

Akademik çalışmalar içinde lisans, yüksek lisans ve doktora tezlerini önemsemeliyiz. O kadar önemli konularda çalışılmakta, o kadar titizlikle araştırmalar, yorumlar yapılmakta ki bunların yayın yaygınlığına ulaşmaması gerçekten üzücü. Yakından izlediğim birkaç lisans ve yüksek lisans tez başlığını anmam, alana nasıl bir katkı yapıldığı hakkında fikir verecektir.

Batı tiyatrosu üzerine yapılan tezler bir yana, Türkiye coğrafyasındaki feminist tiyatro ile kesişen çalışmalar üzerine de çok önemli başlıklar vardır. Örneğin D. P. Gürbüzoğlu'nun *Türkiye'de Kadın Haklarının Önemli Temsilcilerinden Nezihe Muhiddin ve Bir Örnek Oyun* (2013), D. Dinç'in *Sevim Burak'ın Yaşamı, Eserleri ve Bir Model Oyun: Mives Karub* (2013) başlıklı çalışmalar bu bağlamda mutlaka anılmalıdır. Bunlar, öncelikle birer biyografi araştırması ve biyografik malzemeye dayanan birer tiyatro oyunu olmalarının

ötesinde, feminist yaklaşımla yazılmış oyun metinleri ve feminist metodolojiye bağlı çalışmalardır. G. Varlı'nın *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye'de Kadın Tiyatroları* (2010) başlıklı yüksek lisans çalışması, bu alanda gerçekten anılmaya değer çalışmalardan birisidir, çünkü çalışmanın önemli bir kısmı sözlü tarihe dayanmıştır. B. Yeşiloğlu'nun *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımının İncelenmesi* başlıklı master tezi, Çukurova Üniversitesi'nde tamamlanmıştır.[224] 2013'te yayınlanan B. A. Akın'ın *Doksanlı Yıllarda Türk Tiyatro Metinlerinde Kadının Varoluşu* adlı çalışması, 2014'te P. A. Ayar'ın *Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili Üzerine Feminist Eleştiri* başlıklı çalışması[225] tiyatromuz üzerine yapılmış anılmaya değer çalışmalardır.

Süreli yayınlarda karşımıza çıkan feminist ve toplumsal cinsiyet çözümlemesine dayanan çalışmaların çoğunluğunun batı tiyatrosu ekseninde ve batı tiyatrosu metinlerine odaklanmış olduğunu bir kez daha vurgulamak isterim. Avrupa ve Amerikalı feminist tiyatro teorileri ve incelemelerine ya da kadın oyun yazarlarını incelemeye odaklanmış çalışmalar, feminist tiyatronun ve kadın bakış açısının bir keşfi olarak görülebilir. Fakat bilmeliyiz ki bu keşif, bir yerde bizim coğrafyada üretilenlere dönecek bir birikim oluşturmalı. Feminizm, ne kadar evrensel olursa olsun -ki gerçekten öyledir- bir bakıma yereldir. Yerel dertlere, eşitsizlik ve sömürüye, hegemonik yapılara çare bulmayı amaçlar. Bu yüzden değişken yöntemler, önem ve öncelik sırası değişebilir bir esneklik gösterir. Güçlenme de ancak ayaklarını bastığı alandan olur, başını çevirip baktığı alan ne olsa uzaktır. Bu yüzden batı tiyatrosuna odaklanmış, başka coğrafyalar üzerine düşünen akademik araştırma ve çalışmaları çok önemli, çok kıymetli bulmakla birlikte bunların bizim feminist tiyatromuz için bir karşılığının, bir ilişki ve karşılaştırmasının kurulması gerektiğini unutmamalıyız. F. Özsoysal'ın, G. Yamaner'in Türkiye Feminist Tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalar, bu yüzden bir birikim oluşturma ve var olan birikimi inceleme, sorgulama bakımından çok önemlidir.

Türkiye'de Feminist tiyatro uygulamalarına bakacak olursak:

Feminist tiyatro diyebileceğimiz ilk uygulamalar olarak, *"1980'li yılların ortalarından sonra sendikaların, üniversite tiyatrola-*

rının, feminist kolektiflerin bir kolu gibi görünen ama özerk tiyatro yapan oluşumlar" akla gelebilir. Özsoysal, bunların başlangıçta 8 Mart Dünya Kadınlar Günü, 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Günü gibi eylem günlerinde etkili bir gösteri yapmak ve bir forum oluşturmak gibi amaçlarla başladığını, zamanla ataerkil ve kapitalist düzeni görünür kılmak, kadınları özgürleştirme stratejileri geliştirmek için düşünce, tartışma üretmek gibi amaçlar kuran, kadınlık ve cinsiyet kalıpyargıları gibi temaları işleyen bağımsız bir tiyatro biçimi olarak kendisini kabul ettirdiğini belirtiyor.[226]

Türkiye tiyatrosunda 'feminist' diyebileceğimiz uygulamalar 1990'ların ilk yıllarında izlenmeye başlasa da daha çok son yıllarında ve 2000'lerin ilk yıllarında net bir şekilde karşımıza çıkıyor. F. Özsoysal, bu bağlamdaki ilk oluşumların önce İstanbul ve Ankara'da yapılanmış olduğunu, ama Eskişehir, İzmir ve Mersin'de de kedisini gösterdiğini söylüyor. Buna göre 1992'de Ankara'da kurulan Kadın Tiyatrosu, 2001'de kurulan ve kendisini feminist tiyatro değil de kadın tiyatrosu olarak tanımlayan ve bir çeşit mahalle tiyatrosu olduğu düşünülebilecek Tiyatro Öteyüz, 2007'de kurulan Kendine Ait Bir Tiyatro, 2003'te Eskişehir'de kurulan Yer Altı Tiyatrosu, Mersin Aslanköy Çadır Tiyatrosu Kadınlar Topluluğu[227] kadın tiyatrosu, feminist tiyatro başlıklarıyla anabileceğimiz topluluklardır. İstanbul'da konumlanmış feminist tiyatroları, F. Özsoysal'dan aktaralım:

> 1990'da kurulan ve Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'ndan oluşan, aktivist ve etkin bir kadın tiyatrosu olarak sadece kadınlara sergilenen oyunlar hazırlayan, oyunlarında zaman zaman mesaj kaygısının teatrallik ve estetiğin önüne geçtiği gözlenen tiyatro topluluğu Feminist Kadın Çevresi, 2002 yılında sendikaya bağlı kurulan sadece kadınlardan oluşan ve kadınlara oynanan ve (Kadınlar Sahnesi'nden evrilen) Eğitim-Sen Kadın Sahnesi İstanbul 3 no'lu Şube, 2001 yılında kurulmuş ola dernek Amargi'ye bağlı oyun çıkarmış olan tiyatro topluluğu, bağımsız profesyonel feminist tiyatro olarak 2000 yılında kurulan Tiyatro Boyalı Kuş, 2008 yılında feminist yazar Zeynep Kaçar'ın kurduğu Bab-ı Tiyatro, 2009 yılında kurulan feminist dramaturjiyle sanat yaptığını söyleyen ama feminist ya da kadın tiyatrosu olarak adlandırılmak istemeyen, erkeklik normlarının sorgulandığı oyunları

olan, erkeklikle hesaplaşan ilk topluluk olarak görünen Nü Kolektif, 2007 yılında kurulan, etnik, dinsel, cinsel kimlikler üzerine sorgulamaları olan ve ilk kez lezbiyen bir kadının da kendisin anlattığı ve görünür olduğu oyunları *Çirkin İnsan Yavrusu*'yla adını duyuran Oyun Deposu, 2011 yılında kurulan ve kendilerini alternatif tiyatro olarak niteleyerek feminist oyunlara yönelen bir topluluk olan Arka Bahçe Oyuncuları ve yine feminist tiyatro olarak travesti Esmeray'ın 2007 yılında sahnelemeye başladığı tek kişilik oyunu *Cadının Bohçası* da sayılabilir.[228]

8 Mart 1997'de Kadın Haftası programı kapsamında Feminist Kadın Çevresi'nin (FKÇ) bir etkinliğinde Sevilay Saral'ın *Beş Kadın* adlı oyunu sahnelenmiş, Zeynep Kaçar ve Jale Karabekir 2000'de Tiyatro Boyalı Kuş'u kurmuşlardır. Kaçar ilk oyunu olan *Ferhat ile Şirin*'i aynı yıl yazmıştır.

Bu çalışmaların, metin yorumlarıyla, feminist dramaturgiyle başladığını hatırlamak gerekir. Alternatif Feminist Tiyatro olarak 2000'de kurulan Tiyatro Boyalı Kuş, Uluslararası Ezilenlerin Tiyatrosu Organizasyonu – International Organization of the Theatre of the Oppressed Magdalena Project (Çağdaş Tiyatroda Uluslararası Kadın Ağı – Network of Women in Contemporary Theatre) ve Leonardo de Vinci Staj Programı üyesidir. Kurulduğu günden bu yana feminist bir dramaturgiyle yaptığı okuma tiyatrosu etkinliklerinde *Vatan Yahut Silistre, Şair Evlenmesi, Çıkmaz Sokak* gibi tiyatromuzun ilk dönem metinlerini ele almıştır. Ayrıca yine feminist bir dramaturgi ışığında *Hamlet*'den yola çıkarak *Ophelia'yı Kim Öldürdü, Nora*'dan yola çıkarak Kürtçe sahnelenen *Nurê,* adlı oyunları ilgi ile izlenmiştir. Boyalı Kuş, kadın birikimine, tiyatroda görünmeyen kadın emeği ve yaratıcılığına da önem vererek Meşrutiyet dönemi üç kadın yazarın oyununu 2011'de sahnelemiştir. *3 Kadın 3 Oyun 3 Mekân* başlıklı bu çalışma, Afife Kemal'in *İrsad-i Sebab,* Nezihe Muhuddin'in *Vicdanların Emri,* Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbihal* adlı oyunlarından oluşmuştur.

Feminist tiyatro pratiğinin önemli özelliklerinden birisi olan kendi metnini üretme ya da var olan metni 'yeniden yazma', bu alanda çalışan sanatçıların hepsinde zorunlu olarak görülüyor. Bu yüzden Tiyatro Boyalı Kuş'un sergilediği oyunların hepsinin böyle bir üretim, yeniden üretim çalışması olduğunu söylemek gerek.

Bugünün üretimi yanında geçmişin birikimini de araştıran Boyalı Kuş ve yöneticisi Jale Karabekir, neredeyse hiç tanınmamış oyunları da cinsiyet üzerine tartışmalarla sahneye getiriyorlar. Bu bağlamda, Şahabettin Süleyman'ın 1911'de yazdığı *Çıkmaz Sokak* adlı oyun, son derece ilginç tarih çalışmalarından biri olarak düşünülebilir. Bu oyun, kadın eşcinselliği üzerine bir oyundur ve bu eşcinsel kadınları entrikacı, kötü niyetli, ahlaksız, yalancı kişiler olarak sergiler. Kadın eşcinselliğinin temsiliyeti açısından son derece enteresan olan bu oyunun bugünün sahnesinde, yazıldıktan neredeyse yüz yıl sonra canlandırılması son derece ilginç olsa gerek. Peki, aradan geçen yüz yıl içinde homofobik yapımızda nasıl bir değişim var?

2012'de Strindberg'in *Matmazel Julie,* 2014'te *Melek,* adlı oyunları feminist bir bakış açısı ve dramaturgiyle sahneleyen Tiyatro Boyalı Kuş da diğer feminist tiyatro ya da alternatif tiyatro toplulukları gibi sosyal medyayı etkin şekilde kullanıyor. Boyalı Kuş'un sahnelediği son oyun, *Melek,* bir dönemin ünlü operet, tiyatro, sinema ve dublaj sanatçısı Melek Kobra'nın kısa yaşamı ekseninde kadın sanatçıların çalışma ve yaşam koşullarını, yalnızlığı, aşkı konu alan, bir oyun.[229] Bu bağlamda kendi coğrafyasının kadın tarihine de katkıda bulunduğunu söyleyebileceğimiz bu topluluğun, 2000'den beri sürekli gösterim yaptığını hatırlatmak gerek.

İstanbul'da dans, edebiyat, müzik, sinema ve tiyatro alanlarında çalışmalar yapan Feminist Kadın Çevresi (FKÇ) kendisini, doksanlı yıllardan itibaren etkinliklerini yürüten feminist kadınlardan oluşan bir inisiyatif olarak tanımlıyor. "feminisite.net" adresiyle çalışma ve etkinliklerini aktif olarak paylaşıp duyuran topluluk 2006'da S. Saral'ın yazdığı *Bir Kadın Uyanıyor* adlı oyunu 'kadınların tiyatrosu' biçimiyle sahnelemiştir. Saral'ın ifadesiyle bu oyun, kadınların rol aldığı, kadınlar için yazılan ve sadece kadınlara oynanan bir oyundur. Batı Feminist Tiyatrosunda örneklerini gördüğümüz bu biçim, kadınların gerçek deneyimlerinden yola çıkılarak yazılmıştır. Saral, oyunun oluşum sürecini şöyle anlatıyor:

> Tek kişilik bir kadın oyunu. Yazdığım diğer oyunlardan farklı olarak, kurgusu gerçek bir hikâyeye dayanıyor. Doğal anlatıcı bir dizi söyleşi çerçevesinde hikâyesini anlatmış, ardından yazar bu söy-

leşilerde oluşan malzemeyi sahnelemeye dönük olarak yeniden yorumlamış ve biçimlendirmiştir. Anlatıcı-oyuncu da söyleşi etkinliklerinde yer almış ve malzemenin oluşumuna tanık olduğu gibi biçimlenmesine de katkı sunmuştur.[230]

Kadınların kişisel deneyimlerine dayanarak kurgulanan bu biçim, paylaşılması, izlenmesi farklı bir deneyim olarak heyecan vericidir. Bu çalışmalar, ülkemizdeki feminist tiyatro bağlamındaki önemli ilklerdir. Feminist tiyatro çalışmalarını paneller, inceleme ve araştırma yazıları, söyleşi ve çeviriler ile destekleyen FKÇ, kadın ve çocuklara yönelik şiddete karşı eylemler, tartışmalar düzenlemiş, ortak metinler kaleme almıştır. 2009'da FKÇ ile Tiyatro Boğaziçi'nin ortak sahneledikleri *Otobüs,* seyircilerden çok olumlu dönüşler almıştır.

Türkiye'deki feminist tiyatrolardan söz ederken 2008'de kurulan Bab-ı Tiyatro da mutlaka anılmalıdır. Tiyatro çalışmalarına 2000'de Tiyatro Boyalı Kuş ile başlayan, 2008'de Bab-ı Tiyatro'yu kuran Zeynep Kaçar, kendisini 'feminist oyun yazarı' olarak tanımlayan birkaç yazardan birisidir. Z. Kaçar'ın yazdığı metinleri sahneleyen Bab-ı Tiyatro, *Sahici İnsanlar/ Plastik Öyküler, Koltuk Takımı, Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları* adlı oyunlarla gündemi takip ederek politik eleştiri yapan, iktidar meselesini çeşitli bağlamlarda ele alan bir çizgi benimsemiştir.[231]

Tüm bu çalışmalar, kadınların kendilerini, birbirlerini ve sahip oldukları birikimleri yeniden keşfettikleri çalışmalar zamanla çoğalmış ve iletişim ihtiyacı doğmuştur. Sık sık vurguladığım gibi feminizm, kadın çalışmaları ya da toplumsal cinsiyet alanlarında çalışmak, bireyin bir gün aynada kendisiyle göz göze gelmesine neden olur. Teorik ya da uygulamaya dönük boyutu, yaşam pratiğindeki karşılığıyla buluşmaya ihtiyaç duyar. Bu, bir bakımdan kendini geliştirme, bir bakımdan da bir araya gelme ve birlik olma ihtiyacındandır. Bu nedenle, bu alanda çalışanlar, bir uzmanlığı paylaşmak bir yana, inanç tazelemek, güçbirliği yapmak ve birlikte düşünüp üretmek için bir araya gelirler. Feminist tiyatro üretimlerinde de bu bir araya gelme kaçınılmaz olur.

İlk feminist tiyatrolar buluşması, 2007'de Feminist Tiyatro/ Sahne Buluşması adıyla gerçekleştirilen bir etkinlikti.[232]

9-11 Ekim 2009 arasında Ankara'da, Ankara Üniversitesi

Devlet Konservatuvarı Dans Bölümü'nde düzenlenen 2. Uluslararası Sahne ve Kadın Feminist Tiyatro Festivali'nden de burada söz etmek gerekir. Çok çeşitli anlayış ve formlarda feminist tiyatro ve kadın gruplarının katıldığı bu festivale Feminist Kadın Çevresi de katılmıştır. Tiyatro Yeraltı, Tiyatro Öteyüz ve Kendine Ait Bir Tiyatro'nun katıldığı festival, Feminist tiyatro gruplarının yapıları, oyun üretme biçim ve süreçleri, feminizmi nasıl algıladıkları, kadın tiyatrosuna yönelik düşünceleri üzerine de birlikte düşünme ve tartışma ortamı sunması bakımından oldukça önemlidir.[233]

Bütün bu tiyatro topluluklarının pek çok oyunu, izleyiciyle buluşmuş, pek çoğu izleyiciyle birlikte üretilmiş, cinsiyete dair ayrımcılık, kadına yönelik şiddet, homofobik her türlü yaklaşım tartışmaya açılmıştır.

Bütün bunların yanında feminist tiyatro topluluklarının günlük kadın sorunlarına da son derece duyarlı olduklarını görmek hiç şaşırtıcı değil. Bu bağlamda taciz ve şiddete yönelik ortak açıklamalar, tiyatro dünyası içinde görülen taciz vakaların teşhiri, ortak tavır ile ilgili duyuruları bu toplulukların internet sayfalarında bulmak mümkün. Alternatif oluşumların sosyal medyayı kullanma becerisini de bu vesileyle vurgulamak gerekiyor.

Feminist tiyatro, doğası gereği politik bir karakterdedir. Cinsiyete dayalı ayrımcılığı, sömürüyü deşifre etme, bunların kaynaklarını ve nedenlerini ortaya serme, tartışma açmayı hedefler. Ayrıca doğal olarak yaşam pratiğindeki cinsiyet hiyerarşisi, cinsiyet hegemonyası gibi kemikleşmiş yapıları kırmanın yollarını arar, alternatif düşünce ve ilişki biçimlerini, bedenin ve aklın özgürleşmesine ilişkin politikaları tartışmaya açar. Feminist tiyatro, çok temel olarak iktidar ile ilişkileri sorgular. Cinsiyetler arası ilişkilerin, bireyler arasındaki iktidar ilişkisinin kurgusunu inceler. Yazılan oyunlara, yorumlanan metinlere baktığımızda iktidarın farklı yönleriyle sorgulandığını görebiliriz. Yeri gelmişken belirtmek gerekir, *"böyle bir tiyatronun salt oyun yazımı değil, topluluğun örgütlenme biçimi, oyun alanları, sahne dili, beden algısı, role yaklaşımı, düşünsel tasarımı, izleyici-sahne diyaloğu da tamamıyla kendi söylemini üreten bir farklılıkta ve farklı estetik anlayışta olacaktır."* [234] Örneğin ülkemizdeki feminist yönelimli tiyatroların bazılarının kadroları tamamen kadınlardan oluşurken bazılarının böyle bir tercihinin olmadı-

ğını söyleyebiliriz. Bazı toplulukların yapılanma ve yönetim şekillerinin hiyerarşik bir düzende olmadığını, bu yönde de bir iktidar sorgusu içinde olduklarını söyleyebiliriz.

Kendisini Feminist olarak tanımlamak kadar, feminist olarak tanımlanınamak da sorunlu bir meseledir. Feminizm, ne kadar cinsiyet eşitliğini savunuyorsa, aynı kuvvetle karşı duran ve Feminizmi doğaya, insan doğasına (tabii dolayısıyla da ataerkil devlet doğasına) karşı çıkmakla suçlayan yaklaşımlar vardır. Anti-Feminist çabalar, Feminizme karşı büyük önyargılar üretmiş, üretmektedirler. Belki de bu yüzden Feminist olarak tanımlanmak istemeyen, cinsiyet eşitliğine inandığını, fakat feminist olmadığını bilhassa ifade eden kişi ve gruplara rastlanabilir. Bu kimi zaman olumsuz bir kimliği reddetme çabası, kimi zaman da belirli bir kimliğe girip kısıtlanma korkusudur. Bu bağlamda, ödenekli tiyatrolarda kadına yönelik şiddeti ele alma kaygısıyla sahnelenen ve harika bir ataerkil bakış kalıpyargısı taşıyan oyunların kendisini kadın oyunu olarak nitelediğini de görürüz, feminist özellikler taşıdığı halde böyle tanımlanmayı reddeden ama aslında temelde feminist olan yaklaşımlara da rastlarız.

Tiyatro toplulukları kadar tek başına gösteriler sunan kadınları da feminist tiyatro başlığında değerlendirmemiz mümkün. Temel olarak kadının masal anlatıcılığından yola çıkan ve herhangi bir şekilde kategorize edilmemek arzusunda olan Sıla Akdeniz, 2012'den beri İzmir'de çeşitli mekânlarda masal anlatıyor. Düş Zamanı Masalcısı olarak çalışmalarına devam eden Sıla Akdeniz, bir yandan özgün desenlerle elişleri de üretiyor. Bu çalışmalar, kadınların el işleri ve emeğinin yüzyıllarca önemsenmemesi, sanat değil de 'elişi' olarak küçümsenmesine karşı çıkan *Feminist Arts and Crafts* yönelişini akla getiriyor. Bu çalışmalar aynı zamanda, masalları dinleyenlerin alabilecekleri mistik bir anı olarak da görülebilir.

Bir kadın üretimi ve paylaşımı olarak değerlendirebileceğimiz bu gösteri, farklı coğrafyalardan, farklı kültürlerden derlenen masalların oyuncu tarafından 'anlatılması' ile oluşuyor. Oyuncu, bir meddah gibi masalı 'yaşayarak' ya da 'canlandırarak' oynamak yerine, masalı oyuncu Sıla Akdeniz olduğunu hiç unutmadan sadece 'anlatmak' yolunu seçmiş. Bu tercih, daha önce böyle bir gösteri izlemeyen izleyicilerin beklentilerini kıran, önyargılarını bozan

bir tercih ve samimiyet sunuyor, diyebiliriz. Diğer taraftan seçilen masalların da evrensel bir iyi, güzel, doğru algısına sahip olduğunu, ama kadın birikiminin, kadın deneyiminin de izlerini taşıdığını söylemek gerekiyor. Gösteri, sınırları belirleyen, masalın dünyasını kuran bir battaniyenin yere yayılması, seyircilerle birlikte el çırpılarak sanal bir kapının açılması ve o masalın dünyasına sembolik olarak girmek ile başlıyor. İki ya da üç farklı ama genellikle tematik olarak birbirini tamamlayan masallardan oluşan gösteri, yine aynı şekilde el çırpılarak masalın dünyasından çıkılıp gerçek dünyaya dönülerek sona eriyor. Bu simgesel yolculuk, mistik bir ortaklık ve enteresan bir yanılsamayı da gönüllü kılıyor. Çünkü masalcı, masallar arasında durup dinleniyor, masalın dinleyicilerde tamamlanmasını bekliyor. Bu sırada, anlatım kendisine masala eşlik eden enstrümanın sade bir melodisi devam ediyor. Bir saate yakın bir sürede tamamlanan üç bölümlük masallar, J. Champbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'nda* büyüleyici bir formülle anlattığı gibi bireyin karşılaşma, erginlenme, anlama, dönüş, yolculuk vb yaşamın önemli dönüşümlerine de ışık tutmaya çalışıyor. Bu gösteri, alternatif mekânlarda, cafe ve kitapçılarda, sergi ve müzelerde, 8 Mart Kadınlar Günü etkinliklerinde yerini almış durumda.

Feminist Kadın Çevresi, Tiyatro Boyalı Kuş, Bab-ı Tiyatro, Tiyatro Yeraltı, Tiyatro Öteyüz, Kendine Ait Bir Tiyatro, Düş Zamanı Masalcısı... Bütün bu çalışmalar, kendilerini nasıl adlandırırlarsa adlandırsınlar, ülkemizde bir feminist tiyatro hareketi, bir kadın tiyatrosu olduğu konusunda azımsanmayacak bir birikim olduğunu kanıtlıyor. Her biri üzerine ayrı ayrı çalışılıp irdelenmeli, gözlenmeli ve değerlendirilmeli.

F. Özsoysal, Feminist Tiyatro bağlamında önemli bir ayrıma, ayrıntıya dikkat çekiyor. Kadın tiyatroları ve kadın oyunları, feminist tiyatrolar ve feminist oyunlar diye bir ayrımdan söz etmek gerektiğini belirtiyor ve bunun, toplulukların farklı feminizm anlayışlarına bağlı olmalarından kaynaklandığını ifade ediyor.[235] Farklı Feminizmler meselesi, yaşam pratiğinde son derece doğal ve gereklidir. En temelde tüm feminizmler, cinsiyetçi sömürüye karşı itiraz noktasından çıkış yaparlar. Farklı feminizmler olduğu gibi farklı feminist tiyatroların olması kadar da doğal bir şey yoktur. Tek bir doğru olduğunu iddia etmenin, tek bir gerçeğin olduğunu savun-

manın da ne kadar eril, otoriter, hiyerarşik bir düşünce biçimi olduğuna dikkat etmeli, ezberlerimizi bir de bu noktada bozmalıyız.

Kadın araştırmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları ya da feminist eleştirel çalışmalar... adına ne derseniz deyin, bu alandaki çalışmalar, öncelikle ya da araştırmaya ne zaman ve ne derinlikte katılır, bilinmez ama, araştırmacının kendi kişisel deneyimlerinden güç alıyor. Kendi kadınlık ya da erkeklik deneyimlerinden... Günlük yaşamda toplumsal cinsiyet kategorileri ve varoluşu ile hangi sorun ve çözüm alanlarını birebir yaşıyor? Okuduğu kuramsal, bilgisel alanlar onun yaşamına ne katıyor, kendisi yaşama kuramsal ya da pratik anlamda neler katacak?

Dolayısıyla bu alanda ne kadar kuramsal bilgi, tarih okursanız okuyun, okuduklarınızın da hep bir yanıyla kişisel bir bilgi alanından yola çıktığına tanık oluyorsunuz. Bu, meseleyi bir metodolojiden uzaklaştırıyormuş gibi görünebilir. Üretilen, üretilecek bilgi bilimsel değil, öznel görülebilir. Bu noktada post-modern alana geçmek, bilginin nesnellik, biriciklik sınırlarını aşmak gerekiyor. Bireyin, öznel olanın merkezileşmesi mümkün.

Bu alan, araştırmacı için yaşamla fazlasıyla iç içe, yaşam pratiğinin her anında karşılaşılan bir alandır. Feminist tiyatro, hem kuramsal hem uygulama alanında, hem geriye dönük, hem gününe yönelik çalışmalarla ortaya konulur. Bu bağlamda dört ana başlık bizi bekliyor:

Genel değerlendirme: Türkiye tiyatrosu tarihinin ve birikiminin tarih yazımının feminist bir açıyla yorumlanması, irdelenmesi; erkek geleneği ve egemenliğinin, heteroseksist hegemonyanın tartışmaya açılması;

Kadın tiyatro sanatçıları: Kadın oyun yazarları, kadın oyuncular ve tüm kadın tiyatro sanatçılarının araştırılması (Kadın oyuncu sorunu başlı başına önemli ve sorunlu bir konu olmasının yanında, bugüne kadar hep kadın oyunculara odaklanan tarih yazımını, hiçbir çalışmada görülmeyen tiyatro emekçilerine de açmak, tiyatronun terzisinden kunduracısına kadar emekçileri de zaten ortak oldukları tarihte görünür kılmak zorundayız);

Temsiliyet: Bugüne dek yazılmış metinlere, tiyatro birikimine feminist ve toplumsal cinsiyet eleştirisi bağlamında yaklaşım ve çözümlemeler. Yani erkeğin kaleminden kadının temsiliyetinin

incelenmesi (oyun yazarlığımızda 2000'li yıllara kadar sadece kadın ve erkek oyun kişileri yer almıştır);

Feminist tiyatro uygulamaları: Yapılan ve yapılmakta olan feminist tiyatro, queer, toplumsal cinsiyet karşıtı tiyatro uygulamaları (yazılan oyunlar, sahnelenenler, sahnelemeler, gösteriler, performanslar, vb) üzerinde incelemeler, belge ve çözümleme çalışmaları.

Türkiyeli tiyatro araştırmacıları olarak ve alanımıza yeniden bakmak, yeniden okumak zorundayız. Hepimizin, bu başlıkların açıklamalarına ilişkin genel bir fikri var, fakat ayrıntılara eğilmeliyiz. Yazılmış olanlar yanında yazılmamış olanlara da bakmalıyız. Çünkü bu bakış, kültürel bir eleştiri olacağı gibi bireysel bir yüzleşmeyi de getirecek. Bu yüzleşmede perdeleri kaldırmak pek kolay değil, ama o perdeler kalkmadan da yeni ve özgün bir şeyleri özgür bir ruhla yapmak zor görünüyor.

YERİ GELMİŞKEN BİZİM COĞRAFYADA CİNSİYET MESELELERİ

Bu kitapta en yapmak istemediğim şey, feminizmi, toplumsal cinsiyeti, Osmanlı kadın hareketini, Cumhuriyet ile birlikte değişen toplumsal cinsiyet tanımlarını, kısacası bizim coğrafyadaki cinsiyet meselelerini anlatmaktı. Şimdi bunu yapacağım. Her fırsatta, konuya hemen girilmesini, tarihçeyle, sosyolojik zeminle oyalanılmamasını (ama elbette bilinmesini) söyleyip dururum. Yine de ne kadar istemesem de bazı temel konuları yüzeysel de olsa aktarmak, bilenler için hatırlatma yapmak, bu alanda okuma yapmamış olanlar için önemli kaynaklara dikkat çekmek, parlatmak gerektiğini kabul ediyorum. Galiba yeri geldi, feminist tiyatro ile ilgili bu kitapta bizim coğrafyadaki cinsiyet meselelerinden söz açmak gerekiyor. Çünkü, tarihle yüzleşme ve geçmişi irdeleme konusunda Türkiye feminizminin çok özel bazı başlıkları, sorunsalları var.

Feminizm, temelde modernizmin içinden doğduğu kadar aynı modernizme karşı çıkan bir yaklaşımdır. Cinsiyetler arasında eşitlik hedefi kurar ve bundan ödün vermek istemez. Öte yandan modernizmin önerdiği ve kurguladığı yaşam, toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde gelişmiştir. 20. yüzyıl modernizmine baktığımızda sosyal yaşam, tüketim ve pazarlama stratejileri, eğitim ve hukuk alanlarında, mekân kullanımı ve paylaşımında, kısaca her konuda rollerin, cinsiyet rollerinin gittikçe daha fazla önem kazandığını ve kalıplaştığını görebiliriz. Bütün bunların yanında Türkiye feminizmi için daha başka bir sıkıntı söz konusu: İdeolojik ve toplumsal ikilik. Osmanlı ve Cumhuriyet geleneklerinin farklılığı, birbirini ötekileştirme alışkanlıkları...

Bu bölümde cinsiyete dair kültürel yaklaşım, cinsiyet algısının dildeki yansımaları, siyasal ve tarihsel birikim olmak üzere üç ana konuya değineceğim. Bunlara biraz genişçe yer verdiğimi kabul ediyorum. Bu, gözden uzak tutulmuş, perde arkasında kalmış bazı bilgi ve tartışmaları tiyatro okuyucusunun fikrine sunma çabası olarak değerlendirilirse güzel olur. Diğer taraftan baştan kadın çalışmaları çok disiplinli bir alan olduğu için farklı alan bilgilerin-

den beslenir. -ile okuma dediğimiz eylem, bir alanı başka bir alanın bilgisi yardımıyla okurken doğal olarak her iki bilgi alanını da okuyucunun önüne sermeyi gerektiriyor. Olabildiğince kaynakların adlarını, yayın yıllarını ve araştırmacıları belirterek bir bilgi aktarımı yapmaya çalışacağım. Bir tarihçe derlemek ve kronolojik bir sırayla aktarım yapmak yerine, kronolojik sırayı büyük ölçüde tutarak ama can alıcı noktalar ve önemli başlıklar üzerinde durmaya, kişisel deneyim ve görüşleri aktarmaya da özen göstereceğim.

Yaşadığımız coğrafyanın kadın ve cinsiyet eşitliği mücadelesine dair taşıdığı ikilik, türlü aksaklıkları, önyargıları, yanlış bilgileri içeriyor. Osmanlı kadın hareketi, Cumhuriyet Tarihi içinde, özellikle de ilk dönemlerde aktarılmamıştır. Cumhuriyetten önce tamamen karanlık, sonrasında ise tamamen aydınlık bir resim tasvir edilir, ama bu resim 1990'larda deşifre edilerek Osmanlı Feminizmi ve Türk Modernleşmesi üzerine çok önemli çalışmalar yapılmıştır. Bütün bu azımsanmayacak birikimi ana hatlarıyla paylaşmadan önce daha temel bir konuya dikkat çekmek gerek. Dil ve kullanımdaki sorunlar...

Öncelikle kadın cinsiyetini tanımlayan kadın, kız, bayan, hanım gibi sözcüklerin anlam alanlarına dair bir dikkat alanı oluşturmalı. Bundan sonra, cinsiyetin toplumsal ve biyolojik yönlerinin tanımlanması ile ilgili sıkıntıyı dile getirerek devam edebilir, oradan da konuyu Türk modernleşmesi ve bu alandaki feminist çalışmalara bağlayabiliriz. Bu alanlarda çalışan araştırmacılar, doğal olarak önce sözcüğün anlam alanını inceleyerek düşünmeye başlarlar. A. Durakbaşa'nın yazdığı şu satırlar konuyu çok iyi çözümlüyor:

> Türkçede kadın kelimesi, yalnızca 'kadın'ı, 'erkekten ayırt etmez, ayrıca, 'bakire olmayan kadın'ı 'bakire kız'dan ayırır. Günlük dilde, 'kadın' aşağı bir statüyü gösterir, çünkü terim doğrudan doğruya birincil olarak 'cinsiyet statüsü'ne ilişkindir. Böyle bir anlam kristalleşmesine en iyi örnek, 'kadın temizlikçi' anlamında kullanılmasıdır; burada, cinsiyet statüsü hizmetçi/temizlikçi statüsüyle eşitlenmektedir. Evin sahibesi kadına 'hanım' denir. Böylelikle 'hanım' dendiği zaman, cinsiyet statüsü, sosyal statü biçiminde bir anlamda gizlenir; 'kadın' dendiği zaman, hem bir cins grubu hem de 'temizlikçi kadın' kastedilerek düşük sosyal

statü öne çıkar. Yazarın niyeti ne olursa olsun, Kadının Adı Yok hem sosyal, hem kültürel-dilsel düzeyde anlamlıdır: Bu isim, esas olarak, kadınların aşağı sosyal statüsüne dikkati çeker, ama aynı zamanda kadın' 'kadın' diye basitçe tanımlamaktaki gizli güçlükleri de hissettirir. Bir terim olarak 'kadın' temel cinsel ve üremeyle ilgili işlevlerle bağlantılı böylesine olumsuz nosyonlarla yüklü olduğu, ayrıca 'bakire olmayan' anlamıyla cinsel ahlaka ilişkin bir kaygıyı yansıttığı için, Türkiye'de kadın yazarlar, kavramın bugünkü kullanımını sorunsallaştırmış, feministler de kadın kavramını pozitif bir anlam yükleyerek yeniden oluşturmaya çalışmıştır.[236]

Ülkemizdeki akademik dilbilim çalışmaları da 1990 sonrasında toplumsal cinsiyet alanında çalışmaları yoğunlaştırarak cinsiyetin dildeki karşılıkları, yansımaları yanında, cinsiyetçi dilin çözümlenmesi ve cinsiyetçi / ataerkil söylemin dile yansıması üzerine çok önemli ve etkileyici çalışmalar ortaya koymuşlardır. Dünyada, genel olarak toplumsal cinsiyet ve dil ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar 1970'lerin sonlarında başlamış, genel dilbilim, göstergebilim çalışmalarıyla gelişmiştir. Türkiye akademisindeki çalışmalar da bu paralelde devam etmektedir, fakat bu çalışmaların daha aktif ve işlevsel ilişkiler kurması gerekir. İmlediğim bu işlevsel ilişkiye bir örnek verelim: Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin hazırlamak istediği 'Kadına Yönelik Şiddet Haberlerinde Cinsiyetçi ve Yaralayıcı Dilin Önlenmesine İlişkin Kılavuz' için DEKAUM (Dokuz Eylül Üniversitesi Kadın Hakları ve Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi) çerçevesinde bir çalışma yapılmıştır. Songül Ercan önderliğinde gerçekleşen bu çalışma, bir söylem çözümlemesidir ve bu alanda yapılmış çalışmalar için çok belirgin bir örnektir. Çalışmada farklı ideolojiler dengelenmek suretiyle ulusal basından dokuz gazete seçilmiş, bunlarda çıkan kadın ve kadına yönelik şiddet haberleri dil düzeyinde incelenmiştir. "Medyada Kadına Yönelik Şiddet Haberlerinde Kadınlara Yaklaşımın Yansıması"[237] başlığını taşıyan bu söylem çözümlemesi çalışmasında kadınların bağımsız bir birey olarak tanımlanıp aktarılmak yerine kocaları, çocukları, aile üyeleri ile ilişkilendirilerek anlatıldığı, cinayet silahının ve mekânının özellikle imlendiği bulgulanmış, örneklenmiştir. Öte yandan şiddeti gerçekleştirenin yakalanıp yakalanmadığı üzerine bilgi verilmemesine karşılık, şiddeti gören kadını etraflıca

tanımladığı ortaya konmuştur. Cinsiyet eleştirisi söz konusu olduğunda dil çözümlemelerini gözden uzak tutmamak, konunun genişlemesi ve derinleşmesi bakımından son derece önemlidir.

Cinsiyet, sadece biyolojik bir mesele değildir. Sosyo-psikolojik, sosyo-kültürel açılımları olan geniş bir konudur. Toplumun kadın ve erkeğe farklı davranışlar ve roller yüklediği her zamankinden farklı biçimde konuşulmaya yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra başlandı. Kanımca bunun bir nedeni, 19. yüzyıldaki toplumsal yaşamın gelişimi ve bu yaşamdaki kadın ve erkek rolleri arasındaki uçurumdu. 19. yüzyılı, problemin ortaya konduğu, yaşanarak sıkıntıların deneyimlendiği bir dönem olarak nitelendirmek 20. yüzyılı da bu sorunun kuramsal olarak tanımlanması ile yaşam pratiğindeki çözümlerin üretilmesi, farklılıkların aşılması konusundaki pratik çabaların ortaya konduğu bir dönem olarak nitelenebilir.

Durakbaşa, *"Bazı toplumlar, başka toplumlara kıyasla cinsiyetlendirilmiş bedenlerin daha çok ayırdındadır, erkeklere ve kadınlara özgü giysi ve davranış kodlarını iyice ayrıştırır ve cinsel ahlaka ilişkin toplumsal cinsiyet kodları daha belirgindir,"*[238] diyor. Yaşadığımız coğrafyanın toplumu, bu tanıma uyuyor. Bunda, erkekler ve kadınları, gerek bedensel, gerekse ibadet olarak birbirinden ayıran dinsel önerilerin büyük payı var. Elbette bu önerileri yüzyıllar boyu kullanıp yönlendiren bir kültürün, kısa süre içinde, yeni bir toplum projesiyle bu alışkanlığından vazgeçmesi kolay olmaz.

Toplumsal cinsiyet meselesi bugün gerek popüler olarak sosyal bilimlerin en önemli, en çok konuşulan konularından biridir, gerekse günlük yaşamı biçimlendirme ve toplumsal yaşam içinde en çok tartışılan, tamir edilmeye çalışılan bir konudur. Bugün 'gelişmiş' olarak tanımlanmak, toplumsal cinsiyet eşitliği konusu ile de doğrudan ilişkilendirilir.

Toplumsal cinsiyet üzerine üretilmiş tartışmaların geneli, nedensellik üzerinde durmaktadır. Neden farklı cinsiyetler toplumda farklı hak ve özgürlüklerle ilişkilendirilmiştir? Neden sosyal ve psikolojik oluşum ve beklentiler, roller, cinsiyetlere göre farklılıklar göstermektedir? Bu farklılıkların kaynağı nedir? *"Kadınlarla erkekler arasındaki farklar üzerinde biyolojik yapının ve çevresel faktörlerin oynağı rol hakkında ve bunların terminolojiye yansıması konusunda farklı görüşler vardır."* [239]

Toplumsal cinsiyet, *"Biyolojik anlamdaki cinsiyetten farklı olarak, doğumdan itibaren başlayan bir süreçle öğrenilmiş davranış kalıplarını içeren toplumsal bir oluşum"* [240] olarak tanımlanabilir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ifadeleri birbirinden farklıdır ve bunlar için İngilizcede farklı sözcükler vardır. Cinsiyet için *sex,* toplumsal cinsiyet için *gender* sözcüklerine benzer biçimde farklı sözcüklerin Türkçede bulunmaması, bu yüzden 'toplumsal cinsiyet' olarak tanımı aynen karşılayan bir tamlama üretilmiştir. *"Toplumsal cinsiyet, bütün sosyal bilimlerin ilgi odağıdır ve sosyal psikolojinin de önemli konularından biridir,"* diyen Z. Dökmen, böyle bir ayrımı ortaya koyacak sözcüklerin dilde üretilmemiş, kullanıma ihtiyaç duyulmamış olmasını, *"insanların biyolojik ve toplumsal cinsiyetlerinin birbirinden ayrılmaz bir bütün görmelerine"* bağlamanın mümkün olduğunu düşünmektedir.[241] Yaşadığımız coğrafya insanının cinsiyet rollerini ne derece içselleştirdiği düşünülürse, bu sava katılmamak mümkün değil.

Cinsiyetin öncelikle biyolojik bir tanımlama olduğu, ikili bir kategoriye karşılık geldiği konusunda genel bir yargı vardır. Erkek ve kadın, iki temel cinsiyet olarak kabul görülmektedir. Böylece toplum, doğumdan itibaren biyolojik cinsiyetlerle bir bireyi tanımlar, büyümenin, gelişmenin her basamağında sahip olduğu biyolojik cinsiyete göre örer. Nüfus kâğıdından, bebeklikte kullanılan eşyaların rengine, saç kesiminden beden kullanımı ve sosyal, psikolojik ilişkilere kadar biyolojik cinsiyete koşut olarak bir toplumsal cinsiyet kurgusu, bireyden bağımsız olarak oluşturulur. Dökmen, Fausto-Sterling'in biyolojik cinsiyetin erkek ve kadın olarak iki cinsiyet ile sınırlandırılamayacağını, bazı insanların biyolojik yapılarının bu ikili sisteme uymadığını belirttiğini, bu bağlamda beş cinsiyetten söz edilebileceğini anlattığını aktarıyor. Fausto-Sterling'e göre bu beş cinsiyet şunlardır: Kadın, Erkek, Biyolojik olarak hem erkek hem kadın olanlar (hermaphrodites), Baskın olarak erkek olan ama kadın özellikleri de taşıyanlar (male pseudohermarphrodites), Baskın olarak kadın olan ama erkek özellikleri de taşıyanlar (female pseudohermaphrodites).[242] Demek ki cinsiyet, ikilik sınırlarından, düalite hapsinden çıkmıştır.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dair temel çerçeveyi aktardıktan, Türkçedeki cinsiyet ile ilgili sözcükler üzerine birkaç not düş-

tükten sonra Türk modernleşmesi ile Türkiye'de toplumsal cinsiyet eşitliği ve kimlik inşası bazı önemli konuları genel hatlarıyla açıklamaya çalışabiliriz.

Türkiye'de cumhuriyetin kuruluşu, toplumsal ve siyasi yaşamı, dolayısıyla sosyoekonomik kurum ve ilişkileri değiştiren bir süreçtir. Cumhuriyet, Türkiye'de en geniş anlamlarıyla 'modern' yaşam ve düşünce biçimlerinin oluşması, yaygınlaştırılması için kurgulanan bir toplum projesidir. Yeni kurallara ve anlayışlara dayanan bir toplumun, bireylerinin her bakımdan biçimlenme sürecidir. Bu yeniden oluşum sürecinin gelişim ve sonuçları, çok doğal olarak büyük kentten küçük kente, İstanbul'dan Anadolu'ya, bireyden bireye değişim gösterir. Ayrıca cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak keskin şekilde birbirinden ayrılan yapı, bu alanda çalışmayı objektif bir sorgulama olanağından kimi zaman uzaklaştırır.

Öte yandan dil farkı ve arşivlere ulaşma zorluğu (ama çokça da arşiv alışkanlığının olmaması, ya da arşiv denilen şeyin, sadece devlete ait tutulması gereken kayıtlar olarak düşünülmesi) bu nedenle kaynakların ilk elden incelenememesi de bu konudaki araştırmaları zorlaştırmış, sınırlamıştır. Kadınların tarihinin devlet kayıtları ve bürokrasinin tutanakları arasından değil, bu kurumların dışında bırakıldıkları kendi alanları, özel alanlar içinden izlenebilir. Yani yaşam anlatıları, günlükler, gezi notları, otobiyografiler, yemek defterleri, vb yazılı ürün, kişisel ve özel alan içinden izlenmesi kadınların yaşantıları üzerindeki perdeyi kaldıracaktır. Ayrıca kadınların yazdıklarının önemli bir bölümünün kendi isimleriyle yayınlanmamış olması, birtakım takma isimler ya da erkek isimleri üzerinden yayınlanması da bu tarihi oluşturmayı doğrusu tedirgin etmektedir. S. Çakır *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında, Y. Zihnioğlu da *Kadınsız İnkılâp* başlıklı kitabında bir araştırmacının kendi yakın tarihini araştırırken, dil ve alfabe farklılıkları, bürokrasi, arşiv ve belgelere ulaşmakta akla hayale gelmeyecek hangi zorluklarla karşılaşabileceğini, kendi çalışmaları üzerinden örneklerler. Osmanlı kadın hareketi üzerine odaklanan çalışmalarda bu problemlerin dile getirildiği izlenebilir. Kısacası izleri çeşitli nedenlerle resmi tarihin sayfalarından silinmiş, silikleşmiş, silikleştirilmiş pek çok kadın, pek çok çaba olduğunu 1990 sonrası çalışmalardan öğreniyoruz.

> Seniye, Eda ve isimleri bence meçhul diğer bazı hanımlar, kendilerinden sonraki neslin kadınları için hür bir hayatın yolunu açan fedailerdi. Lakin maalesef bu hanımlar, kendileriyle birlikte faaliyette bulunan erkeklerin aksine, emeklerinin karşılığını göremeyiş, hiçbir mükâfata nail olamamış ve kısa bir zaman içinde unutulup gitmişlerdir. Bunların esasen, vaktiyle ne gibi hizmetlerde bulunduklarını bilen veya hatırlayan var mıdır acaba? Ben, tarihi mevzularda kitap yazanların, bu hanımların kimler oldukları, hayatları ve faaliyetlerinin neler olduğu hakkında araştırma yapmalarının lüzumuna inanıyorum.[243]

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alan ve portre ressamı olarak tanınan Naciye Neyyal (1875-1960), kadın hareketini özetlerken, sözlerinin bugün de geçerli olacağını, bu kadar öngörülü olabileceğini düşünmüş müydü acaba? Bu mücadele içindeki pek çok kadın bugün yeterince tanınmamakta, adı bilinmemektedir. Kadınlar Halk Partisi kurulması için girişimlerde bulunan, izin verilmeyince Türk Kadınlar Birliği'ni kuran yazar Nezihe Muhiddin'i, Meşrutiyetin fırtınalı yıllarında *Kadınlar Dünyası* adlı bir kadın dergisi çıkarıp bir bilinçlenme yaratma çabasındaki Ulviye Mevlan'ı, Emine Semiye, Fatma Nesibe, Zabel Yaseyan, Hayganuş Mark gibi pek çok isim ne kadar tanınmaktadır, yaptıkları ne kadar bilinmektedir?

Gerçekten de kadın hakları mücadelesinde görev almış isimler, bugün pek çoğu hatırlanmayan silik gölgeler gibidir. Bunlar, feminist eleştirinin 20. yüzyıl başında ortaya koyduğu gibi kadınların tarih yazımında görmezden gelindiği meselesinin en çarpıcı, en sarsıcı örnekleridir. Tanzimat'tan itibaren, özellikle de Meşrutiyet Dönemi'nde yoğunlaşan bir kadın hareketi, bir Osmanlı Feminizmi olduğuna dair bilgiler perde arkasında kalmıştır, denilebilir. Bizde, kadın hakları mücadelesine gerek kalmadan cumhuriyet ile birlikte kadınlara siyasal ve toplumsal haklarının verildiği, hatta Türkiye Cumhuriyeti'nin kadınlara seçme ve seçilme hakkını veren ilk ülkelerden birisi olduğuna dair genel bir kanı vardır. Bu algının oluşması konusunda çok değerli çalışmalarda çeşitli fikirler üretilmiştir. Ne kadar görmezden gelinmiş olsa da, Cumhuriyet'in kuruluşundan önceden başlayan bir Osmanlı Kadın Hareketi vardır, seçme ve seçilme hakkı talebiyle toplum içinde cinsiyete daya-

lı ayrımcılığın, sömürünün kaldırılması konusunda önemli çalışmalar yapılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti, kadınlara genel seçimlerde seçme ve seçilme hakkını 5 Aralık 1934'te Anayasa ve Seçim Kanunu'nda yapılan değişiklikle tanımıştır ve dünyada bu hakkı kadın vatandaşlarına tanıyan otuzuncu ülkedir. Türkiye'nin, çoğu Avrupa ülkesinden daha önceki bir tarihte kadınlara oy hakkı verdiği doğrudur, fakat bunda da kadınların mücadelesine gerek kalmadan bu hakka kavuşulduğuna dair inanç son derece yanlıştır, üstelik de haksızdır. Bu konu, cumhuriyet öncesi ve sonrasını, cumhuriyet ile Osmanlıyı iki kutba hapseden zihniyetin bir ürünü olarak görülebilir. Bu kopuş anı, bir minnettarlığı ve bugüne daha çok bağlanmayı sağlaması yanında geçmişle mesafeyi de arttırdığı için yeniden gözden geçirilmelidir.

Burada bir başka sorunu dile getirmek gerek. Türkiye'de kadın hareketini irdelerken kaçınılmaz olarak ortaya konulan yakın tarih, batılılaşma ve cumhuriyet ideolojisiyle hesaplaşma, bir Kemalist devrim karşıtlığı olarak algılanmakta, Osmanlı feminizmini vurgulamak ve üzerindeki örtüyü kaldırmak, bazı çevrelerde handiyse bir karşı devrimcilik olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle Türkiye feminizminin tarihsel geçmişiyle ilgili çalışan araştırmacılar, yer yer bu eleştiriyle karşı karşıya kalmaktadırlar.

Türkiyeli kadının konumunu, cinsiyet kurgusunu incelerken ilk izlenen yol, batılılaşma projesi içinde incelemektir. Gerçekten de on dokuzuncu yüzyılda başlayan değişim ve yenileşme çabaları içinde kadın ve toplumsal yaşamdaki sınırları, iyimser bir bakışla, epeyce değişme kaydetmiştir. Ancak vazgeçilmez derecede önemli olan mesele, Türkiyeli kadını incelerken sadece batılılaşma / modernleşme içinde değil, Osmanlı geleneği ve İslam düşüncesini de hesaba katma zorunluluğudur.

Kadınların sosyal yaşamdaki varlıkları, 20. Yüzyılın başlarında önceki tuhaf, kısıtlı döneminden sıyrılma gayreti gösterir. Bu, Avrupalı kadın için Victorien alışkanlıklardan, burjuva aile ve toplum yapılanlamasının kadına biçtiği katı görev ve rollerden sıyrılmaktır, Osmanlı kadını içinse İslam kurallarından ve bu kuralların, olduğundan çok daha da katı biçimde yorumlanmasıyla oluşturulan yaşam biçiminden sıyrılmaktır. Yani sadece Osmanlı kadını

için değil, Avrupa kadınları için de benzer bir çabadır, ancak tarih olarak birbirlerine yakın olsa da talep ve talebe ulaşma bakımından arada uçurumlar vardır. Yine de kadınların kamusal alandaki varlıklarına ilişkin gelişmeler, Avrupa toplumları için 20. Yüzyılın başında epey ilerlemiştir. Kadınların kamuya ait alanlarda varlık göstermeleri, özellikle parklar ve gezinti yerleri, alışverişin mümkün olduğu caddeler ve kafelerde görünmeleri 19. Yüzyıl sonu, 20. Yüzyılın başının kadın tarihi açısından en önemli toplumsal gelişmesi olarak kaydedilir. Bu bağlamda, Emine Semiye'nin 25 Ocak 1912'de kız kardeşine Paris'ten yazdığı bir mektup, aynı dönemde Osmanlı kadını (en azından İstanbul kadınından söz edebiliriz) için Avrupalı kadınla bir karşılaştırma yapmayı olanaklı kılıyor:

> Paris'in havası ve yağsız yemekleri gerek mideme ve gerek asabıma seri' bir hüsn-i tesir hâsıl ettiğinden elhamdülillah afiyetim pekiyidir. Bir Parisli gibi sokakta hızlı ve zinde bir revişle yürümekteyim. (Emine Semiye, III. Mektup) [244]

Meşrutiyet'in ilanıyla özgürlüklere ilişkin beklentiler, kadınların sosyal yaşamdaki varlıklarını da kapsıyordu. Özellikle İstanbul elitinin Avrupa'dan haberli kızları özgürce, kısıtlanmadan yaşayabilecekleri ve kendilerini ifade edebilecekleri bir yaşam biçimini özlüyorlardı. Bu yüzden Osmanlı Kadın Hareketi'nin önderlerinin, İstanbul'un seçkin ailelerinin iyi eğitim almış, her biri en az bir dili iyi şekilde konuşan, entelektüel kızlarının günlük, gezi günlüğü ve yaşam anlatıları, özgürce yaşam ve ifade hayaliyle doludur. Emine Semiye'nin *Hürriyet Kokuları* başlıklı eserdeki şu cümleleri, cinsiyetlerinden dolayı ikincilleştirilen kendini ifade imkânı tanınmayan kadınların öfkesini, itirazını görmek bakımından dikkate değerdir:

> Acaba toplumun yarısı kadın değil midir? İslamiyet bize bazı haklar vermemiş midir? Biz insan değil miyiz? Nasıl oluyor da bu miskin hayata razı görünürüz! Bizi en doğal haklarımızdan mahrum bırakan işte bu tevekkülümüzdür. Dinin hizmetinde olması gereken ilim adamları kadın haklarını niçin engelliyorlar? Günah değil mi? (Emine Semiye)[245]

Eğitim ve sosyal yaşam bakımından erkeklerle eşit haklara sahip olmak isteyen Osmanlı feministlerinin çıkardığı ilk dergi *Şükufezar'dır* ve yayınlanmaya 1886'da başlanmıştır. S. Çakır,

Dergiyi çıkaran Arife Hanım ilk sayıda şunları yazdığını aktarıyor:

> Biz ki saçı uzun aklı kısa diye erkeklerin hande-i istihzasına hedef olmuş bir taifeyiz. Bunun aksini ispat etmeye çalışacağız. Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkekliğe tercih etmeyerek, şah-rah-i sa'y-u amelde (çalışmanın doğru yolunda) mümkün olduğu kadar payendaz-ı sebat (ayak direten) olacağız" – Arife Hanım.[246]

Meşrutiyet öncesinde kadınların lehinde olan durumun çeşitli nedenlerle tersine dönmesi, Osmanlı feministlerini, özellikle de Emine Seniye'yi, kadınların haklarını kazanmak için öncelikle erkekleri eğitmek gerektiği fikrine ulaştırır. İşin aslı modern ve batılı olmanın, kadın haklarını ve cinsiyet eşitliğini savunmayı da içerdiği algısı, Meşrutiyetin pek çok erkek aydını tarafından da benimsenmiş, yazılarında bu konuya geniş olarak yer vermişlerdi. A. Durakbaşa, bu misyonun, cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte cumhuriyetçi ve batılılaşma yanlısı erkek aydınlara aktarıldığını, cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına (burada kastedilen elbette kadın ile erkeğin eşitliğidir) büyük önem verdiklerini anlatır. Meşrutiyetin ilanından sonra kadın haklarının gerçekleştirileceği konusunda yapılan konuşmalar tarihsel öneme sahip oldukları kadar çok da etkili, heyecanlı, duygulu konuşmalardır. Bu konuşmalardan birisi de İttihat Terakki'nin önde gelen isimlerinden, Maliye Nazırlığı yapan Cavit Bey'in Terakki Bahçesi'nde yaptığı konuşmadır. Kadınların haklarını teslim etme yanlısı Cavit Bey'den güç alarak, kadın hakları konusundaki taleplerini dile getirdiği bir yazı yazan Emine Semiye, çeşitli makalelerde tekrarlayacağı taleplerini şöyle dile getirmiştir:

> Kadınlar örtülü olmaktan şikâyetçi değildir. Ancak haremlere, dört duvar arasına kapatılmamalıdırlar.
>
> Vapurlarda kadınları günah olduğu gerekçesiyle havasız pis kokulu mevkilere hapsetmek yerine, önü açık, aydınlık yerler yapılmalıdır.
>
> Kadınlar için, çalışanları kadın olan uygun lokantalar açılmalıdır.
>
> Millet bahçelerinde kadınlar için seyrek kafesle bölünmüş yerler ayrılmalıdır.
>
> Vapurlardan çıkarken, tramvaylara binerken öncelik kadınlara verilmeli ve onlara erkekler tarafından bulaşıcı mikrop muamelesi yapılmamalıdır.

> Erkekler, Müslüman hanımları kendilerinden uzaklaştırmak, yerine, onlara saygı göstererek aynı toplum içinde yaşatmalı, böylelikle faziletli kadınlık görevinin kutsallığını öğretmelidirler.
> Toplumun gelişmesi çocukların iyi eğitilmesine bağlıdır. Bunu sağlayacak olanlar da iyi eğitilmiş annelerdir. Kadınlar eğitim yoluyla faziletle donatılmalı, yetenekleri ölçüsünde kendilerine ilim ve marifet öğretilmelidir. Kadınların ilim toplantılarına katılmaya hakları vardır. (...)
> Kadınlar toplum hayatının içinde yer almalıdır. Kadınların faziletli bir şekilde savaşta bulunmalarına Hz. Aişe örnek verilebilir. Ayrıca Hz. Osman'ın halife seçilmesinden sonra ortaya çıkan olaylar sarısında bir konuşma yapan Hz. Ümmü Seleme de hatırlanmalıdır.
> Aydın kadınlar için sık sık tarihi ve ahlaki tiyatrolar sahnelenmelidir. (Emine Semiye) [247]

Bu taleplerle meşrutiyette kadın hakları üzerine düşüncelerini ortaya koyan Emine Semiye, cumhuriyetin kadın hakları konusunda gerekenleri yaptığı inancını taşır. Babası, ablası gibi Osmanlıcı ve İslamcı düşünceye yakın olan Emine Semiye, geleneksel aile ve rol yapılanmalarına bağlıdır. Belki de bu nedenle cumhuriyetle birlikte tanınan hakları yeterli bulur ve artık feministlik iddiasında daha fazla ileri gidilmesinin gerekli olmadığını düşünmektedir. Ş. Kurnaz'ın aktardığına göre, 1927 tarihli "Feminizm Ne Demektir?" başlıklı yazısında, *"Batı kadınlarının istediği siyasal haklar biçim için henüz pek uzaktır,"* [248] derken kadının sosyal yaşamdaki varlığı konusunda yeterli bir gelişme kaydedildiğini, fakat siyasi hakları kullanma bilincinin henüz yeteri kadar gelişmediğini vurguluyor. Bu vurgu, birinci dalga feminist yaklaşımın 'tıpkı erkekler gibi' ya da 'erkeklerle eşit' ölçütleriyle ilgilidir. Kıyas, erkek ve erkeğin yapabildikleri üzerinden yapıldıkça özgün, bireyin düşünce ve yeteneklerini öne çıkarıcı bir yaklaşıma sahip olamıyor. Belki de bu çerçeveden, yani erkeklerin ölçüt alınması meselesinden sıyrılmak için de bu meselenin iyice tüketilmesi, kullanılması gerekiyordu. Yukarıdaki satırlarda dikkat edilecek bir başka konu, kadın hakları başlığında talep edilenlerin cinsiyet rollerine aykırı olmaması, bir kadının anne ve eş olarak tanımlanması ve eşitliği bu roller üzerinden talep etmesidir.

Osmanlı Feminist hareketi içinde önemli bir isim olan Emine Seniye, Osmanlıcılık ve daha sonra da Sosyalizm açılarıyla düşünen, yazan önemli bir isimdir. Meşrutiyet'te Osmanlı kadın hareketinin batı feminizminden, taleplerin batıdaki kadınların taleplerinden farklı olduğunu düşünmüştür. Ona göre kadın hakları, İslamiyetin içinde zaten vardır, fakat bunlar yozlaştırılmış, yanlış yorumlanmış ve yanlış uygulamalarla saptırılmıştır. İslam literatüründen örneklerle konuyu ikna edici kılmaya çalışır, cumhuriyetin, kadınlara haklarını fazlasıyla verdiğini düşünür.[249]

Emine Semiye gibi pek çok kadın, Meşrutiyet'ten Cumhuriyetin ilk dönemlerine kadar kadın hareketi içinde mücadele vermiş, kadınların geleneksel cinsiyete dair rollerini reddetmemekle birlikte hukuk, eğitim, sosyal yaşam alanlarında 'erkeklerle eşit' haklara sahip olmak için çalışmışlardır. Meşrutiyetin kadın hakları hareketi için seslerini yükselten eğitimli kadınları, Cumhuriyetin ilk kuşak 'modern kadınları' olarak yerlerini almışlardır. Ne var ki resmi tarihin sayfalarında onlara rastlamak pek kolay değildir.

Osmanlı kadın hareketini ve bu mücadele içindeki kadınları araştıran, irdeleyenler Türkiye'nin ikinci dalga feministleri diyebileceğimiz kadın araştırmacı ve akademisyenleridir.

Türk kadını üzerine yapılan araştırmalar, resmi tarihin yapıbozumu ile başlıyor, genellikle bir itirazı ortaya koyuyor ve sosyalbilimsel çerçevede ve bir boşluk bırakmayan sağlam gerekçelerle meseleyi irdeliyordu. Genel olarak araştırmacıların dikkat çektikleri konu, resmi tarihte aktarıldığı şekliyle kadınların hukuki ve sosyal haklara, yeni cumhuriyetle kolayca sahip olduklarına dair yaratılmış olan algının yanlışlığı, bunun öncesinde göz ardı edilemez bir feminist hareketin ve önderlerin olduğuydu. A. Yaraman, *Kadınların Siyasal Temsili* (1999) adlı çalışmasında ve *Resmi Tarihten Kadın Tarihine* (2001) başlıklı kitabında resmi tarihin çizdiği resmin arkasını çevirmişti. Yaraman, kadınların toplumsal değişime katkılarının karanlıkta kalmış olmasını evrensel bir özellik olarak değerlendirir ve Türkiye'de durumun daha vahim olduğunu vurgular. Ona göre coğrafyamızda, *"Kadınların kendi hakları uğruna verdikleri savaşım bile göz ardı edilmiş, görmezlikten gelinmiş, en iyi olasılıkla boyutları küçültülmüş, kadının toplumsal, ekonomik ve yasal konumunun değişmesi, kendi dışındaki güçlere, 'iyi niyetli*

yöneticilerin bağışı'na indirgenmiştir."[250] A. Baykan da Türk feminizminin öncülerinden Nezihe Muhittin üzerine bir değerlendirme yapmadan önce kriterlerini şöyle formülleştiriyor:

> Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-kültürel bağlamını, değişmeyen, tarih-dışı, evrensel İslam aracılığıyla çözümlemek, toplumu tek başına "Doğululuk" ile nitelemek ya da Batılılaşma ve laikleşmeye doğru ilerleyen düz-evrimci bir modern önerme yanlış olur. Bunun yerine, imparatorluğun dinamik niteliği ve küresel unsular göz önünde bulundurulmalı. Aynı şekilde Türk kadınının değişen konumu, Doğulu ve İslami bir bütünlüğün birdenbire Batılı ve laik bir bütünlük haline dönüşüvermesi ile açıklanamaz. Daha ziyade, çatışan politik görüşlerin (dinsel ve laik) dile getirilmesi, Osmanlı İmparatorluğu içinde çeşitli ulusal kimliklerin oluşması, aydınların benimsediği Batılı kimlik ve eyleyicilik (agency) modelleri ve pozitivist sosyal bilimcilik ile bağlantılı olarak anlaşılmalıdır.[251]

Cumhuriyet sonrası kadının 'değişen' konumu, kadın çalışmalarının Türkiye tarihine ve cinsiyet kurgusuna dönük çalışmalarıyla tartışmaya açılmıştır. Yani kadının bir değişim sembolü olarak cumhuriyet öncesinde şuursuz bir yaşam içinde oluşu ile cumhuriyetten sonra yeni rejimle aydınlandığı cümlesinin pek de gerçekçi bir yaklaşım olmadığı, çeşitli çalışmalarla vurgulanmıştır. F. Berktay "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm" (2000) başlıklı makalesinde bu değişimin yaygın olarak bilindiği gibi radikal bir yol izlemediğini ve Osmanlı feminizmi ile cumhuriyetin kadın kurgusu arasındaki ilişkiyi ayrıntılı olarak anlatır. Yakın dönemdeki diğer araştırmalarda örneğin A. Durakbaşa'nın Türk Modernleşmesi ve Feminizmi incelediği çalışmasında (2000), Y. Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılâp* başlıklı çalışmasında aynı tartışma izlenebilir.

Batılılaşma düşüncesi ve çabası, hem Osmanlı'nın hem de Cumhuriyet ideolojisinin temel taşlarından biridir. Batılılaşma ile kastedilen, hedeflenen ve uygulananlar farklı olsa da her iki dönemde de ülkenin yeni görünümü için hem içeride hem de dışarıda büyük bir kampanya yürütülmüştür. Ülkemizde kadın araştırmaları alanının ilk adımlarını atan, çocukluğunu ve ilk gençliğini Avrupa'da yaşayan, Türkçeyi sonradan öğrenen Nermin Abadan-Unat Türkiye'nin yeni görünümünü şöyle anlatıyor:

> Ülkeme karşı ilgimi, merakımı kamçılayan o yıllarda Almanca,

> Fransızca dergi ve gazetelerde çağdaş Türkiye ve onun mimarı Atatürk hakkında çıkan yazılardı. Evet, benim koparılıp uzaklaştırıldığım ülkede çok heyecan verici, övünülecek hamlelerin, atılımların yapıldığını göğsüm kabararak okuyordum: Tüm okullar herkes için parasız kılınmış, kadınlara yeni haklar tanınmış, (demek bir kısım Türk kadınları halam gibi başörtülü ya da babaannem gibi çarşaflı gezmeyecek), Türkiye küllenmiş bir ateş ortasında Phoenix kuşu gibi yeniden dirilmiş, yeni demiryollar döşenmiş, fabrikalar yapılmış. Okulda her sorana her zaman 'Türk' olduğumu söylerdim. Bu konuda Miss Hilde'den de çok destek görüyordum. Bana milliyetçiliğin gurur verici, kişiyi güçlü kılan bir düşünce olduğunu telkin ederdi.[252]

Abadan-Unat, bilinçli bir seçimle kendisini tam bir cumhuriyet kadını profili olarak kuran yaşamını anlattığı *Kum Saatini İzlerken* adlı otobiyografisinde 1930'lu yılların başında, kadınlara oy hakkının tartışmaya alındığı bir dönemin Türkiye'sini böyle tarif eder. Abadan-Unat, babasının ölümünden sonra annesiyle birlikte geldikleri Viyana'da ülkesiyle ilgili bu haberlerden etkilenmiş bir gün Türk Büyükelçiliği'nin kapısını çalıp *"babasının ülkesine dönmek, Atatürk'ün Türkiye'sinde okumak"* isteğini söylemiştir. Büyükelçi çocuk denecek yaşta bir kadının böylesine kararlı olmasından etkilenmiş, onun dileğini gerçekleştirmek için aracı olmuştur. Bu, gerçekten bilinçli bir seçim, cesur bir tercihtir. Bu öyküde çok belirgin olarak görülüyor ki modern Türkiye ülküsü, ülke içinde ve dışında pek çok kadın için yaşamlarını belirleme ve kendilerine bir yol çizmede ilham kaynağı olmuştur. *"Kadınlar grup olarak Cumhuriyet rejimi için çok merkezi bir öneme sahiptirler, çünkü kadın haklarındaki reformlar, Türk kimliğinin tanımlayıcı karakteri olmuştu."*[253]. Cumhuriyet kadını imajı, cumhuriyetin ilk yirmi yılı içinde yazılmış oyun metinlerinde de parlak bir karakter olarak karşımıza çıkar.

> Bizim gibi Cumhuriyet kızları kuşağına mensup olanlar için kapılar her yerde açık tutulmuştu. Bunun bugün öyle olmadığı bilinen bir gerçektir. (...) Bu açıdan bizler, Cumhuriyetin ilk yüksek öğrenim görmüş olan kadınları çok şanslı sayılıyorduk. Bilime giden ışıklı yolu açmış olan Atatürk'ü yitirmiştik, fakat İsmet İnönü dönemindeki hükümetler kadın erkek eşitliğinin yerleşmesi açı-

sından desteklerini esirgemiyorlardı. Son yıllarda ileri sürüldüğü gibi bizim kuşağa aseksüel birer yurttaş olarak yapılan değerlendirmeler de zorlanmış yorumlardır. Her birimiz gençliğin ve kadınlığın verdiği nefse güven ve fütursuzlukla hayata gülümseyerek bakmağı ilk olarak benimsemiştik. Yaşamımızı sadece kamusal alanda birer erdemli yurttaş olarak geçirmeye hiç niyetimiz yoktu. Her birimiz özel yaşamımızda birer prens bekliyorduk. Onu gerektiğinde kendimiz bulmacasına... [254]

Bu otobiyografinin yazıldığı tarihlerde yapılan tartışmalara ek olarak A. Durakbaşa'nın *Halide Edip, Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (2009) başlıklı çalışması, Abadan-Unat'ın imlediği düşünceyi somut olarak örnekler. Durakbaşa, Türk modernleşmesini Osmanlı geleneğinden başlatarak Cumhuriyet ideolojisine kadar ayrıntılı olarak inceler ve bu serüveni Halide Edip'in yaşamöyküsünde ayrıntılarıyla örnekler. Durakbaşa'ya göre 1900-1930 arası, rejim değişikliği, devletin kadın statüsüne ilişin reformları, kadınların 'modernlik' ile 'gelenek' arasındaki gerilimli yaşamları ve mücadelelerini kavrayabilmek için en önemli dönemdir; ve Durakbaşa bu dönemi, *"Osmanlı-Türk feminizminin ilk atılımları, bu tarihin genellikle devlet feminizminin başarıları ve Cumhuriyet reformları çerçevesinde yazıldığı, Türk kadınlarının sadece bu reformlara şükran duyan pasif aktörler olarak çizildiği"* düşüncesine bağlı kalarak yorumlar.[255]

Abadan Unat'ın karşı çıktığı, cumhuriyetin cinsiyet kurgusunda kadınların dişi görünümlerinin silikleştirildiği, kadınsı olarak nitelenen özelliklerinin giyim kuşamlarında çok net görüldüğü gibi 'resmi' bir çerçeveye alındığı üzerine olan düşüncedir. Durakbaşa'nın cümleleriyle ifade edelim: *"Kemalist Cumhuriyet ideolojisi, modernist reformlarına bir 'cinsiyetsizleştirme' (degendering) ve 'yeniden cinsiyetlileştirme' (regendering) projesini de katmıştı. Kemalistlerin getirdiği yeni erkeklik ve kadınlık tarzlarıyla geleneksel cinsiyet nosyonlarından bazıları geri' sayılarak kötüleniyor, bazıları ise yeni bir bağlamda değerli kılınıyor, yüceltiliyordu. En önemlisi, yeni kadınlar, medeni bir millet olarak yeni Türk milletinin simgeleri haline geldiler."* [256] Toplumun kurumlarıyla birlikte dönüşümü sürecinde en gözle görünür değişim, kadınların giyim kuşamlarında olduğu kadar kamusal alanları kullanımlarında da izlenmiştir. Kadınlar

genel olarak kamusal alanlarda daha fazla görünür hale gelmişler, çalışma yaşamında daha çok rol almalarıyla mekânlar ortak kullanım alanlarına dönüşmüştür. Batılı, modern cumhuriyet ideolojisinin temsilcisi olan kadınlar, oyun metinlerinde de olumlu bir imajla temsil edilirler. Kadın ve erkeğin eşit olduğu fikri ideolojinin çerçevesindedir, fakat yaşam pratiğinde ne kadar işletilmiştir?

Cumhuriyet idealindeki kadınlar, önceki döneme göre giyim kuşam bakımından, ortak mekânlarda bulunma bakımından önemli bir aşama kat etmişlerdir ama kültürel ve milli değerlerden uzaklaşılmadan, gelenekle bağlar kopmadan bütün bunların gerçekleşmesi hedeflenmiştir. Durakbaşa'nın *"Kemalist kadınlar örtünmüyorlar ama cinselliklerini örtüyorlardı"* cümlesi, konuyu gerçekten iyi özetliyor. Cumhuriyet kadınlarının başların açılması, dönemin Avrupa giyim modasının da etkisiyle eteklerin kısalması (ki asla diz hizasında değil, maksi etek boyları ile truvakar kol dönem simgesidir) bir iffet boşluğu olarak algılanamayacak denli ciddi, üniformayı çağrıştıran, yer yer erkeksi, dişilikten uzak bir fotoğraf sunar. Atatürk'ün *"geleneksel bir başörtüsü takan ve adeta asker üniforması denebilecek bir giysi giyen"* Latife Hanım'la yurt gezisi sırasında çekilmiş fotoğrafları hatırlanabilir.

Bu imajın bir uzantısı dönemin sanatında izlenebilir. *"Cumhuriyet döneminin büyük meydanlara dikilen heykellerde de, sağlıklı, zinde erkeklerin yanında sağlıklı, zinde kadınlar yer alıyordu, ayrıca hem genç erkek, hem de genç kadın meşaleler taşıyordu. Genç Türk erkek ve kadınlar, devrimlerin ilerlemenin, çağdaşlaşmanın ve aydınlanmanın bekçileri olarak gösteriliyordu. Zeki Faik İzer'in 1933'te yaptığı ilginç bir resim, Delacroix'nın Fransız Devrimi'ni anlatan ünlü tablosunun (1830), Kemalist bir bakış açısıyla Türkiye ortamına, Kemalist Devrim'e uyarlanmış bir kopyasıdır."*[257] Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı tablosuna nazire olarak yapılmış tabloda, özgürlüğü temsil eden elinde bayrakla ileri atılmış, bu eylemle de giysisi sıyrılmış, bağımsız bir figür olarak imlenmiş Fransız kadının aksine, göğüsleri kapalı, ayak bileklerine kadar uzanan elbisesi ile yanı başındaki Atatürk'ün işaret ettiği yöne doğru atılım yapmış Türk kadını dikkati çeker. Kübist bir eğilim taşıdığı söylenebilecek resimde Atatürk, tabloda hemen dikkati çeken büyük bir figürdür. Onun hemen yanında ise modern giysileriyle

bir kadın ve erkek figürü dikkati çeker. Oldukça karmaşık, kafa karıştırıcı bir kompozisyona sahip olan bu resim, gerek Delacroix'nın resmine nazire olması bakımından gerekse ideolojinin resimde vücut bulması bakımından karşılaştırmalı bir bakışla incelenmeye değerdir.

Türkiye kadın tarihi ve cinsiyet kurgusunu anlamak için batılılaşma serüvenini ve Osmanlıdan Cumhuriyete dönüşümü temel basamaklar olarak düşünmek, bu başlıkları iyi kavramak gerekir. Bu kavrayış, ataerkil bir zihniyetle yazılmış resmi tarih üzerinden yapılacak okumalar yanında, hatta öncesinde, 'kadın tarihi' okumaları, kişisel tarih / yaşam anlatıları, oto/biyografi üzerinden okumalarla tamamlanabilir. Bu iki başlığı ve dönüşümü, dinamiklerini çok yönlü olarak görebilmek konuyu iyi kavramayı sağlar.

Bu çok yönlü araştırmalar sonucunda Durakbaşa, Türkiye'de kadınların tarihi üzerine araştırmacılarının çoğunun şu konuda hemfikir olduklarını söylüyor: *"Tek parti döneminde, devlet, eğitim, giyim-kuşam ve medeni hukuk alanındaki modernleşme reformları aracılığıyla kadınlara sosyal ve politik haklar kazandırıp onların toplumdaki statüleri önemli ölçüde değiştiren hukuki düzenlemeler yaparken kadınlara kendi taleplerini ifade edecek pek fazla alan bırakmamıştı. Cumhuriyetin kendilerine verdiği yeni statünün avantaj ve ayrıcalıklarından yararlanan, eğitim açısından elit konumdaki bu kadınlar kuşağı için, 'Kemalizm' feminizm' işlevi görmüştü. Kadınlar ile devlet arasında özel bir ilişki oluşmuştu ve diğer herhangi bir sosyal grup gibi kadınlar da, kendi durumlarını değiştiren ve kazanılmış haklarını devam ettiren devletin koruyuculuk ve paternalizme yaslanıyordu."* [258]

Bu yorum, cinsiyet algısının sadece kadın için değil, erkek için de nasıl kurgulanmış olduğunu, böylece ilişkilerin ne şekilde oluşturulacağını da belirleyen, tanımlayan bir açıklamadır. Yeni devletin kadın vatandaşı, feminizmi kendisi için işleten, feminizmin hedeflerini (ama sadece temel noktaları) bir modernlik / medenilik zorunluluğu edinen devletin önemli bir grubu olarak bağlılık göstermiştir, göstermektedir. Burada cinsiyet rollerinin devlet çerçevesinde tanımlanmış olması önemlidir, çünkü bu tanımlama giyim kuşamdan ikili ilişkilere, eğitimden çalışma ve meslek alanlarına, aile içi ilişkilerden kamusal alan yaşamına kadar ayrıntılar

sunar. Dişiliğin tüm tehlikeli ve günahkâr görülen yanlarının konu dışı bırakıldığı bir dünyaya giriş yapılmış gibidir. Bu, erkek dünyasında kadın olarak var olmak, kadının 'dişi olmaya dair' (?) özellikleri ile ne yapacağı ve daha önemlisi bu özelliklerin ahlak ile olan ilişkisi, feminist tartışmalar ve toplumsal cinsiyet çözümlemelerinde sık sık ele alınan bir konudur. Hatta kanımca erkeksilik, bu başlıklar içinde irdelenmesi en düşündürücü başlıklardan biridir.

Kadınlığın tanımlanmasında tam olarak neyin kastedildiği önemlidir. 'Kadın' ya da 'erkek' dediğimiz zaman neyi, neleri kastediyor, hangi anlam alanlarıyla ilişkilendiriyoruz. Bu bağlam, cinsiyetlerin, cinsiyet rollerinin tanımlanması için, bireyin inşası için önemli. Daha da önemlisi, bireyin kendisini nasıl bir ortamda inşa ettiğini ve sonuçlarını anlamamız için. *"Yeni Türkiye'nin Kemalist idarecilerinin büyük çoğunluğu erkeklerden oluşuyordu. Kemalist kadın, bir erkek imajı içinde faaliyet göstermek zorunda kalmıştı. Erkek ağırlıklı bürokratik elit içinde yer almak, kadınlar için, belirli anlarda geleneksel feminen rolleri aşmayı ve kırmayı, başka anlarda ise erkeklerin kadın bedenleri üzerindeki neredeyse formel' kontrolüne boyun eğmeyi gerektiriyordu. Kemalist kadınların, özellikle öğretmenlerin giydikleri üniforma benzeri tayyörler, bu olgunun somut bir tezahürüdür."*[259] Kadının erkek dünyası içindeki varlığının feminizm ve toplumsal cinsiyet çözümlemelerinin önemli bir tartışma alanı olduğunu vurgulamıştım. Burada erkek dünyası içinde ancak erkekliğe dair değerlerle donanan kadının yükselebileceğine ilişkin görüşün, 'çalışan kadın' giyiminde kendisini göstermesini hatırlayabiliriz. Araştırmalar, mesleğinde 'bir kadın olarak' yükselmesi muhtemel düzeye yükselinceye kadar kadınların olabildiğince süssüz, kadınsı giyim tarzından uzak durdukları, bu düzeyden sonra giyimlerinde inci ve dantel gibi daha kadınsı olduğu düşünülen parçaları kullanmayı tercih ettiklerini gösteriyor.

Kadının erkeksiliği, erkeksileşmesi konusu Avrupa ile karşılaştırıldığında bizde ilginç bir anlam alanı gösteriyor. A. Yaraman, "Toplumsal Değişme ve Kadında Erkeksilik" (2002) başlıklı yazısında erkeksiliğin Avrupa feminizminin önündeki önemli mücadele alanlarından biri olarak görülmesine karşın bizde erkeğe atfedilen değerlerin olumluluğu dolayısıyla kadının bu değerleri taşımaya talip olmasının olumlandığını anlatır.[260] Burada altı çizilmesi

gereken bir konu 'erkekleşme' ile 'erkeksilik' sözcüklerinin farklılığıdır. Kadının erkekleşmesi, cinsiyetlerin belirsizleşmesi ve kadının erkeğin alanında faaliyet göstererek bir bakıma tehdit oluşturması, belki de hepsinden önemlisi, erkeğin duygusal ve bedensel olarak gereksinimlerini karşılamaması düşüncesi ve korkusudur. Erkeksilik ise kadının erkeğe benzer karakter ve tavır özellikleri, düşünce biçimi geliştirmesidir ki bu durum, özellikle bizim coğrafyamızda olumlu bir karşılığa sahiptir. Erkeksilik, kadın karakterine mertlik, dürüstlük, dobralık, külhanlık gibi tavır ve özellikler eklemekte, ayrıca ahlaki olarak bir garanti duygusu oluşturmaktadır. Bu anlamsal farklılık, başlı başına bir araştırma ve düşünme konusudur.

Genel olarak bakıldığında kadın - erkek eşitliği talebi, toplumsal rollerdeki değişimin, dolayısıyla cinsiyet ayrımına dayanan dengelerin bozulacağı endişesini doğurmuştur. Toplumun dengelerinin sarsılacağı endişesi de genel olarak değişime karşı tavrı belirlemiştir. Bireyi eyleminde ve düşüncesinde değil de öncelikli olarak cinsiyet rolleriyle tanımlayan, kimliklendiren bir toplum için kadının kadın, erkeğin erkek olarak ayrılması, etkinlik ve düşünce alanlarının, toplumsal işbölümünün netliği açısından önemlidir. Eşitlik düşüncesi, gerçek bir eşitlik olarak algılanmayınca, kadın ve erkeğin eşitliği, kadının erkeğe ait olanlara ortaklığı şeklinde görülmüştür. O zamana kadar erkeğe özgü olduğu düşünülen işlerin kadın tarafından yapılması, cinsiyet ayrımı konusunda belirsizlik korkusunu getirmiştir. Kadının, erkek işi yaparken davranış kalıplarında ve tavrında da değişikliğe uğrayacağı endişesini, doğurmuştur.

Cinsiyet eşitliği taleplerine karşı geliştirilen en temel argümanlardan biri, erkekleşme meselesidir, yaşamın dengesinin bozulacağı korkusudur. Türkiye feminizminde ise erkeksileşme, olumlu bir bakışla karşılanmıştır. *"Kadınların erkekler için cazibe kaynağı olmasına dayanan geleneksel femininiteye yönelik saldırı, Türk kadınlarının erkekleşeceği veya erkeklerin duygusal ihtiyaçlarını karşılayamaz hale gelecekleri gibi bir ihtimal yaratmıyor, herhangi bir şekilde erkekleri tehdit etmiyordu. Kadınları cinsel nesneler olarak değil, sosyal varlıklar olarak görmek, aslında, ilerici ve muhafazakâr erkeklerin, modernist-Batıcı ve modernist-islamcı paradigmalar içinde kadınlara ilişkin görüşlerini formüle etmeye çalışırken üzerinde uzlaştıkları ana konuydu."* [261] Yeşilçam'daki Şoför Nebahat, kadının erkeksileşme-

sinden kaygılanmak bir yana, kadının kendi namusunun bekçisi olma durumunu vurgulayan enteresan bir karakterdir. Diğer taraftan günlük dildeki 'erkek gibi kadın' gibi deyimlerin anlam alanları da malum olumlu yaklaşımı örnekler.

Kadının erkeksileşmesi tedirginlik yaratmak bir yana dişiliğin örtülmesi ve erkekliğin belirginleştirilmesiyle olumlu bir anlama ulaşır. Çünkü erkeğin, kendisini ailesindeki kadınların namusu üzerinden tanımlaması ve kadını cinsel obje olarak konumlandırılması Anadolu'da geçmişten bugüne, devam etmektedir. F. Özsbay'ın "Evlerde El Kızları" (2009) başlıklı makalesinde, Al-Khayyat'tan aktardığına göre, Ortadoğu toplumlarında kadın ve erkek ilişkisini açıklarken başvurulan öteki-bizimki ilişkisini de buraya ilişkilendirmek mümkün. Buna göre odak şeref ve namus kavramları, konum ise bizimki ve ötekidir. Bizimki, hane içinde, içerideki kadını tanımlarken ötekiler dışarıdaki, sokaktaki kadını temsil eder. Daha açık bir anlatımla, *"'bizimkilerin' namusunu, özellikle bekâretini korumak, erkeğin şerefli olabilmesi için ne kadar önemliyse, ötekileri de bir cinsel nesne olarak görmek erkek için o kadar doğaldır."*[262] Buradaki namus paradoksu gerçekten içinden çıkılmaz bir aynalar oyunu gibidir, ama durumu iyi özetler. Bir erkeğin 'bizimkiler' dediği kadınların, başka bir erkek için 'ötekiler' dediği kadınlar olması kaçınılmazdır. Bu durumda kendi çemberindeki ve kendi namusunu tanımlamakla konumlandırdığı kadınların başka bir erkek için cinsel obje olması ve namusunun tehlike altında olması sıkıntı verici bir düşüncedir. F. Berktay'ın 1993'te yayınladığı bir çalışmada, 1980 öncesi sol çevrelerde erkeklerin kadın arkadaşlarını 'bacı' diye nitelemesinin de böyle bir cinsel obje olmaktan çıkarma ve 'öteki' kadınlardan ayırt etme olarak yorumlar.[263] Bugün de devam ettiğini bildiğimiz, değerlendirmelerdir bunlar.

Kısaca kadının erkekleşmesi bir problemden çok rahatlama yaratacak bir çözüm gibidir. Kamusal alanda da bu cinselliğin dışarıda bırakılması, örtülmesi ve unutulması kadınların var olmalarını bir ölçüde kolaylaştırmış, fakat üzerinde uzun uzun düşünmemiz gereken cinsiyet kodlarını da üretmiştir. Bunun kadınlar arasında da ayrışmaya, bizim - öteki ilişkisinin kurulmasına neden olduğu yaygın bir kanıdır. Eğitim almış kadınların almamışlardan ayrılma-

sı, kariyer sahibi kadınların kariyerde yeterince yükselmemiş kadınlardan ayrılması, cinsiyet içi bir ayrışma olduğu kadar bir statü ile ilgili bir ayrımı da işaret eder. Eğitim almış kadınların, eğitim almış erkeklerin sınıfına, kendi cinsiyetlerindeki kendileri kadar eğitim almamış diğer kadınlardan çok daha yakın oldukları üzerine çeşitli teoriler, çalışmalar üretilmiştir. Cumhuriyet sonrası cinsiyet tanımları ve üretimi konusuna geldiğimizde ise eğitim ve meslek ile cinsiyetin ilginç bir ilişki kurmuş olduğunu aktarmak iyi bir açıklama olabilir. Şöyle ki: *"Cumhuriyet'in 'cinsel eşitlik' etiği, mesleki faaliyet alanlarında işledi; çünkü sosyal sınıfla ilgili faktörler toplumsal cinsiyet faktöründen daha önemli görülüyordu; eğitim ve sosyal kökenleri, ahlaki değerleri uygun görülen kadınlar, seçkin kadrolara severek dâhil ediliyordu (Öncü, 1982). Halide Edib'in temsil ettiği 'hanımefendilik' imgesi gölgesinde somutlaşan yeni bir tür kadınlık, Kemalist milliyetçi kadınlar için ayırt edici bir kimlik özelliği haline geldi ve onları geleneksel Osmanlı hanımlarından ayrıştırdı; ellerine de bir 'değnek' vererek alt sınıf erkekler ve kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmalarını sağladı."*[264] Durakbaşa'nın bu yorumunu, üzerinde düşünülmesi, dikkatle ele alınması gereken bir yaklaşım olarak değerlendiriyorum.

Yukarıda sözü edilen ayrışma ve cinsiyet içi uzaklaşmanın bolca örneklendiği bir ülkede yaşıyoruz. Bu ayrışma, yeni icat olmuş bir şey olmadığı gibi kolay yok edilecek bir ayrım da değildir. Fakat feminizmin karakterini, yönelişini belirleyen bir farklılık olarak gözden uzak tutulmamalıdır, çünkü acı ve gülünç deneyimlerin, bu farklılığın unutulduğu anlarda ortaya çıktığını görüyoruz. Osmanlı Feminizminin elit bir karakter taşıdığı vurgusu, Cumhuriyet elitizminin eğitime odaklanması, bu cinsiyet içi ayrımcılığı da ne yazık ki beslemiştir. Örneğin Modern Türkiye ve Modern Türk kadını ülküsünün, büyük kentlerden –açıkçası İstanbul ve Ankara'dan– uzaklaştıkça kırıldığını, burada cefakâr Anadolu kadını vurgusuna dönüştüğünü biliriz. Erkeksileşme ve cinselliğin tehdit olmaktan çıkarılması, bu fotoğrafta da ayrıca çözümlenebilir. Yine Abadan-Unat'ın kişisel gözlemlerine dayanalım ve Cumhuriyetin iki farklı kadınını bu anlatı içinde görmeye çalışalım:

> Beni tedirgin eden tek şey sırtlarından koskocaman sepetlerini eksik etmeyen, çoğu kez biri elinde, diğeri karnında çocuklarını

taşıyan kırmızı peştamallı kadınlarımızdı. Oysa onlar bu kadere sessizce katlanıyorlardı. Tevekkeli değil, babaların kızlarını 'everirken', geline 'gayret kuşağı' adı verilen kırmızı bir kuşak bağlarlarmış. Bu kuşak gerçekten önemli bir simge oluşturuyordu. Kadınlarımıza küçüklüklerinden bu yana telkin edilen değerlere göre o yaban ellere gidecek orada ailesini utandırmayacak, hep gayret edecek, büyüklerine karşı, kocası ile olan eşitsiz ilişkilerinde hep gayret gösterecek... [265]

Ülkemizde feminist hareketlerin ve kadın haklarının gerek mücadele gerekse hukuksal gerçekleşme süreçleri bakımından dinamikleri konusunda çeşitli görüşler vardır. Bu görüş ve tartışmalardan birini Nermin Abadan-Unat, tartışmaya kendi açısından bakarak yorumluyor:

Son zamanlarda Nilüfer Göle'nin *Mahrem/Modern* ve Aynur İlyasoğlu'nun *Örtülü Kimlik* kitaplarında ileri sürülen, aslında daha önce Şirin Tekeli tarafından ısrarla savunulan bir görüş hâkimdir. Buna göre Türkiye'de yeni feminizm ilk defa olarak yaygın bilinçlenme sonucu olarak 1980'den sonra ortaya çıkmıştır. Askeri müdahale siyasal yaşamı tümden bir depolitizasyon sürecine tabi tutarken kadınların siyasete karşı değilse de kendi sorunlarına karşı ilgi beslemeleri bu döneme rastlamaktadır. Başka bir deyimle yaygın depolitizasyon süreci dolaylı yoldan kadın sorununu Türk kamuoyunun gündemine getirmiştir. Ayrıca bu gelişme nedeni ile kadın sorununun algılanışı Mustafa Kemal'in gerçekleştirmiş olduğu reformların yorumu biçiminde değil, bireysel planda ortaya çıkmıştır. Şirin Tekeli bu görüşünü özellikle *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın* adlı kitabında şöyle açıklamaktadır: "Feminizm 1980 askeri darbesinin bütün siyasi kuruluşlara, bu arada özellikle Marksist sola indirdiği darbenin ardından gündeme gelebildi... İlk feminist bilinç yükseltme gruplarının oluştuğu 1982 başına geri bakıldığında, feminist hareketin, 1980 askeri darbesine karşı oluşan demokratik muhalefetin ilk, hatta öncü hareketi olduğu, toplumun demokratikleşme arayışında temel bir işlev gördüğü savunulabilir" (sh.22). Kendisini bu bakımdan destekleyenler arasında antropolog Nükhet Sirman, ABD'de akademik kariyerini sürdüren Zehra F. Arat da bulunmaktadır. Ben bu görüşü paylaşmıyorum,

zira Atatürk'ün 1926'da gerçekleştirmiş olduğu Medeni Kanun reformundan bu yana birçok vesilelerle Türk kadınının yasal düzenlemelerle ulaşması gereken yere varmadığı ileri sürülmüştür. 1978 Mayıs ayında İstanbul'da toplanan konferansta tebliğ sunan tüm konuşmacılar kadın hakları devriminin eksikleri üzerinde dikkati çekmiş, bu kazanımların giderek güçlenen bir kadın seçkinleri grubunun dışında Anadolu kadınlarını etki alanı içine çekemediğini saptamıştı. Kaldı ki hiçbir toplumsal olgu belli bir tarihte, örneğin 12 Eylül 1980'de başlatılamaz. Bunun elbette bir başlangıcı vardır, ancak bu başlangıç belli bir olayla bağlantılı kılınamadığı gibi bu trendi sırf iç dinamiklere bağlamak da yersizdir. Eğer 1980'den bu yana Türkiye'de kadın sorunu kamuoyunun gündemine girmişse, son yıllarda teknik terim olarak 'ulusal mekanizma' şeklinde betimlenen kadın politikaları gütmeye özgü kamu yönetimi kurumları kurulmuşsa, Türk seçmeni ve siyasi partileri bir kadın başbakanını yadırgamaksızın karşılayabilmişse, bunun nedenini sadece 1980'den sonra İstanbul'da kadına yönelik şiddeti protesto etmek üzere bir 'mor iğneler' kampanyası açmış olan Mor Çatı Vakfı'nın çalışmaları ya da Kadın Kütüphanesi'nin varlığı ile açıklamağa imkân yoktur. Soruna sosyolojik açıdan bakıldığında Türkiye'nin önemli bir dönüşüm yaşamış olduğu 60'lı, 70'li yıllarda beraberinde sayıları giderek artan yüksek eğitim görmüş, meslek hayatına girmiş genç kadınlar getirmiştir. Bu kadınlar elbette yasal ve fiili durumlarını tartışacaklardır. Buna bir de uluslararası platformda ağırlığı giderek artın nüfus-istihdam-kadın emeği- automation türü girift etkenler katılırsa, kadın sorununun neden diğer İslam ülkelerine benzer, belki onlardan daha yoğun şekilde ortaya çıktığı daha kolay anlaşılacaktır.

Ayrıca şunu unutmamak gerekir: Uluslararası platformda tartışılan kadın sorunu her fırsatta barış arayışı ile birlikte ele alınmaktadır. Oysa Türkiye'de yoğunluğu giderek artan etnik çatışma ekseni etrafında güçlenen askeri harekât ve bunun sonucunda yitirilen gençler konusunda Türk feministlerin özel bir ilgi gösterdikleri ileri sürülemez. Son yıllarda Türk feministlerin en fazla üzerinde durdukları konular kamu ve özel alanda kadına karşı yöneltilen şiddet ile Kemalist devrimlerin dayatmacı karakteri.

Dolayısıyla aslında kadına daha geniş çerçeveli bir özgürlük çemberinin kurulması gereği yerine Türk feministleri vicdan özgürlüğünü demokratik hakların içinde özel bir konuma kavuşturmak suretiyle İslamcı kadın hareketine omuz vermeyi yeğlemişlerdir. 1978'den bu yana Avrupa Konseyinin Kadın/Erkek Eşitliği ile ilgili çeşitli uzmanlar komitelerinde yaptığım çalışmalar her ülkedeki kadın hareketlerinin iç ve dış dinamiklerden hemen hemen aynı oranda etkilendiği göstermiştir.

Tanınmış Amerikalı yazar Susan Fallaci'nin büyük yankı uyandırmış olan *Backlash* (Geri Tepki) adlı yapıtında belirtildiği üzere günümüze dek tarih hangi dönemde kadınlara kişiliklerini kazanma, ekonomik ve sosyal yaşamda eşit olanaklar sunmuşsa erkek egemen toplumun iktidar sahipleri bu amaç ve hedefleri gözden düşürmek için yasalar, medya ve sözcülerini seferber etmişlerdir.[266]

Kadın araştırmaları alanı, ülkemizde ataerkil bir bakışla değerlendirilmekten kurtulamamıştır. Nermin Abadan-Unat, bu konuyla ilgili ilk olarak 1962 yılında düşünmeye başladığını belirttikten sonra, bu konudaki ilk çalışmaların kendi içine kapalı olduğunu, genel bir toplumsal ve bilimsel bilgilendirmenin gerçekleşmediğini belirtiyor:

...1975'te Birleşmiş Milletler, Kadının On Yılı'nı ilan edip Mexico City'de ilk defa olarak bir UN Dünya Kadın Konferansı düzenlemiştir. Bu konferansta Türkiye'yi Prof. Dr. Emel Doğramacı, Nilüfer Yalçın başta olmak üzere bir grup Türk meslek kadını temsil etmiştir. Ancak bu temsilciler On Yıl için öngörülen ilk hedefler ve stratejiler konusunda Türk kamuoyunu aydınlatma gereğini duyamamışlardır. Ben bu önemli gelişmelerin kapsam ve çapı konusunda ilk defa 1977 Haziran ayında Birleşik Amerika'nın Massachussett eyaletinde bulunan ünlü Wellsley kolejinde haberdar oldum. O yılın Haziran Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Psikoloji doçentlerinden Deniz Kandiyoti ile birlikte 'Kadın ve Gelişme' konusu etrafında yapılanmış olan bu konferansa katıldım. Sunduğum tebliğ 'Göçmen işçi kadınların özgürleşme ve sözde özgürleşme sorunları' hayli ilgi uyandırmıştı. (...) Wellesley / Milwaukee toplantıları bende köklü yankılar uyandırmıştır. Dünyamızda giderek önem kazanan kadının statüsü ve hakları konusunda yapılan uluslararası çalışmaları Türk kamuoyuna

> tanıtma kararını verdim. Böylece dönemin Kültür Bakanı eski öğrencim ve çok değer verdiğim meslektaşım Ahmet Taner Kışlalı'nın da yardımı ile 19–22 Mayıs 1978 tarihleri ardasında İstanbul'da Yeniköy'de Sait Halim Paşa Yalısı'na bitişik Turizm Bakanlığı'na bağlı otelde 'Türk Toplumunda Kadın' konulu konferansı düzenledik. (...) Konferansa yurtdışından iki konuşmacı çağrılmıştı, bunlardan ikisi, *Çarşafın Ötesinde (Beyond the Veil)* adlı kitabı ile dünya çapında üne kavuşan Fas'lı sosyolog Fatma Mernissi ile Hindistan'da Yeni Delhi'de Kadın Sorunları Araştırma Merkezi'nin başında bulunan sosyal bilimci Vina Mazumdar'dı. Her iki konuğumuzla Milliyet gazetesi azarlarından Ali Gevgilili ayrıntılı bir mülakat yapmıştı. Konferansımız hayli ilgi uyandırdı, bu arada tartışmaları elektriklendiren iki katılmacı daha belirdi: Biri 1980'den sonra yurtdışına gidip İsviçre'de Zürih'te bir kitabevi sahibi ve Paganlık, Musevilik, Hıristiyanlık: Laiklik kitabı ile Avrupa kamuoyunda yankı uyandırmış olan köklü Marksistlerden Aytunç Altındal, diğeri İslam köktendincileri arasında öncü bir rol üstlenmiş olan Şule hanımdı. Birincisi kadın erkek eşitliğinin ancak sosyalist devrimin zafere ulaşması ile sağlanabileceğini, ikincisi ise kadın erkek eşitliğinin İslam'ın özünde yer almadığını belirtmeğe çalışmışlardır. Konferansa son derece ilginç, tümü kadın araştırmacılar tarafından hazırlanmış, Türkiye odaklı ondört tebliğ sunulmuştu. Bunları daha sonra *Türk Toplumunda Kadın* başlığı altında kitap halinde derleyip yayınlama fırsatını buldum. [267]

Alıntıyı, kadın araştırmalarının ülkemizdeki ilk adımlarının bir tarihsel bir belgesi olması nedeniyle uzun tuttum. 1980'lere kadar alanın temel çerçevesi çizilmiş, belli başlı eserler verilmiş, bir akademik disiplin olarak hâlâ kuşku ile karşılansa da kabul edilmişti, kendini kanıtlamıştı. 1980'li yıllarda ülkemizde de ciddi bir artış ve tartışma ritmi kazanan kadın temalarının yoğunlaşmasını, ülkemizde kadının toplumsal sıralamadaki yeri ile eşleştirmek herhalde çok zor değildir. 1980 sonrası ülkenin içinde bulunduğu gerilim de hesaplanacak olursa kadın, dayağa hayır (dikkat edilirse şiddete hayır değil, kampanyalar kadına karşı dayağa hayır başlıklarıyla (*80'lerde Türkiyede Feminizm*), yanlış anlaşılmasın diye tüm ayrıntıları yazılmış olarak ele alınmıştır) kampanyaları, masum kampan-

yalardır ve gündem dağıtmaktadırlar. Nasılsa çözüm bulunmayacak bir konu ile kamuoyunun meşgul edilmesi pek de yeni bir taktik olmasa gerek. Eğitime verilen önemin ülkemizde ne derece düşük olduğunun bir başka göstergesi bu alandaki kadın çalışan oranının yüksekliğidir.

1980'lerde gelen üçüncü Dalga Feminizm alana araştırma alanlarının ayrılığı gibi bir özellik de ekledi. Artık Toplumsal cinsiyet, başlı başına bir kürsü olarak üniversitede yerini almıştı. Meselenin kuramsal, bilimsel akademik bir boyuta taşınmasının türlü getirileri vardır. Fakat Hooks, *Feminizm Herkes İçindir* adlı kitabında bu konuya farklı bir yaklaşım getiriyor. Büyük oranda dikkate değer!

Bizde kadın çalışmalarının ilk örnekleri 1970'lerin sonlarında görülmeye başlandı. Sayısı az da olsa üniversite içinde Kadın Çalışmaları / Kadın Araştırma Merkezleri kuruldu, kadın konulu dersler, çeşitli alanlarda yüksek lisans ve doktora alanlarında verilmeye başlandı. Kadın çalışmaları bugün, YÖK doçentlik başvuru alanlarının arasına girmiş, böylece de resmen akademik bir disiplin olarak ülkemizde de tanınmıştır. 2011/12 eğitim döneminde Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim dalı ülkemizdeki kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmaları üzerine ilk doktora programını başlatmıştır. Aynı dönemde Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'nde, lisans düzeyinde ilk Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Anabilim Dalı kurulmuştur.[268]

Tüm bu gelişmelerin kolayca gerçekleştiği düşünülmesin. Kadın araştırmaları, disiplinler arası bir çalışma alanıdır. Fakat nedense, erkek akademisyenler tarafından sürekli olarak kuşkuyla karşılanmaktadır. Öyle ki, bir master öğrencim işi biraz fazla ileriye götürüp alanda da epeyce okuma yaptıktan sonra tamamen içi boş bir alan için sayfalarca, ciltlerce kitabın yazıldığı sonucuna vardığını garip bir cesaret ve muzaffer bir ifade ile anlatmıştı. Bu söylemin ardında gizli kalmış bir eril üstünlük garantisi ve ataerkil düzene sadakat var. Tüm eksiklik ve aksaklıklarına, yanlışlarına karşı var olan düzenin değişmesine ya da değişme ihtimaline karşı duyulan gizli tedirginlik. Burada, tüm yapıları sorgulama, hatta sökerek tartışma cesareti gösteren erkekler, bu olasılığa, düzenin değişme olasılığı olmadığını bile bile bu olasılığa karşı tahammülsüzler. Neden

acaba? Bunu düşünmeliyiz.

Türkiye ve Türk hukuk sistemindeki düzenleme, bu konuda, aslında toplumsal bilincin, hukuki bilinçten ne kadar farklı olduğunun görülmesi açısından bulunmaz bir örnektir. Kadınlara seçme ve seçilme hakkının büyük mücadelelere gerek kalmadan hemencecik verildiği savunusu, cumhuriyet kadınlarına sık sık hatırlatılır. Bu haklar cumhuriyet devrimleriyle birlikte elde edilmiştir, resmen tanınmıştır. Fakat bu noktaya ulaşabilmek için Tanzimat'tan itibaren kadınların mücadelesini görmezden gelmek, A. Yaraman'ın da vurguladığı gibi eşi görülmemiş büyük bir haksızlıktır.

Fakat şurası da gerçektir ki seçme ve seçilme hakkının kanuni olarak sabitlenmiş olması, bu alanda bu hakların erkeklerle eşit biçimde kullanılabildiğini göstermiyor. Kadınların siyasi temsili, ne yazık ki gülünç düzeydedir. Üstelik erkeklerin çoğunlukta olduğu siyasetteki kadın varlığı, var oluş şekli de türlü zorluklar, türlü olmazlarla çevrelidir. S. *Çakır*'ın *Erkek Kulübünde Siyaset*[269] başlıklı çalışması, bir sözlü tarih çalışması olarak bu alanda son derece önemli, etkilidir. Yıllar süren görüşmeler ve deneyim paylaşımlarıyla kurulmuş bu çalışma, tarih ve siyaset bilimi alanındaki diğer toplumsal cinsiyet çalışmaları içinde çok önemli, canlı bir yer alıyor. Elbette A. Yaraman'ın bu konudaki önceden anılan çalışmaları unutulmamalı. 2014'te Yeditepe Üniversitesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ortaklığında düzenlenen *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı* başlıklı sempozyumdaki bir bildiri de burada çarpıcı bir örnek olarak hatırlanabilir. N. Tokdoğan'ın "Söylemden Anlatıya: İdeolojinin Öznesi ve Nesnesi Olarak Milliyetçi Kadınların Toplumsal Cinsiyet Algısı"[270] başlıklı çalışması, bir partinin il kadın teşkilatı üzerine, yarı yapılandırılmış görüşmelere dayanan önemli bir çalışmadır. Parti binasında, il kadın teşkilatının çalışma ofisi olmasına rağmen kadınlar için ayrı bir tuvaletin bulunmaması gibi gayet basit sorunlardan başlayarak cinsiyet algısına ve aşılamamasına uzanan bir sorunlar ve tespitler demeti sunan bu çalışma, kadınların siyasi temsilinin sadece seçme ve seçilme sorunundan ibaret olamayacağını net bir şekilde gösteriyor.

Görünen bir nedenle, bir olgu ile savaşmak, görünmeyen bir şeyle savaşmaktan daha kolaydır. Büyük mücadeleler, acılar, bedel-

ler sonucu kadınlar oy verme ve seçilme haklarını aldılar belki, ama erkek egemen zihniyetin koruduğu eril alanlara girmeleri pek kolay olmadı ve kuşkusuz hâlâ aşılmamış sınırlar var. İkinci Dalga Feminizm denen düşünsel yoğunluk çeşitli fraksiyon ve görüş ayrılıklarıyla birlikte hem akademik alanda hem de toplumsal alanda ses getirdi. Bunun yanında feminizm ve kadın bakış açısı bir başka kazanım daha gerçekleştirdi. Artık toplumsal cinsiyet başlığı da bir araştırma kategorisi olarak literatürde, kısa süre sonra da akademik araştırmalarda yerini aldı.

Akademik yaşamdaki tüm gelişme ve kat edilen yola karşın acaba S. Sancar'ın ifade ettiği gibi *"Yakın gelecekte Kadın Çalışmaları akademik dünyada sadece yüzü dünyaya dönük birkaç merkez üniversitede, birkaç "feminist" kadın akademisyenin kişisel ilgi alanı olarak mı kalacak? Acaba "cinsiyet" analizleri bütün sosyal bilim alanlarını yatay kesen, bu nedenle bütün sosyal bilimcilerin bilmesi gereken, toplumsal analizin olmazsa olmaz bir bileşeni haline gelebilecek mi?"*[271] Ancak kuşkusuz bu alan, yeni kurulmanın etkilerini yaşıyor. Sanat alanında daha da indirgeyelim edebiyat / tiyatro alanında kadın araştırmaları alanında şimdiye kadar gerçekleştirilen çalışmalara baktığımızda genel olarak bir öbeklenme görmek mümkün. Yine de kendi coğrafyamız üzerinden düşünürsek, yine Sancar'ın işaret ettiği gibi, *"Kadın çalışmaları alanının akademiye girişinin en önemli sonuçlarından birisi şüphesiz ki Türkiye tarihinin, kadınların deneyimlerini, topluma katkılarını görünür kılan bir açıdan yeniden yazılmasını sağlayan feminist tarih çalışmaları olmuştur. Bu çalışmalar sayesinde yakın tarihimizi kadınların deneyimlerini de içerecek biçimde yeniden yazmaya -yorumlamaya başladık Tarih çalışmalarına kadın yaşamöyküleri, kadın biyografileri / otobiyografileri, sözlü tarih ve bellek çalışmaları da bu "aydınlanma"ya önemli katkılarda bulundular."*[272]

Kadın araştırmaları ve toplumsal cinsiyet çalışmaları üzerindeki tavır ve vurgulardan biri de kadınların bulundukları ikincil, şuursuz durumdan kurtarılmaları gereği olarak vurgulanmaktadır. Burada kadınlık durumunu, cinsiyetçi yaklaşımları tepetaklak edip yeniden düşünmek için bir fırsat var önümüzde. Kadın araştırmalarında kalem oynatırken, hangi tarafta olduğumuz ve bunun ne kadar bilincinde olduğumuz önemlidir.

Uzun zaman önce okuduğum bir makale, Türkiye'deki üst düzey çalışan kadınlar ile İsveç'teki kadınlar üzerine bir karşılaştırmayı içeriyordu. Yazar, her iki gruba da sorulan "ülkenizdeki kadınların erkeklerle eşitlik ilişkileri konusunda ne düşünüyorsunuz, sizce kadınlar haklarını elde etmişler midir?" sorusuna verilen yanıtları, kadınların bir 'taraf olarak yorumladıklarını belirtiyor. İsveç kadınlarının, kendilerini 'kadınlar' grubunun içine dâhil ederek 'Biz İsveçli kadınlar, haklarımızı genel olarak elde etmiş durumdayız, fakat elbette kimi aksaklıklar, uygulamada kimi sorunlarla karşılaşıyoruz" gibi bir yanıt verirlerken, Türk kadınları aynı soruya, kendilerini Türk kadınları grubunun dışında tutarak 'Türk kadınları cumhuriyetle birlikte seçme ve seçilme haklarını elde etmişlerdir, fakat toplumsal ve bireysel olarak hâlâ bu hakların bilincinde olmayarak ya da kullanmayarak çeşitli ikincil durumlarda bırakılmaktadırlar..." gibi yanıtlar vermişlerdir. Bu durum, konunun ele alınış ve özdeşleşme konusunda iyi bir örnek oluşturuyor.

Bu örnek yaklaşım, toplumsal cinsiyet ve kadın araştırmaları çalışmalarında da benzer bir yaklaşımı yansılıyor. Aydınlanmış kadınlar, karanlıkta kalmış kadınları kurtaracaklar. Ne var ki gece olunca aydınlanmış kadınlar, diğerlerini karanlıklarına terk ederek kendi 'aydınlık' evlerine gidecekler, yaşamlarını sürdürecekler, üstelik de karanlıktakileri aydınlatma sorumluluğunu yerine getirmiş olarak... Elbette tüm kadınları da erkekler ya da erkek statüsüne ulaşan erkeksi kadınlar kurtaracak.

Kadın çalışmaları başlığı altında toplayabileceğimiz toplumsal cinsiyet ve feminist çalışmalar bir yönüyle daha önemlidir. Bu alanı, akademinin duvarları içine alarak saygınlık kazandırmaya, geçerliliğini ve gerekliliğini 'bilimsel' olarak kanıtlamaya çalışıyoruz. Fakat aynı zamanda da akademinin soğukkanlı yaklaşımına ekleyerek meseleyi günlük yaşamdan, yaşam pratiğinden uzaklaştırıyoruz. Oysa bu alan, aktivistleri, sosyal aktörleri ile, hatta bana sorarsanız militanları ile yaşaması gereken bir alandır. Oysa biz konuyu ağır bilimsel yaklaşımlara, genellemelere, ampirik araştırmaların yüzdelerine, dahası bu yüzdelerden çıkarılacak sonuçlara indirgiyoruz. Kanımca konunun iki yönü var, alanın evcilleşmesinin iki açısı, gerekçesi ve nedeni var:

Toplumsal cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin giderilmesini, en geniş anlamıyla tüm bireylerin birbirleriyle eşit hak ve özgürlüklere sahip olmasını istiyorsak bu eşitliğin daha ateşli savunucuları olmamız gerekir. Bu alan, tüm zamanlardan, tüm coğrafyalardan bağımsız olarak şimdi ve ayağımızı nerede basıyorsak aslında orada savaşının verilmesi gereken bir alandır. Ne var ki bazı engeller, bizi bu evcilleşmenin hizmetine sokar. Aile ve çocuk sahibi olma, militanları evcilleştiren, düzene uyumu zorlayan bir konudur. Orhan Asena, *Atçalı Kel Mehmet* (1969) oyununda 'deli kanlı' Mehmet'in dokunaklı öyküsünü anlatır. Mehmet, düzene karşı duran bir çıkışla ve açıkçası yasa dışı yollar izleyerek bir kahraman olmuştur. Bu anti kahraman, zenginden alıp yoksula veren bir düzen karşıtı anti kahramandır. Fakat düşüşü, sevdasına karşı duramaması, davayı sevdasından üstün tutamaması, ayrımcı davranmasıdır. İşte insani zaafların, evcil sorumlulukların davaya ihaneti zorlayan alanları bunlardır. Şimdi biz de alanı evcilleştirirken düşünmeliyiz. Her şeye karşın toplumsal cinsiyet ayrımcılığına karşı durmalıyız. Evcillik, içimizdeki militan ruha boyun eğdirmemeli.

Sözünü ettiğimiz türden bir eşitliğe, üniversite içinde hiç kimse açıkça karşı çıkmaz, her ne kadar inanmıyorsa ya da inandırıcı bulmuyorsa da onaylamak zorundadır. Nasıl olsa böyle bir eşitliğin sağlanmayacağını bildiği için de böyle bir şeye inanıyormuş gibi görünmesinde bir sakınca yoktur. Fakat içselleştirilmiş bir eril yaklaşım, her zaman, her konuda hortlamaya hazırdır. Bir başka deyişle üniversite duvarları içindeki toplumsal cinsiyetler ve kadın çalışmaları konularındaki araştırma ve tartışmalar, konunun en ateşli savunucularından en inanmaz ama bunu inkâr etmelerine kadar geniş bir yelpazede düşünme ve çalışma alanı bulur. Ben tüm bireylerin eşit olması gerektiğini, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ne gibi sorunlara yol açtığını, bunların ne gibi problemleri doğurduğunu, nelere, neye mal olduğunu belirtip, kanıtlar ve gösteririm, dinleyicilerim de beni haklı bulurlar. Kimse karşı çıkmaz, dolayısıyla Walter Benjamin'in işaret ettiği gibi bu konu da üniversite duvarları içine alınıp itinayla evcilleştirilir. Toplumsal cinsiyet kategorilerinin eritilmesi gerektiğini, bunun faydalarını dile getiririm, herkes bunu onaylar. Fakat bu onayın, üniversite duvarlarının dışında bulunması gerekmektedir. Yoksa davaya ihanet etmiş,

davayı evcilleştirmiş olacağız.

Kadınlar, sosyal, ekonomik ve entelektüel alanlara girmek için çok büyük mücadeleler verdiler. Suçlandılar, aşağılandılar, acı çektiler, öldüler. Bu öyküler, erkeklerin yazdığı tarih kayıtlarında not edildi, sansasyonel olaylar olarak seçki, roman, resim, fotoğraflarda sanat objeleri olarak ele alındılar. Kadınların hak arama savaşı haklı bir direniş ve itiraz olarak değil alaysı bir yaklaşımla anlatıldı. Dün de bugün de...

1900'lerin başındaki kadın direniş eylemlerinin fotoğrafları, olayı yansıtmanın yanında ve öncesinde fotoğraf sanatı açısından daha değerlidir. Ayrıca karenin alındığı açı, obje ile ilişki ve diğer objelerin kurduğu ilişkilerin yansıtılması, daima bir ibret dersini de içinde saklar. *Düşen Melekler,* kadın mücadelesini konu alan romanların son dönemdeki dikkat çekenlerinden biridir. Pek çok romanda merkezde kadın vardır, hatta romanların çıkışını kadınların ve onlardan gelebilecek çeldirmelere dikkat çekip uyarmak amacıyla yazılmaya başlandığı bile söylenebilir.

Geçmişe yönelik bir suçlama ya da aklama yapılmadığını, burada kimsenin ayıplanmayacağını, tarihsel koşullar ve toplumsal üretimlerin değiştirilemeyeceğine göre boşu boşuna kınanmayacağını belirtmek yeterli mi? Shakespeare, Goethe, Brecht gibi kendi dönemlerinin ve tüm zamanların en önemli yazarları ve eserleri, feminist eleştiri ile okunmuşlar, toplumsal cinsiyet çözümlemeleriyle irdelenmişlerdir. Anlamamız gerekir ki dönemleri, dönemlerin ürettiği metinleri yeniden irdelemek, neden öyle değil de böyle yazılmış olabileceğine dair, bugünün nedenlerini ortaya koymaya dair kavrayışlar geliştirmek herhalde var olan metinlere pek zarar vermez. Belki de P. Brook'un, *"Bir metne istediğiniz her şeyi yapabilirsiniz, yeryüzündeki son kopyasını yok etmediğiniz sürece"* cümlesini daha sık hatırlamalıyız...

KADIN OYUNCU - SAHNEDEKİ KADIN

Modernleşme tarihi, eğer gizli cemiyetler, mason locaları, askeri rütbe sahipleri, subaylar, saray politikası, hizipler, kulüpler, erkek yazarların gazetecilik faaliyetleri, meclis tartışmaları, kanun, ferman ya da isyanlarla anlatılırsa, kadınlar bu hikâyenin dışında bırakılmış olur. Bütün bu modernleşme projelerinde kadınların bedenleri, arzulanan modernliği ve gelenekselliği bir arada gerçekleştirmek üzere temel nesneler olarak seçilmişlerdi ve yerli / milli kimliğin ahlaki kodları ve sembolleri de bu bedenler üzerinde işaretlendi.

A. Durakbaşa

Sahnede kadının görünür olması meselesi ve görünme biçimleri, kültürel yaşam ve günlük yaşamdaki cinsiyet politikalarıyla doğrudan ilgilidir. Kadının gösterimde temsil edilmesi ve temsil ettiği şeyler, bir bütün olarak toplumun kültürel yapısının okunması için önemli bir alfabe oluşturuyor. Gerek yarattığı anlam, gerekse temsil edildiği cinsiyetle kadının sahnedeki temsiliyeti, Feminist tiyatronun önemli tartışmalarının başında gelir. Tiyatro tarihindeki iki büyük dönem, Antik Yunan ve Elizabeth dönemlerinde sahnede kadın oyuncunun olmayışı ve kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından oynanması incelenmiş, nedenleri araştırılmıştır. Biçim, içerik ve nedensellik bakımından kadının temsiliyetinin açıklanması, ataerkil toplum yapısının deşifre edilmesi için de önemli bir basamaktır.

Geleneksel tiyatromuz ve dramatik tiyatromuz bağlamında ise kadın temsiliyeti ve bundaki gönüllülük daha enteresan bir yapı sergiliyor. Bizim tiyatromuzda, geleneksel tiyatrodaki kadın tipleri üzerine çalışmalar yapılmış olmasına karşın bu alanın feminist metodoloji ile irdelenmemiş olması gerçekten bir eksikliktir.

Burada en yanlış beklenti, Feminist Eleştirinin, sahnede kadının erkek tarafından olumsuz, genellikle ahlaksız, şirret, vb özelliklerle temsil edilmesinin ataerkil bir toplum yapısına işaret ettiğini ve kadının bu tür bir temsiliyetle aşağılandığını söyleyeceğini

düşünmektir. Çünkü böyle bir cümle kurmak için feminist eleştiriye ihtiyacımız yok. Biraz fikir yürütmek yeterli.

Feminist Eleştiri olguyu daha derinden kavramayı tercih eder. Bu oluşumun nedenlerini irdelemeyi, bu sürecin nasıl geliştiğini, hangi toplumsal ve bireysel dönüşümlerin, hangi kültürel değişimlerin bu sürece hizmet ettiğini araştırmayı amaçlayacaktır. Feminist Eleştiri, Toplumsal Cinsiyet Çözümlemeleri ve Kadın Araştırmaları başlıkları bugün, kültürel araştırmalar başlığı altında yer almakta, antropoloji ile daha yakın bir ilişkide çalışmaktadır. Dolayısıyla basitçe öngörebildiğimiz sonuçlara varmayı burada konu dışı tutmak gerekiyor.

Bu bölümde kadın, daha kapsayıcı ifade edersek cinsiyetlerin sahnedeki temsili üzerine çok genel bir çerçeve çizmeye çalışacağım. Feminist Tiyatro üzerine cümle kuran bir çalışmanın içinde, yazıldığı coğrafyanın gösterimlerindeki kadın temsiliyetinden genel çerçeveyle de olsa bahsetmek gerekiyor. Ayrıntılı ve tartışma açan çalışmalara ihtiyaç duyulduğunu bir kez daha vurgulayarak... Tiyatromuzun kendi içine dönmeye, geleneğindeki yapıyı düşünce ve sergilenişiyle daha ayrıntılı ve ilham verici şekilde çözümleyip irdelemeye ihtiyacı var. Fakat tarihsel ve sosyolojik tabanlı eleştirilerden üretilecek sonuçlara dair genel sıkıntı, odak aldığı dönem üzerine vardığı sonuçlardadır. Uzak bir dönem üzerine yapılacak çözümlemenin, bu dönemin ataerkil yapısını kanıtlamakla yetinmemesi, nedenleri, sonuçları, bugünü kurmadaki katkısı üzerine yorumlar getirmesinin önemini bir kez daha vurgulamalı...

M. And, Anadolu Türklerinin geleneksel dramatik sanatının beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirtir. Bu beş etken, *yer, soy, imparatorluk, batılılaşma* ve *islam*'dır273. Bu temel etkenler, geleneksel tiyatromuzu olduğu kadar cumhuriyet öncesi ve sonrası dramatik tiyatromuzu da incelemek için ihtiyacımız olan başlıklar. Bu çözümleme H. Taine'in on dokuzuncu yüzyıl eleştirisinde ortaya koyduğu temel çözümleme yapısına, *ırk-ortam-zaman* diyalektiğine benzer ve kronolojik bir sıraya değil de olgusal bir derinleşmeye yönelir. Geleneksel gösteriler içindeki cinsiyet kurgusunu çözümlemekte de bu başlıklar son derece önemlidir, çünkü hiyerarşik sıralamadan uzak verimli tartışmalar üretebilir. Mitotarihsel bir geçmişten yola çıkarak yapılacak incelemeler, cinsiyet

kurgusu üzerine enteresan yorumlar ortaya koyacaktır.

Geleneksel tiyatromuzdaki kadın temsiliyeti, erkeğin kadın rollerini oynaması, başlı başına geniş ve derin bir konudur. Bu konunun yakın zamanda derinlemesine yapılacak bir çözümlemeyle incelenmesini, geleneksel gösterilerin ürettiği tiplerin kalıplaşmış özelliklerine değinmenin ötesine geçen çalışmalarla açıklanmasını diliyorum. Geleneksel tiyatro türlerinin gerek kurgu, gerek kişileştirme, gerek gösterim gerekse de seyirciler bakımından bir cinsiyet çözümlemesine tabi tutulmasına gerçekten büyük ihtiyaç var. Tiyatro birikimimiz ve tarihimizle hesaplaşmak, paralel olarak da tarihsel ve kültürel bir yüzleşme için...

Temel olarak kadının gösterimdeki ve sahnedeki varlığı, cinsiyetlerin toplumsal yönünün kültürün içinde kurgulanma biçimi ve kamusal alanda var olma meselesidir. Bu bağlamda Tanzimat'tan itibaren izlediğimiz dramatik tiyatro içindeki cinsiyet kurgusu, Avrupa tiyatrosundakine ya da Geleneksel tiyatromuzdakine benzer şekilde kadının travesti temsiliyetine karşılık gayet kendine özgü bir özellik gösterir. Bu kendine özgülük, inanç sistemiyle ilgili olan bir durum, kadının değil Müslüman kadının sahne çıkma ve çıkmama sorunudur.

Tanzimat ile seyir ve alımlama alışkanlıklarımızdaki dönüşüm ve dramatik tiyatronun yaşamda yer almaya başlaması, kadının sahnedeki temsiliyeti ilginçtir. Tanzimat'tan itibaren dramatik tiyatro gelişimimizde, Antik Yunan Tiyatrosu ya da Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda olduğu gibi kadın karakterlerin erkek oyuncular tarafından oynanması gibi bir durum söz konusu değildir. Tanzimat'tan itibaren dramatik tiyatromuzun bugüne kadar izlediği yolda kadın oyun kişileri, kadın oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Erkeklerin kadın kılığına girmesi, genç ve sesleri henüz olgunlaşmamış erkeklerin kadın rollerini oynamaları gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Geleneksel tiyatrodaki taklit unsurundan farklı olarak dramatik tiyatroda sahnede gerçek bir kadın, gerçek bir kadını canlandırmaktadır. Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosunda, ardından Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kadın oyuncu sorunu, Müslüman kadınların oyunculuk yapma ve seyirci olarak izleme sorunudur.

" - Avradımı Şano'da görmüş gibi oluyorum. Vallahi hepinizi mah-

vederim!"

Bu yalın, kaba çizgili sesleniş, kadını yüzyıllar boyu sahnede istemeyen anlayışın eşsiz bir özetidir. Bu seslenişte kadının sahne serüveniyle ilgili hemen her şey kodlanmış gibidir: Erkeğin zorbalığı, bencilliği; kadının dar bir ahlak anlayışı içinde hapsedilen, her türlü kadınsı özgürlüğü engellenen, oynama güdüsü, paylaşmanın sınırlanması; erotiğin, etiğin ve estetiğin birbirine karışmışlığı; yönetim gücünün amansız baskısı vb...

Müslüman kadının yasaklarla dolu dünyasında sahneye çıkmak! O günlerin deyimiyle Şano'ya çıkmak! Geleneksel dünya görüşünün o daracık penceresinden bakıldığında nasıl bir korkunç maceradır?[274]

Müslüman toplumlar içinde kadın oyuncunun sahneye çıkabildiği ender coğrafyalardan biri herhalde Türkiye'dir. Ermeni ya da Rum kadın oyuncular ile başlayan tiyatro macerasında Müslüman kadının sahneye çıkması için ilk resmi adımlar Darülbedayi'de atılmıştır. Bundan önce isim değiştirip kendisine gayrimüslim süsü vererek sahneye çıkan bir kadın oyuncunun olup olmadığına dair elimizde bir bilgi yok.

M. And'ın düşüncesine göre Türk tiyatrosunun en önemli sorunu, kadın oyuncuların sahneye çıkması meselesidir.[275] Ö. Nutku da Darülbedayi'nin kuruluşu için Fransa'dan çağırılan Antoine'ın karşılaştığı en önemli engelin kadın oyuncu sorunu olduğunu belirtir. Hatta Antoine ülkesine dönmeden önce belediyeye yüz yirmi maddelik bir rapor sunmuş ve bu rapordaki en önemli konulardan birinin de kadın oyuncu sorunu olduğunu işaret etmiştir. Müslüman kadının sahneye çıkmaması konusu, dönem aydınlarının çoğu ve tiyatro sanatçılarının tamamı tarafından da önemli ve temel bir sorun olarak tanımlanmış ve tartışılmıştır.[276] Ancak bilmeliyiz ki sorunlaştırılmış olan mesele, cinsiyet eşitliğine değil, sahnede bir Türk kadınını canlandıran oyuncunun diksiyonunun bozukluğu, Türkçeyi aksanlı konuştuğu için inandırıcılığın sarsılması gibi 'estetik' meselelere dayanır. Cumhuriyetle birlikte, hatta kuruluşla aynı yıl Müslüman Türk kadınının sahneye çıkışının devlet tarafından resmen onaylanması, cumhuriyetle ve Kemalizm içinde çağdaş batılı çizgide tanımlanmış cinsiyet rollerine uygunluğu dolayısıyladır. Hedeflenen modern toplum fotoğrafında erkek-

lerin ve kadınların aynı mekânda, sahnede erkeklerin ve kadınların rol aldıkları oyunları izlemeleri vardır. Bu nedenle, gerekçesi ne olursa olsun, kadının sahneye çıkışına cumhuriyet aydınlarının ve devletin desteği tam olmuştur.

Kadınların kendilerine dair temsil alanları genellikle kendiliğinden bir gelişime sahip değildir. Bu alanlarda daima bir mücadele, bir varlık kavgası söz konusudur. Genel olarak baktığımızda erkeklerin sahneye çıkması konusunda cinsiyete dayalı bir ayrımcılık ya da engelleme söz konusu olmazken kadınların sahneye çıkmalarında daima bir sorun, aşılması gereken engeller ve duvarlar inşa edilmiştir.

Kadının sahneye çıkmasının erkek tarafından engellenmesi meselesini, kamusal alandaki görünürlük, erkeğin kendisini tanımlaması üzerinden açıklamak için bir kez daha Al-Khayyat'a, onun bizimkiler ve ötekiler teorisine başvuralım: Bu meselede odaktaki kavramlar şeref ve namus kavramlarıydı, ek olarak bu kavramlar, erkeğin kendi kendisini tanımlamakta kullanırken eksen aldığı kavramlardı. Al-Khayyat, Ortadoğulu erkek ve kadın arasındaki ilişkiyi, erkeğin bizim ve öteki, yani hane içindeki ve hane dışındaki kadınlara göre konumladığını açıklıyor. Erkek hane içinde 'bizimkiler' olarak konumladığı kadınların namusunu korumakta hassastır, çünkü bu kadınlar kendisinden başka erkek için 'ötekilerden'dir ve dolayısıyla cinsel nesne konumundadır. Bu yüzden namusunu ve şerefini korumaya ilişkin çabası, kadın üzerinde tahakküm kurma, onu gizleme, mekânlarını sınırlama ile mümkün olacaktır.

Buradan yola çıkarsak, Al-Khayyat'ın Ortadoğulu erkeği açıklarken kullandığı paradoksun, kadının sahneye çıkmasına da adapte edilebilecek bir düşünce ve eylem olduğunu söyleyebiliriz. Bu kültürel tercih ve tanımlamalara bir de dinin getirdiği cinsiyet tanımları ve sınırlamaları (cinsiyetlerin birbirlerine mahrem olma durumu, dolayısıyla mekân ayrılığını üreten tanımlamalar) eklenince, Müslüman kadının sahneye çıkmasını mümkün kılacak açıklamalar bulmak/yapmak hayli zordur.

Öte yandan, Müslüman bir erkeğin, sahnedeki kadını izlemesi de kendisine mahrem olan bir objeye ve yansılayacağı çeşitli duygulara bakması açısından sorunlu bir konudur. Bütün bu açıklamaları düşününce, yukarıda aktardığım öfkeli haykırışa hak verme-

mek mümkün mü? *"Avradımı şanoda görmüş gibi oluyorum, vallahi hepinizi mahvederim!"* 'Bizimkilerden' olan bir kadının, onu cinsel obje olarak görmesi kesin (çünkü cinsiyete dayalı ve tanımlı bir ilişki var; yaşlanıp kocamadıkça başka bir görme biçimi kültürde tanımlı değil) olan erkeklerin karşısındaki konumu sorunludur. Çünkü böyle bir durumda izlenen kadın üzerinden kendisini tanımlayan erkeğin namusu ve şerefinin tahrip edilmesi kaçınılmaz olur.

Sahnedeki kadının Müslüman olmaması, onu 'bizimki' olmaktan kurtarınca sorun bir miktar çözülmüş görünüyor. Herhalde sorun çözen bir ötekileştirmenin ender örneklerinden biridir bu. Sahnedeki kadın gayrimüslim olup, Al-Khayyat'ın teorisiyle ifade edersek, ötekilerden biri olduğunda cinsel nesne olup olmaması konusunda da bir sıkıntı kalmıyor; hatta ötekinin cinsel nesne olarak tanımlanması daha rahat ifade edilebiliyor. Tiyatro sahnesinin şaşırtıcılığı cinsiyet analizlerinde daha da vurucu oluyor. Çünkü işte bu örnek bize, beyaz bir erkek dışındaki bireylerin, kadın (hangi ırktan, dinden, renkten olursa o kadar çeşitli), Arap (erken dönem Türk oyun yazarlığı ve Yeşilçam'da gördüğümüz çoğunlukla hizmetçi, uşak rollerinde, -enteresan ki Amerikan tiyatrosunda da zencilerin rolleri ve oyun metinlerindeki konumları buna çok benzerdir), LGBTİ olsun bir simge ya da gösterge konumunda olduğunu kanıtlıyor.

Tiyatro tarihimizde kadın oyuncu için orta konulan temel taşlar şunlar: Sahneye çıkan ilk Türk kadın oyuncu Afife Jale'dir (1919'da). Cumhuriyet öncesinde sadece gayrimüslim kadınlar, tiyatrolarda sahneye çıkmışlardır. 1923'te Atatürk'ün İzmir temsilinde Bedia Muvahhit'in de sahnede olduğu *Hisse-i Şayia* adlı temsili izlemesi ve kulise gelip tebrik etmesiyle Müslüman-Türk kadın oyuncunun sahneye çıkması üzerindeki engeller kaldırılmış olur.

Bu çalışmada kadın oyuncunun sahneye çıkması ve bunun etkileri üzerine bir çerçeve çizmeye çalışacağım. Çünkü bir kadının sahneye çıkması, bir oyuncunun sahneye çıkmasından daha farklı bir şeydir, her şeyden önce bir simgedir, bir anlam, mesaj taşır. Çok basit olarak bir erkeğin sahnedeki varlığı ile bir kadının sahnedeki varlığı düşünülebilir. Durumu, geleneksel ikilikten çıkarıp bir de sahnede trans bir oyuncunun varlığı ile genişletelim. Görüldüğü

gibi cinsiyetler üzerinden bakarsak, erkeğin, kadının ve transın sahnede oyuncu olarak varlığı, farklı anlam alanları açar, farklı şeyleri simgeler.

Kadın oyucunun sahneye çıkması ifadesiyle sadece ilk Müslüman kadın oyuncunun sahneye çıkmasını ve bunun acı mücadelesini değil, temelde 'kadın oyuncu'nun sahneye çıkmasını kastediyorum. Böyle olunca, kadın oyuncunun sahneye çıkmasına ilişkin tarihi de Afife Jale'nin 1919 (bazı kaynaklarda 1920 olduğu yazar) yılında sahneye çıkışıyla değil, ya Ö. Nutku'nun aktardığı Amelia adıyla sahneye çıkan ve bir kazaskerin kızı olan Kadriye[277] ile ya da Şarasyan'ın verdiği bilgiye göre 1856'da Şark Tiyatrosu'nda Fani adıyla sahneye çıkan Ağavni Hamsiyan[278] ile başlatabiliriz. Ancak ne yazık ki her ikisi için de aktarılan kaynaklardaki bilgi bu kadar...

Adlarını değiştirmek zorunda kalarak sahneye çıkan bu kadınlar, kim bilir hangi koşullarda, hangi oyunlarda, nasıl bir seyirci ve ekiple sahne aldılar? Bu iki cesur kadının tiyatro tarihinde kapladıkları alan, birkaç satırdan fazla olmayacak. Fakat on dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unun zengin tarihsel ve sosyolojik koşulları düşünüldüğünde pek çok temanın buluştuğu bir oyun metnine ilham vereceklerdir. Bir oyun yazarının zihni ve hayal gücü, tarihin sayfalarında sahip olamadıkları yeri, oyun metninin diyaloglarıyla onlara sunabilir...

Kadın oyuncunun izini sürerken, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri içinden geçerek sahnenin varlığı bakımından İstanbul, sahne pratiğinin içinde geliştiği olgu bakımından çok kültürlülük, seyircinin kimliği/gelişimi bakımından 19. yüzyıl İstanbul'u ve Osmanlı Kadın Hareketi, Cumhuriyet ile birlikte değişen toplumsal cinsiyet algısı ve cumhuriyet kadınının sahneye çıkışı, bugüne yaklaştıkça da resmi tiyatrolarda değil ama alternatif toplulukların sahnelerinde izlediğimiz LGBTİ oyuncular ve oyun kişileri gibi konulara değinmeye çalışacağım. İstanbul'daki ilk tiyatronun 1826'da açıldığını hesaba katarak, tarih cetvelini Tanzimat'tan (1939) geriye sarmak faydalı olacak...

Dramatik tiyatro ile Avrupa tiyatrolarının turneleriyle tanışan İstanbul ve İzmir seyircisi, Tanzimat'tan itibaren daha düzenli olarak izlenebilen dramatik tiyatro deneyimini, büyük oranda Ermeni Tiyatro pratiğini takip ederek yaşamıştır. Bu serüveni ve oyuncula-

rı, tiyatro topluluklarını M. And'ın, Ö. Nutku'nun ve S. Şener'in çalışmalarından ama daha yakından Şarasyan'ın *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları* ile F. Güllü'nün *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar* adlı çalışmalarından okuruz.

Türkiye'de tiyatronun ilk adımlarını anlatırken İstanbul ve İzmir gibi batıya, farklı kültürlere açık liman ve ticaret kentleri ön plana çıkar. Düzenli, izinli, etkin bir tiyatro yaşantısının ilk adımları içinse İstanbul'a bakmak zorundayız. Hele 1800'lü yıllardaki İstanbul'un, Avrupa için dönemin en önemli kentlerinden biri olduğu, kültürel ve siyasal olarak büyüleyici enstantaneler sunduğu da göz önünde bulundurulursa dramatik tiyatronun ilk adımları diyebileceğimiz girişimler ile İstanbul arasındaki ilişkinin önemi daha da ortaya çıkacaktır.

Dramatik tiyatromuzun başlangıcını çok genel hatlarıyla hatırlarken bir yandan da bu başlangıcın nasıl bir ortamda gerçekleştiğini gözümüzde canlandırmak faydalıdır. Dramatik tiyatronun ilk adımlarının atıldığı 1800'lü yıllar İstanbul'u, karmaşık ve hızla gelişen siyasal toplumsal bir yaşama sahiptir. Bu yaşam içinde, bugün artık çoğu ayrıntısına sahip olduğumuz Osmanlı Kadın Hareketine de tanıklık eder. Bu oluşumu, S. Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi,* Y. Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılâp,* M. Kutlar'ın *Ulviye Mevlan ve Kadınlar Dünyasında Kürtler,* Ş. Kurnaz'ın *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü: Emine Semiye* ve burada sayamayacağım kadar çok ve değerli çalışmadan öğreniyoruz. Bir kez daha tekrar edelim ki, bu çalışmalar, ataerkil bir zihniyetle yazılan Osmanlı ve Cumhuriyet tarihinin çok önemli bir bölümünde görmezden gelinmiş, gizlenmiş, üzeri örtülmüş ya da yok sayılmıştır. 'Uygar ve çağdaş' olarak tanımlanan ne varsa hepsinin miladının 1923 olarak kabul edilmesi tutkusu, bu örtüde önemli bir etkendir.

Demek ki tiyatro tarihimizin bu önemli döneminde, iki ögeyi, İstanbul'un çok kültürlülük özelliğini ve 1800'lü yıllardaki değişimlerin çok önemli bir parçası olan Osmanlı Kadın Hareketi'ni göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu gereklilik, İstanbul'un ne kadar güçlü bir etkiye, öneme ve öncülüğe sahip olduğunu bir kez daha vurgular. Bugün bile, İstanbul'dan bakınca tüm ülkenin (başkent ve diğer büyük kentler de dâhil olmak üzere) 'taşra' olarak görüldüğünü düşünürsek, pek çok oluşumun burada başlangıç

noktası bulmasına da şaşırmamak lazım. Bakmayı tercih ettiğim açıya göre de gerek yaşadığımız topraklardaki kadın mücadelesi bakımından, gerekse de tiyatro oluşumu ve kadın oyuncunun sahneye çıkması bakımından İstanbul bir başlangıç noktasıdır.

İstanbul, Roma İmparatorluğu'nun resmen başkenti olarak 1.123 sene bu konumunu sürdürmüştür. Fetihten Cumhuriyetin ilanına kadar 470 yıllık Osmanlı başkentliği birikimi de eklenince müthiş bir merak, büyü ve önem kazanmıştır. İstanbul, kolay değişip dönüşen bir kent olmamıştır; her döneminde ne kadar itiraz edilirse edilsin çok kültürlü yapısını korumakta ısrarlıdır. Örneğin 1453'te Osmanlılara geçmesine karşın ancak 15. yüzyıl sonuna, hatta 16. yüzyılın ortalarına kadar İstanbul'un yeni yeni bir Osmanlı kenti olmaya başladığına işaret edilir. Hatta Mansel, İstanbul'un o tarihe kadar buluşturduğu bütün diğer kültürel birikimler ve daha önemlisi bir ticari alt kültürün de başkenti olduğunu vurgular. 19. yüzyılın başlarına kadar İtalyancanın kentin ikinci dili olduğunu Frenklerin tamamı, Rumların ve Ermenilerin çoğu ve Türklerin bazıları tarafından kullanıldığını anlatır. Ayrıca *lingua franca* adıyla bilinen Fransızca, Rumca, İspanyolca, Arapça ve Türkçe karışımı bir İtalyancanın da yaygın olarak konuşulduğunu belirtir.[279]

Kısaca, dramatik tiyatronun doğup gelişeceği 1800'lü yıllara kadar kent çok kültürlü yapısını koruyarak ve güçlendirerek ulaşmıştır. Mansel'in İstanbul'u bir 'çifte kimlikler kenti' olarak tanımlaması bu müthiş kenti kavratmakta çok iyi bir formül. Çünkü biz de tiyatro tarihi ve dramatik gösteri geleneğimiz içinde bu 'çitte kimlikleri' bugüne dek çok yakından izliyoruz ve bir kez daha önemle vurgulamalıyız ki bu çifte kimliklere tiyatromuz, doğumundan itibaren, çok şey borçludur.

İstanbul, 18. yüzyıldan itibaren ama ağırlıklı olarak 19. yüzyılda batılı gezginlerin odağı olmuştur. Bunun nedeni, kentin bizatihi kendisi ve doğası (özellikle Avrupa'da Altınboynuz olarak tanınan Haliç, boğazın güzelliği, ama daha çok kültürlerin yapılanması) olduğu kadar biriktirdiği kültür ve yaşam biçimi, çok kültürlü yapısıdır. Bu günlüklerde çoğunlukla gemiyle gelinen bu büyülü kentin görüldüğü ilk an ve yarattığı etki uzun uzun anlatılır. E. De Amicis'in sabaha karşı sisler içinde gördüğü İstanbul'u anlattığı satırlar-

da[280] öyle bir heyecan vardır ki, defalarca bu kenti görmüş de olsanız bir gezginin heyecanına kapılırsınız. Gezginlerin odağı olmada kuşkusuz İstanbul'un, İstanbul olmasının büyük önemi vardır ama aynı zamanda Avrupa burjuvazisi ile aristokrasisinin doğuyu daha yakından görme tutkusu, dünyayı kültürel olarak keşfetme hissiyatı ve elbette tüm bunların oryantalist bir bakışla izlenmesi de etkili olmuştur. İstanbul gezginlerinin günlüklerinin hemen hepsi Türkçeye çevrilmiş ve yayınlanmıştır. Ayrıca İstanbul gezginleri ve gezi günlükleri ile ilgili farklı bakış açıları ve yorumlara dayanan gerçekten çok önemli ve etkileyici çalışmalar yapılmıştır.

İstanbul'un başlı başına bir birikim ve çok kültürlü yapı olduğunu düşünürsek, tiyatro çalışmalarının daha önce başlamamış olması da düşündürücüdür. Doğal olarak bu düşüncelerin nedenleri imparatorluğun kamusal alan algısına, imparatorluğun temel ögelerinden biri olan İslam dininin soyut sanatlara eğilimli, tiyatro gibi gösterime dayalı somut üretimlere kapalı olmasına ulaşıyor. Bu durumda Hagop Vartovyan'ın Türkçe oyunlar oynama iznini devletten koparmış olması, dramatik tiyatromuz açısından gerçekten bir başlangıç olmuştur.

Ünlü İstanbul tarihçisi G. Mansel, *"17. yüzyılın sonuna gelindiğinde İstanbul en dünyanın en Müslüman şehri değildi, ama en çok camisi olan şehriydi. Bir karşılaştırma yaparsak, Londra'da 100, Paris'te 162 kilise ve mabet vardı,"*[281] diyor. İstanbul'un fetihten itibaren gittikçe daha Müslüman bir kent görünümüne bürünmesi, egzotik siluetinin oluşması, çok doğal olarak günlük yaşamın biçimlenmesinde temel etken olmuştur. İslam dininin bireyleri öncelikle cinsiyet düalitesi içinde tanımlaması, mekânların bu mantık çerçevesinde ayrılmasına, kamusal alanların erkek odaklı olmasına neden olmuştur. Zamanla, kentin tarih boyunca yaşadığı kültürel dönüşümde Müslümanların yaşadığı bölgelerde cinsiyetlere dair mekânların daha kesin çizgilerle ayrıldığı, gayrimüslimlerin yaşadığı bölgelerdeki ortak mekânların daha fazla olduğu görülmüştür. Bu açıdan, dramatik tiyatronun daha çok gayrimüslim mahallelerinde yer bulması şaşırtıcı değildir.

İstanbul'da ilk tiyatrolar Beyoğlu'nda açılmıştır. Rumca'da 'ötesi, ilerisi' anlamına gelen ve Pera olarak da bilinen Galata, 19.

yüzyılda uzun caddeleri, sağlam taş binaları ve 'piyasa yerleriyle' küçük bir İtalyan kentini andırıyordu. Galata, daha çok Floransalıların yaşadığı bir bölge olarak biliniyordu. Mansel'in aktardığına göre, çok kültürlü yapının en belirgin örneği, *Levantın Kullanımı İçin Almanak* adını taşıyan popüler bir takvimdir. Bu takvimde günün tarihi aynı sayfa üzerinde Müslüman (Hicri), Yahudi, Jülyen (Ortodoks ve Ermeni), Gregoryen (Katolik ve Protestan) ve Rumi takvimlerine göre belirtilirdi. Müslümanlar ve Yahudiler için günbatımından, Hıristiyanlar içinse gece yarısından başlayan muhtelif saat okuma biçimleri de bu takvimde yer alıyordu. Kent yaşamına sinmiş olan bu çok kültürlülüğün bir başka örneğini toplu taşımada görebiliyoruz. Bunlarda vapurlar Osmanlı, trenler Avrupa saatine göre çalışıyordu. Daha ilginci, yine Mansel'in aktardığına göre, resmi ve ticari duyuruların büyük bölümü ile zarfların üzeri hem Osmanlıca hem de Fransızca yazılırdı.[282] Bu çok kültürlü yapı sayesinde, dükkânların, eğitim kurumlarının, sosyal toplanma mekânlarının Galata, Pera gibi bölgelerde yoğunluk kazanması, tiyatronun ve tiyatro seyircisinin de burada oluşmasına doğal bir zemin hazırlamıştır.

S. Şener, halka açık ilk tiyatro binasının 1826'da açılan Fransız Tiyatrosu olduğunu söylüyor283. Bu yıllar, İstanbul'un pek çok açıdan yenilendiği yıllardı. 1836'da Haliç'e bir köprü inşa edilmişti, *"Aynı yıl Galatasaray'da eski içoğlanları mektebinin bulunduğu alanda tıbbi ve bahri cerrahlar için bir mektep açıldı ve her dinden Osmanlı'ya açık olan mektepte (1847 itibariyle) 300 Müslüman, 40 Rum, 29 Ermeni, 15 Yahudi öğrenci bulunuyordu. Zaman içinde Konstantiniyye'nin çağdaş bir eğitim başkenti olarak ortaya çıkmasının zeminini hazırlayan politeknik, askeri idari okulları ile mühendislik mektepleri de kuruldu."*[284] Burada eğitim alan öğrencilerin çoğunun, yeni açılan tiyatroların seyircileri olduğu muhakkaktır. Fransız Tiyatrosu'ndan sonra 1844-1870 arası Beyoğlu'nda gösteriler yapılan Naum Tiyatrosu'nu anmak gerekir. Sadece 26 yıl kullanılabilmiş bu tiyatronun 1870'deki büyük Beyoğlu Yangını'nda yanmasından sonra yerine Hristaki Pasajı (bugünkü Çiçek Pasajı) yapılmıştır.[285] H. Hürel, Sultan Abdülaziz'in zaman zaman 'talihsiz' Naum Tiyatrosu'na temsillere geldiğini, büyük ve şatafatlı törenlerle halkı selamladıktan sonra oyun izlediğini ve aynı şekilde

uğurlandığını, aynı zamanda bu ziyareti Levanten yaşamını ve kültürünü yakından incelemek için bir fırsat olarak gördüğünü, İstiklal Caddesi'nin Tünel başında yer alan mevlevihaneyi ziyaret ettikten sonra da tüm caddeyi atıyla geçerek sarayına döndüğünü aktarıyor.[286] Avrupalı toplulukların operalardan parçalar, operet ve müzikli oyunlar sergilediği bu tiyatrolardan sonra 1861'de Şark Tiyatrosu, 1868'de Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu açılmıştır.[287]

Bu yıllar, Osmanlı Kadın Hareketi ve kadın örgütlenmesi açısından da son derece önemli yıllardır. H. Yıldırım'ın 'Osmanlı Kadın Hareketi' başlıklı makalesinde belirttiğine göre, 1872-1907 yılları arasında Osmanlı Devleti'nde örgütlenen 50 grevin 9'u kadınların çalıştığı işkollarında yapılmış ve sendikal haklarla ilgili yapılan mücadelelerden Feshane Grevi'nde 50 kadın işçi, grevi organize etmiş ve yürütmüşlerdir.[288] Kadınların üslendiği bu rol ve benzerleri, tarihe doğru ve eksiksiz şekilde geçmemiş, kadınların rolleri, üstlendikleri ağır sorumluluklar göz ardı edilmiştir. Bu yıllar, Beyaz Oturumlar olarak bilinen bir bakıma bilinç yükseltme toplantıları sayılabilecek kadın toplantılarının yapıldığı değişim yıllarıdır. Sosyal yaşamdaki hareketlilik, politik yaşamdaki çalkantılarla orantılıdır ve bunun yanında bir bütün olarak değişim gayet somut örneklerle yaşanmaktadır.

Bir yanda kadınların eşitlik talepleri için örgütlenip sosyal yaşamda daha görünür olmaları, öte yanda kentin doğasından gelen ve egemen güçlü iken memnuniyetle yaşanan çok kültürlülüğün, egemenin siyasal güçsüzlüğü ya da istikrarsızlığı ile memnuniyetten hırçınlığa dönüşmesi... Değişimin şekli ve ayrıntıları nasıl olursa olsun önlenemeyen bir yönelişi olduğunu söylemek gerekir. 1800'lerin ikinci yarısında, tiyatro yaşantısındaki önlenemez gelişim gibi. Ne tiyatro yangınları, ne bir gecede tiyatro yıktırılması. Hiçbir şey tiyatronun gelişimini, kadının sahneye çıkışını, iktidarın eleştirilmesini, yanlışın gösterilmesini, ya da sadece amaçsızca eğlenilmesini engelleyememiştir. Olsa olsa biraz gecikme, biraz daha acı...

1800'lü yıllarda İstanbul'da kurulan tiyatro topluluklarına bakarak, kadın oyuncuların isimlerine ulaşılabiliyor. Bu izde Ermeni tiyatro topluluklarını aktaran Şarasyan'ın kaleme aldığı bilgilerin çok önemli bir yeri var.

Şarasyan olarak tanınan Sarkis Tütüncüyan, 1880-1948 arası yaşamış, tiyatro ile ilgilenmiş İstanbullu bir eczacıdır. *Luys ve Masis* dergilerinde tiyatro ile ilgili yazıları yayınlanan tam bir tiyatro tutkunu olarak yıllarca Ermeni tiyatrocuların biyografilerini toplamış, sonunda bunları *1914'te Pemi Yev İr Kordziçneri* adıyla kitap olarak yayınlamıştır. Bu kitap, B. Çalgıcıoğlu tarafından ancak 2008'de *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları* olarak Ermenice aslından Türkçeye çevrilmiştir. Şarasyan, 1867-1888 yılları arasında Ermeni Basınını tarayarak oyuncuların biyografilerini, yaşamları hakkındaki minicik notları, fotoğraflarını, tiyatro ilanı ve tiyatro haberlerini toplamış, böylece Türkiye Ermeni Tiyatrosu üzerine çok önemli bir arşiv oluşturmuştur. Şarasyan, kişisel çabasıyla oluşturduğu bu tarihsel birikim üzerine şunları söyler:

> Yaşadığımız Abdülhamit devrinin kedine özgü zor şartları göz önüne alındığında şüphesiz bu eserin aksayan tarafları vardır. (...) Eğer bir gün Ermeni sanatı tarihi; yani mimarisi, heykeli, resmi, müziği ve tiyatrosu hakkında bir araştırma, Ermeni ırkının yaratıcı ruhuyla ilgili bir çalışma yapılmak istenirse benim araştırmam, yapılacak olan bu çalışmanın bir bölümüne kaynak olabilir.[289]

Şarasyan, Osmanlı Tiyatrosu'nu Şark Tiyatrosu (1859-1862), Vartovyan Tiyatrosu (1867-1878), Mağakyan Tiyatrosu (1872-1873), Bengliyan Tiyatrosu (1877-1887), Fasulyacıyan Tiyatrosu (1880-1885), Mınakyan Tiyatrosu (1885-1908) olarak altı başlıkta anlatıyor. Buna göre 1850'li yıllarda Ortaköy ve Hasköy'deki semt okullarının salonlarında ve bazı evlerde başlayan bir tiyatro hareketinden, bu tiyatro tutkunu gençlerin Beyoğlu Naum Sahnesi'ne, Şark Tiyatrosu'na uzanan maceralarından söz edebiliriz. Yani ilk ciddi tiyatro yapılanmasını Şark Tiyatrosu olarak anmak mümkün görünüyor. Şark Tiyatrosunun oyuncu kadrosundaki Arusyak Papazyan (1841-1907), Yeranuhi Karakaşyan (1848-1902) adlı kadınların tiyatronun başarısında çok etkili oldukları, biyografilerindeki ifadelerden anlaşılıyor.[290]

Yine de isimleri sayılan bu etkili iki kadından önce, Fanni adıyla tanınan Ağavni Hamsiyan, sahneye çıkan ilk Ermeni kızıdır. Şarasyan, topluluğun yöneticisi İ. Ekşiyan'ın baldızı olan Fanni'nin (yine bir erkek üzerinden tanımlanma!), 1856 yılında Şark Tiyatrosu'nun Kadıköy Mühürdar'daki salonunda perdenin onun-

la açıldığını, 1859'a kadar Ermeni tiyatro sahnesinin tek kadın oyuncusu olduğunu anlatıyor. Fanni, üç yıl süren bu sahne deneyimini Arusyak Papazyan'a devretmiş, daha sonra Naum Tiyatrosunda sahneye çıkmıştır.[291]

Bundan sonra Osmanlıların ve Cumhuriyetin Güllü Agop olarak andığı Hagop Vartovyan'ın Osmanlıca oyun oynama izni ile tiyatro pratiğinin kısa sürede gelişme kaydettiği dikkati çekiyor. Şarasyan, *"o güne kadar hiç kimse Türkçe gösteri yapmayı denememiş, hatta düşünmemişti"* diyerek Vartovyan'ın aldığı iznin iki önemli amaca hizmet ettiğini belirtiyor. Birincisi, tiyatroyu Osmanlı hükümetinin koruması altına almak; ikincisi, tiyatroyu Türk seyircisine de sevdirerek kazancını birkaç misli artırmak. Türk seyircisinin tiyatroya büyük bir ilgi göstermesi, Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Nazım Paşa, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami gibi tanınmış yazarların oyun yazmaya başlamaları, böylece izleyicinin günlük yaşam sorunlarını (görmeden evlenme, vb) sahneye getirmeleri tiyatroya olan ilginin hızla artmasını sağlamıştır. Bu arada Var-tovyan tiyatrosunun kadrosunda Mari Nıvart (1853-1884), Verkine Karakaşyan (1856-1933) ve Bisdos Araksiya (1852-1882) adlı kadın oyuncuların isimlerinin sayıldığını belirtmek gerekir.[292]

Ahmet Mithat'ın *Çerkez Özdenleri* adlı oyunu yüzünden Çerkez korumalarla arasında çıkan gerginliği gidermek için Sultan Abdülhamit'in Gedikpaşa Tiyatrosu'nu bir gecede yıktırdığını anlatan Şarasyan, bu gelişmenin tiyatro yaşantısında bir korku uyandırdığını, Mağakyan Tiyatrosu'nun bu korku ve *"Ortaköy'deki bazı sanatsever ve aristokrat ailelerin yaşadıkları çok acı ölümlerden sonra yasa boğulmalarından dolayı"* ancak bir yıl yaşadığını anlatıyor. Bu toplulukta da üç kadın oyuncunun, Aznif Hıraçya (1853-?), Siranuş (Merope Kantarcıyan 1857-1932) ve Asdğik (Amber Kantarcıyan 1852-1884)'in adları anılıyor. Sonraki yıllarda etkin olan Bengliyan Tiyatrosu, Fasulyacıyan Tiyatrosu ve Mınakyan Tiyatrosunun kadrolarında ise Şazik Köylüyan (1854-1895), Zabel Hekimyan (1856-?), Koharik Şirinyan (1860-?), Kınar (1876-1950), Maryam Dzağikyan (?), Ağavni Zabel (?), Tereza Çuhacıyan (1852-?), Annik Çuhacıyan (1855-?), Aznif (1866-?) isimlerini görüyoruz.

İnce ayrıntılarla özetlenmiş bu yaşamöyküleri, kişisel tarih

ayrıntıları o kadar etkileyicidir ki 19. yüzyılın ikinci yarısındaki tiyatro yaşamı ve günlük yaşam hakkında da bilgi verir. Aktarılan bilgi ve gözlemlerden anlayabildiğimiz şey, adı geçen bu oyuncuların yetenek bakımından çeşitlilik gösterdikleridir. Kimisinin olağanüstü oyunculuk yeteneklerine karşın bazılarının belirli rolleri oynamakla görevlendirildikleri açıktır. Yine de bu altı tiyatro topluluğunun sanatçıları, yaklaşık elli altmış yıl içinde engellemeler, yasaklar, baskılar, hastalıklar, savaşlar, karışıklıklar, aşklar, kıskançlıklar, yıkımlar, yangınlar içinde tiyatro yapmaya çalışmış tutkulu insanlardır. Oyun yazarları için olağanüstü bir malzeme topluluğu olduğunu vurgulamak gerekiyor.

Şarasyan'ın aktardıklarına ek olarak F. Güllü'nün çok değerli çalışması *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*'da da bu oyuncuların bir kısmının, siyasi koşullar yüzünden Kafkaslara ve Ermenilerin yoğunlukta yaşadıkları bölgelere gitmeyi yeğledikleri, bir kısmının savaş yıllarında yoksulluk içinde yaşadıkları, bir kısmının cumhuriyetin ilk dönemlerine kadar tiyatro yaptıkları, bazılarının ise zor tiyatro koşullarına dayanamayıp evlendikleri, böylece tiyatroyu bıraktıkları anlatılıyor. Bunun yanında F. Güllü'nün aktardığına göre, özellikle Vartovyan Topluluğu'nda sahneye çıkan Ahmet Necip, Ahmet Fehim, Küçük İsmail ve Hamdi gibi Müslüman erkek oyunculardan söz edilirken[293] Müslüman bir kadın oyuncunun sahne çıkması herhalde kimsenin cesaret etmediği bir atılım olacaktı.

Ö. Nutku, *"Sahneye çıkan ilk Müslüman kadının, on dokuzuncu yüzyılın ikinci arısında, "Amelia" sahne adıyla çıkan, bir kazaskerin kızı olan Kadriye'dir. Bir temsilde tanındığı için sonradan sahneyi bırakmak zorunda kalmıştır. Yirminci yüzyılda, II. Meşrutiyet'ten sonra sahneye çıkan, ama sürekli polis takibi yüzünden sahneden uzaklaşmak zorunda bırakıldığı için uyuşturucuya alışan ve 1941'de yapayalnız ölen Afife (Jale)dir,"*[294] bilgisini aktarıyor. Kim bilir hangi kayıp, kendisini gizlemek zorunda kalan tiyatro tutkunu kadındı Amelia ve tanındıktan sonra hayatı nasıl değişti?

Ülkemizdeki dramatik tiyatronun kuruluş yılarında kadınlarla ilgili sorun sadece Müslüman kadın oyuncunun sahneye çıkması değil, Müslüman kadının seyirci olarak da tiyatroya gitmesi sorunudur. And, kadınlarla çocukların tiyatroya gitmelerinin başlı başı-

na bir problem olduğuna değinerek, aslında kadınların tiyatroya hiç gitmemelerinin tercih edildiğini, buna rağmen *"1859'da İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğine ek 4 Ramazan 1276 tarihli belgede kadınların tiyatro alınmaları yasaklanıyordu. Güllü Agop'un da tiyatrosuna 1879'da kadınlar için kafesli localar yaptırdığını, ancak tiyatronun bulunduğu yörede bu uygulamanın hoş karşılanmadığını,"*[295] aktarır. Sonuçta el ilanlarından anlaşılan odur ki ya sadece kadınlara özgü temsiller verilmiş ya da kadınlar kendilerine ayrılmış kafesli bölümlerde oyun izlemişlerdir. Kadınlarla erkeklerin aynı düzlemde oyun izleyebilmeleri için Cumhuriyet dönemini beklemek gerekmiştir.

Meşrutiyet döneminde kadın oyuncu sorununun aşılması söz konusu olmadığı gibi seyirci olarak kadınların kabulü de aşılamamıştır. And'ın belirttiğine göre tiyatroya karşı saldırılar açıktan açığa sürmüş, tiyatronun hiç de savunulduğu gibi bir ibret yeri olmadığı, olsa bile, tiyatroyla iki saat boyunca anlatılanların din kürsüsünden beş dakika içinde üstelik de daha ikna edici şekilde anlatılacağı ileri sürülmüştür. İnsanları, 'cinsiyetli bedenler' olarak görmekte, onların bulunduğu her şeyi bu bağlamla tanımlamakta ısrar etmek, belirli bir dönemle sınırlı değildir. Meşrutiyet'teki 'cinsiyetçi' algıyı And şöyle anlatıyor:

> *İktidar partisi kadına hak ettiği yeri tanımak için çaba gösteriyordu fakat kadını erkekle eşit olan tiyatro seyircisi yapmakta bu çabası yeterli değildi. Nitekim yaşanan bir olay böyle bir denemenin nasıl sonuçlanacağı üzerine bir fikir veriyor. 1909 yılının şubat ayında o yıllarda İzmir'in en önemli tiyatrosu (1894'te kurulmuş bu tiyatro altı yüz kişi alırdı) Sporting Kulüp'de, İttihat ve Terakki Partisi bir tiyatro gösterimi düzenlemişti. Buna kadınlar da gelmek istemiş, parti yöneticileri de kadınların bu isteğini kabul etmişlerdi. Fakat yobazlar ellerinde bıçaklarla tiyatroyu kuşatmışlar, tiyatroya girecek kadınları öldüreceklerini söylemişlerdi. Nitekim bu durum Meşrutiyet'in son yıllarına kadar sürüp gitmiştir. Bir gazete tiyatro ve sinemalara kadınların erkeklerle birlikte gitmelerinin ve yan yana oturmalarının ne İslam dinine, ne de toplumsal törelere uyacağını belirtiyor ve erkeklerle birlikte kaçamak tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınların da erkek kılığına girdiklerinden ya da Hıristiyan kadınları gibi giyindiklerinden*

yakınıyordu.[296]

Tiyatroyu olumsuz kılan nedir? Cinsiyetlerin bir arada olmaları, böylece cinsiyet temelinde tanımlanmış ve sınırları çizilmiş her şeyin altüst olacağı kaygısı mı? Batıdan gelen bir olgunun etkisinin geniş olması, bu yolla muhafaza edilmesi gerekenlerin kaybedileceği ya da aşınacağına dair korku mu? Yoksa tiyatronun gücü mü? Meşrutiyet Dönemindeki bu saldırılar, tiyatroya karşı saldırıların ne ilki ne de sonuncusudur.

Burada genişçe bir parantez açıp 1965 Ekim ayında Şehir Tiyatroları'ndan istifa ederek ayrılan Muhsin Ertuğrul'un Belediye Meclisi Üyelerini kast ederek yazdığı yazısından konunun geldiği yeri iyi açıklayan bir bölümü hatırlayalım:

> Kurulduğu günden bu yana tiyatrolar hürriyetlerini, özgürlüklerini muhafaza etmişlerdir. Her tiyatro, örgüt bakımından bazı yerde devlete, bazı yerde belediyeye bağlıdır ama işine ve idaresine sanatçılardan gayrısı burnunu sokmamıştır. Çünkü tiyatro, Aristophanes zamanından beri topluma önderlik eder, devleti, hükümeti idare edenleri denetler. Her konuda yol gösterir. Görevi gerçeği, iyiyi, güzeli tanıtmaktır. (...) bunları görmek istemeyenler, daha doğrusu kendilerini bunlar arasında tanıyanlar aynaya kızarlar, sahneyi basarlar, bu eski bir âdettir. (...) Hiçbir devirde tiyatro, bu hükümet dışı eleştirme, denetleme yönünü kaybetmemiştir. Fransa'da Moliere, sahne dindarları müraililkle suçlar, Almanya'da genç Schiller, *Haydutlar* piyesiyle Manheim tiyatrosunun sahnesinden iktidardaki haydutlara seslenirdi. Alman İmparatoru, Gerhart Hauptmann'ın *Dokumacılar* piyesini oynadığı için Reinhardt'ın tiyatrosundaki locasını bırakmış, ama tiyatronun hürriyetine karışmamıştı. Hitler'in yüzüne, en parlak devrinde Marquis Posa'nın ağzından, "Efendimiz, düşünce hürriyeti veriniz!" diye bağıran Berlin'de Deutsches Theater sahnesi olmuştu. En koyu istibdat altında bile tiyatro, her yerde, her zaman hürriyetini korumuştur. (...) Tiyatro, hükümetlerin veya belediyelerin lütfuyla yaşayan bir arpalık değildir. Aldığı ödenek, topluma verdiği yüksek ruh ziyafetinin, seyirciye yaptığı eğitim ve kültür görevinin karşılığıdır.[297]

Osmanlı Kadın Hareketi'nin Meşrutiyet yıllarında iyiden iyiye etkin bir hale gelmesi, kadınların eşitlik talepleri, eğitim reformları

sayesinde meslek sahibi olup çalışma yaşamında görünür olmaya başlamaları haliyle muhafazakârlar için endişe kaynağı olmuştur. Askeri Tıbbiyeye bağlı Ebe Okulu'nun 1842'de, İnas Sanayi Mektebi'nin (Kız Sanat Okulu) 1869'da, öğretmen yetiştiren Darülmuaamimat'ın 1870'te, açılması, kadınların yaşam içinde gittikçe daha fazla yer alacakları fikrini sabitlemiştir. Kadın haklarının 1908 Meşrutiyeti ile yeniden güçlü şekilde gündeme gelmesi, örtünme ve kadınların evlilik statüleriyle ilgili yeni yasa talepleri gündeme gelmiştir. Ş. Tekeli'nin ayrıntılı olarak anlattığı gibi, 1917'ye gelindiğinde Hukuk'ı Aile Kararnamesi ile evliliğin yasal bir çerçeveye bağlanması, kadınlara boşanma hakkının verilmesi ve çok kadınlı evliliğin kadının rızasına bağlayarak sınırlandırılması gibi konular, erkek toplumunu, ataerkili çileden çıkaran kazanımlar olmuştur.[298]

Osmanlı Kadın Hareketi üzerine odaklanan pek çok değerli araştırma, bu dönemin kadın dergilerinin özel bir önem taşıdığını belirtir. S. Çakır, kadınların kendini ifade etmesinin ilk kez basın yoluyla gerçekleştiğine vurgu yapar.[299] Kadınlar, başka kadınlardan, uzaktaki kendileri gibi özgürlük gereksinimi olan kadınlardan haberdar olmuşlardır. Meşrutiyet döneminin Kadın dergileri, pek çok araştırmaya konu olmuş önemli, ama her şeyden çok bir kadın için okuması heyecan verici bir alandır.

Bu bağlamda "Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı"nın Kadın Tarihi araştırmaları konusundaki katkıları saymakla bitmez. Merkez, Türkiye'de Kadın Çalışmaları konusundaki 100 Eser projesini gerçekleştirmekle kalmakış, *Kadınlar Dünyası, Kadın Yolu, Hanımlara Mahsus Gazete, Türk Kadını, Kadın, Genç Kadın, Aile* gibi 1880-1921 yılları arasında çeşitli tarih aralıklarında yayınlanmış dergilerin yeni harflerle kitaplaştırarak baskılarını yapmıştır. "http://www.kadineserleri.org/" adresi, bu alanlarda gerçekten zihinlere kazınması gereken, mutlaka incelenmesi gereken bir adrestir. Bu dergilerden 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başındaki Osmanlı kadınının talepleri, yaşantısı, vb okunabilir.

Oyun yazarlarının çoğunun kadının sahneye çıkmasını desteklediklerini görülse de bu konuda kayda değer bir ilerleme olmamıştır. Tiyatro sahnesinde ve salonunda kadının, özellikle de Müslüman kadının yerinin olmadığını savunanların güçlü sesleri galip

gelmiştir. Öte yandan bu dönemde kadınlarla erkeklerin oyunları birlikte izlemelerini öneren yazıların sansürlendiğini de yine M. And'dan öğreniyoruz.[300]

Darülbedayi'de durumun değişeceğine, değişmesi gerektiğine dair düşünceler daha güçlüdür. Bundan önce M. Ertuğrul, 9 Kasım 1910 tarihli Temaşa Dergisine bir açık mektup yazarak kadın oyuncunun, Türkçeyi iyi konuşan bir Müslüman kadının sahneye çıkması gerektiğini anlatmıştır.[301]

Ö. Nutku'nun Kemal Küçük'ten aktardığına göre Behire, Memduha, Beyza, Refika ve Afife 10 Kasım 1918'de Darülbedayi'e kabul edildiler. İçlerinden bazıları bir süre sonra bu işi yarım bırakıp tiyatrodan ayrıldılar. İlk mülazım artistlik (aday oyuncu) kadrosuna 5 lira aylıkla Afife alındı. Bir yıl provalarda görev verildi, ama sahneye çıkmasına için verilmedi.[302]

N. Özön, uzunca bir süre rol verilmediği için Darülbedayi'den ayrılan Afife'nin, bazı kaynaklarda 1919, bazılarında 1920 yılında sahneye çıktığını, daha sonra da 23 Haziran 1919'da başlayan Tahsin Nahit'in *Rakibe* adıyla çevirdiği bir piyeste sonradan hep bu adla anılacağı Jale takma adıyla rol aldığını anlatıyor.[303] M. Ertuğrul'un *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim* adlı kitabında anlattıkları, Afife'nin (1902 -1941) sahneye çıktığı bu dönemin ruhunu tüm canlılığıyla gözler önüne serer. Bu tarihlerde, bir Türk kadınının sahneye çıkması, muhafazakârlar ile modernler arasındaki bir mücadele olmuştur artık:

> ...1918, işte böyle bir dönemdi. Bağnazlık hortlamış, kol geziyordu. Yaşayanları bırakın, çoktan göçen büyük ozan Tevfik Fikret'i bile neredeyse, sırtlan ağılından fırlamış gibi, mezarından çıkarıp sorguya sürükleyecekti. Öyle inanılmaz bir saldırı dönemine girilmişti. İşte ilk Türk kadınının sahneye çıkarılması böylesine kara, böylesine mutsuz günlere rastlamıştı. Biricin güven kaynağı gizlilikteydi. Kimseye haber vermeden, çomarları uyandırmadan bir oldubittiye getirmek gerekti. Nitekim Darülbedayi de böyle yaptı. 1920'nin 9 Eylül akşamı, Kadıköy Kışlık Apollon Tiyatrosu'nda (şimdiki Reks Sineması) Hüseyin Suat Yalçın'ın 'Yamalar' piyesinde Jale takma adıyla Afife'yi sahneye çıkarmıştı. Böylelikle ilk Türk kadını tiyatro tarihimize ayak basmış oluyordu. Gelgelelim, ertesi hafta yine Kadıköy'de, bu kez 'Tatlı Sır' piyesindeki Neyir

rolüyle Afife'nin sahneye çıktığı çevrede duyuldu.

(...) Birinci perdenin sonunda Kadıköy polis başkomiseri efendi sahneye geldi ve kadın oyuncular arasında müslim bir hanım bulunduğundan oyunu yasaklayacağını bildirdi. Jale Hanım'ın ikinci perdede vazifesi olmadığı, üçüncü perdedeki rolü de önemsiz olduğundan oyunun yasaklanması gibi bir olaya girişilmemesi, şayet bu hanımın oyunculuk etmesini engelleyen bir yasa varsa ertesi gün zabıtaca uygulanması orada bulunan yönetim kurulu üyelerimizden Hüseyin Sual (Yalçın) ve İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ve edebi kurul üyeleri Reşat Nuri (Güntekin) ve Salih Fuat beyler tarafından rica edildi. Bu ricaya aldırmadan ikinci perdeden sonra oyunun yasaklandığı seyircilere duyuruldu. Müslim kadınların devlet dairelerinde memurluk, tüccar yanında yazıcılık, veznedarlık, sokaklarda satıcılık, hatta ellerinde resmi vesika ile fahişelik etmesine hükümetçe müsaade edildiği halde bir sanat mesleği olan tiyatroculuğa girmesini yasaklayan hiçbir neden olmaması gerekir. "Seyirci yerinde bile kadınlarla erkeklerin yan yana oturmalarına karşı çıkan tutucu görüş Müslüman kadının sahneye çıkmasını günah saymış bu ilk cesur girişin sürmesini engellemiştir."[304]

Engelleme ve tutuklanma korkusuyla geçen temsillerden sonra Afife, sahneye çıktığı o tarihi geceyi R. A. Sevengil'e şöyle anlatıyor:

Hayatımda mesut olduğum ilk gece (...) Sanatın ruhuma verdiği güzel sarhoşluk içinde idim. O piyeste güzel bir sahne vardır; ağlama sahnesi... Orada taşkın bir saadetle ağladım. Sahiden ağladım... alkış alkış alkış... Perde kapandı; açıldı, bana çiçekler getirdiler. Muharrir Hüseyin Suat Bey, kuliste bekliyormuş; ben çıkarken durdurdu; alnımdan öptü: Bizim sahnemize bir sanat fedaisi lazımdı; işte sen o fedaisin dedi.[305]

(...) birinci perdeyi oynadım. O sırada perde arasında bir gürültü işittim; bir polis gelmiş. Kadıköy Merkez memurunun emriyle beni tevkif edecekmiş. Olmaz demişler, o zorla götürürüm demiş. Dışarıda Hüseyin Suat Bey'le İbnürrefik Ahmet Nuri Bey onu lafa tutuyorlarmış. Kınar (Sıvacıyan) geldi, bunları haber verdi. Orada genç erkek arkadaşım vardı, o elimden tutarak makine dairesine indirdi, oradan bahçeye çıkıp kaçtık.[306]

Afife Jale'nin sanat yaşamı, tutuklanma korkusu ile polisten kaçma anıları ile doludur. Sonunda Afife Jale, dönemin içişleri bakanlığının bir genelgesiyle 8 Mart 1921'de Darülbedayi'den çıkarılmıştır. *"Benim tek hayatım"* dediği tiyatrodan ayrılmak onun için olağanüstü acı bir durumdur, fakat hemen ardından Burhanettin Tepsi Topluluğu'na girmiş ve Anadolu turnesine çıkmıştır. Sevengil, bu turne sırasında Afife Jale'nin Seniye, Mebrure ve Leman adlı genç kızları sahneye çıkmak için yüreklendirdiğini aktarıyor307.

Otuz beş yaşında yalnızlık içinde ölen Afife Jale'nin yaşamına ilişkin ayrıntılı bir kaynak yoktur. Daha çok gazetelerdeki oyun ilanları, kişisel görüşmeler ve tanıklıklardan notlar olarak açıklanabilir. Kaynaklardaki bilgilerin bu genç kadının düşünceleri ve yaşamı üzerinde sahneye çıkma ve yasaklanma anlarına odaklandığını söylemek yanlış olmaz. Bu yüzden de anlatılanlar, hep o tutuklanmaması için tiyatrodan kaçırılması, yaşanılan gerilimli anlar üzerinedir. Öte taraftan anlaşılıyor ki Afife Jale, hem sahneye çıkarak muhafazakârların ve kolluk kuvvetlerinin tepkisini çekmiş, hem de kendi ailesi tarafından ötelenmiştir. Ö. Nutku'nun, Afife Jale'nin üvey ablası Behiye Baturay ile 1977'de yaptığı bir görüşmede ifade edilenler, bu öncü sanatçı kadının kısa yaşamını nasıl bir baskı ve ötelenmişlik duygusu içinde geçirdiği konusunda biraz fikir vermektedir:

> Soru – Afife Hanımın tiyatroya girişini ailesi nasıl karşıladı?
> Yanıt – Vallahi, şaşırdık kaldıktı; bu kadar asil, bu kadar mazbut bir ailenin kızı nasıl tiyatrocu olur diye, hayretler içindeydik. Çok öfkelendik ve Afife ile selam sabahı kestik. Hiç konuşmadık. Sadece annesi Medhiye Hanım onu hiç yalnız bırakmadı. Çok sefalet çektiler. Ama Medhiye Hanım turnelerde bile onunla birlikteydi. Sonra 1929'da Selahattin Pınar'la evlenince, onunla barıştık. Ne yazık ki kıskançlık yüzünden ayrıldılar. Selahattin beyin kız kardeşi Melahat İçli bu ayrılıkta kendi kardeşini hatalı görüyor. Afife'yi çok severdi. Onu çok duygulu, edebiyata, şiire düşkün olduğunu söylerdi. (...)
> Bildiğim kadar en yakını Melahat'tı (İçli). Ona evlenme teklifi yapanlar çok oldu. Hatta ona morfin veren doktor da evlenme teklif etti. O, hiçbirini kabul etmedi. "Ben tiyatro ile evliyim"

diyormuş herkese. Doktor yüzünden morfine alıştı. Polis baskınında, çok korkmuş ve sancılanmış. Doktor onu teskin etmek için morfin vermiş, uyutmuş. Ondan sonra da morfine alıştı. Burhanettin beyle turneye çıktığında halk galeyana gelmiş. Anne de yanında. Afife korkuya kapılıp yine hastalanmış, yine morfin yapılmış. İşittiğime göre bundan sonra Anadolu turnelerinde Marika adını kullanmış. (...) Ama biz İstanbul'a geldiğimizde hastalığı ilerlemişti artık. Bir deri bir kemik kalmış. Sadece iri iki göz... Oradan sonrası bir çocuk vücudu gibiydi. Hastaneye gittiğimizde, 'N'olur beni buradan kurtarın' diye yalvardı.

Soru – Siz ne yaptınız?

Yanıt – Biz taşraya döndük. Ona biraz para verdik. Sonra Nusret Sefa Bey bir yerlerden para bulup onu hastaneden çıkarıp tek göz bir odaya yerleştirmiş, ama nafile, daha da fena olmuş. Mazhar Osman Bey, 'getirin buraya, hiç olmazsa midesine sıcak bir çorba girer, sıcak bir odada yatar' demiş. Tekrar hastaneye götürmüşler. Bize hastaneden çok güzel mektuplar yazdı. Edebi bir üslubu vardı. Onları tekrar tekrar okurduk. (...)

Soru – Sizde hiç mektubu var mı? Varsa görebilir miyim?

Yanıt - Bilmem ki. Onun bu kadar önemli olduğunu bilmiyorduk. Bilseydik saklardık. [308]

Afife Jale, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları'nın morfinmanlar koğuşunda 24 Temmuz 1941'de otuz beş yaşında ölmüş, Kazlıçeşme Mezarlığı'na gömülmüştür. Nusret Safa Coşkun'un *Perde ve Sahne* dergisinin Eylül 1941 tarihli sayısında bu ölümü, *"24 Temmuz gecesi, bitişik karyoladaki çiftetelli oynar, karşısındaki göbek atarken Afife hayata gözlerini kapamış,"*[309] sözleriyle anlatıyor...

Müslüman Türk kadınının sahneye çıkması konusundaki tartışmalar *"16 Temmuz 1923'te İzmir'de içlerinde Bedia Muvahhid'in de bulunduğu Darülbedayi sanatçılarının oynadıkları Hisse-i Şayia temsilini seyretmeye gelmesiyle noktalandı."*[310] Afife Jale'den sonra Bedia Muvahhit (1894-1994) de türlü zorluklara, engellere göğüs germek zorunda kaldı. Fakat o, Mustafa Kemal'in huzurunda sahneye çıkmış ve böylece yüreklendirilmiş, onaylanmış bir durumdaydı. Bunun verdiği güçle yola devam etti ve Türkiye sahnelerinin öncü kadın oyuncularından biri oldu. Ö. Nutku'nun, Bedia Muvahhit üzerine yazdıklarından, kendisini bir 'cumhuriyet kadı-

nı' olarak kimliklendiren bu cesur kadının aynı zamanda bir entelektüel olduğunu, 14 oyunu Türkçeye çevirdiğini, pek çok yazısıyla dramatik tiyatronun ülkesindeki ilk birikimlerine katkıda bulunduğunu öğreniyoruz. Hatta Nutku onu, 'tiyatro tarihimizin ilk kadın yazarlarından' biri olarak tanımlıyor. *Bebelere Takke, Telli Moor'un Resmi, Koç Katımı, Zilliler, Sizi Tanıyorum, İffetimi koruduum, Sakallı Gelin, Enteresan Poz* adlı müzikli oyunları da yazdığını yine Nutku'dan öğreniyoruz.[311]

1923'te cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte cinsiyet rollerindeki değişim ve yeni tanımlar, hedeflenen batılı ve çağdaş toplum fotoğrafına uyacak şekilde sahnedeki kadın oyuncunun desteklenmesini zorunlu ve doğal kıldı. Cumhuriyet ile kadının sahneye çıkması, doğru orantılı olarak gelişti. Bu gelişim hiç şaşırtıcı değildir. Kemalizmin tanımladığı yeni, çağdaş, batılı kadın için sanatla uğraşmak, tiyatro sahnesinde olmak doğal bir gelişimdi. Cümleyi şimdi böyle kurabiliyoruz, ancak kuşkusuz pratikte türlü kaygıların, engelleme, tehdit ve yasakların devam etmediğini düşünmek ancak saflık olur.

Yine de cumhuriyetle birlikte kadınların 'bizimkiler/ötekiler' bağlamında cinsel nesneler olarak değil de sosyal varlıklar olarak görülmeye, tanımlanmaya başlanmasının bu kaygıyı serinlettiği, hiç değilse üzerini örttüğünü söyleyebiliriz. Hatta Durakbaşa, kadınların sosyal varlıklar olarak görülmesi konusunda *"ilerici ve muhafazakâr erkeklerin, modernist-Batıcı ve modernist-İslamcı paradigmalar içinde kadınlara ilişkin görüşlerini formüle eteye çalışırken üzerinde uzlatıkları ana konu"*[312] olduğunu belirtir. Zira cumhuriyetin ilerici ve cesur kızları tiyatro sanatçısı olmak isterler, fakat babaları veya ağabeyleri buna pek razı olmaz. Yeni dönemin modern ve batılı aynı baba ve ağabeyleri, 'öteki" kadınların sahnede olmalarını destekler, mümkün görürler. Bu çelişik duruma biyografilerde, yaşam anlatılarında sıklıkla rastlanır. Bu çelişki Al-Khayyat'ın bizimkiler/ötekiler ilişkisini akla getiriyor.

Görünen ilişkilerde kadının bizimkiler ve ötekiler ayrımı olmadan bir sosyal varlık olarak tanımlanmasına karşın, görünmeyen düşüncelerde bir cinsel nesne olarak konumlanmaktan da vazgeçilmediğine dair inanç ve bunun ürettiği paranoya, cumhuriyet sonrası kuşağın aile ilişkilerinde gerçekten büyük bir çelişkidir. 'Sana

güveniyoruz, çevreye güvenmiyoruz' ikiliği böyle bir kuşkunun, güvensizliğin günlük yaşamdaki basit bir yansımasıdır. Bu güvensizliğin sürekli dile getirilmesi, bir de zaman zaman haklı çıkılması cinsiyetlerin birbirlerine karşı konumlanmalarında tedirgin bir yapı oluşturuyor. Söz konusu yapının iki temel bileşenini tekrar edecek olursak: birincisi, kadının bir sosyal varlık olarak değil cinsel nesne olarak görülmesi: ikincisi, erkeğin kendi namus ve şerefini 'bizimkiler' dediği kadınlar üzerinden tanımlaması durumu. Burada dikkatten kaçırmayalım ki iki bileşen de erkek eylemiyle, erkeğin bakışıyla ilgilidir ve toplumsal ilişkileri kuran, konumlandıran bu erkek egemen yapıdır.

A. Yaraman'ın 'cinsiyetçi ikiyüzlülük' diye formülleştirdiği mesele bu modernlik ile muhafazakârlığın aslında içiçe olması durumu. Yani modern bir erkek, teknik olarak kadının tiyatro sahnesindeki varlığına karşı çıkılmıyor, bunun çağdaş bir gereklilik olduğu kabul ediliyor, diğer taraftan kendi kızı, kardeşi ya da karısı için uygun görmüyor, gönülsüz oluyor, engelliyor. Bu paradoks, yenilmemiş bir muhafazakârlığın modernlik maskesi ardına gizlenmesinin çok belirgin bir örneği olarak görülmelidir.

Cumhuriyet ile birlikte tiyatro sahnesindeki kadınlar kendilerini modern, batılı, yeni cumhuriyetin ideolojisini temsil eden birer öncü olarak tanımladılar. 1923'ten sonra yetişen kadın tiyatro sanatçılarının yaşamöyküleri, yeni kurulan cumhuriyete ve kendisine, çağdaşlığa olan olağanüstü inancın öyküsüdür. Özellikle kaleme aldıkları otobiyografilerde bu inancı, mesleği ve milliyetçi coşkulu duyguları büyük bir heyecanla aktarırlar. Macide Tanır, *Tiyatronun Cadısı,* Nedret Güvenç *Bir Zamanlar İzmir'de,* Gülriz Sururi *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince* ve *Bir An Gelir,* adlı yaşam anlatıları ve otobiyografilerinde birer 'öncü cumhuriyet kadını' olarak kendilerini tanımlarlar.[313] Bu anılar, müthiş bir kişisel tarih birikimi, olağanüstü bir tiyatro tarihi malzemesidir.

Bugün, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatrosu'na baktığımız zaman, pek çok kadın oyuncu görüyoruz. Pek çok kadın oyuncu, oyun yazarı, yönetmen, tasarımcı, kondüvit, terzi, kuaför, makyöz, salon görevlisi ve daha akla gelmeyen pek çok görevde pek çok kadın... Şaziye Moral, Suna Pekuysal, Lale Oraloğlu, Nisa Serezli, Ayfer Feray, Macide Tanır, Ayten Gökçer, Nedret Güvenç, Gülriz

Sururi, Melek Ökte ve sahne üzerinde olmuş, görünmüş ama kadın oldukları için de bilemediğimiz zorluklarla, engellerle karşılaşmış sayamayacağım kadar çok isim... Tiyatro tarihimiz içinde kadın tiyatro emekçilerinin tarihini yazmalıyız.

Tiyatromuzda kadınların, kadın tiyatro emekçilerinin tarihini ayrıntılı ve bütünlüklü olarak oluşturmalıyız. Bu birikimi oluşturmak kolay olmayacak, ama bir yerden başlamalıyız. Şurası kesin ki cumhuriyet sonrası tarih kayıtlarının (ki bunlar daha çok resmi kayıtlardır) takip edilebilir olması, böyle bir tarihi yazmayı bir parça kolaylaştıracak. En azından yol haritasını çıkarmakta bir şablon sunacak. Fakat bunun dışında, ötesinde görünmeyenler için belleğe, toplumsal ve kişisel belleğe ihtiyacımız var.

TİYATROMUZUN BABA YASASI ve ERKEĞİN KALEMİNDEN KALIPLAR

Türk Tiyatrosu üzerine bugüne kadar yapılmış çalışmalar, konuyu Geleneksel Tiyatro ve Dramatik Tiyatro olarak iki büyük başlıkta incelemişlerdir. Kuşkusuz bunlar, kültürel ve biçimsel çok temel farklarla kurulan iki geniş araştırma alanıdır. Bu çalışmada, Geleneksel Tiyatronun, farklı iklimlerde dolaşabilmeye olanak sağlayan büyüleyici araştırma alanını, çok çarpıcı örneklerle izlenebilen travesti temsiliyetin heyecan verici incelemelerini, çok kültürlülüğün ve çok cinsiyetliliğin temsil biçimlerini bir başka çalışmaya bırakarak, dramatik tiyatroya yöneliyorum.

Bu bölümde, sahnelenmek üzere yazılmış metinlerde cinsiyet kurgusunun nasıl şekillendiğine dair genel bir değerlendirme yapmaya çalışacağım. Fakat ondan önce tiyatro tarihimizin, bunun alt başlığı olarak da oyun yazarlığı tarihimizin yazımı ile ilgili bazı sorular sorarak ve yanıtlarını arayacağım.

Burada, yapıtı/yapıtları tarihsel ve toplumsal verilere göre inceleme, yorumlama ve bundan anlamlı sonuçlar üretmeye dayanan dış eleştirel yaklaşımlar ile tarih anlatımı/dizinini birbirinden ayırdığımı belirtmem gerek. Yani bu bölümde tiyatro tarihimizin belirli dönemlerinde yazılmış metinleri dışsal bir yaklaşımla irdeleyen çalışmalar değil, tarih yazımı kastediliyor olacak.

Oyun yazarlığımız, dramatik tiyatro miladı olarak kabul edilen Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile başlıyorsa, 1860'tan bugüne yaklaşık yüz elli yıllık bir geçmişten bahsediyoruz demektir. Bu geçmişi, siyasi tarihin köşe taşlarıyla belirleyip sınırları çizerek inceliyoruz. Oyun yazarlığımız ve genel anlamıyla tiyatromuz, genellikle, siyasi tarihe dayanan bir metodoloji ile inceleniyor. Yani tiyatro tarihimizi, siyasi tarihler olan Tanzimat (1839), Meşrutiyet (1876, 1908) ve Cumhuriyet (1923) başlıklarıyla inceliyoruz. Bu inceleme yönteminin, devletin belirlediği ya da devlet için önemi olan siyasi tarihler olduğunu, bu bağlamda ataerkil bir çıkış noktası ve çerçeveye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Lacan'cı bir ifadeyle söylersek devletin tarihlerinin esas alındığı bir tarih yazımında, 'baba yasa-

sı'nın izinden gidildiği görülüyor. Devletin ayrıntılarıyla tuttuğu siyasi ve askeri tarihin, yani devlet babanın tarihlerinin dışına çıkmadan, belirlenmiş çerçeveye uygun yazıyoruz. Bu sadece tiyatro incelemeleri için değil, kültürümüzün pek çok sivil alanı için geçerli.

Siyasi tarihin toplumsal ve kültürel yapıyı dönüştürdüğü, farklı siyasal yapılanmaların farklı sosyal iklimler oluşturduğu muhakkaktır. 1839'dan 1876'ya uzanan Tanzimat Dönemi ile 1876'dan 1923'e uzanan Meşrutiyet Dönemi siyasi bakımdan birbirinden farklı olduğu gibi bu farklılıklar çok doğal olarak günlük yaşamdan sosyal yapıya, ekonomik ilişkilerden kurumsal dönüşümlere, oyun yazarlığının konularına kadar pek çok şeyi etkiler. Elbette 1923'ten 1946'ya uzanan Tek Parti Dönemi, 1946-60 arası yaşanan Çok Partili Yaşama Geçiş Dönemi, siyasal gelişimler ve dönüşümlerle birbirinden farklıdır. 1960'lar, 1970'ler, 1980'ler farklı yönlerden esen darbe rüzgârlarıyla savrulan yıllardır. Bunlar siyasal olayların dönüm noktaları olarak izleyen dönemi öncelikle siyasal olarak etkileyip dönüştürmüş, siyasal dönüşümün etkileri diğer alanlarda izlenmiştir. Bu yıllarda toplum, büyük ölçüde kendisini siyasal kimliklerle ifade etmiş, siyasi gelişimi yakından izlemiştir. Toplum gündeminin temelini oluşturan siyasetin ağırlığı, bu ağırlığı taşıyan bireyin dönüştürme gücünün kedisine yakın bir pratikte neredeyse olmaması, bireyi tuhaf bir alana hapsetmiştir. Bireyin de yaşam pratiğinin, zihninin merkezinde siyaset vardır ama birey, kendisini kimliklendirdiği bu olguyla yeterince barışık değildir. Siyaset, yaşamın başat bir olgusu olmuştur ama pratikte bireyin eyleyebildiği, dönüştürüp sonuç aldığı bir alan olmamıştır. Özetle, siyaseti kastederek söylersek, gerekli olan zorunlu olana dönüşmüş, diğer her şey bu zorunluluğa eklemlenmiş, bu zorunluluk belirleyen olmuştur.

Şimdi bulunduğumuz noktada, önce *baba yasasının* başatlığını babanın ürettiği ve gizliden aşıladığı bir zorunluluk hissinden mi, yoksa açıktan bir dayatmasından mı kabulleniyoruz, bunu tartışmalıyız. İkincisi, devlet-vatandaş geleneğinde sivilleşmenin ve birey olarak var olma alışkanlığının zayıflığını da bu vesile ile düşünmeliyiz. Devlete ve kurumlarına bağlı bir tarih kurma geleneğinin, resmi ve askeri belleği kullanmanın yerine sivil belleğe yönelmenin önemini kavramak, bizi bambaşka ayrıntılara yönelte-

bilir. F. Ahmad'ın *Modernleşen Türkiye'nin Oluşumu'nda* "Türkiye Asker Bir Toplum mu?" başlıklı bölümde harika örneklerle anlattığı gibi[314] devlet ile özdeşleşme ve onun sınırlarıyla var olma meselesini, tiyatro tarihimizin sınırlarını belirlerken yeniden düşünmeli, yeni çalışmaları bu perspektiflerde aramalıyız. 'Kadın istemezse olmaz' kalıbını uygularsak soruyu tekrar soralım: Devletin dayatması mı, bireyin razı gelmesi mi? Hangisi, aslında sivil ve kültürel bir yapının, resmi ve askeri bir yapıya ait tarih cetveli ile açıklanmasına gerekçe olacak?

İdamlar, sıkıyönetimler, işkenceler, kayıplar, acılar, yasaklar, yasaklamalar, öfkelerle örülü bir tarihsel dizimin önemini kabul edip hep göz önünde tutarak araştırmalarımızı bireyi merkeze alan, sivil ve alternatif bir alandan yapmayı denemeliyiz.

Tiyatro tarihini, dolayısıyla oyun yazarlığı tarihini devletin tarihleriyle okumak, birkaç nedene dayanıyor olabilir. Elbette tiyatro ile devlet arasındaki ilişki, yasaklama, sansür ya da izinlerin hep devletten gelmesi, tarih cümlesinin öznesini, yüklemini, dolaylı tümlecini, kısaca tüm öğelerini değişmeli olarak devlet olarak belirliyor.

Sadece bizim değil, bütün tiyatro tarihine baktığımız zaman, devletten ödenek alan kurumlar ve bunların tarihi başat olarak aktarılıyor. Bu, acaba kayıtları baba yasasının korkusuyla daha iyi tutulduğu, arşiv ve tarih bilgisinin net olduğu için mi? Çünkü öte yandan devletle kesişmeyen işlerde kayıt tutma alışkanlığı yoktur, özel tiyatroların kendi arşivlerini tutmaları, can derdine düşmelerinden hep başka bahara kalmıştır.

Baba yasasının belirlediği alışkanlıkla, babayı merkeze alıp her şeyi onunla başlatıp bitirme geleneği, tarihi kurarken sadece kendini düşünen bir yapıyı da getiriyor. Bugün yakın mesafedeki başka ülkelere ve tarih cetvellerine baktığımız zaman, örneğin Avrupa ülkelerine, bunların kendilerini genel ve büyük bir resim içine yerleştirdiklerini görebiliriz. Her birinin ayrıntılı şekilde tıpkı bizimki gibi dönemlere ayrılan siyasi tarihleri olduğu gibi, büyük resimde yer alırken tarih cetvellerini I. Dünya Savaşı, Büyük Bunalım, II. Dünya Savaşı gibi diğer başka devletlerle birlikte yazılan ortak bir tarihin içine yerleştirdiklerini görebiliriz. Bu, kendisini diğerleriyle birlikte görmek, bir bütünün içinde olmak, başkasıyla ortak bir

tarihi paylaşmak gibi amaçlarla olabilir. Bizim tarih yazma alışkanlığımız, tamamen kendine dönük, içe akan bir yaklaşımdadır. Kendi derdine düşmüş, yalnızlaşmış ve sadece kendi tarihleriyle ilgilenen, kendinden başkasına kapalı bir tarih anlayışının izlerini yazdıklarımızda bulmamız zor olmaz.

Tiyatro tarihimizin kişiler, sivil kurumlar, akımlar, tiyatro biçimleri, tiyatro emekçileri üzerinden değil de siyasi tarihlerle başlayıp biten dönemlerle anlatılması, resmin yukarıdaki paragraftaki gibi yorumlanmasını kolaylaştırıyor.

Tiyatro tarihimizin oluşumunda statünün önemini de yine baba yasasıyla belirlediğimizi görmeliyiz. Tiyatro tarihi dediğimiz birikimin içinde yazarlar, oyuncular, yönetmenler, tasarımcılar olduğu kadar tiyatro terzileri, dekor realizatörleri, kuaförler, sahne ressamları, gişe görevlileri, salon teşrifat çalışanları, dekor taşıyanlar ve daha akla gelmeyen pek çok emekçi vardır. Oysa tiyatro tarihimizin görünen bireyleri genellikle yaratıcı kadro ve bu statüde olanlardır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren türlü olumsuzluklarla da karşılaşılsa tiyatro sanatçısı olmanın anlamı, aynı zamanda yeni cumhuriyetin liderlerinden biri olmak kimliği ile de bütünleniyordu. Ama bu kimliği, yaratıcı kadroda, görünür olanların daha büyük bire bayraktarlıkla, gururla taşıdıklarını görüyoruz. Bu isimlere tiyatromuzun borcu ödenemeyecek kadar büyüktür. Fakat bundan sonra görünmeyen tiyatro emekçilerini ve farklı açılardan aktarılacak bilgileri de tiyatro tarihinde görünür kılmanın yolu bulunmalıdır. Yoksa tiyatro tarihimizde de, batıda 1960'ların sonları ve 1970'li yıllarda önce tarih, sonra diğer alanlarda birbiri ardına keşfedildiği gibi, 'beyaz, orta ve üst sınıf erkek' ekseninde yazılan bir tarih ile mi karşı karşıyayız?

Tiyatro tarihimizde, cumhuriyet öncesi kadın oyuncu konusundaki yasaklamalara bakarsak, bunun sadece Müslüman kadınları kapsadığını görüyoruz. Sahneye çıkan gayrimüslim kadınların da yaşamları ve bunlara ait bilgiler pek ayrıntılı değildir. Yine de M. And ve Şarasyan'ın çalışmaları ve bunlara dayanan başka çalışmalar bu konudaki boşluğu olabildiğince dolduruyor. Bunlarda da tarih aktarımı çok doğal ve zorunlu olarak resmi kayıtlar, ilanlar, gazete haberleri üzerindendir. Ancak cumhuriyet öncesi dönemde izlenen tiyatro hareketlerinin, örtülemez çok kültürlülüğü burada

baba yasasını daha gevşek bir dokuda tutuyor, bir parça da babanın bakmadığı pencerelerden anlatılabiliyor.

Oysa cumhuriyetten sonraki tarih aktarımına baktığımız zaman hem baba yasasının izinde, hem de onun ideallerinde ve kimliğinde olanlarla örülü bir tarih ile karşılaşıyoruz. Yukarıda, yoksa bizim tiyatro tarihimiz de mi beyaz, orta ve üst sınıf erkeğin tarihi, diye sorarken, devrimler ile yeni toplum projesini planlayan, cinsiyetleri kurgulayan, tanımlayan ve konumlandıran beyaz, orta ve üst sınıf erkeği, kastetmiştim. Daha net söylemek gerekirse Kemalist Cumhuriyete bağlı bir birey kurgusundan söz ediyorum. Durakbaşa'nın *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* Sancar'ın *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* başlıklı çalışmaları, bu kurguyu ayrıntılarıyla ve örneklerle irdeleyerek açılarlar.[315] Bu birey kurgusunun içinde erkekler olduğu kadar, kadınlar da vardır.

Kadınların yeni bir kimlik ile şekillenmesi, ataerkil kurgu içinde tanımlanmaları bulundukları konum, eğitim ve statüleriyle ilgilidir. Hatta ataerkil cinsiyet algısında statü o kadar ön plandadır ki cumhuriyetin eğitimli kadınlarının, eğitimsiz erkekten daha yüksek bir statüye sahip olması, yaşam pratiğindeki şaşırtıcılığına rağmen doğaldır. Kadın böyle bir durumda erkeğin, yani statü sembolünün yerine geçebilmektedir. Yaşam pratiğinde şaşkın anlar yaratılsa bile... Mesleği hekimlik olan bir kadına 'doktor bey' denmesi, şantiyedeki mühendisin daima 'mühendis bey' olması bu şaşkın anların en önemli göstergesidir.

Bu yüzden, eril bir bakış, 1923 sonrasına ait tiyatro tarihimizin içinde kadınların da yeteri kadar yer aldığını, görünür olduğunu söyleyecektir. Haklıdır da. Çünkü o kadınlar, baba yasası ile tanımlanmış, cumhuriyetin ideolojisinin gerçeğe dönüşmüş prototipleri gibidirler. Birer kadın olarak var olmanın ötesinde birer simge, birer model olarak sunulmuşlardır. Onlar da kendilerini bu çerçeveye uygun olarak tanımlarlar. Otobiyografik kurgularında kendilerini, meslekleri yanında, cumhuriyet idealinin dayandığı aileyi ve aile içindeki konumlarını merkeze alarak tanımlarlar. Örneğin oyuncu olarak çok çalışmışlar, türlü zorlukları yenmişler, fakat ailelerini de hiçbir zaman ihmal etmemişlerdir. Cumhuriyetin ilk iki üç kuşak kadın oyuncularının yaşam anlatıları ya da röportajlarında

ataerkil ilişkileri onayladıkları, kendilerini aileden bağımsız görmediklerinin vurgulandığı rahatlıkla izlenebilir.

Kısaca, 1923 sonrası tiyatro tarihimize odaklanan çalışmalar, oto/biyografiler hep bu yeni cinsiyet kurgusu ve cumhuriyetçi kimlik etrafında örülmüş, aktarılmıştır. Bu bağlamda tiyatro tarihimizdeki görünür bireylerin de statü bakımından yüksek bireyler olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu cinsiyet kurgusunun bir uzantısı olarak da aktarılan tarih, tanımlanmış 'erkekler ve kadınlar'dan oluşan bir tarihtir. Yani heteroseksist düaliteden başkasını görmeyen (bunun dışındakiler de kendi huzur ve güvenlikleri dolayısıyla görünmemeyi kendileri tercih etmiş olsalar gerek), gördüğü yerde de hemen imleyen bir tarihten söz ediyoruz.

Bu belirlemelerden sonra bir basamak daha ilerleyebiliriz. Oyun yazarlığımızı da siyasi tarihin dönemeçleriyle tanımlıyor, anlatıyoruz. Bu cümleyle, yazılmış oyunların siyasi tarihi yansıttığı kastedilmiyor. O zaten kuşkusuz bir durum. Üstelik oyun yazarlığımızın büyük çoğunluğu dönemlerini öylesine yansıtan oyulardır ki, birebir döneme bakarak oyunu, oyuna bakarak dönemi izleyebilirsiniz. Burada, oyun yazarlığımız siyasi tarihin dönemeçleriyle tanımlanıyor cümlesiyle, oyun yazarlığı tarihimizin anlatımı, oyun yazarlığımıza dair tarih yazımını siyasi dönemeçlere bağlamış olduğumuz imleniyor. Bu siyasete koşut tarih yazımı geleneğinin dışında oyun yazarlığımızın anlatılmasına, Ö. Nutku'nun yaklaşımı örnek verilebilir.

Ö. Nutku'nun siyasi tarihleri başat almak yanında oyun yazarlarına odaklanan inceleme yaklaşımını burada anmak gerek. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi* adlı çalışmasında Türk Tiyatrosu'nu anlatırken yerel siyasi tarihleri genelleştirmiş, bu dönemleri yaşayan jenerasyonu imlemiştir. Cumhuriyet Tiyatrosu'nda 'Oyun Yazarlığı ve Beş Kuşak' başlığı ile I. Dünya Savaşı - Kurtuluş Savaşı Kuşağı, Cumhuriyetin İlk Yirmi Yılında, II. Dünya Savaşı Kuşağı, 1950 Kuşağı, 1960 Kuşağı olarak belirlediği başlıklarda oyun yazarlığımızın gelişimini, yazarlar odaklı anlatır.[316] Bu tarih yazımı yaklaşımı, yazarları aktarılan tarihin dönemeçlerinde bölmek yerine bir bütün olarak görmeye, yazarın kişisel gelişimini izlemeye de yardımcı olur. Ayrıca böyle bir aktarımın, bireyin eylemini vurgulayacağı, yazarın yaşadığı dönem içindeki bireysel görünümünü,

ilişkilerini ve gelişimini bir bütün olarak öne çıkaracağı söylenebilir.

Tiyatro tarihimizin yazımına feminist eleştirel bir açıyla baktıktan sonra oyun yazarlığımıza ve sahnedeki kadının temsiliyeti üzerine düşünmeye geçebiliriz.

Doğrudan söylenebilecek ve feminist eleştiriden de beklenen şey, oyun yazarlığımızda egemenliğin erkek yazarlara ait olduğu, oyunlardaki kadın oyun kişilerinin çok büyük çoğunlukla erkek oyun yazarları tarafından yazıldığını vurgulamaktır. Gerçekten de kadınlar, çok büyük bir çoğunluğu erkek olan oyun yazarları tarafından yazılmış kadın oyun kişileri ile sahnede temsil edilmektedirler. Bu temsiliyetin nasıl belirlendiği, daha açık bir deyişle neyin nasıl temsil edileceği, olumlu ya da olumsuz yansılanacağı konusu, ataerkil bir bakışa kilitlenmiştir.

Buna ek olarak oyun yazarları, en azından 1990'lı yıllara kadar yazdıkları oyunlarda, oyun kişilerini kategorize edilebilecek denli birbirini anımsatan özelliklerle, 'tip' çerçevesinde oluşturmuşlardır. 1972'de S. Şener'in *Türk Tiyatrosunda İnsan* adlı kitabında, 1983'te M. And'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* adlı kitabında belirttiği oyun kişilerinin sınıflamalarına baktığımız zaman, sonraki dönemin oyunlarının da (1990'lara kadar diyebiliriz) bu kalıplara rahatlıkla dâhil olacak oyun kişileriyle dolu olduğunu söyleyebiliriz.

Görebileceğimiz bir başka şey de kalıplarla üretilmiş bu oyun kişilerinden kadın olanların ikiliklere hapsedildiği ve pek olumlu özelliklerle donatılmamış olduğudur. Gerçekten de Türkiye Tiyatrosu içinde yazılmış oyunların kişileştirme dizgesine genel olarak baktığımız zaman, toplumsal cinsiyete dair kalıpyargılarla donatılmış bireyler görürüz. Gençler ve yaşlılar, kadınlar ve erkekler cinsiyetlerinden, yaşlarından beklendiği gibi davranırlar. Batılılaşmayı yanlış anlamış bu yüzden de ahlaki çöküntü içinde olan femme-fatale kadın tipleri bir yanda, batının iyi yanlarını alarak gelenek ve ulusal değerlere bağlı olan erdemli kadın tipleri (ki genellikle annelerdir) diğer yandadırlar. Çalışan kadınlar (bunlar, birkaç istisna dışında sadece sekreter olarak gösterilirler) ve anneler yine keskin karşıtlıklarda değerlendirilebilir. Neden tiyatromuzdaki sekreter kadın tipleri (belki bir ya da iki istisna vardır)

daima hafifmeşreptir? Neden en azından yetmişli, seksenli, yıllara kadar oyun metinlerinde çalışan ve kendi ayakları üzerinde durabilen, ahlaksız olmayan, aklı başında bir çalışan kadın tipine rastlamayız?

Son üç paragrafta yapılan üç temel belirlemeye ulaşmak için feminist eleştiriye ihtiyacımız yok. Genel bir bakışla görebileceğimiz, açık bir manzaradır. Feminist eleştirinin burada yapacağı şey, umulduğu gibi, bu temsiliyetin erkekler tarafından nasıl da haince planlandığını tekrarlayıp durmak olmayacak. Olsa olsa bunların gerçekliklerini sorgulamak olabilir.

Oyun metinleri ile yaşam gerçeği arasında bu kadar sıkı bağlar kuran oyun yazarlığımızın, ürettiği oyun kişileri bağlamında yazıldıkları dönemlerin yaşam gerçekliğini sorgulamak ve metinlerdeki sapmaları tartışmak faydalı olabilir. Fakat açık söylemek gerekirse feminist eleştiri, bununla yetinmeyecek. Çünkü eril bir dirençle karşılaşması muhtemel bu belirlemeleri yapmak, yeterli değildir. Asıl iş, bu belirlemelerden sonra başlıyor. Belirlemelerden sonra düşünceyi geliştirici ve ufuk açıcı tartışmalar açarak cinsiyete dayalı ayrımcılığın neden, hangi yargıların engeliyle aşılamadığı araştırılmalıdır. Ataerkil tahakkümün güç aldığı, direnç gösterdiği noktalar nereler, cinsiyete yönelik ve dayalı ayrımcılık nasıl, hangi ipuçlarıyla işlemeye başlıyor, bu soruların yanıtları aranmalıdır.

Kadın oyun kişilerinin olumsuz imajlarla yansıtıldığını söyleyip örnek versek bile, bunun ancak bazı yazarlar için geçerli olduğu söylenecek, çeşitli bahaneler, gerekçeler üretilecektir. Hemen arkasından olumsuz erkek oyun kişilerinden örnekler verilecek, ikiyüzlü politikacı tipi, halkını ve tarım emekçilerini sömüren çıkarcı toprak ağası tipi, para kazanmaktan başka hiçbir değer yargısı olmayan tüccar tipi gibi oyun kişilerinin de hep erkeklerden oluştuğu söylenecektir. Sanki bu tiplerin yaşam gerçeğindeki karşılıklarında kadınlar varmış, örneğin politikada erkekler ile kadınlar eşit ağırlıkta varlık gösteriyorlarmış da, tiyatro oyunlarındaki tipler için erkekler seçiliyormuş gibi! Batılılaşmayı yanlış anlayan kadın oyun kişilerinin neden iffetsiz olarak gösterildikleri ya da sekreter tiplerinin neden büyük bir çoğunlukla hafifmeşrep olarak çizildiği sorgulandığında (yukarıdaki politikacı açıklamasını dikkat alarak burada da tersini imleyelim: Yaşam gerçeğinde sekreterler daima

kadındır), bunun yanıtı, müstehzi bir ifadeyle verilen, benzer özelliklerde erkek karakterlerin de çizilmiş olduğudur. Hemen oyun yazarlığımızdan, hatta daha çok da Tanzimat ve Meşrutiyet romanından örnekler verilir, yanlış batılılaşmanın yarattığı 'kadınsılaşmış züppe ' erkeklerden ve siyasetteki ikiyüzlü sahtekâr politikacı erkeklerden dem vurulur. Oysa oyunlarda olumlanan ya da olumsuzlanıp tehlikelerine karşı uyarılan kalıpyargıların nedenleri, neye dayandıkları önemlidir.

Ortada bir dengesizlik ve cinsiyete dayalı bir ayrımcılık var ve bu, oyun yazarlığımızda net bir şekilde görülüyor. Bunu kanıtlamak için vakit kaybetmeyelim. Tabii ki bu dengesizliği yaşamın pek çok alanında, dünyanın her yerinde görürüz. Terazinin kefesi hep erkekler lehine ağırdır. Cinsiyetinden dolayı ayrımcılığa uğrayan, aşağılanan ve ikincilleştirilen bir erkek, pek görülmüş şey değildir. Artık savunmalara ve gerekçelere değil de bu duygunun, bu yargının nasıl ve neden oluştuğuna bakmalıyız.

Feminist eleştiri, temelde bir içerik eleştirisi olması yanında hem içsel hem de dışsal yöntemleri kullanabilir. Yani ilk olarak cinsiyetler arasında her türlü ayrımcılığın ve iktidarın işleyişinin deşifre edilmesini amaçlayarak eserdeki bakış açısını sorgular. Bu bölümde oyun metinleri üzerinden ilerlediğim için metinsel çözümlemeleri kastediyorum, çünkü tiyatro eleştirisinin sahneye ilişkin gösterim çözümlemesi bölümünde de feminist eleştiriye çok görev düşer. Metnin yorumlanması ve sahnelemeye ilişkin cinsiyet algısına dair çözümleme de ayrımcılığın gündeme getirilip tartışma alanlarının açılması çok önemlidir, çünkü tiyatronun asıl canlı, yaşayan alanı sahnedir. Şunu da eklemek lazım ki, metinlerin yorumlanmasında ataerkil ya da tam tersi olarak eşitlikçi bakış açılarının somutça örneklenmesi önemlidir.

Feminist eleştirinin ne şekilde işlediği, galiba en çok sorulan soru. Bir şablon belirleyip bunu sabitlemek ve her çözümlemede işlemesini beklemek, feminist ve toplumsal cinsiyet çözümlemeleri için pek uygun bir yol değil. Kanımca söylenebilecek en önemli şey şu: Bu alanlar, esnek, akışkan alanlardır. Tek bir çözümleme şablonuna bağlı kalmak yerine temel bir düşünceye dayanan (o da cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığın nedenlerini, nasıl işlediğini ortaya çıkarma ve önlemler, stratejiler geliştirme amacıdır) ve

incelediği esere, onun ortaya koyduğu biçim ve içeriğe göre farklılık gösterebilen bir çözümleme yöntemi üretebilme yeteneğine sahiptirler. Yıllar önce Sevda Şener'in söylediği bir cümle, burada bir formül gibi kendisini hatırlatıyor: *"Oyun çözümlemek yaratıcı bir iştir, mekanik, soğuk bir iş değildir. Ve her metin kendi çözümleme yöntemini kendisi getirir."* Feminist eleştiri de bu esnekliği gösterebilirse amaçlarına ulaşabilir.

Toplumsal cinsiyet analizi ya da feminist eleştirinin kendine özgülüğü, biraz da kalemi kimin tuttuğu ile ilgilidir. Yani araştırmacının (burada metni inceleyen, eleştiren kişi) yorumlama biçimi ve ilgi / birikim alanı yol göstericidir. Bu esnek ve kolay tanımlanamaz durumu, 'fantastik' kavramına benzetiyorum. Fantastik, kavram olarak tanımlanır ama nasıl bir fantastik dünya yaratılacağı, romanda nasıl bir fantezi kurgulanacağı tarih edilemez. Todorov'un *Fantastik*[317] adlı kitabı dışında da bu kavrama ilişkin doyurucu bir teorik çalışma yoktur, ya da yok denecek kadar azdır. Çünkü U. Le Guin'in fantastiği ile J. R. R. Tolkien'in fantastiği, R. Topor'un fantastik anlayışı birbirinden çok farklıdır. Üreticinin tamamen kişisel özellikleriyle biçimlediği ve içini doldurduğu bir dünyadır. Ama fantastik dediğimiz şeyin bir tanımı, çerçevesi kuşkusuz vardır. Sadece bu çerçeve yorumlanabilir, farklı şekil ve içeriklerde ifade bulabilir. Feminist Eleştirinin yöntemi de, tıpkı fantastik gibi, çerçevenin içini doldurma, tanımlama işidir. Araştırmacı hangi araçları kullanmayı tercih ediyor, hangi açılardan bakıyor, nasıl bir feminizm ya da eşitlik algısıyla bakıyor, bunlar yönünü belirleyecektir.

Çok temelde eleştirmenin/araştırmacının dayandığı cinsiyet çözümsel alanı tanımlaması veya var olanlardan birini seçmesi ile başlar. Araştırmacı, hangi feminizme yakın duruyor? Radikal Feminizm, Liberal Feminizm, Marksist Feminizm, Renkli Feminizmler, Etnik Ayrımlara Dayanan Feminizm, Ekofeminizm, İslam Feminizmi, Kürt Feminizm, toplumsal cinsiyet çözümlemeler, LGBTİ ya da Queer yaklaşımlar. Bu noktayı açık ettikten sonra yapıta yaklaşımı yapıtın kendisi belirler. Oklar neyi gösteriyor? Kişileştirmede mi, aksiyonda mı, atmosferde mi cinsiyete dair bir ayrımcılık izleniyor? Cinsiyetler arası ilişkiler nasıl işliyor? Ayrımcılığı destekleyen, yeniden üreten ve olumsuzlamayan kalıplar neler? Hangi gözden uzak, farkına varılmamış birimde, günlük

yaşamımızda da hiç dikkat etmediğimiz bazı ayrımcılık izleri var?

Bu soruların yanıtları aranmalıdır, çünkü oyun yazarlığı tarihine dönüp baktığımızda karşımıza çıkan yazarların hepsi 'batılı ve çağdaş' bir sistemi, erkek ve kadının eşitliğini savunan, kadının ezilmesine kesinkes karşı olan yazarlardır. Peki, nasıl oluyor da bu aydın yazarlarımızın oyunlarında cinsiyetçi, daha doğrusu ataerkil kalıplar bu kadar keskin mesajlarla işliyor. Görülmeyen ya da gözden kaçırılan, doğallaştırılan, normalleşe nedir?

Toplumsal cinsiyete dair kalıpyargıların belirlenmesi, dönemleri içinde hangi dinamikler, hangi etkenlerle üretilmiş olduğu, bunun da ötesinde o günden bugüne gelinceye kadar nasıl bir yol izlediğinin ortaya konması gerekiyor. Örneklemek gerekirse, 1934'te yazılmış, kadının çalışmasını sorun edinmiş bir metin aracılığıyla (örneğin H. R. Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince)* oyunun yazıldığı dönemdeki çalışma yaşamında kadın meseleleri incelenip, oyun metnine nasıl yansıdığı analiz edilecektir. Bu analiz, dönemi yargılamak biçiminde değil, kavramak, anlamak temeline dayanır. Kadının çalışması sorunu bugüne gelinceye kadar hangi yolları, düşünce ve yargıları izlemiştir, burada feminist eleştirel bakışı işleterek, yeni tartışmalar açmak faydalı olacaktır. Bu bağlamda feminist eleştirinin bir içerik eleştirisi olduğu, bir bakıma psikanalitik çözümlemeler yaptığı vurgulanabilir. Farklı disiplinlerden beslendiği için de bu disiplinlere sunacağı farklı sonuçlar, tartışma başlıkları üretir. Bütün bu aşamalarda farkındalık ve bilinçlenmeye büyük önem verir.

Çok önemli bir meseleyi vurgulamalıyız: Cinsiyet eşitliğine dair çözümleme ve feminst eleştiri, içeriğe dair bir eleştiridir, ama gerektiğinde yapısal çözümleme de yapabilir. Oyun metnini çözümlemek için atılan her adım atılır. Fakat bütün bunlar feminist bir bakışla yorumlanır. Tema, önerme, durum, kişileştirme, karşıtlıklar, çatışma ve aksiyon, olay dizisi, motifler, simgeler, vb hepsi bu bağlamda hem iç işleyişleri hem de birbirleriyle ilişkileri bağlamında çözümlenir. Tüm bunlardan çıkarılacak sonuç, metne dair üretilecek tartışma, temelde içeriğe ilişkin, hatta daha ileri giderek söyleyelim, yaşama, düşünceye ve bugüne ilişkin bir sonuçtur. Metinde, ayrımcılığın üretildiği ya da meşru kılındığı ilişki biçiminin bizim yaşam pratiğimizdeki yansıtamaları nelerdir? Belirlenen

bağlam üzerinde, metnin üretildiği dönem ile bugün arasında ne gibi farklılıklar, odak / sorun kaymaları vardır? Metin bugün yazılsa nasıl yazılır?

Bu ve bunun gibi sorularla bireysel, toplumsal, yerel ilişki biçimlerinin tartışılması gerekir. İşte bu nokta, başlarken belirttiğim gibi, feminist tiyatronun temelindeki bir özelliği vurgulayabileceğimiz noktadır: Feminizm ya da feminist tiyatro, tiyatroyu araçsallaştırır. Tiyatro bir amaç değildir. Tiyatro, cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığın, ataerkil tahakkümün, erkek iktidarının erkek olmayan tüm ötekilere yönelttiği baskının deşifre edildiği, bunlarla mücadele stratejilerinin tartışmaya açıldığı bir platformdur. Mondrian'ın cümlesini bir kez daha hatırlayalım: Yaşam düzene kavuştukça, sanat ortadan kalkacaktır.

Bu açıklamalara, tiyatronun zaten böyle bir tartışma alanı olduğu, ortaya çıktığı andan itibaren baskıcı iktidarlara, faşizme, ezilmeye ve sömürüye karşı seyircisini uyardığı gibi bir cümle ile karşı çıkılabilir. Bu cümle tüm ögeleriyle çok doğrudur. Tiyatro başlangıcından bugüne din-bilim *(Faust)* ya da tanrı-devlet *(Antigone)* gibi yaman çelişkilerin, yalancı yöneticilerin *(Bir Halk Düşmanı)*, iktidar hırsının, aşkın ya da düşmanlığın insanlara neler yaptırabileceğinin *(Macbeth, Romeo Juliet)*, yoksulluğun nasıl acı bir çaresizlik olduğunun ve bir yoksulluk sorunu varsa bir ezen sorunu da olduğunun *(Woyzeck)*, sorgu yeteneğini yitiren kitlelerin nasıl körleşebileceğinin *(Dalga)*, o her şeyi borçlu olduğumuz kutsal ailenin yoksulluk ve açlıkla nasıl vahşileşebileceğinin ve çok basit istekler için içlerinden birinin mutsuzluğuna nasıl razı gelebileceklerinin *(İspinozlar)*, vs. vs. en etkili şekilde tartışıldığı alandır. Ama bunu hep ataerkil bir zihinle yapmış, ilişkileri ataerkil bir zihinle, erkek gözüyle görüp değerlendirmiştir. Öyle olmasaydı şimdi bunları konuşuyor, tartışıyor olmazdık ve Nochlin'in de çok güzel söylediği gibi feministlerin mücadele edecekleri bir şey olmazdı.

Feminist eleştiri, var olan tartışmaları yalanlamaya çalışmaz, ama bakış açısını değerlendirerek görülmeyeni, tartışmaya dâhil edilmeyeni görünür kılar. Eril bir diyalektikte akla gelmeyecek, gözden uzak tartışma alanlarını hatırlatır. Nesnesi hangi dönemde üretilmiş olursa olsun, tartışmayı kendi zamanına getirirken cinsiyet eşitliğine dayalı bir bakış sunar. Böylece seçeneklerini arttırır.

Çizgisel ve dikey ilerleyen, genellikle düaliteye dayalı eril zihni, daha esnek kılmak için seçenekleri gösterir. Kalıpları kırmaya yönelir.

Eğer böyle bir sonucu çıkarmıyorsa, feminist eleştiri ne işe yarayacak? Metindeki kalıpları, kalıpyargıları, ayrımları, vb. saptamak, metnin yazıldığı dönemde kadınlara ne kadar da büyük haksızlık yapıldığını kanıtlamak, feminist eleştirinin amaçlarından biri değildir. Yukarıda da belirttiğim gibi, bunu söylemek için feminist eleştiriye ihtiyacımız yok.

Oyun yazarlığımızın miladı olan oyundan örnekleyelim, *Şair Evlenmesi*'nden.

Önce nesne edindiğimiz oyunun çerçevesini çok kabaca çizelim, temel kimlik bilgilerini verelim: Bu oyun, İbrahim Şinasi'nin 1859'da Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere yazılmış, 'görmeden evlenme'ye, evin önce büyük kızının evlenmesi geleneğinin yarattığı acı (?) tesadüflere, gelin ile damadın nikâhta birbirlerini görmemeleri âdetindeki aksaklıklara dikkat çeken bir töre komedisidir. Metin, *Tercüman-ı Ahval*'in 2, 3, 4, 5, sayılarında tefrika edilmiştir ve Şinasi'nin Tanzimat yazınının aktarmacı yaklaşımına karşı çıkarak tamamen yerli malzemeden hareketle bir oyun yazma amacına dayanır. Yazıldığı dönemde hiç sahnelenmemiştir ve sonraki sahnelemeleri de daha çok tarihi değerinden, Türkçede yazılmış ilk dramatik metin olma özelliğinden dolayıdır. Tek perdelik bu töre komedyası, kılavuz kadın, imam, bekçi gibi tipleri sahneye getirerek o zamana kadar Karagöz perdesinde birer 'hayal' olarak görülen, Ortaoyununda ise belirli kalıplarla sınırlanan tipleri, tiyatro sahnesinde 'yaşayan' kişiler olarak yansıtmayı başarmıştır. Oyun, içerik bakımından da toplumsal ve bireysel çıkmazlara neden olan töreye başkaldırmaktadır. [318]

Şimdi hangi konularda tartışma açabileceğimizi düşünelim: *Şair Evlenmesi,* evin güzel küçük kızı ile evlenmek isterken, görmeden evlenme yüzünden evin çirkin büyük kızı ile nikâhlanan Müştak Bey'in, bu korkunç(!) hatadan kurulması, her şeyin tatlıya bağlanmasını konu alır. Oyunun odağı, dönemin evlilik âdetlerini eleştirirken, güzel-çirkin meselesine kayar. Feminist eleştiri burada bazı sorular sormalıdır. Nikâhın öznesinin yanlışlığı, sadece kadının çirkinliğine odaklanmıştır ve gülünçleştirme bunun üzerinedir. Yanlışlık, 'yanlış kişiyle' evlenmiş olmaktan çıkmış, 'çirkin kadınla'

evlenmiş olmaya dönmüştür. Sorun gülmekte değil, neye güldüğümüzde, neyin gülünçleştirildiğindedir. Sorunu düzeltmek için de yine entrikacı bir kimlikle aracı kadın ortaya çıkar. Bu oyunda güzel küçük kardeş Kumru dışındaki kadınlar çirkin, entrikacı kadınlardır.

Cinsiyetlere dair güzellik ve çirkinlik algılarının aynı şekilde yönetilmediği, benzer şekilde kullanılmadığı muhakkak. Galiba tar-tışmamız gereken, neden komik olanın, çirkin kadın üzerine odaklandığıdır, çirkinliği ve güzelliğin hangi başka özelliklerle anıldığı, yaşam içindeki ilişkileri nasıl yönlendirdiğidir. Çirkin ve aşağı olanın harcanabilirliği, vazgeçilebilirliği üzerinde düşünmek gerekir. 19. yüzyılda izlediğimiz bu ve bunun gibi 'çirkin kadın' öykülerinin, yüzyılın sonundan itibaren, hatta 20. yüzyıl boyunca, erkek tarafından eğitilerek güzelleştirilen, beğenilir hale getirilen kadına dönüştürülmesine evrilmesi, son derece dikkat çekici. Yeşilçam Sinemasında da buna benzer romantik komedilerde çirkin/vahşi kadının ehlileştirilerek hayranlık uyandırıcı bir hale gelebileceğini anlatan hikâyeler hatırlanabilir. Bunlar, birer Pygmalion öyküsü olmaktan çok birer Cuma öyküsüdür. Kendi yarattığına âşık olmak değil, kendi değerlerine göre eğitmek, uygarlaştırmak vardır burada.

Şair Evlenmesi, çirkin kadın öyküsünü merkeze almadığı, yanlış evlenmeye odaklandığı için çirkin olan hemen gözden uzaklaştırılır, devreden çıkarılır. Zaten Sakine'nin hiç repliği yoktur. Herhalde kimse bu oyuna, çirkin ve yaşça büyük olduğu için istenmeyen, gülüncü elde etmek için abartılı şekilde çirkinliği dile getirilen evin büyük kızı Sakine açısından bakmaz. Duvağı açar açmaz sıtmaya tutulmuş gibi titreyen, karşısında bulduğu çirkinlik ile dehşetle baygınlıklar geçiren Müştak Bey'in haline elbirlik güleriz. Oyundan çıkarmamız gereken, bir erkeğin evleneceği kızın yüzünü nikâhta mutlaka görmesi gerektiği, yoksa böyle korkunç yanlışlıkların yapılabileceği fikri olur.

Feminist eleştiri, oyunun ürettiği ve sunduğu kavramlar üzerine tartışma geliştirir ve kendi dönemine dair cümleler üretir. Bu oyun aracılığıyla cinsiyetlere dair bir eşitlik algısını sorgulamamız mümkün, ama bunu oyun üzerinden değil, oyunun ürettiği kavramlar üzerinden yapabiliriz. Çünkü yazıldığı dönem için, henüz

cinsiyetler arası eşitlik fikrinin, kadın erkek fikrinin dile getirilmediğini söyleyebiliriz. Bu dönem, Fransa ve İngiltere'de eşitliğe dair söylemin açıkça ortaya konduğu yıllardır. Fakat Osmanlıda bir cinsiyet eşitliğinden söz etmemiz mümkün değildir. Dolayısıyla bu oyun için çıkarımımız, yazıldığı dönemde kadın erkek eşitliğinin olmaması, kadınların aşağılandığı, vb olamaz; zaten öyle bir şey yoktur, dönemin konjonktürel yapısında da böyle bir eşitlikten söz edilmez. Feminist eleştiri, bir suçlama eleştirisi değil, bir açıklama, kavrama, strateji önerme, geliştirme eleştirisidir.

Yoksa burada, 1859'da yazılmış *Şair Evlenmesi* adlı oyun üzerinden, yazıldığı dönemde kadınların nasıl da aşağılandığı gibi bir sonuca varmamız mantıklı değildir. Gerçi bir daha vurguluyorum ki bu sonuca varmak için zaten *Şair Evlenmesi* gibi bir oyuna ihtiyacımız yok. Metin, yazıldığı dönem, metnin okunduğu bugün arasında bir karşılaştırma yapmak için bir sıçrama tahtasıdır.

Şair Evlenmesi yazıldığı dönemde sahnelenseydi büyük olasılıkla kadınlar tarafından, ya da en azından Müslüman kadınlar tarafından seyredilmeyecekti. Olasılıktır ki

Şinasi de bunun bilincinde olarak yazmıştır. Dolayısıyla metin, erkekler için yazılmış bir metindir ve gülünçleştirdiği kadın çirkinliği ve görmeden nikâhlanmanın neden olması muhtemel hatalar(!) bir erkek meclisi esprisi olarak görülebilir. Erkekler arasındaki bu olası eğlenceyi gözümüzün önüne getirelim.

Şimdi bir de oyunda kurgulanmış durumun tam aksini düşünelim. Çünkü özne, kendisini karşıtıyla tanımlıyordu. Bir kadın, görmeden evlendiği bir erkeğin, aslında evlenmeyi hedeflemediği biri olduğunu, üstelik bir hilkat garibesi, çirkin, şekilsiz bir erkek olduğunu anlıyor. Ayılıp bayılıyor ve bu durumdan çıkmak için her türlü dolantıya razı geliyor. Bu kurgu da diğeri kadar komik, eğlenceli mi? Hangisinin daha inandırıcı olduğunu düşündünüz? Neden? İkisi arasındaki farklar neler? Peki bugün için çirkinlik ve evlenme meselesinin yaşam pratiğindeki yeri nedir? Güzellik ve çirkinlik kavramları, cinsiyetlere göre nasıl bir değişkenlik ve işlev sergiliyor? Bu oyun bugün sahnelense nasıl bir dramaturgiyle ele alınabilir? Feminist dramaturgi acaba bu oyun için nasıl bir bakış açısı, yeniden yazım önerir? Bu ve bunun gibi sorularla, oyun metninden sadece bir kavram ekseninde neleri tartışabileceğimizi

örnekledik.

Cinsiyetlerin temsiliyeti incelenirken sadece kadın temsiliyetinin incelenmesi doğal olarak yarım bir inceleme olur. Bugün artık feminist eleştirinin, toplumsal cinsiyet kategorisine genişlediğini, dolayısıyla heteroseksist bir yaklaşım göstermemesi gerektiği üzerinde duruyoruz. Öte yandan oyun yazarlığımızın başından bu yana, en azından ikibinlerin başına kadar yazılan oyunlarda heteroseksist bir ikiliğin dışına çıkılmadığını söylemiştik. Böyle olunca da sahnedeki temsiliyetin de heteroseksüel düaliteyle sınırlandığını belirtmeliyiz. Tiyatronun yaşamın aynası olma durumu bu noktada da kendisini kanıtlıyor. Yaşam gerçeğinde görünür olmayan ve görmezden gelinenlerin, sahnede de temsiliyetinin olmadığını görüyoruz. Vurgulamamız gereken, olmadığı değil, görmezden gelindiğidir. Yalnız bu görmezden gelinme meselesinin de bir yandan İslamlaşmanın güçlenmesi ve Batılılaşmaya dayanan aile ve birey tanımıyla birlikte 19. yüzyıl sonlarından itibaren yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Çünkü günlük yaşamın izlerini taşıyan ve özellikle 16, 17. ve 18. yüzyıla ait kültür ürünlerinde, anlatı ve öykülerde, bugün queer olarak tanımladığımız bir cinsiyet dağılımını, günlük yaşamda queer izler bulmak ve bunların doğallıkla ifade edildiğini görmek mümkündür.

Örneğin S. Soydan'ın derlediği *Masaldan Romana, Sözden Yazıya İstanbul Hikâyeleri'nde* bugünkü Türkçeye dönüştürülmüş anlatılara konu olan olayların fantastik-gerçek ikilemi kadar queer görünümü ve bunun doğallığı şaşırtıcıdır.[319] Bu öykülerdeki cinsiyet tanımları ve toplumdaki cinsiyet kurgusunun neredeyse R. Sennet'in *Ten ve Taş*'ta anlattığı Antik Atina'daki kurguya, daha doğrusu doğallığa benzerliği gerçekten dikkat çekicidir. İstanbul'u mesken alan bu anonim öyküler, erkek eşcinselliğini konu edinmez, anlatılan öykülerin çizdiği dünyanın içinde doğal bir yaşantı olarak gösterir. 16. ve 17. yüzyıla dayanan bu öykülerdeki cinsiyet ifadelerine yönelik bu doğallığı 18. yüzyılın sonlarından itibaren, hele de 19. yüzyılda görmemiz mümkün olmaz. Bir yandan dinin tanımladığı heteroseksüellik koşulsuzluk içerir ve eşcinsellik *Kur'an-ı Kerim*'de A'raf Suresi 80-81, Hud Suresi 77-79, Şuara Suresi 165-166, Neml Suresi 54-55[320] gibi pek çok ayette lanetlenir. Unutmamak gerekir ki söz konusu olan erkek eşcinselliğidir,

kadın eşcinselliğinden bahsedilmez. Öte yandan Batılılaşmanın ve bu toplum projesinin temelinde aile, dolayısıyla heteroseksüel bir tanım vardır ve bu düzeni bozan her şeyin uzaklaştırılması esastır. Kısaca İslam ve Batı etkisi yoğunlaştıkça, heteroseksüel zorunluluk, bunun dışındaki yönelimlere karşı nefret de artmış görünüyor. Önceki yüzyıllarda nispeten çok daha büyük bir doğallıkla devam eden cinsiyet tanımlarının daraldığı görülebilir. Sözü edilen bu daralma da sahnedeki temsiliyete yansır. Çoğu kez yaşamda görünmez olan ya da kabul edilmeyen sahnede de gösterilmez. Tam bu noktada kadına yönelik şiddetin sahnede gösterilmemesini de aynı bağlama örnek vermeden geçmemek gerekir. Yaşamdaki körleşme sahnedeki temsil yoksunluğunda, yaşamdaki ötekileştirme, sahnedeki gülünçleştirme yoluyla ötekileştirmede kendisini gösteriyor. Somutlarsak, yaşamda görmezden gelinenler sahnede ya hiç yer almıyor, ya da trans ya da gay birey olarak komedi malzemesi olarak kurgulanıyor.

Oyun yazarlığı içinde bu bağlamda çok sıra dışı bir örneği anmak gerekir: Şehabettin Süleyman'ın 1911'de kaleme aldığı *Çıkmaz Sokak*. Bu metindeki cinsiyet kategorisi erkek ve kadın olarak tanımlanmanın yanında kadın eşcinselliğinin de temsiliyetini örnekler. Bu temsiliyet, olumsuz bir bağlamda kurgulanmıştır. Batılılaşmanın yoğun etkilerinin izlendiği Meşrutiyet yıllarında, bu olumsuzlamaya herhalde şaşırmamak gerekiyor.

Son derece enteresan bir metin olan *Çıkmaz Sokak*[321], Tiyatro Boyalı Kuş tarafından ortaya çıkarılmıştır ve feminist bir dramaturgiyle okuma tiyatrosu biçiminde 2013'te yeniden üretilmiş, gösterilmiştir. J. Karabekir rejisi ile okunan metin, 1908 Meş-rutiyetinin heyecanı yatıştıktan sonraki yıllarda yazılmıştır. Bu yıllar, yazarların, oyunlarında gerçek yaşamdan alınan konulara daha yoğun biçimde eğildikleri görülür. Ev yaşamı, aile içi sorunlar, kadın ve evlilikle ilgili toplumsal konular oyunların konularında belirginlik kazanmaya başlamıştır. Tiyatro metinlerinin biçim ve içerik sorunlarının da bu dönemde, yani ilk Türkçe dramatik metnin yazıldığı tarihten yaklaşık elli yıl sonra, yoğun olarak tartışılmaya başlandığı söylenebilir. Oyunlarda sosyal içeriğin ağır bastığı, bunun yanında vodvil ve komedi gibi türlere ilginin de sürdüğü, klasik eserlerin eğitici yönlerinin övüldüğü ve bu türde oyunlar verilmesi önerildi-

ği görülür. Neoklasik gerekçelere benzer ve kuralcı bir yaklaşımın egemen olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tiyatronun gerekliliği ve varlığı işlevselliğine, toplumsal eğiticiliğine yüklenerek gerekçelendirilince içerik de bu eğiticilik işlevine odaklanır.

N. Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi'nde,* 1908'den sonra yazılan oyunlara genel olarak bakıldığında, yazarların tarih, siyaset ve sosyal aktüaliteye fazla ilgi göstermedikleri, evlilik sorunları ve vicdan azapları gibi daha kişisel meselelere yöneldiklerini anlatıyor. Ayrıca Akı, çok ender olarak *"cinsel sapkınlıklar (Şahabettin Süleyman 'ın seviciliği sahneye getirerek eleştirdiği Çıkmaz Sokak gibi)"* üzerine de oyun yazıldığını belirtiyor.[322] Burada, anılan araştırmacının 'cinsel sapkınlıklar' nitelemesinden cinsiyet kalıpyargılarına olan bağlılığına dikkat çekmek zorundayız. Bu kalıpyargılar kuşkusuz bireyin kendiliğinden üreteceği kalıplar değildir.

Çıkmaz Sokak, iki kadın arasındaki ilişkiyi ele alır. Birbirini seven iki kadın, türlü dolaplarla iki erkek kardeş ile evlenmişler, böylece büyük bir konakta aynı çatı altında yaşamaya başlamışlardır. Fakat zaman, aralarındaki ilişkiyi bozmuş, bu iki kadının yollarını ayırmıştır. Oyun, diğerinin bir başka ilişkisi olduğunu hisseden ve bunun peşine düşen kıskanç kadının, eski sevgilisinin oyununu ortaya çıkarmak üzere yaptıklarına sahne olur.

Oyunda iki kadının birlikteliği öyle bir atmosferde sunulmuştur ki bu kadınlar şeytansı bir fenalık, iğrenilecek hatta insanlık dışı bir eylem içinde gösterilmişlerdir. Böylesine bir temsiliyet, oyun yazarlığımız boyunca bir daha görülmemiştir, çünkü bu konu ele alınmamıştır. Ş. Süleyman'ın amacı toplumu bu tür 'sapkınlıklara' karşı uyarmak, bu çirkinliği gözler önüne sermek olsa gerek. Oyundan üretilebilecek pek çok tartışma var. Fakat yola devam edecek olursak, 1911'de yazılmış bu oyundan sonra, hatta bugüne kadarki birikimi şöyle bir değerlendirdiğimizde kadın eşcinselliğinin ele alındığı başka bir oyuna daha rastlamayız. Hatta bu süre içinde erkek ve kadın rollerinin kalıplaşmış şekillerinin dışına çıkmadan temsil edildiğini görüyoruz. Yani heteroseksüel bir ilişki tanımı dışında herhangi bir temsiliyet bulmak hayli zor, olsa olsa yanlış batılılaşan ya da batılılaşmayı 'beceremeyen' kadınsı, kılıbık erkek tipini bulabiliriz. Bunlar da bir erkeğin taşıması gerekenden daha yüksek dozda bir kibarlık taşıdıkları için gülünçleştirilen,

dolayısıyla ötelenen, ötekileştirilen tiplerdir. Oyun yazarlığımızdaki batılılaşma dengesi konusunda en dikkati çeken mesele budur zaten. Batılılaşmayı beceremeyen kadın, şehvetli, yırtıcı ve sevimsiz bir femme-fatale'e, erkek ise kadınsı bir kibarlığa ulaşmış bir kılıbığa dönüşür. Olumsuzlamaya dikkat edersek kadının olumsuzlanması hemen cinsel yaşamına ve ahlaksal bir anlama oturtulurken erkekte böyle bir anlam değil, olumsuzlanma kadınsı özellikler göstermeyle tanımlanır.

Gerçekten de 1911'den sonra 2000'li yıllara kadar yazılan oyunlarda erkek ve kadın toplumsal cinsiyetlerinin kalıpyargıları dışında temsiliyet neredeyse hiç görmeyiz. Olumlu ya da olumsuz, genç ya da yaşlı, ahlaklı ya da ahlaksız, sahnede temsil edilen erkek ve kadınlar hep bu toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını taşır, bunların özelliklerini gösterirler. Oysa özellikle 1980'lerin başından itibaren LGBTİ görünürlük artmış, olumsuz yargılar yönlendirilmeye başlanmıştır. 1980'lerde Feminizmin Türkiye'deki gelişimi, tartışma alanları içinde her zaman olmasa da queer bir görünüm vardır. Ancak bu yıllarda da sahnede izlediğimiz düaliteden başka bir şey olmaz.

Kadının Adı Yok, 1987'de yayınlanmıştır ama etkisi 1990'ların ilk yarısına kadar da devam eder. Bu yıllar, Türkiye Feminizminin siyasi kimliğine ek olarak etnik bir kimlik kazanmaya başladığı yıllardır. Kadına yönelik şiddete ve dayağa karşı eylemler görünür ve etkili olmuş, bu bağlamda bir örgütlenme izlenmiştir. Feministler, 12 Eylül travmasını atlatıp örgütlenmişlerdir ama LGBTİ bireylerin böyle bir örgütlenme gerçekleştirdiklerini söylemek zordur. 12 Eylül ile birlikte cinsiyet ayrımcılığına dayalı politikaların, özellikle büyük kentlerde en şiddetli şekilde uygulandığı, LGBTİ bireylerin bu dönemde büyük şiddet ve baskı gördükleri bilinir. Son on yıl içinde çekilen ve 12 Eylül sonrası trans bireyleri konu edinen çok sayıda belgesel, o günlerin acı gerçeklerini, eziyetlerini bir parça olsun gözler önüne sermektedir. *TransX Türkiye, Velev Ki,* bu belgesellerden sadece ikisi olarak anılabilir.

Belirtmeliyiz ki LGBTİ hareketinin görünür şekilde örgütlenmesi 2000'li yılları bulmuştur ve feminist tiyatroda, yani cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığa karşı olan bir tiyatro hareketinde yerini alması da 2000'lerin son yıllarını bulmuştur. Trans bireylerin oyun

kişisi olarak eksen alındığı oyun metinlerini, gösterimleri incelemek, ayrıca önemli bir çalışma olacak. Bu, bambaşka ve geniş bir çalışmanın konusudur. Feminist tiyatro, doğal olarak sadece kadınların tiyatrosu değil, LGBTİ, kısaca tüm cinsiyetleri içeren de bir yapıdır. Oyun metinlerimizde bu zamana dek büyük bir çoğunlukla yansıyan heteroseksüel ikilik son yıllarda alternatif tiyatro içinden aşılmaya çalışılmaktadır.

Kürşat Şamil Yılmaz'ın *Aşk Orada Derinde* adlı ilk oyunundan sonra yazdığı *Yarın Çok Güzel Bir Gün Olacak Sil Gözyaşlarını,* ardından gelen ve interaktif bir oyun olan *Kadınlar, Aşklar, Şarkılar* ve şimdilik son oyunu iki kişilik bir metin olan *Tevafuk,* hep trans bireyler ve yaşamlarını ele alan metinlerdir. Ebru Nihan Celkan'ın *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi* adlı oyunu da hatırlanmalıdır. Bu oyunların bir kısmı, trans bireyleri sahneye getirerek trans bir yaşamın imkânsızlıkları, acıları üzerine yoğunlaşır. Bunu yaparken de 'kendisiyle ve durumla dalga geçme' yolunu tercih eder. Celkan lubunca argoyu kullanırken Yılmaz'ın kullandığı şiirsel, edebi dil dikkat çekicidir. Bahadır Yüksekşan'ın *Aşka Dair Mutsuz Perşembe Hikâyeleri* adlı oyundaki trans oyun kişilerini de hatırlayabiliriz. Bunlar, yaşamlarını bedenleriyle kazanmaktan başka çare bulamayan, kendilerini köşeye sıkıştıran bu düzende yine de mutlu ve duygulu hayatlar yaratıp ayakta durmaya çalışan, kimi zaman kendi kalıpyargılarının izinden giden kimi zaman isyan eden kişiler olarak yansılanırlar. Sözü edilen trans oyun kişilerinin çoğu -ki belirli bir trans beden dilinin tekrarlanarak aslında bir kalıpyargı da üretilmiş ya da sağlamlaştırılmış oluyor- finalde yaşamını yitirir. Nefret cinayetlerini imleyen, homofobiye ve cinsiyetçi sömürüye eleştiri getiren bu oyunlar, sahnede trans bireylerin görünür olması bakımından önemlidirler.

Tabii burada yine bir tektipleştirme var, çünkü sadece erkek eşcinselliğinden ve erkek transseksüelliğinden, travestiliğinden söz ediyor, bunların temsiliyetlerini görüyoruz. Bu oyunların hepsinde şiirsel, acı ile tatlıyı, gülünç ile acıklıyı yan yana getiren bir ton vardır. Fakat Ş. Yılmaz'ın metinlerini biraz ayrı bir yerde değerlendirmek faydalıdır. Çünkü bu metinler, cinsiyet kalıpyargılarını ve bunların ürettiği duyguları sorgulayan metinlerdir.

Diyebiliriz ki bu metinler 'an'lardan oluşur ve her sahne bir

'an'ın açılımı gibidir. Yılmaz'ın bütün metinlerinde peşine düştüğü temanın, iki birey arasındaki ilişkideki iktidar dengesi ve bunun yarattığı hasar olduğunu söyleyebiliriz. İktidar dengesine dayalı, ve neredeyse Connel'cı bir iktidar çözümlemesi taşıyan bu oyunlarda gerek trans birey, gerekse erkek eşcinseller arasındaki ilişki, aslında o çok tanıdık olduğumuz ezen/ezilen, güçlü/güçsüz, erkek/kadın dengesine dayanır. Bu denge, özellikle *Tevafuk'ta* çok belirgin bir şekilde temsil edilip sorgulanır. Fakat asıl dönüşümün sorgulandığı ve parasal bir güç dengesine dayanan ilişkinin sorgulandığı oyun, *Aşk Orada Derinde* adlı metindir. İktidar, güç ve sahiplenme duygusu, paranın olduğu tarafta konumlanır. Böylece yazar, amacı sadece bir trans ya da eşcinsel bireyi sahneye getirmiş olmak için değil, gerçekten de ilişkinin dengelerini, iki 'insan' arasında kurulması muhtemel bir ilişkiyi incelemektedir. Fakat burada büyük oranda melodramatik ögelerin kullanıldığını da söylemek gerekir.

Burada anılan metinler ve pek çok başkaları, söylemeye gerek yok ki alternatif mekânlarda, alternatif biçimlerle seyirciye sunulan metinlerdir. Ödenekli tiyatro sahnelerinde değil, alternatif tiyatrolarda varlık gösteren bu oyunlar, bir yandan da farklı bir anlatım, dil ve kurguya sahiptirler. Çoğunlukla yanılsamacı olan bu metinlerdeki ortak özellik, tam olarak parçalılık biçiminde niteleyemesek de birimler halinde bir anlatımı tercih eden, aksiyon birliği yerine daha öyküsel atlamalarla ilerleyen metinlerdir. Kısacası tam anlamıyla bir alternativite içerirler.

Bir kez daha vurgulamalıyız ki bu metinler, sahnede, sahnelemeyle katmanlanan, yönetmen ve oyuncu ile, interaktif olduğu sürece yüksek oranlı seyirci katılımı ile tamamlanan metinlerdir. Bu bakımdan sahneleme olmadan sadece metinlerle anlaşılmaları biraz yarım olacaktır.

Oyun yazarlığımızdaki kalıpyargılar ve kalıplaşmış tipler, olumlu ya da olumsuz özelliklerle donatılmış oyun kişileri, hepsi ayrı birer inceleme ve düşünme alanıdır. Neye ve hangi değerlere göre olumlanmakta, olumsuzlanmaktalar? Hangi temsil edilme şekilleri, yaşam gerçeğine yaklaşıyor, ve eğer yaşam gerçeğine karşılığı yoksa, bunu nasıl değerlendirmek gerekir?

Toplumsal normların yücelttiği annelik (evin içinde olmak koşuluyla - zira ev dışında, kamusal alandaki annelik sıkıntılı pek

çok başlığı da beraberinde getirir), toplumsal cinsiyete dair kalıp-yargıların üretildiği, desteklendiği erkekler ve kadınlar, oyun yazarlığımızda neredeyse 2000'li yıllara kadar görmezden gelinen LGBTİ bireyler, 'batılı ve olumlanan' yaşamımıza uymayan tüm ötekiler, ötekileştirilenler... bu temsiliyetleri, oyun yazarlığımızdaki dönüşümler açısından da incelemek gerekir. Bunun için feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet çözümlemeleri, geriye dönüp bakmak ve bugünü oluşturan düşünce ve alışkanlıkların nedenlerini çözümlemek için birer yardımcıdırlar. Uzak metinlere, ne kadar teknik ve içerik bakımından eskimiş de görünseler yeniden bakmalı, yeniden ele almalıyız. Yeni bir dramaturgiyle yeniden okunacak bu metinleri, tarihin açılmayan sayfalarında değil, bugünün yeniden üretilen yapılarında yeniden görebiliriz. Bu tartışmalar, karşılaşmalar, karşılaştırmalar için feminist eleştiri, cinsiyet çözümlemeleri destek olacaktır.

OKUMA DENEMELERİ, GEÇMİŞİN METNİ İLE BUGÜNÜ OKUMAK

Bu kitapta, bugünlerde, yakın zamanda üretilmiş metinlerden söz ettiğim kadar, hatta daha fazla, geçmişte üretilmiş metinlerden söz edeceğim. 'Bugün sahnelenmeyen bir metni incelemenin anlamı nedir?' sorusunu ben de epey sordum. Önceki dönemlerde üretilmiş metinleri inceleme, yorumlama merakı bir yandan geçmişi anlama, öğrenme tutkusuna, öte yandan bugünü kavrama, karşılaştırma hevesine dayanır.

Başka zamanlarda, başka tarihsel koşullarda yazılmış metinler geçmişten bugüne, yeniden üretildikleri zamana elini uzatan bir bilici gibidirler. Gerçekçi olmasalar bile kendi zamanlarını anlatırlar. Bir yandan bambaşka zamanlarda üretilmiş olmanın, diğer yandan da şimdi yeniden üretilmenin hazzını yaşar ve yaşatırlar. Yüzyıllar önce söylenmiş ve şu anki ruhuma uyan o söz, o replik, o cümle sanatın yeniden yaratılması sayesinde bir haz verir.

Geçmiş dönemlerde üretilmiş metinlere bakma, onları yeniden üretme edebi bir uğraş olduğu kadar kültürel, tarihsel, sosyolojik, antropolojik bir uğraştır. Aynı zamanda disiplinler arası ve kültürler arası çalışmalar yapma ve düşünme tutkusunun da ürünüdür. Sanat aracılığıyla dünyayı anlama, irdeleme çabasının bir uzantısıdır ve sanatın bir yansıtma olduğu düşüncesine dayanır. Sanatı toplumu, bireyi, sorunları, kısaca dünyayı yansıtan bir yapı olarak görmek, sanat yapıtına bakarak dünyayı irdelemek, dünyaya bakarak sanat yapıtını irdelemek bir bakıma güdüsel bir davranıştır. Sanatın bir yansıtma olduğu düşüncesi sanat felsefesinin temel sorunsallarından biridir. Yapıt ile üretildiği ortam arasında sıkı bir bağ olduğu fikri, 19. Yüzyıla kadar Aristocu, dolayısıyla Platoncu bir anlayışla çözümlenmeye çalışılan, 19. Yüzyıldan sonra Gerçekçilik'e, dolayısıyla Marksist estetiğe dayandırılarak açımlanan Yansıtma Kuramlarının[323] basitçe özetlenmiş halidir. Bu ilişkiyi çözümlemek, bir yandan yapıtı, diğer yandan da üretildiği ortamı ve yeniden üretildiği ortamı anlamaya yönelik düşünceleri kışkırtır.

Başka zamanlara, başka toplumların bireylerine ait metinleri okuma, anlamlandırma merakı, aynı zamanda bir ihtiyaçtır, bir yeniden üretim biçimidir. Yorumlama ve eleştiri, bu anlamlandırma çabasının ürünü olduğu kadar bireyin sanat aracılığıyla kendisini irdeleme çabasının da bir ürünüdür.

J. Kott, İngilizceye *Still Alive* başlığıyla çevrilen otobiyografisinin yayınlanması dolayısıyla kendisiyle yapılan bir röportajda, gelecekte üzerinde çalışmak istediği alan olarak, *"Bir şeyi biliyordum: Yazılanlar üzerine çalışmak istediğimi,"* [324] diyor. Jan Kott, olağanüstü kariyerini dramaturgi ve eleştiri üzerine kurarken metinler arasılık alanında da büyüleyici örnekler vermiştir. Hem bir eleştiri, hem de bir dramaturgi kutsal kitabı olarak tanımladığım *Çağdaşımız Shakespeare*'de *Kral Lear*'ı açıklarken hem metnin kendi tarihsel bilgisine, hem de felsefi dönemler arası anlam ilişkilerine dayanır.

Üretilmiş bir metin üzerinde çalışırken bu metni, kendi düşünce alanı ve yorumu için bir atlama tahtası olarak kullanır. Her çalışmasında, geçmişte üretilen metinlerle çalışmanın geçmiş ve bugün arasında gidip gelen bir anlam üretme yolu olduğunu kanıtlar.

Yapıtı anlamak, çözümlemek için iki temel yaklaşımdan söz edilir. İlki, yapıtı, üretildiği siyasal, toplumsal, ekonomik koşullar ile ele alıp incelemeye yönelik dışsal yöntemdir. İkincisi ise yapıtı kendi içindeki birimlerin birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında irdelemeye yönelen içsel yöntemdir.[325] Eleştiri ve yazın kuramının temel basamakları olarak yöntemsel açıklamalara girişen kuramcılar, her seferinde titizlikle şu konunun altını çizerler: Dışsal olan bir yönteme dayanabilirsiniz, ama bu içsel bakıştan tamamen kopuk olduğunuz anlamına gelmez. Ya da tersi olarak, tamamen içsel bir ilişkiler çözümlemesi kurgulamış olabilirsiniz, ama bu, dışsal yöntemin uzağındasınız demek değildir.

Dışsal yöntem, yapıtı anlamak için kullanılan en yaygın yöntemdir. Burada yapıtın üretildiği ortamın siyasal, ekonomik, toplumsal özellikleri ortaya konulurken aslında üretildiği dönemin tarihsel olarak çerçevesi çizilir. Yapıtın üretildiği ortamın koşullarını gayet ayrıntılı olarak bilmek, yapıtı anlamaya büyük oranda yardımcıdır. Ancak incelemeciler bilir ki, bu bilgi, yapıtı anlamak için yeterli değildir ve yapıt ile yaratıldığı dönem arasında kurulan

neden sonuç ilişkilerini saptamak, yapıtı kavramaya yetmez. Bir başka deyişle, Shakespeare'in, döneminin hangi özelliklerini yapıtına yansıttığını dönem bilgisine dayanarak saptamak, o yapıtını anlamak için gerçekten çok önemlidir, fakat yeterli değildir. Aynı şekilde çoğu kez yazar hakkındaki ayrıntılı bilgiler de yapıtı anlamada bir zorunluluk değildir.

Kısaca, yapıtı anlamak ve açıklamakta dönem bilgisinden faydalanabiliriz, yapıtta dönem bilgisini bulabiliriz; ama bu, yapıtı kesin bir bilgi kaynağı yapmaz, yapıt dönemi anlamakta belge niteliği göstermez. Yapıt ile dönem arasındaki ilişki, yazın kuramının temel sorunsallarından biri olduğu gibi çözüme ulaşması mümkün olmayacak ve herkesin baştan kabul ettiği sonsuz bir tartışma alanını da belirler.

Yapıt ile dönemi arasındaki güçlü ilişkiyi inceleyen, araştırma ve incelemelerini tarihsel ve toplumsal bir bağlama oturtan eleştirmenlerin çoğuna göre *"yazın her şeyden önce bir giysiler ve alışkanlıklar hazinesi, bir uygarlık tarihi, (...) bir başvuru kaynağıdır. (...) Jane Austen on dokuzuncu yüzyıl başlarında taşradaki varlıklı sınıfla taşra papazlarını, Trollope, Thackeray ve Dickens, Victoria Çağı dünyasını yansıtırlar. (...) Çehov'un öykü ve oyunlarında tüccarlarla aydınları, Şolohov'da da kolektiflerdeki çiftçileri bir ölçüde tanırız."*[326]. Yazından, bir tür toplumsal tablo çıkarılabileceği doğrudur, fakat bu tablonun gerçekliği konusunda kesin bir beklenti oluşturulamaz. Yapıt ile dönemi, kurgu ile gerçek arasındaki ilişki, sanat felsefesinin, estetiğin temel sorunsallarından biri olarak çok derin, geniş ve önemli bir yer tutar. Bu, sanat sosyolojisi alanının meselesidir.

Burada yapıt ve dönem arasında kurulacak ilişkiyi hangi açı ve hangi amaçla kullandığımızın önemi devreye giriyor. Şu genel yaklaşımı bir formül olarak değerlendirebiliriz: *"Yazın, toplumun yarattığı dili kendi aracı olarak kullanan bir toplumsal kurumdur."*[327] Sanat yapıtı ve üretildiği toplum ile arasında kopmaz bir ilişki olduğu inkâr edilemez. Ancak bu ilişkiyi kanıtlama tutkusuna saplanmayı da tehlikeli buluyorum. Zira bu kanıt bulma işi, araştırmacıyı bir dedektif olarak konumlama tehlikesini taşıyor.

R. Barthes'ın eleştirinin görevini ve kapsamını sorguladığı metninde dediği gibi, mesele *"Proust'un "doğru" söyleyip söylemediğini,*

Baron de Charlus'nün Kont de Montesquiou, Françoise'in Céleste olup olmadığını, hatta genel olarak betimlediği toplumun 19. yüzyılın sonunda soylu sınıfın elenme koşullarını doğru olarak yansıtıp yansıtmadığını söylemek değildir."[328] Yapıt böyle bir zorunluluk ilişkisine yerleştirilmemelidir.

Demek ki yapıt ile üretildiği ortam arasındaki ilişki, yapıtı bir belge olarak görmeyen fakat bilgiyi destekleyiciyi bir kaynak olarak kabul eden bir tavra ulaşıyor. Başka dönemde üretilmiş yapıt ve dönem koşullarını irdeleyerek bugüne pay çıkarmak, bugünü tartışmak ve bir karşılaşma / karşılaştırma zemini oluşturmak makul bir buluşma olacak. Bir başka deyişle, burada öncelenen açı, yapıt ile dönem arasında ne kadar gerçek bir bağ olduğunun belirlenmesi ve yapıtın dönemini mükemmelen yansıttığının saptanması değil, aradan geçen zamanda sanatsal ve toplumsal üretim bakımından nasıl bir yol kat edilmiş olduğudur. Yani, geçmişe bakarak bugünü anlamaya, kavramaya çalışmak, geçmişten başlatarak bugüne bir tartışma açmak amaçlanmaktadır. Açıkçası geçmiş dönemlerde üretilmiş metinler ile bugüne dair bir okuma yapmaktır.

Bunun için, sözgelimi, bir metinde kadının temsil biçimlerine ve toplumdaki yerinin nasıl yansıtıldığına bakarak, o metnin üretildiği dönemdeki gerçekliği sorgulayıp, bugün nelerin değişmiş olabileceğini tartışmak sanatın bize sağladığı ayrıcalıklardan biridir. Bu çalışma çerçevesinde yapıt olarak belirleyeceğimiz birimler, oyun metinleridir.

Metinleri çözümlemek, üretilmiş metinler aracılığıyla geçmişi anlamak ve yorumlamak, bugünü sağlamlaştırır, bir çerçeve çizmeye, anlamaya yardım eder. Bu çerçeveyi çizmek ve metinleri kavramak için temel yapı ve anlam çözümlemelerinin ardından bir bakış açısına ihtiyaç vardır.

Belirtmek gerekir ki toplumsal cinsiyet ve feminizm çerçevesinde yapılan çalışmalar, tam anlamıyla disiplinler arası bir yönteme açıktır. Sözünü ettiğimiz yöntemler, 20. yüzyılda geliştirilmiş pek çok yöntem gibi, yapısalcılık, göstergebilim, psikanaliz, vb. ile işbirliği yapar, yardım alır. Bir bakıma gücünü de bu genişlikten alır.

Geçmiş dönemlere ait metinleri, dolayısıyla o tarih dilimlerini

toplumsal cinsiyete dair çözümleme ve feminist bir açıyla eleştirmek, tüm feminist metodolojiye dayanan çözümlemeler gibi bir dirençle karşılanabilir. Bu açıdaki eleştirilerin, genellikle bir savunma direnciyle karşılaştığını gözleyebilirsiniz, hatta deneyimlersiniz. Sanki iki olumsuzluk buluşmuş gibidir. Eleştiri ve feminizm, yerleşik ataerkil zihin için tek başlarına yeterince antipatik iken bir de ortak bir cümle kurmaları iyice rahatsız edici görünebilir.

Eleştiri, her ne kadar sözcüğün günlük kullanımında olumsuz bir anlama karşılık geliyorsa da aslında bir şeyi ayrıntılarıyla inceleme, etraflıca anlatma, tarif etme, tüm yönleriyle aydınlatma demektir. Pek çok kuramsal tanım yanında T. Yücel'in eleştiriyi 'bir okuma deneyiminin aktarılması' olarak tanımlaması, R. Barthes'ın 'bir dünya üzerine dünya, bir söylem üzerine söylem kurma' önermesi, eleştiriyi asık yüzlü otoriter yaklaşımından sıyıran ifadelerdir. Bu bağlamda gerçek bir eleştiride bir suçlama, yargılama değil, bir anlama, anlamlandırma ve açıklama çabası vardır. Eleştiri ve yazın kuramı içinde bolca tartışılan eleştirinin nedenselliğe, açıklamaya, tarif etmeye dayanan bir alan olduğunun algılanması önemlidir. Aksi halde eleştiri, olanı çözümlemeye değil, ne olması gerektiği üzerine fikir yürütmeye başlar ki bu, kuralcılıktır. Sanatta ve düşüncede böylesi bir gerekirciliğin fayda icat ettiği herhalde görülmemiştir. Bu kuralcılık ve gerekircilik, tartışma da üretemez. Bu yüzden olmayan üzerinden fikir yürütmek yerine, olanı anlamak, anlatmak, açıklamak, olan üzerinden düşünce geliştirmek eleştiri bağlamında faydalı olur.

Toplumsal cinsiyet ve feminizm ana başlıklarında, yani cinsiyete dair ayrımcılığın deşifre edilip açıklanmasına, toplumsal cinsiyete dair kalıpyargıların irdelenmesine yönelik bir okuma, daha baştan eril bir zihin tarafından dirençle karşılanır, reddedilir. Bunun gerekçesi, olmayan bir ilişki biçimini, olduğunu iddia etmeyen bir metin içinde aramanın haksızlığı düşüncesine dayandırılır. Bu karışık cümleyi şu basit örnekle açıklayalım:

Feminist eleştirinin, Antik Yunan (ya da odak aldığı herhangi bir metni ve dönemi) metinlerini ele aldığında bunların kadın düşmanı olduğunun kanıtlanmaya çalışıldığı düşünülüyor. Ya da tam aksi olarak feminist eleştirinin sıklıkla yöneldiği örneklerden birisi olan Medea, Phaedra gibi suç içeren figürleri haklı çıkarmaya çalış-

tığı hatırlatılıyor. Bir küçük not olarak böyle bir makale ya da çalışmaya, feminizmin suçu, ölümü yücelttiği bir çalışmaya hiç rastlamadım. Kaldı ki feminist eleştiri, anlamaya, deşifre etmeye, örtülü olanı açığa çıkarmaya yöneliktir ve geçmişi yargılamak yerine araştırmak, buradan bugüne dair sonuçlar, tartışmalar üretmek amacındadır. Tarihin sayfalarında yerini almamış, perde arkasında tutulmuş, bırakılmış unsurları araştırmayı hedeflerken, metindeki anlamları da böyle bir tartışma açma çerçevesinde irdeler. Mesela, bir antik tragedya incelerken, Antik Yunan toplumunda cinsiyet eşitliğinin uygulanmadığı, kadınların bu yolla aşağılandığı gibi bir sonuca varmaya çalışmaz. Tam aksi, antropolojik bir açı kurarak dönemi anlamaya, cinsiyete dayalı ayrımcılığın temel dinamiklerini çözmeye, bunun nelere neden olduğunu, bugünkü ayrımcılık modelleri ile benzerlik ya da farklarını, bugünkü izdüşümlerini düşünmeye, bu bağlamda tartışma açmaya çalışır. Kendisine sunulan bilgiye razı gelmeyip bunu araştırır, alternatifleri irdeler. Kadının sahnede fiziksel olarak bulunmadığı bir dönemde, örneğin Antik Yunan ve Elizabeth dönemlerinde, bunun nedenlerini, nelere neden olduğunu, metinlerin ve tiyatro anlayışının bu bağlamda yeniden düşünülmesi gerektiğini imler. Daha da çıplak bir ifade ile Feminizm, erkek düşmanlığı olmadığı için, Feminist Eleştiri de temel olarak metinlerde erkek karşıtı bir yol izlemez, erkeklerin kötü niyetli olduklarını kanıtlamaya çalışmaz.

Feminist Eleştiri, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının irdelenmesine dayalı bir okuma, disiplinler arası bir çalışmadır, fakat iki bilgiyi basitçe bir araya getirip toplumsal bir sonuç çıkarmaya da çalışmaz.

ERKEK GÖZÜYLE: KENDİSİNİ FEDA EDEN KADIN, IPHIGENEIA

Bireyin kendisini feda etmesi, kutsal, etkili bir temadır. Farklı kültürler, farklı açılarla, farklı derecelerle işlenmiştir. İsa'nın tüm insanlık için kendisini feda etmesinden, çocuklarını kurtarmak için kendisini feda eden bir anneye, vatanını kurtarmak için kendisini feda eden bir askerden, sınıf arkadaşlarını kurtarmak için kopya suçunu tek başına üstlenip kendisini feda eden öğrenciye kadar çok farklı feda etme, kurban etme, kurban olma durumu vardır. Bunlar için kahraman, vefakâr, cefakâr, fedakâr, kurban, vb çeşitli sıfatlar kullanılır. Bizler, bu büyük dramların içinde bizzat olmayan bizler, günlük yaşamın küçük vazgeçişlerinde, büyük feda eylemlerini bir parça olsun hissederiz. Birisinin kendisini feda etmesinde, neyin uğruna bu fedanın gerçekleştiği önemlidir. İnanç, vatan, millet, onur, tüm bir insanlık, vb.? Fedanın, neyin uğruna gerçekleştiği kadar, kimin kendisini feda ettiği, feda etme şekli de etki alanında önemli bir ağırlık taşır. Bir kadının kendisini feda etmesi, bir erkeğin kendisini feda etmesinden, bir annenin kendisini feda etmesi, gencecik bir kız çocuğunun feda edilmesinden, yaşlı kocamış birinin kendisini feda etmesi, gençliğinin doruğunda birisinin kendisini feda etmesinden farklıdır. Feda, statü ve cinsiyet bakımından farklı anlamlar üretir. İşin aslı toplumsal cinisyet kalıpyargılarımız, feda edilen, feda eden ve diğerleri arasındaki ilişkiyi belirler, yönetir, yönlendirir.

Kendini feda etme konusunda Antik bir karakter olarak Ifigenia ilginç bir örnek. Euripides'in ikili bir tragedya olarak kurduğu Iphigenia, *Iphigenia Aulis'te* ve *Iphigenia Tauris'te* olarak iki bölüm şeklinde literatürde yerini almıştır.

Adı geçen kadın, babası ya da kocası tarafından değil bir tanrı tarafından bir tapınağa getirilmiş ve kral tarafından da burada yaşamaya mahkûm edilmiştir. Ölümden kurtuluş, onun için mahkûmiyet, ömür boyu hapis olmuştur. Yıllarca burada yaşamış, görevini yerine getirmiş, yapması gerekenleri yapmıştır. Artık buradan çıkmak, kaçmak, gitmek istemektedir. Ama bir kadın tek başına ne

yapabilir, nereye gidebilir ki? İşte burada, feda eylemi farklı açılarla yorumlanmayı bekliyor...

Euripides Üzerine Birkaç Söz

> Aiskhylos ve Sophokles'de tragedya, kahramanı dışarıdan açıkça tehdit eder, tanrılar da onu yere sererlerdi. Bombalar göklerden gelmekteydi. Her zaman ve hemen yanımızda olan Euripides (bize kendi yüreğimizden daha yakın ne var ki?) tragedyayı kendimizin bile bilmediği bu yüreğin derinliğine yerleştirir. Bu nedenle bombalar sadece gökten düşmezler, insan yüreği de bir patlayıcıdır aynı zamanda...[329]

Kadın araştırmalarının, feminizm ve toplumsal cinsiyet başlıklarının tiyatro ile kesişme noktaları üzerine çalışılıyorsa, araştırmanın yolu kaçınılmaz olarak bazı yazarlara çıkar. Euripides, yazdığı metinlerdeki kadın karakterlerle dikkati çeken ilk tiyatro yazarıdır ve sık sık Ibsen, Strindberg gibi 19. yüzyıl yazarlarıyla karşılaştırılarak irdelenir. Oyunlarındaki öfke ve ihanet dolu (ihanet eden ya da ihanete uğrayan) kadın karakterler nedeniyle kendi döneminde 'kadın düşmanı' (misojin) olarak nitelenen Euripides bu özelliği ile Aristofanes'in pek çok oyununda da alaya alınmıştır.

MÖ 484 ile 406 yılları arasında yaşadığı sanılan Euripides, Aiskhülos ve Sofokles ile birlikte, Atina'nın yetiştirdiği üç büyük tragedya yazarından biri, en gencidir. Varlıklı sayılabilecek bir yaşam sürmüş olan Euripides her zaman muhalif, yerleşik değerleri rahatsız edebilecek durum ve çelişkileri irdeleyip soruşturan, ezberbozan oyunlar yazmıştır. Fransız grekolog J. de Romilly'nin şu belirlemesi, Euripides'i değerlendirmek için bir başlangıç noktası olarak hatırlanabilir:

"Modernite kavramı, Euripides gibi bir antik dönem yazarı için kullanıldığında çift anlamlı olarak anlaşılmalıdır. Bir kez Euripides, gerek kendisinden öncekilere, gerekse çağdaşlarına kıyasla modern'dir. Aiskhülos ve Sofokles'ten sonra Euripides, tragedyayı yenileştiren, açığa döken, bir skandal soluğu getiren kişidir. Bir deyişle o kendi döneminin modernidir."[330]

Romilly gibi pek çok araştırmacı ve yorumcunun da vurguladığı bu özelliği nedeniyle bugün Euripides en çok sahnelenen antik

dönem yazarlarının ilk sıralarındadır. Çünkü metinlerde ele alınan çelişkiler, tartışılan konu ve olgular, modern yaşam ve modern insandan hiç de uzak olmayan meseleler olmakla kalmaz, defalarca ve farklı açılardan yorumlanmaya açık bir şekilde işlenmiş olmaları nedeniyle de dikkati çekerler.

Yaşamı boyunca düşünmek, okumak ve yazmak dışında pek bir şey yapmayan Euripides'in, Salamis Adası'ndaki bir mağarada çalıştığı, yazdığı sanılıyor. O, en genel ifadeyle Aiskhülos ve Sofokles'in site toplumuna olan bağlılıklarına benzer bir bağlılık göstermemiş ve yazdığı metinleri öncülleri gibi site sorunlarının odaklandığı konularda düşünmeye, tartışmaya adamamıştır. Açıkçası Euripides'in dünyaya, tanrılara ve insanlara ilişkin birbiriyle çelişen düşünceleri, tüm eskiden kalanlara kuşkuyla bakan tartışmacı, aydınlanmacı / sofistik bir yaklaşımı vardır. Latacz'ın belirttiğine göre Euripides'in yirmi iki oyunu Dionisos Tiyatrosu'nda sahnelenmiş fakat yalnızca dört kez birincilik ödülü almıştır. Yani gayet popüler olmasına karşın resmi bir onay almamıştır.[331] Euripides gibi bir yazarın oyunlarının onaylanması elbette pek kolay değildir. Euripides, *"kölelik hakkında, kadının durumu hakkında, cinsiyet eşitliği hakkında ve özellikle tanrıların yaşamımızdaki rolü hakkında, tanrıların ya da rastlantının niteliği hakkında bir tartışma açacak kadar her tür insani sıkıntıya, her tür insanca arayışa duyarlıdır."*[332]

Euripides'in yazdığı düşünülen doksan iki oyundan on sekizi bugüne ulaşmıştır. Bu oyunlarda koro bölümlerinin oldukça azaltılmış olduğu, yazarın her şeyi sorgulayan yaklaşımını her fırsatta dile getiren, insana özgü bütün kusur ve çelişkilere açık karakterler yarattığı dikkati çeker. Nietzche, Euripides'i tragedyanın öldüğü ve melodramın/dramın doğduğu bir noktaya yerleştirir. Euripides yüceltilmiş dilde, anlatımda, idealize edilmiş kahramanlar ve sorunlarında, inançsal ve toplumsal değerler ile kimi tabular üzerinde ciddi bir yapı bozumcu tavır sergiler. Euripides kabul etmeye ve uzlaşmaya davet eden değil, kışkırtıcı ve tartışmaya, düşünmeye çağırandır.

Euripides'in metinlerine genel olarak bakıldığında olayın nedeni ya da çözümü noktasında bir kadın karakterin olduğu görülür. İncelemeci ve yorumcular için burada bir yol ayrımı vardır. Bir açı,

Euripides'in kemikleşmiş bir eril yaklaşımın izinden gittiğini söylerken diğer açı, yazarın aslında konuya kadın gözüyle baktığını ve yorumladığını, dişil bir yaklaşımı olduğunu ileri sürer.

Euripides'in elimize ulaşan en eski oyunu *Alkestis,* eceli gelen kocası Kral Admetos'un yerine ölmeye razı olan Alkestis'in öyküsünü anlatır. En güçlü tragedyalarından biri *olan Medea,* haksızlığa ve hakarete uğrayan bir kadının kocasından acımasızca öç alışını ele alır. Yaşlılık yıllarında kocasını mutlak yalnızlığa mahkûm etmek için çocuklarını ve evleneceği kadını öldüren Medea'ya, tüm yaptıklarından sonra izleyicinin yakınlık duymasını sağlaması, yazarın başarısıdır kuşkusuz. *Hippolitos'ta* ise üvey oğluna âşık olan, bu aşktan utanan ama tutkularına da engel olamayan, reddilmenin öfkesi ile onun kendisine sarkıntılık yaptığını söyleyerek intihar eden Phaedra'yı anlatır. Phaedra'nın aldığı intikam, artık hayatta olup göremese de, üvey oğlunun babası tarafından lanetlenerek sürgün edilmesi olur. *Andromakhe, Hekabe, Troyalı Kadınlar* ise Troya savaşının sadece erkeklerin yaralanıp öldükleri, kahramanlık kazandıkları bir savaş değil, kadınların da eziyet ve işkence gördükleri, köle tutulduklarını vurgulayan metinlerdir. *Orestes'te* ve *Elektra'da* bir kadının aldatılması ve aldatması temelinde işlediği ve kurban gittiği cinayetler tartışılır. Bu sırada anne olma durumu üzerinde de düşünme, tartışma alanları açılır. *İfigenia Aulis'te, İfigenia Tauris'te* (öyküde daha sonra gelir ama daha önce yazılmıştır) ve *Helena,* mutlu sonla biten oyunlardır ve son derece ilginç argümanlara dayanır. İfigenia öyküsü, her iki bölümüyle de öncelikle kurban olma, kurban edilme durumuna temellenerek tanrılar düzeni ile bu dünya arasındaki ilişkiyi, sorumlulukları sorgular. *Helena* ise mitolojide temel noktalardan birinde bulunan Helena öyküsüne alternatif bir bakış gibidir. Bu oyunda, Paris ile Troya'ya kaçan ve böylece büyük savaşa neden olan büyülü kadın, Menelaos'un karısı Helena değil, bir hayalettir...

İntikam almak kararıyla suç işleyen kadınlar Euripides'in özellikle üzerinde durduğu bir başlık olmuştur. Davranışların tek sorumlusunu bireyin kendisi olarak belirleyen Euripides'in bir kadın düşmanı olduğu yorumu da yapılabilir, tam aksi de ileri sürülebilir. Euripides'in tragedyalarındaki kadın karakterleri inceleyen M. Erim'e göre Euripides'in bu kadınları ahlaksız, kötü ruhlu kişi-

ler olarak damgaladığı kanısına varılırsa, elbette bir kadın düşmanı olarak görülebilir. Buna karşılık pek çok idealize edilmiş kadın figürü da oyunlarında dikkati çeker.

> İdeal eş ve anne olarak Andromakhe, Alkestis; vefalı kadın rolünde Euadne, ismini taşıyan eserde Helene; vatanı veya yakınları için seve seve ölen Iphigeneia ve Makaria, hür ölmeyi esirliğe tercih eden Polyksene çizdiği iyi ve asil ruhlu kadın portrelerine birer örnektir. Bundan başka birçok eserinde veya eserlerinin bazı sahnelerinde bencil, korkak veya kalleş bir erkeğin karşısında kadınları daha yüksek ruhlu, daha fedakâr ve yiğit, onur sahibi kimseler olarak tasvir etmiş, böylece seyircinin sempati ve hayranlığını kazanmalarını sağlamıştır. Alkestis ile Admetos'u, İphigeneia ile Agamemnon'u, Hekabe ile Odysseus'i ve tabii Medeia ile İason'u böyle erkekleri küçülten bir karşılaştırma içinde seyircisine sunar. Gene birçok eserinde, efsanede kötü ahlaklı, meş'um kadın diye tanınan bazı kadınlarıysa tamamen iyi (Helene) veya iyi tarafları da bulunan kimseler olarak canlandırmıştır (Iokaste ve Klytaimnestra). Kadınlarla ilgili hemen bütün eserlerinde de kadın kahraman zekâsını ve ikna kabiliyetini kullanarak, tertiplediği bir düzenle ya başka türlü baş edemeyeceği düşmanından intikam alır (...) veya yakınlarını -çoğunlukla erkekleri- ve kendisini güç bir durumdan kurtarır (mesela Tauris'te Iphigeneia ve Helene). (...) Tamamen kötü yaratılışlı kadın olarak sadece (*Helene*'deki kişiliği hariç) Helene'e ve Hermione'ye rastlıyoruz.[333]

Sonuç olarak ister dişil isterse eril bir açıdan bakılsın, Euripides'in yazdığı oyunların neredeyse tamamının merkezinde kadın vardır ve doğal olarak bundan sonrası metnin nasıl yorumlandığına ya da konunun hangi düzlemde tartışıldığına bağlıdır. Euripides'in hangi taraftan baktığına karar vermek ise yaşadığı dönem ve bu dönemin genel değerlerini irdelemek açısından faydalı olabilir.

Yine de metni yeniden ürettiğimiz bugün, Euripides'in sunduğu tartışmalar aracılığıyla kendi günümüze bakmak ve tartışmak, bazı kavramları altüst edip yeniden değerlendirmek önemli. Tartışmaları boyutlandırmadaki ezber bozan seçenekleri ile Euripides bize yardımcı olacaktır.

Aulis'ten Tauris'e İfigenia

İfigenia'yı ve onun aracılığıyla tartışılan 'tanrı - insan karşıtlığı, kurban, kamu çıkarı ve insan' gibi konuları, Antik Yunandan bugüne pek çok sanatçı konu edinmiş, yorumlamıştır. İfigenia ilgi çekici, hüzünlü bir figür olarak Antik Yunandan Neo-Klasik döneme, Romantizme kadar pek çok önemli sanatçının dikkatini çekmiştir. Latacz'ın cümlesiyle İfigenia'nın öyküsü –özellikle de öykünün Auris'te geçen ilk bölümü–

"Yunan mitos'unun bulunduğu en eski çelişkilerden birini içerir ve Atresoğulları mitos'unun bize ulaşan tüm işlenişlerinde anahtar işlevi görmektedir."[334] Aiskhülos'un *Orestia*'sı, Sofokles'in ve Euripides'in *Elektra* 'sı gibi mitosa ortak hemen tüm metinlerde İfigenia dolayımı işlenir. Antik metinler üzerine çalışmaları olan J. Latacz'ın aktardığına göre Antik Yunan'dan sonra Roma Cumhuriyet Dönemi tragedyalarında da bu öykü ele alınmış, ayrıca Rönesans'tan bu yana da öykünün ilk bölümü olan Aulis öyküsü ağırlıklı olarak işlenmiştir.[335] Sofokles'in *İfigenia*'sı kayıptır ama onun her zaman olduğu gibi öyküyü destana bağlı kalarak anlattığı düşünülmektedir. Ayrıca Euripides *İfigenia Tauris'te* (MÖ 413) ve *İfigenia Aulis'te* (MÖ 406), Racine *Iphigenie* (1674), Goethe *Iphigeneia Tauris'te* (1779), Schiller *Iphigenie* (1790) adlı metinlerinde, Gluck *Iphigeneia Aulis'te* (1774) ve *Iphigeneia Tauris'te* (1779) adlı operalarında bu hüzünlü kahramanı merkez edinmişlerdir.

Burada Racine'in öykünün ilk bölümünü, Goethe'nin de ikinci bölümünü yeniden yorumlamayı tercih etmesi oldukça ilginçtir. Hatta bu karşılaştırma ayrı bir yazının konusu olacak kadar zengin bir metinler arasılık sunar. Kuşkusuz ki seçimleri, dönem karakteristiği olarak tartışmayı seçecekleri ve ekleyecekleri derinlik yaşadıkları dönemin sanat ve estetiği ile ilintilidir. Yine de Goethe'nin yazmak için, İphigenia öyküsünün çok daha görkemli olan ilk bölümü yerine ikinci bölümünü tercih etmesi, burada Pylades ile Orestes arasındaki dostluğu daha derin ve etkili bir ifade ile sunması da dikkat çekicidir.

Diğer taraftan da çeşitli müze ve galerilerde İfigenia'nın kurban olarak sunulması, Orestes ile Pylades arasındaki dostluk, Artemis tapınağındaki bekleyişi içinde Iphigeneia defalarca resmedilmiştir.

Bu yorum ve değerlendirmelerin pek çoğu Euripides'in İfigenia'larına, yani öykünün Aulis'te geçen ilk bölümü ile Tauris'te geçen ikinci bölümüne dayanır. A. Erhat'ın vurguladığı gibi Homeros, Troya savaşı ile doğrudan ilişkili olmasına karşın destanlarında İfigenia'dan pek söz etmemiş, bu genç kadının adını *İphianassa* olarak sadece iki kez anmıştır.[336]

Euripides'in anlattığı İfigenia'nın Aulis körfezinde başlayan öyküsü Tauris körfezinde son bulur.

Ifigeneia Aulis'te[337], kentin 'henüz sükûnet içinde' olduğu bir anda başlar. Truva'ya saldırmak için toplanan ordu Aulis limanında rüzgâr olmadığı için hareket edememekte, sabırsız bir bekleyiştedir. Tanrı sözcüsü Kalkhas, Artemis'e bir kurban sunulursa rüzgârın çıkacağını, deniz yollarının açılacağını ve zafer kazanılacağını bildirmiştir. Bu kurban da orduların komutanı kral Agamemnon'un kızı İfigenia olacaktır. Agamemnon kızını Akhilleus ile evlendirileceği haberini göndererek Aulis'e çağırmıştır, ancak bu evlilik işi, kızı kurban etmek üzere çağırmak için söylenmiş bir yalandır. Ne var ki Agamemnon'un hesaplamadığı bir şey olur. Kızının evleneceğini düşünen geleneklerine bağlı Klytamenestra, düğün hazırlıkları yapmak için İfigenia ile birlikte henüz küçük bir çocuk olan Orestes'i de yanına alarak gelmiştir. Yaşayacağı acıdan uzak tutmaya çalıştığı karısını karşısında gören Agamemnon şaşkındır, çünkü o *"bu çirkin işi mümkün olduğu kadar az gözyaşı dökerek"*[338] yapmak istemektedir. Her şeyi öğrenen Klytaimnestra çaresizlikle adının bu işe karıştırılmasından dolayı öfkeli olan Akhilleus'un ayaklarına kapanarak yardım ister, ardından Agamemnon'a kızlarını öldürmemesi için yalvarır. Tüm olanları sessizce izleyen İfigenia ise önce babasına kendisini kurban etmemesi için yakarır, ancak hemen durumu kavrar ve bütün Yunanistan için kendini feda etmeye karar verdiğini açıklar. O, *"gemilerin yola çıkması, Phrygialıların mahvı, kadınların ileride herhangi bir barbar tecavüzünden korunması"*[339] için ölüme gidecektir. İfigenia, ardından yas tutmamalarını tavsiye eder, akıbeti üzerine kehanetlerde bulunur ve *"Yunanlılara zaferle beraber selameti getirmek için geliyorum,"* diyerek sunağa doğru yürür. Herkes acı bir şaşkınlık içindeyken Haberci, kızın tam kurban edileceği anda sunaktan alındığını, yerine konulan geyiğin boynunun kesildiğini, İfigenia'nın ise kur-

tulduğunu ve tanrıların katında olduğunu haber verir. Rüzgâr çıkmıştır, Agamemnon zafere uğurlanır.

Görüleceği gibi bu öykünün finalinde bir belirsizlik var. İfigenia, Arthemis tarafından ölümden kurtarılmıştır ama nerede olduğu bilinmemektedir. Bu dünyadan ayrılmıştır. Onu barbarlar değil tanrılar kaçırmıştır. Sonuçta İfigenia artık bu dünyada değildir, kendisini ülkesinin erkekleri savaşa gidebilsin diye feda etmiştir...

Öykü, *İfigenia Tauris'te* ile devam eder. Bu kez Artemis'in kafatasları ve kanla süslü tapınağının önünde buluruz İfigenia'yı. Artemis onu kurban edileceği anda sunaktan kaçırarak Tauris'e getirmiş, kral Thoas'ın emriyle de o günden bu yana ülkeye ayak basan yabancıların kurban sunulması ile görevlendirilmiştir. Kan döken değil, adayan olarak. İfigenia gördüğü rüyanın da etkisiyle ülkesine ve ailesine duyduğu özlemi dile getirirken iki yabancının ülkeye geldiği haber verilir. Bunlar, kardeşi Orestes ile onun yakın dostu Pylades'tir. Orestes'in Erynlerin musallat ettiği çılgınlıktan kurtulması için Artemis tapınağına gökten inen heykeli alıp Atinalılara götürmesi gerekmektedir. İfigenia onlardan Troya'nın yerle bir edildiğini, Agamemnon'un karısı tarafından, Klytaimnestra'nın da oğlu tarafından öldürüldüğünü, Orestes'in ise hâlâ yaşadığını öğrenir. Şimdi, Orestes'e yazdığı mektubu iletmesi karşılığında ikisinden birinin canını bağışlayacağını bildirir. Orestes ile Pylades arasındaki dostluk, birbirleri uğruna ölmek istemeleri ve Pylades'in Elektra'nın kocası olması dikkate değer ayrıntılardır. Kimlikleri ortaya çıkıp birbirlerini tanıdıklarında buraya geliş amaçları olan Arthemis heykelini de alıp kaçabilecekleri bir plan yaparlar. Plana göre, anne katili olan bu kişiler kirlidirler ve dokundukları her şey kirlenmiş sayılır. Athena'nın heykeline de dokunup onun kutsallığını kirlettikleri için şimdi heykelin ve kurbanların denizde yıkanıp arınması gerekmektedir. Aniden çıkagelen Kral Thoas, kucağında heykelle tapınaktan çıkmakta olan İfigenia ile karşılaşır. İfigenia'nın tembihine göre günahın bulaşmaması için arınma işlemi tamamlanıncaya kadar kimse sokağa çıkmayacak, kimse bakmayacak, duymayacak, görmeyecektir. İfigenia ve iki yunanlının kutsal heykelle birlikte kaçtıkları ve bu kişilerden birinin de Orestes olduğu haberi geldiğinde her şey için çok geçtir. Ne

var ki kaçakların gemisi fırtına yüzünden limandan ayrılamamaktadır. Thoas'ın öfkesini Athena yatıştırır, Orestes'in buraya kehanete, tanrı buyruğuna uyarak geldiğini, artık her şeyin yoluna gireceğini bildirir. Tanrılara karşı gelmenin pek de akıllıca olmadığını bilen Thoas da mutlu sonu onaylar...

Mitoloji dev bir labirenttir, kaybolmak kaçınılmazdır. İçinden çıkmayı başardığınızda keyif almaya başlarsınız. İfigenia'yı tanıma isteği bu dev labirente girmeyi kaçınılmaz kılıyor. İster Euripides'in, ister Goethe'nin metninde, isterse Gluck'un operasında görelim, onu sadece karşılaştığımız anki İfigenia olarak değil, tüm öyküsüyle değerlendirmemiz gerekir. Hırslı yunan komutanı Agamemnon'un kızı, acımasız ve küstah Menelaos'un yeğeni, Elektra ile Orestes'in ablası, Arthemis'in önce kurbanı sonra sunak rahibesi olmak, İfigenia'yı kendine özgü bir öykü, kendine özgü bir birikimle ayakta tutar. Tauris'te bulduğumuz Iphigeneia'nın, Aulis'te yaşadıklarının ağırlığını, acısını, bazen de öfkesini taşıdığını unutmamak gerekir.

İki Tragedya ve İfigenia'yı Yeniden Okumak

İfigenia öykünün her iki bölümünde de olumlu bir figürdür. Peki, onu olumlu yapan özellikler nelerdir? Bu belirleme ve soruyu metin üzerine düşünürken tekrar tekrar sormak, yanıt aramak yorumumun temel arayışı ve belirleyeni...

Öncelikle belirtmek gerekir ki *İfigenia Aulis'te* ve *İfigenia Tauris'te* adlı tragedyalar, Latacz'ın da vurguladığı gibi Euripides'in 'dolantı oyunları' denilen oyunları arasında, *Helena, İon, Elektra, Andromakhe* ve *Orestes* adlı yapıtları ile birlikte anılır.[340]

Dikkati çeken ilk ortak nokta her iki tragedyanın da mutlu sonla bitmesidir. Tragedya denilince akla hemen trajik ölümlerle sonlanan metinler gelir, mutlu bir son, tragedya ile ilişkilendirilmez. Oysa Aristoteles tragedyayı tanımlarken bir 'karşıtına dönüşme' durumundan söz etmiş, tartışmıştır. Başlangıç durumunun 'karşıtına dönüşmesi', yani mutluluktan mutsuzluğa ya da mutsuzluktan mutluluğa geçiş, tragedyanın temel koşullarından biridir. Aristoteles'e göre ise yaşananların mutluluktan mutsuzluğa dönüşmesi daha etkilidir. Yani o hep alışık olduğumuz tragedya kalıbı...

İfigenia öyküsünü konu alan her iki tragedya da yoğun bir bekleyiş ve kurtulma isteğine temellenen bir başlangıç durumuyla açılır ve her ikisi de çıkışın sağlandığı bir rahatlama durumuyla biter. Bir rahatlama durumuyla biter ama net bir çözüme de ulaşmaz, bir belirsizlik hali ile noktalanır. Açıklayalım:

Öykünün Auris bölümünün finali aslında tam bir mutluluk durumu değildir. İfigenia ölmemiştir belki ama nerede olduğu bilinmemektedir. Haberci, onun kurban edilmediğini ve artık tanrılar katında olduğunu bildirmiştir sadece. Dolayısıyla bu, gerçek bir mutluluk / çözüm değil tam bir belirsizlik halidir. Tauris bölümünün finali de benzer bir belirsizliğe sahiptir. İfigenia, Orestes ve Pylades'in gemisi yola çıkmıştır fakat Tauris körfezinden çıkmadan fırtınaya yakalanmışlardır. Bu fırtına Arthemis tarafından sükûnete erdirilirse de sonra ne olacağı, sağ olarak yurtlarına ulaşıp ulaşmadıkları belli değildir. İfigenia sadece Tauris'ten kurtulmuştur. Yolculuğun neyle sonuçlanacağını bilemeyiz. Kısacası burada da mutlu bir sonuç değil tuhaf bir belirsizlik hâkimdir.

İfigenia öyküsünü iki ayrı tragedya olarak yazan Euripides'in, öykünün kendi zaman dizisinin önce ikinci bölümünü, bundan yedi yıl sonra ilk bölümünü yazmış olması çok ilginçtir. Yine de birbirinden farklı bir ritim ve atmosfere sahip bu iki tragedyanın aynı içerik şablonuna göre yazılmış olduğunu iddia etmek mümkün...

Her iki tragedya da **bir bekleyiş durumu ile açılır.** İçeride, dışarı çıkmayı bekleyen vardır. Auris ve Tauris'in körfez kentleri olduğunu hatırlamak, şeklen de bir içerisi ve dışarısı imgesini sabitleyebilir. İçerideki, dışarı çıkmak için çözümü kendi içinden üretememekte, dışarıdan / kendi dışından bir kurtarıcı beklemektedir. Auris'te bekleyen koca bir ordudur, Tauris'te bekleyen ise yalnız bir kadındır. Öyle görünüyor ki Euripides'in her iki tragedyada da kullandığı şablona göre, **dışarıdan farklı bir amaçla gelen (kendisini orada neyin beklediğini bilmez) içeride tutsak kalmış olanı (ya da çıkışı bir şekilde engelleneni) kurtarır.**

Bu şablona göre anlatının ilk bölümünde İfigenia, kendisini gerçekte neyin beklediğini bilmeden, Akhilleus ile evleneceğini zannederek Auris'e gelmiş (açıkça babası tarafından kandırılmıştır), olanları öğrendiğinde kurban edilmeyi kabul ederek (bu, kabulden çok bir dayatmaya boyun eğmedir) tanrıları da memnun

etmiş, böylece rüzgâr çıkmış ve ordu savaşa / zafere doğru hareket etmiştir. İçerideki dışa çıkar, tutsaklık son bulur ve tragedya bir eylemle tamamlanır.

Yine aynı şablona göre anlatının ikinci bölümünde ise Orestes, gökten inen Arthemis heykelini almak üzere Tauris'e gelmiştir; orada, Aulis'te kurban edildiğini sandığı kardeşi İfigenia ile karşılaşmak bekleyeceği en son şeydir, fakat finalde hem kendi amacını gerçekleştirir hem de İfigenia'yı dışarı çıkarmayı / kurtarmayı başarır, ülkelerine doğru yola koyulurlar. Öykünün ikinci bölümünde de dışarıdan gelen içeridekini kurtarır, tragedya bir eylemle son bulur.

Dışarıdan gelen, bu yolculuğun kendi kader yolu olduğunun farkında değildir. Orada kurban olarak tanrılara sunulacağını İfigenia da Orestes de bilmez. Kurban töreni farklı sonuçlanmış olsa da kurtarıcı konumundaki, kurban edileceğini bilmediği bir hedefe doğru ilerlemiştir. İfigenia hiç direnmeyerek kurban edilmeye gönüllü olmuş, Orestes ise kurban edilmekten daha önemli olan kendi amacını gerçekleştirmek için kaçışa yönelmiştir.

Yine şablona göre kurtulmak / gitmek isteyeni engelleyen, bir doğa olayıdır. Aulis'te donanmanın hareketini engelleyen şey, Arthemis tarafından engellenen rüzgârdır. Tauris'te kurtulmak isteyen İfigenia'nın önündeki tek engel kendisi, burada olma sözüdür. Yalnız bir kadın olarak kurban sunulduğu tanrı tarafından sunaktan kurtarılıp buraya getirilmiş bir kadın olarak tek başına hareket etmesi, gitme isteğini dillendirmesi mümkün olmamıştır. O kendisi eyleme geçmemiş ancak kurtarılmayı ummuştur. Bir kadın olarak eyleme geçen değil, bekleyen, umut eden bir figür olarak çizilmiştir ve bu özellikleriyle de olumlanır. Sonunda kurtarıcı ile birlikte kaçışa yönelen Orestes, İfigenia ve Pylades'in içinde bulunduğu gemi aşırı rüzgâr ve fırtına yüzünden körfezden ayrılamamaktadır. İstediğini elde eden Tanrı, bir başka deyişle talep ettiği şey (ilk bölümde istediği bir kurban, ikinci bölümde heykeldir) gerçekleşen tanrı, doğanın insanın yolunu açmasını sağlar. Burada elbette mesele insanın doğa karşısında ne kadar güçsüz ve aciz olduğunu, tanrıların ise doğaya hükmederek sonsuz bir güce sahip olduklarını vurgulamak, insanlara hatırlatmaktır. Son söz olarak kurmayı planladığım cümleyi acelecilik edip burada da kurayım:

Yazılmış/üretilmiş her şey bir kolektif bilinç ürünü ise, insan, kendi ürettiği metinlerde, yine kendisini korkutmak ve acizliğini vurgulamak için doğaya hükmeden tanrıları kullanmıştır. İfigenia tragedyaları da buna iki örnektir.

Şablonda dışarıdan gelen konumunda olan, tragedyanın ilk bölümünde kadın, ikinci bölümünde erkektir. Kadın, kurtarıcı olmak için kurban olmayı kabul etmek, ölmek zorundadır. Sonunda tanrı müdahale edip ölmesine izin vermese de o ölmeyi kabullenmiş durumdadır. Ölmeden kurtulması ancak bir sürprizdir. Oysa erkek kurtarıcının ölmesine gerek kalmaz. O, kurtarıcı olarak görevini yerine getirdiği gibi, geliş amacını da gerçekleştirerek buradan ayrılır, tıpkı tanrıların söylediği gibi *"ya bir hile ya da bir şansla."*[341]

Başka bir ortak nokta da dışarıdan gelenlerin iki kişi olarak gelmeleridir. Kurtarıcı figürün kendisine eşlik eden bir de yoldaşı vardır... İfigenia annesi Klytaimnestra ile, Orestes ise yakın dostu Pylades ile gelir. Goethe'nin metninde Orestes ile Pyades dostluğunun diğer İfigenia öykülerinin ele alındığı metinlerde işlenişinden çok daha derin ve ağırlıklı olarak ele alındığını vurgulamak gerekiyor. Goethe'nin yazmak için tragedyanın ve karşılıkların daha görkemli olarak var olduğu Aulis bölümünü değil de öykünün ikinci bölümünü, Tauris bölümünü yazmayı seçmesinin ilginçliğini burada vurgulamak gerekiyor. Çünkü bu yoldaşlık, verili cinsiyet kalıplarının yıkıldığı bir dostluk, yaşamda paylaşılanların ağırlığıyla güçlenen bir yoldaşlık olarak çizilmiştir.

Son olarak, her iki tragedyada da ortak bir öge olan mektup, bir kurtuluş çağrısı olarak kullanılmış, fakat gönderilememiştir. Agamemnon'un Klytaimnestra'ya yazdığı ve kızının evlendirilmesi için göndermesini istediği mektup, kardeşi Menelaos tarafından ele geçirilmiştir. Emektar bir köle, bu iki kadının Aulis'e gelmesi için haber götürmüştür.

Ifigenia'nın Tauris'te bir köleye daha önce yazdırdığını söylediği mektup, tam anlamıyla işlevini gerçekleştirir ve kimliklerin açığa çıkmasını, böylelikle İfigenia 'nın Orestes'e kavuşup kurtulmasını sağlar. Bu mektup da yardım çağrısını, gönderilmeden gerçekleştirir.

Babası Tarafından Kurban Edilen Kız Çocuğu

Tanınmış bir sahabenin zaman zaman aklına gelen bir şeyden dolayı hüzünlenip gözyaşı döktüğünü, zaman zaman da bir şeyi hatırlayıp gülümsediğini görenler bunun nedenini öğrenmek istemişler. Sahabe de cahiliye devrinde kervanla yolculuğa çıkarken peynirden, ekmekten tanrılar yaptıklarını, bu tanrıları yanlarına alıp yol boyu onlara tapındıklarını, sonra yiyecekleri bitip açlık çekmeye başladıklarında da onları yediklerini anlatmış ve bu çelişki aklına geldiğinde gülmekten kendini alamadığını söylemiş. Başka bir açıdan bakıldığında bu, gayet işlevsel bir tanrı inancı, son derece hayati bir din anlayışı olarak yorumlanabilir... Ardından neden hüzünlendiği tekrar sorulunca da cahiliye devrinde kız çocuklarını diri diri gömdüklerini, kendisinin de gayet sevimli olan kız çocuğunu gömmek zorunda kaldığını, fakat en acı olanın da çocuğu çukur kazıp içine koyduktan sonra üzerine toprak atmaya başladığında çocuğun 'babacığım elbisene kum sıçrıyor' diye üzerini temizlemeye çalıştığını ve bunu hatırladıkça içinin acıyla yandığını anlatmış.

Bu anlatıda pek çok ibretlik nokta var elbette, fakat kız çocuğunun kendi ölümünü idrak etmek yerine babasına gösterdiği özen, meselenin temelini oluşturuyor. Burada ataerkil düzen ile tanrısal düzen içiçe geçmiş durumdadır ve aralarındaki hiyerarşi de dikkat çekicidir. Her ikisine de sonsuz bir itaat sunulmuştur. İnsanın ürettiği anlatıların çoğu bu itaati onaylar, olumlar... Ataerkil düzen tanrısal düzeni destekler, devamlılığı için çalışır.

Tanrılara sunulan kurban, her zaman etkili, hassas bir konu olmuştur. Tanrı hem kurban ister, hem de çoğunlukla, insan kanının dökülmesini engelleyecek bir şey yapar. Arthemis, hem Agamemnon'dan kurban ister, hem de tam İfigenia'nın boynu kesileceği zaman bir dişi geyik indirerek kızın ölmesini engeller. Tanrı hem İbrahim'in adadığı kurbanı ister hem de boğazı kesecek olan bıçağı bir anda köreltir ve bir koç indirerek oğlunun ölmesini engeller. Kısacası tanrılar aslında kurban değil, insanın itaatini isterler. Bıçağın boynu kesme anı da işte o mutlak itaatin kanıtıdır... Farklı inanç temellerine dayalı bu anlatılarda tanrının kesilecek kurbanın yerine, onun cinsiyetine uygun bir hayvan indirmesi ayrıca dikkat çekicidir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının tanrılar tarafın-

dan bu derece korunması pek ilginç sayılmaz, çünkü tanrıların onayı daima heteroseksüel bir sistemden yanadır.

Genel bir bakışla öykünün ilk bölümünde İfigenia kurban sunulan figür, ikinci bölümünde ise kurbanları adayan bir rahibe olarak karşımıza çıkar. Bu çelişki, Tauris metninde İfigenia'nın kaderi, temel çelişkisidir. Daha önce kurban sunulmuş biri olarak sunağa yürürken neler duyulup hissedildiğini ondan iyi bilen yoktur. Bunun acısı ve öfkesi (kurban sunulmasına neden olanlara karşı), aynı zamanda merhamet ve çaresizliği (sunağa kadar eşlik ettiği adaklara karşı) aradan geçen yıllara rağmen kaybolmamıştır. O, her iki metinde de kendisine söyleneni yerine getirmiştir. Kurban olunması gereken yerde kurban, kurban sunması gereken yerde de eşlikçi olmuştur.

İfigenia'nın kurban olmayı kabul etme kararı birkaç farklı nedene bağlanabilir. İlki, babasını memnun etmektir. İkincisi ise yurtsever duyguları, ulusunu kurtarmak istemesidir. Çocuk denecek yaştaki bu genç kadın şunu anlar: Kendi ölümü Troya'ya zafer getirecek, kendi kadınları kurtulacaktır. Eğer ülkesinin erkekleri Troya'da savaşmaz ve zafer kazanmazlarsa tüm yunan kadınları barbarlar tarafından kaçırılma ve tecavüz edilme, belki de öldürülme tehlikesi ile karşı karşıya kalacaklardır.

Şimdi soruyu tekrar soralım: İfigenia öykünün her iki bölümünde de olumlu bir figürdür. Peki, onu olumlu yapan özellikler nelerdir?

Ifigeneia vatanı ve insanları uğruna kendini kurban ettiği için mi yoksa erkek egemen dünyanın kendisine önerdiği ya da dayattığı şeyi kabul ettiği/etmek zorunda kaldığı için mi olumludur, düşünmek gerek...

Ya İfigenia itiraz etseydi? Kurban olmayı kabul etmeyip karşı çıksaydı ne olurdu?

O zaman elbette böyle olumlu bir figür olmayacaktı. Belki de Antigone gibi iradeyi tartışan güçlü bir kadın haline gelecekti. Şimdi uysal, olumlu fakat güçsüz bir kadın figür olarak görünmektedir. Antigone'nin o insanı tedirgin eden kararlılığı, katılığı yerine İfigenia yumuşak, uysal bir kadın figürü olarak görünür.

Donanma, Aulis limanında beklemektedir. Ölüm hareketsizliği hâkimdir, çünkü Arthemis gemilerin hareket etmesi için gereken

rüzgârları durdurmuştur. Donanmanın hareket edebilmesi için rüzgâra, rüzgârın esmesi için de bir kurban sunularak Arthemis'in gönlünün alınmasına ihtiyaç vardır. Bu noktada Iphigeneia devredir. Babası Akhillius ile evlendirileceğini söyleyerek Aulis'e getirtir. Aslında kurban edilecektir. Peki Arthemis rüzgârı neden engellemiştir? Aslında her şey Agamemnon'un Arthemis'in kutsal korusundaki geyiklerden birini avlamasıyla başlamıştır. Agamemnon avcılığı ile o kadar övünmüştür ki Arthemis onun bu kendini bilmezliğine ve tevazudan uzak doğasına ceza olarak rüzgârları kesmiştir. İfigenia, aslında babasının kabahatini, ülkesinin geleceğine çöken laneti kaldırmak için kurban edilecektir. Tıpkı diri diri kuma gömülürken babasının üzerine sıçrayan kumları silkeleyen o kız çocuğu gibidir.

İfigenia yaşamı boyunca erkeklerin yönlendirmeleriyle yaşam içinde oradan oraya sürüklenen bir figürdür. Henüz küçük bir kız çocuğu iken sırf güzel olduğu için (Güzel Ve Çirkin masalında olduğu gibi, neden talih hep güzel olanı ödüllendirmeden önce etraflıca cezalandırmaktadır?) yurdu adına ölmek, rüzgâr çıkması için kurban sunulmak üzere küçücük kardeşlerini bırakarak evlendirilmek bahanesi ile kandırılarak evinden, yurdundan çıkarılmıştır. Evleneceğini zannederek geldiği yerde onu ölümün beklediğini öğrendiğinde gösterdiği şaşkınlık bile o kadar serinkanlıdır ki... Kendisini bekleyen kadere yürümekten başka çaresi/çıkışı olmayacağını bilir. Babası onu ölüme atacak, kurban olarak tanrıya sunacaktır, ordular harekete geçsin ve savaşa yönelsinler diye. Yani savaşa gidilebilmesi için İfigenia'nın ölmesi gerekmektedir.

Bir kadın ancak ölerek kurtuluşun yolunu açabilir, kurtarıcı olabilir. Erkeğin ise bu kuruluşta ölmesine gerek kalmaz, o kahramanlığın tadını çıkarabilir. Yani kadının kahraman olabilmesi için ölmesi gereklidir. Anlatı neyi yüceltmekte, neye dikkat çekmektedir? Kurban olmaya uysalca boyun eğen kadını gösterdiği kahramanlıktan dolayı yüceltmeyi mi, sorgulamayan, katlanmayı seçen, direnmeyen, kendi seçimini ortaya koymayan bireye kızmayı mı seçiyoruz.

Auris'teki öyküde gözden kaçan bir başka figür Klytaimnestra'dır. Çocuğunun babası tarafından kurban olarak sunulacağını öğrenince deliye döner. Fakat bir kadın olarak çaresiz, bu korkunç

eylemi engellemek için erkeklere yalvarmaktan başka çaresi olmayan bir kadındır. Onun izini, Turis'teki öyküde buluruz. Burada, kocasını aldatan ve âşığı ile birlikte onu öldüren, daha sonra da oğlu tarafından öldürülen bir kadın olarak sözü geçer. Fakat onun, çocuğunun ölümüne katlanmış bir anne olduğu, bu acıyı hazmedemeyerek kocasını sonunda öldürdüğünden söz edilmez. Vurgulanan, kocasını aldatan bir kadın olmasıdır ve elbette ölmeyi hak etmiştir. Orestes ile Ifigenia arasındaki şu diyalog, durumun ilginçliğini ortaya koyar:

> IPHIGENEIA - Anneme onu yapmaya yüreğin nasıl elverdi?
> ORESTES - Bundan bahsetmeyelim, babamın intikamını almam lazımdı.
> IPHIGENEIA - Sebep neydi de kocasını öldürdü?
> ORESTES - Bırak annemin bahsini, öğrenme daha iyi... [342]

Anneleri konusunda onca olumsuz tavır sergileyen bu iki kardeş, babalarına ait olumsuz niteliklerden söz etmedikleri gibi onu sadece savaşta gösterdiği kahramanlık ile anarlar. Anlatı savaşta kazanılan kahramanlığı parlatır.

Bir kadın, yaşamı boyunca hep erkeklerin yönlendirmesi ve baskısı altında kalır. Evlenmeden babası... Ifigenia sonsuza kadar bakire bir aziz olduğu için de hep babası ve onun gölgesinin...

Ifigenia'yı Aulis'te yirmisine varmamış çocuk denecek yaşta güzel bir kız olarak izleriz. Kardeşi Orestes henüz konuşamamakta olduğuna göre bir ya da iki yaşında olsa gerek. Genç olmasına karşın olgun, cesur, kararlı ve yurdunu seven bir Ifigenia ile karşı karşıyayız... Tauris'teki Athena tapınağında gördüğümüz Ifigenia ise kırklı yaşlarındadır. Aulis'te bir iki yaşlarında olan Orestes şimdi yetişkin bir adamdır. Türlü acılar yaşamış, suçlar işlemiştir. Aulis'te olanlar sırasında henüz Pylades doğmamıştır... şimdi Tauris'te karşımızda neredeyse yirmi yıldır ıssız bir tapınakta yaşayan yalnız, erdemli bir rahibe vardır.

İki tragedyalık öyküsünün sonunda Ifigenia bir kral kızı olarak hayatının büyük bölümünü rahibe olarak geçirmiş, tapınakta diğer rahibelerle yaşamış yalnız bir kadındır. Kararları kendisine ait olmayan bir hayatı yaşamıştır. Antik dünyadaki kadın sınıfı genel olarak düşünüldüğünde bunda yadırganacak bir şey yoktur elbette. Ama bugünden baktığımızda bunun 'antik dünyada' yadırganma-

ması gerektiğini unutmamalı...

Ifigenia tanrı ile babası, o öldükten sonra da tanrı ile erkek kardeşi arasında kalan bir kadındır... Tanrı onu ölümden, kurban edilmekten kurtarmıştır. Ancak görülüyor ki sadece ölmekten kurtarmıştır. Şimdi ülkesinden çok uzaklardaki bu kurtarıcısı olan tanrının tapınağındaki görevini yerine getirmeye mahkûm edilmiştir.

Euripides'in insan doğasını çelişkileriyle yansıtma heyecanı Ifigenia'da karşılığını bulmuştur. Bu genç kadın Aulis'te yaşadıklarını da hatırlayarak Tauris'te yalnız, durgun, hüzünlü bir figür olarak çelişkiler, düşünceler içindedir. Kendisini kurban olarak sundukları için ülkesinin insanlarına hınç besler, öfkelidir, fakat yine de ülkesini özler, onları sever, onlar için sunağa yürümüş olmanın da gururunu yaşar. Vatanını özlemekte, fakat gidememektedir. Geçmişte kurban sunulmuştur, şimdi kendisi kurbanları sunmakla görevlidir.

Feminist eleştiri ve toplumsal cinsiyet çalışmaları son dönemde oldukça popüler bir çalışma alanı olarak görüldüğü gibi bir o kadar da antipatik karşılanıyor. Çalışmalarımı ve düşüncemi bu alanda yoğunlaştırdığımdan beri, bu yaptığımı iyi karşılayan, bu alanda çalışmanın olumlu yanlarını ifade eden bir erkek henüz olmadı. Daha çok esprili ve ironik bir üslup ile karşılaştım. Nedense kimse toplumsal cinsiyet çalışmalarının ezberimizi bozup yeni bir bakış oluşturmaya çalıştığını kabul etmek istemiyor. Yoksa ezberi mi bozmak istemiyoruz?

Feminist çalışmalar, kadın araştırmaları ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, bütün uygarlığı kuran, başlatıp geliştiren ve şu bulunduğumuz noktaya getiren, her türlü bilgi, inanç, savunma ve saldırı sistemlerini icat eden erkek egemen dünyaya bir tehdit olarak görülüyor olabilir.

Var olanı farklı açılarla tartışmak, olmuş olanı değiştirmez. Şimdi yeni bir bilgi ve bakışla Antik Yunan'a baksak ve orada yeni bir şeyler keşfetsek, bu, Antik Yunan'ı değiştirmez. Ama bugünü değiştirebilir. Bizi bir şeyleri sorgulamaya itebilir, bir şeyleri farklı bir açıyla irdelemeye yöneltebilir, belki her şeyi altüst edip bozar, yıkar ve yeniden düşündürür, ama bir şeyleri değiştirebilir. Bizi değiştirebilir. Neden olmasın? Her şey, değişmesini istemeyeceğimiz kadar mükemmel mi? Uygarlık yolculuğunda insanın pişman-

lık duyduğu şeyler yok mu?

Bir metni incelemek, bu metnin yaratıldığı dönem hakkında fikir verebilir. Bu, gerçekçi anlayışla yazılmış metinlerde olduğu gibi kimi zaman doğrudan, tarihsel malzemeden faydalanarak yazılmış metinler ya da soyutlamaya dayanarak yazılmış metinlerde olduğu gibi kimi zaman oldukça dolaylı yollardan olabilir. Her ne olursa olsun sanatsal bir anlatı, bize o dönemin yaşam gerçekleri hakkında iletilmiş bir belge değildir, böyle kullanılmaz. Fakat yaratıldığı günün gerçekleriyle tamamen ilgisiz olduğunu söylemek de herhalde mümkün değildir. Burada biraz keyfi davranıyor olabileceğimizi düşünüyorum. İşimize gelenleri bu anlatı metinlerinden çıkarıp günlük gerçek olarak kabul ediyoruz da işimize yaramayanları günlük gerçek saymıyoruz.

Öte yandan, ne olursa olsun, günlük gerçekleri değiştiremeyiz. Yaşanmış olanlar yaşanmıştır. Biz, bugüne, kendi adımıza pay çıkarmalıyız. Zaten sanat da bunun için değil midir?

Kısaca toplumsal cinsiyet çözümlemelerinde ya da kadın araştırmalarında bir metni incelemek, o dönemin gerçeklerine dair genellemelere varmak anlamına gelmiyor. Bu araştırmaların amacı da bu değildir zaten. Yani bir metne ya da metin grubuna bakıp o dönemin sosyal yapılanmasını ya da toplumsal cinsiyet kalıpyargıları hakkında fikir edinilmesini sağlamak değildir. Bu açılar, geçmişin sosyal yapılanması ve bilincin bu yapılanmayı örme biçimleri üzerinde ilerler. İşleyiş dizgelerini inceleyerek bunun içindeki davranışı, düşünceyi yönlendiren cinsiyet kalıplarını anlamaya çalışır. Böylece dönemi anlama gayreti ile bugün arasında bağlar kurmaya çalışır.

İşte bu nedenlerle şimdi Ifigenia'ya ve onun dünyasına farklı gözlüklerle bakmayı denemek gerek. Bu bakış, Ifigenia'nın gerçeğini değiştirmeyecek. O kendi insanları için ölüme seve seve giden bir kadın, babası tarafından kurban olarak sunulan bir bakire ve tanrıların oyuncağı olmuş anlatılardaki mutsuz, hüzünlü bir figür...

Bu iki tragedyaya adını veren Ifigenia neredeydi? Öyle görünüyor ki kadın, öncelikle tanrının, ardından erkeğin çizdiği yolda yürümektedir. Antik dünya, erkek egemen bir dünyadır. Bu, yeni keşfedilmiş bir şey değil elbette... Toplum yapısı incelendiğinde ilk

elde karşımıza çıkacak bilgi budur. Kadınların sosyal yaşamda yer almadıkları, vb. erkek egemen dünyayı vurgulayan bilgiler... Elbette eril bir zihniyetle, bir başka deyişle eril bir kollektif bilinçle üretilmiş metinler de bu erkek egemen ve cinsiyetçi tavrı taşımaktadır.

Bu tavrı kanıtlayan teknik bir nokta da trajik aksiyonun erkek tarafından başlatılmasıdır. Aulis'te Agamemnon, Tauris'te Orestes trajik aksiyonu başlatıp yönetirler. Trajik aksiyon içinde sürüklenen kadındır.

Burada yapılabilecek şey önce bu durumun farkına varmak, bildik okuma alışkanlıklarının üzerine toplumsal cinsiyete yönelik bir okuma yerleştirerek anlam kodlarını bu eril ortak bilincin ürettiğini görmektir. Ardından bu metinleri yeniden üretirken toplumsal değerlerin yeniden irdelenmesi, sorgulanması gerekir.

Iphigenia Üzerine Son Söz...

Euripides'in aktardığı hikâyesinde gördük ki Iphigenia üzerine son sözü erkekler, tanrılar söyler, kendisi değil. Kadın ataerkil düzende başlangıçtan bugüne evleninceye kadar babası ya da doğduğu ailenin erkekleri, evlendikten sonra da kocası tarafından yönetilmiştir. Yükselişi, kurtuluşu, tüm kaderi onların elindedir. Ifigenia da erkeklerin kendisine çizdiği yoldan yürüyen, onların taleplerini yerine getiren bir kadındır ve bu özellikleri ile de olumlu bir figür olarak çizilmiştir.

İtiraz etmeyen, kendisine sunulanı (aslında dayatılan) kabul eden, uysal (erkekler topluluğunun istediğini yaptığı için), şimdisi ve geleceği üzerine kararları veren erkeklere itaat eden kadın figürü olumlanır. Bu, sadece Iphignia'nın iki bölümlük öyküsünde değil, genel olarak anlatıların büyük çoğunluğunda böyledir. Eril bir zihnin ürettiği, kurduğu ve yönettiği bir düzende aksi düşünülebilir mi? Herhangi bir eril öneriye karşı çıkan ya da kafa tutan kadın sevimli ve olumlu çizilmiş midir? Iphigenia'yı Antigone ile karşılaştırmak mümkün ve anlamlı değildir belki ama şöyle bir düşünelim. Iphigenia, Antigone'ye kıyasla ne kadar 'kadınsı', uysal, yurtsever ve hüzünlü bir figür olarak görülür... Kollektif bilinç, sağlam ve gerçekçi bir argümana dayanarak itirazda bulunan, düşüncesinde kararlı, resmi ya da özel kalıpları sorgulayıp kazanan olumlu bir

kadın figürü üretmemiştir. Bu itirazda direten birkaç kadın figür ise anlatılarda bile hayatta kalamaz.

Kollektif bilinç, her anlatısında ve her fırsatta tanrılara ve erkeklere karşı gelmemek gerektiğini vurgular. Erkek egemen ve elbette heteroseksüel dünyaya tam bir itaat bekleyen kollektif bilincin, özellikle antik metinlerde tanrılar düzenini de dokunulamaz ve gücünü vurgular şekilde yansıtmış olması ilginçtir. İnsan, kendisini, kendi ürettiği metinlerle, kendisinden üstün olanlar ile ehlileştirmeye, korkutmaya, yola getirmeye çalışmıştır... Haydi daha da ileri giderek iddia edeyim: Eril zihniyetin, kadınları 'yerinde (ki bu yer hep her anlamda altta olmak zorundadır)' tutmakta kendini 'yeterince güçlü' hissetmeyip tanrıları da yardıma çağırdığı düşünülebilir.

Erkek egemen ve homofobik bir dünyada yaşarken yapabileceğimiz en önemli şey, metinleri yeniden üretirken toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının her türlüsüne itiraz ederek okumak, böylece metinlerin açtığı yüzyıllık tartışmaları yenilenmiş bir bakış ve zihin ile yapmaktır. Tartışmaları günümüze uygulayarak yeniden yeniden yeniden tartışmayı mı, kalıpların dışına çıkarak yeni bir bakışla örtük çelişkileri ortaya çıkararak tartışmak mı?

Hangisini seçiyoruz?

ERKEK GÖZÜYLE: DOĞANIN İZLERİNİ TAŞIYAN KADIN, TOSCA

Esere Ruhunu Üfleyen

Tosca, operayla birazcık ilgisi olan herkesin daha ilk dinleyişte tutkusu olur, Puccini'nin dehası sayesinde. *Tosca*, öncelikle sanat tarihinde durduğu, kapladığı alan olarak irdelenmesi gereken bir eserdir. İçeriği ve yapısıyla olduğu kadar üreticileri, yaratıcıları bağlamında da uzun uzun düşünülmeyi hak ediyor.

Sanatçının dehası ve yaratıcılık, akademik çalışmalarla açıklanacak bir şey değil. Olsa olsa eserin nasıl olup da bu kadar etkili ve başarılı olduğuna dair çözümlemeler, nedenler ortaya koyar. Basit bir düşman aile, âşık gençler hikâyesi olan *Romeo ve Juliette* tragedyasını şahane biçimde çözümlemek, tüm hücreleriyle anlamak, Shakespeare gibi dizeler yazdırmaz.

Yani esere ruh katmak, pek de açıklanabilen bir şey değildir. Kastettiğim ruh olunca da eser, yaratıcısını bile aşan, artık bizatihi kendi başına tanınan, var olan bir bütün haline gelir. Örneğin *Romeo Juliette, Carmen, Tosca, Cyrano de Bergerac*... Bunlar, kendi başına yaşayabilen yapıtlardır.

Bazen, bir yapıtı, birden fazla kişi yaratır. Bu konuda *Carmen*, en belirgin örneklerden biri. *Carmen* denilince akla hemen operası gelir. İşin doğrusu bestecisi Bizet, kendi yazdığı eser kadar tanınmaz, kolay hatırlanmaz. Hele *Carmen*'e konu olan aynı adlı romanın yazarı H. Meilhac'ı bilen çok azdır. *Carmen*'in ruhunu Bizet üflemiştir.

Tosca da böyledir. Akla hemen Puccini gelir. Tiyatro dünyasını bilenler, Tosca'yı duyunca hemen icracısı efsanevi Sarah Bernhardt'ı da hatırlarlar. Ama işin aslı, *Tosca*'nın oyun yazarı Victorien Sardou, Puccini ve Bernhardt'tan sonra hatırlanır. Burada da *Tosca*'nın ruhunu Puccini'nin üflediğini düşünebiliriz.

Kısacası *Tosca*, öyle bir ruh ve tutku taşır ki bir bütün olarak zihnimizde muhteşem bir imaja karşılık gelir. Sardou'nun metnine biraz yakından bakmak, Puccini ve Bernhardt'ın yarattıkları muh-

teşem imajın nedenlerini açıklamaya yardım edebilir; çünkü Puccini'yi harekete geçiren o metindir. Yine de üflenen ruhu iyice kavramak, bize *Tosca* gibi bir eser yazdıramayacak. Çünkü sanat, ne kadar açıklasak da açıklanamayan, çözümlenemeyen o büyülü alanda oluşur.

Her Şeyin Başlangıcı Olan...

Çok iyi biliyoruz ki *Tosca*'yı *Tosca* yapan Puccini ise, Puccini'ye bu metni besteleme heyecanı veren Sarah Bernhart'tır. Kabul etmemiz gerekense, her şeyin Sardou'nun metniyle başladığıdır. Bir başka deyişle, Sardou'nun *Tosca* adlı tiyatro metni olmasaydı, bugün bu şahane operayı dinlemiyor olacaktık. Bu kabulle eserin başlangıç noktasına dönmek, metni incelemek, metinden operaya farkları ortaya koymak ilginç bir deneyim gibi görünüyor. Mesele 'nereden nereye' gelindiğini ortaya koymak değil. *Tosca* gibi bir kavşağın, bunca yolun kesiştiği etki alanının sırrını çözebilme merakı...

Sardou, Tosca'yı yazdığında elli altı yaşındaydı. 1887'de, *Tosca,* sahnelendiğinde on yıllık Fransız Akademisi üyesiydi ve hiç de azımsanmayacak kadar oyun yazmıştı. O yıllarda Romantizm yerini Gerçekçiliğe bırakmaya başlamıştı ve işin aslı, romantizm için pek kimsenin sabrı da kalmamıştı. Yine de oyunda güçlü bir romantizm etkisi vardır. Gerek teknik, gerekse içerik olarak...

Sardou, metni romantizm içinde yazmıştır, Bernhardt sahnede romantik tiyatro estetiği içinde parlamıştır, fakat Puccini eseri operadaki gerçekçilik akımı olan verismonun sınırlarında bestelemiştir. Bu değişkenlik nereden kaynaklanıyor, diye soracak olursak yanıtları, keskin karşıtlıklarda gidip gelen karakterlerde, devrimcilerin kralcılara yenilmesinde hatta ölmesinde bulabiliriz. Metnin melodramatik ve inandırıcılığı zorlayan karakterleri romantizm içinde de anlamlıdır, işin garibi verismo sınırlarında da bir karşılık bulur...

Olaylar, yazarın ifadesiyle tam olarak *"17 Haziran 1800 günü Roma'da geçmektedir."*[343] Metin beş perdedir ve zaman, aksiyon, türlerin ayrılığı gibi klasik kuralların çoğuna uymuştur. Genel olarak metne bakıldığında görülen en belirgin şey, bir kadın ve kıskançlığı yüzünden neden olduğu faciadır. Karakterin kusuru, hem ken-

disi hem de çevresi için bir yıkım sebebi olmuştur. Genellikle operada çok daha genelleştirilerek alınan olayların, oyunda ayrıntılarıyla işlendiği düşünülür. Burada bir istisna olduğunu söylemekte fayda var; işte Puccini'nin dehası buradadır; operada olayları ana hatlarıyla görmemize karşın müzik ve seçilen sahneler sayesinde herhangi bir kopukluk, karakter tasarımında bir boşluk, vb. yoktur. Beş perdelik oyunda sözler ve parantez içi uzun anlatımlar, oyunu ve öyküyü kuran bütün ayrıntılara ilişkin ne varsa, müzik bunları adeta içerir. Burada Sardou'nun başlattığını Puccini'nin nasıl geliştirdiği kanıtlanmış olur...

Sardou'nun Çizdiği Tarihsel Arka Plan

Birinci perde, Saint-Andrea Kilisesi'nde geçer. Ressam Mario Cavaradossi'nin duvarlarına resim yaptığı mekândır burası. Cavaradossi, kendisi bir cumhuriyetçi, bir devrimci değildir belki ama bir devrim sempatizanıdır. Cavaradossi, sarayın etiketleyici yaklaşımını ve kendisinin duruşunu vurgulamak için şunları söyler:

> Bilirsiniz, Napoli'deki gibi burada da pudralı peruk takmayanlar, kısa pantolon, tokalı ayakkabı giymeyenler, saçı sakalı, giyimi kuşamı Fransız'a benzeyenler hemen kara listeye alınır. Onların gözünde, Titus modeli saçlarımla aşırı bir liberal, şu sakalımla iflah olmaz bir dinsiz, ayağımdaki çizmelerle devrimcinin tekiyim.[344]

Öyle anlaşılır ki bölünme gerçekleşmiş, saray ve cumhuriyetçiler, başka bir ifadeyle özgürlükçü devrimciler ile muhafazakâr soylular karşı karşıya gelmişlerdir. Saray, kendi varlığını tehdit eden kişilere, davranışlara karşı tetiktedir, kılık kıyafet ya da bir sakal biçimine varıncaya kadar pek çok ayrıntıyı, kendi varlığına karşı bir isyanı dile getiren işaretler olarak algılamaktadır. Cavaradossi'nin de belirttiği gibi onlar gibi giyinmeyen, onlar gibi pudralı peruk kullanmayan herkes şüpheli duruma düşmekte, asi ilan edilmektedir. Sardou'nun metinde sergilediği, bölünmüş bir ülke ve tedirgin bir ortamdır...

Cavaradossi, Floria Tosca adlı ünlü ve etkili sanatçı ile büyük bir aşk yaşamaktadırlar. Tosca sonraki sezon Venedik'te sahne alacaktır ve kısa süre sonra oraya gidip orada rahat ve mutlu, kaygılar-

dan uzak bir hayat kurmayı amaçlamaktadırlar. Devrime aktif olarak katılmamış ve İtalya'daki cumhuriyetçileri aktif olarak desteklememiş olsa da sempatizan olarak tanınan ve her an kendisinden şüphelenilecek Cavaradossi, dikkatleri çekmemek ve başının da derde girmesini önlemek için Saint-Andrea kilisesinin duvarlarını para almadan resimlemeyi kabul etmiştir. Şimdi karşılıksız olarak gösterdiği bu hizmet, onu biraz olsun koruma altına almıştır. Tosca ile birlikte Venedik'e gittiklerinde daha rahat bir yaşama kavuşacaklarını ummaktadırlar.

Cavaradossi'nin bir gün kilisede çalışırken tutuklu olduğu Saint-Ange Şatosu'ndan firar etmiş devrimci Angelotti ile karşılaşması, her şeyin değişmesine neden olur. İki devrimci İtalyan, ilk görüşte birbirlerini anlar, birbirlerine destek olurlar; Cavaradossi, büyük bir tehlikeyi göze alarak Angelotti'ye yardım etmeye karar verir. Bu sırada Tosca gelir, Angelotti saklanmıştır ama yine de başka birisi olduğundan, Cavaradossi'nin bir âşığı olduğundan kuşkulanır. Mario, onu aldatmadığına, aşkına inandırır. Tosca gittikten sonra Angelotti'nin firar ettiğinin anlaşıldığını ilan eden çanlar çalmaya başlar. Cavaradossi, kaçağa yardım eder, onlar çıktıktan sonra giren Scarpia boş bir mekânla ama ona iz sürdürecek pek çok delil ile karşılaşır...

Sardou, birinci perdede üç temel meseleyi vurgular. Cumhuriyetçi devrimciler ile saray arasındaki amansız çatışma, Tosca'nın yakıcı kıskançlığı ve Angelotti'nin firar ettiği şatonun polis müdürü, metinden aynen aktarmak gerekirse *"acımasızlığıyla dört bir yanda nam salmış bir Sicilyalı"*[345] olan Baron Scarpia.

İkinci perde, Farnese Sarayı'nda geçer. İtalyan ordularının cumhuriyetçi Fransızlara karşı kazandıkları zaferi kutlamak için bir konser düzenlenmiş, saray erkânı toplanmıştır. Tosca, burada bir kantat seslendirecektir. Saraydaki atmosfer, önceki perdeden oldukça farklıdır. Sardou, Kilise ile Saray karşıtlığını öylesine net kurgulamıştır ki, gerek buradaki diyaloglar gerekse sergilenen kişiler ve genel ahlak anlayışı, seyirciyi hemen bir seçim yapmaya zorlar. Kilisede Angelotti ile Cavaradossi, birbirlerini ilk kez görmüş, fakat özgürlükçü bir düşüncede buluşan iki devrimci olarak mert, gözüpek, dürüst ve cesur bir görüntü sergilerler. İnandıkları uğruna hayatlarını tehlikeye atmaktan kaçınmayan iki vatansever görü-

rüz. Fakat sarayda, ahlak anlayışı yozlaşmış, değerlerini yitirmiş ve bunu normalleştirmiş aristokratlar vardır. Fransız sarayının 'kavalye' geleneğini uygulayan, böylece kocalarından başka bir de onlara her yerde eşlik eden kavalyeleriyle yaşayan soylu kadınlar ve bu rezilliğe göz yuman soylu erkekler, kumar oynayıp eğlenmekten, dedikodudan başka bir şey bilmezler.

Bu ortamda, devrimcilerden kaçan dalkavuk Fransız soyluları bile vardır. İtalyan ordularından beklenen zafer haberi tam aksi yönde çıkınca konser iptal olur. Tosca, Angelotti'nin kaçmasına ya da saklanmasına yardım ettiğinden kuşkulandığı Cavaradossi'yi bulmaya kararlı Scarpia'nın oyununa gelir, kıskançlığın pençesine düşer ve iki devrimcinin bulunmasında istemeden yol göstereceğinin sinyallerini verir.

Üçüncü Perde, Cavaradossi'nin gözlerden uzak çiftlik evinde geçer. Angelotti ile Mario kaçıp buraya sığınmışlardır. Tosca'nın kıskançlığına yenilerek gelişi, burada bulmayı umduğu kadını değil, erkek kardeşi Angelotti'nin olduğunu öğrenmesi ve yarattığı tehlikeyi anlaması, olayları hızlandırır. Hemen ardından giren Scarpia, önce umduğunu bulamaz ve kaçağı yakalayamaz ama Mario ile Tosca'yı sorgulayarak Tosca'nın ağzından gerçeği öğrenir! Tosca, Mario'ya işkence edilmesine dayanamaz ve tüm bildiklerini anlatır. Bu arada Angelotti, yakalanacağını anlayınca zehir içerek kendisini öldürmüştür.

Dördüncü Perde, tam bir hesaplaşma sahnesidir. Burada Angelotti'nin ölü bedeni, halka ve devrimcilere ibret olsun diye, sanki canlıymış ve idam gerçekleşmiş gibi darağacına asılacaktır. Elbette ona yardım eden Mario Cavaradossi'nin de sonu aynıdır. Tosca acı içinde sevgilisini kurtarmanın yollarını ararken, Baron'un çirkin teklifini kabul ederek Mario'nun kurtuluş izini koparır. Scarpia, Mario'nun asılmasını değil kurşuna dizilmesini emreder. Şatonun çatısında düzmece bir idam gerçekleştirilecek, askerlerin elindeki tüfeklerde gerçek kurşun kullanılmayacak, Mario silah sesleriyle birlikte ölmüş gibi yere yığılacak, herkes gittikten sonra da Baron'un ayarladığı bir arabayla Tosca ile birlikte uzaklaşacaklardır. Kurgu tamamdır, Tosca razı olmuştur, izni koparmıştır ama Baron'un kendisine dokunmasına tahammül edemez ve onu bıçaklayarak öldürür.

Son perde olan idam sahnesi ise büyük bir sürprizle gelir, çünkü Scarpia Tosca'ya verdiği sözde durmamış, Mario'yu gerçekten kurşuna dizdirtmiştir. Tosca, her şeyin düzmece olduğunu düşünmüş, Mario ile vedalaşmıştır, ama onun cansız bedeniyle karşılaşınca üzüntüsünden kendisini şatonun çatısından Tiber nehrine atarak intihar eder.

Olumlu özelliklerle bezenmiş, bilimi, eşitlik ve özgürlüğü, onurlu bir hayatı, sanatı öven iki yürekli vatanperver cumhuriyetçiye karşılık, ahlaki olarak yozlaşmış, değerlerini yitirmiş kişiliksiz asiller... Kişisel hırslarıyla hareket eden, istediğine ulaşmak için her türlü ahlaksız teklifi deneyen, yeri geldiğinde *"siz, siz olun, hiçbir şeye inanmayan birine inanmayın"*[346] diyerek din bezirgânlığı yapan, her türlü duyguyu ve herkesi çıkarına göre kullanan zalim devlet yetkilisi... Bütün bunların yanında aşkı, sadece ve sadece aşkı ile hareket eden kıskanç bir kadın...

Sardou, belli ki olumlu birer karakter olarak çizdiği devrimcilerden yanadır. Tarihsel arka planı çizerken aristokratları ve yoz saray yaşamını öylesine olumsuz sergiler ki devrimci cumhuriyetçilerle imparatorluk yanlıları arasındaki karşıtlık, Cavaradossi ile Scarpia'da somutlanır. Fakat yenilen devrimciler, saflıkları ve inançlarıyla, onurlu ve gözüpek olmalarına karşın kandırılabilir olmalarıyla da dikkat çekerler.

Devrimciler gibi Scarpia da finalde Tosca tarafından bıçaklanarak öldürülür ve vicdanları rahatlatır, fakat onun ne ilk ne de son olduğunu biliriz. Öldükten sonra da kurguladığı hain planlar, acımasız oyunlar oynanmaktadır çünkü...

Scarpia, Victor Hugo'nun *Sefiller'indeki* polis müdürü Javert'i anımsatır. Fakat Javert, işini yapma tutkusuyla ve kişisel hırslarıyla Jean Valjean'ın izini sürer. Scarpia'da da Javert'de de başarısızlığa tahammülsüzlük, iz sürme ve avlanmaya odaklanma vardır, fakat Scarpia'nın ahlaksız, kişisel çirkin çıkarları, doğrusu Javert'de yoktur. Scarpia onun hakkında düşünmemize, tartışmamıza fırsat vermeyecek kadar kötü ve net bir karakterdir. Burada, Javert üzerinde bol bol düşünme açan Hugo'nun ustalığını da anmış olalım...

Cavaradossi ve Angelotti, Scarpia ve diğer soylular bir yana, bu grupların içinde konumlayamadığımız Tosca, bambaşka bir yerdedir... Merkezde, her şeyin merkezindedir.

Cavaradossi'yi kurtarmak için kendisini Scarpia'ya vermesini müthiş bir kahramanlık olarak izleriz. Sardou, harika bir ataerkil bakışla kadını böyle bir kahramanlığa konumlandırmıştır. Tosca, önce Scarpia'nın teklifini kabul ederek bir kahramanlık yapmıştır, ne de olsa iffet, bir kadının sahip olduğu en önemli şeydir. Burada Tosca, sahip olduğu en önemli değeri, sevdiği erkek karşılığında zalim barona sunarak kahramanlık göstermiştir ama sonra buna razı olmaması ve Baron'u öldürmesi, iffetinin değerini, aştan, sevdiği erkekten daha yüksek bir yere taşıdığını gösterir. Böyle olunca Tosca, tam Sardou'nun istediği gibi gözümüzde daha da yücelir, idealize edilir. Hem Cavaradossi'yi kurtarır, hem kendi değerini yükseltir. Ahlak, kahramanlık, onur, cesaret, vb kavram ve değerlerin kadının cinselliği ile ilişkilendirilmesi en ilkel anlatılardan bu yana bildiğimiz hikâyedir.

Burada yine nesneyi karşıtıyla birlikte ele almak gerekirse, neden erkek cinselliğinin böyle anlamlarla ilişkilendirilmediğini sorgulamamız, hatta böyle kavramlarla ilişkilendirilmek bir yana bu konumdaki erkek kahramanın cinsellik sonrası daha da güçlü ve karizmatik bir profile sahip olacağını da düşünmemiz yerinde olur. Durumu tersine çevirelim ve somutlayalım: Scarpia bir erkek değil de kadın, bir baron değil de barones olsaydı ve sevdiği kişiyi kurtarmak isteyen de Tosca değil Cavaradossi olsaydı ne olurdu? Muhtemelen Cavaradossi, sevdiği kadın uğruna zorla da olsa karşısındaki bu zalim baronesle sevişir, üstelik onu kendisine âşık ederek, iktidarını güçlendirir, sonunda da Tosca'yı kurtarmış, arkasında görünüşte düşman ama kalbi alev almış bir kadın bırakarak uzaklaşırdı.

Görüldüğü gibi kalıplar tersine çevrildiğinde değerlerin cinsiyetler arası nasıl bir ayrımcılıkla bölündüğünü görmek gayet kolay oluyor. Burada, metnin yazıldığı dönem, librettoya dönüştüğü ve bestelendiği dönem, yani Tosca'nın Tosca olduğu dönemin Victorian bir ahlak çerçevesinde olduğunu unutmuyor, dönem koşullarını her şeye karşın, yani her türlü ayrımcılığına ve abesliğine karşın 'tarihsel gerçeklik' olarak göz önünde bulunduruyorum. O zaman şu soruya geçelim: Aynı durumu bugün düşünürsek nasıl bir farklılıktan söz edebiliriz?

Kadın Doğası, Doğanın Kadı

Sardou'nun romantik üslubu, metinde var olan her şey, tek bir karakterle, Floria Tosca ile dengelenir. Bir başka deyişle metinde Tosca tek başına terazinin bir tarafında, öteki her şey diğer tarafında yer alır. Tosca'nın tarif edilmez gücü, metinde ve sahnedeki etkileyiciliği buradan geliyor. Burada ilginç olan, Tosca'nın öncelikle ve neredeyse sadece 'kıskanç bir kadın olarak' tanımlanmış olması, bu kalıpla şekillenmiş, bu kalıpla hareketlerinin yönlendirilmiş olmasıdır.

Sardou, Tosca henüz sahneye girmeden ne kadar yıkıcı bir kıskançlığı olduğu, güzelliği ve sesinin muhteşem etkisi hakkında seyirciyi bilgilendirilir. Tosca çok dindardır, çok kıskançtır, çok vahşidir, kimseye benzemez. Cavaradossi, onun öyküsünü şöyle anlatıyor Angelotti'ye:

> Eşi benzeri bulunmaz bir sanatçıdır, bunu bilmeyen yok zaten, ama asıl içindeki o kadın... Ah! O kadın! Ve şu işe baksanıza bir, bu harikulade varlık, tarla sürerek, keçi otlatarak geçirdiği vahşi hayatın ortasından çıkartılıp da getirildi buralara. Veronalı Benediktenler onu yanlarına aldılar, çok uğraştılar fakat ancak okumayı ve dua etmesini öğretebildiler; ama onun öğretmene ihtiyacı yoktu ki, bilmesi gereken ne varsa, hepsini kendi başına, sezgileriyle, hemen öğreniyordu.[347]

İlkel dönemlerden itibaren kadın doğaya yakınlığı ve doğaya benzerliği ile açıklanmıştır. Pek çok antropolog, incelemeci yüzyıllar boyunca kadının doğa ile, erkeğin akıl ile özdeşleştirilerek açıklandığını çeşitli toplumların yaşantılarından, geleneklerinden örnekler vererek açıklarlar. Evelyn Reed, *Kadının Evrimi'nde,* Paris Üniversitesi'nin sosyoloji ve antropoloji kürsüsü profesörlerinin yazdığı *Özel Hayatın Tarihi* adlı çalışmada ve daha pek çok önemli kaynakta bu ilişki açıklanmıştır. Feminist eleştirmenler, kadın çalışmaları bağlamında araştırmalar yapanlar altmışlardan bu yana bu alanda tarihsel, kültürel yaklaşımları son derece ayrıntılı ve etkili bir şekilde açıklayan çalışmalar ortaya koymuşlardır.

En yalın olarak ilk topluluklar, kadının bedenindeki ritmi, âdet döngüsünü, doğanın temposu ve dönüşümleri ile bütünleştirerek

açıklamışlardır. Öznenin karşıtıyla tanımlanması bakımından, kadın erkek ile karşılaştırılarak açıklanırken de yine doğayla özdeşleştirilmiştir. Örneğin kadın cinselliğinin gizliliği, kadının bedeninde başka bir bedene can veren güçlerin bulunması, bir bebeği dünyaya getirmek bir yana, kendi bedeninde ürettiği bir sıvı ile onu besleyebilmesi, bütün bunlar hem büyüleyici, hem de ürkütücü olmuştur. Kadın, bedensel ve ruhsal olarak doğa ile açıklandıkça, davranış ve düşünüş olarak da doğaya yakınlığı ile değerlendirilmiştir.

Kısacası bugün bilimle açıklayabildiğimiz pek çok mesele, yüzyıllar boyu kadının doğaya benzerliği ile açıklanabildiği için birtakım önyargıların ve cinsiyete dair kalıpyargıların oluşmasına neden olmuştur. Kadın, bu ilişkiye göre tıpkı doğa gibi engellenemez, öngörülemez, tahmin edilemez, döngüsel bir ritme sahiptir.

Şimdi Cavaradossi'nin Tosca'yı tanımlamasına tekrar baktığımızda kadının doğayla olan ilişkisinin uzantısı olan düşüncelerin izlerini görebiliriz. Bu düşünceler, kadının tıpkı doğa gibi ani değişimleri, bir uçtan öbür uca kolayca bir anda geçişini açıklar, doğallaştırır, doğal karşılamamızı sağlar. Tosca'nın insanı çileden çıkaran bir kıskançlık ve öfkeyle kiliseye gelmesi, hemen ardından büyük bir aşkla bu kıskançlığından pişmanlık duyması ve sevgilisine bir anda inanması, çok dindar olmasına karşın evlilik dışı bir ilişki yaşıyor olması, ayrıca yine aşırı dindar olmasına karşın hem cinayet işleyerek hem de intihar ederek tanrıya karşı gelmesi, hep bu yolla, doğa ile açıklanabilir.

İnsanlık tarihine, kültürlerin gelişimine bakarsak, kadının doğasının ve bu bağlamdaki tanımlamalarının, muhafazakârlığın yükseldiği dönemlerde olumsuz tanımlamalarla bezendiğini, tehlikeli bulunduğunu, gittikçe daha fazla denetim altına alınmaya çalışıldığını da görürüz. Kadının erkeği baştan çıkaran ve onda ürettiği şehvet duygularıyla erkeğe yanlış şeyler yaptırabilecek olması fikri, üstelik erkek cinselliğinin bu kadar gizlenemez olmasına karşın kadın cinselliğinin gizli ve karşıdakini kandırabilir olması meselesi kadının tehlikeli olarak görülmesi için yeterli nedenler oluşturmuştur. Öyle ki ortaçağ Avrupası'nda aşırı dindarların 'kadın insan mıdır?' tartışmaları meşhurdur.

Bu tartışmalarda açıkça, kadının insan olup olmadığı, şeytan-

dan türemiş olabileceğine dair düşünceler ileri sürülmüştür. Durum böyle olunca ortaya konulan iffet tanımları, kadınların sınırlandırılmaları, yaşam alanlarının belirlenmesi ve neredeyse ehlileştirilmeleri için konulan kurallar, zamanla ve her topluma göre değişmiştir ama bir yandan da büyük benzerlikler gösterir.

Ortaçağdan sonra Rönesans, bedenlerin ve insana ait olan her şeyin yüceltildiği bir dönemdir ama kadına ait kalıpların da artık tamamen yerleştiği bir dönem olarak görmemiz gerekir. Rönesans'ta ve sonrasında, Neo-Klasik dönemde insan doğası, kadın ve erkek, incelenmeye devanı etmiştir elbette. Bu incelemenin sanata yansıması da en canlı olarak tahmin edileceği gibi tiyatro, daha sonra da roman türlerinde görülür. Rönesans'ta karmaşık çelişkiler içinde gösterilmiştir birey. Kadın yine cinsellik ve üreme nesnesi olarak doğaya, esrik duygulara yakın, akla uzak konumlandırılmıştır. İngiliz Rönesans'ının olgun örneklerinden birisi olan Faust'taki şu satırlar, insan aklının çelişkilerle, doğa ve tanrıyla, kendisiyle olan ilişkisini anlama gayretini ifade ediyor.

(kutsal kitaba uzun uzun bakar, rasgele bir sayfa açıp okur.)
"Günahların bedeli ölümdür"... Günahların bedeli ölüm müdür?
Bu çok ağır...
Hiç günahımız yok dersek,
Kendimizi kandırmış oluruz, dürüst değiliz demektir...
Günah işlememiz kaçınılmaz, o zaman öleceğiz,
Evet, hem de sonsuza dek.
Ne biçim bir öğreti bu?[348]

İngiliz Rönesansı'nın ünlü ismi Christopher Marlowe'un yazdığı bu satırlar 1594'te sahneye taşındı. Elli iki yaşında ölen Shakespeare ile karşılaştırılınca, yirmi dokuz yaşında bu dünyadan karanlık bir şekilde ayrılan Marlowe (bir meyhanede dinsizliği yüzünden tartıştığı iki kişi tarafından bıçaklanarak öldürüldüğü söylenir) gösterişli ve parlak bir deha sergilemiyordu belki ama insanın çelişkileri ve karmaşık dünyası üzerine düşünmeyi seviyordu. Belli ki karşıtlıklar, Shakespeare gibi onu da büyülüyordu. *Maltalı Yahudi, Dido, II. Edward ve* elbette *Dr. Faustus*'ta insan doğasının temel karşıtlıklarla olan savaşımını ve var oluşunu tartışmıştı. Tabii bu tartışmada kadın, bir yanda şeytanların bir yanda

meleklerin içinde bulunan bir varlık, bir yandan da erkeğin düşüncelerini sağaltan, aklını başından alan bir figür olarak tanımlanıyordu.

Çelişki kadının doğasında, ama erkeğin düşünce ve davranışlarındaydı... Dr. Faustus hem bir ilahiyatçı hem de bilimin ulaşılabilecek sınırlarını zorlamış bir aydındı. Hem tanrıya sonsuz bir inancı vardı, hem de zevk ve şöhret karşılığında ruhunu şeytana satacak kadar inançsızdı. Sonsuz bir inanç ve sonsuz bir inkâr arasında kalmış çaresiz, ıslah olmaz bir ruh... Bir yandan onu tüm dünyaya hâkim kılacak muazzam bir güce kavuşturması için şeytanla pazarlık yapıyordu, bir yandan tanrıyı inkâr etmenin pişmanlığını ve korkusunu güzel Helen'in kollarında unutacağını umacak kadar naifti...

Marlowe gibi insanı ve çelişkilerini inceleme tutkusuyla yanıp tutuşan pek çok yazar vardır. Kuşkusuz Marlowe ne ilk, ne de sonuncusudur. Açık söylemek gerekirse Marlowe ne en yeteneklisi, ne de en etkileyicisidir. Ama en keskin karşıtlıkları kurmayı, en yaman çelişkileri bir arada incelemeyi hedefleyen yazarların en üst sıralarında gelir. Tamamen kişisel dünyasına dayanan nedenlerle olsa gerek... [349]

Zamanla kendi çelişkilerinin pençesindeki bireyler yerine, kurallarla uzlaşan, devletle barışık, ama duyguları karışık bireyler sahnede izlenebilir oldu. Kurallara karşı gelen bireyin yıkımı, kendi sınıfından olmayan birine duyulan aşkın uğradığı hüsran bol bol anlatıldı. Bireyin aşırılıklarının (cimriliği, kıskançlığı, hastalık hastalığı, vb) gülünçleştirilerek seyircinin bunlardan ve aşırılığın her türlüsünden uzak durması gerektiği vurgulandı.

Kadın, elindeki tehlikeli şehvet silahıyla bir aşırılıktı mesela. On yedinci ve on sekizinci yüzyılın romanlarına bakarsanız, 'uygunsuz' kadınlara âşık olan ve her şeyini bu uğurda kaybeden bahtsız gençler görürsünüz. Puccini'nin aynı adlı operasına kaynaklık eden Abbe Prevost'un *Manan Lescaut* 'su, George Bizet'nin, kendi adından ünlü eseri *Carmen'e* kaynaklık eden Henri Meilhac'ın aynı adlı romanı, hep bu aşırılıkların ne kadar akıllı ve iyi eğitimli, iyi bir aileden olursa olsun insanı (genç bir erkek demek daha doğru olur) nasıl da mahvettiğini anlatan ibret hikâyeleridir.

Bunlar, tıpkı Tosca gibi doğayla bağını koparmamış, doğaya benzeyen, onun gibi fırtınalı kadınlardır. Açıklanamazlar ama birer büyücü gibi erkekleri etkileri altına alırlar. Tosca'nın Cavaradossi'ye odaklanmış tutkusu yanında, diğer erkekleri de büyülemesi etkisi altına alması, Scarpia'nın aklını başından alması gayet etkileyicidir. Cavaradossi'nin, *"böyle maceralara atılırken etrafta kadın olmaması çok daha iyidir"*[350] uyarısı, kendi işine bile yaramaz, çünkü Tosca'nın büyüsü ve gücü her yeri sarmıştır. Puccini'yi etkileyen de Sardou'nun kurguladığı bu karakter olsa gerek...

Doğa ve kadın, kadının doğası ve doğa Tosca karakterinde de iç içe geçmiştir. Tosca, sadece yazıldığı on dokuzuncu yüzyılın değil, yüzyıllar boyunca birikerek bugüne kadar gelen kadın imajının da vahşi bir örneğidir. Doğadan, ilkelden izler taşıdığı kadar sanattan, yaratıcı ruh ve doğanın/tanrının bahşettiği yetenekten de izler taşır.

Tosca'ya 'kurtlarla koşan bir kadın' diyebiliriz. Bir yandan hayranlık uyandırırken bir yandan ürkütücüdür. Çocuksuluk ile yırtıcılık, kırılganlık ile vahşilik tuhaf bir dengede durmaktadır. Tosca tehlikeli bir imaj çizer ve ona karşı temkinli olmamız gerekir. Güneşli de olsa bir kış gününde tedbiri elden bırakmayıp şemsiye taşımak gibi...

Tehlikeli ve dişiliği ön planda olan kadın, bakire Meryem'in tam karşıtı olan elmayı sunan Havva imajının bir uzantısı olarak da düşünülebilir.

KADIN GÖZÜYLE: KALIPLARA İLK İTİRAZ, SEVİM BURAK

Sevim Burak, Türk oyun yazarlığından bahsederken akla ilk gelen yazarlardan biri değildir. Zaten o da kendisini bir oyun yazarı olarak tanımlamaz. Ancak belirtilmelidir ki gerek oyun yazarlığımız gerekse de edebiyatımızda özel bir yere sahiptir.

Sevim Burak, 1931'de İstanbul'da Kuzguncuk'ta doğmuş, orada büyümüştür. Anne tarafından Balkan göçmeni, baba tarafından Türk'tür. Ortaokul mezunudur ve mankenlik, terzilik gibi işlerden sonra 1960-1961 yıllarında tamamen yazmaya yönelmiştir. İki kez evlenip boşanmış, iki çocuk doğurmuş, bir açık kalp ameliyatı geçirmiştir. 1976-1978 arasında Nijerya'da yaşamıştır. 1983'te elli iki yaşında, yaşamının son on yılına egemen olan kalp yetmezliğinden ölmüştür.[351]

İlk kitabı *Yanık Saraylar* 1965'te toplumcu bir edebiyat ve sanat anlayışının egemen olduğu bir dönemde yayınlanmış, yazarının beklediği tepkiyi alamamıştır. Küskünlük ve hayal kırıklığı on yedi yıl sürmüş, ilk kitabındaki bir öyküden yola çıkarak yazdığı oyunu *Sahibinin Sesi ve Afrika Dansı* adlı öykü kitabını ancak 1982'de yayınlamıştır.

Ölümünden sonra bir oyun *(Everest My Lord / İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar)*, bir roman *(Ford Mach I)*, bir öykü *(Palyaço Ruşen)* kitabı ile Karaca Borar'ın derlediği mektupları *Mach I'den Mektuplar* adıyla yayınlanmıştır. Bu mektuplar, Sevim Burak'ın kişiliği ve yaşamı hakkında geniş fikir verirken yazıları üzerine de önemli ipuçları sağlar.

Özetle Sevim Burak'ın biri tartışmalı olmak üzere[352] üç oyun metni, bitirilmemiş bir romanı ve bir kısmı 'kısa' bir kısmı da taslak halinde olan otuz iki öyküsü bulunuyor. Görüldüğü gibi Sevim Burak'ın yaşamı ve yapıtları gayet yalındır. Karmaşık olan bunların birbiriyle olan ilişkisidir.

Sevim Burak metinlerine çeşitli açılardan bakılıp farklı okumalar yapmak mümkündür. Burada metinlerinin temel özelliklerine değinilerek, oyunlarına kadın dünyası açısından bakılacaktır.

1.

Öncelikle belirtmek gerekir ki yaşadıklarıyla yazan, yazdıklarıyla yaşayan bir yazardır Sevim Burak. Dolayısıyla bunlardan birini göz ardı etmek doğru olmaz.

Yazınsal yapıtları yaratıcısıyla birlikte ele alma, yaratıldığı ortam ve dönem etkileriyle birlikte düşünme, 19. yüzyıl başlarına, eleştiri kuramının ilk basamaklarına dayanır.

Tarihsel, Sosyolojik, hatta bir bakıma toplumcu eleştirinin çıkışı buradadır. Bugüne gelinceye dek bu ilişki incelemeciler tarafından farklı açılardan kullanılmış, kimi zaman devre dışı bırakılmış kimi zaman da merkeze alınmıştır.

Yazar ve yapıtı ilişkisinin doğallığı, bazı yazarlarda –Sevim Burak'ta olduğu gibi– yaşamdan yapılan tıpkı alıntılar biçiminde kendini gösterir, yazarın yaşamından notlar ve bu yaşama tanıklık eden her şey ile metinlerinin eşzamanlı okunması, kavranmaları için bir zorunluluk haline gelir. Aslında bu, eleştirmen / incelemeci için bulunmaz hazinedir.

Sevim Burak'ın yaşamı ile yazdıkları arasında kurulan bağlar da pek yeterli olmaz. Yapıtlarının birbirleriyle olan ilişkileri de kavranmaları için önemlidir. Yani yapıt, yazarından bağımsız olamadığı gibi, yazarın diğer yapıtlarından da bağımsız değildir. Bu metinler arasılığı, yazarımızın göze çarpan temel bir yazınsal karakteri olarak belirleyebiliriz. Sevim Burak'ın yazma biçimi, bir metnin başka bir metni ürettiği bir düşünme sürecidir.

> ...Bütün mesele, Nazar Büyüm'ün iki yıl önce benden bir roman yazmamı istemesiyle başladı. Ford Mach I'i bitiririm dedim... Bitiremedim, çünkü bitmez, Nazar Büyüm'ün düşündüğü anlamda bir roman değildi. Bunu da söyledim, onu da kabul etti. Fakat ben yine bitiremedim. Ford Mach I çalışmasından Afrika Dansı çıktı... Palyaço Ruşen diye bir kitap daha çıktı, Everest My Lord Çıktı... ama bunları onlara anlatamam. Sana söylüyorum. Ford Mach I çok büyük bir çalışma oldu. İçinden yüzlerce ayrı öykü, acayip şeyler çıkan bir makine gibi. En sonunda arda kalanlar Ford Mach I'in kendisi olacak... şimdi gene de bir şey söyleyemem, belki birden bitirebilirim de... bütün mesele masanın başına oturabilmek...[353]

Sevim Burak, aynı konuyu farklı biçimlerde, farklı türlerde yeniden yazmış, öykülerini oyun metinlerine dönüşmüştür. Aynı kişiler farklı öykülerde karşımıza çıkar, kurgulanmış dünyada herkes birbirini tanıyor gibidir. Hepsinin kesişme noktası da yazarın yaşamı, çocukluğu, tanıklık ettiği gerçekliklerdir. İlk mektuplarından birinde *"gerçek dediğin nedir ki o da bizim yaratıcı gücümüzde"*[354] derken gerçeğin ne olduğundan çok nasıl kullanıldığının önemli olduğunu anlatmaya çalışır.

Metinlerinde Yahudi/azınlık kimliği taşıyan karakterler, bunların egemen kimlik ile olan ilişkileri ve bu kimliğin yaşam bulduğu mekân ve uzam tekrarı hemen dikkati çeker. Bunlar da yazarın kendi yaşamının gerçekliklerdir. Sevim Burak, Bulgar ya da Romanya göçmeni Yahudi bir annenin kızıdır. Aile, Birinci Dünya Savaşı sıralarında 1916 civarında, İstanbul'a gelip Kuzguncuk'a yerleşmiştir.[355] Kuzguncuk, özellikle 19. yüzyıldan beri Yahudi nüfusun yoğun olduğu mahallelerden biri olarak tanınır. Farklı inanç tapınaklarının yan yana oluşu, çeşitlenmiş ikiliklerin bir arada varoluşuna tanıklık eden Kuzguncuk[356], Cumhuriyetin ilk yıllarında da bu kimliğini korumuştur ve Sevim Burak'ın metinlerinde bu görünümüyle sıklıkla karşımıza çıkar. Tekrarlanan mekân yanında tekrarlanan bir zaman dilimi de dikkati çeker. Oyun ve bazı öykülerinde işaret ettiği 1931, yazarın doğduğu yıldır ve çok kültürlü Kuzguncuk semtinin pek çok açıdan renkli bir dönemidir.

Yazar, anne tarafından getirdiği Yahudi kimliğini öykü ve oyunlarında, hem bir kişileştirme/ilişki kalıbı hem de çevresel bir etmen olarak kullanmıştır. Yahudi esnaf (özellikle doktorlar), Kuzguncuk semtindeki nüfus, kullandığı isimler, büyük çoğunluğu kendi yaşamından, çocukluk ve gençlik yıllarından edebiyatına taşıdığı izler, yaşamından yaptığı alıntılardır. 1981'de yazdığı mektuplardan birinde oğluna, çocukluğundan hatırladığı Şaziyanım ve Madam Nıvart'tan söz eder. Şaziye Bağana'yı 'günde bir küçük rakı, üç paket sigara içen 70'inde altın kalpli bir Kuzguncuklu' olarak anlatır.[357] Bu kişiler, öykü ve oyunlarından tanıdığımız Melek, Şaziye, Nıvart, Nurperi, Zembul gibi kadın karakterlerin kaynağıdır. Bir röportajdan aktarılan şu sözleri, metinlerinin kişi ve mekân kaynakları konusuna aydınlık getirebilir:

> ...Yirmi bir yaşıma kadar Kuzguncuk'un tepesindeki evimizde babaannem ve büyükbabamla yaşadım. Bu yüzden çocukluğumla büyüklüğüm arasında büyük fark yok gibidir. Aile çevremizde, çocuktan çok yaşlı komşular, yaşlı akrabalar bulunduğu için, onların arasında, yaşlı bir insan gibi yetiştim.[358]

Sevim Burak, göçmen-Yahudi kimliğini yapıtlarına azınlık olma, ötekilik, kuşku, uzaklaştırma, reddediş gibi anlamlarla birleştirerek kullanmıştır. Aslında pek çok ikincil durumu bir araya getirerek temel anlamı, dolayısıyla çatışmayı güçlendirmiştir.

Yazdıkları ile yaşamının kesişme noktalarından biri de kırklı yaşlarında teşhis edilen kalp yetmezliği, 1978'de Londra'da geçirdiği kalp ameliyatıdır. Aslında mektuplarında, yani rahatsızlığının en ileri düzeyde olduğu dönemde hastalığını neredeyse yok sayar, bahsetmez. Hatta reddetmeye, kalp yetmezliğini kanser gibi görüp onu yenmeye çalıştığı anlaşılır. Son üç yılını hastalığıyla boğuşurken hastanelerde geçirir. *Afrika Dansı,* hastalığına katlanış şeklini sergiler, belli ki yazı bir sağaltım aracı haline gelmiştir. Oğluna yazdığı şu satırlar ilginç bir ironi taşır:

> Her ay hastaneye gidip kontrol olurken ağlıyorum. Hep kalbim büyük, arızalı, yamalı diye. Ölünceye kadar dikkatli yaşamam lazım. Ama nerede, olmuyor tabii. [359]

Sevim Burak'ın hastalığı algılayışı ve bu hastalıkla başa çıkma / çıkamama durumu, Thomas Bernhard'ı hatırlatır. Onda da boğucu hastane / sanatoryum ve hastalık sürecinin tam bir 'arada kalmışlık, sıkışmışlık' duygusu ürettiğini, yaşam-ölüm karşıtlığının acıyla törpülenip birbirine yaklaştığı, karşıt değil çelişik bir durumuna geldiği görülür. Kişisel tarihinden getirdiği birikim ile bu dayanılmaz çelişki birleşince Bernhard'ın karşı konulmaz bir öfke ürettiği, kendisinden başlayarak yakın ve uzak çevresini çeşitli şekillerde cezalandırdığı söylenebilir. Hastalıkları ve yazdıkları arasındaki ilişki bağlamında T. Bernhard'ı andırsa da Sevim Burak ne olursa olsun içindeki bunalımı bir öç alma mekanizmasına dönüştürmez, yeni bir doğuş, yeni bir bakış, yeni bir biçim üretimi / bir sorgulama aracı olarak yorumlar. Bu nokta, en doyurucu örneğini kuşkusuz hastalığı ile Nijerya etkilenimini bir arada kullandığı öyküsü *Afrika Dansı*'nda bulur:

ÜÇ PAKET Mİ
İÇİNİZE ÇEKEREK İÇTİNİZ
NİYE İÇİNİZE ÇEKTİNİZ DUMANI
BOYUNA SORUYOR
KİM BU
BİR MAKİNE Mİ
(...) DÜŞ GÖREN BİRİ Mİ
BİR AŞIK MI
BİR ERKEK Mİ
(...) LOKMASI AĞZINDA İKEN
ÖLDÜRÜLECEK Mİ
NEREYE GİDİYORUZ
NE YAPACAĞIZ
MAKİNE BİZİ BURADAN ÇIKARACAK MI
(...) YOKSA
BU MAKİNE BENİM DE Mİ HESABIMI GÖRECEK ALT
KAPIDAN
GİZLİCE ÇIKARILAN BİR CESET Mİ OLACAĞIM
ÖLÜ M İ V E S K A R U B GELİYOR MU OLACAĞIM
NİYE GİZLİ ÇIKARILACAĞIM [360]

Tercihleri her zaman farklı olan Sevim Burak, oğlunun daha iyi koşullarda yaşasın, daha iyi beslenebilsin diye gönderdiği parayla antikalar alır, boğazdaki meşhur aslanlı yalının bir katını yazı geçirmek için kiralar. Aslında tüm bunlar hastalığa karşı bir meydan okumadır. Çarpıntısı tehlikeli boyutlardayken çok şık bir Afrika elbisesi giyerek 'çelik' gibi imza gününe gittiğini 1982'de yazdığı bir mektupta oğluna anlatırken kendinden gurur duymaktadır. Bu tepki, yenilmemiş olmak, ayakta kalma içgüdüsü olarak görülebilir.

> Çayı ve sigarayı birden bırakmam – tuzu kaldırmam – bende ölüm korkusu yaratıyor.[361]

Hemen her öyküsünde ya ana ya da ikincil öneme sahip olan ölüm temasının buradan

geldiği düşünülebilir. Yaşamında üzerinde durmadığını düşündüğü ve kafa tuttuğu bu tema, bir bakıma yazarın peşini bırakmamış, yazınında tekrarlanan bir öğe konumuna gelmiştir.

2.

Sevim Burak'ın yaşamı ile yazdıkları arasında kurulabilecek paralellikler kadar kadın karakterleri arasındaki benzerlikler, kadınlık durumunun metinlerinde kapladığı alan da dikkat çekici, düşündürücüdür.

İlk öykülerinden itibaren, kahramanlarının neredeyse tamamı kadındır. İsimleri farklı olsa da ortak bir yazgıyı ve benliği paylaşan bu kadınlar, yaşamlarını bir hiç uğruna tükettiklerini fark ettikleri bir anda ele alınırlar. O an, koca bir boşluktur. Kadınların tümü yalnızlık çekmiştir, çekmektedir. Her şeye o kadar çok katlanmışlardır ki isyan etmek için geç kalmışlardır.

Sedef Kakmalı Ev'deki Nurperi, –sonradan *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*'da Melek adını alır– *Ah Ya Rab Yehova* ve bu öyküye dayanan *Sahibinin Sesi*'ndeki Zembul / Sümbül, *Yanık Saraylar* ve *Bir Gece Yemeği* 'ndeki Daktilo Kız (Sevim Burak bir mektubunda bunların aynı kız olduğunu anlatır, hatta bu kişinin, kendi metinlerini daktiloya çeken kişi olduğunu da belirtir.[362]), bu kadın karakter çerçevesine örnek gösterilebilir. *Pencere* ve *Büyük Kuş'taki* daha genç, zamana daha fazla ayak uydurma çabası göstermiş kentli kadınlar ise farklı bir açı oluşturur.

Nurperi / Melek, Zembul, ve diğerleri, ömrünü bir erkeğin hizmetinde harcamış, 'ikinci cins' olmaları yetmezmiş gibi bir de etnik ve sosyal sınıf bakımından alt tabakada yer alan, yaş almış ama hiç büyümemiş, hizmet edip çalışmaktan başka bir şeye vakit bulamamış, bastırılmış ve ne zaman hortlayacağı belli olmayan tehlikeli bir öfke biriktirmiş, her bakımdan sömürülmüş kadınlardır. Yazar, kadını yok eden yerleşik kalıplara karşı çıkarken en uçtaki örneklere odaklanmıştır. Elit Osmanlı aile kültürünün bir parçası olan köle/kalfa kızlar, kadının ev içi sömürüsünü vermekte çok renkli bir malzeme oluşturmuştur.

Saydığımız kadın karakterlerin bir kız, saraya yakın Osmanlı elitlerinin evlerinde çalışmak üzere alınan köle/kalfa kızlardır.[363] Fanny Davis, *Osmanlı Hanımı* başlıklı incelemesinde bu kızlara süslü Osmanlıca isimler verildiğini, bunların çoğunun can, gül, nev, nur gibi sözcükleri içeren bileşik adlar olduğunu aktarır. Bu kızlara evlendiklerinde bir de Müslüman ismi verilmektedir.

Nurperi'nin Melek, Zembul'üm Sümbül adını alması bu bilgi ile açıklanabilir. Aşk mektubu yazma hevesine kapılmasın diye okuma yazma öğretilmeyen bu kızlar, ev işleri konusunda eğitilmişlerdir. Davis ayrıca, saraya ve seçkin ailelere kız yetiştirmekte uzman bazı aileler olduğunu, bu ailelerin yanına girip eğitim (!) almanın önemli görüldüğünü anlatır. Geri dönebilecekleri bir aileleri olmadığı için daha uysal oldukları gerekçesiyle gelin ya da eş olarak tercih edilen köle kızlar erkek ve ev hizmetine yatkın olarak kodlanmışlardır. Köleliği bir sınıf atlama mekanizması olarak gören bazı yoksul toplum gruplarında annelerin kızlarını İstanbul'a gitmek ve iyi bir aileye satılmak üzere teşvik ettikleri, diğer taraftan da saraya satılarak sultanın gözdesi olması hayali kurdukları bilinir. Meselenin diğer yüzü ise, azatlı ve bekâr bir kölenin, hiçbir geçim kaynağına sahip olmayan bir kadın anlamına gelmesidir. Melek'in, Zembul'ün ulaştığı (!) nokta budur.

Sevim Burak'ın kadın karakterlerinin hepsi, yalnızlık, öteki olmak, mutsuzluk, ölüm, tükenmişlik duygusu etrafında birleşir. Bunlar marjinal bireyler olarak görülebilir ya da bugüne bir karşılık bulmadıkları düşünülebilir. Fakat bu karakterleri sınıfsal özelliklerinden ve etnik kökenlerinden soyduğunuz zaman ortada kalan, saf bir kadınlık durumudur. Bu noktada Sevim Burak metinlerinin güncelliğini yitirmeme nedeni açıklanabilir.

Sevim Burak, kendi üretimiyle/varoluşuyla değil bir başkası, daha doğrusu bir erkek üzerinden tanımlanan kadınları irdelemiştir. Kadının yalnızlığını, yerleşik ahlak ve işbölümü değerlerinin içinde metnin merkezine alıp sorgulayarak 'sessiz' bir kadın protestosu dile getirmiştir. Sırf bu yaklaşımı bile, Sevim Burak'ı oyun yazarlığımız içinde özgün ve özel bir yere taşır.

İlk öyküsü *Sedef Kakmalı Ev*'in Nurperi'si çocuk denecek yaşta hizmet için bu eve getirilen, kendisine bir gün emekli maaş ile hizmetlerinin karşılığı olarak evin tapusunun verileceği vaat edilen, sonunda tüm adanmışlığına karşın yapayalnız, orta kalan bir kadındır. Öykünün sonunda "yorgun göz kapaklı bir devekuşu" şeklinde tanımlanan Nurperi, kısacık kestiği saçlarıyla yaşamını başa döndüreceğini umar.

Kendini hizmetinde olduğu erkeğin istekleri içinde eritmiş, sağlıklı bir düşünce ve görüşe sahip olamayan Nurperi, pek çok

şeyin toplamıdır. Ancak efendisi ölünce yaşamını neyin uğrunda tükettiğini düşünmeye çalışır. Bu öyküde, Ziya Bey'in cenazesi, tabutu, mezarı, gömüleceği mezarlık öykünün bir karakteri gibidir. Tabutun ilerleyişi öylesine heyecanla anlatılmıştır ki, bu tüyler ürpertici adanmışlık okuyucuda tedirginlik yaratır. Kadını tüketen, bencillik ve duygusuzluk kuşanmış bir erkektir. Ortada ölü bir erkek vardır ama kadın ondan daha ölüdür. Erkek, kadının tüm yaşam enerjisini, amacını emmiştir.

> (...) Neredeyse birkaç günlüğüne geziye çıkmıştı Ziya Bey. Nurperi Hanım bekleyecekti. (...) Sanki tabut değildi, tabut biçiminde kesilmiş bir uçurtmaydı. (...) Bu uçurtmayı birden kendine benzetti. (...) Tabutla uçurtma, uçurtmayla kedisi arasındaki benzerliği ve birbirine benzeyen başka şeyleri düşündü. (...) Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalandı durdu (...) Kırk yıl yaşlı bir adamı yedirip içirmesi, yıkayıp paklaması, tıraş etmesi niyeydi? Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını bilemiyordu hala. Ziya Bey ölmeden önce ne zaman bunları oturup düşünecek olsa bir işi çıkardı; evde hiç düşünemezdi. [364]

Müthiş bir adanmışlıkla, erkeğe ve eve hizmet için yetiştirilen ve erkek üzerinden kendini tanımlayan bu kadın modeli, arada kalmışlığını ancak bilincin ve değişimin söz konusu olmadığı bir sayıklama şeklinde dile getirebilir. Kadını düşünmekten alıkoyan, bir şeyler düşünse de bu düşünceyi geliştirtmeyen, uygulatmayan bir toplum art alanda hissedilir. Sevim Burak ilk öyküsünden itibaren erkeğin tahakkümünü ve kadın köleliğinin doğallaştırmasını anlatmıştır. Bu, ezilmiş bir bireyin trajedisi değildir. Bu, bir kadının öfke uyandırarak düşündüren bir metindir.

Aynı öyküden hareket eden *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar,* öykünün bir gün öncesini düşündürür. Ziya Bey henüz ölmemiştir, bir yıldır koma halinde yatmaktadır ve Melek her gün onun ölümünü beklemektedir. Kadın, ancak bir yok oluştan var olacak, bir erkekten doğacaktır. Öyküde sadece adı geçen Nıvart, burada Melek'in sırdaşı, arkadaşı, suç ortağı, oyun kurucusu ve çeldiricisi olarak görülür. Melek'e dişi, Nıvart'a erkek rolü biçilmiştir. Her bakımdan birbirini tamamlayan bir ikilik söz konusudur. Melek'in Menlik'ten, Güney Batı Bulgaristan'dan geldiği bilgisi, yazarın

anne soyunu anımsatır. Melek'in hikâyesi, yazarın çocukluğunda çokça duyduğu hikâyelerden olsa gerek.

Oyunlar ve hayallerle gelişen metin, Ziya Bey'in tüm hayalleri yıkması, oyunları bozması ile sonuçlanır. Nıvart'ın finalde dağılıp giden hayallerle birlikte ortadan kaybolması, onun da Melek tarafından uydurulmuş bir hayal olduğunu düşündürür ve Melek'in öte benliği, diğer yarısı, yalnızlığını sağalttığı bir çıkarımı olarak yorumlanabilir.

Öyküde Nurperi'nin aldığı öç, çaresizliğini vurgular. Evdeki işe yarar eşyaları, Ziya Bey'e fark ettirmeden Üsküdar Çarşısında satmakta, akşamları gizliden mutfakta bir iki kadeh rakı içmekte, böylece kendine kurduğu bu örtük yaşamla, ölülerden artakalan eşyalarla dolu hayatı katlanılır hale gelebilmektedir. Sonuç, erkek egemen toplum karşısında yitip gitmek, katlanma alışkanlığını geliştirmektir. Oyunda tekrarlanan bir motif olarak oyun oynamak/yemek yeme oyunu dikkati çeker. Bu oyunun temeli açlık metaforudur.

> MELEK - Korkular açlıktan gelir.
> (...) Açlık neden ayıp olsun, mesele karnını doyurabilmekte.
> (...) makarnadan insana kötülük gelmez, kötü olan yemek bulamamaktır.
> (...) bırak şu ağlamayı, ağlamak açlıktan gelir... Etrafına bak herkes ağlıyor...
> NIVART - Yemek yemek bana ölümü unutturuyor.[365]

Melek ve Nıvart'in bir türlü doyurulamayan bir açlığı vardır, hayatta kalma, yaşama refleksi olarak ölümden, ölülerden konuşurken daha da acıkırlar. Bir süre sonra Mezar Taşçı'yı da hayati olarak parçalayıp yerler. Bu açlık, en geniş anlamda yaşama duyulan açlıktır.

Kuzguncuk 1964 tarihli *Ah Ya Rab Yehova,* daha sonra *Sahibinin Sesi* adlı bir oyun metnine dönüşür. Yazarın annesine adadığı bu öykü, Yahudi asıllı bir kadının, kutsal kitap söylemiyle başlayan ve kocasının güncesinden öğrendiğimiz trajik hayatı ve ölümüdür. Öyküde belirtildiği gibi 7 Temmuz 1931'de kocası Bilal Bağana ile aynı tarihte ölen(!) Zembul Allahanati'nin kocasının yansısından izlediğimiz yitik hayatıdır.

Sahibinin Sesi ya da bu oyuna kaynaklık eden öykü, erkek

karakter üzerinden gelişen bir metin olduğu kadar, sahnede kısa anlarla gördüğümüz kadın karakteri Zembul üzerinden de okunabilecek bir metindir. Oyunun tüm öğeleri bir karşıtlık fikri üzerine kurulmuştur. Kimlik ve duygu tanımları, toplumsal konum ve davranışlar, her şey ikilik ile açıklanır. Buna göre Zembul ve Bilal de bir karşıtlığı ya da ikiliği paylaşırlar. Burada Sevim Burak'ın ilk öyküsünden tanıdığımız Ziya Bey ile başlayan erkek bencilliğinin doruğa ulaştığı, hastalıklı bir benmerkeze dönüştüğü görülür. Bilal Bağana, merkezinde kendisinin olduğu bir dünyada yaşar. Diğer her şey günlüğüne düştüğü soğuk notlar, masraf kalemleridir. Yaşamının çetelesini tutmakta, hiçbir önemi olmayan ayrıntıları not almaktadır. Babasının ölümü, ardından halasını apar topar Darülaceze'ye yatırışı, yakın akrabaları ile olan ilişkileri, asker kaçağı olması ve bunu çözme biçimi, en önemlisi de tüm bunları kendisine açıklama tarzı, sabır zorlayıcı bir akıldışılık sergiler.

Bu öykü, erkek bencilliğinin, kendisini bir erkeğin hizmetinde eritmiş bir kadının öyküsüdür ve bir erkeğin gözünden anlatılır. Bilal Bağana'ya yıllarca hizmet etmiş, şimdi hamile kalmış ve artık resmi nikâh isteyen Zembul'ün durumu, sahnede Zembul görülmese de merkezde ele alınan konudur. Sevim Burak, kadını sahneye getirmeden, erkek üzerinden kadını anlatmayı, tanımlamayı denemiştir. Bu oyunda, kadını dışarıda tutan, ötekileştiren, ondan kuşkulanan, benmerkezci ve tabii sağlıklı düşünmekten yoksun korkak bir erkek üzerinden kadın anlatılır. Bilal, pek çok şeyin hem nedeni hem sonucudur.

Son yıllarda popüler ve romantik bir tema olarak metroseksüel(?) erkeğin erdemlerinden biri sayılan bağlanma güçlüğü, özgürlük / yalnızlık tutkusunu altmışlı yıllarda işleyen Sevim Burak, konuyu en uç noktasında, Bilal Bağana'da hastalıklı bir bencillik içinde ele almıştır. Sevim Burak etnik kimliği öteki, düşman, korku, paranoya gibi kavramlarla ilişkilendirerek işlemiştir. Herkes her şey Bilal Bağana'nın dışındadır. Karısı ile olan ilişkisi, doğmamış çocuğuna yabancılığı, her şey tüyler ürpertici bir soğuklukta aktarılmıştır.

Bilal Bağana, babasının ölümünden sonra onun yatağını evine getirtir ve burada bulunan bir iğne sol topuğuna batar. Bundan sonraki günlük notlarında iğnenin vücudunda hareket ettiği ve

bedeni içinde ona acı vererek dolaştığı izlenir. Bununla doğru orantılı ve düzenli olarak, her fırsatta teneke ile gaz almaya başlar.

> Dün akşam Zembul'ün inlemelerinden ve bacağımdaki iğnenin sancısından uyuyamayıp erkenden çarşıya inip Yako Efendi'nin dükkânından bir teneke gaz alıp eve geldim. Bu tenekeyi de öbür tenekelerin yanına koydum. Ve bütün tenekelerin tekrardan tanzim ederek evin garbından şimaline geçtim. 8.50 vapuruna yetiştim. Vapurda Nurperi Hanım'la Ziya Bey'i gördüm. Bu çocuk meselesinde ve çocuğun doğmasında amil oldukları için ters ve dik nazarla baktım.[366]

Bu iğne pek çok şekilde yorumlanabilir. İlk akla gelen, Bilal'in korkusu olarak tanımlamaktır. Topuğundan baldırına, dizine ilerler ve tam unuttuğu zamanlarda acı verir. İğnenin nerede olduğunu bilmemesi sinirlerini bozmakta, iğnenin varlığını ise ancak acı duyduğu zaman hissetmektedir. Dolayısıyla acı dolu bir paradoksun içine düşmüştür. Sancıyı bekleyerek, iğnenin vücudunun neresinde olduğunu düşünerek geçirdiği günler, sessizce acılı ve zor bir doğum gerçekleştiren Zembul'ün durumuna bir paradoks oluşturur. Diğer taraftan bu iğneyi, Bilal'in sahip olmadığı bir duygu, sağduyu ya da vicdan olarak yorumlamak da mümkündür. İğne hareket ettiğinde acıdan, ağrıdan, hareket etmediği zamanlarda korku ile acıyı ağrıyı bekleyerek zamanı öldürmektedir artık. Korku ve paranoya öyle bir hal alır ki tanıdık tanımadık herkesin eve uzaklığını adımlayarak saymaya başlar. Artık zihni tamamen kontrolden çıkmıştır. Zembul'ün tüm tanıdık ve akrabalarının evi doldurduğunu, bu insanlarca istemediği şekilde kuşatıldığı izlenir. *Sahibinin Sesi,* Bilal'in Sesi, Bilal Zembul'ün sahibi, Bilal'in sahibi ise içine düştüğü korku illetidir. Bu oyun, korkunun sesi ve kendisini sahnede görmesek de hep onu düşündüğümüz Zembul'ün sesidir.

Yanık Saraylar, hem bir Osmanlı eliti eleştirisi, hem de bu elit içinde elitin ortadan kaldırılmasıyla şaşkın, kendine yeni düzende yer bulamayan birey anlatılmıştır. Bu öyküde yazarın "istemli insanların soyundan Karanlıkta kalmış kadın yüzü"[367] olarak tanımladığı kadın, sosyal ve ekonomik olanaklarını yitirmiş çalışmak zorunda kalmış, 'daktilo' olmuştur. Bireyin (kadının) çevresini saran, ölülere/başkalarına ait, başkaları için anlamı, değeri olan eşyalar vardır. Birey, bu eşyalar ve anlamları arasında sıkışmış,

boğulmuştur. Kadının kıstırılmışlığını somutlaştıran eşyalarla çevrelenmiş hali, diğer öykülerde de izlenebilir. Sevim Burak, kendi kökleri ve aile geçmişini ilk kez bu kadar net anıştırır. Bu öyküde öncekilerden daha net işlenen bir tema da yerleşik toplumsal değer ve kalıpların sorgulanmasıdır.

> ANILAR İNSANLARI SEVER ONLARI SAYARLAR
> ÇOCUKLAR DA ANILARDAN KORKMAZLAR
> (...) Dudaklarımda acı bir çizgi – Artık, parmaklıklı karyolada yatan sevimli bir kız çocuğu değildim – İleride kuracağım yuvanın HEYBETİNİ düşünüyordum.
> (...) AİLE KUTSAL BİR SIRDIR (...)
> BU SIRLAR AİLENİN KUTSALLIĞINI ARTTIRIR. ayrıca:
> Bir çocuk bazen bir büyüktür. Büyüdükçe ailenin benzeri olur, bu da aileyi birbirine daha çok yaklaştırır. Bana söylenen her sözü ezberliyor ödevlerimi yerine getiriyorum. [368]

Sevim Burak, kalıplaşmış ve mutsuzluk üreten değerleri sorgulamaktadır. Değerler, değerleri kuşaktan kuşağa taşıyan kadınlara iyice belletilmektedir. Kültürün ve değerlerin ileticisi olarak kadının rolü burada belirmekte, yazar uyarısını böylece vurgulamaktadır. Anlamı öldüren, sorgulamayı engelleyen, sonunda da bireyi geliştirmeyen şey ezberdir.

Buna ek olarak bir anı ve eşya bekçiliği tahakkümü karakteri sarmıştır:

> BEN ÖLÜNCE
> BU SARAY
> ANILAR
> VE KAHVE FİNCANI
> SANA KALACAK...
> (...)
> "Böyle genç kızları ev halkı sevinç içinde seyreder". Yatak odam – ellerimi yıkadığım çinili lavabo – çekmecelerimle mesut bir hayat yaşıyordum. (...) Ben de saray eşyalarının bir parçası gibiydim. Hayatım bu sarayda başladı.[369]
> SİZ, Baron Bahar, hayatın dehşetini hiç düşünmüyorsunuz:
> HER ŞEYİNİZ VAR
> OTOMOBİLİNİZ
> YATINIZ

7 CÜCELİ EVİNİZ
BONOLARINIZ
ÇOCUKLARINIZ.
BENSE, ÖLÜMDEN KORKMAYACAK KADAR YALNIZIM. [370]

Sevim Burak nesne ile ilişkiyi ikili bir düzlemde yansıtmıştır. İlki, anlam yüklenen nesnelerle bireyin ilişkisi, ikincisi de mülkiyetin verdiği rahatlık/güven. Evin hizmetindeki kadın karakterlerin, başka bireylere, hatta ölülere ait eşyalarla çevrelenmiş olması ve bunun yarattığı baskı, mutsuzluk ve sıkıntı nedeni olarak ortaya konmaktadır. Birey, başkalarınca anlamlandırılmış nesnelerle birlikte var olma zorunluluğu içine itilirken karakteri ve bakışı da törpülenmektedir. Yani kalıplarla düşünmek, hazır anlamları onaylamak, düşünmeye gerek kalmadan yaşama rahatlığı zamanla normalleşmiştir. Yaşadığı mekân ile anlaşamayan, kendisinin oluşturmadığı bir mekânda var olmaya çalışan, dolayısıyla kendini yabancı ve mutsuz hisseden kadın, bugün üzerinde durulması gereken bir temadır.

Sevim Burak kadını tanımlarken *Yanık Saraylar*'da yalın bir yol izler ve karakterin naifliğini vurgular:

BEN
BU HAYATI
DİŞİMLE
TIRNAĞIMLA
KAZANDIM
SOKAKTA BULMADIM
YÜZ GÜN MÜCADELE ETTİM
SİZ BİR ERKEKSİNİZ
İSTEDİĞİNİZ YERDE YATABİLİRSİNİZ
BENSE
BEN
BİR CANAVAR DEĞİLİM
BİR KADINIM [371]

Dil ile olan oyunu hakkında da bu öyküde açık ipuçları verir. "Günlerce Fulya Teyze'min anlamadığı, bir dil konuşmaya başladım."[372] Bu, bir anlamda yabancılaşmanın uzantısıdır. Ama aynı zamanda da okuyucuyla oynadığı bir oyundur. Zamanla metinleri hep bir anlam oyunu, boşluk tamamlama ve bir dil denklemi olarak

gelişmiştir.

Pencere, kendi ölümüne yabancılaşmış, intihar etmek üzere olan, öykünün sonunda da bunu gerçekleştiren bir kadının zihnini açımlar. Burada kentli bir yabancılaşma ve yalnızlık izlenir. Yoğun ölüm düşüncesi, yardımın imkânsızlığını düşündürürken hatanın nerede olduğunu da sorgulatır. *Büyük Kuş'taki,* benzer bir uzamı paylaşan kadın ise daha bilinçli, kavga edip sorgulayan, hesap soran bir kadındır fakat sonuç aynı olur. Az çok direnen bir kadının merkeze alınmış olması, her şeyin toplamı olarak işlenen ve eril bir anlam yüklenen Kent karşısında yine bir çaresizliktir, aşılamaz. Kadın, içindeki boşluğu, anlamsızlığı fark etmiş, bunu doldurmak için bir arayışa girmiştir. Önceki öykülerinde ve evin içindeki baskı kuran, anı emen tüm eşyalar burada Kent'e ve kentin içindeki her şeye dönüşmüştür. Mekâna eşyalar ve diğer mekânlar kadar zaman da dâhil olmuştur artık.

Bu öyküdeki kadın karakter, öncekilerden oldukça farklıdır. Burada kadın düşünmektedir; düşünen, zorlayan, yine de bir sonuca ulaşamayan bir kadındır. "Kafasında kadının birden fazla düşünce dolaşıyordu. Onları tutmak zordu, fakat kadın sakınmayı elden bırakmıyor; düşüncelerinin en taze olanını seçiyor. (...) Bana hemen votkalarını ver"[373]. Bu durum, mutfakta gizli gizli rakı içen Nurperi'yi hatırlatabilir. Buradaki kadın kavga eden, öfkesini dile getiren, harekete döken bir kadındır. İki kadın birbirinden çok farklı olsa da sonuç değişmez. Sonunda Kent onu bir iple boğar ve bir yandan "DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM... ÜÇ SESLİ BİR ADAM"[374] cümlesini tekerleme yapıp onu öldürür. Eril dünyada ayakları üzerinde durabilmek, var olmak kadın için olanaksızdır. Yazarın bu karamsar bakışı, okurun sorgulama açısını genişletir. Çıkış, çözüm arama için kışkırtılan okur, karakterin çaresizliğine, yaşamsal güçsüzlüğüne kızarken seçenek arar.

Sevim Burak, 'anlatan–yaşayan–okur' üçgenine baskı uygular. Bu baskıda okuru düşünmeye kışkırtan, öfkesini yönelteceği birisini (belki Yeşil Şapkalı Adam, Gelenler, Baron Bahar, Ziya Bey ya da Bilal Bağana, Kent) bulmaya zorlayan bir metafordur.

Melek, Nıvart, Zembul, Nurperi... bunlar aynı kadının farklı yaşları, farklı görünümleri olarak yorumlanabilir. Bu kadın karakterlerin hüznünde yazarın bir yüzünü bulmak da mümkündür:

> ben çok hastalık geçirdim ve yalnızlık çektim, çekmekteyim. (...) Geçirdiğim 25 yıllık iki evlilik beni, ruhen yıktı. Sinirsel olarak erkeklerden kaçıyorum ve de korkuyorum.[375]

3.

Sevim Burak'ın yaşamından yapıtlarına taşıdığı izler tekrarlanır durur. Aynı kişileri, aynı mekân ve zamanı farklı metinlerde tekrar tekrar okuruz. Tek bir dünyaya farklı pencerelerden bakıyor gibidir. Sevim Burak'ın metinlerinde izlenen bu "tekrar karakteri" hem tematik bağlamda hem de olay ve kişileştirme kurgusunda belirgindir. Nedeni Sevim Burak'ın yazıya, bir yazı oluşturmaya bakışında, üslubunda, yazma biçiminde yatar.

Sevim Burak, kolay yazan bir yazar değildi. Amerika'daki oğlundan yazdığı roman için bir iki bölümlük malzeme göndermesini istediği satırlar ilk bakışta şaşkınlık uyandırıcıdır.

> Hayatım hep roman yazacağım diye geçiyor. Amacım bu benim artık. Bana yardım eder misin? Roman olacak o kadar çok malzemem yok. Bu yüzden yeni bir biçime ulaştım. Bölümleri arttırdım. Her bölümü en az iki kez tekrarlıyorum. Ve bu roman dört ayrı isim altında toplanan bölümlerden oluşursa, bu dört ayrı isimdeki bölümler ikişer kere tekrarlanırsa -8 bölüm eder- az... İki kişi daha bulup altı bölüme çıkarırsam 12 bölüm eder. Bu 12 bölüm de artık yeter. Ancak, malzemem yetişmeyecek. [376]

Sevim Burak için bir metni kurmak, malzemeyi bulduktan sonra başlar. Malzeme bulmakla değil, o malzemeyi işlemekle uğraşmak ister. Malzeme ne olursa olsun, onun oluşturduğu bütüne entegre edebilir. Mektuplarında, öykülerinde anlattığı, terzilik refleksi olsa gerek, bir kes–iğnele yöntemi kullandığı anlaşılır. Sadece kurgulanan durum, sözcük ve cümleler değil, bir metinle oynanabilecek tüm oyunları oynamaya çalışır. El yazısı ya da daktilo edilmiş metinleri kesip sırasını değiştirilerek birbirine eklediğini, anlatımı kırarak içindeki gizli anlamı bulmaya çalıştığını, sırayı tekrar değiştirdiğini, metnin parçalarını perdelere iğneleyip, bütün eve yayılarak tuhaf / sancılı bir montaj ile öykülerini oluşturduğunu anlatır. Şu cümleler, onun metinlerini kavramada önemli bir anahtardır.

> Benim hikâyelerimdeki kelimelerim... Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir... yani kelimeler, birtakım işaretlerdir. Bir şeylerin işaretleridir. Bir şeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar.
> (...) Bir devri daim işidir yazmak, boyuna kelimeler ve sen yer değiştireceksin.
> (...) Yazdıklarımın konusu kendi kendisi olan bir edebiyat benimki... (...) Benim konum yok... Konu edebiyatın kendi kendisi...[377]

Afrika Dansı adlı öyküsünde yazma biçimini bir anlatım aracı olarak kullandığını görmek de etkilidir ve hem ilginç bir yabancılaşma sunar hem de Sevim Burak'ın malzemeyi anlatımda nasıl kurduğunu örnekler. Çalışma biçimi, bir öykü malzemesi olmuştur:

> Yalnız şu perdeler / perdeleri kapadım / iyi mi / bu kadar karanlık yeter mi / perdeler açık dursun demedim ki / ben size ille de sargılarını çıkarın / yalnız şu perdelerin üstündeki kâğıtları ne yapacaksınız / nereden çıktı bu kâğıtlar şimdi / ne yapıyorsunuz bu kâğıtlarla / bu iğneler batmadı mı size hiç / o iğneli kâğıtlar hiç rahatsız etmedi mi sizi [378]

Genel olarak Sevim Burak, heyecan, öfke yaratan, tedirgin eden bir yazardır. Bildik, alışılmış olan her şeye saldırabilir, fakat bu saldırı bir yıkım değil sorgulama çabasıdır. Hem biçim hem içerik bakımından geçmişten beslenir, fakat bunu gününü açıklamakta ve yeni bir gelecek arayışı için yapar. Genellikle karamsar bir ifadesi vardır ve yerini bulamamış, doğruyu söyleyen ama sözüne inanılmayan yarı deli kadın karakterlerine de benzer. Oğluna yazdığı bir mektubunda yaşam ve sanattan bahsederken gösterdiği samimiyet ve inanç, pek çok şeye karşı inancın yitirildiği, pek çok şeyin değersiz olduğunun düşünüldüğü anlarda kurtarıcı olabilir:

> Çocukken Şaziye Hanım'ın Şevket Bey amcanın evinin üst katındaki odada yaptığın iskambilden evler yıkıldı mı kızar ağlardın. Yoksa benim çocukluğum muydu? Tıpkı çocukken yaptığımız evler iskambil kâğıtlarından oyunumuz gibi. Büyüyünce de seviniyoruz, ağlıyoruz kendi eserlerimizin yıkılmasına... Bu bir oyun değil. Çocukken de büyükken de san'attır yaptığımız... (kendimize güvenimizdir) Maalesef iki kişi oynanmayan bir oyun. Hayatta

daima (iki kişiden) kadın – erkek biri kuvvetlidir. Fizik anlamda değil manevi anlamda. "Oyun kuran kuvvetlidir". Gözü açıkken düş gören kuvvetlidir. Hayal gücü olan kuvvetlidir.[379]

Aslında sanat yapmak büyücülük gibi bir şeydir. Seni her şeyden kurtarır, mutlu kılar, ufacık bir şiir yazsan bütün dünyanın anlamı odur. Yalnız değilsindir. [380]

KADIN GÖZÜYLE: ATAERKİL HER ŞEYE TEK BAŞINA KAFA TUTMAK, ZEYNEP KAÇAR

Kadınlar, kadınların sembolik olarak yanlış tasvir edilmelerinin gücünün bilincine vararak ve bunu eleştirerek feminist olurlar. Bir cinsiyeti dil yoluyla edinmemizin yollarını anlamak ve dilin, öznelliklerimizi, sıkıntılarımızı oluşturmada oynadığı rolün feminist edebiyat eleştirisine önemli bir görev yüklediğini anlamak için.

M. Humm

O kocaman şeyi niye taşıyorsun anlamıyorum, bana bir cüzdan yetiyor

Şair Evlenmesi'nden bu yana içinde kadın oyun kişileri olan sayısız oyun yazıldı. Bunların çok büyük bir çoğunluğu, erkekler tarafından üretildi. Ve rahatlıkla söyleyebiliriz ki bu metinleri yazan erkekler, yani oyun yazarlarımız, modern, ilerici, çağdaş, eşitlikçi bir anlayışa sahip, demokrasiye ve bilime inanan, bağımsızlığı önemseyen, bireyin üstünlüğünü vurgulayan bir dünya görüşüne sahiptirler. Çok genel olarak modernitenin özgürlük ve eşitlik gibi temel kavramlarını kuvvetle benimserler, dil, din, ırk, cinsiyet eşitliğine koşulsuzca inanırlar. Genel olarak baktığımız zaman ne oyun yazarlarımız arasında, ne de oyun metinlerimiz içinde cinsiyetler arası ayrımcılığı savunan, kadının erkekle eşit olmaması gerektiğini söyleyen tek bir öğe dahi bulamazsınız. Ama genel olarak baktığımızda...

Daha yakından bakacak olursak, modern ve batılı bir dünya görüşüne temellenen bu metinlerin içinde geleneksel değerlere bağlılığı, hatta kimi zaman muhafazakârlığı, geleneksel toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını, hatta bu kalıpyargıların olumlanıp yücel-

tildiğini görebiliriz. Ailenin kutsallığı, kadının anne ve eş olarak görevleri, ahlak ve aile içi ilişkiler, kamusal ve özel alandaki davranış ve var oluş biçimleri geleneksel değerlere uygun olarak kurgulanmış, oluşturulmuştur.

Kadın oyun kişilerine daha yakından bakacak olursak, bunların kamusal ve özel alanda farklı tanımlandıklarını görmemiz zor olmaz. İkinci dalga feminizmin bireylerin farklı alanlarda farklı özellik ve değerlerle tanımlanmalarını analiz eden yaklaşımını, buraya uygulayabiliriz. Bizim oyun yazarlığımızda da, çok büyük bir genelleme olarak söyleyebiliriz ki kadın oyun kişileri, özellikle anne rolleri, *ev içi alanda* olumlu kişiler olarak gösterilirler. Aile dramlarının temel taşı olan bu fedakâr ve olumlu anneler, çalışmayan kadınlardır ve 'ev kadını' olarak tanımlanırlar. Ev dışı, özellikle de işyeri, devlet dairesi olarak örneklenen *kamusal alanda* gördüğümüz kadınlar ise evdeki kadınlar kadar olumlu değillerdir. Onlar ailenin kutsal ve koruyucu sınırlarından çıkmış, kendilerini görünür kılmak, dikkat çekmek risklerini göze almışlardır. Öyle ki 1945 sonrası yazılmış oyunlarda, ta 1970'lerın sonlarına kadar çalışan, ayakları üstünde durabilen, bağımsız (yani herhangi bir erkekle bağlantısı olmayan) kadın oyun kişisi neredeyse yoktur. Bu son cümleye üretilecek itirazları tahmin etmek zor değil. Yaşamı gerçeğinde böyle bir kadın tipinin olmadığı, dolayısıyla tiyatro sahnesinde de böyle bir temsilin olamayacağı ifade edilebilir. Bu doğru mudur ve kim, hangi sosyolojik veriye dayanarak böyle bir genellemeyi kabul ediveriyoruz?

Aslında bu noktada enteresan bir araştırmadan bahsetmeden geçmemek lazım: F. Gümüşoğlu'nun, 1928'den 1998'e kadar ilköğretim kitaplarında toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yaptığı incelemeden. 1998'de yayınlanan *"Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rolleri (1928-1998)"* başlıklı çalışmada ders kitapları içerik ve görseller bakımından incelenmiş ve ortaya çıkan sonuca göre 1945'e kadar yaratılmaya çalışılan kadın imgesiyle bu tarihten sonra yaratılmaya çalışılan kadın imgesi arasında büyük farklar gözlenmiştir. Gümüşoğlu, çalışmasında cumhuriyetin ilk yıllarında kadınların mutfakta gösterildiklerinde bile topuklu ayakkabılar, şık bir döpiyes ve bakımlı bir görünümde, salonda erkekle birlikte kitap okurken gösterildiğini, fakat 1945 sonrasında kadın-

ların kızlarıyla birlikte ev işi ve temizlik yaparken, salça turşu hazırlarken, şalvar, yemeni vb kıyafetlerle temsil edildiğini anlatıyor. Kısaca kadınların, 1945'e kadar dışarıdan yeni gelmiş veya her an ev dışına çıkmaya uygun bir görünümde, fakat 1945'ten sonra ev dışı ile neredeyse hiç ilgisi olmayan bir görünümde temsil edildiği görülüyor.[381]

Toplumun 1945 sonrası giderek artan bir gelenekselleşme ve muhafazakârlaşma içine girdiğini söyleyebilir miyiz? Temsiliyetlerden yola çıkarak, oyun yazarlığımızda da benzer bir önerme oluşturabilir miyiz? Ne de olsa, 1945 sonrası oyunlarda kadınların geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine giderek daha çok bağlandığını görmek zor değildir. Kamusal ve özel alanlarda kadınların davranış ve nitelik olarak gözle görünür farklar taşıyor olması, oyun metinlerinde bu durumun güçlü şekilde örneklenmesi, temsil edilmesini tartışmaya açmalıyız.

Ç. Altan'ın 1962 tarihli *Dilekçe* adlı oyunundaki üç kadını gözden kaçırmak mümkün mü? Müdür tarafından kandırılıp iğfal edilen ve şimdi kürtaj için borç para isteyen ayrıca pek de masum görünmeyen Daktilo Leman, Leman'ı iğfal eden müdürün kumar meraklısı ve dev kumar borçlarını kocasının üstüne yıkan karısı, başka bir erkekle kendisini yakalayan kocasının intiharına neden olan ve oğlunun da kötü yürekli herkese iftira atmaktan zevk alan bir ruh hastası olmasına yol açan korkunç anne... R. Bilginer'in 1965'te yazdığı *Ben Devletim* adlı oyunda da kocasını kuklası haline getirmiş, pısırıklaştırmış bir kadın, metresi olduğu adamın hayatındaki tek kadın olmak amacındaki haris ve hırslı sekreter vardır. Bu çok belirgin örneklere çok sayıda yenileri eklenebilir elbette.

Özellikle batı hayranı, yanlış Batılılaşan kadınların her türlü değeri yitirmiş (o değer de cinsellik ile açıklanan ahlaktır) sevimsiz ve şirret kadınlar olarak yansıtılmaları hiçbirimiz için şaşırtıcı değildir. Yanlış ya da çarpık Batılılaşan erkek kadınsılaşır, gülünçleşir, yanlış ya da çarpık Batılılaşan kadın ise genellikle ahlaksızlaşır, evlilik dışı uygunsuz cinsel ilişkiler kurar. Edebiyatımız ve oyun yazarlığımız bu tiplerin örnekleri bakımından pek fakir değildir.

Batının (kastedilen Avrupa'dır) 'medeniyetini, teknolojisini' alıp kendi değerlerimizi koruma klişesi, bir yandan da batıyı ötekileştiren bir zemine temellenmiştir. Batının cinsellik bakımından

hiçbir kurala tabi olmayan yoz bir yaşam sürdüğüne dair klişe, batılılaşma cümlelerinin kurulduğu ilk zamanlardan başlayarak üretilmiş, 'onların' aile kavramından yoksun oldukları, hatta on sekiz yaşına gelen çocuklarının sorumluluğunu daha fazla almayıp neredeyse tam doğum gününde sokağa attıkları gibi tuhaf bir imaj kurgulanmıştır. Bireyin artık yetişkin olma zamanı geldiğinde kendi başına ayaklarının üzerinde durmayı öğrenmesi için teşvik edilmesi ile, yıllarca üretmeden aile içinde himaye edilen yetişkinlerin ancak bir aile kurarak ayakta durabileceklerine dair inanç arasında epey mesafe vardır.

Bütün bu batılılaşmayı becerememenin en büyük tehlikesi olarak kadınların cinsel olarak denetimlerini kaybetmeleri ve bunun getirdiği yıkım da oyun yazarlığımızda bolca örneklenmiştir. Tahmin edileceği gibi kadının cinsel olarak denetimden çıkması, yani ahlaksızlığı, ailenin yıkımı, dolayısıyla toplumun temellerini sarsacağı için büyük bir tehlike olarak görülüp yansıtılmıştır. Bu kadınlar, müthiş bir femme–fatale örneği olarak (Yeşilçam filmlerinde Suzan Avcı, Neriman Köksal gibi genellikle sarışın olarak tasvir edilirler) zamanlarının büyük bölümünü evin dışında geçiren, yani ev mahremiyetinden / mazbutluğundan uzaklaşıp kamusal alandaki kadınlı–erkekli olduğu anlaşılan eğlencelere yönelmişlerdir. Kadınlı–erkekli (elbette heteroseksist!) ortamlara güvensizlik, bugüne dek muhafazakârlıkta aşılamamış bir sorundur.

Özel alana, ev içine baktığımızda ise *Almanya Defteri* (V. Öngören), *Ocak* (T. Özakman), *Eskici Dükkânı* (O. Kemal), *Merdiven* (N. Kurşunlu), *Çatıdaki Çatlak* (A. Ağaoğlu), *Bozuk Düzen* (G. Sümer), vb. oyunlarda her türlü olumlu özelliklerle donatılmış anneler izleriz. Bu oyunlarda dışarıdan gelen kadınların evden çıkmayan ve tüm zamanlarını ev içinde geçirenler kadar masum olmadıklarını görmek zor değildir.

Tıpkı Al-Khayyat'ın bizimkiler/ötekiler teorisi gibi kadının kamusal ve özel alanlardaki konumu için oyun metinlerinde de bir ayrım var. Yani modern görünümün altında kadının çalışması ya da kamusal alandaki varlığına ilişkin bir memnuniyetsizlik, bir kuşku, bir uyarı metinlerde kendisini gösteriyor. Bu anlamda modernlik, bir maske gibi muhafazakârlığın yüzünü kapatmış durumda. Neden?

İstisnalar da var elbette. Örneğin H. R. Gürpınar'ın 1934 tarihini taşıyan *Kadın Erkekleşince* adlı oyunu bu bağlamda çok ilginç bir örnektir ve en az yukarıda verdiğim örnekler kadar, hatta daha da fazla muhafazakâr görünmesine rağmen, kadının çalışması ve kadın–erkek eşitliği konusunu tartışmaya açmıştır. Kastını aşan bir oyun olduğunu yazar da ifade eder ve konuyu tartışmaya açmada oldukça sert örnekler kullanır. Oyun, geleneksel değerlere sahip anne-baba ile modern ve eşitlikçi bir anlayışa sahip genç çift arasındaki çatışmayı ele alır. Oyunda kimse suçsuz, kimse masum değildir. Genç kuşak, ileri sürdükleri eşitliği özümsemedikleri için küstah, mekanik, sevimsiz ve sorumsuz görünürler. Yaşlı kuşak da geleneksel değerlere tutunmuş, yeniye tamamen kapalı oldukları için hoşgörüsüz ve sevimsizdirler. Çalışmakta ısrar eden ve işini, en az kocası gibi ciddiye alıp mesai saatlerine uyan genç kadın, ev işlerini yapmamaktadır. Çocuğun bakımını da ortaklaşa üstlenmeleri gerektiğini oyunun başından beri söylemiştir. Şimdi çocuklarına dönüşümlü bakacaklar, işyerlerinden izin alıp eve gelerek çocuğu sırayla doyuracaklardır. Erkek, işi olduğunu söyleyerek o gün gelemeyeceğini bildirir. Kadın ısrarlı davranır, fakat finalde erkeğin işinin, metresinin yanına gitmek olduğu ortaya çıkar. Akşam bebeği beşiğinde ölmüş olarak bulurlar. Bu öyle korkunç bir andır ki, Güntekin bu sahneyi neredeyse bir Hitchcock filmine yakışır bir şekilde karanlıkla, tüyler ürpertici şimşeklerin sinir bozucu aydınlığında tasarlamıştır.

B. Moran, Güntekin'in romanlarında ve oyun metinlerinde tartışmaya açmayı hedeflediği konuyu, 'sevimsiz ve zıpçıktı' oyun kişileri aracılığıyla dile getirdiğini söylese de bu oyun için muhafazakâr yorumlar yok değildir. Kadının, çocuğuna bakacak kimseyi bulamıyorsa çalışmaması gerektiği fikrini üreten yorumlar doğrusu dikkat çekicidir; zira oyunda böyle bir sonuca ulaşılmaz! Burada, Güntekin, pek çok muhafazakâr yazardan farklı olarak kadının çalışması meselesini ve cinsiyet eşitliğini tartışmaya açmış, yani modernliği bir maske olarak kullanan geleneksel değerlerin savunulmasına karşıt olarak muhafazakârlığı bir maske olarak kullanmıştır.[382]

A. Ağaoğlu'nun *Çok Uzak Fazla Yakın* adlı oyununu da hatırlayabiliriz. Pek çok tartışma yanında kadının profesyonel yaşamını,

annelik gibi cinsiyet rollerinin altında ezildiği için düzenleyemeyen bir kadını bir hesaplaşma içinde gösteren yazar, 1991'de bu oyunu kaleme almıştır. Profesyonelce çalışabilmek için çocuğunu bırakabilecek bir yer bulamayan kadın için seçenekler sınırlıdır.

İkisini burada andığımız istisnalar olsa da, genelleme yapabileceğimiz kadar örneğe dayanarak söyleyebiliriz ki kadın, oyun metinlerinde evin dışına çıktıkça, kamusal alana açıldıkça 'ahlaki' bakımdan düşmekte, hafifmeşrep, femme-fatale bir çizgiye kavuşmakta, evin içinde var oldukça da 'ahlaki' olarak ölçülü, olumlu bir çizgide durmaktadır. Ahlak kavramının burada sadece cinsellik bağlamında ele alındığını da vurgulamak gerekir. Bunca anlatıda, imajda, yargıda gördüğümüz şudur: Kadının ahlaksızlaştıkça iki alanda doymak bilmez bir iştahı vardır: para ve cinsellik. Her ikisi de erkeği tüketen, erkeği çaresiz bırakan şeylerdir.

Bu iki açlık, kadının doymak bilmez iki tüketeni, kadın üzerine ilk çağlardan itibaren güçlenerek gelen yargılara dayanır. Antik mitolojide kadının yaratılışına bakarsak, Pandorra'nın doymak bilmez iki özelliği vardır: merak, açlık. Bu açlık hem mala mülke hem de cinselliğe karşıdır. J. P. Vernan *Torunuma Yunan Mitleri* adlı mitolojiye farklı bir okuma açısı kazandırdığı kitabında kadının yaradılışını, Pandorra'yı anlatırken iki önemli notu vurgular: Kadın bir ceza olarak gelmiştir ve onun çeldirici olması kaçınılmazdır.[383] Havva da Adem'in cennetten kovulmasına ve türlü acılara uğramasına neden olduğu için sancı çekerek doğurmakla cezalandırılmıştır.

Kadının ak/kara dizgesine hapsi aşılabilecek bir mesele değil. Havva ile Meryem, melekle şeytan, anne ile fahişe, tüm bunlar olumsuz imajın bir parçasıdır. 1950'lerin başlarından itibaren bu bağlamda bir mit eleştirisi ile ilerleyen imaj çözümlemeleri yapan feminist eleştiriler, bu bağlamda gerçekten aydınlatıcı, ufuk açıcıdır. Artık bu imajlara karşı uyanık olmamıza yetecek kadar, yüzyılların tuzağına düşmemekte yardımcı olacak kadar mit eleştirisi yapıldı. Hangi imajların, hangi yargıları oluşturduğu, bunların nelere sebep olduğu açıklandı. Masallarda, ütopyalarda, ideolojilerde, mitlerde, dinlerde, vb. cinsiyet rollerine dair kalıpyargıların nasıl üretildiği üzerine sayısız çalışma yapıldı. Şimdi, bu yargılardan sıyrılma, paçayı kurtarma zamanı olduğunu hep hatırlayarak uyanık olarak yola devam etmeliyiz. Gerek eleştiride, gerekse

yazarlıkta...

A. Rich'in söylediği gibi *"feminist eleştiri, bilginin kadın düşmanı organizasyonunu, bu bilginin akademik hayattaki, kitle iletişim araçlarındaki ve gündelik toplum hayatındaki politik kurgusunu açığa çıkarmak yoluyla temelinden sarsmaktadır."*[384] Oyun yazarlığımızda da bu yönde çalışmalar yapıldı, yapılıyor. 'Kadın düşmanı organizasyon' deşifre ediliyor, edilecek. Reddetmek yerine anlamaya, kavramaya çalışmak gerekir. İşte o her zaman kaçındığımız gerekirci yaklaşımı burada biraz dönüştürerek açık edelim: Bilginin erkek dostu organizasyonunu deşifre etmemiz gerekir. Böylece erkek olmayan herkes için, ortalığın daha aydınlık ve daha eşit olduğunu göreceğiz. Gerek K. Millet *Cinsel Politika*'da, gerekse S. D. Beauvoir *İkinci Cins'te* edebiyat, sanat gibi kültür ürünleri hem deşifrasyon için hem de sorunun aşılması için çok önemli araçlar olarak nitelerler.

Oyun yazarlarımızın çoğu erkek olduğu için erkekler üzerinden kurulmuş cümlelerden, erkekler tarafından üretilmiş metin ve oyun kişilerinden söz ediyoruz. Elbette, iki elin parmaklarını aşmayacak sayıdaki kadın oyun yazarlarımızın da kimi zaman bu kalıplara, kalıpyargılara ve geleneksel değerlere bağlı kaldıklarını söylemek gerekir. Ama bu kalıpyargılara kuşkusuz erkeklerden daha az bağlıdırlar, en azından sorgulayıcıdırlar ve elbette kalıplarla kendileri yüz yüze geldikleri, hatta muhtemelen de bunlarla sınandıkları için daha fazla farkındadırlar. Çünkü hangi sınıf ve milliyetten olursa olsun, cinsiyet kalıplarıyla karşılaşmamış, cinsiyete dayalı ayrımcılığın duvarına çarpmamış kadın yoktur.

Bu bölümde, kadın üzerinde ağırlıklı olarak duralım. Oyun yazarlığımızda heteroseksizmin dışına çıkıldığını söylemek neredeyse mümkün değil, hatta olanaksızdır. Ayrıca, 2000'li yıllara kadar oyun yazarlığımızın farkında olarak veya olmayarak homofobik bir yapı gösterdiğini de söyleyebiliriz. Öyle ki 2000'li yılların başına kadar Ş. Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak* (1911) ve T. Özakman'ın *Paramparça* (1963), adlı oyunlarını saymazsak, cinsellik, cinsel yönelimler ve cinsel sorunlar üzerine yazılmış oyun bulmamız oldukça zordur. Bu süre boyunca, cinsiyet bağlamında en çok karşılaşılan, kadınsılaşan gülünç erkeklerdir. Her nasıl olduysa 'yanlış batılılaşan' erkeklerin kadınsı özellikler gösterip gülünçleşti-

ğini, rezil rüsva olduğunu, 'durduk yere' (!) kadınsı özellikler gösterenlerin ise zaten gülünç, alay konusu olduğunu gösteren oyunlara rastlarız. Ki bunlar çoğunlukla kabare, komedi türünde oyunlardır.

Her şey kadın ve erkek ikiliği üzerinden ilerleyen heteroseksüel bir evreni tanımlar. Bu yüzden inceleme ve değerlendirmede bu yapı üzerinde de durmak gerekir. Öte yandan sadece kadın üzerine odaklanmak, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını çözümlemekte yeterli olmaz. Ancak erkeği ve erkeğin konumunu çözümleyerek toplumsal cinsiyete dair anlamlı sonuçlar, tartışmalar üretilebilir. Kadın oyun kişilerini odağa alarak, ama elbette diğer kişiler, kurum ve normlarla ilişkileri ve var oluş biçimleri bağlamında değerlendirmek daha anlamlı olur.

Önceki bölümlerde de değindiğim gibi oyun yazarlığımız içinde oyun kişileri geleneksel değerlere, toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun davranan kişiler olarak kurulmuştur. Bu kalıpların dışına çıkan bireyler genellikle olumsuz, görev ve sorumluluklarını yerine getirmeyen kişiler olarak gösterilmişlerdir.

Oyun yazarlığımızda 2000'li yıllara kadar yazılmış oyunlara genel olarak baktığımızda mekânsal ayrımın da güçlü olduğunu görebiliriz. Bununla, kamusal ve özel alan, kent ve kırsal alan ayrımını kastediyorum. İyi niyetli bir sorunu ele alma biçimi olarak niteleyebileceğimiz köy oyunlarının, özellikle 1960'lı yıllarda başlayan köy konulu oyunlar furyasının, meseleyi egzotize ettiğini, kadının kategorize edilmesinde güçlü bir imaj oluşturduğunu görmek zor değildir. 1980'lerin ilk yarısına kadar yazılmış oyunlarda genç olan köy kadınları ezilmekte, istemedikleri kişilerle evlendirilmekte, yaşlı ve kocamış olanlar ise, artık cinsiyetsizleşmenin verdiği bir rahatlıkla ya da erkek evlat doğurup statülerini yükselttikleri için gözünü budaktan sakınmayan, sözü özü bir, dobra kadınlar olarak yansıtılmışlardır. Yazılmış oyunlara genel olarak baktığımız zaman şiddet görmüş bir kadın bulmamız, kadına yönelik fiziksel bir şiddetin ima edildiğini görmemiz oldukça zordur. Oysa sosyal ve adli veriler, bunun tam aksi yönündedir. Şimdilerde bolca kullanılan 'şiddetin son dönemde görünür olduğu' argümanını altmışlı, yetmişli yıllara da mı uyarlasak, yoksa şiddeti görmezden gelmenin bugüne ait bir alışkanlık olmadığını mı düşünsek?

Artık Yeni Cümleler Kurmalı

Tarih boyunca erkekler edebi ve sanatsal üretimde bulunmamışlardır, gerçek bir dâhi denebilecek bir erkek bulmak güçtür. Erkekler çoğunlukla kadınların gölgesinde kalmış, onların psikolojik, sosyolojik, ekonomik, fiziksel şiddetine maruz bırakılmışlardır. Baba ve ev erkeği olmak, evi geçindirmek, meslek sahibi olmak ve ağır işlerde çalışmak gibi cinsiyetleriyle ilişkilendirilen konumlara sıkıştırılmış, mahkûm edilmişlerdir. E durum böyle olunca da edebiyat, resim, heykel üretmek için vakitleri, kendilerini geliştirme yetenekleri, vb. olmamıştır... Ama o da ne! Son yüzyıl içinde yapılan araştırmalar göstermeye başladı ki bu durum yapay ve öğretilmiş bir şey. Yani erkekler de epeyce yaratım ve üretim yapmışlar, fakat tarih yazılırken nasıl olduysa gözden kaçmış! Eşit eğitim, sosyal ve hukuki haklara sahip olmadıkları için yeteneklerini kullanacakları, geliştirebilecekleri ortamlar yaratamamışlar. Ama bütün bunlar için vırvır edip durmanın anlamı yok değil mi? Geçmişe bu kadar da takılmak anlamlı değil, üstelik neyin hesabını kime soracağız. Erkekler de meseleyi fazla büyütmeyip yüzyıl başından beri kendilerine tanınan (bahşedilen mi demeli?) hakların kıymetini bilerek, önlerine çıkacak fırsatları, cam tavanlar izin verdiği oranda tabii, değerlendirerek ilerleyebilirler. Tüm dünyadaki büyük şirketlere baktığınızda bir ya da bilemediniz iki dev şirket CEO'sunun erkek olduğunu bile görebilirsiniz. Yani yükselmek mümkün! Ama yükseltmeye çok takılmamak lazım, yani baba olmak gibisi var mı. Cennet bu kadar babaların ayakları altındayken, aldığı para kreş ücretine ve yol masraflarına ancak yetiyorken çalışmakta ısrar etmek niye? Bir de bu konularda fazla mı konuşuluyor ne? Gayet de eşitiz işte... Bundan sonrasına bakmak, geçmişte her ne olduysa olmuş, geçmişe sünger çekip gelecek güzel ve eşit(?) günlere bakmak gerek...

Odağı değiştirince ne kadar tuhaf oluyor değil mi... Odağı böyle kaydırınca Feminist Eleştiri dediğimiz şeyin ne kadar büyük bir sarsıntı yarattığını daha net görebiliriz. M. Humm, bu sarsıntıyı dört basamakta basitçe özetliyor: Feminist eleştiri, öncelikle ataerkil varsayımların saptanıp deşifre edilmesine yönelir. Toplumsal ve kültürel normlar bağlamındaki temsiliyetleri araştırır. İkinci olarak

kadın yazarların görünmezliklerini ele alır, önceki dönemlerde göz ardı edilmiş kadınlara ait sözlü kültür üretimlerini keşfetmeye yönelir. Üçüncü olarak 'feminist okur'u kurarak yeni yöntemler ve farklı bir eleştiri pratiği sunar, ezberleri bozup okumaya yönlendirir. Dördüncü ve son olarak da yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla alımlananların yaşama akıtılacak, pratiğe dönüşecek stratejilerin üretilmesini destekler.[385] Bu bağlamda Zeynep Kaçar, feminist eleştirinin üç temel hedefiyle örtüşen bir yazarlık profili kuruyor. Verili ataerkil varsayımları deşifre ediyor, önceki temsil biçimlerine ve bunların aldatıcılıklarına karşı çıkıyor, feminist okurun kuruluşunda önemli bir zemin hazırlıyor ve son olarak metinlerinde, pratiğe dönüşecek stratejiler için başlangıç noktaları gösteriyor.

Zeynep Kaçar, 1995'te Müjdat Gezen Sanat Merkezi Oyunculuk Bölümü'nden, 1999'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden mezun oldu. 2000'de bir feminist tiyatro olan Tiyatro Boyalı Kuş'un kurucularından biri olarak aktif tiyatro yaşamına atıldı. Tiyatro Boyalı Kuş'u kurdukları Jale Karabekir ile birlikte 2008'e kadar çalıştılar. 2000'de *Ferhat ile Şirin, Aşk-İhanet-Yalnızlık-Vesaire, Dış Ses, Böyle Bir Aşk Masalı* ve *Bavullar* adlı oyunlarını yazdı, bunlarda oynadı. 2003 ve 2004'te Yapı Kredi Yayınları'nda metin yazarı ve tiyatro danışmanı olarak çalıştı. 2005'te Darpana Academy'nin davetiyle Hindistan'da hareket tiyatrosu üzerine çalıştı. 2005 / 2006'da Manchester Rocian Theatre'da *Pinnochio* adlı oyunda oynadı, *Papers*'da dramaturgluk yaptı. Bu yıllarda yazdığı oyunlar yayınlanmaya başlandı. Aynı yıllarda Magdalena Project Galler ve Peter Brook'un düzenlediği atölye çalışmalarına katıldı. 2000-2007 arasında Radikal Kitap'ta, Varlık'ta tanıtım ve eleştiri yazıları yazdı. 2008'de kendi tiyatrosu Bab-ı Tiyatro'yu kurdu ve kendi oyunlarını burada sahnelemeye başladı. Kendi tiyatrosunda *Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler, Koltuk Takımı, Varolmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları, İd Ego Ve Süper Kahraman* adlı oyunlarını yazdı, yönetti, oynadı.

Zeynep Kaçar'ın *Köprüden Önce Son Çıkış* adlı oyunu 2010'da International Culture Lab ve Cornell Üniversitesi işbirliğiyle New York'ta sahnelendi. Aynı yıl, *Krem Karamel* adlı metni Ankara

Sanat Kurumu Övgüye Değer Oyun Yazarı Ödülü, ertesi yıl *Medine* adlı oyunu Dil Derneği Kerim Avşar En İyi Oyun Ödülü aldı. *Medine* ile ayrıca, 2012'de İsveç'te düzenlenen Kadın Oyun Yazarları Konferansı'na katıldı ve bu oyunu 2013'te Tayvan'da sahnelendi.

Kısa özgeçmişine baktığımız zaman Z. Kaçar'ın hem teorik hem de pratik alanda oldukça aktif, üretken bir yazar olduğunu görürüz. Acaba erkek olsaydı daha görünür olabilir miydi? Bu ve ardındaki pek çok soruyu, aslında yanıtını da gayet iyi bilerek erteleyelim ve metinlerine, ele aldığı konulara bakalım...

Feminist eleştirideki, özellikle feminist tarih / sanat tarihi / sanat eleştirisindeki temel yaklaşımlardan birisi, kadın olmaktan dolayı özel bir ortaklık olmadığı üzerinedir. Kadınların da yaşadıkları dönemden, iktidar ilişkilerinden ve bunların ayrıntılarından diğer insanlar gibi etkilendikleri, benzer şekilde yansıttıkları dile getirilir. Hatta L. Nochlin, P. Gouma-Peterson, M. Wandor ve pek çok feminist eleştirmen, plastik sanatlarda, kadınların, hep zannedildiği gibi çiçek ve manzara kompozisyonlarına yönelmediklerini kanıtlayan yazılar yayınlamışlardır.

Kadınların ürettikleri sanatta domestik özellikler aranmasının büyük gaf olduğuna inanıyorum. Fakat yine de kadınların ürettikleri sanatta, üretici kadar sanatın alımlayıcısı olan kadınların (ya da erkek olmayan herkesin) paylaştıkları ortak anlamlar olduğuna da inanıyorum. Sadece kadın olduğumuz, ya da 'erkek olmayan' olduğumuz için yüzyıllardan bu yana getirdiğimiz ve gizlediğimiz bazı anlamları paylaştığımızı, ima edileni, söyleme biçimi farklı da olsa anladığımızı düşünüyorum. Bu noktada, kadınların ürettikleri sanatta, yine kadın alımlayıcıların (erkek olmayanların) anlayıp ortaklık ürettikleri bir 'kadınlık özü'nden söz etmek gerekir. Bu, hangi cinsiyet ve kim tarafından üretilirse üretilsin fark etmez, ataerkil kalıpyargıları dışarıda bırakan bir anlayıştır. Öte yandan kuralları ve sınırları, bunları koyanlar ve düzenleyenler değil, bunlara hapsedilenler ve sınırlananlar daha iyi bilir ve hissederler. Bu yüzden direnme ve mücadele stratejilerinde ezilenlerin poetikası güçlüdür, enerji üreticidir.

Bu bağlamda Zeynep Kaçar'ın oyunlarına baktığımızda ezilenin isyanının iki alanda irdelendiğini söyleyebiliriz: Kentsel alan ve

kırsal alan. Z. Kaçar, kadının genel olarak iki temel biçimde ezilişinden söz ediyor. Kent kadını toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının ürettiği bir fotoğrafa ulaşmak, kendisine yöneltilen olumsuz kalıpyargılarla boğuşmak, kısaca kendisi olmayan bir kalıba girmek cenderesinde. Kırsalda ise kadının en büyük belası, töre... Oyunlarına baktığımızda da böyle bir ayrımın net şekilde çizildiğini görebiliriz. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Dış Ses, Bu Bir Oyun Değil, Krem Karamel, Bavullar, Bu Anlamlı Günde* ve *Köprüden Önce Son Çıkış* adlı oyunlar kentli kadının konumuna dair bir ezber bozumu yaparken *Sahici İnsanlar Plastik Ölümler, Medine, Mekruh Kadınlar Mezarlığı* ve bir ölçüde *Böyle Bir Aşk Masalı,* töre ile çevrelenmiş yaşamlardaki çıkışsızlığı ele alır.

Daha 1960'lardan itibaren köy yaşamını konu alan oyunlar, oyun yazarlığımızda önemli bir yer tutmaya başlar. Aslında bu furya çok ilginçtir, çünkü 1961'e kadar kelimenin tam anlamıyla tek tük örnekler gördüğümüz köy konulu oyunlar, o yıl C. Atay'ın *Pusuda* adlı oyunundan sonra müthiş bir artış gösterir. Bu oyun yazıldıktan kısa süre sonra Devlet Tiyatrosunda sahnelenmiş ve büyük bir ilgi görmüştür. Bundan sonra da farklı yazarlar köy sorunlarını, doğal olarak da bu sorunların en önemlilerinden biri olan köy kadınının değersizleştirilmesi meselesini irdelemişlerdir. Buradaki mihenk taşının, kente ait 'kadın-erkek eşitliği' ya da giyim standardı olarak alındığını söylememiz gerek. Bir başka deyişle metinlerin tüm iyi niyetlerine rağmen sorunun egzotize edildiğini, bu bağlamda da direniş pratikleri yerine katlanış ve şaşkınlık pratiklerinin geliştirilmesine hizmet ettiğini görürüz. Kadın sorunu, genellikle karşıdan, kentli bir gözle ortaya konmuş, fiziksel şiddet pek işlenmemiş, ne olursa olsun kadınların kendilerine bir çıkış buldukları vurgulanmıştır.

Bu metinlerin pek çoğu, Yeşilçam Filmlerine zemin hazırlamıştır. Bu filmler bir çeşit Robinson öyküsü olarak kırsaldaki vahşi genç kızın kentli zıpır ama temiz genç erkek tarafından eğitilmesi, modernleştirilmesini anlatır ama finalde özün ve geleneksel olanın vazgeçilemez ve dönüş noktası olduğu vurgulanır. Kadınların da yine egzotize edilmiş olduğunu, Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, ender olarak da Filiz Akın kimlikleriyle vahşi ve namusuna düşkün kadın olarak imaja alındıkları görülür. Gülümseyerek

izlenen bu filmlerin senaryolarının çoğu, aynı dönemin tiyatro metinlerine dayanır.

Zeynep Kaçar ise bir karşıdan sorunu izleme ya da meseleyi egzotize etme yolunu değil, şiddetin ve kalıpların keskinleştiği bir açıyı tercih eder. Z. Kaçar'ın kırsalı ele aldığı üç metninde de (*Mekruh Kadınlar Mezarlığı, Sahici İnsanlar Plastik Ölümler, Medine*) komik öğe bulunmaz. Hatta *Medine* adlı oyunun açılış sahnesindeki Medine'nin monologu, o kadar doğrudan bir yansıtmadır ki tüyler ürpertici bir gerçekçilik içerir. Artık töreyi görmezden gelmenin, haklı çıkarmanın ve kültürel değer olarak sahip çıkmanın mümkün olmadığının kabul edildiği bir zamanda, kulak vermeyi en unuttuğumuz kişinin ağzından konuşur.

> MEDİNE – Önce jandarma geldi. Üç asker abi kazdı çukuru. Beni Sivaslı buldu. Kütahyalı öğürdü görünce. Gitti bir kenarda kustu. Keşanlı koştu komutanına haber verdi. Sonra savcı abi geldi. Çok kızdı bu işi yapanlara. Sövdü saydı. Yetmedi, beddua etti. Annem beddua etme, döner dolaşır sahibini bulur derdi oysa hep. Fotoğraflarım çekildi. Hastaneye götürmek için üç asker abi taşıdı bedenimi ambülânsa. On dakika sonra açıldı ambülânsın kapısı. Daha önce de gelmiştim bu hastaneye. Kabakulak olmuştum. O zaman. Hiç sevmemiştim burayı. Bir masaya yatırdılar. Soğuğu hissetmiyor insan. Üşümüyor artık. Bedenimi çırılçıplak soydular. Utanırım sandım. Utanmadım. Ölünce insan, duygular da ölüyormuş meğer. Acılar ölüyormuş. Tırnaklarıma baktı doktor abla. Tırnaklarımdaki toprakları görünce, o vakit anladı. Soğuk odada terliyordu, al al oldu güzel yanakları. Elleri titredi önce, sonra hızlı hızlı soludu, aceleden değil, emin olmak istiyordu. Öldürmek günahtı. Ama öldürmeden gömmek daha günahtı. Bir keskin bıçak, memelerimi birbirinden ayırdı. Öylece ortadan böldü beni. İki dakika sürmedi. Ciğerlerimi tuttu elleriyle, açtı. İnsanın içi ne kadar korkunçmuş meğer. Kendi içi bile olsa... Yaşıyor olsam, oracıkta bayılırdım. Ciğerlerimde buldu aradığını. Emin oldu. Yanakları hâlâ yanıyordu. Savcıyı aradı hemen. Elleri bin beter titriyordu. Beni orada çırılçıplak, paramparça bırakıp... Duydum konuşmalarını. Kulaklarım benim değildi artık. Ama duydum. İnsan ölünce, yaşayanların dünyasında ne olup bitiyorsa, duyuyor, görüyor. Tek, acı çekmiyor artık. Üzülmüyor, sevinmiyor.

Ama anlıyor yine de olup biteni. Ciğerlerinde toprak var, tırnak diplerinde, midesinde bile. Allah belasını versin bu kasabanın. Bunu yapanların Allah belasını versin. Canlı canlı gömmüşler kızı. Kurtulmak için çabalamış zavallı. En az iki dakika yaşamaya devam etmiş. Sonra kalbi durmuş. Bul bunu yapanları savcı bey, yalvarırım bul. Yoksa bırakacağım bu kasabayı, bu mesleği. Allah belalarını versin. Tamam, raporu gönderiyorum hemen. Kapattı telefonu. Geldi üstümü örttü bir örtüyle.

Uzun uzun ağladı. Nasıl olduysa bilmem, sevdim onu.[386]

Bu monologla açılan oyun, daha baştan bildiğimiz bir finale doğru adım adım taşınır. Konu, o hep bilinen konudur. Yazar konuda en ufak bir dolantı, herhangi bir gerilim, çizgisel bir aksiyon gibi teknik yapıya gereksinim duymaz. Bir kız çocuğu daha, ailesinin namusu uğruna öldürülmüştür. Yazar, öyküyü anlatmak, adım adım zaten bildiğimiz olacakları irdelemek yerine, seyircinin bilgisi / tahmini üzerinden konuyu tekrar tekrar farklı açılarla sunar.

Bu metin, Kaçar'ın diğer pek çok metni gibi parçalı, anlamları değişerek yeniden bakışa açılan tekrarlar ile yalın bir öyküyü ele alır. Anne (Meryem), baba (Muhammet), komşu kadın (Hatice), Medine, Yusuf, Zühre, Yasin'den oluşan grup ve Ali... Burada gerek töre, gerek etnik ve dini ayrım, gerekse de çıkışsızlık ele alınıyor. Yazar daha baştan, hangi açıyla hangi meseleye bakmamız gerektiğini gösteriyor. Genel bir sosyolojik sorun olarak görmek bir yana, bu oyunda duygusal ve gerçek bir kesiti, mağdur olarak Medine'nin gözüyle görmemiz gerektiğinin altını çiziyor. Sahnelerin farklı kesitlerden sonra tekrarları, yine sonu baştan belli bir yolda kaçınılmaz yürüyüşü imliyor. Aynen tekrarlanan sahneler, iki türlü işlev üstleniyor. Bir taraftan şiddet ve öldürme pratiğinin nasıl şekillendiğini her seferinde yeniden, farklı bir gözle, farklı bir ayrıntıya bakarak incelememizi sağlıyor, diğer taraftan eylemsizliğimize, kendi steril yaşamlarımızdaki küçük sorunlarımıza karşın başka yaşamların sorunlarına çaresizce, eylemsizce tanıklık etmemizi getiriyor. Böyle olunca da izlenen tekrarlar, sadece etkili bir dil ve sahne anlatımı olmaktan çıkıp, problemin farklı açılarına, sürecin farklı dinamiklerine ışık tutan bir mercek görevi görüyor.

Oyunda Meryem ile Hatice arasındaki, Medine'nin Ali ile

görüldüğü haberinin verildiği, bunun sonucunun iyiye çıkmayacağına ilişkin uyarı sahnesini temel bir dönüşüm sahnesi olarak alabiliriz. Bu, hepimizin kolayca tahmin edeceği bir sona gidileceğini belli eden sahne, seyircinin bu kadar malum olanı önleyememe konusundaki acizliğini vurgulayan bir sahnedir. Yazarın sahneyi iki kez tekrar etmesi, bu anlamda önemli. Hatice, *"Kızının kulağını çek Meryem, benden söylemesi,"* diyerek uyarır. Medine, mezarlıkta bir oğlanla konuşurken görülmüştür. Meryem refleks olarak *"Yanlış görmüşsündür, benim kızım yapmaz öyle şeyler,"* diyerek yaşamı çevreleyen kuralları hatırlatır. Herkes, erkekler de kadınlar da bu kuralları, ihlallerin nelere sebep olacağını bilmektedirler. Oyunda izlenen süreçte herkes töreye karşı 'kaybeden' konumadır.

Peki, bu kör noktada tartışabileceğimiz şey nedir? İşte yazar, tekrarlar aracılığı ile seyirciye tartışma alanlarını işaret eder. Fakat sahne aynen tekrarlansa da önceki ve sonraki sahne değiştiği için tekrarlanan sahnenin de bağlamı değişir, dolayısıyla tekrar sırasında, sahneyi önceki izleyişimizden farklı bir tonda, farklı çatışma ve motiflere dikkat ederek izleriz. Bu açıdan tekrarlanan her sahnede tartışma odağını değiştirerek bu çözümsüz, bu kör kuyuya odaklanırız.

Sözgelemi Meryem ve Hatice sahnesinde, kadınların kendilerini ezen töreye nasıl sahip çıkıp besledikleri, kimi zaman kurban, kimi zaman cellât olmalarına rağmen durumu görmekten ve müdahale etmekten aciz oldukları vurgulanır. Seyirci/okuyucunun kolayca görüp tahmin ettikleri bir gerçeği onlar da aynı kolaylıkla görmekte, tahmin etmektedirler. Karşı durulmaz bir güç olan törenin işleyişindeki kaçınılmazlık ise yıkıcı, zorunlu, tüyler ürpertici-dir. Bu sahnenin tekrarında törenin gücü ve onun karşısındaki kişilerin acizliği yine vurguludur, fakat ikinci izleyişte bu kadınlar arasında neden bir dayanışma olmadığı ister istemez sorgulanır. Çünkü Hatice'nin uyarısının samimi bir uyarı olmadığı, töre kurallarının ihlaline hoşgörü gösterilemeyeceğine dair bir uyarı olduğu bellidir. Kuralları koruyup insanları öğütmek yerine neden direnme pratiklerinin araştırılmadığı temel soru olarak üretilir. Kısaca sahne tekrarı, tartışmanın açı değiştirmesi, anlamın farklı bir odağa alınması işlevleriyle kullanılmıştır.

Oyunda ölüm bir süreçtir ve 'görünme' ile başlamıştır. Kaçar,

Medine'nin 'mezarlıkla bir oğlanla' görülmesiyle, sürecin başladığını, Medine'nin görüldüğü anda ölmeye de başladığını imler. Metindeki mesele töredir ve törenin kazanan / kaybeden dengesi yoktur. Törede herkes kaybedenler tarafındadır. *Medine*'de kızını toprağa gömen Muhammet de, *Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler* oyununda kızını kendi eliyle öldürmeyi tercih eden, sonra kendisini vuran Kiraz da kaybedendir.

Farklı açılardan da izlesek, sonun değişmeyeceğini biliyoruz. Medine ölecek, babası onu diri diri toprağa gömecek, Sünniler Alevilere kız vermeyecek, ciğerlerine toprak dolmuş küçük bedenler morga götürülecek, doktor otopsi raporunda her şeyi yazsa, savcı bunu yapanları bulsa da, başka birileri bunları yapmaya devam edecek, bütün bu olanlara kimse engel olamayacak. Yazar, romantik bir finale izin vermeyeceğini daha oyunun başında bildiriyor. Oyuna dair direnme stratejisini metnin içinde görmeyeceğiz, bunu seyirci kendi yaşam pratiğinde üretmeli. Bu yüzden yazar, çukurun gözümüzün önünde kazılmasını tercih eder. Eylemsizliğimizi yüzümüze vurmak için.

MEDİNE - Ne için bu çukur?

MUHAMMET - Senin için.

MEDİNE - Öldürecek misin beni?

MUHAMMET - Başka yolu yok. (...)

MEDİNE - Katilim mi olacaksın benim? Keseceksin gırtlağımı şuracıkta. Çukura atıp beni... Evladınım ben senin. Yapmadım diyorum, kötü bir şey yapmadım. Sevdim sandım Ali'yi günah mı işledim? Konuştuk azıcık. Eli elime değmedi. Evlenecektik. Sonra Yasin çıktı. Sen istedin, olur dedim. Söyleseydim sana, Ali'ye he demeyecektin. Annem dedi. Ali'yle evlenmene baban izin vermez dedi. Kaçmayacaktım Ali'yle. Kaçsam bulurdun beni. Öldürürdün. Kaçmayacaktım. Yemin ederim.

MUHAMMET - Yasin görmeyeydi, belki vardı bir çaresi. Lakin olan oldu. Kelime-i şahadet getir. (...)

MEDİNE - Hep kızdın bana, her yaptığımı yanlış bildin. Her yaptığım günah, suç gibi geldi. Ama ben hep sin sözünü dinledim. Hep senin isteriklerini yaptım. Öyle konuşma dedin, sustum, öyle bakma dedin, kafamı önüme eğdim, anana yardım et dedin, bütün evi çekip çevirdim, okul yok artık dedin, hevesimi içime

gömdüm, aptalsın sen dedin, kendimi aptal bildim. Yasin dedin, he dedim. Ben kimim, ne isterim bilmez oldum. Şimdi karşında duran senin aklından geçenler baba, aklından geçenleri mi öldüreceksin, insan öldürür gibi.

MUHAMMET-Tabancam. Yok. Almamışım yanıma. Gir çukura.[387]

Z. Kaçar, 2011 tarihini taşıyan *Medine*'den önce, 2007'de yazdığı *Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler* adlı oyunda da benzer bir konuyu ele almıştır. Yine fatura kadına çıkarılmıştır. Oyunda, gayet yalın bir olay ele alınır. Sidar ve Diyar adlı kardeşler, çocukluk arkadaşları olan Pembe'ye âşıktırlar ve ikisi de aşklarından vazgeçmek niyetinde değildirler. Birinin vazgeçmesi için ölmesi gerekmektedir. Erkeklerden birinin ölmesi yerine Pembe'nin, babasının sözüyle 'kaltaklık eden, kardeşi kardeşe düşüren' Pembe'nin ölmesi gerekmektedir. Nasıl olmuş da ölümü en kolay olanın kadın olduğuna karar verilmiştir, nasıl olmuş da bu kadar akıl dışı bir kurgu, gerçeklik haline gelmiştir. Z. Kaçar, ölümün kolaylığını burada da etkili bir şekilde veriyor. Finalde ölüme ulaşan olayları bekleyen seyirci, Pembe'nin babası tarafından vurulacağını düşünürken, annesi Kiraz, *"onu ben dogurmuşam. Canımdan can vermişam. Şinci canını almah da bağa düşiy"* diyerek önce kızını sonra kendisini vurur. Değişen bir şey yoktur. Ölmesi gereken (?) ölür. Sidar ve Diyar'ın kör bir inat uğruna direnmeleri yüzünden iki kadın anlamsızca ölmek zorunda kalmıştır.

Her iki oyunda da yazar, metnin öyküsüne dalıp farklı açıların kaybedilmemesini hedefler. Belli ki bu niyetle farklı teknikler deniyor. *Medine'de* yabancılaşmayı sahneleri aynen, farklı sıralarla tekrarlarken ve parçalılığı sahne birimleri olarak belirlerken daha erken tarihli bu oyununda öyküye kapılmayı bu kez anlatıcı ve anlatıcı işlevi gören oyun kişileriyle önlüyor. Buradaki yabancılaşma, Medine'dekinden oldukça farklı. Yazar burada daha şiirsel ve daha dışarıdan bir bakış kurmuştur. *Sahici İnsanlar*'da Kürt şivesiyle konuşulan bir Türkçeyi yazan Kaçar, 2011'de yazdığı *Medine'de* dilin şekline, şivesine değil, olabildiğince yalın ifadelerle duygu ve düşünceyi aktarışına yoğunlaşmıştır. 2007'de bu yalınlığı tercih etmeyen yazarın konuşma biçimini de yabancılaştırma aracı olarak kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin;

PEMBE - Yüzleri gözümün önünde şimdi. Çirkin ve güzel iki yüz.

Hem katil, hem kurban. Daha az önce çekilmiş bıçak gibi dipdiri. (...) Oysa şimdi iki yüz karışıyor birbirine. Tek bir yüz oluyor. Ailemin tüm erkeklerinden bir şeyler var onda. (...)

ANLATICI - Güneş sisteminin üçüncü gezegeni (...)

PEMBE - Aney, bir şey soracağam ama kızma.

KİRAZ - Kızmam kızım, sorasan.

PEMBE - Ohumak istirim. Bunu biliysin.

KİRAZ - Böyük yingenle konuşmuşam, he demiştir, söz vermiştir, ohutacaktır seni.[388]

Z. Kaçar, sahnelerin tekrarlarından faydalanmak yanında, bu örnekte olduğu gibi dilde de bir yabancılaştırma kurar. Aynı oyun kişisindeki farklı dil kullanımı doğal olarak bir yabancılaşma oluşturur. Bu yabancılaşma, illüzyondan koparan bir yabancılaşma değil, konuya uzaklaşarak bakmayı, düşünceyi hareket geçirmeyi sağlayan bir yabancılaşmadır.

Dilin bozulması, 'kadın yazını' diye formülleştirdiğimiz bütünün içinde sıklıkla karşılaşılan bir tekniktir. Kadınlar tarafından, ataerkine karşı çıkan, direnen kadınlar (ya da erkek olmayanların) tarafından yazılan metinlerde bu tip yapıbozumlar, yıkımlar sık görülür. Bu sadece dilin kurallarını bozmak ve böylece eril kurguya itiraz etmek şeklinde değil. Böyle olsaydı oldukça basit bir neden sonuç ilişkisi olurdu. Kaçar, iki yönlü bir kırılma gerçekleştirmek ister. İlki dilde, anlatılan öykünün sekteye uğramasıdır; böylece içeriğin ve olayın gelişiminde standart, çizgisel gelişimi kırmayı hedefler. İkincisi ise öykünün de üzerinde, metni üreten olarak yazarın, alımlayan olarak bizlerin dikkatini eril iktidarın baskı noktalarına ve buralardaki muhtemel direnç alanlarına çekmek ister. Çünkü feminist bir metin, ele aldığı olayı romantik çözümlerle finale ulaştırmakla yetinmez, her nasıl olursa olsun seyircide direnme stratejilerine dair düşünceler, etki alanları oluşturmayı hedeflerler. Böyle olunca amacımız Medine'nin kurtuluşu değildir, olamaz da. İşte bu yüzden Z. Kaçar, illüzyonu kontrol eden yazar konumuna geçiyor. Konuya, konunun etkileyiciliğine kapılıp düşünme ve itiraz alanlarını yitirmemek, direnme pratiklerini bulmak için tekrarlar ve yabancılaşmaya neden olacak şekilde dili bozuyor. Bu bozum, elbette şekilsiz ve estetikten uzak bir yıkım değildir. Şiirsel ve vurgulu bir dil kullanımıdır. Örnekleyelim:

MEDİNE - Babam, küçükken ben, bir masal anlatırdı. Hep aynı masalı anlatırdı babam ben küçükken. Babam hep aynı masalı anlatırdı küçükken ben. Küçükken ben babam bir masal anlatırdı, masal hiç değişmez, hep aynı kalırdı. Kelimeler hep aynı düzende. Babam bana bir masal anlatırdı. *(Medine,* s. 88)

Benzer bir dil bozumu örneğini de *Sahici İnsanlar / Plastik Ölümler*'den verelim:

PEMBE - Annemin sevilmesini umut etmek, erkek kardeşim yaşasaydı nasıl biri olurdu diye hayal kurmak bitiyor, babam bu kadar zalim olmasalar, ablamın kocası içmeseler.(s. 7)

Buradaki dil kurallarının yırtılmasının benzerini, Sevim Burak'ta, Rahel Varnhagen'de ve pek çok kadın üretiminde bulmamız mümkün. Bir yandan bildiğimiz, duymaya ve öğrenmeye alıştığımız dil dizgesinin kırılmasıyla zorlanıyor seyirci, öte yandan bu derece yalın bir çatışmanın yok edilememesi acizliği ile yüzleşiyor. Peki, bu akıl dışı ilişkiler bütünü olan töre denilen şiddet mekanizması ile neden baş edilemiyor? Yazarın sormamızı istediği soru burada...

Şiddet, kültürün içinden üretilen bir dizgedir. M. Belge, linç kültürünü incelerken Türkiye'deki siyasi cinayetlerin / idamların kan davası pratiğini andıran bir yapıda olduğunu söylüyor. Şiddet, ister siyasi ister sivil, ister askeri ister toplumsal, ister bireysel olsun kültürün içinden üretiliyor. Dinle, geleneklerle, töreyle ve bunların hepsinin ortak noktası olan ataerkil bir zihniyetle beslenerek ayrıştırılmaz bir bütün oluşturan kültür, şiddetin yönelişini, şeklini, kaçınılmazlığını da belirliyor.

Töre ve din birbirini besleyen, birbirine dayanan yapılar. Kabul ediyoruz ki hiçbir Müslüman, Nisa Suresi'nin 34. ayetinde *"Erkekler, mallarından (kadınlar için mehir ve nafaka olarak) harcamaları sebebiyle ve Allah'ın, onların bir kısmını, diğerlerine üstün kılmasından dolayı, kadınların üzerinde daha çok kaimdirler (koruyup gözetici, idare edicidirler). Bu bakımdan salih amel (nefs tezkiyesi) yapan kadınlar itaatkârdırlar, Allah'ın (onların haklarını ve iffetlerini) korumasıyla, onlar da gaybde (kocalarının mal ve şereflerini) koruyucudurlar. İtaatsizliklerinden (baş kaldırmalarından) korktuğunuz (kadınlara) ise (önce) nasihat ediniz. Ve (sonra da) yataklarında yalnız bırakınız. Ve (hâlâ itaat etmezlerse) onlara vurunuz.*

Bundan sonra eğer size itaat ederlerse, artık onların aleyhine başka bir yol aramayın. Muhakkak ki Allah Ali'dir (yücedir), Kebir'dir (büyüktür),"[389] deniyor diye nikâhları altındaki kadınları dövmüyor. Ama erkeklerin şiddet üretmelerinin, kadınlara yönelik şiddeti bu kadar kolayca üretivermelerinin bir açıklaması da olmalı. Ne veya kim bu şiddetin bu kadar kolayca ortaya çıkmasına zemin hazırlıyor, normalize ediyor? Öldürülen, tecavüze, tacize uğrayan kadınların giyim veya görünüş tarzları hedef gösterilerek suçlu çıkarıldıkları, kadına yönelik şiddeti tuhaf paradokslarla tartıştığımız bir dönemdeyiz.

Tıpkı A. Badiou'nun kötülüğün hep başka yerde, bizden uzakta olduğuna inandırıldığımızı söyleyerek, hep yapabileceğimiz bir şey olmadığına inandırıldığımıza dikkat çekerek okuyucularını uyarması gibi Z. Kaçar da bu oyunlar aracılığıyla ne kadar görmezden gelsek de, bizden uzakta ve önlenemez olduğuna inandırılsak da bu vahşetin yakınımızda olduğunu vurgular. Konuyu egzotize etmeden, bir kadın olarak yazdığını, konuyu bir kadın ve feminist olarak ele aldığını hissettirir.

Kentli Kadın Cenderede

Zeynep Kaçar'ın cinsiyet eşitliğine inandığı halde feminist olduğunu kabul ve ilan etmeyen pek çok kişinin aksine daha en baştan 'feminist bir yazar' olduğunu ilan etmesi, hatta yazarlığının ilk özelliklerinden birisi olarak vurgulaması ve feminist bir bilinçle yazması, kent oyunlarında kendisini daha farklı bir tonda gösteriyor. Bu farklı ton mizahtır. Ancak Kaçar'ın kullandığı mizahın, E. Batur'un ifadesiyle 'kanlı bir kristal' olan kara mizaha yakın olduğunu da söyleyelim. Kaçar'ın kentli kadına, kentin kırsala oranla daha 'modern' olan kalıpyargılarına yönelen oyunları *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Dış Ses, Bu Bir Oyun Değil, Krem Karamel, Bavullar, Bu Anlamlı Günde, Köprüden Önce Son Çıkış* adlı oyunlarıdır. Bu oyunlar birer komedi olarak nitelenmeseler de taşıdıkları komik unsurlar kara mizah çerçevesindedir. Z. Kaçar'ın kara mizahında, Fransa'nın ilk kadın başbakanı Edith Cresson'un kimi ifadelerindeki acı ama zeki alayın tonu vardır. Şöyle:

> Erkekler ile kadınlar eşit midir sizce?

Kadınla erkek arasında ne zaman eşitlik olur biliyor musunuz? Yeteneksiz kadınlar da yüksek mevkilere geldikleri zaman... [390]

Cresson'un bir gazetecinin alaycı ve yanıtın körlüğünün farkında olarak küstah bir tonla sorduğu soruya verdiği bu yanıt, kara mizahtaki zeki ama acı tonu iyi örnekliyor. Kaçar'ın kentli kadını irdelediği oyun metinlerinde de yer yer bu damara rastlamak mümkün. Doğrusu bu damarı, feminist bir kadın yazar olarak yazmanın belirginleştirdiği bir özellik olarak görüyorum. Herhalde hiçbirimiz sırf cinsiyeti nedeniyle ayrımcılığa uğrayan, ikincilleştirilen, ezilen ve şiddet gören heteroseksüel beyaz bir erkeğe rastlamadık. Öte yandan, bir kadın olarak varoluş sorunu yaşamamış, kendi aile yapısı ve yakın toplumsal çevresinde bu açıdan bir engelle karşılaşmamış, kısaca herhangi bir şekilde eğitim, şiddet, evlilik, töre, vb. başlıklarla mücadele etmek zorunda kalmamış kadınların bile er ya da geç kemikleşmiş önyargılara, norm ve kalıpyargılara toslayacaklarını biliyoruz. Ülkelerin bakanlar kurulu ve meclislerine, üniversite ve okul yönetimlerine, büyük şirketlerin üst düzey yönetimlerine bakınca, nasıl bir cinsiyet eşitliği algısıyla karşı karşıya olduğumuzu herkes açıkça 'görebilir'.

Yalnız buradaki 'bakmak' ve 'görmek' paradoksuna da dikkat etmek lazım. Yahya Kemal'e atfedilen bir mesel üzerinden bu paradoksu düşünebiliriz. Kemal'e cumhuriyet sonrasındaki değişimler hakkında çeşitli sorular sorarlar, karşılığında muzip yanıtlar alırlar. Derler ki ona, *'üstad, bundan sonra nazır denmeyecek, bakan denilecek, ne diyorsunuz?'* Y. Kemal der ki, *'bu millete bakan değil, gören lazım'*. Feminist metodolojinin de yaptığı budur. Görmek istenmeyeni, görmezden gelineni aydınlatmak.

Zeynep Kaçar'ın kentli kadını merkeze aldığı oyunlarda buna benzer bir paradoksal yapı vardır. Kaçar, kentli kadının sorunlarına kimlik, kalıpyargılar, ahlak, ilişkiler, cinsiyete dair sorumluluklar ve bunalım başlıklarında yaklaşmıştır. Oyunları, var olabilmek için kararlaştırılmış kalıpların içine girmek zorunda olan, kendisini gizleyen, kimi zaman farkında olarak kimi zaman olmayarak 'kadın' olarak tanımlanan ve kabul gören her ne ise o kalıba girmek zorunda olduğunu hissettiren kadınları konu alır. Kırsalda, töre karşısında öğütülen kadınlık durumunda gülünecek bir şey bulamayan Kaçar, kentli kadını anlatır ve irdelerken mizahı ve soyutlamayı bir

teknik olarak yanı başında tutar. Özellikle *Bavullar, Dış Ses, Krem Karamel* adlı oyunlarında.

Örneğin 2002'de yazdığı *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire,* Kaçar'ın Ferhat ile Şirin öyküsüne farklı bir açıyla yaklaştığı *Böyle Bir Aşk Masalı*'ndan sonra kaleme aldığı oyundur. *Böyle Bir Aşk Masalı,* büyük bir genelleme ile kadınlık durumuna odaklanır. Bu oyunda, daima erkeğin eylemi üzerinden tanımlanan ve onun gölgesinde kalan kadının, akla ve dile getirilmeyen düşünceleri ve konumu ele alınmaktadır. Sözü edilen iki oyun da efsaneye, masala dayanan bir yapıdadır.

Kaçar'ın yazarlık serüvenindeki büyük resme bakınca, yazarın önce var olan ve belletilmiş eril öyküleri yapıbozuma uğrattığı, daha sonra ezberletilmiş öykülerle bağlarını koparıp yeni bir dil arayışına girerek *(Dış Ses, Bavullar)* güncel gerçeği kendi üslubuyla aktardığı *(Bu Bir Oyun Değil, Krem Karamel)* oyunlara yöneldiği görülüyor.

İlk oyunu *Böyle Bir Aşk Masalı*'ndan sonra *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*'de teknik olarak parçalı bir yapıyı denemiş, öyküyü iki düzlemde anlatmıştır. Birinci düzlem kendisine biçilen ve kitlelere pazarlanan Star rolünü oynayan bir kadın ile bir dergi adına röportaja gelmiş bir oyuncunun diyaloglarını eksen alır. Oyuncu, yaşamını sürdürmek için ek iş olarak doğum günü partilerinde palyaçoluk yapmaktadır. Bu röportaja da bir partiden ancak yetişmiştir, bu yüzden renkli peruğu, kımızı burnu olan bir palyaço kılığındadır. Star ile Palyaço arasında, aşk, ihanet, yalnızlık, delilik temalarına odaklanan konuşmalar geçer. İkinci düzlem ise Star ve Palyaço'nun üzerine konuştukları temaya odaklanan ve birinci düzlemden tamamen bağımsız kurulmuş masalsı, daha soyut bir dünyaya açılır. Birinci düzlem beş, ikinci düzlem dört bölümden oluşur.

Z. Kaçar'ın burada Palyaço ile yarattığı yabancılaşma, A. Shaffer'in *Sleuth* adını taşıyan Tony ödüllü oyunundaki yabancılaştırmayı anımsatıyor. 1972'de ve 2007'de son derece etkili üsluplarla ve neredeyse rüya kadroyla sinemaya uyarlanan bu oyunda da palyaço kostümünün, bir maske gibi kullanıldığını hatırlayabiliriz. Kaçar'ın metninde de Palyaço, oyun kişisini katmanlandıran bir anlam ve estetik kurar. Anlamı üretmede işlevsel olarak kullanılır:

STAR - Yani birileri size der ki, sen busun. Örneğin ben size diyorum ki, sen röportaj yapan bir palyaçosun, ama sen öyle olmak istemiyorsun diyelim ve kendi olmak istediğin gibi davranıyorsun... (...) O zaman da sana herkes deli diyor. (s. 24-25.)

Yazar, bu oyunda kavramlara farklı açılardan bakmayı, erkek egemen ezberi bozmayı ve kadın bakış açısını getirmeyi hedeflemiştir. Her alanda, her ayrıntıda erkek gözüyle baktığımızı, bakmak ve yaşamak zorunda kaldığımızı yüzümüze çarpan oyun kişileri vardır. Öncelikle karşımızdaki her iki kadın da maske takmışlardır. Birisi, zor yaşam koşulları nedeniyle ek işler yapmakta, kendi istediği ve eğitimini aldığı işi yapmak yerine kendisini ifade edemediği işlerle kendisini maskeye hapsetmiştir. Diğeri ise rahat bir yaşam sürmenin bedeli olarak popüler kültürün görmek istediği, satabileceği bir kadın olmayı tercih etmiştir. Star olmanın kolay bir şey olmadığını, bedeli olduğunu, öncelikle kendisi olmaktan vazgeçmek ve tüketilebilir, pazarlanabilir bir imaja dönüşmek olduğunu vurgular. Bunun için gereğinde aptal, gereğinde kıskanç, gereğinde ihanete uğrayan olacaktır. Ama sonunda, kendisi olamamaktan dolayı da büyük bir bunalım ve yalnızlık onu beklemektedir. Star, yine de tüm bunların bilincindedir.

STAR - ... Hele bir benzemeyin onlara.

PALYAÇO - Onlar?

STAR - Diğerleri. Çoğunluk. Sizi yok etmek içi ellerinden geleni yaparlar. Önce ezip sindirmeye çalışırlar. O kadar pısırık değilseniz, adını hemen koyarlar: Deli. Sonra da ortadan kaldırmak için bir deliğe tıkarlar. Sizi orada unutup güvenli hayatlarına huzur içinde devam ederler. (...) Başka birilerinin hayatını oynar insan bazen. Başka biri olmak nasıl diye merak ettiği için değil. Sırf böyle istendiği için. Şimdi böyle bir oyun oynadığı için insan deli sayılır mı?

(...) Başka biri olamaz insan. Ancak kendi olabilir. Sadece kendi. Kendi olamıyorsa da oynadığı insan olmalı. Arada sıkışıp kalmamalı. Bana en garip gelen de bu açıkçası. Yani, başka biri olmak için çabaladığımızda, kimse biçi deli saymaz da kendimiz olmaya çalışınca deli sayılırız. (s. 24)

"Kadınların saygıya layık oldukları fikrine alışmak için," diyor Tannahil, ve şöyle devam ediyor, *"ortaçağın Avrupa halklarının on*

iki, oy kullanmaya layık olduklarını kabullenmek içinse Victoria çağı insanlarının üç kuşakları olmuştu. Modern dünyaysa, neredeyse eksiksiz hukuki ve cinsel eşitlik fikrine birkaç on yıl içinde alışmaya çalıştı. Bekleneceği gibi, bunun kaotik sonuçları oldu ve psikolojik bedeli de henüz ödenmiş değil." [391]

Ne kadar itiraz etsek de bir şekilde bize çizilen yolda yürüyoruz ve Tannahil'in sözünü ettiği psikolojik bedeli ödüyoruz. Önceden çizilmiş çizgilere karşı çıkmak bazen zor, bazen gereksiz görünüyor. Çoğu zaman hiç sorgulamadan, belki de dikkat etmeden sunulan hazır kalıpları kullanıyoruz. Roller, beklentiler, öneriler ve bize özgü olanlar arasında duruyoruz. Kadın ve erkek üzerine cümleler çoktan kurulmuş. Fakat açıkçası içim rahat. Çünkü bu oyundaki Star, her şeyin farkında ve içinde bulunduğu kaotik durum ile gayet bilinçli bir şekilde baş edebiliyor. İşte kanıtı:

> STAR - ... ben Sayın Star olmak istemiyorum diyelim. Hatta hiçbir zaman olmadım. Birileri böyle kurguluyor ve en de bunu oynuyorum. Bence ben bunu oynadığım için deli sayılmalıyım. Oynamadığım için değil. (s. 25)

Şimdi Zeynep Kaçar'ın irdelediği kalıpyargılar ve rollerin farklı gönümlerle nasıl tartışmaya açıldığına bakmaya devam edelim:

Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire'de birinci düzlemde irdelenen aşk kavramı, Ferhat ile Şirin masalı aracılığıyla irdelenir. Aşk ve kadının konumu bu kez kadın bakışıyla ortaya konulur. Masal hep Ferhat'ı odağa alarak anlatılmış, kurgulanmıştır. Oyunun Aşk başlıklı ikinci bölümünde, masalda Şirin'in beklemeye yazgılı olduğu, bekleyiş sırasındaki duygularının hiç hesaba katılmamış, merak edilmemiş olduğu, bu bekleyişteki bencilliği ve bekleyişi paylaştığı diğer kadınlar (bu oyunda dadısı), her şeye karşın Ferhat'ın yüceltilip odağa alınması ve Şirin'in gözden uzak tutulması vurgulanmaktadır.

Sonraki birimde, birinci düzlemde ihanet irdelendikten sonra yine bir efsane, bu kez Şahmeran efsanesi üzerinden kadın bakışıyla bir sorugulama yapılır. Bu kez kaçıp canını kurtaran Camsap'a değil, Şahmeran'ın uğradığı ihanete yakından bakılır.

Sonraki birimde, birinci düzlemde irdelenen yalnızlık ve ardından gelen delilik üzerine söyleşimden sonraki ikinci düzlemde anlatım, monolog şekline bürünür. Hatta delilik üzerine olan

bölüm, S. Kane'in *İntihar Notu 4:48*'ine yer yer epey benzer. Bu benzerlik, metnin kendisinden ya da anlatıklarından değil, ürettiği duyguda, çaresiz ve keskin bir deli olmayan delilik durumunda, bir çeşit kadınlık durumundadır. Kimin, neyin delilik olduğu etkili bir şekilde monologda anlatılır:

> sigara tablası bulamıyorum. Sigaramı yere söndürüyorum. Hademe üzerime saldırıp, suratıma bir yumruk atıyor. Şaka yapıyorsa, ne biçim şaka bu? Yumruklarına devam ediyor. İnanılır gibi değil. Ağzım burnum kanamaya başlıyor. Direndikçe beni dövüyor. "Adam ciddi" diye düşünüyorum, "Bir üniversite kliniğinde, hastanın ağzını burnunu kanatacak biçimde dövme yetkisini kimden almış?" onu tutacak kimse yok ki! İlkelliği içinde, o an tüm yetkiler elinde. Öldürmediğine şükür! (s.31)

Buradaki delilik, bir kadına bu kadar kolay bir şekilde şiddet yöneltebilen bir zihniyetin deliliği. Buradaki delilik, sistemin, bu şiddete, öncesinden itibaren anlatılan psikolojik, ekonomik, sosyolojik şiddete izin vermesinde. Bu deneyimi yaşayan kadın, en son "beni iyileştiren, ne şok, ne de ilaçlar..." diyor. "*Beni iyileştiren, bu kliniklere bir kez daha kilitlenme olasılığının verdiği büyük ve derin korku*". Kadının bu ifadesi çok net. Tıpkı Star'ın da ifade ettiği gibi: Kalıplara girmeyi reddetmenin bedeli öyle ağır ki, ne olursa olsun dönüşmek, belirlenmiş kurallara, kalıplara uymak zorunlu bir hal alıyor. Ve işte tıpkı Star'ın söylediği gibi, her şeyi farkında olarak, başka birini oynadığının farkında olarak bu oyunu oynamak, gerekiyor.

Metne karşıdan baktığınızda teknik olarak yazarın bir denge, bir eşitlik peşinde koşmadığını rahatlıkla görebilirsiniz. Normal şartlarda metinlerde gerek yapıda gerekse içerikte homojen bir dağılımı, dengeli bir yapıyı görmek isteriz. Normal şartlarda, dengeli ve başarılı bir metin çizgisel bir gelişim göstermeli, giriş, gelişme, sonuç dizgesini tamamlamalıdır. Ama normal şartlarda değiliz. Kadın cinayetlerinin arttığı, kadınların giyim tarzlarından dolayı şiddeti hak ettiklerine inanılan bir ortamdayız ve bu durumda şartlar normal olamaz. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire,* bu kuralları bilerek kırmaya çalışır. Oysa Kane, *İntihar Notu*'nda böyle bilinçli bir metin üretme niyetiyle değil, zihnindekileri kusma amacıyla yazmıştı, ne biçim, ne içerik, ne de insanların / izleyicilerin düşünce-

lerinin bir önemi vardır onun için. Fakat Z. Kaçar bilinçli bir şekilde yapıyı bozguna uğratmak konusunda kararlı olduğu görülüyor. İki masalla başlayan anlatının masalla devam etmemesi kurallar ve metnin dengeleri konusunda hassasiyet gösteren bir okuyucuda sıkıntı oluşturabilir. Elbette yalnızlık ve delilik kavramlarına ilişkin masallar, halk hikâyeleri bulunabilirdi. Fakat yazar, var olan hikâyeyi çevirmek yerine başka öyküler kurgulamayı tercih etmiş. Böylece Z. Kaçar, hem anlamsal hem de yapısal olarak erkek tahakkümünü, belirlenmiş kuralları izlememek yolunu seçiyor, ataerkil yoldan çıkıyor.

Doğrusu bu yoldan çıkış, kalıpları, erkekler tarafından örülmüş kalıpları önemsemeden ayrılış bir kadın okur olarak haz yaratıyor. Tıpkı Sevim Burak okurken, onun yarattığı şaşkınlığı ve öfkeyi paylaşmak gibi. Burak, çocuğu K. Borar'ın deyimiyle 'hiçbir zaman annelik yapmamış, Sevim Burak'lık yapmış' bir kadın olarak anneliği sorguya açar, hem kendi yaşamında örnekleyerek hem de metinlerinde yer yer annelik durumu ve imgesiyle (mesela Zembul) anneliği, annelik kimliğini fena halde sarsıntıya uğratır. S. Burak'tan söz ederken kesinlikle Badinter'ci bir annelikten söz etmemiz gerekir. Burak'ın kalıpları, kimlikleri zorlaması gibi Zeynep Kaçar da bu ve izleyen oyunlarında pek çok kalıbı zorluyor, kadınlığın idealize edilen alanlarına, kimliklerine dair bir sarsıntı yaratıyor.

Örneğin 2006 tarihli *Krem Karamel*'de, artık kendisine çizilen sınırlardan çıkmak isteyen bir kadın görürüz. Mekân, her şeyin plastikten oluştuğu mutfak dekorlu bir stüdyodur. Burada mükemmel anne ve ev kadını rolüyle Kadın, hergün program yapmakta, kendisinden istenilen ve izin verilen ölçülerde davranıp düşünmektedir. Bu sınırların dışına çıktıkça içinde bulunduğu duvarlar daralmaktadır. Gördüğümüz bu kadın, televizyon programlarında, reklâmlarda, her fırsatta imajı üretilen 'süper kadın'dır. Her şeyi aynı anda yapabilen mükemmel kadın olmak, 1960 sonrası öylesine yüceltilmiştir ki pek çok rolün altında ezilen kadınlara karşın, erkeklerin böyle bir kesişme yaşamamaları unutulur gider. Hem iyi bir baba, hem iyi bir ev erkeği, hem iyi bir iş adamı, iyi bir aşçı, iyi bir şoför, iyi bir alışverişçi, bunların yanında yakışıklı, bakımlı, atletik, vs, vs bunların hepsini aynı anda olmaya çalıştığınızı düşünse-

nize...

'Süper kadın sendromu' (bazen süperanne sendromu olarak da kullanılır) M. H. Shaevitz tarafından 1984'te[392] ortaya atılmışsa da kavramın yaygınlık ve kabul görmesi 2000'lerin başını bulmuştur. 2004 tarihli *Stepford Kadınları* adlı F. Oz'un filmi, mükemmel kadınların nasıl mekanik, acımasız, hatta ezoterik bir mekanizmada üretildiklerini anlatan enteresan bir filmdir. 2000'li yıllarda benzer kadın bağımsızlığını vurgulayan filmlerin finallerinde aile, romantik aşk, anneliğin her zaman doğru yolu bulacağı gibi klişeler her fırsatta yüceltilse de süperkadın sendromuna, kalıplara itiraz dile getirilmiştir. Krem Karamel'deki kadın da her şeyin, kendisine çizilen kalıpların kuralların farkında, hatta bunlardan nefret eden ama bir türlü kurtuluşu gerçekleştiremeyen mükemmel kadındır. Finalde sevimli mutfağından, bir elmayı ısırarak, Havva'nın cennetten kovulmasına bir gönderme gibi dışarı çıkar. Bu, gönüllü bir ayrılıştır. Nora'nın her şeye karşın kapıyı çekip çıkması gibi, kararlı ve bilinçli, bir kadın seyirci olarak da izlemesi umut verici bir eylemdir. Ancak bu noktaya gelinceye kadar, Kadın rolünü epey benimsemiş olarak görünür, fakat onun bir cinneti gizler gibi tehlikeli bir sakinlik içinde olduğunu hissederiz. Ya da kadın seyirci / okuyucu, muhtemelen erkek seyirci/okuyucunun kuramayacağı böyle bir duygudaşlık kurar.

> KADIN – Ne güzel bir gün öyle değil mi? Be yine mutfağımda eşim ve çocuklarım için harika yemekler hazırlıyorum. Bugünün menüzü karnıyarık, pilav, cacık ve krem karamel. Nasıl buldunuz mutfağımı? Harika değil mi? Burası benim sığınağım. Tüm günümü burada geçirmekten öyle mutluyum ki, anlatmaya kelimeler yetmez. Bu benim masam. Birbirinden lezzetli yemekleri bu masanın üzerinde hazırlıyorum. Yoo. Yemeği bu masada yemiyoruz. Salondaki büyük masada. Bence yemeğin lezzetinden çok sunumu önemlidir. O yüzden her akşam ailemin bir araya geldiği mükellef bir masa hazırlarım. Beyaz örtüler, gümüş çatal bıçak takımı, Çin porselenlerim... (s.100)

Kişinin yaptığı iş, ürettiği veya araç olarak kullandığı nesnelerle kendisini özdeşleştirmesi benliğin ya da kimliğin inşası için son derece ilginç ayrıntılar, ipuçları sunuyor. Çoğu zaman 'ne yemek var' sorusuna 'pilavım var, karnıyarığım var' gibi yanıtlar alırız.

Sevim Burak bu ayrıntıyı 1962'de yayınlanan Yanık Saraylar'daki öykülerinde çok etkili anlatmıştır. Ev içi emeğiyle kendisini özleştiren bir kadının kendisini tanımlarken bunları bir kimlik belirteci olarak kullanmasından daha doğal bir şey olmaz. *Krem Karamel*'deki kadının da oyun boyunca kendisini ev içi işleri ve araçları üzerinden tanımladığını görürüz.

Krem Karamel, kadının kimlik/toplumsal rol/kalıpyargılar üçgenindeki kıstırılmışlığı üzerine bir oyun olduğu için annelik, eş olmak, ev kadını olmak gibi başlıklar üzerinde, ayrıntılarıyla gezinir. Yazar, ne kadar istenmese de kadınların, diğer kadınlara 'kadın olmayı' öğrettiklerini de imler. O, ne biliyorsa annesinden öğrenmiştir ve şimdi kızına öğretmektedir:

> KADIN – ...Zaten ne öğrendiysem annemden öğrendim. O da kendi annesinden öğrenmiş. Onun annesi de annesinden tabii. Böööyle sürüp gitmiş. Anneler kutsaldır. Kızlarına bir sürü faydalı şey öğretirler de dururlar. Anneler kızlarını çok severler, sevgilerini nasıl iyi bir ev hanımı olunacağını öğreterek gösterirler. Tabii ya, kızları için iyi bir gelecek hazırlamak annelerin görevidir. Ben de kıuma öğretiyorum yavaş yavaş. Daha çok küçük. Ama ağaç yaş iken eğilir öyle değil mi? (s. 101)

Toplumsal cinsiyetin kadına dair kalıplarının böylece doğrudan sıralanması, tuhaf bir açıksözlülük noktasına ulaştırıyor oyunu. Kadınlara belletilen, onların da başka kadınlara ve kendi kızlarına belletmeleri istenen toplumsal cinsiyet kuralları, kalıplar, ataerkil mekanizmayı işleten temel çarktır aslında. Teknik olarak bu, maşizmdir. Maşizm ya da maşizmo, *masculine* ve *fascism* sözcüklerinin birleştirilmesi ile türetilmiş, kadınlar üzerindeki erkek egemenliğini ve üstünlüğünü dayatan zihniyetin adıdır. Erkekleri üstün valıklar olarak gören, bu bağlamda da hizmeti normalleştiren bu zihniyeti savunan insanlara da *maço* denir. Galiba ilginç olan, popüler kültür içinde maçoluğun olumlu bir kavram / davranış biçimiymiş gibi sunulmasıdır. Tahakküm kuran bir cinsiyetin, iktidar alanını en keskin şekilde başka cinsiyeti ezerek, kendi hâkimiyeti ve yönetimi altına almasının yüceltilmesi, gerçekten akıl alacak iş değildir.

Kadınların kendilerini sınırlayan kurallara itirazları 1800'lerin sonlarında örgütlenmeye başlamıştı ama asıl benlik kurgularına

ilişkin sorunları/itirazları, ikinci dalga ile netleşti. Cinsiyetin toplumsal boyutlarına yönelik kalıpyargılarla sıkıştıkları köşelerden çıkmak, özgür olmak için yüksek sesle haykırmak gerekiyordu. Bugünün feminizminde de kadının, kalıplara haspedilmesi, çevrelendiği kalıpyargılardan kurtulması önemli başlıklardandır. Anne olarak, eş olarak, evlat olarak, genç kız, dul, çalışan kadın, vs. vs olarak nasıl olmak ve nasıl davranmak gerektiğine ilişkin yeteri kadar boğucu açıklama ve kural var. Bu kurallara uymak ve istenen rolleri oynamak, 2000'li yılların kentli kadınının en temel sorunlarından biri. Sadece bizde de değil, dünyaya genel olarak baktığımız zaman böyle bir sorunun nasıl da genelleşmiş olduğunu görüyoruz. Bana öyle geliyor ki bu itirazların en belirgin örneği 'childfree' hareketinde görülebilir.

Burada bir parantez açalım, kalıpyargılara kadınların itirazlarına iyi bir örnek olan childfree'ye kısa da olsa, yakından bakalım: bizdeki 'çocuksuz' karşılığı olabilecek 'childless' sözcüğü yerine son dönemde 'childfree' sözcüğü tercih ediliyor. Sözcüğü çevirmemeyi özellikle tercih ettim, farklı dillerde de sözcük, 'childfree' olarak kullanılıyor. Acaba bu, sözcüğü orijinal haliyle kullanmanın daha yumuşak, daha tehlikesiz bir ifadesi olacağı hesabını mı gösteriyor? Bu, kalıp yargılar açısından çocuksuzluğu, bireyin tamamlanmamışlığı, yarım kalmışlığı olarak değil de, iradi bir tercih olarak ortaya koyduğunu varsayan bir tanım. Childfree, henüz sadece popüler kaynaklarda tanımlanan bir sözcük. Buradaki vurgu, infertil olmadığı halde, kendi isteği ile çocuk sahibi olmayan yetişkin bireylerin kastedildiğine dair. Sözcüğün İngiliz dilinde 20. yüzyıl sonunda 'icad edildiği' düşünülüyor, çünkü sözcük, saygın sözlüklerden *Oxford English Dictionary*'nin 1971 baskısında yer almıyor.[393]

Kalıpyargıların tartışmaya açılması üzerine yazarın diğer oyunlarından da bol örnek gösterebiliriz. Bu örneklerin en eğlenceli sunumlarından ikisi *Bu Anlamlı Günde* ve *Köprüden Önce Son Çıkış* adlı oyunlardır. Yine kent orta sınıf evlilik kalıpları ve cinsiyet kalıpyargılarına odaklanan bu oyunlarda mizahın daha sık karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Özellikle, kalıpları, evliliğe gidecek ilişkinin kurallarını sürekli hatırlatan arkadaşların dış ses işlevi gördüğü Köprüden *Önce Son Çıkış* matrak bir metindir. Bu oyunda, eski

kocasının sesini duyan, oyunun süresinde her karşımıza çıktığında farklı bir estetik operasyonla oyunun sonunda tuhaf bir şeye dönüşmüş, ama hayatında kendisi olmak, mutlu olmak gibi lüksleri olmamış anne, oldukça enteresan bir karakter çizer. Bu, annelik kalıpyargılarını sorgulatan, oyun metinlerinde gördüğümüz kutsal / fedakâr anne tiplerinin dışına çıkan ilginç bir annedir. Öte yandan onu yanlış batılılaşıp ahlak değerlerini yitirmiş(!), zamanını ev dışında geçiren femme fatale annelerle de karıştırmayız. Anne, gayet samimi bir şekilde bir kadının hayatının garip bir özetini de sunar.

> ANNE – Nasıl olmuş saçlarım? Yakışmış mı? Genç mi göstermiş? Dalga geçme. Bir tek saç boyatmayla geçleşilseydi... Şu halime bak. Hiç yaşlanmayacağım sanıyor insan. Hep öyle taze kalacağım sanıyor. Nasıl oldu, nasıl geçti zaman, alayamadım bile. Ama yaşlıyım işte. Tek başına yaşlı bir kadın... Kimsem yok konuşacak... Rahmetliyle laflardık arada. Keyfi yerindeyse. O da ayda yılda bir... Genceciktim gelin gittiğimde. Şimdi halime bak... neyim mi var? Şu gıdıma bir bak... Şu popoma... Ya bu memeler... Bu yaştan sonra mı? Delirdin mi sen? Elalem ne der? Onu bırak, oğlum ne der? Yaşlı titiz geveze bir kadınım onun gözünde. Çok kibarsın. Bir tek sen... Bir tek sen anlıyorsun beni. Sen de olmasan, kimsem yok konuşacak. (s. 57)

Z. Kaçar'ın feminist tiyatro bağlamında, kalıpyargıları yıkmayı hedefleyen yaklaşımlarının yanında yeni bir dil arayışı da önemsenmelidir. İki oyunu, *Bavullar* ve *Dış Ses*, özellikle bu bağlamda örneklenebilir. Dış Ses, Plaza Kadını ve Ev Kadını olarak tanımlanan iki kadın arasında, bir Dış Ses'in direktifleri ile kalıplar, zorunluluklar, tanımlar deşifre edilir. Üstelik fazlasıyla doğrudan bir şekilde.

> DIŞ SES – Kalk.
> PLAKA KADINI / EV KADINI – Kalk!
> DIŞ SES – Gerin...
> EV K. / PLAZA K. – Gerin.
> DIŞ SES – Temizlen.
> EV K. / PLAZA K. – Temizlen
> DIŞ SES –. Bebek ağlıyor. Emzir
> EV KADINI – Bebek ağlıyor. Emzir.

DIŞ SES – Kahvaltıyı hazırla.
EV KADINI – Kahvaltıyı hazırla.
DIŞ SES – Kocanın gömleğini ütüle.
EV KADINI – Kocanın gömleğini ütüle.
DIŞ SES – Kocanı uyandır.
EV KADINI – Kocanı uyandır.
DIŞ SES – Çocukları uyandır.
EV KADINI – Çocukları uyandır.
DIŞ SES – Giydir.
EV KADINI – Giydir.
DIŞ SES – Doyur.
EV KADINI – Doyur.
DIŞ SES – Çocukların beslenmelerini unutma.
EV KADINI – Çocukların beslenmelerini unutma.
DIŞ SES – Çocuklara güle güle de.
EV KADINI – Çocuklara güle güle de.
DIŞ SES – Kocana da güle güle de.
EV KADINI – Kocana da güle güle de. (....)
DIŞ SES – Un bitmiş.
EV KADINI – Un bitmiş.
DIŞ SES – Al o zaman.
EV KADINI – Al o zaman.
DIŞ SES – Düzgün giyin.
EV KADINI – Düzgün giyin.
DIŞ SES – Çarşıya çık.
EV KADINI – Çarşıya çık.
DIŞ SES –Önüne bak.
EV KADINI – Önüne bak
DIŞ SES – Düzgün yürü.
EV KADINI – Düzgün yürü.
DIŞ SES – O pahalı. Ucuzunu al.
EV KADINI – O pahalı. Ucuzunu al.
(Kadın görünmeyen biri tarafından ellenir)
DIŞ SES – Oha!
DIŞ SES – Aman sesini çıkarma.
EV KADINI – Aman sesini çıkarma.
DIŞ SES – Baş önde.

EV KADINI – Baş önde.
DIŞ SES –Hanım ol.
EV KADINI – Hanım ol.
DIŞ SES – Eve dön. Sokaklar sana göre değil.
EV KADINI – Eve dön. Sokaklar sana göre değil. (...) (s. 62–64)

Yazar, bu oyunda, birbirinden çok farklı gibi görünen farklı sınıflardan olan kadınların ortak kalıpyargılarla sıkıştırılmış olduğunu vurgular. Plaza Kadını, diğerinden farklı olarak yoga yapmak, az yemek, şişmanlamamak, hırslı olmak, en iyisi olmak ama belli etmemek, vb. direktiflerle yaşamaktadır. Her ikisi de tacize uğrar, cinsiyetinden dolayı ezilir, kendilerini var etmek için eyleme geçmek yerine cinsiyetlerine ve konumlarına atfedilen eylemleri gerçekleştirmek zorundadırlar. Buradaki Plaza Kadını'nın, *Krem Karamel*'deki süperkadınla benzer çizgide olduğu söylenebilir. İkinci bölümde iki kadın da soyut bir alanda karşılaşır, yaşamlarını, kendilerine dayatılan yaşamlarını sorgularlar. Sonuç, çözümsüzdür.

Soru sormadan, sorgulamadan kendilerine dayatlan kurallarla yaşayan bu iki kadın, çözümsüz, çıkışsız bir noktadadırlar. Tıpkı, T. Stoppard'ın etkili oyunu *Rosencrants ve Guildenstern Öldüler*'deki gibi. Kendilerini ötekinden ayıramayan, sormayan, sormakta hep geç kalan Ros ve Guil, oyunun sonunda şöyle söylerler: "Hayır diyebileceğimiz bir yer olmalıydı!". Evet, elbette vardı. Oyunun başında, ilk sahnede vardı fakat onlar, itiraz etmeyip sorgulamayıp, anlamadan kendilerine 'bahşedilen görevi' kabul etmişlerdi. Stoppard bu oyunda, kendi yolunu çizmeyi akıl etmeyen, sorgulamayan için bir çıkış olmayacağını gösterir. Z. Kaçar da *Dış Ses*'te benzer bir eleştiriyi yöneltiyor; kalıplara koşulsuz uymayı, bu kalıplarda onaylanarak kendisine bir kimlik edinmeyi eleştiriyor. Kurallarla örülmüş, direktiflerle çevrelenmiş bu dünya, ataerkil düzenin ördüğü bir dünyadır ama bu örüntüde kadınların da çok büyük rolü vardır.

Dış Ses gibi *Bavullar* adlı oyun da farklı bir dil ile anlatılan, kadınların yaşamları boyunca taşımak zorunda kaldıkları yükleri tartışmaya açan bir oyundur. Kısacık bir performans metni olan bu oyun, 2006 İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde Tiyatro Boyalı Kuş tarafından oynanmıştır. Sadece metnini okumak bile,

okuyucunun farklı konumlanmışlığını deşifre eder.

> ADAM – O kocaman şeyi niye taşıyorsun anlamıyorum, bana bir cüzdan yetiyor.
> (Rutinin belli bir noktasından itibaren kadınlar çanta ve bavul alışverişine devam ederler... Çantalara zarar gelmemesi için büyük özen göstermektedirler. Özenle çantaları birbirlerine verirler.)
> 1.KADIN – Bu onun beslenme çantası...
> 2.KADIN – Bu onun seyahat çantası...
> 3.KADIN – Bu onun alet çantası...
> ADAM – O kocaman şeyi niye taşıyorsun anlamıyorum, bana bir cüzdan yetiyor. (s. 38)

"O kocaman şeyi niye taşıyorsun anlamıyorum, bana bir cüzdan yetiyor"... Bu cümleyi bu şekilde duymamış olsak da, cümlenin ürettiği anlamı, o anlamın içindeki üstten, alaycı bakışı hepimiz biliriz. Kanımca *Bavullar,* tam bir kadın metni. Bu metnin bir kadın olarak okunmasının, bir erkek olarak okunuşundan çok farklı olacağı ortada. Kadınların anlabilecekleri, kadınların kavrayabilecekleri, bir kadın tarafından, alışılmış kalıpların dışında üretilmiş bir metin. *Bavullar,* ürettiği duygu bakımından *Bu Bir Oyun Değil*'i çağrıştıran bir metindir. Her iki metinde de *Krem Karamel, Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire* adlı metinlerde sorgulanan kalıplara katlanma pratiği gözler önüne serilir. Dolayısıyla itiraz oyunları olarak düşünebileceğimiz *Krem Karamel* ve *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*'den farklı olarak *Bu Bir Oyun Değil* ve *Bavullar,* kendisini korumak için çaresizce ataerkil kurallara boyun eğen, erkek egemen kalıpyargılara, erkek şiddetinin her türlüsüne sessizce katlanan kadınları konu alır. Bunlar, kentli kadınlardır. *Bu Bir Oyun Değil,* kadının daha yoğun bir şiddete uğramamak için duygusal, fiziksel, cinsel, sosyal şiddete katlanmak zorunda kalışını etkili bir şekilde anlatır.

Beauvoir'in *İkinci Cins*'te uzun uzun açıkladığı gibi kadın olarak doğmuyoruz, kadın olmayı öğreniyoruz. Bunun için önceden tanımlanmış kalıplara, kurallara uyuyoruz. Nasıl iyi anne, iyi ev kadını, iyi iş kadını, iyi kız evlat, vs, vs... olunacağını öğreniyoruz. Kadının bu roller içinde kimliğini, benliğini özgünce kurması ne kadar pratik olabilir? Zira kadın, belirlenmiş kalıpların, kalıpyargıların içinde olduğunu fark ettiğinde ciddi bir değişim ve dönüştür-

me zorluğu yaşıyor. Klapisch-Zuber'in de dediği gibi, "*Herhangi bir toplumda erkek ya da kadın olarak doğmak, basit bir biyolojik olgudan fazla bir şeydir. Sosyal anlamları olan biyolojik bir olgudur. (...) Kadınlar, 'doğalarından' çok, 'kültür'e girme 'yeteneksizlikleriyle' nitelenirler.*"[394] Kalıpyargılardan kurtulmak bir iki haftalık bir iş değildir. Kısaca kadın bir cendere içinde olduğunu fark edip bunu değiştirme kararını aldığında, çoktan bu cendere ile şekillendirilmiş, temel alışkanlıklarını edinmiş durumdadır.

Elbette erkekler için de aynı cendereden, benzer kalıplaşmalardan söz edebiliriz ama bu söz edişin pek adil olmadığını da not düşmek lazım. Hegamonik erkeklik üzerine son dönemde yapılan çalışmalar toplumsal ve kültürel olarak önemli çözümlemeler sunuyorsa da bunların yeterli ilgiyi bulduğunu bence söylemek güç. Öyle görünüyor ki hegemonik erkeklikten şikâyetçi olan, ataerkil kalıplardan şikâyetçi olan pek yok. Yine de F. Berktay'ın dediği gibi bakarsınız bir gün, kutuplaşmış ikiliklere hapsolmadığımız bir gün, cinsiyet tanımayan akıl ve insana ulaşabiliriz, ama o zamana kadar tarihin, teorinin, sanatın peşinde koştuğumuz, bunları sorguladığımız için bizi kim kınayabilir...

Z. Kaçar, son oyunlarında daha soyut yaklaşımlarla cinsiyete dair kalıpyargılara değiniyor. Örneğin son iki oyunu, *İd-Ego ve Süper Kahraman* ile *Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları* bu kalıpyargıların baskısını somut şekilde hisseden bireylerin soyut oyunlarıdır.

İd-Ego ve Süper Kahraman, oyuncu seçmeleri için gelmiş Emre isimli bir oyuncunun erkeklik, aile, çalışmak, yaşam gibi genel başlıklar üzerinde konuştuğu tek kişilik eğlenceli bir oyundur. Emre üzerinde Batman kostümüyle, gözlerini kamaştıran bir spot ve kamera kaydı olduğu farz edilen bir noktaya bakarak, Türkiye toplumunda erkek olmak, ailenin erkek çocuktan beklentileri ve bunun yarattığı baskı, yaşamda becerikli olmak üzerine konuşur. Bütün bu konuşma bölümleri, Kaçar'ın başka metinleri gibi belirlenmiş bir aksiyona hizmet etmesi bağlamında değil, bireyin üzerindeki baskıların neredeyse bilinç akışı ile dile gelmesidir. Bu metinde de yazarın, toplum tarafından dayatılan kalıplara hiç sorgulamadan uyan bireyi eleştirdiğini görüyoruz. Kadın ve erkek olmayı öğrenmenin, toplumun bireylere dayattığı ezberin tartış-

maya açılmasını isteyen yazar, bu kez erkeklik kalıplarına çevirir merceğini.

> EMRE – (...) Yap dediler yaptım. Ol dediler oldum. Ağlama dediler sustum, göster pipini dediler indiriverdim donumu hiç düşünmeden, şu kıza parmak at dediler attım, askere git dediler gittim, eşek gibi çalıştım, gık deme dediler sustum. Erkek dediğin böyle olur dediler. Böyle olmak istemesem de böyle oldum. Uleynn! Bildiğin kaderin oyuncağı oldum be. Ömrüm boyunca birileri bana ne uygun gördüyse onu yaşadım. Sonunda geldiğim noktaya bak. (s. 34)

Z. Kaçar, bu oyuna benzer şekilde müzikli bir oyun olan *Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*'nda da kalıpların peşine düşmüştür. Bu oyun bir kadının yaşamını, daha doğrusu 'kadın yaşamöyküsü'nü anlatır. Ortalama herhangi bir kadının yaşamıdır, bu yüzden de büyük genellemeye karşılık olarak o kadının adı, Ayşe'dir. Z. Kaçar'ın ifadesiyle 'ortalama' bir kadın yaşamıdır bu. Oyunda bu ortalama durumunu Ayşe'nin ağzından şöyle anlatıyor: *"Ortalama zekâ, ortalama zevk, ortalama gelir düzeyi, ortalama dünya görüşü, ortalama bir apartman, ortalama bir mahalle. Her şey vasati kırk çöp kadardı"*.

Kaçar'ın işaret ettiği bu 'ortalama' olma durumu, erkek çocuk doğunca aşılır. Kaçar'ın esprili bir dille anlattığı ortalama olmak, kültürel olarak sık rastladığımız bir motiftir ve herkes gibi olmak, sınırın dışına çıkmamak, çoğunluktan olmanın güvenliğine işaret eder. Oyun metinlerinde 'orta halli bir ailenin oturma odası'na konuk oluruz. Ortalama olanlar çoğunluktur. Onların değerleri geneldir. Anne babalar, çocuklarını 'neden herkes gibi olmaya çalışmıyorsun' diye uyarırlar. Ne de olsa sürüden ayrılanı kurt kapar; en iyisi birlik olmaktır, bu da ancak herkes gibi olmakla, ortalamayı bulmak mümkündür.

Yazarın tanımladığı 'ortalama' evrenini aslında hepimiz biliyoruz. Zeynep Kaçar, bu evrene air değerlerin ataerkil bir formda olduğunu, kız çocuk sahibi olunca üzülüp erkek çocuk sahibi olunca sevinen, çocuklarını cinsiyet kalıplarına göre büyüten bir çizgide olduğunu vurguluyor. Ortalama erkek egemen bir ailede ortalama masallarla başını önüne eğmesi, sorgulamaması, sesini çıkarmaması, hep sessiz olması, ne olursa olsun katlanması öğretilerek büyü-

tülen, yaşamları birbirine benzeyen kadınlar... Masallarla büyütülen kızların 'gerçeklerle' karşılaşmasını da gayet yalın ve açık seçik anlatır:

> AYŞE – Sonra üst kat komşumuz Ertan abi beni kucağına oturtup ayıp şeyler yaptığında anladım, ormandaydım. Ormanda küçük kızları kurtlar kapar. Ve bu sadece ve sadece kırmızı başlıklı kızın suçudur. Ormanda olmak tehlikelidir. Küçük kızların yeri evidir. Söylemedim o yüzden kimseciklere. Zaten Ertan abi söylersem kimseciklere beni kömürlüğe kilitlerdi, kömürlük karanlıktı oysa evimiz aydınlık. Aydınlık evimizden çıkmaz oldum. Ertan abinin yaptıklarından korkuyordum. (s. 43)

Z. Kaçar'ın yazarlık serüvenine bakıldığında, gittikçe artan bir öfke, gittikçe hırçınlaşan, ayıbı daha sert bir dille ortaya saçan bir üslup görülür. Türkiye'deki kadın cinayetleri ve kadına yönelik şiddetin artması, bu artışa karşın getirilen çözümlerin yetersizliği, bir yandan gelenekler, bir yandan kültürün kendisi, bir yandan din ve töre ile iyiden iyice beslenen muhafazakârlığın cinsiyetler arası uçurumu derinleştirmesi, gittikçe daha ataerkil ve daha maço bir toplum olmaya başlamamızın doğal bir yansımasıdır bu. Cümlelerinde, anlatımında gittikçe öfkesini zaptedemeyen bir ton görülebilir. Hatta yer yer epey edepsiz de bulabilirsiniz, tabu olan sözcükleri yüksek sesle söyledi, ayıp şeyleri tekrarladı diye. Kaçar'ın yapmaya çalıştığı dili bozmak, bozguna uğratmak, anlamı sarsmaktır. Bu yolla tabulaştırılan, dile getirilmeyen, duyulmayanlar üzerine bir tartışma ve düşünme alanı açmaya çalışır. Gittikçe artan şiddete bakınca, Kaçar'ın gittikçe artan öfkesini hepimiz anlayabiliriz.

BİTİRİRKEN

Türkiye coğrafyasında feminizm ve tiyatrodan, feminist tiyatrodan söz ederken, pergelin bir ayağını batıya saplıyor, yayları kendi coğrafyamızda çiziyoruz. Gerek feminizm üzerine, gerekse tiyatro üzerine, hatta ikisinin buluştuğu, birleştiği alan olan feminist tiyatro üzerine yazılanlar temel kavramlar, süreç ve örnekler üretildikleri kültür ve coğrafyalara ait. Buradaki paradoksu görmemiz gerek. Her kültürün kendine has bir feminizmi ürettiği, bir anlamda feminizmin ihtiyaca göre geliştiğini hatırlamak gerek.

> Toplumsal cinsiyet 'yabancılaştırıldığı' veya ön plana çıkartıldığında, izleyici göremediğini görebilir: Bir imleme sistemini, bir imleme sistemi olarak görebilir ve bunun geri dönüşü, bilhassa toplumsal cinsiyetle bağlantılı yerlerde çok çarpıcı olabilir.[395]

Amerika'da renkli feminizmler ve renkli kadınların tiyatrosu gibi, bir yerel feminizmi ve feminist tiyatroyu düşünmek çare olabilir mi? Aklımıza kendi tiyatromuzu, seyir ve gösterim ihtiyaçlarımızı getirmemiz, bize neler düşündürüyor? Tiyatro dediğimiz zaman dramatik kalıpların dışında düşünemediğimizi, performansa dayalı ifadelere mesafeli olduğumuzu düşünebiliriz. Farklı coğrafyaların farklı feminist tiyatroları üretmeleri gibi, Türkiye coğrafyasının da farklı feminizmlere ve farklı feminist tiyatrolara ihtiyacı olduğunu, böyle bir farklılığı da görmeliyiz.

Tuhaf paradokslarla dolu renkli bir ülkedeyiz. Ege ve Akdeniz kıyısındaki bölgeler yılın yarısını sokakta, ev dışında geçirmelerine rağmen bir sokak gösterimi, sokak tiyatrosu geleneğinin gelişmemiş olmasını neye bağlayabiliriz? Açık mekânların yaşanan, zaman geçirilen ve yaşam üretilen mekânlar olması şeklinde değil, kapalı bir mekândan başka kapalı bir mekâna geçişi sağlayan bir ara yol olarak düşünülmesinden kaynaklanıyor olabilir mi? Gizli ve özel olanın kapalı iç mekânlarda olması gereği ve zorunluluğu, bir kültürel kod olarak hücrelerimize işlediği için mi? Açık alanda ortak yaşama kültürünün oluşturduğu kuralların, sokak gösterilerinin tedirginlik yaratması ve endişe uyandırmasının bir gelenek olması yüzünden mi?

Bütün bunları yeniden düşünmeliyiz...

"Eleştirel ilgi ve kuramsal tiyatro projesinde "toplumsal cinsiyetin ötesine" geçmek, bir dizi karmaşık kimliği (ulus, sınıf, ırk, cinsiyet, cinsellik), bu kimliklerin geleneksel, teatral temsiliyet sistemleriyle çekişmeleri ve hesaplaşmalarıyla birlikte dikkate almaktı"[396]

Feminist tiyatro pek çok şey gerçekleştirmiştir. Öncelikle feminist teori ile birlikte yürümesi, feminist eleştirinin sanat tarihi ve genel olarak sanat alanına yönelttiği bakış ve tuttuğu ışık, bu alanda yirminci yüzyılın en önemli ezber bozumu olmanın yanında en önemli aydınlanmalarından da biridir. Feminizmin tiyatroya bakışı, feminist eleştiri ekseninde başlayan, sanatın ve tiyatronun ataerkil yapısını çözümleyip ortaya koyan bir gelişim izler. Bu çözümlemeyi kimi zaman var olan ve izlenen tiyatro teorileri (örneğin Aristocu tiyatro teorisi) üzerinden, kimi zaman yazılmış metinler ve bunların cinsiyete dayalı ayrımcı tavrını deşifre etmesi üzerinden, kimi zaman da uygulamalar ve emek üreten, çalışan yoğunluğunun incelenmesi üzerinden yapmıştır. Ama kestirmeden söylenmesi gereken en önemli katkısı, bir bütün olarak tiyatronun ataerkil yapısını deşifre etmiş olması, itiraz etmiş olmasıdır. Farklı tiyatro biçimleri, tek kişilik gösteriler, özel alanlarda sergilenen performanslar, alternatif mekânların kullanımı, vb. zenginlik, feminist tiyatronun çeşitliliğini ortaya koyar.

Feminist incelemeciler, var olan tiyatro biçimlerine, uygulamalarına ve metinlerine bakarak kadınların sahne üzerinde cinselleştirilmiş olduklarını, kadın anlatılarının görmezden gelindiğini, kadınların ikincilleştirildiğini, tarih içinde ise tamamen görmezden gelindiğini görmüşlerdir. İncelemecilerin var olan tiyatro içinde gördükleri bir başka şey, kadın karakterin sahnede özne konumunda olmadığı, daima erkeğin üzerinden tanımlandığıdır. Kadının özneymiş gibi göründüğü metinlerde bile kadının aksiyonu, genellikle bir erkek karakter tarafından belirlenir ve yönlendirilir.

Feminist tiyatro, içinde yer almadığını düşündüğü bir tiyatronun içinden bir yeniden doğuş gerçekleştirmek yerine, başka yöntemler, bambaşka yaklaşımlar da önerir. Örneğin Bilinç Yükseltme Gruplarının temel tartışma ve paylaşım malzemeleri, bir tiyatro formuna dönüştürülmüş, paylaşılmıştır.

Farklı biçimler, elbette farklı bir dil ile gerçekleşmiştir. Burada

gerek görsel, gerekse gramer ve anlam bakımından pek çok farklı şekilde dilin bozulması, yeni bir dil, yeni sözcükler, ifade ve söyleyiş biçimlerinin üretilmesi önemlidir. Bu farklı biçimlerin araştırılmasında elbette psikanaliz, dilbilim, göstergebilim ve yapısalcı teoriler yol gösterici olmuşlardır. Kültürel kodların kırılması, toplumsal cinsiyete atfedilen kalıplaşmış yargıların kırılması pek kolay bir şey değildir...

Yaşça hayli büyük bir tanıdığım ile uzun süre feminizm, toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine konuştuğumuz bir sohbetin sonunda, durup düşünceli bir tonda *"feminizm bu kadar iyi bir şeydi de biz mi anlamadık yani!"* dedi. Cümlesindeki acı alayı, 'düşünceli bir ton' olarak yorumlamış olabilirim tabii. Ancak o alay ededursun, bazı gerçekleri de görmek gerekir. Cinsiyete dayalı ayrımcılığı önlemeye yönelik bir çaba, herkes için eşitlik idealine yönelik bir düşünce hakkında üretilmiş olumsuz yaklaşımların niyetini yeniden düşünmek gerekiyor.

Kendi önyargılarımızdan çok başkalarının önyargılarından kurtulmalıyız. Kendi önyargılarımızı sıyırıp atmak kolay ama başkasının önyargılarının oluşturduğu ağırlıktan kurtulmak, sıyırıp atmak kolay değil. Çünkü o önyargılar, düşüncenin özgürce ve yüksek sesle söylenmesini engelleyen, o alaycı kaçamak bakışmalar ideal olanın öne sürülmesinde çekingenlik yaratan şeylerdir. C. Fine'ın dediği gibi *"bir toplumsal cinsiyet kalıpyargısı seçin. Yakından bakın, inceleyin. Puf! Yok oldu!"* Önyargı üreteceğimiz alan, feminizm ve toplumsal cinsiyet çalışmaları değil, her türlü ataerkil yaklaşım olmalıdır. Yaşadığımız dünyanın, içinde bulunduğumuz toplumun bu eşitsizlik algısını kırabilmesi için tiyatroya ihtiyacı var. Fakat eşitsizliğe karşı strateji geliştirebilen, çözüm yolları araştıran metinlerin ve biçimlerin geliştiği bir tiyatroya ihtiyacımız var. Tiyatromuzun, uygulama ve yazınsal alanlarıyla bir bütün olarak tiyatromuzun, feminist eleştiriye ve toplumsal cinsiyet çözümlemelerine ihtiyacı var.

Feminist olmak, toplumsal cinsiyet eşitliğini savunmak hepimizin peşinden koşması gereken bir düşüncedir. Cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılıkla savaşmalı, gördüğümüz yerde deşifre etmeli, engellemek için stratejiler geliştirmeliyiz. Gerek sahne gerekse metinler üzerinde, gerek bugün gerek geçmişte üreteceğimiz tartış-

malarla bu stratejilerin geliştirilebileceğine yürekten inanıyorum. Yeter ki 'başkasının' önyargıları önemsizleşsin, cinsiyetler arası eşitliğin, ataerkil kalıplardan daha iyi, herkes için daha iyi bir gelecek sunduğu görülebilsin.

Bir bunalım anında Dr. Faustus'un pişmanlığını dindirmeye çalışan Mephistopheles şöyle der:

"İnsan için yaratılmış bir şey, insandan daha mükemmel olabilir mi?"

Galiba formül burada gizli...

Eşitlik peşinde koşan bir şeyi olumsuzlamak iyi niyetli olabilir mi?

KAYNAKÇA

"Acting Up: Women in Theatre and Performance", *Heresies,* 1984

"Women's Theatre Groups", *Drama Review,* Haziran 1972, ss. 79-84. "Women for Women", Drama Review, Aralık 1974, ss. 77-87.

ABADAN Unat, N. *Kum Saatni İzlerken,* İletişim Yay., İstanbul, 1996

AHMAD, F., *Modern Türkiye 'nin Oluşumu,* çev. Y. Alogan, Sarmal Yay., İs., 1995

AKI, N. *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarhi,* Dergâh Yay., İstanbul, 1989,

AKIN, B. A. "Doksanlı Yıllarda Türk Tiyatro Metinlerinde Kadının Varoluşu", *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Vol. 8/9, Summer 2013, Ankara, p. 459–470

AMİCİS, E. De *İstanbul,* çev. F. Özdem, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

AND, M. *Geleneksel Türk Tiyatrosu – Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,* İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985,

AND, M., *Başlangıcından 1983 'e Türk Tiyatro Tarihi*

ARMAN, S. "Toplumsal Cinsiyete Bab-ı Tiyatro Bakışı", *Kaos GL,* Mart 2010. http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=4446 (son erişim: 2.03.2015)

ASTON, E. *Feminist Views on the English Stage*
Women Playwrights 1990-2000, Cambridge University Pres, 2003.

ASTON, E., 'Önsöz', *Feminizm ve Tiyatro,* (S. E. Case, çev. A. Sönmez), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010.

ASTON, E., "Feminism and the French Theatre. A Turn of the Century Perspective", New Theatre Quarterly, S: 7, 1986, ss. 237-242

ASTON, E., *An Introduction to Feminism and Theatre,* Routledge, London and New York, 1995.

ASTON, E., *Feminist Theatre Practice: A Handbook,* Roudledge, London and New York, 1999.

BADİNTER, E., *Kadınlık Mı Annelik Mi,* çev. A. Ekmekçi, İtelişim Yay., İst., 2011

BASSNETT S.,"Struggling with the Past:
Women's Theatre in Search of a History", *New Theatre Quarterly,* S. 18, 1989, 112 [107-112].

BAYKAN, A., "Nezihe Muhuttin'de Feminizmin Düşünsel Kökenleri", *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931,* (yayına hazırlayanlar: A. Baykan, B. Ötüş-Baskett), İletişim Yayınları, İstanbul, 1999

BENTLEY, *B.,Salome'nin Kızkardeşleri,* çev. M. Bayatlı, Agora Kit., İst., 2006.

BERKTAY, F., "Looking From the 'Other' Side: Is Cultural Relativism A Way Out?", *Women 's Studies in the 1990's, Doing Things Differently?,* (eds. J. deGoot and M. Maynard), MacMilan Pres, London, 1993

BERKTAY, F., *Tarihin Cinsiyeti,* Metis yay., İstanbul, 2003.

BRIZENDINE, L., *Kadın Beyni,* çev. Z. H. Ateş, Say Yayınları, İstanbul, 2008.

BRIZENDINE, L., *Erkek Beyni,* çev. G. Tonak, Say Yayınları, İstanbul, 2014

BONNARD, Andre, *Antik Yunan Uygarlığı 3 - Euripides 'ten İskenderiye 'ye,* çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2004.

BORA, A. ,A. Günal (der.), *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İst., 2009.

BROOK, *P., Boş Mekân,* Hayalbaz, İstanbul, 2010.

BROWN, J., *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis,* Metuchen, Scarecrow Press, New Jersey and London, 1979.

BURAK, S., *Afrika Dansı*, YKY, İstanbul 2004.
BURAK, S., *Everest My Lor d – İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, YKY, İst.2004.
BURAK, S., *Ford Mach I*, YKY, İstanbul 2004.
BURAK, S., *Mach I'den Mektuplar*, Logos Yay., İstanbul 1990.
BURAK, S., *Palyaço Ruşen*, Nisan yayınları, 1993.
BURAK, S., *Sahibinin Sesi*, YKY, İstanbul 2004.
BURAK, S., *Yanık Saraylar*, YKY, İstanbul, 2004.
BUTLER, M.M. *Hrotsvitha: The Theatricality of her Plays*, Philosophical Library, New York, 1960
CAMPBELL, J. & MOYERS, B., *Mitolojinin Gücü – Kulsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*, çev. Z. YAMAN, İst., MediaCat, 2007.
CASE S. E. (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.
CASE, S. E., "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", *Theatre Journal*, No. 37, October - 1985.
CASE, S. E., *Feminizm ve Tiyatro*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.
CHAMPAGNE, L. (ed.), *Our Feminist Under: Text by Women Performance Artists*, Theatre Communication Group, New York, 1990.
CONNELL, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. ,
CORBIN, A. COURTINE J.- VİGARELLO, G., *Bedenin Tarihi*, çev. Saadet Özen, YKY, İstanbul, 2005.
COTTON, N, *Women Playwrights in* England: c. 1363-1750, Associated University Presses, London & Toronto, 1980
CURB, R. "Catalog of Feminist Theatre", *Chrysalis*, 10/1979.
ÇAKIR, S., *Erkek Kulübünde Siyaset*
Kadın Parlamenterlerle Sözlü Tarih, Versus Yay., İstanbul, 2014.
ÇAKMAK, B., "Batı'da Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi", *YEDİ Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, DEU GSF Yay., İzmir, Yaz 2013, sayı 10, ss. 1-14.
ÇAKMAK, B., "Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci", *YEDİ Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, DEU GSF Yayını, İzmir, Kış 2013, sayı 9, ss. 25-33
DAVIS, F., *Osmanlı Hanımı*, Çev. Bahar Tırnakçı, YKY, İstanbul, 2006.
DİNÇ, D. *Sevim Burak'ın Yaşamı, Eserleri ve Bir Model Oyun: Mives Karub*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Lisans tezi, (dan. Yard. Doç. Dr. Ö. Belkıs) İzmir,
DOLAN J., "Feminist s, Lesbians, and Other Women in Theatre: Thoughts on the Politics of Performance", *Themes in Drama: Women in Theatre* (ed. J. Redmond), Vol. I, Cambridge University Pres, Cambridge, 1989.
DOLAN J., "Women's Theatre Profram ATA: Creating a Feminist Forum", *Women and Performance*, S. 1,1984, ss. 5-11.
DOLAN, J., "Introductory Essay-Fathom Languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy and Practice", *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance on and Beyond the Stage* (ed. C. Martin), Roudledge, London and NY, 1996
DOLAN, J., "Feminist s, Lesbians, and Other Women in Theatre: Thoughts on the Politics of Performance", *Themes in Drama: Women in Theatre* (ed. J. Redmond), Vol. I, Cambridge University Pres, Cambridge, 1989.
DOLAN, J., "Women & Theatre Program", *Women & Performance Journal* 4, S. 8, 1989

DOLAN, J., "Women's Theatre Profram ATA: Creating a Feminist Forum", *Women and Performance,* S. 1, 1984.
DOLAN, J., *The Feminist Spectator as Critic,* University of Michigan Press, Michigan, 1988.
DUBY, G. - PERROT, M., *Kadınların Tarihi Ana Tanrıçadan Hıristiyan Azizlere,* çev. Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005.
DUFFY, M., *The Passionate Shepherdess: Aphra Behn 1640-89,* Methuen, London, 1977.
DURAKBAŞA, A., *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2009,
DUSİNBERE, J., *Shakespeare and the Nature of Women, Macmillan,* London, 1975
ERCAN, S. "Medyada Kadına Yönelik Şiddet Haberlerinde Kadınlara Yaklaşımın Yansıması", http://dekaum.deu.edu.tr/tamamlanan-calismalarimiz/, 22. Haziran. 2014.
ERGUN (Turgut), P., *Cumhuriyet Aydınlanmasında Öncü Kadınlarımız,* Tekin yayınevi, İstanbul, 1998.
ERHAT, A., *Mitoloji Sözlüğü,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
ERİM, *M., Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1967.
ERTUĞRUL, M. "Perde Açılıyor", *Türk Tiyatrosu,* 1. Ekim. 1965, s. 6-7
ERTUĞRUL, M. *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim,* Yankı Yayınları, İst., 1975
EURİPİDES, *İphigeneia Aulis'te,* çev. Suat Sinanoğlu, MEB Yay., Ankara, 1963.
EURİPİDES, *İphigeneia Tauris'te,* çev. Suat Sinanoğlu, MEB Yay., Ankara, 1963
FETTERLEY, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction, A* Midland Book, The University of Massachussetts Press, 1977.
FINK, G., *Antik Mitolojide Kim Kimdir,* çev. Serpil E. Yalçın, İlya Yay., İzmir, 2007
FİNE, C. *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması: Zihnimiz, Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor?,* çev. K. Tanrıyar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011
GARDNER, V.-RUTHERFORD, S. (ed.), *The New Women and her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1914,* Harverster Wheatsheaf, NY and London, 1992.
GİDDENS, A., *Sosyoloji,* çev. H. Özel - C. Güzel, Ayraç yay., Ankara, 2000
GİRARD, R., *Günah Keçisi,* çev. Işık Ergüden, Kanat Kitap, İstanbul, 2005.
GİRARD, R., *Şiddet ve Kutsal,* çev. Necmiye Alpay, Kanat Kitap, İstanbul, 2003.
GODIWALA, D., *Breaking the Bounds. British Feminist Dramatists Writting in the Mainstream since 1980,* Peter Lang: New York, Washington, DC, Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford, 2003.
GOETHE, *Iphigenie Tauris'te,* çev. Salahattin Batu, MEB. Yay., İstanbul, 1943.
GOODMAN, L., *Contemporary Feminist Theatres, To Each Her Own,* Routledge, London and New York, 1993.
GOODMAN, L., J.d. Gay (ed.), *The Routledge Reader in Gender and Performance,* Routledge, London and New York, 1998.
GOUMA-PETERSON - Methews, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat ve Cinsiyet,* ed. A. Antmen, İletişim Yay., 2008.
GRAY, J., *Kadınlar Venüsten, Erkekler Marstan,* çev. G. Şen, Altın Kit., İst., 1996
GÜÇBİLMEZ, B., "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* A.Ü. DTCF Tiyatro Bölümü, Ankara, Sayı 16, Aralık 2003, ss. 4-17.

GÜLLÜ, F., *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar – Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi*, Bgst Yay., İstanbul, 2008.

GÜMÜŞOĞLU, F., "Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rolleri (1928-1998), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Tarih Vakfı - Türkiye İş Bankası - İMKB, İstanbul, 1998, ss. 101-128.

GÜNGÖRMÜŞ, N, *"O Bilhassa Kendini Belli Etmedi"*, Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak, YKY, İstanbul, 2004.

GÜVENÇ, N, *Bir Zamanlar İzmir 'de*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001

HART, L. *(ed.), Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women 's Theatre*, University of Michigan Press, Michigan, 1989.

HARTSTOCK, *N., Money, Sex and Power, Toward a Feminist Historical Materialism*, Longman, New York, 1983, 187. aktaran: S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 320

HOMEROS, *İlyada*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul, 2009.

HOOKS, B., *Feminizm Herkes İçindir*, çev. E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, BGST Yayınları, İstanbul, 2012

HOWE, E. *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700*, Cambridge University Pres, Cambridge, 1992.

HÜREL, H., *Burası İstanbul*, Kapı Yay., İstanbul,

HÜRMEN, F. Rezan, *Münevver Bir Türk Hanımı Ressam Naciye Neyyal Hanımefendi'nin Mutlakiyet, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Hatıraları, 2.* Bsk. İstanbul: Pınar Yayınları, 2004.

ITZIN, C, *Stages in the Revolution: Politikal Theatre in Britain Since 1968*, Methuen, London, 1980.

İLYASOĞLU, A.–N. Akgökçe (yayına haz.), *Yerli Bir Feminizme Doğru*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001.

KARAJEWSKA-WİECZOREK, A., "Still Contempopary: A Conversation With Jan Kott", *Theater*, Winter 1995, 25 (3): 85-89.

KELLER, E. F., *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*, çev. F. B. Aydar, Metis yay., İstanbul, 2005

KEYSSAR, H., *Feminist Theatres*, Macmillan, London, 1984..

KIRIKKANAT, M., "Koltuklara Karşı Bir Kaltak", *Cumhuriyet Gazetesi*, son ulaşım: 30.12.2014.http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/164241/Koltuklara_Karsi_Bir_Kaltak.html#

KLAPISCH-ZUBER, C, "Kadınları Dâhil Etmek", *Kadınların Tarihi II Ortaçağ'ın Sessizliği*, ed. (G. Duby- M. Perrot, bölüm editörü: C. Klapisch-Zuber, Çev. A. Fethi, T. İş Bankası, Kültür Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 11-19.

KOCABAŞ ATILGAN, D. "Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili", *YEDİ Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, DEU GSF Yayını, İzmir, Yaz 2013, sayı 10, ss. 15-27.

KOLİN,, P. C. *Contemporary African American Women Playwrights*, Routledge: London and New York, 2007.

KUDRET, C, "Şair Evlenmesi", *Şinasi / Şair Evlenmesi, Yeditepe* Yayınları, İstanbul, ss. 5-24.

KURNAZ, Ş, *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü, Emine Semiye - hayatı, eserleri, fikirleri*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2008.

LATACZ, J. *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut, İst., 2006.

LEAVITT, D. L., *Feminist Theatre Groups,* Jefferson, North Caroline, McFarland & Co, 1980.

MANSEL, P., *Konstantiniyye: Dünyanın Arzuladığı Şehir 1453-1924,* İstanbul: Everest Yay., 2007.

MARLOWE, C, *Bütün Oyunları - Dr. Faustus,* çev. Hamit Çalışkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996

MARTIN, C. (ed.), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance on and Beyond the Stage,* Roudledge, London and New York, 1996.

MCINTYRE, C, "Plays by Women", State of Play D. Edgar (ed), Faber, Londra, 1997

MILLETT, K, *Cinsel Politika,* çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 2000.

MİLL, J. S. "The Subjection of Women", *Three Essays by John Stuart Mill,* World's Classics Series, Londra, 1966

Mimesis. Tiyatro / Çeviri - Araştırma Dergisi, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2006

MORAN, B. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* Cem yayınevi, İstanbul, 1983.

MORGAN, F. (ed.) *The Female Wits: Women Playwrights of the Restoration, Virago,* London, 1981.

MORGAN, F. P. Lyons, (ed) *Female Playwrights of the Restoration: Five Comedies,* Dent, London, 1991.

NATALLE, E. , *Feminist Theatre: A Study in Persuasion,* Metuchen, Scarecrow Press, New Jersey and London, 1985.

NOCHLIN, L., "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat ve Cinsiyet - Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* ed. Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008.

NOVAK, SS. "The Invisible Woman: The Case of the Female Playwright in German Literature", *Journal of Social Issues,* 28(2), 1972, ss. 47-57.

NUTKU, Ö. "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", *Atatürk ve Tiyatro,*

NUTKU, Ö., *Kadın ve Sanat,* Çağdaş Kadın ve Gençlik Vakfı Yayınları, 26 Mayıs 1995, ss. 58-53.

NUTKU, Ö.; "Cumhuriyet'in İlk Aktristi: Bedia Muvahhit", ss. 187-192

OKTAY, N. (röportaj), *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu", Milliyet - cumartesi,* 3 Temmuz 1004.

ÖZBAY, A F., "Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler", *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet* (ed. L. Davidoff), İletişim Yay., İstanbul, 2009

ÖZGÜ, M., Alman Romantizminde Sanat Anlayışı, Ankara Üni. Yay., Ank., 1944.

ÖZÖN, M. Nihat-Dürder, Baha, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi,* İstanbul, 1967

ÖZSOYSAL, F, "Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar", *Maske Kitabı,* ed. K.Karaboğa, O. Arıcı, Habitus Yay., İstanbul, 2014

ÖZSOYSAL, F., *Oyunlarda Kadınlar,* E Yayınları, İstanbul, 2008.

PAMUK, O., *Saf ve Düşünceli Romancı,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

PHELAN, P. & HART, L. (eds.), *Acting Out: Feminist Performances,* An Arbor: University Of Michigan Press, 1993.

RİCH, A., "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existance", Powers of Desire: Politics of Sexuality (ed. A. Snitow, vd.), New York, 1983

ROTH, M. (ed.) *The Amazing Decade: Women in Performance Art 1970-1980,* Astro Artz, Los Angeles, 1983

SANCAR, S. "Önsöz", *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar. Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan* (ed. S. SANCAR), Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011, ss. 12-13.

SANCAR, S. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti– Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar,* İtelişim Yay., İstanbul, 2012.

SHAEVİTZ, M. H., *The Superwoman Syndrome,* Warner Books, 1984

SANCAR, S., "Üniversitede Feminizm? Bağlam, Gündem ve Olanaklar", *Toplum ve Bilim,* Yaz, 2003, Sayı 97.

SARDOU, V., *Tosca,* çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2008.

SCOTT, J. W., *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi,* Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

SEVENGİL, R. A., *Meşrutiyet Tiyatrosu,*

SEVENGİL, *R.A., Meşrutiyet Tiyatrosu,* İstanbul, 1968

SISLEY, E. "Notes on Lesbian Theatre", *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance on and Beyond the Stage* (ed. C. Martin), Roudledge, London and New York, 1996.

SOYDAN, *S., Masaldan Romana, Sözden Yazıya İstanbul Hikâyeleri,* İstanbul: Kapı Yay, 2008.

STATHİS, P. (ed.), *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2003.

STEİN,G., *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü,* çev. N.Kasap, Metis Yay., İst., 1992.

STOKES, J. "Helena Modjeska in England", *Women and Theatre Occasional Papers,* 1992, no. 1, s. 19-37.

SURURİ, G. *Bir An Gelir,* Doğan Kitap, İstanbul, 2003.

SURURİ, G. *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince,* Doğan Kitap, İstanbul, 2002.

SÜLEYMAN, Ş., *Çıkmaz Sokak,* Osmanlıca'dan transkripsiyon: Fatmanur İldokuz, Agora Kitaplığı, 2013

ŞARASYAN, *Türkiye Ermeniler Sahnesi ve Çalışanları,* çev. B. Çalgıcıoğlu, Bgts Yay., İstanbul, 2008.

ŞENER, S. "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları, Ankara, 1975.

ŞENER, S. "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu,* Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 27-39.

ŞENER, S. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu,* T. İş Bankası Yay., İst., 1998.

ŞENER, S. *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan,* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1971.

TANNAHİLL, R., *Tarihte Cinsellik,* çev. Sinem Gül, Dost Yayınları, Ankara 2003.

TANIR, M. *Tiyatronun Cadısı,* Bilgi Yay., Ankara, 2001.

TEKELİ, Ş., (yayına haz.), *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar,* İletişim Yay., ist. 2010.

TEKELİ, Ş., *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat,* Birikim Yayınları, İst., 1982.

THURMAN, J., *Bedenin Sırları,* çev. H. T. Doğan, İnkılâp, İstanbul, 2004.

TODOROV, T., *Fantastik,* çev. N. Öztokat, Metis Yay., İstanbul, 2004.

TOKDOĞAN, N, "Söylemden Anlatıya: İdeolojinin Öznesi ve Nesnesi Olarak Milliyetçi Kadınların Toplumsal Cinsiyet Algısı", *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı,* Yeditepe Üniversitesi - Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 19-20 Nisan 2014.

TOKLAS, A. B., *Yemek Kitabı*, çev. E. Eden, Oğlak Yay., İstanbul, 2004.
TUNCAY, M. "Kadının Sahne Özgürlüğü", *Sahneye Bakmak - 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2011.
ÜNLÜ, A., *"Sevim Burak'ın 'Sahibinin Sesi' Oyununda Kimlik Sorunu", Ünlem Sanat Dergisi*, Sayı 3, Ocak Şubat 2004, ss. 60-66.
VARLI, G. *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye'de Kadın Tiyatroları*, Ankara Üni. SBE Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, (dan. Doç. Dr. G. Yamaner), Ankara, 2010.
WANDOR, M., Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics, Routledge, London-New York, 1981, 83-85.
WANDOR, M., *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Roudledge, London and New York, 1986.
WEİSS, P., *Marat/Sade*, Karma Drama düzenlenmiş sahne metni (Ö. Belkıs).
WİLSON, K.M. Medieval Women Writers, Manchester Univ. Press, Manchester, 1984.
YAMANER, G. *20 Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Asının Yansımaları*, Kültür Bakanlığı Sanat ve Tiyatro Yayınlan, Ankara, 2001
YAMANER, G., (ed.), *Feminist Tiyatro Metinleri*, çev. E. Eserol, Dost Yay., Ank., 2002
YAMANER, G., "İlk Feminist Tiyatro/Salıne Buluşması, Seminer'in Ardından", *Sahne*, Mart Nisan 2007, sayı 5, ss. 22-37
YARAMAN, A, "İkiyüzlü Cinsiyetçilik. Vitrindeki Cinsiyetçilikten İçimizdeki Cinsiyetçiliğe", konferans, DEKAUM konferansları, DESEM Bordo Salon, 23.12.2014; 18.00.
YARAMAN, A, "Türkiye'de Kadınlık Durumu ve Toplumsal Değişme", http://aysegulyaraman.com/makale/turkiyede%20kadinlik%20durumu%20ve%20toplumsal%20degisme.pdf, (erişim: 12.11.2014)
YARAMAN, A., "İkiyüzlü Cinsiyetçilik. Vitrindeki Cinsiyetçilikten İçimizdeki Cinsiyetçiliğe", konferans, DEKA UM konferansları, DESEM - Bordo Salon, 23.12.2014; 18.00.
YARAMAN, A., "Psikanaliz Yazıları ve Kadına Erkeksilik", *Psikanaliz Yazıları 5 - Erkeksilik*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
YARAMAN, A., *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*, Bağlam Yay., 2001
YENER, F., "Bir Deha Yöneten Kadın: Cosima Wagner", *Başkadır Şu Müzik Dünyası*, Cem Yayınevi, 1992
YEŞİLOĞLU, B., *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımının İncelenmesi*, mastertezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Adana, 2005.
YILDIRIM, H. "Osmanlı Kadın Hareketi", Hacettepe Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, http://hu-wgs.org/2014/04/osmanli-kadin-hareketi/
YÜCEL, T., *Eleştiri Kuramları*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2007
ZAİM, F., "Dönüştürülemeyen Gerçek", Çağdaş Eleştiri, Sayı 5, Mayıs 1983, ss. 22-25.

NOTLAR

1. E. Aston, "Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro,* (S. E. Case, çev. A. Sönmez), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 18.
2. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* (çev. A. Sönmez), Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010, s. 158.
3. F. Berktay, *Tarihin Cinsiyeti,* Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 9.
4. C. Taylor'dan da aktararak F. Berktay, *Tarihin Cinsiyeti,* ss. 26, 9-10.
5. Norton Dersleri (Norton Lectures), Harvard Üniversitesi'nde her yıl ünlü yazar veya araştırmacılarca verilen, en az altı oturumluk, sonrasında genellikle kitaplaştırılan halka açık ünlü konferanslar dizisidir. Charles Eliot Norton anısına düzenlenen Norton Dersleri'nin 2009-2010 dönemi derslerini Orhan Pamuk vermiştir.
6. O. Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romanca,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 55.
7. L. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat ve Cinsiyet,* ed. A. Antmen, İletişim Yay., 2008, s. 126.
8. P. Weiss, *Marat/Sade,* Karma Drama düzenlenmiş sahne metni (Ö. Belkıs), s. 15.
9. A.Yaraman, "Türkiye'de Kadınlık Durumu ve Toplumsal Değişme", http://aysegulyaraman.com/makale/turkiyede%20kadinlik%20durumu%20ve%20toplumsal%20degisme .pdf, (erişim: 12.11.2014)
10. J. W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi,* Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.
11. F. Berktay, *Tarihin Cinsiyeti,* s. 11.
12. A.g.y., ss. 24-26.
13. A.g.y., s. 24.
14. Gouma – Peterson- Methews, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat ve Cinsiyet,* ed. A. Antmen, İletişim Yay., 2008, s. 15.
15. F. Berktay, *Tarihin Cinsiyeti,* s. 27.
16. E. F. Keller, *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler,* çev. F. B. Aydar, Metis yay., İst., 2005.
17. C. Fine, *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması: Zihnimiz, Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor?,* çev. K. Tanrıyar, Sel Yayıncılık, İst., 2011, s. 49.
18. *Sanat ve Cinsiyet* adlı derleme, Nochlin'in makalesi ile birlikte "Sanat Tari-hinin Feminist Eleştirisi" (Peterson–Mathews), "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları" (Salomon), "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları" (Pollock) gibi önemli makaleler yer almaktadır.
19. L. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat ve Cinsiyet–Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* ed. Ahu Antmen, İletişim Ya., İst. 2008, s. 120.
20. J. S. Mill, "The Subjection of Women", *Three Essays by John Stuart Mill,* World's Classics Series, Londra, 1966, s. 441.
21. L. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", s. 120.
22. A.g.y., s. 121.
23. A.g.y., s. 122.
24. A.g.y., s. 122.
25. A.g.y., s. 123.
26. A.g.y., ss. 123-124.
27. A.g.y., s. 125.
28. A.g.y., s. 136.
29. A.g.y., ss. 135-136.
30. A.g.y., s. 141.
31. A.g.y., ss. 141-142.

32. A.g.y., s. 144.
33. Mrs Ellis, *The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities (1844), The Family Monitor* (New York 1844), s. 35. aktaran: L. NOCHLIN, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", s. 144.
34. L. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", s. 149.
35. F. Yener, "Bir Deha Yöneten Kadın: Cosima Wagner", *Başkadır Şu Müzik Dünyası,* Cem Yayınevi, İstanbul, 1992, ss. 32-36.
36. L. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", s. 157.
37. A. Antmen, A.g.y., s. 7.
38. http://www.tft.ucla.edu/2011/09/faculty-sue-ellen-case/(son erişim: 29.10.2/14)
39. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* çev. Ayşan Sönmez, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010.
40. Sözü edilen bu çalışmalar içinde *Performing Science and the Virtual* (2006) özellikle ilginçtir.
41. E. Aston, "Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro,* (S. E. Case, çev. Ayşan Sönmez), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 11.
42. http://www.lancaster.ac.uk/fass/lica/people/elaine-aston (son erişim: 29.10.2/14)
43. J. Brown, *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis,* Metuchen, Scarecrow Press, New Jersey and London, 1979.
44. D. L. Leavitt, *Feminist Theatre Groups,* Jefferson, North Caroline, McFarland & Co, 1980.
45. E. Natalle, *Feminist Theatre: A Study in Persuasion,* Methuen, Scarecrow Press, New Jersey and London, 1985.
46. H. Keyssar, *Feminist Theatres,* Macmillan, London, 1984.
47. S. E. Case, *Feminism and Theatre,* Macmillan, London, 1988.
48. J. Dolan, *The Feminist Spectator as Critic,* University of Michigan Press, Michigan, 1988.
49. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İs., 2008, s. 10.
50. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", *Theatre Journal,* No. 37, October - 1985, 317-327
51. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro.*
52. L. Hart (ed.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre,* University of Michigan Press, Michigan, 1989.
S. E. Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre,* Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.
53. C. Itzin, *Stages in the Revolution: Politikal Theatre in Britain Since 1968,* Methuen, London, 1980. M. Wandor, *Carry on, Understudies: Theatre andSexual Politics,* Roudledge, London and NY, 1986.
54. V. Gardner–S.Rutherford (ed.), *The New Women and her Sisters:Feminism and Theatre* 1850-1914, Harvester Wheatsheaf, New York and London, 1992.
E. Howe, *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700,* Cambridge University Pres, Cambridge, 1992.
55. L. Goodman, *Contemporary Feminist Theatres,* To Each Her Own, Routledge, London and NY, 1993.
56. E. Ashon, *An Introduction to Feminism and Theatre,* Routledge, London and New York, 1995.
57. C. Martin (ed.), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance on and Beyond the Stage,* Roudledge, London and New

York, 1996.
58. J. Dolan, "Introductory Essay
–Fathom Languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy and Practice", *A Sourcebook of Feminist...* (ed. C. Martin), s. 1
59. L. Goodman, J.d. Gay (ed.), *The Routledge Reader in Gender and Performance,* Routledge, London and New
York, 1998.
60. E. Aston, *Feminist Theatre Practice:* A Handbook, Roudledge, London and New York, 1999.
61. Burada 'proje oluşturmak' anlamı, ayrıca miras bırakılanları toplumsal cinsiyete göre yeniden okuyarak yorumlamak anlamı da kastediliyor.
62. E. Badinter, *Kadınlık Mı Annelik Mi?,* çev. A. Ekmekçi, İtelişim Yay., İstanbul, 2011
63. D. Godiwala, *Breaking the Bounds. British Feminist Dramatists Writting in the Mainstream since 1980,* Peter Lang: New
York, Washington, DC, Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford, 2003.
E. Aston, *Feminist Views on the English Stage*
–*Women Playwrights 1990-2000,* Cambridge University Pres, 2003.
P. C. Kolin, *ContemporaryAfrican American Women Playwrights,* Routledge: London and New
York, 2007.
64. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* s. 1.
65. A.g.y., s. 5.
66. A.g.y., s. 5.
67. E. Aston, "Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro* (S. E. Case), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 9.
68. A.g.y., s. 9
69. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* s. 5..
J. Dolan, "Feminist s, Lesbians, and Other Women in Theatre: Thoughts on the Politics of Performance", *Themes in Drama: Women in Theatre* (ed. J. Redmond), Vol. I, Cambridge University Pres, Cambridge, 1989.
J. Dolan, "Women's Theatre Profram ATA: Creating a Feminist Forum", *Women and Performance,* S. 1, 1984, ss. 5-11.
70. J. Dolan, "Introductory Essay
–
Fathom Languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy and Practice", *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance on and Beyond the Stage* (ed. C. Martin), Roudledge, London and New
York, 1996, s. 1.
71. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* s. 2-3.
72. A.g.y., ss. 157-158, 2-3.
73. A.g.y., ss. 5-6.
74. A.g.y., ss. 157-158, 2-3.
75. J. Dolan, "Women & Theatre Program", *Women & Performance Journal* 4, S. 8, 1989.
76. J. Dolan, "Introductory Essay ", s. 3.
77. A.g.y., s. 3.
78. A.g.y., ss. 4-5.
79. A.g.y., s. 5.

80. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* s. 5.
81. A.g.y., s. 6.
82. A.g.y., s. 5-6.
83. J. Dolan, "Women's Theatre Profram ATA: Creating a Feminist Forum", *Women and Performance, s.* 6.
84. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* s. 6-7.
85. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 34.
86. J. Dolan, "Introductory Essay-Fathom Languages:...", s. 5
87. Ayrıntılı bilgi için, P. Phelan & L. Hart (eds.), *Acting Out: Feminist Performances,* An Arbor: University Of Michigan Press, 1993, ss. 13-29.
88. J.Dolan, "Introductory Essay-Fathom Languages:...", s.5.
89. E. Aston,
"Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro,* (S.E. Case, çev.A. Sönmez), Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010, s. 14.
90. K. Goodman, "Poesis and Praxis in Rahel Varnhagen's Letters", *New German Critique,* no. 27, Sonbahar, 1982, s. 132'den aktaran: S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 86.
91. Ayrıntılı bilgi için bkz: M. Özgü, *Alman Romantizminde Sanat Anlayışı,* Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1944.
92. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 84.
93. A.g.y., s. 86.
94. S. E. Case, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre,* John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990, s. 2.
95. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre, s. 2.*
96. A.g.y., s. 2.
97. A.g.y., s. 12.
98. A.g.y., s. 13.
99. Özellikle E. Aston, hemen her çalışmasında oyun metinlerinin, bilhassa da antik metinlerin ve elizabeth dönemi metinlerinin edebiyat olarak ele alınmasını irdeler, bu metinlerin aslında edebiyat olarak değil, tamamen performans metni olarak tasarlandığını vurgular.
100. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* s. 13.
101. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar,* çev.,
102. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 11.
103. A.g.y., s. 11
104. L. Ferris, *Acting Women,* Macmillan, London, 1990, ss. 20-30'dan aktaran: E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre,* 14.
105. F. Berktay, *Tarihin Cinsiyeti,* Metis Yay., İst., 2003, 14.
106. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", *Theatre Journal,* No. 37, October
- 1985, 317-327.
107. K. Millett, *Cinsel Politika,* çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 2000.
108. Kate Millet üzerine gerçekten geniş ve renkli bir içeriğe sahip şu internet sayfası incelenmeye değer: http://www.katemillett.com/KateMillett/Home.html
109. Burada 'açıklar' yerine 'ileri sürer' diyebilirdim. Ama ileri sürülecek bir şey değil, zaten var olanın açıklanacağını düşünerek bilinçli olarak bu sözcüğü tercih ettim.
110. J. Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction,* A M idland Book, The University of Massachussetts Press, 1977.
111. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 317-318.

112. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 318-319. ve aktardığı: M. Bieber, *The Historyofthe Grek and Roman Theatre,* Prin'ceton University Pres, Princeton, 1939, p.9.
113. G. Rubin, "TheTraffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", *Toward an Anthropology of Women,* ed. Rayna R. Reiter (New Yonm: Monthly Review Pres, 1975). Aktaran: Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 319.
114. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 319-320.
115. N. Hartstock, *Money, Sex and Power, Toward a Feminist Historical Materialism,* Longman, New York, 1983, 187. aktaran: S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 320
116. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 319-320.
117. P. duBois, *Centaurs and Amazons* (Ann Arbor: Univrsity of Michigan Pres, 1982), 2'den akt. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 320.
118. S. E. Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", 320-327.
119. A.g.y., 321-322.
120. A.g.y., 321.
121. A.g.y., 322
122. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 43.
123. Case, Aristo üzerine hemen her çalışmasında vurgulu bir açıklama yapmıştır. Önce 1985'teki makalesinde, ardından Feminizm ve Tiyatro'nun 1989'daki yayınlanmasında ve 1990'lardaki çeşitli yazı ve makalelerinde...
124. J. Campbell-B.Moyers, Mitolojinin Gücü-*Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler,* Çev. Z. Yaman, MediaCat, İstanbul, 2007, s. 24, 31.
125. J. CAMPBELL & B. MOYERS, *Mitolojinin Gücü – Kulsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler,* s. 15.
126. J. Dusinbere, *Shakespeare and the Nature of Women,* Macmillan, London, 1975..
127 M. French, *Shakespeare's Division of Experience,* Abacus, London, 1981. Aktaran: E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, s. 16.
128. L. Bamber, *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare,* Stanford University Pres, Stanford, California, 1982. Aktaran: E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, ss. 16-17.
129. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 52.
130. G. Wickham, Early English Stages, c. 1, Colombia University Pres, New York, 1959, s. 252'den aktaran: S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 53-54.
131. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 54.
132. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 54
133. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 57.
134. A.g.y., s. 59.
135. A.g.y., s. 59-62.
136. A.g.y., s. 61.
137. S. E. Case (ed.), Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre, Johns Hopkings University Pres, Baltimore and London, 1990, önsözünde.
138. M. Tuncay, "Kadının Sahne Özgürlüğü", Sahneye Bakmak - 2, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2011, s. 35.
139. Ayrıntılı bilgi için: E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, ss. 21
140. J.Dolan, "Introductory Essay-Fathom Languages:...", s. 6.
141. A.g.y., s. 6.

142. A.g.y., ss. 6-7.
143. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, ss. 62-82.
144. A.g.y., s. 62.
145. T. Bentley, Salome'nin Kızkardeşleri, çev. M. Bayatlı, Agora Kitaplığı, İst., 2006
146. J. Thurman, Bedenin Sırları, çev. H. T. Doğan, İnkılâp, İstanbul, 2004.
147. G. Stein, Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü, çev. N. Kasap, Metis Yay., İstanbul, 1992. A. B. Toklas, Yemek Kitabı, çev. E. Eden, Oğlak Yay., İstanbul, 2004.
148. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 63.
149. A.g.y.,, s. 64.
150. Özdemir NUTKU, "Kadın ve Sanat", ss. 168-169.
151. A.g.y., s. 169.
152. M. Yolcu, "Müzeyyen Erim: Erkek Dünyasında Göünmeyen Bir Oyun Yazarı", Tiyatro *ve Toplumsal Cinsiyet Çözümlemeleri (YL Dersi)*, yön. Ö. Belkıs, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı, İzmir, 2012-2013.
153. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, s. 20.
M. Wandor, *Carry On, Understudies: Theatre andSexual Politics, Routledge*, London-New York, 1981, 83-85..
154.http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/mrs-worthingtons-daughters/ (erişim: 23.01.2015)
155. Hrotsvit üzerine ayrıntılı bilgi için: E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, ss. 21-22. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro*, ss. 66-71. K.M. Wilson, *Medieval Women Writers*, Manchester Univ. Press, Manchester, 1984. SS. Novak, "The Invisible Woman: The Case of the Female Playwright in German Literature", *Journal ofSocial Issues*, 28(2), 1972, ss. 47-57. M.M. Butler, *Hrotsvitha: The Theatricality of her Plays*, Philosophical Library, NewYork, 1960.
156. Behn üzerine ayrıntılı bilgi için: E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, ss. 22-23. S. E.Case, Feminizm ve Tiyatro, ss. 71-77. M. Duffy, The Passionate Shepherdess: Aphra Behn 1640-89,Methuen, London, 1977. N. Cotton, Women Playwrights in England: c. 1363-1750, AssociatedUniversity Presses, London-Toronto, 1980. F.Morgan, (ed.) The Female Wits: Women Playwrights of the Restoration, Virago, London, 1981. F.Morgan - P. Lyons, (ed) Female Playwrights of the Restoration: Five Comedies, Dent, London, 1991.
157. Behn'den aktaran: M. Duffy, The Passionate Shepnerdess, Jonathan Cape, Londra, 1977.
158. E. Aston, "Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro*, s. 19.
159. C. McIntyre, "Plays by Women", *State of Play* D. Edgar (ed), Faber, Londra, 1997, ss. 57-57. akt. E. Aston, "Önsöz", s. 17
160. E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, s. 25.
S. Bassnett,"Struggling with the Past: Women'sTheatre in Search of a History", New Theatre Quarterly, S. 18, 1989, 112 [107-112].
161. E. Aston, "Feminism and the French Theatre. ATurn of the Century Perspective", New Theatre Quarterly, S: 7, 1986, ss. 237-242.
162. E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, ss. 26-28.
163. Kısa adı WHO olan World Health Organization (Dünya Sağlık Örgütü), Birleşmiş Milletler'e bağlı olarak 1945'te kurulmuş bağımsız bir vakıftır.

164. E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, ss. 28-29.
165. Ayrıntılı bilgi için: E. Aston, An Introduction to Feminism and Theatre, s. 29. Ayrıca bkz. J. Stokes, "Helena Modjeska in England", Women and Theatre Occasional Papers, 1992, no. 1, s. 19-37.JStokes-M.R.Booth-S. Bassnett, Bernhardt, Terry, Duse: The Actress in her Time, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1988.
166. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programında, Gems ve oyunlarını konu alan bir master tezi yapılmaktadır.
167. E. Aston, "Önsöz", Feminizm ve Tiyatro, s. 22.
168. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 84.
169. A.g.y.,, s. 84
170. K. Goodman, "Poesis and Praxis in Rahel Varnhagen's Letters", New German Critique, no. 27, Sonbahar, 1982, s. 131'den aktaran: S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 86.
171. S. E Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 87.
172. A.g.y., ss. 87-92.
173. M. Roth (ed.) *TheAmazing Decade: Women in Performance Art 1970-1980,* Astro Artz, Los Angeles, 1983.
174. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* ss. 96-97.
175. L. Champagne (ed.), Our Feminist Under: Text by Women Performance Artists, Theatre Communication Group, New York, 1990.
176. Bkz. G. Yamaner, *20 Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Asının Yansımaları,* Kültür Bakanlığı Sanat ve Tiyatro Yayınları, Ankara, 2001, ss. 148-156. Daha sonra *Feminist Tiyatro Metinleri* başlığıyla farklı metinlerle birlikte kitaplaşmıştır.
177. T. Bentley, *Salome'nin Kızkardeşleri.*
178. E. Aston, "Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro,* s. 23.
179. A.g.y., ss. 23-24.
180. A.g.y., s. 24.
181. Ş. Tekeli (yayına haz.), *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar,* İletişim Yay., ist. 2010. A. Bora
–
A. Günal (der.), *90larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İst., 2009.
A. İlyasoğlu
–
N. Akgökçe (yayına haz.), *Yerli Bir Feminizme Doğru,* Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001.
182. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 105.
183. Ayrıntılı bilgi için bkz: "Women's Theatre Groups", Drama Review, Haziran 1972, ss. 79-84. "Women for Women", Drama Review, Aralık 1974, ss. 77-87.
184. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 106.
185. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro,* s. 107.
186. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro.*
M. Wandor, Understudies: Theatre and Sexual Politics,
C. Itzin, Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968,
R. Curb, "Catalog of Feminist Theatre", Chrysalis, 10/1979.
D. L. Leavitt, Feminist Theatre Groups, 1980.
"Acting Up: Women in Theatre and Performance", Heresies, sonbahar, 1984,
E.Natalle, Feminist Theatre, 1985.

187. Bu alanda Türkçeye çevrilmiş önemli ve ilham verici kitaplardan örnekler şunlardır: Kadın Şifacılar Kadınlar ve Şaman, Tanrılar Kadınken,
188. M. Daly, Gyn/Ecology, Beacon Pres, Boston, Mass., 1978, s. 386. aktaran: S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro*, s. 111.
189. L. Brizendine, *Kadın Beyni*, çev. Z. H. Ateş, Say Yayınları, İstanbul, 2008 L. Brizendine, *Erkek Beyni*, çev. G. Tonak, Say Yayınları, İstanbul, 2014.
190. Çok belirgin bir örnek vermek gerekirse, J. Gray, *Kadınlar Venüsten, Erkekler Marstan*, çev. G. Şen, Altın Kitaplar, İstanbul, 1996.
191. Bilgi için bkz: S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro*, ss. 103-124.
192. C. Spretnak (ed.), *The Politics of Women's Spirituality*, Anchor Boks, Garden City, NY, s. 469. aktaran: S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, ss.113-114.
193. Z. Budapest, *The Feminist Book of Lights and Shadows, The Feminist Vicca*, Venice, California, 1975, s. 67-68. aktaran: S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 114.
194. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro*, ss. 138-157.
195. M. Kırıkkanat, "Koltuklara Karşı Bir Kaltak", Cumhuriyet Gazetesi, son ulaşım: 30.12.2014. http://www.cum huriyet.com.tr/ koseyazisi/164241/Koltuklara_Karsi_Bir_Kaltak.html#
196. A.g.y.
197. A. Yaraman, "İkiyüzlü Cinsiyetçilik. Vitrindeki Cinsiyetçilikten İçimizdeki Cinsiyetçiliğe", konferans, DEKAUM konferansları, DESEM-Bordo Salon, 23.12.2014; 18.00.
198. A. Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existance", Powers of Desire: Politics of Sexuality (ed. A. Snitow, vd.), New York, 1983, s. 178.
199. E. Sisley, "Notes on Lesbian Theatre", A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance on and Beyond the Stage (ed. C. Martin), Roudledge, London and New York, 1996, ss. 52-60.
200. A.g.y., ss. 52-53.
201. J. Dolan, "Introductory Essay –Fathom Languages: ...", s. 8-9.
202. S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, ss. 117-124.
203. Dolan'dan aktaran: S. E. Case, Feminizm ve Tiyatro, s. 124.
204. F. Özsoysal, "Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar", *Maske Kitabı*, ed. K. Karaboğa, O. Arıcı, Habitus Yay., İstanbul, 2014, s. 277.
205. B. Hooks, *Feminizm Herkes İçindir*, çev. E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, BGST Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 7-8.
206. N. Timisi –
M. A. Gevrek, "1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", *90larda Türkiye'de Feminizm*, (der.: A. Bora –
A. Günal), İletişim Yay., İst., 2009, ss. 13-39
207. Aktaran: A.g.y., s. 24-25.
208. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, s. 8.
209. S. SANCAR, "Önsöz", *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar. Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan* (ed. S. SANCAR), Koç Üniversitesi Yay., İst., 2011, ss. 12-13.
210. E. Aston, 'Önsöz', *Feminizm ve Tiyatro*, ss. 11-12.

211. S. ŞENER, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan,* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1971.
212. S. Şener, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1975.
213. M. Tuncay, "Kadının Sahne Özgürlüğü", *Sanat Dünyamız'da* yayınlanan bu makale, daha sonra Tuncay'ın makalelerinin toplandığı Sahneye Bakmak adlı kitabın ikinci cildinde yayınlanmıştır.
214. G. Yamaner, *20 Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Asının Yansımaları,* Kültür Bakanlığı Sanat ve Tiyatro Yayınları, Ankara, 2001.
215. G. Yamaner (ed.), *Feminist Tiyatro Metinleri,* çev. E. Eserol, Dost Yayınevi, Ankara, 2002.
216. S. Şener, "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu,* Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 27-39.
217. *Mimesis. Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi, Feminist Tiyatro Özel Sayısı,* Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2006, sayı 12.
218. F. Özsoysal, *Oyunlarda Kadınlar-*
Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma, E Yayınları, İstanbul, 2008.
219. S.K.Birkiye, "2000li Yıllarda Türk Kadının Tiyatroda Temsili"", *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi-"21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme",* Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir,, Ekim
2009, cilt: 4, s:430-436.
220. Ö. Nutku, "Kadın ve Sanat", *YEDİ Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* DEU GSF Yayını, İzmir, Temmuz
2010, sayı 4, ss. 137-142.
221. S. Sancar (ed.), *Birkaç Arpa Boyu– Prof. Dr. Nermin Abadan-Unat'a Armağan,* Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 701-730.
222. B. Çakmak, "Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci" YEDİ-*Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* DEU GSF Yayını, İzmir, Kış 2013, sayı 9, ss. 25-33.
B. Çakmak, "Batı'da Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi"YEDİ- *Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* DEU GSF Yayını, İzmir, Yaz 2013, sayı 10, ss. 1-14.
D. Kocabaş Atılgan, "Antik Yunan'da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili", *YEDİ–Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* DEU GSF Yayını, İzmir, Yaz 2013, sayı 10, ss. 15-27.
223. *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Sempozyumu,* Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 1-4 Mart 2004.
224. D. P. Gürbüzoğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Lisans tezi, (dan. Yard. Doç. Dr. Ö. Belkıs) İzmir,
D. Dinç, *Sevim Burak'ın Yaşamı, Eserleri ve Bir Model Oyun: Mives Karub,* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Lisans tezi, (dan. Yard. Doç. Dr. Ö. Belkıs) İzmir,
G. Varlı, *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye'de Kadın Tiyatroları,* Ankara Üniversitesi SBE Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, (dan. Doç. Dr. G. Yamaner), Ankara, 2010.
B. Yeşiloğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımının İncelenmesi,* master tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Adana, 2005.
225. B. A. Akın, "Doksanlı Yıllarda Türk Tiyatro Metinlerinde Kadının Varoluşu", *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History*

of Turkish or Turkic, Vol. 8/9, Summer 2013, Ankara, p. 459-470.
226. F. Özsoysal, "Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar", *Maske Kitabı,* s. 275.
227. A.g.y., s. 277.
228. A.g.y., s. 278-279.
229. http://tiyatroboyalikus.blogspot.com.tr/(son erişim: 2.03.2015)
230. Bu oyun üzerine yazarın ayrıntılı açıklamaları için: http://www.feminisite.net/news.php?act= details&nid=60 (son erişim: 2.03.2015)
231. S. Arman, "Toplumsal Cinsiyete Bab-ı Tiyatro Bakışı", Kaos GL, Mart 2010. http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=4446 (son erişim: 2.03.2015)
232. G. Yamaner, "İlk Feminist Tiyatro/Sahne Buluşması, Seminer'in Ardından", *Sahne,* Mart Nisan 2007, sayı 5, ss. 22-37.
233. http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=690 (son erişim: 2.03.2015)
234. F. Özsoysal, "Ataerkil Söylemlerin Maskesini...", s. 277.
235. A.g.y., s. 278.
236. A. Durakbaşa, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* ss. 15-16
237. Adı geçen çalışma, Türkiye Gazeteciler Cemyeti'ne bir tavsiye olarak sunulmuştur. S. Ercan, "Medyada Kadına Yönelik Şiddet Haberlerinde Kadınlara Yaklaşımın Yansıması", http://dekaum.deu.edu.tr/tamamlanan-calismalarimiz/, 22. Haziran. 2014. adresinden çalışmanın metnine ulaşılabilir.
238. A. Durakbaşa, *Halide Edip ve Türk Modernleşmesi ve Feminizm,,* s. 36.
239. Z. Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet,* 2010, s. 18.
240. A. Giddens, *Sosyoloji,* çev. H. Özel -C. Güzel, Ayraç yay., Ankara, 2000, s. 119.
241. Z. Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet,* s. 19.
242. Fausto-Sterling'den aktaran: Z. Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet,* 21.
243. Naciye Neyyal'den aktaran: F. Rezan Hürmen, *Münevver Bir Türk Hanımı Ressam Naciye Neyyal Hanımefendi'nin Mutlakiyet, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Hatıraları, 2.* Bsk. İstanbul: Pınar Yayınları, 2004.
244. Ş. Kurnaz, *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü, Emine Semiye–hayatı, eserleri, fikirleri,* Timaş Yayınları, İstanbul, 2008, s. 107.
245. Ş. Kurnaz, *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü, Emine Semiye–hayatı, eserleri, fikirleri,* s. 177.
246. S. Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi,* s. 26.
247. Ş. Kurnaz, *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü, Emine Semiye –hayatı, eserleri, fikirleri,* s. 178-179
248. İzler, 10 Şubat 1927, aktaran: Kurnaz, 2008: 179
249. İzler, 10 Şubat 1927, aktaran: Kurnaz, 2008: s. 201
250. A. Yaraman, *Resmi Tarihten Kadın Tarihine,* 2001, s. 13.
251. A. Baykan, "Nezihe Muhuttin'de Feminizmin Düşünsel Kökenleri", *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931,* (yayına hazırlayanlar: A. Baykan, B. Ötüş-Baskett), İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 15.
252. N. Abadan Unat, *Kum Saatni İzlerken,* İletişim Yay., İstanbul, 1996, s. 44.
253. A. Durakbaşa, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* s. 141.
254. N. Abadan Unat, *Kum Saatni İzlerken,* İletişim Yay., İstanbul, 1996, s. 96.
255. A. Durakbaşa, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* ss. 28-29.
256. A.g.y., s. 25-26.
257. A.g.y., s. 27.

258. A.g.y., s. 19.
259. A.g.y., s. 119-120.
260. A. Yaraman, "Psikanaliz Yazıları ve Kadına Erkeksilik", *Psikanaliz Yazıları5 –Erkeksilik,* Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
261. A. Durakbaşa, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* s. 67.
262. Al-Khyyat'tan aktaran: F. Özbay, "Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler", *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet* (ed. L. Davidoff), İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 15.
263. F. Berktay, "Looking From the 'Other' Side: Is Cultural Relativism A Way Out?", *Women's Studies in the 1990's, Doing Things Differently?,* (eds. J. deGoot and M. Maynard), MacMilan Pres, London, 1993.
264. A. Durakbaşa, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* s. 137-138.
265. N. Abadan Unat, *Kum Saatni İzlerken,* İletişim Yay., İstanbul, 1996, s. 184.
266. A.g.y., ss. 233-235-236.
267. A.g.y., ss. 231-232.
268. S. Sancar, "Üniversitede Feminizm? Bağlam, Gündem ve Olanaklar", *Toplum ve Bilim,* Yaz, 2003, Sayı 97.
269. S. Çakır, *Erkek Kulübünde Siyaset –Kadın Parlamenterlerle Sözlü Tarih,* Versus Yay., İstanbul, 2014.
270. N. Tokdoğan, "Söylemden Anlatıya: İdeolojinin Öznesi ve Nesnesi Olarak Milliyetçi Kadınların Toplumsal Cinsiyet Algısı", *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı,* Yeditepe Üniversitesi –Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 19-20 Nisan 2014.
271. S. Sancar, "Önsöz", *Birkaç Arpa Boyu...,* s. 10.
272. A.g.y., s. 11,
273. M. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu –Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 9.
274. Tuncay, "Kadının Sahne Özgürlüğü", *Sahneye Bakmak - 2,* Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2011, s. 35
275. M. And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.*
276. Ö. Nutku; "Köhne Anlayışın Kurbanı: Afife Jale", s. 179
277. Ö. Nutku; "Kadın ve Sanat", s. 176.
278. Şarasyan, *Türkiye Ermeniler Sahnesi ve Çalışanları,* çev. B. Çalgıcıoğlu, Bgts Yay., İst., 2008, s. 35.
279. P. Mansel, *Konstantiniyye: Dünyanın Arzuladığı Şehir 1453-1924,* İst.: EverestYay., 2007, ss. 16-22
280. E. De Amicis, *İstanbul,* çev. F. Özdem, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
281. P. Mansel, *Konstantiniyye: Dünyanın Arzuladığı Şehir 1453–1924,* s. 48.
282. A.g.y., s. 16, 385-399.
283. S. Şener, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998, s. 27.
284. P. Mansel, *Konstantiniyye: Dünyanın Arzuladığı Şehir 1453-1924,* ss. 340-341.
285. http://tr.wikipedia.org/wiki/Naum_Tiyatrosu.
286. H. Hürel, *Burası İstanbul,* Kapı Yay., İstanbul, s. 165.
287. S. Şener, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu,* s. 27.
288. H. Yıldırım, "Osmanlı Kadın Hareketi", Hacettepe Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, http://hu-wgs.org/2014/04/osmanli-kadin-hareketi/
289. Şarasyan, *Türkiye Ermeniler Sahnesi ve Çalışanları,* s. 14.
290. A.g.y., s. 18.

291. A.g.y., s. 35.
292. A.g.y., ss. 20-21.
293. F. Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar– Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi*, BgstYay., İstanbul, 2008, s. 56.
294. Ö. Nutku; "Kadın ve Sanat", s. 176.
295. M. And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, s. 73
296. A.g.y., s. 116
297. M. Ertuğrul, "Perde Açılıyor", *Türk Tiyatrosu*, 1. Ekim. 1965, s. 6-7.
298. Ş, Tekeli, *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*, Birikim Yayınları, İstanbul, 1982.
299. S. Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 2010.
300. M. And,, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, s. 119
301. S. Şener, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, ss. 38-39.
302. M. Kemal Küçük, "Temaşamızda Türk Kadını: II", *Dârülbedayi*, 1 Şubat 1932, s. 12. Aktaran: Ö. Nutku, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", s. 180
303. M. N. Özön –B, Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul, 1967, s. 8
304. M. Ertuğrul, *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*, Yankı Yayınları, İstanbul, 1975, ss. 112-113.
305. R. A. Sevengil'den aktaran: P. Ergun (Turgut), *Cumhuriyet Aydınlanmasında Öncü Kadınlarımız*, Tekin yayınevi, İstanbul, 1998, S. 271
306. Afife Jale'den aktaran Refik Ahmet Sevengil, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul, 1968, s. 304
307. R. A. Sevengil, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, s. 115-118
308. Ö. Nutku, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", s. 180
309. Aktran: Ö. Nutku, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", s. 185.
310. M. Tuncay, "Kadının Sahne Özgürlüğü", s. 40
311. Ö. Nutku; "Cumhuriyet'in İlk Aktristi: Bedia Muvahhit", ss. 187-192
312. A. Durakbaşa, *Halide Edip ve Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, s. 67.
313. N. Güvenç, *Bir Zamanlar İzmir'de*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001. M. Tanır, *Tiyatronun Cadısı*, Bilgi Yay., Ankara, 2001.
G. Sururi, *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince*, Doğan Kitap, İstanbul, 2002. G. Sururi, *Bir An Gelir*, Doğan Kitap, İstanbul, 2003.
314. F. Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Y. Alogan, Sarmal Yay., İst., 1995.
315. A. Durukbaşa. *Halide Edib – Türk Modernleşmesi ve Feminizm*,.
S. Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti–Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İtelişim Yay., İstanbul, 2012.
316. Ö. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, C. 2, ss. 286-315.
317. T. Todorov, *Fantastik*, çev. N. Öztokat, Metis Yay., İstanbul, 2004.
318. Ayrıntılı bilgi için bkz: N. Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarhi*, Dergâh Yay., İstanbul, 1989, ss. 54-62. C. Kudret, "Şair Evlenmesi", *Şinaşi – Şair Evlenmesi*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, ss. 5-24.
Ö. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, C. 1, s. 362.
319. S. *Soydan, Masaldan Romana, Sözden Yazıya İstanbul Hikâyeleri*, İstanbul: Kapı Yay, 2008.
320. Lût'u da (peygamber olarak) gönderdik. Kavmine dedi ki: Sizden önce âlemlerden hiçbirinin yapmadığı fuhuşu mu yapıyorsunuz? Çünkü siz kadınları bırakıp da şehvetle erkeklere gidiyorsunuz. Belki de siz, haddi aşan bir kavimsiniz. (A'raf Suresi, 80-81 ayetler)
Elçilerimiz Lût'a gelince, onların yüzünden üzüldü ve onlardan dolayı göğsü

daraldı da, "Bu çetin bir gündür" dedi. (Delikanlı şeklindeki melekleri gören Lût'un) kavmi, koşarak onun yanına geldiler. Daha önce de o kötü işleri yapmaktaydılar. (Lût), "Ey kavmim! İşte şunlar kızlarımdır, sizin için bunlar daha temizdir, Allah'tan korkun ve misafirlerimin önünde beni rezil etmeyin! İçinizde (sizi bu kötülükten alıkoyacak) aklı başında bir adam yok mu?" dedi. Dediler ki: Senin kızlarında bizim bir hakkımız olmadığını biliyorsun. Ve sen bizim ne istediğimizi elbette bilirsin. (Hud Suresi, 77-79 ayetler)

Rabbinizin sizler için yarattığı eşlerinizi bırakıp da insanlar içinden erkeklere mi yaklaşıyorsunuz? Doğrusu siz, sınırı aşmış bir kavimsiniz. (Şuara Suresi 165-166 ayetler)

Kavmine şöyle demişti: göz göre göre hâlâ o hayâsızlığı yapacak mısınız?(Bu ilahi ikazdan sonra hala) siz, ille de kadınları bırakıp şehvetle erkelere yaklaşacak mısınız? Doğrusu siz, beyinsizlikte devam edegelen bir kavimsiniz. (Neml Suresi, 54-55 ayetler)

321. Ş. Süleyman, *Çıkmaz Sokak*, Osmanlıca'dan transkripsiyon: Fatmanur İldokuz, Agora Kitaplığı, 2013.
322. N. Akı, *Türk Tyatro Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yay., İstanbul, 1989, ss. 220-222
323. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem yayınevi, İstanbul, 1983, ss. 12-57
324. A. Karajewska-Wieczorek, "Still Contempopary: A Conversation With Jan Kott", *Theater*, Winter 1995, 25 (3): 85-89.
325. Ayrıntılı bilgi için bakınız: T. Yücel, *Eleştiri Kuramları*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2007.
326. R.Wellek-A.Warren, *Yazın Kuramı*, çev. İ.Nizam-S. Karatay, Adam Yay. 2.83
327. A.g.y., s. 122.
328. R. Barthes, 1990, s.83
329. A. Bonnard, Andre, *Antik Yunan Uygarlığı 3–Euripides'ten İskenderiye'ye*, çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2004, s. 14.
330. Rommily'den aktaran J. Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut, İstanbul, 2006.
331. J. Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, ss. 235-240.
332. A. Bonnard, Andre, *Antik Yunan Uygarlığı 3–Euripides'ten İskenderiye'ye*, s. 13-14.
333. M. Erim, *Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1967, s. 128.
334. J. Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, s. 352.
335. A.g.y., s. 352-353.
336. A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, s. 174.
337. Euripides, *İphigeneia Aulis'te*, çev. Suat Sinanoğlu, MEB Yay., Ankara, 1963.
338. A.g.y., s. 27.
339. A.g.y., s. 70.
340. J. Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*.
341. Euripides, *İphigeneia Aulis'te*, s. 4
342. A.g.y., s. 32
343. V. Sardou, *Tosca*, çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2008, s. 18.
344. A.g.y., s. 37.
345. A.g.y., s.33.
346. A.g.y., s. 73.
347. A.g.y., s. 35.
348. C. Marlowe, *Bütün Oyunları*

- *Dr. Faustus*, çev. Hamit Çalışkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

349. Faust'tan söz açınca Goethe'nin Faust'undan bahsetmemek olmaz. Fakat büyük ustanın metninin bu yazı için konu dışı olmasının nedeni, insanı çelişkilerine yenilen değil, tam aksi insan aklını her türlü çelişkinin üstünde gören bir yaklaşımı olmasındandır. Marlowe'un Faust'u şeytana ruhunu satmayı kendisi düşünen, bunu tutkuyla isteyen, ruhu karşılığında şan şöhret arzulayan bir insandır. Goethe'nin Faust'u içinse şeytan, tanrı ile iddiaya girer; kibirli Faust'un aklını çelip ruhunu kendisine satacağına dair. Fakat yenilir, insan aklı kazanır...
350. Sardou, *Tosca*, s. 38.
351. Yayınlanmış kitaplarının yazar özgeçmiş bilgilerinden özetlenmiştir.
352. *Everest My Lord* için yazar 'roman, 3 perde' ifadesini kullanır, çoğunlukla 'romanım' diye bahseder ve metni 'işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır' diye tanımlar.
353. S. Burak, *Mach I'den Mektuplar*, Logos Yay., İstanbul, 1990, ss. 101-102
354. A.g.y., s. 34.
355. Ailenin kökeni ile ilgili bilgilerde farklı aktarımlar söz konusudur. bkz: Nilüfer Güngörmüş, "O Bilhassa Kendini Belli Etmedi", *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, YKY, İstanbul, 2004, ss. 8, 9, 21.
356. Ayrıntılı bilgi için bkz: Pinelopi STATHİS (ed.), *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2003.
357. S. Burak, *Mach I'den Mektuplar*, ss. 75-79.
358. Kalp ameliyatı olmak için gittiği Londra'da BBC'de gerçekleşen bir röportajından aktaran N. Güngörmüş, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 21.
359. S. Burak, *Mach I'den Mektuplar*, s.87.
360. Sevim Burak, *Afrika Dansı*, YKY, İstanbul, 2006, ss. 11-12.
361. A.g.y., s. 181.
362. S. Burak, *Mach I'den Mektuplar*, s. 193.
363. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fanny Davis, *Osmanlı Hanımı*, YKY, İst. 2006, ss. 115-131.
364. Sevim Burak, *Yanık Saraylar*, YKY, İst. 2004, s. 12.
365. Sevim Burak, *Everest My Lord*
– *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, YKY, İstanbul, 2006, 44, 49, 53.
366. A.g.y., s. 73.
367. A.g.y., s. 27.
368. A.g.y., ss. 32, 33, 34.
369. A.g.y., ss. 34, 35.
370. A.g.y., s. 35.
371. A.g.y., s. 36.
372. A.g.y., s. 37.
373. S. Burak, *Yanık Saraylar*, s. 46.
374. A.g.y., s. 56.
375. A.g.y., ss. 33, 79, 93.
376. A.g.y., s. 146.
377. A.g.y., ss. 55, 94, 101.
378. S. Burak, *Afrika Dansı*, s. 15.
379. S. Burak, *Mach I'den Mektuplar*, ss. 19-20.
380. A.g.y., s. 21.
381. F. Gümüşoğlu, "Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rolleri (1928-1998), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Tarih Vakfı

- İMKB, İstanbul, 1998, ss. 101-128.
382. Ö. Belkıs, "Modernlik Maskesinin Altındaki Muhafazakârlık: oyun metinlerimizde toplumsal cinsiyet kalıpları nasıl üretiliyor", *Maske Kitabı,* Habitus Yay., İstanbul, 2014, ss. 254-273.
383. J. P. Vernan, *Torunuma Yunan Mitleri- Evren, Tanrılar, İnsanlar,* Helikopter Yay., İstanbul, 2009.
384. A. Rich'ten aktaran: M. Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi,* ed. G. Bakay, Say Yay., İstanbul, 1994, s. 29.
385. M. Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi,* s. 26-27.
386. Z. Kaçar, "Medine", *Bütün Oyunları 3,* Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2011, s. 79-80.
387. A.g.y., ss. 108-109.
388. Z. KAÇAR, "Sahici İnsanlar/ Plastik Ölümler", *Toplu Oyunları 2,* Mitos Boyut 2008, ss. 9-10.
389.http://www.kurantefsiri.com/kuran_tefsiri/nisa/nisa_suresi_tefsiri.aspx?ayet=34 http:// www.kuranmeali.org/4/nisa_suresi/34.ayet/kurani_kerim_ mealleri. aspx
(bu adreste A. B. Gölpınarlı'dan A. Bulaç'a, B. Bayraklı'dan Diyanet İşleri ve Diyanet Vakfı'na, Elmalılı'dan Ö. N. Bilmen'e pek çok isme ait ayetin açıklaması alıntılanmıştır. Aradaki farkların incelenmesini mümkün kılması bakımından hepsinin bir arada bulunduğu iyi bir internet sayfasıdır)
390. E. Cresson'dan aktaran: N. Doster, *Kadınlara Dair-Akılda Kalanlar,* Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 19.
391. R. Tannahill, *Tarihte Cinsellik,* çev. Sinem Gül, Dost Yayınları, Ankara 2003, s. 361.
392. M. H. Shaevitz-M.Shaevitz, The Superwomen Syndrome, Warner Books, 1984.
393. http://en.wikipedia.org/wiki/Childfree, erişim tarihi: 16.10.2014
394. C. Klapısch-Zuber, "Kadınları Dâhil Etmek", *Kadınların Tarihi II -Ortaçağ'ın Sessizliği,* ed. (G. Duby- M. Perrot, bölüm editörü: C. Klapisch-Zuber, Çev. A. Fethi, T. İş Bankası, Kültür Yayınları, İstanbul, 2005, s. 13.
395. E. Diamond, Unmaking Mimesis, Routledge, Londra; 1997, s. 47. aktaran: E. Aston, "Önsöz", Feminizm ve Tiyatro, (S. E. Case, çev. A. Sönmez), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 17.
396. E. Aston, "Önsöz", *Feminizm ve Tiyatro,* s. 18.

"Masum genç kız sahneye girdiğinde seyirci onu erkek kahramanın gördüğü gibi görür."
Sue-Ellen Case

"Bir kez 'kadın olunur' dedikten ve kendi hayatımızı bilginin kaynağı olarak görmeye başladıktan sonra her şey hızlı bir şekilde değişmeye ve dönüşmeye başladı."
Muazzez Top

"Hiç belli olmaz, bakarsınız günün birinde, farklılığın kutuplaşmış ikiliklerin sınırlarına hapsolmadığı düşünsel ve siyasal bir iklimde, bugün ancak bir özlem olarak var olabilen "cinsiyet tanımayan akıl ve insan" kavramı, gerçeğe dönüşür.
Ama o zamana dek,
cinsiyetlendirilmiş bir tarihin, teorinin ve felsefenin peşine düştüğümüz için bizi kim kınayabilir?"
Fatmagül Berktay

9 786055 127800

Kapak fotoğrafı:
Oyun: "Bavullar"
Yazan: Zeynep Kaçar
Tiyatro Boyalı Kuş
Yapım yılı: 2006.

Mitos-Boyut Yayınları • Tiyatro / Kültür Dizisi 133