

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**2010 SONRASI TÜRKİYE TİYATROSUNDA ERİL ŞİDDETİ TERS YÜZ
EDEN TEK KİŞİLİK OYUNLAR**

**AYLİN ERKAN ATEŞ
21740014**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. AYRİN ERSÖZ**

2025

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**2010 SONRASI TÜRKİYE TİYATROSUNDA ERİL ŞİDDETİ TERS YÜZ
EDEN TEK KİŞİLİK OYUNLAR**

**AYLİN ERKAN ATEŞ
21740014
ORCID NO: 0009-0009-8073-9385**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. AYRİN ERSÖZ**

HAZİRAN 2025

Aylin ERKAN ATEŞ tarafından hazırlanan “2010 Sonrası Türkiye Tiyatrosunda Eril Şiddeti Ters Yüz Eden Tek Kişilik Oyunlar” başlıklı çalışma, **03/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

Prof. Dr. Ayrin ERSÖZ

İmza

.....

Jüri Üyeleri

Prof. Tuğçe TUNA

İmza

.....

Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL

.....

ÖZET

2010 SONRASI TÜRKİYE TİYATROSUNDA ERİL ŞİDDETİ TERS YÜZ EDEN TEK KİŞİLİK OYUNLAR

Son dönem Türkiye tiyatrosunda özellikle İstanbul ve Ankara’da üretim yapan bağımsız tiyatro topluluklarının tek kişilik oyunlara ve anlatıya yöneldikleri görülmektedir. Üretim koşulları sınırlı olmasına karşın bağımsız toplulukların kendilerine uygun ifade biçimleri bulduğu anlaşılmaktadır. Bu topluluklar ana akım tiyatronun büyük salonlarına, yüksek bütçeli prodüksiyonlarına, gösterişli kostümlerine ve dekorlarına alternatif yaratacak biçimde küçük sahnelerde, minimum dekor ve aksesuarla üretim yaparken aynı zamanda içeriği de dönüştürmekte; konvansiyonel tiyatro sahnesinde görmeye alışık olmadığımız hikâyelere alan açmaktadır. Seyirci, açılan bu çok sesli alanda trans seks işçilerinin, pavyon tuvaletçisinin, dansözlerin ve daha birçok “öteki”nin hikâyesine ortak olmaktadır. Toplumsal olarak dışlanan “sıradan” insanların deneyimlerinden hareket eden tek kişilik oyunların “Kişisel Olan Politiktir” önermesini sahneye taşımakta olduğu anlaşılmaktadır ve bu oyunlarda karşımıza sıklıkla *eril şiddet* teması çıkmaktadır. Toplulukların, eril şiddetin kanıksanmasına neden olan ikili karşıtıklara dayalı anlatılardan uzaklaşarak kadın deneyimlerini erkek merkezli temsil mekanizmaları karşısında görünür kıldığı ve yeni bir söylem alanı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, ortak motiflerin izi sürülerek seçilen “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” adlı tek kişilik oyunlar incelenerek kadını, kurulu olan ve kabul gören kurban-katil ikiliğindeki değişmez konumundan ayıran ve “gelenekselleştirilmiş” kurban kadın imgesini faile dönüştüren oyunlarda eril şiddetin temsilindeki dönüşümü ve bu dönüşümün eril şiddetle mücadelede kültürel farkındalığa ve dönüşüme yönelik önemli bir adım olduğunu ortaya koymak çalışmanın temel hedefidir.

Anahtar Sözcükler: Tek kişilik oyunlar, Anlatı, Eril şiddet, Bağımsız tiyatrolar, Toplumsal cinsiyet

ABSTRACT

SOLO PERFORMANCES REVERSING MASCULINE VIOLENCE IN TURKISH THEATRE SINCE 2010

In recent years, independent theatre groups in Turkey -particularly those based in Istanbul and Ankara- have increasingly shifted their focus toward solo performances and narrative-driven forms. Despite facing limited production resources, these groups have cultivated expressive forms that align with their needs. As an alternative to the grand stages, high-budget productions, and elaborate costumes and sets of mainstream theatre, their productions are staged in small venues with minimal sets and props. Simultaneously, the content of these productions is also transforming, creating space for narratives that are rarely represented on conventional theatre stages. In this newly opened, polyphonic space, spectators are invited to engage the stories of trans sex workers, a bathroom attendant working in a *pavyon* (a Turkish-style nightclub), dancers, and various “others” who are typically marginalised. Drawing upon the lived experiences of individuals excluded by society, these solo performances bring the feminist dictum “The Personal is Political” to the stage. Masculine violence, in particular, emerges as a critical theme across many of these works. It is understood that the theatre groups move away from binary narratives that contribute to the normalization of masculine violence, making women’s experiences visible in the face of masculine-centered representational structures and opening up a new space for discourse. This study examines two solo performances -*Herkes Kocama Benziyor* (*Everyone Looks Like My Husband*) and *Dansöz* (*The Dancer*)- which subvert the accepted and established positioning of women at the dichotomy of victim-perpetrator. This study aims to reveal how these plays transform the “conventionalised” images of victimised women into the perpetrators, and to demonstrate that such representational shifts make a meaningful contribution to broader cultural awareness and resistance in the struggle against masculine violence.

Keywords: Solo performances, Narrative, Masculine violence, Independent theaters, Gender

ÖN SÖZ

Toplumsal cinsiyet odağıyla çalışmayı hep istiyordum ancak bu alana duyulan haklı ilginin yaygınlığı nedeniyle tekrara düşmekten çekiniyordum. Yine de çalışma konusu belirlerken o dönem izlediğim eril şiddeti mesele edinmiş tek kişilik oyunlar karar vermemde yardımcı olmakla kalmayıp ısrarcı da oldu. Bu topraklarda ve elbette dünyada eril şiddet ve kadın cinayetleri büyük bir sorun olarak karşımızda duruyor. Şiddet üstüne tartışmanın onu aşmaya çalışmanın yollarından biri olduğuna inanıyorum. Deneyimlerim ve ilgime tez danışmanım Ayrin Ersöz'ün desteği eklenince bu alana yönelme cesaretini gösterebildim. Çalışmaya ilgi duyduğum ama tedirgin de olduğum bu konuda beni destekleyen ve ilham olan tez danışmanım Prof. Dr. Ayrin Ersöz'e çok teşekkür ederim. Tez jürimde bulunan Prof. Tuğçe Tuna ve Doç. Aslıhan Eruzun Özel'e de değerli katkıları için çok teşekkür ederim. Ayrıca çalışmada yer alan oyunların yazarları Alis Çalışkan ve Şamil Yılmaz'a da katkıları için çok teşekkür ederim.

Simone de Beauvoir, 1949'da yayınlanan ve feminist kuramın temel kaynaklarından biri olan *İkinci Cinsiyet*'te kendi cinsiyeti hakkında böyle bir kitap yazmanın bir erkeğin aklına asla gelmeyeceğini çünkü buna ihtiyaç duymadıklarını belirtmiştir. Bu bakımdan Beauvoir'ın böyle bir kitap yazıp kadının konumuna dair sorular sorması konunun önemini yeterince vurgulamaktadır. Bir zamanların fenomen dizisi "Hanımın Çiftliği"nde (2009) Özgü Namal'ın canlandığı Güllü ve annesi tüm hayatları boyunca erkek kardeş, baba, koca şiddetine maruz kalmış ve bu şiddet açık bir şekilde temsil edilmiş, "televizyonda gösterilmiştir". Güllü, zaman içinde yaptığı evlilikle para ve güç sahibi olmuş ve bir sahnede babasına şiddet uygulamıştır, bu da tıpkı diğeri gibi açık bir şekilde temsil edilmiş, "televizyonda gösterilmiştir" fakat bunu farklı kılan bir şey söz konusudur. Bu temsilden sonra diziyen RTÜK tarafından ceza verilmiştir, toplumda çeşitli kesimlerden "bir kadın babasına nasıl şiddet uygular, bu nasıl televizyonda gösterilir, aile değerlerimize aykırı" gibi tepkiler toplamıştır. Oysa babanın kızına ve eşine uyguladığı şiddet böyle bir etki yaratmamıştır, zira meşrudur. Toplumsal hayatta meşru kılınan ve temsile de bu toplumsal kabuller yoluyla yansıyan eril şiddet tezin meselesinin temelini oluşturmaktadır. Çalışmada söz konusu edilen oyunlarda kadınların içinde bulundukları aşırı şiddetten sıyrılıp faile dönüştükleri, kendilerini tahakküm altına almış olan kişileri öldürdükleri görülmektedir. Bu durum pek çok insana olası gelmez, abartılı bulunur; oyundaki kadının bunca kişiyi öldürmüş olması bir fantezinin ürünüdür sanki, aslında ölen o kadındır. İşte problem de tam olarak, kadının daima "kurban" olacağıyla ilgili kalıp yargıyı üreten toplumsal ve temsili yapıdır.

Feminist ve kuir kurama dayanarak merkez kurmaya direnen bir anlam geliştirme iddiası taşıyan bu çalışma kusurlu ve boşlukları olan bir çalışmadır; bilinçli olarak boşluklu kurmayı hedeflemesem de öyle. Zeynep Sayın'dan aldığım ilhamla yapıt kurmamanın eser bırakmanın açabileceği pencereleri ve sonlu, bitmiş olanın problematikliğini anlıyor ve özömsüyorum. Bu nedenle bağımsız tiyatro topluluklarının kadın failliği üzerine sahnede açtığı tartışmayı akademik bir bakış

açısıyla sürdürmeyi deneyen bu boşluklu çalışmanın da hem başka çalışmalara hem de bana ilham olabileceğini düşünüyorum ve onu önemsiyorum.

Elverişsiz koşullarda doğup büyümesine karşın kendini daima geliştiren, sürekli çalışan ve yarıda bırakmak zorunda kaldığı eğitimini, dört çocuklu evli işçi bir kadinken açık öğretimde tamamlayan; tüm bu azmiyle bana ilham olan ve desteğini benden esirgemeyen annem Ayşe Erkan'a ve başka türlü bir dünya hayal eden tüm kadınlara...

Aylin ERKAN ATEŞ
Haziran, 2025; İstanbul



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Tarihsel Arka Plan	4
1.1.1. Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Politik Eğilimler ve Dönüşen Seyirci.....	4
1.1.2. Performatif Dönemeç	8
1.1.3. Türkiye’de Bağımsız Tiyatroların “Öteki” Hali.....	11
1.2. Problem Durumu	16
1.2.1. Alt problemler	17
1.3. Amaç ve Önem	17
1.4. Sayıtlar (Varsayımlar)	18
1.5. Sınırlılıklar	19
1.6. İlgili Araştırmalar	19
2. YÖNTEM.....	24
2.1. Araştırmanın Yöntemi	24
2.2. Evren ve Örneklem	24
2.3. Veri Toplama Araçları	26
3. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	27
3.1. Eril Şiddet	27
3.1.1. Ataerki ve Eril Tahakküm	27
3.1.2. Eril Şiddeti Tanımlamak.....	33
3.1.3. Uluslararası Bildiri ve Sözleşmeler.....	37
3.1.4. “Fail” Kadınlar Olduğunda	40
3.2. Tek Kişilik Oyunlar: “Kişisel Olan Politikadır”	44
3.2.1. Eril Söylem Karşısında Kadınların Deneyimleri: “Performans”ı Dönüştürmek	46
3.2.2. Kurmacanın İşlevi Üzerine	53
3.2.3. Tek Kişilik Oyunlar ve Seyirci.....	55
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	62
4.1. Sahnede “Faile” Dönüşen Kadınlar	62
4.1.1. “Herkes Kocama Benziyor”	62
4.1.2. “Dansöz”	69
4.1.3. “Fail” Kadınlar: Ayten ve Meryem	77
5. SONUÇ	83
KAYNAKÇA	88

1. GİRİŞ

Günümüz tiyatrosu içerik ve biçim bakımından büyük bir çeşitlilik sağlamaktadır. Son yıllarda artış gösteren tek kişilik oyunlar da bu çeşitlilikte edindiği yerle dikkatleri çekmektedir. Özellikle İstanbul ve Ankara’da üretim yapan bağımsız tiyatro topluluklarının hikâye anlatıcılığına yöneldiği ve tek kişilik oyunlar sahnelediği görülmektedir. Topluluklarla yapılan görüşmelerde bunun en önemli sebeplerinin sosyoekonomik koşullar ve anlatının seyirciyle bir deneyimi paylaşmayı mümkün kılan geniş ifade gücü olduğu ortaya çıkmaktadır. Üretim koşulları sınırlı olmasına karşın bu topluluklar kendilerine uygun ifade biçimleri bulmaktadır. Bağımsız topluluklar, ana akım tiyatronun büyük salonlarına, yüksek bütçeli prodüksiyonlarına, gösterişli kostümlerine ve dekorlarına alternatif yaratacak biçimde küçük sahnelerde, minimum dekor ve aksesuarla üretim yaparken aynı zamanda içerik olarak da farklılaşmaktadır. Bu toplulukların konvansiyonel tiyatro sahnesinde görmeye pek alışık olmadığımız hikâyelere alan açtığı görülmektedir. Geleneksel olarak dışlanmış ve hikâyeleri önemslenmemiş LGBTİ+ bireylerin, azınlıkların, seks işçilerinin, şiddet mağdurlarının öykülerinin merkeze alındığı oyunlarla sık sık karşılaşmaktadır. Seyirci, trans seks işçilerinin, pavyon tuvaletçisinin, dansözlerin, sokak çocuklarının ve daha birçok “öteki”nin hikâyesine tanıklık etmekte, ortak olmakta, bir deneyimi paylaşmaktadır. Toplumsal olarak dışlanan grupların hikâyelerine alan açarak onları görünür kılan bu topluluklar, sahneyi çok sesli hale getirmiş ve benimsedikleri eleştirel tavırla politikleşmiştir. İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı yer verileceği gibi politik tiyatro 20. Yüzyılda özellikle Bertolt Brecht ve Erwin Piscator gibi isimlerin açtığı yolla işçi hakları üzerine yoğunlaşmış, 1960’larda ve 1970’lerde konularını ezilenlerin haklarına doğru genişleterek sürmüştür. 21. Yüzyılda da bu politik kavrayış genişlemeye devam etmiş küreselleşme, kimlik politikaları, ekolojik krizler, toplumsal cinsiyet, göç gibi daha çeşitli ve karmaşık konulara yönelmiştir. 1900’lü yılların başlarında politik tiyatro ayrımına gitmek gerekli görülmüştür ancak bugün biçim ve derece bakımından farklılık gösterse de politik olmayan bir tiyatrodan söz etmek

mümkün görünmemektedir zira egemen söylemi taşımanın da merkez söylemleri dağıtmak gibi politik bir bağlamı vardır.

Şiddet, totalitarizm ve *kötülüğün sıradanlığı* üzerine çalışmalarıyla tanınan Hannah Arendt, iki dünya savaşının görüldüğü 20. Yüzyılı şiddetin yüzyılı olarak tanımlamıştır. Öyle görünüyor ki bu saptama içinde bulunduğumuz yüzyılda da geçerliliğini sürdürmektedir zira şiddetle kuşatılmış durumdayız; bitmek bilmeyen savaşlar, yeniden yükselişe geçen faşist hareketler, ev içi şiddet, sokaklarda süre gelen şiddet yaşamı tehdit etmektedir. Şiddetin dünyada yarattığı krize paralel olarak temsilinde de bir kriz olduğu söylenebilir; şiddetin temsili yıllar boyu bir sorun olagelmıştır. Terry Eagleton, *Tatlı Şiddet* adlı çalışmasında trajik kavramını ve estetik bir unsur olarak şiddeti tartışmıştır; şiddeti düzenlenmiş, anlamlı hatta etkileyici bir formda temsil etmek onu yıkıcı bir gerçeklik olmaktan çıkarmaktadır. Özellikle tragedyalarda şiddet organize edilmiştir ve seyirci yaşayacağı *katarsisle*¹ hem korku hem acı duyacak ama sonunda bu duygulardan arınıp rahatlayacaktır, bu düzenleme biçimi, şiddeti “kabul edilebilir” hale getirmektedir. Şiddetin, şiddetten ve şiddetin getirilerinden zevk alan *eril bakışa*² yönelik estetik ve/veya pornografik temsili onu politik bağlamından koparmaktadır. Buna ek olarak kadınlık ve erkeklik rollerini belirli kalıplarla ve ikili zıtlıklarla çizen ve ataerkil söylemi yeniden üreten temsiller çok yaygındır. Örneğin bu tür temsillerde kadın içinde bulunduğu korkunç durumdan kurtarılmaya muhtaçtır; kadın, bazı “kahraman” erkekler tarafından bazı “sapkın” erkeklerden kurtarılmalıdır. Kadın karakterin maruz kaldığı şiddet, dramatik etki ya da estetik bir araç olarak kullanıldığında şiddet görünmez kılınmaktadır ve kadın yaşamı değersizleştirilmektedir. Bu çalışmanın bir benzerini erken dönem İngiliz tiyatro metinleri üzerinden yürüten Kim Solga, şiddetin yalnızca diyaloglarla sınırlı kaldığını ve bunun şiddetin ciddiyetini anlamaya yeterli olmayacağını öne sürmüştür. Ona göre gerçek hayatta görünmez kılınan kadına yönelik şiddet temsilde de görünmez kılınmıştır. “Şiddet temsiline” içinde bulunduğu bu kriz, şiddetin temsil edilemez bir mefhum olduğu anlamına gelmemektedir. Temsil etmemek onu ortadan kaldırmayacağı gibi sanatsal ve düşünsel düzlemde şiddet üzerine tartışmak onu aşmaya çalışmanın yolu haline gelebilmektedir. Yüzeysel, indirgemeci, mesafeye yer bırakmayan, bir düşünce uyandırmayan, karşısında tamamıyla edilgen bırakıldığınız

¹ “Katarsis (Yun.): Seyircinin acıma ve korku duygularıyla iç arınmaya dolayısıyla duygusal adaletle yönelmesi durumu. Aristoteles’in Poetika’sında kullandığı bir terimdir” (Nutku, 1983, s. 79).

² Kavram Laura Mulvey’e ait.

sahneleme anlayışları yerine tiyatronun barındırdığı tersine çevirme, kurulu anlamları dağıtma imkânlarından faydalanarak şiddete meydan okumak mümkündür. Şiddeti gizleyen, estetik ya da pornografik bir biçimle sunan değil ortaya çıkaran ve parçalayan bir temsil anlayışı işe yarar olacaktır. Ancak şiddetin kaynağı, sonuçları ve şiddeti mümkün kılan ideolojik yapıların ortaya çıkarıldığı bir temsil üretken olabilecektir.

Bağımsız tiyatroların kendi özgün dilini yaratma amacı doğrultusunda ortaya çıkan yeni ve yerli oyunlarda eril şiddet yaygın bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunlar sıradan kurban-katil ikiliğinin dışına çıkmakta, seyircide bir tür kanıksama yaratan ön kabullerle dolu anlatılardan farklı bir konum almaktadır ve eril şiddetin temsilini dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, erkek egemen söylemi sorgulaması dolayısıyla onu da dönüştürmeye yönelik önemli bir adım olarak değer kazanmaktadır. Temsili Sahne'nin 2020 yapımı, toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil normları sorgulayan tek kişilik oyun "Herkes Kocama Benziyor"un yazarı Alis Çalışkan, yönetmeni Hakan Emre Ünal'dır. Oyun pavyonda çalışan tuvalet temizlikçisi Ayten'in hikâyesine odaklanmaktadır, Ayten'in hikâyesine oyuncu Pınar Güntürkün aracı olmaktadır. Kocasından şiddete uğrayan, terk edilen, iki kız çocuğu annesi Ayten, yıllarca ne istediği sorulmamış ve ne istediğini düşünmemiş bir kadındır. Pavyonda türkü söylemeye başlayan Ayten zaman içinde deneyimlerinden gelen bir farkındalık kazanmış ve "yeteeer uleen" çılgılığıyla özgürleşmiştir. Bir gece, pavyondaki arkadaşlarını ve kendini korumak için "kocasına çok benzeyen" bir adamı öldürmek zorunda kalan Ayten'i bu olay daha da özgür kılmıştır. Ortak bir bakışı paylaşan bir diğer oyun Mek'an Sahne'nin 2019 yapımı, tek kişilik oyun "Dansöz"de Ankara'nın arka sokaklarında pavyonda çalışan bir dansözün hikâyesi anlatılmaktadır. Dansöz Meryem'in hikâyesine oyuncu Sezen Keser aracı olmaktadır, oyunun yazarı ve yönetmeni Şamil Yılmaz'dır. Ustası Haifa'nın sayesinde dansıyla özel bir ilişki kuran ve bu sayede hayatla bağını taze tutan dansöz Meryem, annesinin, patronu İhsan'ın ve "sevdiği" adam Murat'ın şiddeti ve zorbalığıyla kendi bildiği sevdiği dansından kopartılır. Giderek ağırlaşan psikolojik ve fiziksel şiddet karşısında çaresiz kalan Meryem, annesi dahil, bu sonucu hazırlayan herkesi öldürür.

Tek kişilik oyunlar hem kişisel hikâyelerden beslenerek "sıradan" insanların deneyimlerini sahneye çıkarmaktadır hem de klasik anlatıyı bozan ve seyirciyle direkt iletişime geçen yapıyla oyuncular ve seyircileri bir deneyimin paydaşı kılmaktadır.

İçeriğin, biçimi çağırıldığını varsayarsak tek kişilik oyunların böylesine yükselişte olmasını yukarıda değindiğimiz konuların kendine bu biçimle ifade olanağı yaratabilmesine bağlamak mümkündür. Kişisel hikâyelerin ve deneyimlerin kurmaca bir yapıyla anlatıldığı tek kişilik oyunlar “kişisel olan politiktir” kavrayışını sahnede yeniden kurmaktadır. Oyunlarda, kendi hayatları üzerinde söz sahibi olamamış, kendini başkalarının -çocuklarının, eşinin, annesinin- mutluluğuna adanmış, görülmemiş, yok sayılmış kadınların deneyimleri görünür kılınmakta ve bunların arkasında yatan toplumsal kabuller tartışmaya açılmaktadır. Meryem ve Ayten, her iki karakter de eril şiddete maruz bırakılmış, kısıtlanmış ve baskılanmış kadınlardır. Her iki oyunda da bu şiddet ters yüz edilmekte, şiddet mağduru olan kadınlar faile dönüşmektedir, failler de kurbanlaştırılmaktadır. Oyunlar belirli ikilikleri yıkma yoluyla “ortak yaralanabilirliği” ve şiddetin döngüselliğini ortaya çıkarmaktadır. Sezen ve Pınar, her iki oyuncu da kadınların kolektif tarihinin kişisel -ve dolayısıyla politik- bir yönünü “oyun oynamanın” olanaklarından faydalanarak görünür kılmakta, hikâyelerinin aracıları olmaktadır. Topluluklar cinsel kimlikler bakımından karma bir yapıya sahiptir. Anlam sadece kadınlar tarafından ve/veya kadınlara yönelik olarak üretilmemektedir ancak toplulukların sahip olduğu kuir bakışla erkek-merkezsiz bir anlam kurulduğu görülmektedir. Oyunların her birinde boş bir sahnede, tek bir oyuncu, en aza indirgenmiş aksesuarla benzer hikâye anlatıcılığı biçimleriyle seyirciyle buluşmakta ve oyunun zamanı *şimdide* ancak daha çok hatırlamaya, hatırlatmaya dönük olarak akmaktadır. Bu bir dert anlatmadan öte bir deneyim ortaklığı kurmak haline gelmektedir. “Dansöz”de Meryem’in dansıyla kurduğu ilişkide, “Herkes Kocama Benziyor”da Ayten’in türkülerinde ve yeter çığlığında direniş ve dünyayı yeniden anlamlandırmak üzere umut mevcuttur.

1.1. Tarihsel Arka Plan

1.1.1. Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Politik Eğilimler ve Dönüşen Seyirci

Günümüz tiyatrosunun politik ve çok sesli yapısını oluşturan temeller, yirminci yüzyıl tiyatrosunda atılmıştır. Kuramcıları Fransa, Rusya, Almanya, Brezilya ya da Polonya gibi farklı coğrafyalardan çıkmış olsa da bu tiyatro anlayışları sınırları aşarak uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Türkiye’de de özellikle 1960’lı yıllardan itibaren tiyatro anlayışını derinden etkilemiştir. Bu doğrultuda, yirminci yüzyıl tiyatrosunun dinamiklerini incelemek anlamlı olacaktır. Bu dönemin en dikkat çekici

özelliklerinden biri, tiyatro topluluklarının yeni anlatım biçimleri arayışına girmesiyle birlikte hem metinle hem de seyirciyle kurulan ilişkinin köklü biçimde dönüşmesidir (Şener, 2012, s. 248-252). Teknolojik gelişmeler, sanayileşmenin hız kazanması ve savaşlar gibi toplumsal yaşamı etkileyen tüm değişimler, kaçınılmaz olarak sanat anlayışlarını da etkilemiştir. Ayrıca yirminci yüzyıl savaşlarla dolu, imparatorlukların yıkıldığı ve ulus-devlet kavramının ortaya çıktığı yüzyıl olarak bilinmektedir ve bu koşullar ırkçılığın, ötekileştirmenin, kendinden olmayanı değersizleştirmenin yüzyılını doğurmuştur. Yirminci yüzyılın karanlık ortamında tiyatro, insanlığın içinde bulunduğu koşulları sorgulayan ve değiştirmeyi hedefleyen bir araç hâline gelmiştir.

Sanatın toplumsal ve politik bir işlev taşıdığına inanan Emma Goldman, 1914 tarihli *Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi* adlı çalışmasında tiyatroyu bir eleştiri ve dönüşüm aracı olarak değerlendirmiş, tiyatronun devrimci potansiyeline dikkat çekmiştir. Henrik Ibsen'in "Nora, Bir Bebek Evi" ya da August Strindberg'in "Matmazel Julie" gibi modern tiyatro oyunlarında ataerkil düzenin ifşa edildiğini ve ailenin eleştirildiğini vurgulayan Goldman, aynı zamanda işçi haklarının tiyatronun meselesi hâline geldiğinin altını çizmiştir. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda metin ve yazar hakimiyeti kırılmış olsa da çalışma, tiyatronun toplumsal dönüşümde potansiyel rolünün öne çıkarılması bakımından önemlidir. Goldman bu yaklaşımıyla, politik tiyatro anlayışının yirminci yüzyılda güç kazanmasına ilham olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan sanat akımları geleneği karşısına almasıyla dikkat çekmiştir; örneğin dışavurumculuk geleneksel tiyatro anlayışını reddeden devrimci bir yaklaşıma sahiptir, başlangıçta bireysel duyguların ve bilinçdışının ifadesine dayanan dışavurumculuk, zamanla toplumsal bir sorumluluk üstlenmiştir (Şener, 2012, s. 253). Bu yönüyle, yirminci yüzyıl tiyatrosunda ortak yaklaşımın, geleneği yıkmak ve tiyatroya yeni bir soluk kazandırmak olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Geleneği karşısına alan öncü isimlerden biri Antonin Artaud'dur. Artaud, *Vahşet Tiyatrosu* ile seyircinin pasif konumunu sarsmayı, onu rahatsız ederek dönüştürmeyi amaçlamıştır. Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu klasik dramatik yapı; zaman, mekân ve olay birliği ilkelerine, neden-sonuç ilişkisine sıkıca bağlı bir olay örgüsüne ve serim, düğüm, çözüm şeklinde ilerleyen doğrusal bir anlatı yapısına dayanmaktadır. Bu yapıda kahraman ve anti kahraman keskin çizgilerle ayrılmakta ve bu karşıtlık çatışmayı oluşturmaktadır. Artaud, klasik dramatik yapıyı reddederek parçalı anlatımı benimsemiş ve beden, duygu yaratımında dilden önce geldiğini savunmuştur. *Tiyatro*

ve *İkizi* adlı çalışmada yer alan 1932 tarihli bildirgede, “...kesin ve kutsal kabul edilmiş metinlere dönmek yerine, her şeyden önce, tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir” (Artaud, 1993, s. 79) diyerek tiyatrodaki metne bağımlılığın aşılması gerektiğini vurgulamıştır. Artaud, döneminin sınıflı toplum yapısını ve işçi haklarını odağına alan politik tiyatro anlayışını benimsemese de klasik temsil anlayışlarını egemen ideolojinin bir aracı olarak görüp reddetmesi onun tiyatro anlayışının da politik bir yönü olduğunun göstergesidir.

İki dünya savaşı, endüstrileşmeye bağlı sosyal adaletsizlikler ve siyasal çalkantılar tiyatronun politikleşmesini beraberinde getirmiştir. Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht ve Augusto Boal gibi isimler, politik tiyatronun öncüleri arasında yer almaktadır. Büyük ölçüde bu isimlerin bakış açılarıyla şekillenen çok sesli ve muhalif tiyatro anlayışı, yirminci yüzyılın en belirleyici yaklaşımlarından olmuştur. Geleneksel temsil biçimlerine karşı çıkan Meyerhold tiyatronun merkezine oyuncuyu ve onun seyirciyi etkileme gücünü koymuştur. Meyerhold, geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yöntemi ile tanınmıştır; bu yöntem oyuncunun bedenini makine gibi kullanmasını öngören bir tekniktir, her hareket anlamlı ve ölçülü olmalıdır. Meyerhold, 1917 Ekim Devrimi’nden sonra tiyatroyu bir devrim aracı olarak görmeye başlamış ve sanatın politik işlevlerini öne çıkarmıştır. Çalışmalarıyla Bertolt Brecht’i ve Erwin Piscator’u etkilemiştir. Erwin Piscator, *Politik Tiyatro* (1929) adlı çalışmasında tiyatronun toplumsal ve politik sorunları ele alması gerektiğini savunmuş, seyircinin eleştirel düşünmeye sevk edilmesinin önemini vurgulamıştır. Bertolt Brecht ile birlikte tiyatroyu halkın kılmaı amaçlayan *epik tiyatronun* gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Epik tiyatro anlayışına göre, işsizlik, ekonomik kriz, açlık ve savaş gibi toplumsal meseleler ele alınmalı, bu sorunların nedenleri sorgulanmalı ve bunlar toplumun kaçınılmaz yazgısı gibi sunulmamalıdır (Şener, 2012, s. 267). Brecht’e göre tiyatronun birincil amacı seyirciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirmektir. Bu nedenle Aristoteles’in öne sürdüğü katarsis etkisini kırmayı amaçlayan yabancılaştırma efektini geliştirmiştir. Katarsis, seyircinin kahramanla özdeşleşmesini ve oyunun sonunda duygusal bir arınma yaşamasını öngörürken; Brecht, seyircinin rahatlamasını değil, rahatsız edilerek eleştirel bir pozisyona çekilmesini hedeflemiştir. Walter Benjamin, *Brecht’i Anlamak* adlı kitabında sahne ve seyirci ilişkisine dair şunları söylemiştir: “...oyuncularla izleyicileri diriler ve ölülmüşçesine birbirinden ayıran

(...) bu uçurum artık işlevini yitirmiştir. Sahne hâlâ yüksektedir ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez, bir kürsü hâline gelmiştir artık” (Benjamin, 2014, s. 15). Benjamin bu sözleriyle seyirci ve oyuncular arasında aktif bir ilişki kurulduğunu ve Brecht’in tiyatrosunda sahnenin politik amaçlar doğrultusunda kullanılacak bir araç haline geldiğini vurgulamıştır. Brecht, zamanının tiyatrosunun edebiyattan temellendiği yanlışlamasını kırmıştır öyle ki ona göre metnin işlevi eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil, tersine onu kesintiye uğratmaktır. Augusto Boal ise 1974’te kaleme aldığı *Ezilenlerin Tiyatrosu* adlı çalışmasında, tiyatronun halk için ve halk tarafından yaratıldığını hatırlatmaktadır. Her tiyatronun politik olması gerektiğini çünkü insanın tüm etkinliklerinin politik olduğunu ifade eden Boal, seyircinin pasif konumuna karşı çıkmış, seyirciyi aktif katılımcıya dönüştürmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda “spect-actor” (eyleyici-seyirci) kavramını ortaya atmıştır. Tiyatro, Boal’e göre, egemen sınıfın eline bırakılamaz; bir özgürleşme aracı olarak kullanılmalıdır. Bu anlayış doğrultusunda tiyatroyu toplumsal değişim için bir araç olarak değerlendirmiş ve hayatını bu kuramı yaygınlaştırmaya adanmıştır.

Öte yandan, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi tiyatrodan da bir sadeleşme eğilimi gözlemlenmiştir. Jerzy Grotowski, laboratuvar niteliğindeki tiyatrosuyla bu sadeleşmeyi yöntem haline getirmiş ve *yoksul tiyatro* anlayışını geliştirmiştir. Grotowski, tiyatronun, temel olarak oyuncu ve seyirci ilişkisinde karşılık bulan yalın bir sanat formu olması gerektiğini savunmuştur, özellikle de sinema gibi bir buluştan sonra. Oyuncuyu, tiyatronun temel unsuru olarak konumlandıran Grotowski’ye göre, oyuncu ve seyirci karşı karşıya gelmeli ve birbirleriyle doğrudan temas kurmalıdır. Bu yaklaşım, oyun ve seyir mekânı arasındaki sınırların belirsizleşmesini beraberinde getirmiştir. Grotowski’nin ifadesiyle: “Bir seyirci aydınlatılmış bir bölgeye konurken, başka bir ifadeyle görünür kılınırken, performansta bir rol yerine getirmeye de başlaması özellikle önemlidir” (Grotowski, 2016, s. 7). Ona göre tiyatro, insanlar arasındaki karşılaşmalardan doğan bir eylemdir ve kökenindeki ritüelistik karakter canlandırılmalıdır. Yirminci yüzyılın en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen ve kültürlerarası tiyatro çalışmalarıyla tanınan Peter Brook da Grotowski gibi oyuncu unsuruna odaklanmıştır. Brook, tiyatronun yalnızca boş bir alan ve bir oyuncuyla başlayabileceğini belirtmiş, oyuncuyu izleyen tek bir seyirci varsa tiyatronun mümkün hâle geleceğini savunmuştur. Brook’a göre kostüm, dekor, görsel-işitsel efekt gibi dışsal unsurlardan

arındırılmış bir tiyatro anlayışı, onu daha bağımsız kılmaktadır, böylece yalnızca oyuncu, hikâye ve seyirci arasındaki doğrudan ilişkiye odaklanan, dolaysız ve etkili bir tiyatro ortaya çıkacaktır.

1.1.2. Performatif Dönemeç

1960’larda yükselen performans sanatında dikkatleri en fazla çeken unsur seyirci konumunun dönüşümüdür. Erika Fischer-Lichte, *Performatif Estetik* adlı kitabında performans sanatını ritüelistik ve gösterisel unsurların ortasında bulunan bir tür olarak tanımlamıştır. *Performans: Eleştirel Bir Giriş* adlı kitabıyla geniş kitlelerce tanınan Marvin Carlson ise performansın kendini tanımlayabilmesi için en uygun “ötekinin” tiyatro olduğunu belirtmiştir. Carlson’a göre performans sanatı tiyatral birçok unsuru reddetse de gösterinin ne derece alışılmadık olduğundan ya da ne derece tasarlanıp tasarlanmadığından bağımsız olarak bir eyleyen ve bir seyreden olması onu tiyatral bir zeminde düşünmeye olanak tanımaktadır (Carlson; 2013, s. 161). Fischer-Lichte, kitabında vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada olan bedene kaydıran performans sanatının bilinen örneklerinden “Lips of Thomas”tan (1975) söz etmiştir. Performans sanatçısı Marina Abramovich’in iki saat süren, aşırı bal yemek, şarap içmek, kendini kırbaçlamak ve vücudunda kesikler oluşturmak gibi kendine uyguladığı şiddet eylemlerinden oluşan performansı, katlanarak bir işkenceye dönüşmüş; bu süreçte seyircinin dayanamayarak müdahale ettiği ve böylece performansın bir parçası hâline geldiği görülmüştür. Fischer-Lichte’nin aktardığına göre Abramovich’in performansının bir sanat galerisinde gerçekleşmesi seyirciyi müdahale edip etmemek konusunda arada bırakmış da olsa seyirci katılımıyla sonuçlanmıştır. Dikkatin sanat yapmaktan sanatı deneyimlemeye kayması seyirciye ve onun aktif iş birliğine yönelik bir tutumdur. Seyirci sahnelemeye dahil edilerek tam anlamıyla bir deneyimin içine çekilmektedir. Seyircinin artık bir katılımcı olduğu bu sanat formu, ortaya çıkan eserden daha çok seyircideki dönüşümle ilgilenmektedir. Fischer-Lichte değişen seyirci oyun/oyuncu ilişkisi için “...seyirci bütün durumlara sadece tanıklık etmez o daha çok sahnelemenin bir parçası olarak her şeyi tamamen kendi bedeninde deneyimler” (Fischer-Lichte, 2016, s. 66) demiştir. Seyirci artık bir tanık olarak görülmemektedir, o daha ziyade bir katılımcıdır.

Performatif dönemeç olarak tanımlanan bu dönemde seyirci deneyimine önem veren performans sanatı tiyatroyu ve diğer sanatları da etkilemiştir. Elbette bu tek taraflı bir

etki değildir, sanatlar birbirini karşılıklı olarak etkilemiş birbirlerinden beslenmişlerdir. Fischer-Lichte performans sanatının da ortaya çıktığı dönemde tabu olarak kabul ettiği hikâye anlatma, illüzyon yaratma gibi yöntemlerden faydalanmaya başladığının altını çizmiştir. Performans, deneysel tiyatro ve ritüel üzerine çalışmalar yürüten Richard Schechner'in yönettiği, Euripides'in "Bakkhalar" adlı tragedyasının bir uyarlaması olan "Dionysus in 69"da (1968) seyirciyi doğrudan performansın bir parçası haline getiren etkileşimli bir sahneleme yöntemi benimsenmiştir. Sahne ile seyirci arasında mekânsal bir ayrım kurulmamış, oyuncuların seyirciler arasında serbest dolaşımı sağlanmıştır ve seyirciler de sahnelemeye davet edilmiştir. Schechner da performans üzerine çalışan pek çokları gibi performansı yalnızca tiyatral-sanatsal bir unsur olarak değil günlük yaşamı belirleyen bir mesele olarak görmüştür. Ritüel, oyun, performans arasındaki ilişkiyi araştıran Schechner, "Dionysus in 69"da seyirciyi sahnelemenin gidişatını belirleyecek bir konuma taşımıştır öyle ki, Fischer-Lichte'nin aktardığına göre sahnelerden birinde, seyirciler, oyuncuyu - yaralanmasına sebebiyet verecek şekilde- zorla sahneden çıkarmıştır (Fischer-Lichte, 2016, s. 68).

Sanat formları ve "gündelik olan" arasındaki etkileşim sayesinde geçişken, sınırları aşan, diğer sanat dallarıyla ilişkili en önemlisi de seyirciyle oyuncu arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan bir tiyatro anlayışı oluşmuştur, bu haliyle tiyatro bir "deneyim alanına" dönüşmektedir. Ortak yaratımın ve kolektifliğin tekrar öne çıktığı bu tiyatro yapma biçimi onun "doğasına" içkin ritüelistik yanını da yeniden görünür kılmaktadır. Bunun, metin merkezli ve klasik dramatik yapıyı değişmez kanunlarından sayan konvansiyonel tiyatroya göre yeni fakat aslında en eski yöntemlerden biri olduğu anlaşılmaktadır, zira tiyatro bu etkileşimden doğmuştur. Neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan tiyatronun kaynağının ritüel ve törenlere dayandığını, hikâye anlatmak ve eylemek üzerine kurulu olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Pek çok temel kaynak tiyatronun av sonrası ateş başında yapılan ritüel haline gelmiş danslara ve avın nasıl yapıldığını anlatmaya dayandığından söz eder. Tiyatro tarihçisi Özdemir Nutku, bu törenlerde ateş başında dans edenlerin olduğu gibi seyreden bir grup köylünün olduğunu ve onların da zaman zaman bu dansa katıldığını eklemiştir. Metin And ritüel ve törenlerde ikili bir ilişki olduğunu belirtmiştir, bu ilişki söz (mithos) ve eylemle (dromenon) ilgilidir. Eylemin sözden daha önemli olduğunu da vurgulamış fakat sözün, eylemin işlevselliğine rağmen onun anlamsal yönünü tamamladığını da

belirtmiştir (And, 2012, s. 33). Batılı tiyatro anlayışının kaynağı olan Antik Yunan tiyatrosunun temelleri ise Dionysos şenliklerinde atılmıştır. Nutku'nun aktardığına göre bahar aylarında gerçekleşen bu şenlikler şarap ve coşkunun, bereketin tanrısı olarak bilinen ve Zeus'un Semele'den olma oğlu, iki kez doğduğu için Ditrambos olarak anılan tanrı Dionysos onuruna düzenlenmiştir. Dinsel tören niteliği taşıyan bu şenliklerde Dionysos'un yeniden doğumu canlandırılmış ve türlü yarışmalar yapılmıştır, bu törenler önemli tragedya ve komedyaların yazılmasının önünü açmıştır. Oyunların konuları dönemin toplumsal koşullarına, siyasal ortamına göre şekillenmiştir, kimi dönem tanrıların ve kralların yaşamları işlenmiş kimi dönemse sıradan halkın gündelik dertleri işlenmiştir (Nutku, 1985, s. 30-42).

Tiyatroda çeşitli dönemlerde metin, çeşitli dönemlerde ise kolektif yaratım öne çıkmıştır. On sekizinci yüzyılda yazarın sanatı olarak görülen tiyatrodaki sahneye koyma (mizansen) dramatik bir metni tüm unsurlarıyla sahnede görünür hale getirmek olarak tanımlanmıştır (Fischer-Lichte, 2016, s. 309). On dokuzuncu yüzyılın sonlarında dönüşmeye başlayan bu durum yirminci yüzyılda ivme kazanmış sahneye koymanın anlamı dönüşmeye ve daha yaratıcı bir sürece işaret eden *sahnelemeye* doğru evrilmiştir. Patrice Pavis, *Sahneleme: Kùltürler Kavşağında Tiyatro* adlı çalışmasında konvansiyonel tiyatrodaki birincil unsur olan metnin özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra önemini kesin olarak yitirdiğini, metnin tiyatronun diğer unsurlarıyla eşitlendiğini, sahneleme ve yönetmenliğin ise önem kazandığını belirtmiştir. Bu tiyatro anlayışında kolektif yaratım süreçlerinin, deneysel formların ve seyirciyle etkileşimin öne çıktığını belirtmiştir. Pavis, sahnelemeyi eylem halinde bir okuma olarak tanımlamıştır, ona göre sahneleme göstererek söyler, hatta söylemeden söyler ve sahnelemeyi izleyen seyirci sayısı kadar farklı okuma vardır (Pavis, 1999, s. 18). Sahnelemeyi öne çıkaran bu tiyatro anlayışı 1990'lı yıllarda Hans-Thies Lehmann tarafından *postdramatik tiyatro* adıyla kuramsallaştırılmıştır. Lehmann'ın kuramına göre klasik dramatik yapı kırılmış ve metni incelemeyen, onu sahnelemenin diğer unsurlarıyla eşitleyen bir anlayış gelişmiştir. Tiyatral üretimde sınırları sürekli genişleten ve bulanıklaştıran bir anlayıştan söz etmek mümkün hale gelmiştir. Fischer-Lichte "Performatif Estetik" adlı kitabında 1960'lardan itibaren performans sanatlarının yükselişiyle birlikte geleneksel temsil anlayışına meydan okuyan bir yönelime işaret etmiş ve performatif dönemeçle tiyatral unsurların da yeniden tanımlandığını ortaya koymuştur. Ancak tüm bunların tiyatronun "doğa"sında hep

mevcut olduğunu da belirtmiştir, yani performatif estetik, yeniden tanımlanan unsurlar tiyatrodaki bastırılan veya geri plana itilmiş özellikler olarak hep vardır; performatif dönemeç ise tiyatronun potansiyelini hatırlatması bakımından önemlidir.

1.1.3. Türkiye’de Bağımsız Tiyatroların “Öteki” Hali

Antik Yunan Tiyatrosu’na dayanan Batılı tiyatro anlayışı, Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma hareketleriyle birlikte 19. yüzyılda kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye’de tiyatro tarihi yazımının önde gelen ismi Metin And, Tanzimat Dönemi’nde Batı tiyatrosunu benimsemeden önce bu coğrafyada yerel ve özgün geleneksel tiyatronun varlığını vurgulamış; Johan Huizinga³ gibi, oyun geleneğinin evrenselliğine dikkat çekmiştir (And, 2022, s. 11). Modernitenin etkisiyle ortaya çıkan Batılılaşma hareketleri tiyatrodaki da Batı merkezli bir anlayışın gelişmesine sebep olmuştur ancak bu oldukça geniş bir konu olduğundan bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.⁴ Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde yerleşik ve kurumsallaşmış bir Batılı/modern tiyatro kültürünün aynı zamanda sinemacı da olan Muhsin Ertuğrul’un önderliğinde oluşturulduğu bilinmektedir. Kurulduğunda bir tiyatro okulu olan Darülbeydi (1914) bir tiyatro topluluğuna dönüşmüştür ve bugün de “Şehir Tiyatroları” adıyla çalışmalarını sürdürmektedir. Ankara’da Devlet Konservatuarı’nın uzantısı olan Tatbikat Sahnesi’nde çalışmalarına başlayan ve Almanya’dan davet edilen Carl Ebert’in desteğiyle 1949’da resmi olarak kurulan Devlet Tiyatroları, Türkiye’de modern tiyatronun bir diğer kalesi olmuştur (And, 2022, s. 171-173). Kamu ödeneğiyle üretim yapan bu tiyatrolar Cumhuriyet’in desteğini almış ve toplumcu tiyatrolar olarak tanımlanmaktadır. Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları’nda kuruluşundan bu yana çoğunlukla Shakespeare, Moliere, Goldoni ve Antik Yunan oyunları olmak üzere geniş bir yelpazede çeviri ve uyarlama oyunlar sahnelenmiştir.⁵ Küreselleşmenin bir sonucu olarak Avrupa’yla benzer bir dil oluşturmak amacıyla çevrilen ve sahnelenen bu oyunların yanı sıra “yerli ve milli” bir tiyatro oluşturmak amacıyla yurt sevgisi aşıl原因an “Türk ulusunun erdemlerini” işleyen oyunlar, tarihsel kişilerin hayatlarının

³ Johan Huizinga, *Homo Ludens* adlı çalışmasında siyasetin, hukukun, dinin ve savaşların dahi oyunsu olandan doğduğunu belirtmiştir (Huizinga, 2015, s.21-22). Bu bakış açısıyla, "asıl hayatın" kurgulanmış olduğu düşünüldüğünde, tiyatro hayatın oyunsuluğunu en yoğun biçimde ortaya koyan tür olarak öne çıkmaktadır. Huizinga'ya göre insan, her şeyden önce oynayan insandır (homo ludens). Bu bakımdan çalışma, oyunun her yerde oluşuna ve merkezsiz yapısına dair önemli ipuçları sunar.

⁴ Alternatif bakış açıları için bkz. David Wiles ve Christine Dymkowski (der.), *Tiyatro Tarihi*, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, 2019.

⁵ Bkz. Şehir Tiyatrosu, *Tiyatromuz 70 Yaşında*, sayı 440, Şehir Tiyatrosu repertuarı, 1985 / Devlet Tiyatroları- Yerli Oyunlar Çeviri Oyunlar- Yerli ve Çeviri Çocuk Oyunları, 2008.

işlendiği oyunlar, toplumsal dönüşüm ve Batılılaşma üzerine çeşitli oyunlar yazılmış ve sahnelenmiştir. Özlem Belkıs “Modern Maskesinin Altındaki Muhafazakarlık: Oyun Metinlerimizde Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları Nasıl Üretiliyor” başlıklı makalesinde modern tiyatronun -günümüz siyasi koşullarının dışında da- muhafazakâr bir ideolojiye sahip olduğunu ve gelenekçi ataerkil bir kimliğe sahip olduğunu ifade etmiştir.

Özellikle 1960’larda dünyada da değişen ve çeşitlenen tiyatro pratiği Türkiye’ye yansımış, herhangi bir üst kuruma bağlı olmaksızın pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Ulvi Uraz Tiyatrosu, Gülriz Sururi Engin Cezzar Topluluğu, Dostlar Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Gen-ar Tiyatrosu, Kent Oyuncuları ve Arena Tiyatrosu bunlardan bazılarıdır.⁶ Bu dönemde oyuncuya ve yönetmene hak ettiği önem verilmiş, klasik metinlerden uzaklaşmış güncel oyunlar yaygınlaşmıştır. Toplumcu bir tiyatro anlayışı benimseyen topluluklar -Bertolt Brecht’in oyunları gibi- kimi çeviri oyunların yanı sıra kendilerine ait bir tiyatro dili oluşturmak ve yerel meseleleri sahneye taşımak amacıyla pek çok yeni oyun yazmış ve sahnelemişlerdir. Tiyatro üretken bir dönem yaşarken 12 Mart 1971 askeri muhtırası ve 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle durgunluk göstermiştir; fazlasıyla sansüre uğramış, kimi tiyatrolar kapatılmış ve bazı tiyatrocular ülkeyi terk etmiştir (And, 2022, s. 162). Tiyatral üretim, demokratik ortamın görece tesis edilmesinden sonra, 1990’lardan bu yana yeniden ivme kazanmıştır.

Günümüzde metin merkezli klasik tiyatro anlayışını sürdüren ve “belirli bir bakışa” sahip olan ödenekli tiyatrolar bir boşluk yaratmış olacak ki çeşitliliğe, çok sesliliğe, günümüz dünyasını anlamlandırmaya olan ihtiyaç artmıştır. 2000’den sonra her geçen yıl yeni bağımsız topluluklar kurulmuş tiyatral üretim canlılığını sürdürmüştür. Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışmasında teknik ilerlemeye bağlı olarak fotoğrafın, sinemanın varlığı yeniden üretimi sağlaması yoluyla “sanat yapıtının” biricikliğinden/bir defaya özgü oluşundan gelen estetik değerini kaybetmesine neden olduğunu ileri sürmüştür. Benjamin, bunu auranın kaybı olarak değerlendirmiştir. Öte yandan bu yeniden üretilbilirlik meselesi sanatı sınıfsal bir şey olmaktan çıkarmış ve erişilebilir kılmıştır. “Sanat” hem herkesçe deneyimlenebilir hale gelmiş hem de üretilbilir hale gelmiştir bu da çok sesli bir ortam yaratmıştır. Sanatın gerçek hayatla yakınlaşması ve ortaya çıkan çok seslilik

⁶ Bkz. Gülriz Sururi Engin Cezzar Topluluğu Tiyatro Dergisi sayı 3, 1966.

onun toplumsal ve politik yanının öne çıkmasına imkân sağlamıştır. Benzer kaygılar Benjamin'in tanık olmadığı dijital dönüşümle de ortaya çıkmıştır. Sinemanın, fotoğrafın analog makinelerle geleneksel yöntemlerle üretilmeyecek olması bazı çevrelerde nostaljik bir kaygıyla estetik değerlerin yitimi üzerine eleştirilerin yükselmesine neden olmuştur. Oysa sinema ekipmanlarının pahalılığı düşünüldüğünde dijital dönüşüm sinema üretimini de kendi içinde ulaşılabilir kılmış dolayısıyla çok sesli bir ortam yaratmıştır. Dijital dönüşümle birlikte film yapım maliyetleri düşmüş, egemen söylemin ürettiği sinema karşısında bağımsız sinema üreticilerinin söz söyleme imkânı doğmuştur. Teknik ilerlemeye bağlı olarak dijital dönüşüm çağının elbette eleştirilecek pek çok yönü olabilir ancak yarattığı çok sesli ortam günümüz sanatının en umut verici yanlarından biridir. Benjamin'in çıkış noktası teknik araçlar olsa da mesele daha geniş anlamda belirli estetik ve sınıfsal kalıpların kırılmasıyla ilgilidir, bağımsız sinemanın yükselişi bu sayede mümkün olmuştur ve süreç bağımsız tiyatroların yükselişi ile benzerlik göstermektedir. Güçlü ekonomik koşullar sanatsal üretimin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin belirleyeni olmadığına ya da ortaya çıkan anlamın değerini görkemli dekorlar, büyük sahneler, büyük prodüksiyonlar belirlemediğinde düşük bütçeli ancak çok sesli bağımsız topluluklar yaygınlaşmıştır.

Bağımsız tiyatrolar, kategorisel olarak ana akım tiyatrodan, ödenekli tiyatrolardan ayırmak amacıyla “alternatif tiyatro” olarak adlandırılmıştır. Bu ad tiyatro eleştirmenleri, akademisyenler, seyirciler arasında epey yaygınlaşmıştır fakat zaman içinde kimi topluluklarla yapılan görüşmelerde, ekipler herhangi bir şeye alternatif yaratmak amacıyla olmadıklarını, alternatif olarak anılmak yerine bağımsız olarak anılmayı tercih ettiklerini ifade etmiştir (TEB Oyun 37, 2018). Hepimizin bildiği gibi adlandırma meselesi bir kimlik/nelik meselesidir. Peki bu toplulukları ana akımdan ayıran bağımsız yapan ya da kimine göre alternatif yapan nedir? Bağımsız toplulukların tiyatro yapma koşulları ve eğilimleri nelerdir? Bu tiyatroların en belirgin özelliği ekonomik olarak devlete ya da herhangi bir tekele bağlı olmamalarıdır. Yani Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları'nın dışında oldukları gibi Das Das, Zorlu PSM gibi prodüksiyon tiyatrolarının da dışındadır. Herhangi bir ödeneğe ya da fona bağlı olmamak, bağımsız toplulukları hem özgür kılmış hem de yapım maliyetleri bakımından sınırlandırmıştır. Ekonomi, tiyatral üretimin mümkün olup olmadığını ya da niteliğini doğrudan belirlemese de üretim koşullarını ciddi biçimde etkilemektedir. Bütçe kısıtlılığı nedeniyle topluluklar kimi zaman kira ya da faturalarını ödeyemez hale

gelmektedir; özellikle pandeminin ağır ekonomik koşullarında bazı sahneler kapanmak zorunda kalmıştır.

Bağımsız topluluklar kısıtlı ekonomik koşullarda kendi tiyatral üretim şartlarını yeniden belirlemiştir. Topluluklar klasik sahne kullanımını reddetmiştir, İtalyan sahne yerine arena sahne kullanımı ve *black box* olarak adlandırılan kutu gibi ve siyah olması sayesinde sahne düzenlemesi ve oturma düzeni için esneklik sağlayan sahneler yaygınlaşmıştır. Çoğunlukla kendilerine ait sahneleri olmayan bağımsız topluluklar için her yer potansiyel birer sahnedir. Topluluklar zaman zaman sokağı sahneye dönüştürmekte ya da kilise, bar, apartman dairesi gibi mekânları sahne olarak kullanmaktadır.⁷ Bağımsız topluluklar geleneksel anlamda “seyirci” kavramını benimsememiştir; seyirci ile direkt diyaloga girilmesi, seyircinin performansın/oyunun içine dahil edilmesi sıklıkla görülmektedir. Sahne ve seyir alanı, seyirci ve oyuncu arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Bu bakımdan yirminci yüzyıl tiyatrosunda karşılaştığımız değişen sahne kullanımı ve seyirci ilişkilerinin zirveye ulaştığı anlaşılmaktadır. Mekân kullanımı ve seyirci ilişkileri konvansiyonel tiyatroya göre oldukça farklı olan bu tiyatro anlayışının seyircinin konumunu tartışmaya açan, katılımcı bir tiyatro ortamı yaratmakta olduğu kolayca gözlemlenebilmektedir. Cansu Karagül, 2014 yılında yayınladığı yüksek lisans tezinde Pierre Bourdieu’nün sanat sosyolojisi kuramı çerçevesinde İstanbul’daki bağımsız tiyatrolar üzerine çalışmıştır. Bu çalışmada kimi bağımsız topluluklarla görüşmeler yapmış ve “alternatif” tiyatronun ne’liğini, sanatçı habitusunu, seyirci habitusunu anlamak için çeşitli sorular sormuştur. Karagül, çalışmasında -seyirci kitlesinin zaman zaman değişkenlik gösterebileceği bilinse de- bağımsız tiyatro mekânlarının seyircilerini oluşturan büyük bir kesimin üniversite öğrencileri ve sanat alanındaki eyleyicilerden oluşan gençler ile kentli ve eğitimli orta sınıf mensubu kişilerden oluştuğu sonucuna varmıştır.⁸ Ekonomik olarak kısıtlı koşullarda tiyatro yapan bu toplulukların reklam yapma imkânı genellikle sosyal medya ile sınırlıdır, toplulukların oyunları kulaktan kulağa yayılarak seyircisini toplamaktadır. Yalın kostüm, dekor, aksesuar tercihlerinde bulunan topluluklar bunların da temininde ya da üretiminde aktif rol oynamaktadır ve

⁷ Bkz. “Gomidas”, Yolcu Tiyatro, 2020; “Büyük Zarifi Apartmanı”, İstos Sahne, 2023; “İki Kent Arasında Bir Bar Masasında”, Zemin Tiyatro, 2024.

⁸ Seyirci alışkanlıkları için bkz. Cansu Karagül, “Bourdieu’cü sanat sosyolojisi bağlamında 2000’li yıllarda İstanbul’da alternatif tiyatrolar” başlıklı yüksek lisans tezi.

bir oyunda kullanılan malzeme çoğunlukla dönüştürülerek farklı oyunlarda kullanılmaktadır.

Özgün bir dil yaratma amacı ise bağımsız tiyatroları “en bağımsız” haline kavuşturan eğilimdir. İster kendi tiyatro anlayışlarına yakın “çağdaş” oyunların yüksek telif ücretleri nedeniyle olsun isterse çeviri oyunların kendi meselelerini anlatmaya olanak tanınamaması nedeniyle olsun topluluklar kendi oyunlarını yazmaktadır. Kendine ait özgün bir dil arayışında olan bağımsız topluluklar “öteki”nin hikâyesini, sokaktaki insanın meselesini sahneye taşımaktadır. Ana akımın ve egemen söylemin dışında kalan varlıklarıyla “öteki” olan bağımsız topluluklar, toplumsal olarak “öteki” kılınmışların sesi olmaktadır. Bugün Türkiye’deki sıradan bir insanın meselesi erkek şiddeti mi, polis şiddeti mi, cinsel kimliği mi, temsil edilememek mi, savaş mı, yoksulluk mu, ötekileştirilmiş, ayrıştırılmış olmak mı, göç mü ya da deprem mi, iklim krizi mi? Günümüz bağımsız tiyatro toplulukları, bu meselelerin tümünü sahnede görmeyi, üstüne düşünmeyi, tartışmayı mümkün kılmaktadır. Topluluklar kendi hikâyelerini anlatmayı, şimdiyi yakalamayı, Türkiye’deki güncel sorunlara, toplumsal travmalara odaklanmayı tercih etmektedir. Bu durum kaçınılmaz olarak politik bir tiyatro anlayışını doğurmaktadır ve siyasi otorite bundan rahatsızlık duymaktadır öyle ki tiyatro günümüzde de kimi sahnelemelerin iptali ve sansürle karşı karşıya kalmaktadır. Yine de tüm olanaksızlıklara rağmen bu topluluklar tiyatral üretimi sürekli kılmak adına çalışmalarını sürdürmektedir. Tüm bunların ışığında, bağımsız tiyatroların kendi seslerini aradıkları, tüm kalıplara ve kalıplaşma ihtimali taşıyan unsurlara mesafeli, sınırları aşmaya yönelik bir tavır sergiledikleri anlaşılmaktadır. Topluluklar hem ekonomik olarak hem de sahneye taşıdıkları meseleler itibarıyla kanonun dışında kalmaktadır, en azından şimdilik. Zira sayıları ve seyircileri gittikçe artış gösteren bu toplulukların yeni kanon olmak yolunda değil ama kanonun sınırlarını genişletmek yolunda emin adımlarla yürüdüğü görülmektedir.

Sözünü ettiğimiz çok sesli ortamda öne çıkmasıyla ve elbette çalışmanın kapsamı itibarıyla önem taşıyan feminist bakışa sahip bir tiyatro anlayışından da söz etmek gerekmektedir. Feminist hareketin dünyada ve ülkemizde 1970’lerde yükselişine paralel olarak ülkemizde feminist tiyatro pratikleri oluşmuştur. Fakiye Özsoysal’ın “Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul’da Feminist Tiyatrolar” başlıklı makalesinde işaret ettiği gibi, 1980’lerin ortasında feminist tiyatro ilk olarak sendikaların, üniversite tiyatrolarının ve feminist

kolektiflerin eylemlerinde teatral formların kullanılmasıyla kendini göstermiştir. 8 Mart Dünya Kadınlar Günü ve 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Günü’nde gerçekleşen eylemlerde sokak tiyatrosu yaparak ortaya çıkan gösteriler 1990’lı yıllarda çoğalmış ve herhangi bir kolektife bağlı olmaksızın feminist tiyatro toplulukları kurulmaya başlanmıştır. Özsoysal, bunlardan ilkinin Tiyatro Boyalı Kuş olduğunu belirtmiş ve makalesinin devamında bu topluluğun oyunlarını ve topluluğun kurucularından olan Zeynep Kaçar’ın oyunlarını incelemiştir. Sayıları gittikçe artan, kadınların hikâyelerini ataerkil söylemin tuzağına düşmeden anlatmaya çalışan ve oyunlarında toplumsal cinsiyet normlarını görünür kılan kimi topluluklar kendilerini feminist tiyatro olarak, kimileri kadın tiyatrosu olarak adlandırırken kimileri ise böyle bir adlandırma ihtiyacı duymadıklarını belirtmiştir. Yine de bu topluluklar ortak amaçlar taşımakta ve kadınların deneyimlerinin içinden bir anlam yaratmaya çabalamaktadır. Oyunlarda, geleneksel anlatıların sahip olduğu eril bakışın kırılarak kadın imgesinin ve kadın temsillerinin farklılaştırıldığı ve toplumu dönüştürmeye yönelik stratejilerin kullanıldığı görülmüştür. Özsoysal, bu toplulukların oyunlarında kurgu yönünün düşük olduğunu ve daha çok gerçek deneyimlerin görünür kılındığını belirtmiştir. Özsoysal’a göre feminist tiyatro anlayışı dünya üzerinde yaşanabilecek başka bir olasılığın varlığını imler. Bu bakımdan tiyatro, erkek egemen ve kapitalist düzende tüm ezilen ve ötekileştirilen gruplar için alternatif söylemler oluşturmak ve erkek aklı merkezden etmek amacıyla kullanılabilecek iyi bir araçtır.

1.2. Problem Durumu

Günümüz tiyatrosunda, tek kişilik oyunlar belirli politik, toplumsal ve kişisel temaları işlemek için elverişli bir araç olarak görülmektedir. Özellikle bağımsız tiyatro toplulukları arasında yaygın olarak görülen tek kişilik oyunlarda eril şiddet ve toplumsal cinsiyet meseleleri önemli temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiddet, çeşitli biçimleriyle toplumsal anlatılara ve kişisel deneyimlere nüfuz ederek, tiyatrodaki karşılığını hem gerçekliğin bir yansıması hem de bir yorumu haline getirir. Tiyatro, yaşamı tehdit eden şiddet üzerine düşünmenin ve tartışmanın iyi bir yolu olabileceken şiddetin temsilde çeşitli sorunlarla karşılaşmaktadır. Kanıksanmış, ön kabullerle dolu anlatı biçimleri, ataerkil söylemi yeniden üretmekte ve eril şiddeti normalleştirebilmektedir. Son dönemde ise kimi bağımsız tiyatro topluluklarının “eril şiddet” üzerine tersine bir okuma geliştirdiği görülmektedir. Bu tersine okuma

yönteminin şimdiye kadar yaygın olarak yapılagelenden farklı olduğu saptanmıştır, bu farklılık önemli bir dönüşüme işaret etmektedir.

Bu nedenle eril şiddetin, günümüz Türkiye tiyatrosunda yaygın olarak karşılaşılan tek kişilik oyunlarda temsil ediliş biçimleri dikkate değer bir araştırma konusudur ve bu temsillere dair kapsamlı bir akademik analizin eksik olduğu görülmektedir. Konuya ilişkin mevcut çalışmaların kimisi belirli kavramlar ışığında bağımsız tiyatro topluluklarını incelemekte kimisi ise toplumsal cinsiyet normları üzerine inşa edilmiş temsil yapılarını açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmalar değerli bir veri oluşturmaları bir yana bu tezin alt problemlerine ilişkin doğrudan kaynak olmaktadır. Bağımsız tiyatro topluluklarının tek kişilik oyunları ile birlikte eril şiddeti tartışmaya açan bu çalışma hem literatüre katkı sağlaması hem de güncel tiyatro pratiğine ilişkin geribildirim vermesi bakımından önemli bir araç olacaktır.

1.2.1. Alt problemler

- 1- Bağımsız tiyatro toplulukları arasında yaygın olarak karşılaşılan tek kişilik oyunlar erkek merkezli söylemi dönüştürmek üzere araç olarak kullanılabilir mi?
- 2- Söz konusu tek kişilik oyunlar, eril şiddetin temsilini dönüştürmek üzere nasıl bir işlev taşır?
- 3- Kadınları gelenekselleştirilmiş kurban-katil ikiliğindeki değişmez konumundan ayıran ve mağdur kadın imgesini faile dönüştüren oyunlar şiddetin dinamiklerini ortaya çıkarmak üzere ne gibi öneriler taşır?

1.3. Amaç ve Önem

Eril şiddetin yaygınlaştığı ve normalleştiği bir dönemde, bu toplumsal sorun tiyatrodan da önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz Türkiye tiyatrosunda kimi bağımsız tiyatro topluluklarının, eril şiddeti alışılmış anlatı kalıplarının dışına çıkarak yeniden ele aldığı görülmektedir. Bu yaklaşım, eril şiddetin kanıksanmasına neden olan ikili karşıtıklara dayalı anlatılardan uzaklaşarak kadın deneyimlerini erkek merkezli temsil mekanizmaları karşısında görünür kılmakta ve yeni bir söylem alanı oluşturmaktadır.

Çalışmada, “kişisel olan politiktir” önermesini öne çıkarmaya imkân tanıyan tek kişilik oyunlarda kullanılan anlatı ve sahneleme stratejileri incelenerek bu stratejilerin eril

şiddetle mücadelede farkındalık yaratmadaki işlevleri tartışılacaktır. Çalışmanın temel amacı, eril şiddet ve eril şiddetin temsiline dair tartışma açmaktır. Bu bağlamda kadınları gelenekselleştirilmiş kurban-katil ikiliğinin dışına taşıyan ve mağdur kadın imgesini faile dönüştüren oyunlar ele alınacaktır. Çalışmanın örnekleme olan “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” adlı tek kişilik oyunların metin ve sahneleme analizleri aracılığıyla şiddeti yeniden üretmek yerine onu parçalayan temsil stratejilerinin toplumsal dönüşümdeki rolü ortaya konacaktır. Ayrıca, tiyatronun kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerini yerinden etme potansiyeli vurgulanacaktır. Böylelikle sahne sanatları alanında ataerkil normları dağıtan ve kültürel dönüşüme katkı sağlayan diğer çalışmalara güncel bir katkı sunulması hedeflenmektedir.

1.4. Sayıtlar (Varsayımlar)

Bağımsız tiyatro toplulukları, ana akım tiyatrodaki yer bulamayan, görülmeyen ya da görmezden gelinen kimliklerin hikâyelerini sahneye taşımaktadır; azınlıkların, kadınların, marjinal olarak nitelenen grupların hikâyelerini görünür kılmaktadır. Bağımsız tiyatro toplulukları “ötekinin” sesi olarak toplumsal eşitlik ve adalet sağlama mücadelesinde etkin rol almaktadır. Ayrıca çalışmada söz konusu edilen bağımsız toplulukların egemen kültürün dışında kalan varlıklarıyla oyunlardaki “ötekilerin” varlıklarının paralellik gösteriyor olması dikkate değerdir ve bu durum iki türlü bir varlık gösterme mücadelesine işaret etmektedir.

Son dönemde, tek kişilik oyunlar özellikle bağımsız topluluklar arasında ciddi bir artış göstermektedir. Kimi topluluklarla yapılan görüşmelerde bunun en önemli sebeplerinin sosyoekonomik koşullar ve anlatının geniş ifade gücü olduğu ortaya çıkmaktadır, üretim koşulları sınırlı olmasına karşın bu topluluklar kendilerine uygun ifade biçimleri bulmaktadır. Julia Kristeva, “anlatı derhal paylaşılan eylemdir, dolayısıyla ilk politik eylemdir” diyerek anlatının toplumsal ve politik gücüne dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, bağımsız tiyatroların çok sesli ve çok kimlikli bir tiyatro anlayışı geliştirme eğilimleriyle paralel olarak anlatıya ve tek kişilik oyunlara yönelmeleri, içeriğin biçimi belirlemesi olarak değerlendirilebilir.

Özellikle bağımsız tiyatro toplulukları arasında yaygın olarak karşılaşılan tek kişilik oyunlarda öne çıkan *eril şiddet* teması bir kırılma yaratmaktadır. Bu oyunlarda şimdiye kadar yapılagelenden farklı bir okuma ve temsil biçimi tercih edilmektedir. Sıradan kurban-katil ikiliğinin dışına çıkan bu yöntem seyircide bir tür kanıksama yaratan ön

kabullerle dolu anlatılardan farklılaşmaktadır ve eril şiddetin temsilini dönüştürmektedir. Bu, erkek merkezli söylemi sorgulayarak onu da dönüştürmeye yönelik bir tutumdur.

1.5. Sınırlılıklar

Tezin kapsamı, 2010-2025 yılları arasında Türkiye’de faaliyet gösteren, herhangi bir devlet kurumuna ya da özel şirkete bağlı olmaksızın bağımsız olarak tiyatro üreten toplulukların, eril şiddet teması etrafında şekillenen ve anlatı formuna dayalı tek kişilik oyunları sınırlanmıştır. Çalışmada, İstanbul ve Ankara’da üretimde bulunan bağımsız tiyatro toplulukları Temsili Sahne ve Mek’an Sahne’nin oyunları örneklem olarak seçilmiştir. Bu toplulukların “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” adlı oyunları, eril şiddet, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, ataerkil normların sorgulanması ve kadın deneyimlerinin temsili gibi ortak temalar çerçevesinde tezin inceleme odağını oluşturmaktadır.

1.6. İlgili Araştırmalar

Türkiye tiyatrosu üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde son dönemde öne çıkan araştırmaların 2000 sonrası bağımsız tiyatroları odağına alan çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda, teknolojinin gelişimi, toplumsal ve politik olayların etkisi ve tiyatronun farklı disiplinlerle etkileşimi sonucunda kaçınılmaz olarak tiyatro üretim biçimlerinin dönüştüğü anlaşılmakta ve tiyatronun toplumsal alanla etkileşim biçimlerinin tartışıldığı görülmektedir. Öte yandan çoğulcu bir anlayışın gelişiyor olması, tiyatronun git gide daha fazla politikleşmesi ve tiyatro yapma pratiğinin her anlamda yeni ve deneysel bir boyut kazanması sadece sahne sanatları alanından değil sosyoloji, kadın çalışmaları, mimarlık, psikoloji gibi alanlardan da araştırmacıların dikkatini çekmekte ve ortaya çıkan disiplinler arası okumalar sahne sanatları çalışmalarını zenginleştirmektedir. Aşağıda sözü edilecek çalışmalar da disiplinler arası okumalar sunan geniş bakış açılarına sahip akademik çalışmalardır. Bu tez, eril şiddetin tiyatro aracılığıyla nasıl sorunsallaştırılıp tartışıldığını güncel oyunlar üzerinden inceleyen bir çalışmadır ve bu konuya odaklanan daha önce hazırlanmış bir tez bulunmamaktadır. Sinema alanında bir benzeri olarak Harika Sakallı Turan tarafından yazılan “Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu” başlıklı bir çalışma olduğu görülmektedir. Doğrudan doğruya konuya ilişkin bir çalışma

bulunmamasının yanı sıra bakış açısı olarak ortaklaştığımız ve bu çalışmanın anahtar sözcüklerini içeren pek çok çalışma vardır. Tiyatronun kamusal alanla ilişkisini inceleyen ve politik bir perspektif sunan, kadın oyunlarını inceleyen, klasikleşmiş oyunlara feminist bakış açısıyla yeni okumalar geliştiren ya da şiddetin sahnede temsilini tartışan nice çalışma mevcut. Bu çalışmalar, okumakta olduğunuz çalışmaya ışık tutmuş, perspektifini genişletmiş ya da sınırlarının çizilmesine fayda sunmuştur.

2000 sonrası Türkiye tiyatrosunda “ötekinin” hikâyesine alan açıldığı ve bunun bir tür direniş alanı yarattığı iddiası açısından ortaklaştığımız çalışmalar arasında Eylem Ejder’in “Geri Dönüşüm Dramaturjileri: 2010’lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya” başlıklı tezi yer almaktadır. Ejder, “Türkiye tiyatrosunun son on yılda siyasette ve toplumsal hayatta yaşanan radikal değişim ve dönüşümlerle ilişkisini göz önünde bulundurarak” tiyatroyu bir geri dönüşüm alanı olarak okuduğunu ve bunu nostalji bağlamında tartışırken ekolojik bir düşünüş biçimi olarak kavramsallaştırmaya çalıştığını belirtmiştir. Çalışmada 2010’lu yılların anlatı formuna dayalı yapımlarından “Sevgili Arsız Ölüm Dirmir”, “Avzer / Artık Hiçbi’sii Eskisi Gibi Olmayacak” gibi oyunları ele almıştır. Deniz Başar “Performative Publicness: Alternative Theater in Turkey after 2000s” başlıklı tezinde 2000 sonrası tiyatro anlayışının belirleyicileri olan alternatif tiyatrolar üzerine çalışmış ve bu tiyatrolar aracılığıyla oyunculuk anlayışı, yeni metinler, değişen sahne kavramı, dramaturjide yeni yaklaşımlar gibi unsurlara odaklanarak bir alan çalışması yürütmüştür. Bu sayede farklı geçmişlerden gelen insanların birbirleriyle ve birbirlerinin hikâyeleriyle temas kurabildiğini gözlemlemiş ve tiyatronun yarattığı kamusal alanı “performatif kamusallık” olarak tanımlamıştır. Doktora çalışmasını sosyoloji bölümünde tamamlayan Zeynep Baykal, Türkiye’nin değişken sosyoekonomik ikliminde tiyatronun toplumsal alanla etkileşimini incelediği “Scene of transformation of urban space, politics, negotiations, communalities and interactions: The case of independent theaters in Ankara and Istanbul” başlıklı tezinde tiyatronun yeni bir kent kültürü inşa etmekteki rolünü Ankara ve İstanbul’da faaliyet gösteren bağımsız tiyatroların üretim koşulları üzerinden tartışmıştır. Benzer şekilde Zeynep Uğur “Transformation of Public Culture: Theatre as Battleground of Politics in Turkey after 2000s” başlıklı doktora tezinde Türkiye’de bağımsız tiyatroların ve festivallerin ortaya çıkmasıyla çok sesli ve çoğulcu bir sahne kavrayışı oluştuğunu ve bunun kamusal alanı dönüştürdüğünü belirtmiş; tiyatroyu azınlıkların (etnik köken, cinsel kimlik, dini inanç vb.) anlatılarının görünür kılınmasına olanak tanıyan bir

direnış alanı olarak değerlendirmiştir. Söz konusu çalışmalar bize tiyatronun ne denli politik ve toplumsal alanı belirleme gücüne sahip olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmanın en önemli iki odak noktasından biri olan *eril şiddet*, kadına yönelik şiddet, kadın ve trans cinayetleri ikinci dalga feministler tarafından çok defa masaya yatırılmış en önemli konudur. Kadınlar yüzyıllar boyu sistematik olarak öldürölmüştür ve öldürölmeye devam edilmektedir. Kapitalist ve ataerkil örgütlenmede, kadına yönelik şiddet otorite tarafından, İstanbul Sözleşmesi'nden çekilen ve 6284'ü uygulamayanlar tarafından meşru kılınmaktadır. Birleşmiş Milletler kadına yönelik şiddet özel raportörlüğü görevinde bulunan Yakın Ertürk *Sınır Tanımayan şiddet: Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına şiddet Olgusu* adlı kitabında çeşitli ölkelerdeki tecrübelerine ve raporlarına dayanarak küresel bir olgu olan kadına yönelik şiddetin bir analizini sunmuştur. Kadına yönelik şiddet olgusunun ancak 1990'lı yıllarda bir insan hakları ihlali olarak kabul edildiğini hatırlatan bu çalışmaya ve nicesine, eril şiddetin ataerkiyle ilişkisinin açıklandığı bölümde başvurulacaktır. Uluslararası alanda ve Türkiye'de yapılan çalışmalar incelendiğinde şiddetin sahnede temsili çoğunlukla Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu* ve Sarah Kane'in öncüleri arasında yer aldığı *in-yer-face* akımı ekseninde tartışılmıştır.⁹ Sarah Kane, oyunlarında şiddet, tecavüz, intihar gibi konuları işlemiştir. Oyunlarda yer alan çarpıcı şiddet sahneleri nedeniyle sıklıkla eleştirilse de Kane, aşırı şiddet kullanımıyla tersine bir doğrudanlıkta şiddeti görünür kılmayı amaçlamıştır. Bu temsillerde şiddet, şiddetin getirilerinden zevk alan eril bakışa yönelik değil, o bakışı geçersiz kılmak amacıyla kurulmuştur.¹⁰

Sahne ve görüntü sanatları alanında cinsiyet ayrımını, ataerkil söylemi ve buna bağlı iktidar ilişkilerini feminist eleştiri ile yapı söküme uğratarak görünür kılan çalışmalara sık rastlanmaktadır. Eril şiddetin, kökeni erkek egemen kültürde yatan bir sorun olduğunu hatırlayarak bu çalışmalardan bazısına değinmek uygun olacaktır. Türkiye'de tiyatro kuramı dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Sevda şener 1998 tarihli "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları" başlıklı

⁹ Bkz. Canan Baloğlu, "The violence factor in Sarah Kane's *Blasted*, *Phaedra's Love* and *Cleansed* / Sarah Kane'in *Blasted*, *Phaedra's Love* ve *Cleansed* oyunlarındaki şiddet faktörü", 2012. Eylül Başoğlu, "Antonin Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" ile Aacques Lecoq'un "Bufon Tiyatrosu"nda Vahşilik ve Arınma", 2021. Enver Murat Güçlü, "Jean Genet'nin Oyunlarında şiddetin Temsilleri ve Öteki Konumu", 2019.

¹⁰ Örnek bir çalışma için bkz. "Sarah Kane'in *Blasted* Oyununda şiddet Ögesi" Ada, U./ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. I, (2014): 194-204.

bildirisinde Türk tiyatrosunun çeşitli dönemlerinde kadın karakterlerin nasıl temsil edildiğini incelemiştir. Şener, kadın karakterlerin genellikle pasif, itaatkâr ve duygusal olarak tasvir edildiğini ortaya koymuş, bu eğilimin de toplumda ataerkil yapıyı pekiştirdiği sonucuna varmıştır. Daha güncel bir çalışma olan *Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma* adlı çalışmada ise Fakiye Özsoysal, sahip oldukları eleştirel bakış açısı sayesinde tiyatroya getirdikleri yeni solukla hatırı sayılır bir ün kazanmış oyun yazarlarının bile toplumsal cinsiyet kalıplarına sıkışıp kalabildiğini öne sürmüş ve yazarların oyunlarını incelemiştir. Bu oyunlarda kadın imajının bekleyen, susan, itaat eden figürler olarak çizildiğini ortaya çıkaran Özsoysal çalışmasında bu kanıksanmış düşünme biçimini sorgulamıştır.

Uluslararası alanda Lisa Fitzpatrick, “Rape On The Contemporary Stage” başlıklı çalışmasında, çağdaş İngiliz ve İrlanda tiyatrosunda cinsel şiddetin temsil biçimlerini incelemiştir; bu temsillerle ortaya çıkabilecek etik ve estetik soruları/sorunları ele almıştır. Cinsel şiddetin sahnede gösterilmesinin, şiddetin estetize edilerek gösterilmesinin ve bunun seyircideki olası etkilerinin üzerinde durmuştur. Kim Solga ise bu alandaki önemli çalışmalardan biri olan “Violence Against Women in Early Modern Performance: Invisible Acts” adlı çalışmasında erken dönem İngiliz tiyatro oyunlarında kadına yönelik şiddeti analiz etmiştir. Çalışmada, şiddetin performatif bir eylem olarak nasıl görünmez kılındığını ve bu durumun toplumsal ve sanatsal etkilerini tartışmıştır. Solga, gerçek hayatta görünmez kılınan kadına yönelik şiddetin temsilde de görünmez olduğunun ve diyaloglarla sınırlı tutulduğunun altını çizirken bu durumun şiddetin ciddiyetini kavramaya engel teşkil ettiği sonucuna varmıştır. Ayrıca kadın karakterlerin trajik sonlarını, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve kadına yönelik şiddetin normalleştirilmesini tartışmaya açmıştır. Bu gibi çalışmalara sinemada da oldukça sık rastlanmaktadır, temsil üzerine kurulu iki tür olması sebebiyle akademik çalışmalar da kaçınılmaz olarak etkileşim içindedir. Kadının hikâyelerde anlamın üreticisi değil, taşıyıcısı olarak varoluşunun ve bu varlığın eril bakışın hazzına yönelik olarak kurulduğunun saptandığı ve tartışıldığı ulusal ve uluslararası çalışmalar¹¹ mevcuttur. Söz konusu çalışmalar “görme ve görülme biçimlerini” belirleyen yapıyı açığa çıkararak ataerkil söylemi görünür kılmış ve toplumsal cinsiyet ideolojisini yeniden üretmekten sakınan bir alan yaratmaya doğru adım atmıştır. Eril

¹¹ Bkz. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Umut Tümay Arslan, *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*.

şiddetin bu denli yaygın olduğu ve normalleştirildiği bir zamanda bakış açılarında ortaklaştığımız diğerk çalışmaların açtığı alanı genişleterek literatüre güncel oyunlar üzerinden katkı sağlamak hedeflenmektedir. Niyeti eril şiddetin temsiline dair genelleme yapmak değil tartışma açmak olan bu çalışmayla, günümüz Türkiye tiyatrosunda bağımsız topluluklarca sahnelenen tek kişilik tiyatro oyunları ile dönüştürülen eril şiddet temsiline erkek egemen söylemi sorgulayarak onu da dönüştürmeye yönelik bir adım olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır.



2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, tek kişilik oyunlar aracılığıyla tiyatrodaki eril şiddetin temsili, kuramsal temellere dayanan nitel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Gözlem ve kaynak tarama yöntemiyle veri toplanmıştır.

Seçilen iki oyun derinlemesine analiz edilerek bu oyunların eril şiddetin temsiline dair önerileri incelenmiştir. Temel yöntemlerden biri olarak kabul edilen metin analizlerine başvurularda oyun metinleri incelenmiştir ancak bununla sınırlı kalmayarak sahneleme/performans analizleri de önceliklendirilmiştir. Çalışmada, görsel kültürün tekil ve sabit bir bakışla ele alınamayacağı göz ardı edilmeyerek oyunların dinamik çok katmanlı ve akışkan bir bakışla ele alınması hedeflenmiştir. Seyirci ve oyuncu karşılaşmasını tiyatronun vazgeçilmez özelliği sayan bu çalışmada oyunların bir kayıttan değil, canlı olarak çeşitli sahnelerde izlenebilir ve tekrar izlenebilir olması önem taşımıştır. Oyunlar seçilirken bu durum önemli bir belirleyen olmuştur. Bu çalışma gücünü kavramsal arka plandan almaktadır dolayısıyla konuya ilişkin makaleler, feminist kuram, sahneleme ve performans çalışmalarına dair makaleler ve bu bağlamda faydalanan her türlü akademik yayının çalışmayı daha katmanlı bir hale getireceği öngörülmüştür.

Bu yöntemle, tek kişilik oyunlarda eril şiddetin temsilinin derinlemesine ve çok yönlü bir şekilde ele alınabileceği ve kullanılan anlatı stratejilerinin eril şiddetle mücadelede ne gibi farklar yaratabileceğinin tartışılabileceği öngörülmüştür.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni, 2010-2025 yılları arasında Türkiye'nin İstanbul ve Ankara illerinde bağımsız topluluklarca üretilen ve sahnelenen *eril şiddet* konu alan *tek kişilik tiyatro oyunları*dır. Bu temadaki oyunlar, her bakımdan çeşitlilik göstererek farklı tiyatro toplulukları tarafından da sahnelenmiş olabilir. Ancak çalışmada, belirli kriterlere göre bu evrenden örneklem seçilerek inceleme yapılmıştır.

Çalışmanın örnekleme 2010’lu yıllarda üretilmesine karşın çalışmanın sürdürüldüğü 2023-2025 yılları arasında halen gösterimde olan, eril şiddetin temsilinde kırılma yaratan, mağdur/fail/kurban ayrımlarını belirsizleştiren iki tek kişilik oyundur. Bu tercihle, temsildeki dönüşümlere odaklanmak ve eril şiddetin sahnede nasıl ters yüz edildiğini tartışmaya açmak amaçlanmıştır. Bu oyunlar şunlardır:

- 1- Temsili Sahne’nin 2020 yapımı, toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil normları sorgulayan tek kişilik oyunu “Herkes Kocama Benziyor”un yazarı Alis Çalışkan, yönetmeni Hakan Emre Ünal’dır. Oyun pavyonda çalışan tuvalet temizlikçisi Ayten’in hikâyesine odaklanır, Ayten’in hikâyesine oyuncu Pınar Güntürkün aracı olur. Kocasından şiddete uğrayan, terk edilen, iki kız çocuğu annesi Ayten, yıllarca ne istediği sorulmamış ve ne istediğini düşünmemiş bir kadındır. Pavyonda türkü söylemeye başlayarak “yeteeer uleeeen” çılgılığıyla özgürleşen Ayten bir gece, pavyondaki arkadaşlarını ve kendini korumak için “kocasına çok benzeyen” bir adamı öldürmek zorunda kalmış, bu olay onu daha da özgür kılmıştır.
- 2- Mek’an Sahne’nin 2019 yapımı, tek kişilik oyun “Dansöz”de Ankara’nın arka sokaklarında pavyonda çalışan bir dansözün hikâyesi anlatılmaktadır. Dansöz Meryem’in hikâyesine oyuncu Sezen Keser aracı olur, oyunun yazarı ve yönetmeni Şamil Yılmaz’dır. Ustası Haifa’nın sayesinde dansıyla özel bir ilişki kuran dansöz Meryem annesinin, patronu İhsan’ın, “sevdiği” adam Murat’ın baskısı ve şiddetiyle kendi bildiği, sevdiği dansından kopartılır. Giderek daha da ağırlaşan psikolojik ve fiziksel şiddet karşısında çaresiz kalan Meryem, annesi dahil bu sonucu hazırlayan herkesi öldürür.

Söz konusu tek kişilik oyunlar, son dönem Türkiye tiyatrosunda eril şiddetin ters yüz edilmesine yönelik benzer yaklaşımları temsil eden örnekler olarak seçilmiştir. Bu örneklem, çalışmanın temel analiz nesnesi olup, tezin bulgularının dayandığı en önemli veriyi sağlamaktadır.

Bu çalışma, eril şiddetin sahnedeki temsiline dair bir genelleme üretme iddiasında değildir. Aksine, belirli örnekler üzerinden, temsildeki kırılmaları ve bu kırılmaların yarattığı olasılıkları tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Bu yaklaşım, feminist kuramın çoğulcu ve eleştirel yapısıyla da paralellik taşımaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Söz konusu oyunların analizlerinin yapılabilmesi için oyun metinleri ve bu oyunların sahnemeleri sırasında yapılan gözlemler birincil veri kaynağını oluşturmaktadır. “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” oyunlarının yayınlanmamış metinleri topluluklardan temin edilmiştir. Bu metinler ve oyunların tekrar tekrar seyredilmesine bağlı olarak yapılan gözlemler yoluyla kullanılan anlatı stratejileri, karakterlerin yapısı, eril şiddetin temsiline dair önerileri incelenmiştir.

Çeşitli dergi ve gazetelerce söz konusu oyunların yazarları, yönetmenleri ve oyuncularını ile gerçekleştirilen oyunun sahnelenme sürecine ve toplulukların hedeflerine ilişkin görüşmelere başvurulmuştur. Oyunlarla ilgili yayınlanan eleştiri ve inceleme yazılarından da faydalanılmıştır. Oyunların tanıtımında yer alan her türlü açıklama, afiş, broşür ve fotoğraftan faydalanılmıştır. Sosyal medya platformları, ekşi sözlük, tiyatrolar.com’da yer alan seyirci yorumları çalışmanın yol haritasını çizerken dikkate alınmış ancak bağlı kalınmamıştır.

Bu çalışma, gücünü kavramsal arka plandan almaktadır bu nedenle akademik literatür birinci kaynak gibi işlemiş ve konuya ilişkin makaleler, feminist kuram, sahneleme ve performans çalışmalarına dair makaleler ve bu bağlamda her türlü akademik yayın çalışmanın teorik altyapısını oluşturmaktadır.

3. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Eril Şiddet

Bu bölümde çalışmanın iki önemli odak noktasından biri olan *eril şiddet* tartışmaya açılarak bunu mümkün kılan toplumsal yapı sorgulanmaktadır. Eril şiddet, öncelikle kadını hedef alan ve üstünlük kurmaya, kontrol etmeye yönelik çalışan, fiziksel, cinsel olabildiği gibi psikolojik, ekonomik, ısrarlı takip, zorla evlendirme, zorla alıkoyma olarak da ortaya çıkan bir şiddet türüdür. Eril şiddet¹² ya da uluslararası metinlerde sık rastladığımız biçimiyle kadına yönelik şiddet, cinsler arası tahakküm ilişkisine dayanmakta ve bu nedenle ayrımcılığın sürmesine sebep olmaktadır. Kadına yönelik şiddet çoğunlukla kadınların en güvende olacağı iddia edilen alanda, evinde ve aile üyeleri tarafından gerçekleştirilmektedir.¹³ Günümüzde hane içinde ya da dışında evli olsun ya da olmasın partner şiddeti çok yaygındır ve kadına yönelik şiddet, özel alan kamusal alan fark etmeksizin bir insan hakları ihlalidir.¹⁴ Fakat özellikle aile içi şiddet yaygın biçimde bir özel alan meselesi olarak görülmeye devam edilmektedir. Ataerkinin ürünü olan eril şiddet halen din, dil, etnik köken ve sosyoekonomik koşullar dahil olmak üzere “sınır tanımaksızın” çok yaygın olarak sürmektedir.

3.1.1. Ataerki ve Eril Tahakküm

Ataerki örgütlenme temelde yaşça büyük erkeğin egemenliğine dayanan toplumsal yapıdır. Bu yapı yüzyıllardır kendi içinde birtakım değişikliklere uğramış olsa da erkek egemenliği günümüzde de sürmektedir. Kadınları erkekler karşısında değersiz kılan, kadını tabiatı gereği zayıf ve korunmaya muhtaç varlıklar olarak kuran bu yapıda karar veren ve yöneten erkeklerdir. Erkek üstünlüğünün hiçbir maddi temelde

¹² “Eril şiddet” bir şemsiye kavram olarak düşünülmelidir zira farklı cinsel kimliklere, hayvanlara ve çocuklara yönelik olanı da kapsar ancak metnin ilerleyen bölümlerinde bu şiddet türü, “kadına yönelik şiddet”, “aile içi şiddet” olarak da anılacaktır.

¹³ Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu’nun 2024 raporuna göre, “2024 yılında öldürülen 394 kadının 166’sı evli olduğu erkek, 45’i birlikte olduğu erkek, 31’i babası, 30’u eskiden evli olduğu erkek, 29’u tanıdığı biri, 25’i akrabası, 23’ü eskiden birlikte olduğu erkek, 22’si oğlu, 7’si kardeşi, 7’si tanımadığı biri tarafından öldürülmüştür. 9 kadının öldürüldüğü kişiyle yakınlığı tespit edilememiştir. **Bu yıl 280 kadın aile içindeki erkek tarafından öldürüldü.**”

¹⁴ Bkz. 20 Aralık 1993 “Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Bildirge”, Birleşmiş Milletler.

açıklanamadığı günümüzde, feminist kuramcılar, belirlenimlerle yüklü cinsiyet algısının inşa edilmiş bir yapı olduğunu, kadınlık ve erkeklik rollerinin biyolojik olmaktan öte kültürel anlamlar taşıdığını ortaya çıkarmıştır. Judith Butler, 1990’da yayınladığı ses getiren kitabı *Cinsiyet Belası*’nda öncelikle toplumsal cinsiyetin biyolojik değil kültürel bir olgu olduğunu belirtmiş, öne çıkardığı performans kavramıyla, insanların “inşa edilmiş” toplumsal normlardan doğan rollere uygun “performans” göstererek, tekrarlanan davranışlar ve söylemler yoluyla bu normları pekiştirdiğinin altını çizmiştir. Toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş bir yapı olması onu aynı zamanda dönüştürülebilir kılmaktadır. Dolayısıyla bu performansları farklı şekillerde gerçekleştirmek, toplumsal normları esnetebilmek ya da dönüştürebilmek mümkündür.

Pierre Bourdieu, erkekliğin, erkekler için, kadınlığa karşıt olarak inşa edildiğini ve bunun kişinin kendi içinde bir tür “dişil olma” korkusu barındırdığını ifade etmiştir. Bourdieu *Eril Tahakküm* kitabının “Erkeklik ve Şiddet” bölümünde cesaretin çoğu zaman ve ironik bir biçimde korkaklığın sonucu doğduğunu belirtmiştir. Bu bir tür dışlanma korkusudur; erkeklik dünyasından dışlanma ve kız gibi olmakla, ibne olmakla nitelenme korkusudur. Erkeklerin içselleştirdiği “...tahakküm, sömürü veya baskıya yönelik istek, içinde zayıflığa yer olmayan ‘erkekler’ dünyasından dışlanmaya dair o erkeksi korkuya dayalıdır” (Bourdieu, 2015, s. 71). Kate Millett de *Cinsel Politika*’da bize öğretilen “kadın” kavramının erkekler tarafından ve erkeklerin ihtiyaçlarına karşılık gelecek şekilde inşa edildiğini belirtmiştir. Daha iyi anlamak adına Simone de Beauvoir’ın 1949’da yayınlanan ve feminist literatürde temel kaynaklardan sayılan *İkinci Cinsiyet* adlı kitabında yer verdiği “kadın doğulmaz, kadın olunur” iddiasını hatırlamakta fayda var. Beauvoir, burada bildiğimiz anlamıyla “kadın” kavramının ataerkil söylem tarafından “kurulmuş” olduğuna işaret etmektedir. Beauvoir, Hegel’in köle-efendi diyalektiği ve Levinas’ın “Başka/Öteki” tanımıyla ilişki kurarak ataerkil yapının erkeği insan olarak kurarken kadını “Mutlak Başka” olarak kurduğunu belirtmiştir zira topluluklar karşısına bir başkayı koyarak kendilerini tanımlamaktadır. “Özne ancak zıtlık içinde kendini ortaya koyar. Kendini özsel olan olarak olumlama başkayı ise özsel olmayan, yani nesne olarak oluşturma iddiasındadır” (Beauvoir, 2024, s. 29). Bir köylü için “Tepenin Ardı”ndaki¹⁵ komşu köylü, potansiyel bir düşmandır ve Başka’dır. “İnsanlık erkektir ve erkek kadını, kendi

¹⁵ Bkz. Emin Alper’in aynı adlı sinema filmi, 2012.

içinde değil (erkeğin) kendisine göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez” (Beauvoir, 2024, s. 28). Amerikalı ırkçılar için Siyahların, antisemitistler için Yahudilerin, mülk sahipleri için proletaryanın başka olduğunu belirten Beauvoir, kadının Başka’lığının diğerlerinden ayrıldığını belirtmiştir. İki cins hiçbir zaman dünyayı eşit paylaşmamıştır, kadınların bağımlılıkları bir olayın ya da oluşun sonucu değildir, başa gelmemiştir; hep oradadır, yani Beauvoir, onun (kadının) Mutlak Başka olmasını bir bakıma tarihsizliğine bağlamıştır. Beauvoir, tüm ezen-ezilen ilişkilerinde ezilen tarafın diğerini yok edebilme ihtimalinin olduğunu ancak kadınların erkekleri rüyasında bile yok edemeyeceğini belirtmiştir, toplumun cinsiyetler bakımından ortadan yarılmasının mümkün olmadığını ve tüm bu koşullara rağmen kadının, “her iki terimin de birbirini gerektirdiği bir bütünün tam kalbindeki” başka olarak, Mutlak Başka olduğunu ifade etmiştir.

Ataerkil örgütlenmede, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliği doğuştan kazanılmış bir hak olarak görülmektedir ve bu durum iki cins arasında karşılıklı kabule dayanmaktadır; peki kadınların “ikinci cins/cinsiyet” olmayı kabul etmesi nasıl mümkün olur? Buna ilişkin olarak Kate Millett “cinsel politika, ruhsal yapı, toplumsal yer ve durum açısından her iki cinsin temel ataerkil duruma göre ‘toplumsallaştırılması’ yoluyla gönüllü destek kazanır” (Millett, 2011, s. 49) demiştir. Benzer bir şekilde Pierre Bourdieu “eril tahakküm güçlü dayanaklarından birini, tahakküm ilişkisinin ta içinde doğmuş olan kategorilerin hükmedene uygulanmasının kolaylaştırdığı yanlış tanımda bulur” (Bourdieu, 2015, s. 103) demiştir. Bourdieu’ya göre eril tahakkümün sürmesinin en büyük nedeni bunun kadınlar tarafından da içselleştirilmiş olmasıdır ancak bunu bir iş birliği olarak görmemek gerekir. Zira “... toplumsal dünya tarafından çizilen ve herkes tarafından bilinip kabullenilen bir gizemli sınır hattının belirlediği bir toplumsal kimlik oluşur ve bu, biyolojik doğaya kazınarak habitus’a -yani bedenselleşmiş toplumsal yasaya- dönüşür” (Bourdieu, 2015, s. 70). Bu içselleştirme ancak kadınların -ve erkeklerin de- içine doğmuş oldukları, içinde yoğruldukları düzenin en doğal şey olduğunun yeniden ve yeniden öğretilmesiyle açıklanabilir. Ataerkil örgütlenmenin temel kurumu olan ailede, oğlan çocukları etkin ve saldırgan, kız çocukları ise edilgen ve itaatkâr olarak yetiştirilmektedir.

Cinsel kimliğin sağlayacağı olanaklar konusunda kültürün getirdiği destek oğlan çocuklarda saldırgan bir davranışın, kızlarda ise bu saldırgan itelerin içe döndürülmesinin gelişimine yol açar... kültür cinsi belirleyen penis, testis ve

skrotum gibi organlara sahip olmanın saldırganlık itişini başlı başına uyandıran öge olduğuna inanmak gibi bir eğilim gösterir ve hatta bunu ‘taşaklı çocuk’ gibi kaba övgü deyimleriyle destekler. Aynı pekiştirme süreci temel ‘kadıncıl’ erdem sayılan edilgenliğin gelişiminde de rol oynar (Millet, 2011, s. 57-58).

Muhafazakâr ideolojinin ve geleneksel sosyolojinin aileyi toplumun temeli ve kurumların en basiti olarak tanımladığını belirten Raewyn Connell (R.W. Connell) aileyi toplumun en karmaşık ürünlerinden biri olarak tanımlamaktadır. İkinci dalga feminist yazarlar aile/ev içinde cinsiyet rollerine keskin sınırlar çizen en önemli şeyin iş bölümü olduğunu belirtmektedir; evin içindeki işler ücretsiz ve genellikle kadınlara aittir, evin dışındaki/kamusal alandaki işler ücretli ve genellikle erkeklere aittir. Çocuk bakımı ve 7/24 süren ücretsiz ev içi emeğe tabii tutulan kadın kamusal hayatın dışında tutulmuş ve bu iş bölümü kadınların eve kapatılmasının yolunu açmıştır. Aile, ataerkiyi sürekli yeniden üreten ve pekiştiren bir kurumdur; çocuklar, kadınlık ve erkeklik rollerini ailede öğrenir ve içselleştirir. Connell’ın işaret ettiği bir çalışma kız çocuklarının erkek çocuklara oranla daha fazla ev işlerine yardım ettiğini ortaya koymaktadır. Millet’ın işaret ettiği bir başka çalışmada ise kız çocuklarına ve oğlan çocuklarına, hangi cinsiyette doğmak istedikleri sorulmuştur; kız çocuklarının büyük bir kısmı oğlan olarak doğmak isterken, oğlanlar kız olarak doğmayı “asla” istememiştir. Bülent Somay, annelik ve babalık konumlarının bir eleştirisini sunduğu *Ailenin Ötesi* adlı çalışmasında aileye içkin bir mesele olarak anneliğin de kültürel ve toplumsal bir kurum olduğuna dikkat çekmiştir. Ailede kadın kimliği ancak annelik üzerinden inşa olur, baba ise otorite figürüdür. Somay, erkeklerin çoğunun da ataerkil örgütlenmenin kurbanı olduğunu ancak onların erkek olmakla birlikte edindikleri birtakım ayrıcalıklara tutunduğunu belirtmiştir (Somay, 2024, s. 37). Somay da pek çokları gibi ataerkil yapının dönüşümünü mutlak olarak ailenin dönüşümünde görmektedir. Somay, toplumsal alanda cinsel taciz ve şiddeti ifşa etmekten çekinmeyen kimselerin bile konu kendi aileleri olduğunda sessizleştiklerine dikkat çekerken “ailenin kutsallığı” ardına gizlenen kadınlara ve çocuklara yönelik şiddetin açığa çıkması ve toplumsal olarak mücadele edilebilir bir hale gelmesi için özel yaşamın toplumsallaştırılmasını önermiştir, böylelikle “kişisel olan politiktir” önermesi tam anlamıyla karşılığını bulacak ve işlevsel hale gelecektir.

Ailede üretilmeye başlanan kadın ve erkek arasında keskin çizgilerle ayrılmış iş bölümüne dayalı “sabit” roller tüm devlet kurumlarınca ve sosyal alanlarda da pekiştirilmektedir. Okullarda, çalışma hayatında, medyada, popüler kültürde yaşamın

her alanına sinmiş ve sürekli yeniden üretilen bir yapı söz konusudur. Geleneksel ataerki örgütlenme, önceleri kadını kamusal alandaki iş gücünden uzakta konumlandırmıştır fakat bu kadınların yalnızca ev içinde çalıştığı anlamına da gelmemektedir, ev içi ücretsiz emeğin yanı sıra kadınlar yüzyıllarca tarlada, bağda çalışmış, hayvancılık yapmış ve ev ekonomisine gelir sağlamıştır. Ancak bu emekler görünmez kılınmış, kadınlar sistemli bir biçimde ekonomik olarak güçsüz ve bilgisiz bırakılmıştır. Silvia Federici, *Tenin Sınırlarının Ötesinde* adlı çalışmasında kapitalist yapılanmada bedenin makineleştirilmesinden söz ederken “bedenin tarihi”nin ancak ücretsiz ev işçisi kadınların, çocukların, ücretli işçilere dönüştürülenlerin ve sömürülenlerin tarihleriyle birlikte okunabileceğini ifade etmiştir. Sanayi devrimi ile gerekli ucuz iş gücünü kadın ve çocuklarda gören kapitalist yapılanmada kadınlar, özellikle tekstil ve gıda alanında üretim yapan fabrikalarda işçi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kadınlar az kazanca ve kötü çalışma koşullarına rağmen kamusal alandaki ücretli iş gücüne katılmıştır. Bu aynı zamanda bir dönüşümün habercisidir, kadınlar “dönüşüm” sağlayacak birçok “kazanımı” bir sömürü ilişkisinin içinde elde etmiştir. Örneğin bugün çocuk sahibi olmak isteyen birçok kadın ücretli doğum izni, tazminat, ücretsiz kreş gibi imkânlardan faydalanabilmektedir ancak bu kadını desteklemek adına değil, doğumu ve aileyi desteklemek adına gerçekleşmektedir. Federici, bunu bir “görelî özerklik” olarak tanımlamış ve bunun için ödenen bedelin yüksek olduğunu belirtmiştir zira sermaye etrafında örgütlenen dünyada kadın tüm mevcudiyetiyle kuşatılmış durumdadır. Federici, “Kapitalist gelişmede kadınlar, çifte bir makineleşme sürecinden muzdaripti. Evlerde, fabrikalarda, plantasyonlarda ücretli ve ücretsiz iş disiplinine tabi kılınmanın yanı sıra, bedenleri de gasp edildi ve cinsel nesnelere, damızlık makinelerle dönüştürüldüler” (Federici, 2020, s. 23) demiştir. Kadın bedeni ve doğurganlığı ataerki ile iş birliği içindeki iktidarların kontrolü altındadır, hükümetlerin en az üç çocuk diye direktmeleri ve kürtaj hakkı konusunda tartışmalar yaratmaları rastlantısal değildir. Federici, kapitalizmin doğumu kontrol etme eğilimini işçiye, tüketiciye, askere ihtiyaç duymasına bağlamıştır. Burada dikkat çeken nokta kadının, erkekten farklı olarak kendi emeğini koymasının yanında doğurganlığı sayesinde sermaye için artı değer üretebilmesidir. Benzer biçimde Juliet Mitchell de *Kadınlık Durumu* adlı çalışmasında kapitalizmin devamlılığını sağlayan en önemli şeyin aile olduğunu belirtmiş, kadının ücretsiz ev içi emeği, doğurganlığı ve sağladığı çocuk bakımı yoluyla kapitalizmin sürdürülebilirlik kazandığının altını çizmiştir. Ayrıca kadın doğurganlığının kontrolü çift yönlü gerçekleşmektedir, bu

kontrol sadece doğumu destekleme politikaları olarak ortaya çıkmaz, bir şekilde artı değer değil de “baş belası” doğurma potansiyeli taşıyan kadınların doğurması önlenmektedir. Mitchell’in dikkat çektiği gibi sermaye de her zaman işçiye eşit derecede ihtiyaç duymamıştır ve ilkel kapitalist yapılanmada sayıca fazla işçiye ihtiyaç duyulurken ileri kapitalist yapılanmada nitelikli işçiye ihtiyaç artmıştır. Yine de sermayenin aileye olan ihtiyacı hiç bitmez, devamlılığı için gerekli olan üreticiyi ve tüketiciyi ona aynı anda veren temel örgütlenme ailedir. Silvia Federici her ne kadar kadınların çocuk sahibi olmalarının bugün de egemenin, devletin ve sermayenin denetiminde olduğunun altını çizse de önerisi, doğurmayı tamamıyla reddetmek değildir, çünkü bu lanetli bir şey değildir. Federici’nin önerisi, kadınların çocuk sahibi olup olmayacaklarına dair kararın kendilerine ait olduğundan ve bunun hayatlarına mal olmayacağından emin olmalarıdır. Federici’ye göre, kadını, doğumu dolayısıyla aileyi kontrol edemeyecek olmak kapitalizm için tehlike arz etmektedir bu yüzden kadın hareketi, devleti ve sermayeyi korkutmaktadır. “Kadınlara yönelik saldırı her şeyin ötesinde, sermayenin denetleyemediği şeyi yok etme ve kendi yeniden üretimi için en gerekli şeyi değersizleştirme ihtiyacından kaynaklanır” (Federici, 2019, s. 112).

Öte yandan kamusal alanda iş gücüne katılmış kadınlar için uygun olan ve uygun olmayan mesleklerin belirlenmesi söz konusudur. Örneğin öğretmenlik çalışma saatleri ve niteliği bakımından kadınlara oldukça uygun bir meslek olarak görülmektedir, hemşirelik ve terzi de öyledir. Sinemanın çok yeni zamanlarında, bundan yüz yıl kadar önce “kurgu” ortaya çıktığında geleneksel yöntemde film makaralarının bir terzi becerisiyle kesilip birbirine bağlanması ihtiyacı doğmuştur ve bunun için kadınlar işe alınmıştır.¹⁶ Sonraları teknolojinin gelişimi ile kurgu makineleri icat edilmiştir ve kadınlar bu işten uzaklaştırılmıştır, film kurgusu erkeklerin domine ettiği bir başka alan haline gelmiştir. Bugün bile -Connell’in da işaret ettiği gibi erkeklerin kadınlar karşısındaki otoritesinin sarsılmaz olmadığı, bazı durumlarda kadının otorite olduğu ya da erkeğin otoritesinin dağıldığı bugün bile-mühendislik, siyaset ya da gece mesaisi gerektiren işler kadınlara uygun bulunmamaktadır. Kadınlara uygun görülen mesleklerin niteliği ile ilgili kolayca fark edilecek bir belirleyen vardır, o da bu işlerin “annelik”le olan ilişkisidir. Bu meslekler kadınların doğuştan sahip olduğu iddia edilen annelik melekesiyle benzer yetilere sahip olmayı gerektirmektedir. Kamusal alanda erkekler kadar varlık gösteren ve

¹⁶ Bkz. Edward Dmytryk, *Sinemada Kurgu*, 1984.

ücretli iş gücüne katılan kadın hala ev içi emeğin birinci sorumlusudur. Erkekler eskiden olduğundan daha fazla ev işlerine “yardım etse” de ev içi emeğin eşit dağılımı gerçekleşmemiştir. Maddi durumu daha iyi olanlar ise bir yardımcı tutmakta ve bu yardımcı yine bir kadın olmaktadır. Pratik olarak değersizleştirilmiş olan her türlü bakım ve özellikle çocuk bakımı kadınların sorumluluğundadır. Bu yöntemle kadınlar kamusal hayatın dışında tutulmaya devam edilmektedir. Bakım Kolektifi tarafından yayınlanan *Bakım Manifestosu*, bakıma hak ettiği önemi geri vermeyi ve sadece aile içinde değil toplumsal düzeyde kolektif bir bakım anlayışı oluşturmayı önermektedir.

Kadının duracağı yere karar verme iddiası taşıyan ataerkil örgütlenme kamusal alanda iş gücüne katılmasına bir biçimde onay verdiği kadını başka ikiliklerle karşı karşıya getirmektedir. Ataerkil düzenin başlıca etkilerinden birinin, bir kadını bir diğerinin karşısına koymak olduğunu belirten Kate Millett’e göre:

Geçmişte fahişelerle namuslu kadınlar karşılaştırılırken günümüzde de çalışan kadınlarla ev kadınları karşı karşıya getirilmektedir ... İkili düzen standardının çeşitli elverişliliklerinden yararlanan erkek, her iki kadının dünyasını da paylaşır ve üstün toplumsal ve ekonomik gücü ile de birbirlerine yabancılaştırılmış bu kadınları birbirlerine rakip durumuna getirir (Millett, 2011, s. 68-69).

Eril tahakkümün içine doğmuş ve içselleştirmiş dolayısıyla bu normları doğal kabul eden ve savunan kadınlar olduğu gibi bunun doğal olmadığını ayırdına varan, kendisi bu normlara uyum sağlasa da başka kadınlar için farklı bir dünya tahayyül eden ve dönüşüm için bir biçimde eyleme geçen pek çok kadın vardır. Ortada apaçık bir biçimde ezen ve ezilen ilişkisi olduğunda bunun doğal olmadığını fark etmek mümkün hale gelir, çoğu kadın hayatının belli bir döneminde bunun farkına varır. Ancak bunun doğal bir süreç olmadığını fark ettiklerinde bile, çoktan gerçekleşmiş olan değersizleştirme sürecinin sonucunda ona biçilen rollere uymak kadının varlık gösterme mücadelesinin bir parçası olarak açığa çıkabilmektedir. Fakat unutmamak gerekir ki, daha önce Judith Butler’dan alıntılanarak ifade edildiği gibi toplumsal cinsiyet rolleri içerden de esnetilebilir, dönüştürülebilirdir.

3.1.2. Eril Şiddeti Tanımlamak

Sınır Tanımayan Şiddet: Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına Şiddet Olgusu adlı kitabında çeşitli ülkelerdeki tecrübelerine ve hazırladığı raporlara dayanarak kadına yönelik şiddetin “küresel bir olgu” olduğunun altını çizen Yakın Ertürk’e göre günümüzde bu olguyu açıklamak için iki yaygın eğilim mevcuttur.

Bunlardan biri sorunun bireyselleştirilmesi yani failin tedaviye muhtaç bir sinir hastası, bir sapık olarak nitelendirilmesidir diğeri de sorunun kültürleştirilmesidir, bu da şiddeti namus cinayetleri, kadın sünneti gibi gelenekten kaynaklanan olgularla sınırlandırmıştır. Ertürk’e göre bu açıklamalar kadına yönelik şiddet olgusunun ataerkil güç yapılanmasının bir sonucu olduğu gerçeğini görünmezleştirmektedir (Ertürk, 2020). Sapkın insanların şiddete başvurduğu düşüncesi rahatlatıcı bir fikirdir, bizi şiddetin ne denli gündelik olduğu fikrinden uzakta tutmaktadır fakat bu açıklamalar asıl meseleden uzaklaşmaya neden olmaktadır. Bu bakış açısı kadın haklarının etkin bir biçimde uygulanması ve kadına yönelik şiddetin sonlanması için gerekli koşulları sağlamaya imkân tanımayacaktır. Diana Scully, cinsel şiddetin köklerini ve fail davranışlarını incelediği *Cinsel Şiddeti Anlamak* adlı çalışmasında 7 farklı hapisaneden 114 tecavüz suçlusu ve 74 diğer suçlardan mahkûm erkeklerle birebir görüşmeler gerçekleştirmiştir. Scully de, Ertürk’le benzer bir şekilde saldırganların yaygın olarak normal dışı, hasta, sapık erkekler olarak tanımlanmasının sorunu açıklamadığı aksine gerçek sorunun üstünü örttüğünü saptarken cinsel şiddetin, kökeni erkek egemen kültürde yatan bir sorun olduğu sonucuna varmıştır. Scully’nin bildirdiğine göre suçlular çoğunlukla tecavüzün ağır bir suç olmadığını söyleyerek bu suçu sıradanlaştırma eğilimi göstermiştir. Bu durum erkek bakış açısından kadın kimliğinin görünmezliğine dair ipucu vermektedir. Fail erkekler yanlış bir şey yaptıklarının farkında olduklarında bile kendilerini haklılaştırma yoluna gitmiştir; kurbanı suçlayarak suçu rasyonalize etmeyi denemiştir. Kurban suçlayıcılık tecavüz vakalarında yaygın olarak görülmektedir. “Neden o saatte oradaydı? Neden öyle giyinmişti?” sıklıkla duyduğumuz sorulardır. Oysa tecavüz suçu gündüz gece aile içi dışı açık giyimli kapalı giyimli çocuk hayvan fark etmeksizin gerçekleşmektedir. Bu insanların tecavüz ediyor olması içinde büyüdükleri şiddet dolu kültürden ve bunu engelleyebilecek bir mekanizma olmamasından kaynaklanmaktadır, bu da bilinçli bir tercihtir. R.W. Connell buna ilişkin olarak açıkça “... medyada sürekli bireysel sapkınlık olarak sunulan tecavüz, iktidar eşitsizlikleri ve erkek üstünlüğü ideolojilerine köklü biçimde yerleşmiş bir ‘kişiden kişiye’ şiddet biçimidir. Toplumsal düzenden sapmak şöyle dursun, en açık anlamda bu düzenin bir uygulamasıdır” (Connell, 2022, s. 164) demiştir. Eril şiddete getirilen açıklamaların geçersizliği hakkında aynı fikirde olan Belkıs Kümbetoğlu “Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet” adlı makalesinde şiddetin kaynağı üzerine tartışırken “Şiddet uygulayanın bu davranışını, “hastalık”, “sinirli bir yapısı olması”, “gözünün bir an dönmesi” gibi

nedenlerle açıklamak sadece şiddeti uygulayanı haklı çıkarmaya yarayan bir yaklaşımdır” (Kümbetoğlu, 2010, s. 49) demiş ve şiddet uygulamanın öğrenilen bir davranış olduğunun altını çizmiştir.

Kate Millett, ailenin, politik ve diğer faktörlerin yetersiz kaldığı noktalarda denetim görevini üstlenip düzenin devamını sağladığını belirtmiştir. “Geleneksel ataerkil düzenlerde babaya karısı veya karıları ve çocukları üzerinde kaba kuvvet hatta öldürmek ve bir başkasına satmak dahil her türlü davranışa yer veren bir mülkiyet hakkı tanınmıştır” (Millett, 2011, s. 61). Ev içi şiddet, özelde hane düzeninin genelde toplumsal düzenin korunması için gerekli olan makul bir düzeltme olarak kabul görmüştür. Tecavüzün, mağduru olan kadına karşı değil, bir haneye -kocaya ya da babaya- onun malına mülküne karşı işlenmiş bir suç olarak görüldüğü bilinmektedir (Millett, 2011; Solga, 2009). Bu kabul çok uzun yıllar etkisini sürdürmüş ve ancak yirminci yüzyılın ortalarında cinsel şiddet kadın bedenine -ya da doğrudan kurbanakarşı işlenmiş bir suç olarak görülmeye başlanmıştır. Ev içi şiddet geleneksel olarak “aile düzenini” sağlamak amacıyla gerekli görülse de aslında kadının bu düzene uyum sağladığı durumlarda da ortaya çıkmaktadır. “(Eril) şiddet, kadını erkekleriyle karşılaştırıldığında daha alt statüye indirgeyen bir sosyal mekanizmadır. Aile içi şiddet, ailedeki ilişkilerin başarısızlığından çok, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin bir sonucudur” (Sallan Gül, 2014, s. 182). Bir kadın, hanesine karşı biçilen rollerine uygun davrandığında da yani evin temizliğini ve düzenini, çocukların bakımını, eşin bakımını sağladığında da herhangi bir bahaneyle şiddete maruz kalabilmektedir. Şiddet arzusu ve iktidar talebiyle toplumsallaşmış erkek yoksulluk, sosyal alanda kabul görmeme, toplumsal hayatta varlık gösterememe gibi nedenlerle bir tür iktidar kaybı yaşar ve erkeklik kimliği tehdit altına girer. Yukarıda Pierre Bourdieu’den alıntılanarak açıklandığı gibi erkekler dünyasından dışlanma korkusu kendini şiddet vasıtasıyla açığa vurmaktadır. Kişi tehdit altındaki erkeklik kimliği için şiddete başvurmakta ve bu “güç gösterisi”yle kaybetmekte olduğu “iktidarı” sağlayabileceği yanılgısına düşmektedir.

Umut Tümay Arslan, *Bu Kabuslar Neden Cemil: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk* adlı çalışmasında *kırılgan erkeklik* üzerinde durmuştur. Umut Tümay Arslan’ın işaret ettiği filmlerde erkek hem güç gösterisinde bulunur hem de bir biçimde mağduriyet ve bir kayıp hissi içindedir. Arslan bu filmlerde aslında imkânsız baba-oğul bir aradalığının müzakere edildiğini ifade etmiştir, babanın varlığı ya çok eksik ya da çok

fazladır. Arslan’a göre filmler anneden kopuşun ve babayla çatışmanın sebeplerini yeniden icat ederek eksiklik hissiyle başa çıkmayı kolaylaştırmaktadır. Arslan, “eril kahramanın” yaşadığı kayıp hissini Lacan’a başvurarak açıklamıştır. Erkek olmanın güç ve şiddet ile kadın olmanın ise edilgen ve şiddet dışı olmakla özdeş tutulduğundan söz edilmişti. Bu ayrım nedeniyle oğlan çocuğu anneden ve kadınsı özelliklerden erkenden kopmaya zorlanmaktadır fakat diğer yandan çocuk kadının onaylayan bakışına ihtiyaç duymaya devam edecektir. Kaybedilmesi daha kolay olan erkeklik sürekli ispatlanmak ister ve bu yüzden sık sık krize girer. Ataerkinin ürettiği kaygılar -ve dolayısıyla ortaya çıkan şiddet- güvenli toplumsal ortam içinde yatıştırılabilir ancak toplumsal kriz dönemlerinde artış göstermektedir (Arslan, 2005, s. 60-61). Serpil Sancar *Erkeklik: İmkânsız İktidar* adlı kitabında ataerkinin yani büyük erkek babanın otoritesine dayanan düzenin yerini erkek egemen düzene bıraktığını ifade ederek eril tahakkümün niteliksel bir değişime uğradığından söz eder. Bu durum tahakküm biçimlerinde radikal farklar yaratmamakla birlikte bir çözümlüğe, bir tür erkeklik krizine işaret etmektedir. Bu krizin en önemli göstereni dünya çapında örgütlü kadın özgürleşme hareketidir. Sancar, günümüzde erkek üstünlüğünü yeniden icat edecek stratejilere ihtiyaç duyulduğunu, bunun da kırılma cinsiyet konumlarını ve değişken cinsel kimlikleri açığa çıkardığını belirtmiştir. Sancar, araştırmasında farklı sosyal kesimlerden erkeklerle yapılan ve erkeklik deneyimlerine dayanan görüşmelerin, birçok erkeğin erkek olarak kabul edilmemekten duyduğu korkuyu açığa çıkardığını belirtmiştir. Görüşmelerde kimi erkeklerin, erkekliği “bozan” durumu yaşanmak olarak yorumladığı kimilerinin kadın tarafından aşağılanmak veya başka erkekler tarafından kadın yerine konmak olarak yorumladığı görülmektedir (Sancar, 2024, s. 115-119). Kadınlık, erkeklik her ne ise ona karşıt biçimde kurulmuştur bu nedenle erkekliği en kırılma kılan kadın yerine konmak olarak ortaya çıkmaktadır.

Şiddet erkeklerden beklenen toplumsal görevlerin içlerine nüfuz etmiştir; vatani, eşini, çocuklarını korumakla görevlendirilen erkek hep bir mücadele ve saldırganlık içindedir. Mütemadiyen başka erkeklerle rekabet içindedir ve pek çoğuna göre erkekler dünyasında şiddet olmadan ayakta kalmak mümkün değildir. Erkeklerin doğalarında şiddet barındırdığı kabulüyle toplumsallaştırılmaları, erkekleri şiddetin uygulayanı olduğu gibi mağduru pozisyonuna da sokmuştur. Sancar’ın görüştüğü erkeklerin deneyimlerinde şiddet hep vardır, pek çoğu patron, devlet ya da başka bir

erkek tarafından şiddete uğramış mağdurlardır fakat buna eleştirel yaklaşmazlar, şiddeti normalleştirmişlerdir. Sancar, R.W. Connell’la ilişki içinde “ataerkil pay”dan söz eder; her erkek tek tek ve doğrudan şiddet uygulamasa bile tahakkümü mümkün kılan “eril şiddet”in getirilerinden faydalanır. Şiddeti içselleştirmeyen, şiddet uygulamayan erkeklerin de şiddet karşıtı tavır sergiledikleri ender görülmektedir. R.W. Connell *Erkeklikler* adlı kitabında şuna dikkat çeker; eşitsiz yapılarda doğan çıkar ilişkisine bağlı olarak çıkar sahibi olanın bunu sürdürmesi, çıkar sahibi olmayanınsa bunu dönüştürmesi halinde kazançlar kayıplar farklılık gösterecektir. Erkeklerin kadınlara üstün tutulduğu bir toplumsal cinsiyet düzeni, kazanç kayıp meselesi nedeniyle erkekleri -kadınların erkeklerden daha aşağıda varlıklar olduğu düşüncesinden bağımsız olarak- yerleşik düzeni savunmaya iter. Dünyadaki maddi kaynakların büyük çoğunluğunu ve devlet yönetme yetkisini elinde tutan erkeklerdir, bu ölçekte bir eşitsizliğin şiddet barındırmaması mümkün değildir. Connell, buradan iki türlü şiddet doğduğunu belirtir biri erkekler arasında cereyan eden ordular savaşı, silahlı saldırılardır diğeri de ayrıcalıklı grubun tahakkümü sürdürmek için uyguladığıdır, bunlar sokakta laf atmaktan, iş yerinde bezdirmeye, aile içi şiddetten, tecavüze kadar uzanır; üstünlük ideolojisi onları buna yetkilendirmiştir. “Şiddet bir tahakküm sisteminin parçası olduğu kadar o sistemin kusurluluğunun da bir ölçüsüdür. Nitekim her yönüyle meşru bir hiyerarşinin tehdide başvurma olasılığı daha az olacaktır” (Connell, 2023, s. 161).

3.1.3. Uluslararası Bildiri ve Sözleşmeler

Uluslararası bildiri ve sözleşmelere bakıldığında 1979 yılında kabul edilen “Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi”nde (CEDAW) “kadına yönelik şiddet” konusunda açık bir düzenlemeye yer verilmediği görülmektedir (Moroğlu, 2012). Daha önce çeşitli uluslararası sözleşmelerde adı geçmiş olsa da aile içi şiddetin ve daha genel anlamda kadına yönelik şiddetin geniş bir çerçevede tanımlanıp önlenmesi adına en önemli adım Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından yayınlanan 20 Aralık 1993 tarihli “Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Bildirge”dir (Moroğlu, 2012). Bu bildirgede kadına yönelik şiddet ilk defa bir insan hakları ihlali olarak değerlendirilmeye başlanmıştır ve “kadına yönelik şiddet ister kamusal alanda ister özel yaşamda meydana gelsin, kadının fiziksel, ruhsal, sosyal, cinsel ve ekonomik açıdan zarar görmesine, acı çekmesine,

onurunun zedelenmesine, kadının özgüvenini yitirmesine ve kadınlara karşı ayrımcılığın sürmesine yol açan bir eylemdir” sözleriyle tanımlanmıştır.

Uluslararası alanda yayınlanan bildirgeler, imzalanan sözleşmeler ve elbette kadın hareketinin etkisiyle Türkiye’de 1998’de 4320 sayılı “Ailenin Korunmasına Dair Kanun” çıkarılmıştır. Önemli bir adım olsa da pek çok eksiği olan bu yasayla aile içi şiddetin önlenmesinde daha çok koruma ve uzaklaştırmaya yönelik tedbirler alınmıştır ayrıca yasa bekar kadınları, boşanmış kadınları kapsamı dışında bırakmaktadır. Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne aday olması ile yasalarda yapılan reformlar hızlanmış ve uluslararası sözleşmelerle uyum sürecine girilmiştir. 2002’deki Medeni Yasa ve 2005’te Ceza Yasası ile kadın hakları konusunda önemli kazanımlar elde edilmiştir (Ertürk, 2007). 2007’de 4320 sayılı kanunundaki eksiklikler için düzenlemeye gidilmiş ancak yeterli olmamıştır. 2012’de 6284 sayılı “Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun” kadın erkek eşitliği vurgularıyla ve kadın beden dokunulmazlığını güvence altına alan çok daha kapsayıcı bir çerçeveye yürürlüğe girmiştir¹⁷ (Moroğlu, 2012). Şiddetin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklandığını kabul eden ve imzacı ülkelerin kadına yönelik şiddeti önlemek için her türlü tedbiri alacağını garanti ettiği *İstanbul Sözleşmesi* olarak anılan “Kadına Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye Dair Avrupa Konseyi Sözleşmesi”nde şiddet şöyle tanımlanmıştır:

(Madde 3) Kadınlara yönelik şiddet ister kamusal ister özel alanda meydana gelsin, kadınlara fiziksel, cinsel, psikolojik ve ekonomik acı veya ıstırap veren veya verebilecek olan toplumsal cinsiyete dayalı her türlü eylem veya bu tür eylemlerle tehdit etme, zorlama veya keyfi olarak özgürlükten yoksun bırakma anlamına gelir ve bir insan hakları ihlali ve kadınlara yönelik ayrımcılığın bir biçimi olarak anlaşılmaktadır.

Sözleşmeyi 2011’de ilk imzalayan ve mecliste onaylayan ülke Türkiye olmuştur¹⁸ fakat 2021’de sözleşmeden çekilmiştir. *İstanbul Sözleşmesi*’nde yer alan toplumsal cinsiyet eşitliği, cinsel yönelim gibi tanımlamalardan rahatsız olan ve sözleşmeden çekilmeyi savunan kimi yasa koyucular, meclis kürsüsünde Türkiye’yi en az yüzyıl geriye götürecek konuşmalar yapmıştır, bunun toplumun temeli kabul edilen “aile”yi korumak adına olduğunu ileri sürmüşlerdir. Otorite sahibi bu kişilerin kadın yaşamı ve beden dokunulmazlığı bakımından böylesine önemli bir sözleşmeye karşı çıkarken

¹⁷ Ayrıntılı bir çalışma için bkz. Nazan Moroğlu, “Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesi 6284 sayılı Yasa ve *İstanbul Sözleşmesi*”, 2012.

¹⁸ Türkiye’nin imzacı ilk ülke olması hakkında bkz. Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi (AİHM) *Opuz v. Türkiye Davası* 2009.

kutsiyet atfettikleri aile kurumunu koruduklarını iddia etmeleri, ailenin ataerkil örgütlenmede ne derece önemli olduğunu yeniden gözler önüne sermektedir. Daha önce nice araştırmacının da dikkat çektiği gibi, hala çoğunluğu erkeklerden oluşan birçok siyasetçi ve karar verici, özellikle aile içi şiddeti “karıştılamayacak bir özel alan meselesi” olarak görmeye devam etmektedir. Durum böyleyken kadına yönelik şiddet hakkında şikâyeti ilk alan emniyet güçlerindeki görevliler genellikle bu konuda derhal tedbir almak, kadının güvenliğini sağlayıp fail için gerekli işlemleri yapmak yerine bir arabuluculuk hizmeti verme yoluna gitmektedir.

Öte yandan tüm bu uluslararası sözleşmeler ve iç hukukta sağlanan reformlarla, nedenleri nasılları algılanış biçimleri çözüm yolları konusunda veri toplamak üzere kadına yönelik şiddet araştırma komisyonları kurulmuş, raportörler görevlendirilmiştir. Birleşmiş Milletler kadına yönelik şiddet özel raportörlüğü görevinde bulunan Yakın Ertürk’ün 2007’de İnsan Hakları Konseyi’nde sunulan Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinden üç ilde kimi STK’lar, yerel yönetimler ve kurbanların aileleri, yakın çevresi ile gerçekleştirdiği görüşmelere ve resmi kaynaklardan topladığı verilere dayanarak hazırladığı “Kadına Karşı Şiddet, Nedenleri ve Sonuçları” raporunda açıkça görülmektedir ki, bölgede namus ve töre adı altında kadının cinselliği katı bir kontrol altındadır, “sınır” her ne şekilde ihlal edilirse edilsin kadın öldürülmektedir. Bu infaz reşit olmayan bir erkek çocuğa -çoğunlukla az ceza alma varsayımı nedeniyle- yaptırılabilirdiği gibi intihara zorlama yoluyla da gerçekleşebilmektedir. Ertürk, söz konusu raporda bölgede görülen yoğun kadın intiharlarının aslında intihara zorlama olduğunu düşündürecek yeterli sebep olduğunu, bazısının kanıtlanabildiğini fakat çoğu intihar vakası için yeterli kanıta ulaşamadığını belirtmiştir. Ertürk raporda bunu şöyle ifade eder:

Bu görüşmeler katı bir ataerkil denetime ve bununla bağlantılı insan hakları ihlallerine -özellikle zorunlu ve erken evlilik, ev içi şiddet, ensest, tecavüz ve üreme haklarının reddi- işaret ederek, bunların bölgedeki kadın intiharları konusunda temel belirleyici faktörler olduğunu ortaya koymaktadır. Yeterli devlet korumasının yokluğunda intihar, belki de kadınların aşırı şiddet ve baskıdan kaçabilmelerinin tek yolu olmaktadır (Ertürk, 2007, Madde 47).

Kadına yönelik şiddet her ne kadar sınır tanımadan sürse de yoksulluk ve eğitim düzeyinin düşük olması şiddetin daha yaygın görülmesine sebep olmaktadır. Songül Sallan Gül, “Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Yoksullukla İlişisini Sorgulamak” başlıklı çalışmasında STK’lara, belediyelere ve Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu’na bağlı olarak açılan sığınma evlerinde kalan kadınlarla bir

dizi görüşme gerçekleştirmiştir. Bu kadınların yaşlarının genel olarak oldukça küçük olduğu, eğitim seviyesinin düşük olduğu ve ekonomik olarak bağımlı oldukları görülmüştür. Ekonomik, psikolojik, fiziksel şiddete maruz kalan bu kadınlar başka çareleri olmadığı düşüncesiyle şiddete katlanmaya devam etmişlerdir, evi terk etme eylemi ancak doğrudan kendinin ya da çocuklarının canına kast olduğunda gerçekleşmiştir.

Araştırmacılar, raportörler ve hak savunucuları gerekli olanın bütüncül bir mücadele alanı oluşturmak olduğunu belirtmektedir. Kadınlar taşıdıkları toplumsal baskı bir yana ekonomik koşullarının el vermemesi, buna bağlı olarak barınma sorunu, şikâyetin ciddiye alınmayacağı, failin cezalandırılmayacağı ve şiddetin katlanarak tekrarlanacağı endişeleriyle şikâyetinde bulunamamaktadır. Raporlarda en büyük işin hükümetlere ve sivil toplum örgütlerine düştüğünün ayrıca medya ve kültür ortamını oluşturan her türlü içeriğin taşınması gereken bir toplumsal cinsiyet eşitliği hassasiyeti olduğunun altı çizilmektedir. Raporların ana fikri toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması ve kadınların şiddete ses çıkaramaması önündeki tüm engelleri ortadan kaldırmaktır.

3.1.4. “Fail” Kadınlar Olduğunda

Kate Millett, ABD’den yola çıkarak daha seyrek görülen kadın suçluların erkek suçlulara göre daha yüksek cezalar aldığını öne sürmüştür. Bu durumdaki bir kadının işlediği suçla orantılı olmayan kötü bir üne kavuştuğunu da eklemiştir. Millett’e göre “kadının ataerkil düzende pasifliğe koşullanması öylesine etken bir biçimde başarılmıştır ki kadının suç işleyecek oranda düzenin koşullarını yıkması ve dışa dönük bir davranışa geçmesi pek ender görülür” (Millett, 2011, s. 100). Türkiye’de de durum böyledir, kadının saldırganca bir eylemde bulunması nadir görülen, beklenmedik bir eylemdir ve bütün bir düzeni alaşağı etmek olarak anlaşılmaktadır. Ceza konusunda ise örneğin erkek işlediği cinayette “namus”u gerekçe göstererek “haksız tahrik” indirimi alabilmektedir.¹⁹ Oysa benzer durumdaki bir kadın için bu gerekçe geçerliliğini yitirmektedir.²⁰ Ayrıca fail erkek “pişmanım” diye ifade vererek ya da sadece takım elbise giyerek “iyi hal” indirimi alabilmektedir. Bunun örnekleri

¹⁹ Bkz. 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu, 29. Madde.

²⁰ Bkz. Nevin Yıldırım, müebbet hapis cezası, 2015.

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu’nun yayınladığı “Yargıda Cinsiyetçilik Raporu”nda (2022) açıkça görülmektedir.

Kocasını öldüren bir kadın sistematik olarak şiddete maruz kaldığı durumda bile müebbet hapis cezası alabilmektedir. Şiddetin yol açtığı birikime dayanarak işlenen cinayetler meşru müdafaa kapsamında değerlendirilmemektedir. Kadının canına doğrudan kast olduğu durumlarda ise yani hukuken geçerliliği olan meşru müdafaa söz konusu olduğunda bile eylemin meşru müdafaa kapsamında değerlendirilebilmesi için çok fazla kanıtı ihtiyaç duyulmaktadır. Yağmur Birdal, yakın tarihli çalışması *Erkek Adalet Kışkacında Kadınlar*’da (2023) kadınların içinde bulunduğu özgül koşulları göz önünde bulundurmeyen erkek aklın ürünü geleneksel hukuk sistemini eleştirmektedir. Kadınları suça götüren dinamikleri göz ardı eden bu geleneksel hukuk sistemi, kadını suç davranışına iten bir neden olarak maruz kaldıkları sistematik şiddetin “haksız tahrik” veya “meşru müdafaa” kapsamında mı değerlendirileceğine dair gerçekçi yanıtlar verememektedir. Ayrıca geleneksel hukuk anlayışının, özel alana müdahaleden geri durması kutsal kabul edilen aile kurumunda yaşanan sorunları çözümsüz bırakmaktadır (Birdal, 2023, s. 11). Bu nedenlerle erkek bakışının egemenliğinde kurulan kadını suça götüren nedenleri açıklamakta yetersiz kalan kriminolojinin²¹ dar bakışını kıran “feminist kriminoloji” geliştirilmiş ve “kadın suçluluğu” araştırılmaya, yeniden anlamlandırılmaya değer bulunmuştur.

Gazeteci Sibel Hürtaş, bir psikolog ve bir siyaset bilimcisi akademisyenle birlikte kocasını ya da sevgilisini öldüren şiddet mağduru kadınlarla Ankara Sincan Cezaevi, Eskişehir Çifteler Cezaevi ve Denizli Bozkurt Cezaevi’nde bir dizi görüşme gerçekleştirmiştir, görüşmelerin sonucunda *Canına Tak Eden Kadınlar: Kocalarını Neden Öldürdüler?* adlı kitap ortaya çıkmıştır. Hapishanedeki kadınların gerçek deneyimlerine dayanan hikâyelerden oluşan bu kitap, hikâyelerin niteliği bir yana yapılan görüşmelerde elde edilen veriler açısından oldukça önemlidir. Kitabın sunuş bölümünden anlaşılıyor ki, kocasını öldüren kadınlar özellikle de çocuklu olanlar, mahkemede ya da ifade sırasında maruz kaldıkları fiziksel şiddet hakkında konuşabilirken cinsel şiddet ve sapkın istekler (dışkı yedirmek, başkasıyla cinsel birleşmeye zorlamak) hakkında konuşamamakta; yargıya yansırса çocuklarının utanacaklarını ve yaşadıkları çevreden dışlanacaklarını düşünmektedir. Meşru

²¹ Suç bilimi (TDK) / Suçu önlemek adına insanların neden suç işlediğini anlamaya çalışan bilim dalı.

müdafaaadan faydalanmak şöyle dursun maruz kaldıkları insanlık dışı işkenceler hakkında açık bir ifade ve/veya savunma veremeyen bu kadınlar ağır cezalarla karşı karşıya kalmaktadır. Sibel Hürtaş'ın aktardığından öğrendiğimize göre kadınlar genel olarak cinayetleri planlamamaktadır, olay çoğunlukla aniden, kendini veya çocuğunu/çocuklarını koruma refleksiyle gerçekleşmektedir. Hürtaş'a göre cinayet aletinin çoğunlukla mutfak bıçağı olması da bunun önemli bir göstergesidir. Kadınların çoğunun eğitimsiz ve yoksul olduğu görülmektedir, nadiren iyi eğitilmiş veya ekonomik durumu iyi olana rastlanmaktadır. Kadınlar şiddet gördüklerini, boşanıp aile evine dönmek istediklerini söyleyebildiklerinde aileleri tarafından, sadece babaları değil anneleri tarafından da boşanmak için izin verilmemiştir ancak söz konusu kadın kocasını öldürdüğünde diğer kardeşlere boşanmaları için izin çıkmıştır. Bazı durumlarda ise kadın zaten kendini aile evine de yük olarak görmüş, dönmeyi teklif dahi edememiştir. Yakın Ertürk'ün raporunda da açıkça görüldüğü gibi kadınlar emniyet güçlerine başvurabildiklerinde -ki bu şiddete uğrayanların oranına göre nadir görülür zira çabanın sonuçsuz kalacağı ve şiddetin şikâyet nedeniyle katlanarak artacağı görüşü yaygındır- "ailenin kutsallığı" bahane edilerek faille barıştırıldığı ve bir sığınma evine yerleştirildiklerinde yerlerinin tespit edildiği örnekler mevcuttur. Gördükleri şiddet karşısında sessizliğe alıştırılmış kadınların bazıları intiharı da denemiştir. Devlet politikalarının yetersiz kaldığı ve mevcut koşulların bir çıkmaza sürüklediği bu kadınlar yaşamak için öldürmüştür. Görüşmelerdeki kadınların pek çoğu pişman olmadıklarını açıkça ifade etmektedir. Aldıkları yüksek cezalara rağmen pek çoğu keşke daha önce yapsaydım demektedir ve sırf bu ifade bile kadınların kocalarından gördükleri zulmü tüm açıklığıyla ortaya koymaktadır. Sözü ettiğimiz tüm fail kadınlar aynı zamanda mağdurdur fakat kurban değildir.

Yeni otorite olmayı talep etmeyen, erkek aklı merkezden etmeyi hedefleyen kadın hareketi Türkiye'de de canlı ve güçlüdür. Birçok kadın bireysel olarak hayatın her alanında büyük bir mücadele vermektedir, bunun yanı sıra her yıl 8 Mart ve 25 Kasım'larda bir sivil toplum kuruluşuna üye olsun olmasın fark etmeksizin kadınlar sokağa dökülmekte ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, kadın cinayetlerine karşı ses çıkarmaktadır. Örneğin BM'nin dikkatini kadına yönelik şiddet meselesine çekmek için küresel çapta bir imza kampanyası düzenlenmiş ve Türkiye 30.000'den fazla imza toplayarak en çok imza toplayan ülke olmuştur (Moroğlu, 2012). Başarıya ulaşan kampanyanın sonunda, Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından yayınlanan

“Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Bildirge” (1993) kadın hakları için önemli bir kazanım olmuştur. Öte yandan kadınların verdiği bu büyük mücadele çoğunluğu erkeklerden oluşan yönetimler tarafından bilinçli olarak yok sayılmaktadır. Sadece görmezden gelmekle kalınmamakta, kadın mücadelesi orantısız güç kullanımı ile karşı karşıya bırakılmaktadır. Çok yakın bir tarihte 25 Kasım 2024’te, Kadına Yönelik Şiddete Karşı Uluslararası Mücadele Günü’nde anayasal hakkını kullanarak “silahsız ve saldırısız” gösteri yürüyüşüne katılan kadınlar polis “şiddeti”ne maruz bırakılmıştır, çok sayıda kadın gözaltına alınmıştır.

Ülkemizde ve dünyada şiddetin giderek arttığı yönünde görüşler mevcut, bu durum çoğunlukla sağ popülizmin ve faşizmin istikrarlı yükselişine bağlanmaktadır. Şiddet ve kadına yönelik şiddet kuşkusuz çok yaygın ve vahşice sürmektedir. Tarihsel olarak düşünüldüğünde kadına yönelik şiddetin yüzyıllarca meşru kabul edildiğini ve henüz 1990’lı yıllardan itibaren önlenmesi için görece etkili tedbirlerin alındığını göz önünde bulundurursak, bu kadar yaygın karşılaşıyor olmamızı, şimdiye kadar görülmemiş biçimde iletişim alanında çığır açan gelişmeye, kameraların her yerde olmasına, sosyal medyanın yaygınlığına, bu bağlamda sınırların kalkmasına ve elbette feminist hareket sayesinde şiddetin daha konuşulabilir hale gelmesine, şikâyet edilebilirliğin artmasına bağlı olarak şiddetin görünürlüğünün, bilinirliğinin artması şeklinde açıklamak mümkündür. Bu da çözüme ne kadar yakın olduğumuza dair önemli bir gösterendir zira kapalı kapılar ardında kalan şiddete engel olmak mümkün değildir. Bunu mümkün kılan öncelikle şiddetin farkında olmak, kaynağını kabul etmek ve önlenmesi için alınabilecek tüm tedbirleri almaktır. Öte yandan Türkiye’de 2010’dan bu yana kadın cinayetleri verilerini grafiklerle kayıt altına alan Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu’nun raporlarına göre 2024 yılı, Türkiye’de kadın cinayetlerinin rekor seviyeye ulaştığı bir yıl olmuştur. Geçen bu 14 yılda kadın cinayetlerinin azaldığı tek yıl İstanbul Sözleşmesi’ne imzanın atıldığı 2011 yılıdır. “İstanbul Sözleşmesi” hakkında tartışmalar başladığından bu yana ise kadın cinayetleri ve şüpheli ölümlerde artış yaşanmıştır.

Feminist hareketin elde ettiği kazanımlarla birlikte kadınların eskisi kadar aileye bağlı olmaması, hayatın her alanında varlık göstermeleri, bedenleri üzerinde söz sahibi olmaları, eskisi kadar sabit olmayan toplumsal cinsiyet rolleri ataerkil örgütlenmeden güç alan siyasal otoriteleri tedirgin etmektedir. Erkeklerle geçmişte ve bugün “erkeklik” göstermeleri için uygulanan baskı feminizme karşı duyulan öfkeyle

güçlenmiştir. Zeynep Direk, *Cinsel Farkın İnşası* adlı çalışmasının “Erkek Şiddeti Siyasi Şiddettir” bölümünde, siyasal iktidarların açık biçimde kadın bedeni üzerinde söz sahibi olduğunu, bunun en önemli göstereninin kürtaj tartışmaları olduğunu hatırlatırken iktidarın kırılanaştığı zamanlarla kadın bedeni üzerine yapılan tartışmaların yoğunlaşmasının eş zamanlı olduğunu altını çizmiştir. “İktidar siyasal açıdan ne kadar zayıf ve sorgulanabilir ise o kadar güç kazanma gereksinimi duyar ve bunun en kolay yolu da diğer erkeklere temel ortaklığı, ataerkil ittifakı hatırlatmaktır” (Direk, 2017, s. 192). Daha önce Silvia Federici’den alıntılanarak açıklandığı gibi, siyasal iktidarlar ve sermaye kadına ihtiyaç duymakta, onu kullanmakta ve aynı zamanda denetlemek istemektedir. Kadına yönelik şiddet görünür olmaktan öte artış gösteriyorsa bunu tıpkı Federici gibi yapının denetleyemediğini yok etme ihtiyacı doğrultusunda hareket etmesine ve bu fikri yaygınlaştırmasına bağlamak mümkündür. Ancak bundan mücadelenin güçlenmesiyle doğru orantılı olarak kadına yönelik şiddetin ve kadın cinayetlerinin arttığı sonucu çıkmamalıdır, şunu bilmeliyiz ki kadınlar mücadeleden önce daha az öldürülmüyordu. Kazanımlarımızı koruyabildiğimiz ve erkek merkezli söylemi yerinden edebildiğimiz sürece başka bir dünya mümkün demektir.

3.2. Tek Kişilik Oyunlar: “Kişisel Olan Politikdir”

Bu bölümde bağımsız tiyatro topluluklarını tek kişilik oyunlara yöneltenin ne olabileceği sorusuna yanıt aranmaktadır. Özellikle 21. Yüzyılın tiyatro üretim şartları göz önünde bulundurulduğunda, teknolojinin tiyatroya bu denli içkin olduğu ve sahneleme imkânlarının sınırları aştığı, üstelik performans sanatının gerçek deneyimlerle böylesine ilgilendiği bir dönemde toplulukların kişisel hikâyelerden, herhangi bir insanın deneyiminden aldıkları ilhamla ortaya koydukları tek kişilik oyunlar ne ifade etmektedir? Kimi sahnelerin kapandığı birçok sahneyi kapanma riskiyle karşı karşıya getiren pandemi döneminde tek kişilik oyunlar özellikle artış göstermiştir; bu oyunlar ekonomik olarak oldukça sınırlı koşullarda da mümkünlüğü sayesinde elverişli bir türdür. Peki sadece bu açıklama ile yetinmeli miyiz? Tek kişilik oyunlara, böylesine yalın sahneleme anlayışına yönelmelerinin ekonomik nedenlerin ötesinde sebebi nedir? Sözlü geleneğe dayanan hikâye anlatmanın ve tek kişilik oyunların seyirciyle direkt iletişime geçmenin yollarından biri olması onu değerli kılmış olabilir mi? Mevcut dünya durumunda temsil mekanizmaları ataerkil yapı

etrafında örgütlendiğinden bu tercihler alternatif bir söylem oluşturmak olarak görülebilir mi? Oyunlar, seyirci ve oyuncuyu bir deneyimin paydaşı kılmaktadır, peki bu “deneyim” meselesi ne ifade etmektedir?

Son yıllarda özellikle İstanbul ve Ankara’da üretim yapan bağımsız tiyatro topluluklarının sahneye tek kişilik oyunlar koyduğu görülmektedir. Türkiye bağımsız tiyatrosu senelerce sahneden inmeyen ve akılda kalan pek çok tek kişilik oyuna ev sahipliği yapmaktadır. Mek’an Sahne “Kadınlar Aşklar Şarkılar” (2011), Zeynep Esmeray “Cadının Bohçası” (2013), Mek’an Sahne “Avzer / Artık Hiç Bi Şii Eskisi Gibi Olmayacak” (2013), Tatbikat Sahnesi “Antabus” (2015), Tiyatro Hemhal “Sevgili Arsız Ölüm - Dirmiş” (2017), Tiyatro Sfrpzt (Sıfırpozitif) “Eylül” (2018), Mek’an Sahne “Dansöz” (2019), Temsili Sahne “Herkes Kocama Benziyor” (2020), Melek Ceylan “On İkinci Ev” (2021), Tiyatro Hemhal “N’olacak Bu Yusuf Umut’un Hali” (2022), Asmalı Sahne “Monologlar Müzesi Kadın Yüzler” (?/2024), Fact Tiyatro “Sendrom” (2024), Mek’an Sahne “9/8’lik Kıyamet” (2024), Strandom Arthouse “Apsolit” (2025) gibi oyunlar bunlardan bazılarıdır. Bu oyunlar kişisel deneyimlerin kurmaca bir yapı ile sahneye taşındığı ve “şiddet” unsuru barındıran oyunlardır. “Kişinin anlatısının” sahneye taşındığı bir tek kişilik oyun yoktur ki o veya bu biçimde şiddet deneyimi barındırmayın; oyunların kiminde partner şiddeti, kiminde polis şiddeti, kiminde çocuğa yönelik şiddet, kiminde translara yönelik şiddet açığa çıkmaktadır. Örneğin Sfrpzt yapımı “Eylül” (2018) adlı tek kişilik oyunda genç trans bir kadının yaşama tutunabilmek için gösterdiği çaba anlatılmaktadır. Eylül, oyunda aşklarını, üzüntülerini, sevinçlerini; kirasını ödeyemediğini, askerlik muayenesini, babaannesinin manilerini anlatır. Seks işçiliği yapmaya başlayan Eylül türlü şiddete maruz kalmış ve ona şiddet uygulayan bir müşterisini bıçaklamıştır. Benzer bir başka oyun olan Tatbikat Sahne yapımı “Antabus”ta (2015) Leyla “üçüncü sayfa haberlerinden aşinasınızdır bana” diye başlar ve uğradığı şiddeti anlatır, Leyla’nın itirazı maruz kaldığı şiddete sessiz kalanlardır. Oyunlar kişinin hikâyesine odaklanır fakat bu hikâyeler kolektif bir durumu anlatmaktadır. “Eylül”ün tanıtımında özellikle “Bu hikâye birçok trans bireyin başına gelen olaylardan esinle, kurmaca hikâyeler eklenerek kaleme alınmıştır” diye belirtilmiştir. Bağımsız tiyatro topluluklarının, tek kişilik oyunlarla kişisel hikâyeleri ve “öteki”nin meselesini sahneye taşıması ikinci dalga feminist hareketin öne çıkardığı temel argümanlardan “kişisel olan politiktir” önermesiyle kesişim göstermektedir. Kişisel deneyimler, özel alan meselesi olarak

görülmüş ve toplumsal olanın dışında tutularak politik boyutu göz ardı edilmiştir. Carol Hanisch'in aynı adlı 1969 tarihli makalesi kadınların yaşadığı kişisel deneyimlerin, salt özel alan meseleleri olmadığını, toplumsal yapıların bir sonucu olduğunu öne sürmüş ve bu deneyimlerin apolitik olduğu fikrini çürütmüştür. Hanisch, feminist hareketin önemli taleplerinden, erkeklerin çocuk bakımı ve ev işlerini paylaşması talebinin de özel bir sorun olarak değerlendirildiğini ifade etmiştir. Ancak ev içinde eşit iş bölümünün sağlanamaması, kadınların doğum kontrol yöntemlerine erişememesi, temel ihtiyaçlarını karşılayamıyor olması gibi meseleler toplumsal olanın dışında düşünülemez. Bunların yanı sıra daha önce ayrıntılı biçimde yer verildiği gibi aile içi şiddet ya da partner şiddeti de çok uzun yıllar özel alan meselesi olarak kabul edilmiştir. Feminist hareket bunu bir özel alan meselesi olmaktan çıkarıp toplumsallaştırmışsa da bugün hala bu yanılığının sürdüğü görülmektedir. Kişisel olanın aynı zamanda politik olduğuna vurgu yapan tek kişilik oyunlar, seyirci ve oyun yeri arasına örülü dördüncü duvarı kaldıran seyirciyle direkt iletişime geçen oyunlardır. Tek kişilik oyunlar hem kişisel olana açtığı alanla hem de seyirciyle kurduğu dinamik ilişkisi sayesinde bugünün çok sesli ve seyirciyle ilişkisini yeniden tanımlayan bağımsız tiyatrolar için ifade üretiminin iyi bir yolu haline gelebilmektedir.

3.2.1. Eril Söylem Karşısında Kadınların Deneyimleri: “Performans”ı

Dönüştürmek

Sue Ellen Case'in *Feminizm ve Tiyatro* adlı çalışmasında ya da Kim Solga'nın *Violence Against Women in Early Modern Performance* adlı çalışmasında ortaya konduğu gibi tiyatro tarihi üzerine yapılan incelemeler gelenekte kadınların yer almadığını göstermektedir. Klasik temsil, kadınların cinselleştirildiği, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği, “güçlü” kadın rollerine rastlanmadığı, eril şiddetin eleştirel bir mesafe ile temsil edilmediği, kadınların deneyimlerinin görünmezleştirildiği, farklı cinsel kimliklerden, farklı ten renklerinden insanların ötekileştirildiği örneklerden oluşmaktadır. Case'e göre erkek egemen geleneksel temsil kadınların kendilerini nesne olmaktan kurtarıp özne konumuna taşıyabilecek mekanizmalardan yoksun olduğu bir alandır. “Klasik temsil var olan mutlak anlamı taklit yoluyla göstermek esasına dayanır. Mutlak anlam sabit ve değişmez varsayıldığından klasik temsile dayalı sanat teolojik karakterdedir, üstelik despotiktir” (Saba Akım, 2022, s. 68). Ataerkil temsil rejimi kurulu egemen söylemin kendini yeniden meşru kılmasının bir yolu haline gelmiştir.

Laura Mulvey, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (1975) başlıklı, alanında çığır açan makalesinde psikanalizi referans alarak bakışı mesele edinmiş ve klasik Hollywood sinemasının *eril bakış* üzerine inşa edildiğini açıklamıştır. Mulvey’in sinema teorisi için ortaya attığı *eril bakış* kavramı sonraları feminist eleştirinin anahtar kavramlarından biri haline gelmiştir. Mulvey, Hollywood sinemasından seçtiği örneklerde kadının hikâyenin ilerlemesi için kullanılan bir nesne konumunda olduğunu, erkeğin ise hikâyeye yön veren özne konumunda olduğunu belirtmiştir. Bu teoriye göre dikizleme (vayoristik) ve fetişleştirme üzerine kurulan anlamda kadın bakışına yer yoktur. Bu geleneksel formda kurulan anlam erkek bakışı tarafından kurulduğu gibi seyircinin de erkek olduğu varsayımıyla erkek bakışına yönelik kurulmaktadır. Geleneksel tiyatrodaki da bu bakış erkeğe aittir, üretimin her alanına hâkim olan erkek anlamı belirlemektedir. “...Kadınlar sahne üzerinde bakılmak üzere görünürler bakmak üzere değil. Bu bağlamda kadın (sahnedeki de)²² “öteki” olarak inşa edilir” (Case, 2010, s. 167). Sue-Ellen Case kadının “öteki” olarak temsil edilmesinin kadınların da kendini “öteki” konumuna yerleştirmesiyle sonuçlandığına dikkat çekmiştir. Burada ancak bir sonsuzluk aynasının mümkün kılacağı türden, katlanarak üretilen bir “öteki”lik söz konusudur. Tam da bu yüzden geleneksel temsilin içinde kadınların özneleşmeyi mümkün kılacak mekanizmalardan yoksun olduğu sonucuna varmıştır. Case, eril bakışın bu denli baskın olmasının kadın bakışını da şekillendirdiğini ve bunun, bazı kadın yazarların yalnızca erkek kahramanlar yazabilmesinde kendini gösterdiğini ifade etmiştir. Örneğin 1970’li yıllar Türkiye’inde kimi kadın oyun yazarları başka bir ikili karşıtlık kurarak karşımıza çıkmıştır.²³ Dönemin feminist kimlikli kadın yazarları aslında kadının çeşitli biçimlerde sömürülmesine ve baskı altında tutulmasına ilişkin birçok sorunu ifşa etmek bakımından önemli bir iş başarmışlardır fakat kamusal alanda yer alıp kendi parasını kazanan kadının karşısına “koca parası yiyen” kadını koyarak yarattığı çatışmayla kadınların kurtuluşunu kamusal alanda yer edinmek olarak sınırlandırmış ve bir kadının karşısına yine başka bir kadını çıkararak yarattığı ikili karşıtlıkla ataerkinin inşa ettiği düzeni istemeden bile olsa yeniden üretmiştir. Bu nedenle ataerkinin örgütlenmenin ürettiği “kadın”dan bağımsız bir kadın söylemi var mıdır ya da

²² Parantez içi bana ait.

²³ Örnek bir çalışma için bkz. Ejder, Eylem “Açık Yara: Ülker Köksal’ın Adem’in Kaburga Kemliği Oyunu Üzerine Feminist-Eleştirel Bir Okuma Denemesi”, TED (Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü) Dergisi, Sayı 21, 2012.

oluşturulabilir mi sorusu önem arz etmektedir. Luce Irigaray, kadın ve erkek söylemleri üzerine yazdığında, Fransızcadan hareketle ve diğer Latince kökenli dilleri de inceleyerek dilin cinsiyetli olduğunu belirtmiştir. Kurucu gramerin eril bir yapısı olduğuna ve dişil artikellerin ikincil derecede önemli olduğuna dikkat çekmiştir. Eril olan, dilin yapısında merkez olduğunda söylem de otomatik olarak eril olana ait olur (Irigaray, 2006, s. 29-37). Irigaray’a göre dili değiştirmeden toplumu, toplumu değiştirmeden de dili değiştiremezsiniz. Bu bir açmaz gibi görünse de dilin kendi kendine evrim geçirmesi beklenemez, dilin yapısını akışkan kılmak ve söylemi dönüştürmek üzere eyleme geçilmelidir.

Önceki bölümlerde Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet rollerini performatif bir süreç olarak açıkladığı savı gündeme getirilmişti. Butler, insan olabilmenin ön koşulunun cinsiyetli olmak olduğunu yani bir bebeğin insan olabildiği anın kız mı oğlan mı sorusuna cevap verildiği an olduğunu, bu cevabın dışında kalanların insan olarak nitelenmediğini belirtmiştir. Judith Butler, Monique Wittig’den alıntılanarak “insanı geçerli kılan” cinsiyetin siyasi ve kültürel bir beden yorumu olduğunu ifade etmiştir (Butler, 2016, s. 193). Dil zaman içinde tekrarlanan bir dizi edimdir ve bu edimlerin ürettiği anlamlar yerleşmiş pratikler haline gelir. Cinsiyet söylemsel olarak kurulmuştur, heteroseksüel tarihsel açıdan tam ve yetkin konuşma hakkı erkeğe verilmiş ve dişilerden esirgenmiştir. “Cinsiyeti ‘adlandırmak’ bir tahakküm ve zorlama edimidir, kurumsallaştırılmış bir performatif edimdir” (Butler, 2016, s. 194). Dolayısıyla bu bakış açısı toplumsal cinsiyet – cinsiyet ayrımını geçersiz kılmaktadır. Erkek ve kadını doğal birer olgu değil siyasi birer kategori olarak yorumlayan Wittig, söylemin en ezici olduğu anın konuşabilmek için onu ezen mekanizmanın parçası haline gelmesi gerektiği andır demiştir ve kastettiği bu zorunlu heteroseksüel dil sistemi içinde kadınların, lezbiyenlerin, eşcinsellerin asla konuşan özne olamayacağıdır; onlar için sistem içinde konuşmak, konuşma imkânından mahrum kalmak anlamına gelmektedir. Butler ise dile bu kadar büyük sabit değişmez bir güç atfetmeyi reddetmiştir, dilin dönüştürülebileceğini vurgulamıştır.

Judith Butler’ın performatif kavramına dönecek olursak, Butler *drag performansların*²⁴ toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl alt üst edilebileceğine dair önemli

²⁴ Drag performans, genellikle abartılı kostüm, makyaj ve davranışlarla yapılan bir sahne sanatıdır. Drag performansçıları, genellikle karşıt cinsiyete ait özellikleri tiyatral bir şekilde sergileyerek toplumsal cinsiyet rolleriyle oynar. Bu performanslar çoğunlukla eğlence amaçlı olsa da politik ve sanatsal bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

ipuçları verdiğini belirtmiştir. “Drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarır” (Butler, 2016, s. 226). Yani bu parodiler toplumsal cinsiyetin kendini benzettiği “orijinal” kimliğin aslında kökeni olmayan bir taklit olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu performanslardaki yer değiştirmeler kimlikleri akışkan kılmış ve doğallaştırılmış toplumsal cinsiyet iddialarından geri çekilmiştir. Butler, bu performansların “orijinalin” anlamını yerinden ettiğini ve hatta zaten taklit edilen şeyin orijinallik mitinin kendisi olduğunu belirtmiştir. Toplumsal cinsiyet performe edenlerin ve seyircilerin²⁵ inandıkları ve inanç halinde icra ettikleri bir performanstır. Butler’ın deyişiyle toplumsal cinsiyet yaratılışını sürekli olarak gizleyen bir inşadır, toplumsal cinsiyetini doğru bir biçimde icra etmeyenler cezalandırılmakta, dışlanmaktadır. Toplumsal cinsiyetin performatif olması ortaya koydukları söylenen kimliği aslında oluşturdukları anlamına gelmektedir. Edimlerin tekrarına dayanan inşa edilmiş toplumsal cinsiyet rolleri dönüştürülebilirdir ve sabit olduğu varsayılan kimliği alt üst etmek tekrarlayan pratiklerin içinde mümkündür. Judith Butler, feminizmin asıl görevini inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak değil, bu inşaların - inşa olmuşlukla- mümkün kıldığı alt üst edici stratejilerin yerlerini bulmak ve ona yönelik itirazları tekrar pratiklerine katılarak kendi içinde müdahale ve yerinden etme imkânları yaratmak olarak tanımlamıştır (Butler, 2016, s. 239). Butler’ın kavramsallaştırması performansın ve söylemin dönüştürülebilir olduğunu ortaya çıkarması bakımından son derece önemlidir.

Marvin Carlson’ın performans üzerine yaptığı kapsamlı çalışma *Performans: Eleştirel Bir Giriş*’te performansı yalnızca tiyatroya özgü ya da diğer sanatlarla ilişkili bir unsur olarak görmediği, performansı gündelik yaşamımızı da belirleyen bir mesele olarak daha geniş bir perspektiften ele aldığı anlaşılmaktadır. Carlson’ın da referans aldığı Judith Butler ile ilişki içinde söylenebilir ki inşa edilen yapılar olarak bu rollerin alt üst edilmesi, dağıtılması yoluyla performansın yıkıcı yönü ile bir kimliğin inşa edilmesi ve ifade etmeyi mümkün kılan performansın yapıcı yönü birlikte varlık göstermektedir. Dünyadaki tüm performans biçimleri, toplumsal cinsiyet rolleri de dahil olmak üzere tekrar yoluyla yeniden üretilmekte ve bu yolla habitusa içkin bir meseleymişçesine süreklilik kazanmaktadır. Bu bakımdan temsilin kim tarafından, kime yönelik ve hangi amaçla kurulduğu tehlikeli bir meseledir zira politik tiyatro,

²⁵ Seyirciler aynı zamanda performansçı, performansçılar da aynı zamanda seyircidir.

kurulu olanın içinden konuşarak, tahakkümün kendi araçlarıyla onu içerden geçersiz kılmayı zorladığında suç ortaklığı ile eleştirel konum arasında ince bir çizgide yer almaktadır. Benzerlik ve tekrar vaadi taşıyan, “Öteki’ni Aynı olarak kurmaya ve temsil etmeye teşebbüs eden geleneksel temsil” (Carlson, 2013, s. 253) karşısında günümüzün performans/tiyatro/temsil anlayışı ne kadar farklılıklar barındıran kapsayıcı bir alan oluşturabilirse eril bakışı kırmaya o kadar yaklaşabilecektir. Aynıyı tekrar etmek değil, ifşa etmek, ters yüz etmek, mutlak olduğu iddia edilen anlamları dağıtmak gereklidir; bu türden bir yaratım söylemi dönüştürmek üzere işe yarar bir müdahale alanı olacaktır. Bu bakımdan ataerkinin belirlediği kültür ve temsiliyet içinde kadınların kendi deneyimlerine odaklanmaları ve deneyimlerini sahneye taşımaları geçerli bir eylem alanı oluşturmaktadır. Bu sayede ataerkil yapı ifşa edilebilir, parçalanabilir ve yeni bir söylemin önü açılabilir.

Marvin Carlson 1970’lerde ve 1980’lerdeki performans çeşitliliğine rağmen tiyatro ve performansın birbirini içermeye daha yatkın hale geldiğini belirtmiştir. Performansın başlangıçtaki tiyatro karşıtlığının kırıldığını, salt bedene ve harekete yapılan vurgunun esneyerek imge odaklı performansa ve dile dönüşe geçtiğini ifade etmiştir. Performansçıların fiziksel gösteriye entelektüel, politik ya da kendi üstüne düşünen bir derinlik katmak üzere söze başvurduklarını belirtmiştir. Solo ve toplu performansların dil kullanımına daha fazla başvurma eğilimini mevcut sistemde sesi duyulmayan bireylerle veya gruplarla ilgili çalışmalarda politik ve toplumsal konuların temel mesele haline gelmesine bağlamıştır. Bir diğer ifadeyle, performans daha fazla politikleştiğinde dil daha önemli bir bileşen haline gelmiştir (Carlson, 2013, s. 223). Marvin Carlson otobiyografik solo performansları örneklendirirken Whoopi Goldberg’in ve Eric Bogosian’ın Broadway ve Off-Broadway’deki kimi sahnelemelerinden söz etmiştir. Seyreden performans sanatçılarının “bu performans” değil, tiyatrocuların ise “bu tiyatro değil” yorumunu yaptığını belirtmiştir (Carlson, 2013, s. 176). Kategorilere sığmayan bu otobiyografik performanslar her iki alanın temsilcileri tarafından da dışlanmıştır. Oysa sınırları belirsizleştiren, akışkan hale getiren otobiyografik performanslar merkezi olmayan ve egemenlik kurmayan anlamın önünü de açmışlardır. Bunu daha iyi açıklamayı mümkün kılan kuir kuram normatif olanın dışında kalan bir tür kimliksizleşmeye²⁶ işaret etmektedir. “Normu

²⁶ Kimliksizleşme farklı kimliklerin deneyimlerini göz ardı etmek anlamına gelmemektedir, bu daha çok kimlik temelli ayrımcılığı yok edecek türden bir kimliksizleşme arayışıdır.

ihlal edene bir gönderme” olarak “kuir” kavramı normal ve anormal yeniden tanımlamak için alan açmaktadır. Ne olduğundan çok neye karşı olduğu daha açık olan kuir kuram, norm dışı olanı merkeze çağırmayı değil bizzat merkezi dağıtmayı hedeflemektedir (Yardımcı, 2012). Cinsel kimliklerin doğal olmadığı ve tarihsel olarak kurulduğu önermesiyle ortaya çıkan kuram sınırlarını genişletmeyi sürdürerek kategorileri ve her türlü ikili karşıtlığı geçersiz kılmayı hedeflemektedir. Solo performanslar/tek kişilik oyunlar kategorilere sığmayarak sahne sanatlarının sınırlarını belirsizleştiren ve anlatı biçimlerini dönüştüren melez yapılar olarak öne çıkmaktadır.

Marvin Carlson’ın işaret ettiğine göre kimlik ve otobiyografiyle kurulmuş performansların en gelişmiş örnekleri toplumsal cinsiyet üzerine olanlardır. *Kimlik performansı* olarak tanımlanan bu türde öncelikli olarak kadın performansları sonra farklı cinsel kimliklerin ve etnik azınlıkların performansları artış göstermiştir. Kadın performanslarına bakıldığında fark edilen üç temel eğilim kadınların kişisel deneyimleri, ortak geçmişleri ve feminist aktivist stratejilerdir. Bu bakımdan otobiyografik malzeme ve kişisel deneyim feminist performanslar için ortak çıkış noktası haline gelmiştir. Bu performanslar toplumda kadın olmanın ne demek olduğuyla ilgilidir ve bu bağlamda odaklanılan kadınların özgül deneyimleri aynı zamanda dönemin yükselen kadın hareketinin de meselesidir. Tıpkı bugün Türkiye’de yaşayan kadınların gündemini belirleyen kadın cinayetlerinin tiyatronun meselesini de belirlemesi gibi bir etkileşim söz konusudur. Carlson, bu türde kadınları cezbeden şeyin kontrol sağlamalarına izin vermesi olduğuna dikkat çekmiştir; kadınlar, geleneksel olandan farklı olarak aynı anda yazar, yönetmen, yapımcı, oyuncu olabilmişlerdir (Carlson, 2016, s. 220). Kadınlar, sağladıkları bu kontrol sayesinde kendi söylemlerini geliştirme imkânını ellerinde tutabilmıştır.

1970’lerde ikinci dalga kadın hareketinin yükselişiyle paralel olarak yeni bir tarih yazılmaya başlanmıştır. Bu, tiyatro özelinde hem kadınların sahnede yeni bir temsil ve söylem alanı geliştirmeye başlamaları hem de merkez tarihin yok saydığı kadınların ve çalışmalarının görünür kılınması olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra kadınları baskı altında tutan eril tahakkümün, kadınların olası başarılarının veya üretkenlik alanlarının baltalanmasındaki etkisi de ortaya çıkmıştır. 1970’lerden bu yana kadınlara belirli aralıklarla “Neden hiç ‘büyük’ kadın sanatçı yok? Neden ‘büyük’ kadın bilim

insanı yok?” diye sorulmaktadır.²⁷ Büyük sanatçı olabilmenin ya da büyük bilim insanı olabilmenin maddi koşullarını tartışmayı da gerektiren bu soru kadınlar tarafından tam da soran erkeğe yöneltilmesi gereken bir sorudur zira sorunun muhatabı kadınları eve kapatan ve tarih yazma imkânını tekelinde tutan erkek egemen yapının kendisidir. 1970’lerden bu yana gittikçe güçlenen bir biçimde kadınlar egemen tarihte reddedilen anlatılarını görünür kılmakta ve deneyimlerini sahneye taşımaktadır. Kadınlar tarafından üretilen, kadınların kişisel ve kamusal alandaki deneyimlerine dayanan performanslar/oyunlar artış göstermeye devam etmektedir. Kadınlar eril bakış tarafından belirlenmiş ataerkil temsil düzenini dağıtarak kadın deneyimlerinin sahnede temsiline dair özgürleştirici alanlar açmaktadır. Egemen kültürel kodlar yapı bozuma uğratılmakta, seyircinin alışık olduğu ataerkil varsayımlar dağıtılmaktadır.

Sue-Ellen Case’in *kişisel tiyatro* olarak tanımladığı ve kimlik performansları ile otobiyografik performanslarla benzer nitelik taşıyan performanslar/oyunlar kamusal hayattan uzak tutulan ve eve kapatılan, performans alanları çoğunlukla evleriyle sınırlı olan kadınların kişisel deneyimlerine dayanmaktadır. Özel alanda varlık gösterme deneyimlerine bağlı olarak kadınların aileleriyle ve arkadaşlarıyla kurdukları kişisel diyaloglar gelişmiştir. Kadınlar özel alan deneyimlerini bir yöntem haline getirerek hem içeriği hem biçimi bu deneyimler yoluyla kurmuştur. Bu eğilim kadınların dışlandığı bir başka alan olan edebiyatta da kendini göstermiştir. Türkiye’de Jale Parla, Nurdan Gürbilek, Sibel Irzık, Hülya Adak gibi araştırmacıların önünü açtığı kadın yazını incelemelerinin en güncel örneklerinden biri Bilge Ulusman tarafından yazılan *Edebi Babanın Reddi: Kadın Yazınında Kurucu Söylem, Türsel İşlev ve Anlatısal Arayışlar* (2025) başlıklı çalışmadır. Ulusman, kitabının son bölümünde erken Cumhuriyet döneminde, Halide Nusret tarafından yazılmış “Öldüren Kadınlar Serisi”nden (1924) söz etmiştir; “Sahibini Öldüren Kadın”, “Nişanlısını Öldüren Kadın” ve “Eşini Öldüren Kadın” adlı üçleme cinayet romanlarında Ulusman’ın deyişiyle “erkek şiddetine karşı failliği ele geçiren bu kadın karakterlerin ‘hakk-ı hayat’ mücadelesi” söz konusudur. Bu anlatılarda alışlagelmiş biçimiyle “parçalanmış bedenler, kan ve suç pornografisi yeniden üretilmez” (Ulusman, 2025, s. 332). Bu romanlarda şiddet eril tahakkümle birlikte tartışmaya açılmıştır ve kadınlar şiddeti içselleştirmemiş faillerdir. Romanlarda dikkat çeken kadınların failliğinin yanı sıra anlatının kurulma biçimidir; anlatı kimi zaman bir hâkime, kimi zaman bir mektup

²⁷ Bu konu hakkında bkz. Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” 1971.

aracılığıyla kardeşe kimi zamanda bir gazeteciye “olanı biteni anlatma” olarak daha çok monolog halinde ortaya çıkmıştır. Kadınların yazıp ettiklerinin ve deneyimlerini aktarma biçimlerinin daha çok otobiyografi, biyografi, monolog olarak ortaya çıkması kadınların kamusal hayatın dışında, ev içinde biricik bir yaşam sürmesiyle birlikte değerlendirilmelidir. Hâkim söylemin ve daha genel anlamda dilin erkek egemenliğinde olmasının yanı sıra halihazırda kadınların kolektif geçmişi, deneyimleri ev içinde ve tekil bir söylem alanında yoğunluk göstermektedir bu nedenle kadınlar en iyi ifade olanağını “bildiği yer”den ortaya çıkarıp dönüştürerek anlatıyı “kendinin” kılmaktadır.

Sahne de kişisel olanın toplumsal olanla birlikte yeniden düşünülmesini sağlayan “kişisel tiyatro” kadınların kişisel deneyimlerinin aslında toplumsal yapıların parçası olduğunu ifade eden “kişisel olan politiktir” önermesini sahneye taşımıştır. Kişisel olan “...hayattan bağımsız düşünülemez bu yüzden de taklide değil icraya dayalıdır. Taklit gibi sürekli tekrarı hedeflemez, günlük hayatla iç içedir. Bu, şimdiki zamanın diyalogudur; izleyiciyle araya mesafe (sınır) koyan güvenli dördüncü duvar yoktur” (Case, 2010, s. 83). Bu bakışla performans sanatında ve tiyatrodaki konvansiyonel anlayışın dışında bir sahne, karakter, olay örgüsü, metin ve seyirci anlayışı oluşturulmaktadır. Kadınların kişisel deneyimlerinin toplumsal ve politik olarak değerlendirilmesi ve sahneye taşınmasıyla ortaya çıkan performanslar/tek kişilik oyunlar ataerki varsayımları dağıtan yeni bir bakış açısı oluşturmaktadır. Böylelikle tek kişilik oyunlar, eril söylem ve temsil mekanizmaları karşısında alternatif bir söylem alanı olarak önemli bir yer tutmaktadır.

3.2.2. Kurmacanın İşlevi Üzerine

Çalışmada söz konusu edilen oyunlarda anlatılan hikâyelerin kişisel deneyimlerden beslenmesi bir yana bunların birer kurmaca olduğunu hatırlayalım. Tiyatro teorisini Beliz Güçbilmez kurmaca ve gerçek ilişkisi üzerine yazdığı *Anne Ben Düştüm mü: Kurmacalara Neden Muhtacız?* adlı çalışmasında çoğunlukla yapılanın aksine kurmaca ve gerçek arasındaki benzerlikler yerine farklar üzerine eğilmiştir. Güçbilmez’in yanıt aradığı sorulardan biri şudur, belge oluşturmada etkin rolü olduğu kabul edilen fotoğraflarda, gazetelerde bile hakikati bulamazken nasıl olur da gerçeklik iddiasından geri çekilmiş olan kurmacalarda hakikati buluruz? Güçbilmez’e göre kurmaca stratejik olarak kuşku yaratacak bir biçimde örgütlenmediyse, kurmaca

olarak yaratılan anlamda kuşkuya yer yoktur. Kurmacada seyirci ya da okuyucu kapalı kapılar ardında yaşanan her olayın tanığı olur, karakterlerin birbirleri hakkında bilmediği her şeyi bilir. Örneğin Hamlet'in nasıl öldüğünden eminizdir ancak kurmaca dışı bir siyasi figürün nasıl öldüğüne dair kimi veriler olsa dahi çeşitli varsayımlarda bulunabiliriz, kurulmuş olan ise size sadece belli olasılıklar bırakır. Bu da bilimsel verilerin bile yanlışlanabildiği hayata kıyasla onu güçlü yapan şeylerden biridir. Jacques Rancière *Kurmacanın Kıyıları* adlı çalışmasının giriş bölümünde Aristoteles'in *Poetika*'sından alıntılanarak kurmacayı herhangi bir deneyimden ayıran şeyin daha az gerçeklik değil daha fazla rasyonellik olduğunu ifade etmiş ve bu rasyonelliği tartışmaya açmıştır. Söz konusu rasyonellik geçerli bir neden-sonuç ilişkisiyle sağlanmaktadır. Güçbilmez'e göre kurmaca, dünyayı model alan ve onu kavranabilir hale getiren tasarımıdır. Hayatın içinde onu deneyimlerken bütünlüklü bir biçimde karşıdan bakma lüksümüz yoktur oysa kurmacalar hayatın her bakımdan kaotikliğini aşp bir tasarımın hayata kıyasla yalınlığından anlam çıkarmayı sağlar. Güçbilmez'in kastettiği yalınlık kurulan bu rasyonellelikle ilgilidir ve kurmacalara, sunduğu arı rasyonellik sayesinde artırdığı kavrama gücü nedeniyle muhtaç olduğumuzu belirtmiştir. "İyi kurmaca bize bir şey öğretmeyi, açıklamayı, bizi bir fikre ikna etmeyi hedeflemez ama kurmacayla karşılaşmak ondan kaçınılmaz olarak bir şeyler öğrenmemizi sağlar" (Güçbilmez, 2024, s. 223). Güçbilmez'e göre iyi bir kurmaca öğretmeyi hedeflemediği halde öğretici olabilen ve arkasında kuvvetli bir soru bırakabilendir.

Kurmacanın işlevselliğini dünyayı algılanabilir ve düşünülebilir olarak kurmasında bulan Jacques Rancière, Aristotelesçi düşüncenin klasik kurmaca kavrayışının temelini oluşturduğunu ancak bunun sınırlı bir kavrayış olduğunu kurmacanın - barındırdığı rasyonellik ilkesiyle birlikte- çoktan sınırlarını aşp genişlediğini ifade etmiştir. Aristotelesçi düşüncede kimlerin tragedyaya kimlerin ikincil tür olarak komedyaya uygun olduğu belirlenmiş dolayısıyla kimlerin hikâyelerinin anlatılıp anlatılmayacağına ya da ne koşullarda anlatılacağına dair sınırlar çizilmiştir. Rancière, klasik kurmaca rasyonalitesinin insanlığın çok küçük bir kesimiyle ilgilendiğini belirtmiştir; eğer bugün kurmaca bu bakış açısıyla işlemeyi sürdürseydi sıradan insanları bilmez, onlarla ilgilenmez yani onları rasyonalize etmeye çabalamazdık (Rancière, 2019, s. 12). Seçkin insanlarla sıradan insanları ayırarak kurmacanın içinde de hiyerarşi kuran dışlayıcı anlayış kurmacadan duyduğumuz ihtiyacı karşılamamak

üzerine kuruludur. Öte yandan Rancière, kurmacalarda, kurmaca oluşunu açıkça ilan etmiş olmasına karşın gerçeklik iddiası taşıyan kimi toplum bilimlerinde aranmadığı kadar gerçeklik arandığını belirtmiştir. Oysa kurmacanın olanı olduğu gibi yansıtma sorumluluğu yoktur; politik ve estetik bir mesele olarak kurmaca kurulu düzenin içinden konuşmaktan çok bu yapıları alt üst ederek görünür olmayı görünür kılmak üzere çalışır. Kurmaca dönüşebilen yapısıyla sınırları sürekli aşarak yeni görme ve anlama biçimleri oluşturur; sabit anlamlar değil, alternatif tarihler ve bağlamlar kurar. Beliz Güçbilmez de benzer biçimde, kurmacanın gerçeklikle ilişkisi için sık sık “benziyor ama aynı değil” hatırlatması yapmıştır. Temsil gerçeğin yerine göz dikmemiştir, ona çeşitli biçimlerde işaret etmektedir. “Temsil orijinalin kesin namevcudiyeti, yokluğu üzerine kuruludur” (Güçbilmez, 2024, s. 193). Fakat temsil, “orijinali” hakkında fikir verme, hatta “orijinalini” daha anlaşılır kılma gücüne sahiptir.

Ayten diye biri yoktur öte yandan bütün kadınlar o veya bu şekilde Ayten’dir. Zira sahnedeki kadınlar -oyun kişisi olarak- kendi travmalarını değil, tarih boyunca kadınların maruz kaldığı şiddetin izini sahneye taşımaktadır, bu sayede kolektif geçmişimize işaret etmektedir. Dolayısıyla bir oyun hem asla tamamen yeni değildir hem de asla tamamen aynı değildir. Rancière, -tiyatral ya da değil- hikâyelerin malzemesini hayattan toplamasına karşın hayattan farklı yazılmasını sağlayacak mesafeye sahip olduğunu belirtmiştir. Bu bakımdan tiyatro bir araya gelme, mesafe alma ve kendi üstüne düşünme fırsatı sunmaktadır ve bunu gerçeğin bir benzeri ile değil onu farklı biçimlerde yeniden kurarak yapmaktadır. Böylelikle seyircisinden oyuncusuna dek tüm paydaşlarına hayattaki performanslarını gözden geçirmek ve dönüştürmek üzere ilham olabilecektir. Kurmacalara bozabildiği, “sabit” sayılan anlamları dağıtabildiği, yaşadığımız dünyada gerçeğe değil, gerçeğin kurulmuş olabileceğine işaret ettiği ve böylece hakikati açığa çıkarabildiği için ihtiyacımız vardır. Ancak o zaman Sue Ellen Case’in ifade ettiği gibi sanatçılar ve kültür kuramcıları aktivist ve devrimciler, söylem ve temsil biçimleri ise molotof kokteyli olabilir.

3.2.3. Tek Kişilik Oyunlar ve Seyirci

Göstergebilim, dilbilim ve anlatı üzerine çalışan Roland Barthes “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” adlı makalesinde anlatısı olmayan bir toplumun olmadığından

söz eder; hikâye anlatıcılığı iletişime geçmenin, ifade etmenin, anlam yaratmanın çok eski bir yoludur (Barthes, 2023, s. 101). Anlatıyı toplumsal ve kültürel bir mesele olarak ele alan Barthes, anlatının yalnızca romanlarda, hikâyelerde ya da tiyatrodan değil, günlük yaşamın her alanında varlık gösterdiğine dikkat çekmiştir. Bu yüzden anlatı, çok yönlü bir anlam üretme biçimidir. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* derlemesinde yer alan “Hikâye Anlatıcısı” bölümünde, anlatının hayata içkinliğini göz önünde bulundurarak bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynağın deneyim olduğunu belirtmiştir. “Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir” (Benjamin, 2021, s. 90). Hikâye anlatıcılığının bizden gittikçe uzaklaştığını da ekleyen Benjamin, bunu deneyim aktarımının değer kaybedişine bağlamıştır fakat hikâye anlatıcılığının ölümünü ilan ederken bile bunun aksini umduğu apaçık ortadadır. Benjamin’e göre enformasyon ve sözlü geleneğin ürünü olmayan roman, anlatının düşmanlarıdır. Byung Chul Han, *Anlatının Krizi* adlı çalışmasında özellikle Benjamin’i referans alarak anlatı sonrası bir çağda yaşadığımızın altını çizmiştir. Benjamin, anlatının yok oluşunu deneyim yoksulluğuna bağlarken Han buna katılmakla birlikte bugünden bakma imkânına sahip biri olarak dijital ve neoliberal bir dünyada anlatı kurmanın mümkün olamayacağını ve “storytelling”in artık “storyselling” anlamına geldiğini, kapitalist dünyanın ancak hikâye satabileceğini de eklemiştir. Han, Benjamin’in enformasyonla kurduğu eleştirel ilişkiye benzer olarak anlatının değer kaybedişini dünyanın verilerle açıklanabilir hale gelmesine bağlamış ve bunu dünyanın büyüsunü kaybetmesi olarak yorumlamıştır zira açıklanabilir, olgusal bir dünya anlatı kurmaya uygun değildir, anlatı açıklamakla değil, bağlar kurmakla ilgilidir. Öte yandan bugün sıklıkla yeni anlatı biçimlerinin tartışmaya açıldığı çalışmalar ve bu çalışmalara konu olan üretimlerle karşılaşmaktadır. Olasılıkla dünyaya büyüsunü yeniden kazandırmak isteyen araştırmacı ve sanatçılar veriye indirgenemeyen, deneyime ve çok anlamlılığa dayalı yeni anlatı olanaklarını araştırmaktadır. Anlatının bugün hala anlamını koruduğunu savunanlar ve anlatının çoktan yitip gittiğini savunanlar arasında anlatının zamanın ruhuyla ilgili olduğu yönünde bir fikir birliği mevcuttur. Dwight Culler “Monodrama and the Dramatic Monologue” başlıklı makalesinde anlatı formuna dayalı monodramın/tek kişilik oyunların içinde bulunduğu çağın meselelerini çözmeye yönelik bir öneri taşıdığını ve zamanın ruhuyla ilintili bir tür olduğunu ifade etmiştir.

Bugün egemen söylemi yeniden üretmede tartışmasız başarı sahibi klasik anlatının sınırlarını her bakımdan genişletmiş, barındırdığı hiyerarşik ve merkezi yapıyı dağıtmış olan anlatılarla karşı karşıyayız. Yaygın olarak karşımıza çıkan tek kişilik oyunların klasik anlatı geleneğinin dışına çıkan akışkan bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Mark Currie *Postmodern Narrative Theory* adlı çalışmasında bugünün anlatı kavrayışı ile klasik anlatının farklarını açıkça ortaya koymuştur; modern sonrası dönemde anlatı, klasik anlatının reddine dayanmaktadır. Bu anlatıların doğrusal olmayan, parçalı, zaman atlamalı ve iç içe geçmiş hikâyelerden oluştuğu görülmektedir. Klasik anlatıda olduğu gibi yönlendirme ihtiyacı duyulmamakta ve alımlayıcı/seyirci daha “etkin” bir konuma yerleştirilmektedir. Bu anlatılarda gerçek ve kurmaca arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir, kendine işaret eden, doğasını sorgulatan esnek bir yapıdan söz etmek mümkün hale gelmiştir. Öte yandan bu tezde incelenen tek kişilik oyunlar, klasik anlatının ve temsil anlayışının temel unsurlarından biri olan taklit kavramıyla doğrudan bir kopuş yaşamaz ancak temsil ettikleri dünyanın “doğrudan taklidi” yerine, bu dünyanın bozuma uğramış, kırılmış, parçalı bir versiyonunu sunmaktadır. Burada temsil, “sabit” anlamları yeniden üretmekten ziyade onları sarsmak, yeniden kurmak ya da çoğullaştırmak üzere işlemektedir. Dolayısıyla bu oyunlar, klasik temsil anlayışını dönüştürerek politik ve estetik bir müdahale alanı yaratmıştır. Bu bağlamda, taklit sadece bir benzerlik kurma aracı değil aynı zamanda bir müdahale biçimi olarak ele alınmıştır. Tek kişilik oyunlarda karşılaşılan parçalı anlatılar, kırık zaman çizgileri, doğrudan seyirciyle kurulan ilişki ve çoklu kimlik geçişleri temsilin sabitliğini sarsmaktadır. Bu sarsılma ise, sahnenin politik bir sorgulama zeminine dönüştüğünü göstermektedir. Bu bakış açısıyla tek kişilik oyunlarda oyunculuk anlayışı ve oyuncu-seyirci ilişkisini irdelemekte fayda vardır.

Tek kişilik oyunlarda, genellikle minimum dekor ve aksesuarın yardımıyla oyuncu, neredeyse boş sahnede bir anlatıcı olarak varlık göstermektedir. Bu oyunlarda ortaya çıkan performans tek bir oyuncu aracılığıyla görünür olsa da hazırlık ve prova süreci çoğunlukla kolektif çalışmaya dayanmaktadır. Oyuncular büründükleri birkaç oyun kişisini bir arada sahneye taşımakta ancak anlatının içinde başka birine dönüşmek amacıyla herhangi bir aksesuar ya da farklı bir kostüm kullanma ihtiyacı duymamaktadır; bunu tonlamada, mimik ve jestlerde meydana getirilen farklarla sağlamaktadır. Ayrıca tek kişilik oyunlarda yaygın olarak dans etmek, türkü veya şarkı söylemek, maniler söylemek gibi zenginleştirici unsurlardan faydalanılmaktadır. Bu

oyunların öne çıkan özelliği ise doğrudan seyircilere yönelmeleridir. Agnieszka Ayşen Litko, “Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu” başlıklı çalışmasında bu oyunlarda seyirci ve oyuncu arasında sırdaşlığa benzer bir ortaklık kurulduğuna işaret etmiştir, bu da seyirci-oyuncu arasında ortak bir “an” yaratmaya bağlıdır. Tek kişilik oyunlarda, seyirci ve oyuncu ilişkisinin eşitliğe dayalı olduğu görülmektedir; anlamın “şimdi sana bir şeyler öğreteceğim” iddiasıyla değil “seninle bir şeyler paylaşacağım” yaklaşımıyla kurulması, bir tür iktidar ilişkisinin kurulmamaya gayret edildiğini göstermektedir. “Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: “Meddah” Tek Kişilik Tiyatro” başlıklı makalesinde Agnieszka Ayşen Kaim²⁸, Peter Brook’un tiyatro arayışları sonucunda “tiyatro çok başlı hikâye anlatıcısıdır” düşüncesine vardığını belirtmiş ve Brook’la ilişki içinde tek kişilik oyunlar için “tek başlı fakat çok sesli bir hikâye anlatıcısıdır” diye eklemiştir.

Mike Alfreds *Different Every Night: Freeing the Actor* adlı kitabında benimsediği dinamik ve seyirciyle bağ kuran bir tiyatro anlayışı ışığında hikâye anlatıcısı olarak oyuncu üzerinde durmuştur. Alfreds, oyuncunun mekanik bir “canlandırıcı”dan öte, seyirciyle doğrudan ilişkiye geçen bir hikâye anlatıcısı olduğunu belirtmiştir. Her bir performansın birbirinden ayrı ve dinamik olması gerektiğini savunmuş ve bunun için karakterin temel motivasyonu doğrultusunda doğaçlamalara yer verilmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Ayrıca oyuncunun sesinin ve bedeninin imkânlarını genişleterek kullanmasının anlatıyı besleyeceğini vurgulamıştır. Tüm bunlar oyuncunun esneklik sağlayabileceği, daha özgür ve yaratıcı bir oyunculuk anlayışına işaret etmektedir. Alfreds’in oyunculuk anlayışı klasikleşmiş yöntemlerden Stanislavski sisteminde²⁹ seyirciyle araya dördüncü bir duvar koyan, içselleştirmeye ve adeta “rolü yaşamaya” dayanan oyunculuk yöntemine tezat oluşturmaktadır. Alfreds’e göre oyuncunun görevi gerçekçi bir karakter yaratımından ziyade hikâyeyi canlı ve etkili bir biçimde aktarmaktır, bu bakımdan oyuncu hikâyeyi aktarmaya hizmet eden bir araçtır. Konvansiyonel tiyatro anlayışında “gerçeklik” algısını güçlendirmek adına örülen dördüncü duvar seyirciyle göz göze gelmemek, seyirciyle ilişkiye geçmemek üzerine kuruludur ve bu aslında seyirciyi yok saymak anlamına gelmektedir. Alfreds’in kitabında paylaşılan deneyime olan vurgu ise yok sayılan bu ilişkiden yani oyuncuların

²⁸ Soyadı değişikliği söz konusu.

²⁹ Stanislavski sistemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Konstantin Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, 1936; *Bir Karakter Yaratmak*, 1948.

kendi aralarında ve seyirciyle kurduğu organik ilişkiden doğmaktadır. Seyirciyle ilişkiyi gözeten bu yöntem tek kişilik oyunlar için oldukça uygundur. Bugün tiyatrunun alametifarikasını açıklarken seyirciler ile oyuncuların “bedensel bir aradalığına” yeniden dikkat çekilmektedir. Bu bakımdan tiyatrunun kolektifliği salt üretim/prova sürecinde yatmamakta, seyirci de bu ekibin bir parçası haline gelmektedir zira sahnelemeyi -yalnızca anlamlandırma süreci olarak bile değerlendiresek- ister istemez belirlemektedir.

Erika Fischer-Lichte’nin aktardığına göre Max Hermann sahneleme kavramına dikkatleri çekerken tiyatrunun edebiyatın bir alt dalı olmadığını zira esasen tiyatro ve edebiyatın birbirine karşıt olduğunu; tiyatrunun seyircinin ve ona hizmet edenlerin emeğiyle inşa edildiğini belirtmiştir. Hermann, tiyatroda sahnelemenin metinden önce geldiğini vurgularken aynı zamanda tiyatrunun kolektifliğine dikkat çekmiştir (Fischer-Lichte, 2016, s. 47). Tiyatroya içkin ortak deneyimin canlanması seyirci ve oyuncunun bedensel bir aradalığına bağlı olarak karşılıklı etkileşimle mümkün olmaktadır. Tiyatro, seyirciyle arasına ördüğü dördüncü duvarı yıkıp seyirciyle doğrudan ilişkiye geçmeye başladığında bu deneyimi canlandırmış olur. Hermann, sahnelemenin bu buluşmaya, karşılaşmaya ve etkileşime geçmeye bağlı olduğunu belirtmiştir. Tiyatronun canlı yapısına, seyirci ve oyuncunun aynı mekânı ve zamanı paylaşmasına vurgu yapan ve tiyatrunun ayırt edici özelliği olan *şimdi ve buradalık* anlamın her defasında farklı koşullarda farklı seyircilerle yeniden kurulacağına işaret etmektedir. Tek kişilik oyunlarda, doğrudan seyirciye yönelmekle kalınmayıp seyirci de sahnelemenin bir parçası haline getirilmektedir. Seyirci ile kurulan diyaloglar, birlikte edilen danslar ve doğaçlamalar yoluyla seyirci zaman zaman oyuna dahil edilir böylelikle seyirci oyuncu bir aradalığı işlerlik kazanır; oyun tekrarlanamaz hale gelir ve hiçbir sahneleme bir diğerrinin aynısı olmayacaktır.

Erika Fischer-Lichte’ye göre klasik tiyatrunun arzuladığı, oyuncuyu dramatik karakterin duygusal ve ruhsal durumunu gösteren bir metne dönüştürme iddiası oyuncunun bedensel ve zihinsel sürecin sonucu olarak ortaya çıkardığı enerjiyi, *mevcudiyetini* (presence) yok etmek anlamına gelmektedir (Fischer-Lichte, 2016, s. 133). Oysa sahne sanatlarında, sanatçının ürünü kendi bedeninden bağımsız olarak varlık göstermemektedir zira “oyuncunun görüngüsel bedeni, yani onun dünyadaki bedensel varoluşu, oyun kişinin ortaya çıkması için gerekli olan varoluşsal koşulu meydana getirir” (Fischer-Lichte, 2016, s. 250-251). Fischer-Lichte, geleneksel olarak

mevcudiyet ve temsiliyet kavramlarının karşıt olarak kurulduğunun ancak bugün tiyatrodaki bu kavramların ikili zıtlık belirtmediğinin ve birlikte meydana gelebildiğinin altını çizmektedir. Bugün oyun esnasında herhangi bir an oyuncunun “mevcudiyet”inin algılandığı bir başka an oyun kişisi olarak algılandığı örneklerle rastlanmaktadır. Otobiyografik malzemeye sahip tek kişilik oyunlarda, oyuncu bedenini yalnızca bir karakteri temsil etmek için değil, bir anlatı aracı olarak da kullanmaktadır. Oyuncu, bedeninin tüm olanaklarını kullanarak dans ederek, şarkı/türkü söyleyerek, çok sayıda karakteri canlandırarak ve seyirciyle doğrudan iletişime geçerek dolayısıyla kendi bedensel ve zihinsel varlığını ortaya koyarak mevcudiyet göstermektedir. Tiyatroda *şimdi ve burada* ortaya konan *mevcudiyet* aynı zamanda seyircinin de mevcudiyetidir.

Öte yandan, seyirciyi gerçek bir katılımcıya dönüştüren ve sahnelemenin gidişatında belirgin dönüşümler sağlayan radikal performanslara kıyasla tek kişilik oyunlarda seyirciyle ilişkiye girme biçiminde ortaya çıkan etkileşimin sınırlı olduğu bu nedenle de etkin bir seyirciden söz edilemeyeceği eleştirisi olanaklıdır. Çalışmanın önceki bölümlerinde yirminci yüzyıl tiyatrosunda, özellikle politik eğilimler doğrultusunda hareket edenlerin aktif bir “seyirci” tanımı oluşturmayı hedeflediğine değinilmişti. Kimine göre seyirci kurmacanın büyüünden çıkmalı ve empatik bir tavır geliştirmek yerine eleştirel bir tavır geliştirmeliydi kimine göre ise daha radikal biçimlerde oyuncu ve seyirci arasındaki ayrım neredeyse yok edilerek seyirci bir katılımcıya dönüşmeli ve sahneye çıkarılmalıydı. Bilmenin ve eyleminin tersi olarak bakmak, dolayısıyla bakan “seyirci” konumu geleneksel olarak edilgen bir konum olarak görülmüştür. Oysa Jacques Rancière başka bir bakışla *Özgürleşen Seyirci* adlı çalışmasında “seyirci”nin konumunu halihazırda etkin bir bileşen olarak yeniden değerlendirmeyi önermiştir. Kişinin “seyirci” olarak deneyimi düşünme ve anlamlandırma sürecidir; bu sürecin eylem karşısında edilgen olduğu yanılsamasını yaratan daha önce kurulmuş karşıtıtlıklardan başka bir şey değildir. “Mesafe ortadan kaldırılması gereken bir kötülük değil, tüm iletişimin olağan koşuludur” (Rancière, 2021, s. 17). Bu nedenle Rancière’e göre gerekli olan seyircileri oyuncuya dönüştürmek değil, seyircinin “etkin”liğini, ona geri vermektir. Tiyatroda, üretilecek potansiyel anlamlara ya da deneyimlere seyirci ortak yaratıcı olmaya halihazırda davet edilmiştir. Tiyatro ve performans kuramcısı Marvin Carlson’ın da işaret ettiği gibi anlamın seyirciyle birlikte yaratıldığı

sorgulandığı bir ortamda seyirci zihinsel ve/veya fiziksel katılımıyla praksise³⁰ dahil olmakta ve kaçınılmaz olarak etkin bir pozisyon almaktadır.

Bu oyunlarda seyirciyle kurulan ilişki diğer radikal örneklerle kıyaslandığında sırf daha az “çarpıcı” bulunabileceği için daha etkisiz yahut görünmez değildir. Seyirciyi tümüyle oyuna dahil etmese de direkt olarak seyirciye bakan, ona konuşan, onunla etkileşen ve aynı zamanda ona mesafe tanıyabilen tek kişilik oyunlarda seyirciyle dinamik bir ilişki kurulmaktadır. Söz konusu edilen tek kişilik oyunlar da seyirciyle oyuncunun karşılaşmasına dayanan belirli bir anı paylaşmayı gözetten bir bakışa sahiptir. “Dansöz”ü sahneye koyan diğer oyunlarını da anlatının olanaklarından faydalanarak üreten Mek’an Sahne ekibi bir röportajda bunu şöyle ifade etmiştir:

Seyirci bir sahneye baktığını ve maharetli bir aracı vasıtasıyla orada olmayan bir öyküye tanık -hatta dahil- olduğunu hiç unutmasın isteriz. Tiyatroda bizi büyüleyen şey tam olarak bu zaten. *Anlatı mek’an’da bir andır*, mottomuz da bundan sebep. Orada, mekânda, seyirciyle oyuncu arasında bir *an* yaratmak (TEB Oyun 37, 2018, s. 22).

Tüm bunlar ışığında söylenebilir ki anlamını yeniden kazanan *deneyimin* hem biçimi hem de içeriği belirlediği katmanlı bir anlayışın önü açılmıştır. Merkezi söylemler karşısında deneyimin öne çıkması anlatıya ve tek kişilik oyunlara değer kazandırmıştır. Zira deneyimden doğan anlatı, mevcut yapıları sorgulama, alternatif bakış açıları sunma ve dünyayı yeniden anlamlandırma potansiyeline sahiptir.

³⁰ Dünyayı değiştirmeye yönelik etkinlikler toplamı.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Sahnede “Faile” Dönüşen Kadınlar

Bu bölümde ortaya konan bulgular, bağımsız tiyatro toplulukları Temsili Sahne ve Mek’ân Sahne tarafından sahnelenen “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” adlı iki tek kişilik oyunun incelenmesiyle elde edilmiştir. Oyunlar çalışmanın alt problemleri bağlamında ele alınmıştır. “Eril Söylem Karşısında Kadınların Deneyimleri: Performansı Dönüştürmek” bölümünde açıklandığı gibi tek kişilik oyunlar eril söylem ve temsil mekanizmaları karşısında alternatif bir söylem alanı oluşturabilmektedir. Söz konusu tek kişilik oyunlar, kişisel deneyimlere odaklanmaktadır ve kişisel olanın ne denli politik olabileceğini yeniden gözler önüne sermektedir. Oyunlar eril şiddetin kaynağı, sonuçları ve bu şiddeti mümkün kılan yapıları da ortaya çıkararak şiddetin politik boyutunun görünür kılınmasına olanak tanımaktadır. Oyunlarda, kadınların alışlagelmiş biçimiyle kurban olarak temsil edilmeyip fail konumuna yerleştirildiği görülmektedir, bu seyircinin şiddete dair yerleşik algılarını yerinden etmeye yönelik bir tutumdur. Kadın suçluluğu söz konusu olduğunda belirsizleşen mağdur, fail, kurban ayrımı bu anlatılar aracılığıyla sahnede yeniden tartışmaya açılmaktadır. Bu doğrultuda, her iki oyunun sahnelemeleri ve anlatı yapıları üzerinden eril şiddeti ters yüz eden stratejiler tartışılmaktadır.

4.1.1. “Herkes Kocama Benziyor”

Temsili Sahne’nin 2020 yapımı, toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil normları sorgulayan tek kişilik oyun “Herkes Kocama Benziyor”un yazarı ve yardımcı yönetmeni Alis Çalışkan, yönetmeni Hakan Emre Ünal’dır, oyunun dramaturjisi ekip çalışmasıyla yapılmıştır.³¹ Oyun pavyonda çalışan tuvalet temizlikçisi Ayten’in deneyimlerine odaklanmaktadır, Ayten’in hikâyesine oyuncu Pınar Güntürkün aracı olmaktadır. Seksen dakika kadar süren oyuna Ayten’in söylediği türküler eşlik etmektedir. Dekor yok denecek kadar az kullanılmıştır, sahnede yalnızca bir sandalye,

³¹ Oyun hakkında bkz. <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/herkes-kocama-benziyor-1>

küçük bir masa -ki bu masa Ayten'in makamı olur- masanın üstünde bir bardak çay, bir bardak rakı, bir bardak su vardır. Yani seyirci, boş bir sahne ve hikâye anlatıcısı bir oyuncuyla karşı karşıyadır. Rahatlıkla sokağa taşınabilecek ve her türlü sahnede oynanabilecek olan oyun İstanbul'da Emek Sahne, Han Sahne, Ara Sahne gibi black box sahnelerde ve açık havada oynanmıştır ayrıca çeşitli şehirlere turneye gidildiğinde genellikle kültür merkezlerinde bulunan İtalyan sahnelerde de oynamıştır. Seyircinin oyunla teması, henüz oyun alanına girmeden, fuaye alanında Neşet Ertaş'ın "Nar Danesi" türküsüyle başlamaktadır. Ayten, seyircileri sarı lastik çizmeler, lacivert bir tişört ve pantolondan oluşan iş kıyafetiyle karşılar, gelen seyircilerle tanışır. Seyirciler henüz toplanmak üzereyken rakısını yudumlayıp açtığı türküyü şevke gelen Ayten, Anadolu'ya özgü çiftetelli benzeri bir oyun oynamaya başlar, seyirciyi de sahneye "oynamaya" davet eder ve böylece oyun başlamış olur. Seyirci bazı temsillerde Ayten'in davetini kabul edip sahneye oynamaya çıkar, bazılarındaysa kimse oralı olmaz, Ayten tek başına oynar. Sahne ve seyir alanı arasında keskin ayrımlara alışık olan seyirci, oyuncunun ilişki kurma biçimini başta yadırgayabilmektedir ama duruma çabuk alışmaktadır ve rahatlamaktadır öyle ki oyun boyunca "Ayten" ve seyirci arasında ufak atışmalar, şakalaşmalar da yaşanmaktadır. Erika Fischer-Lichte, özellikle 1960'lı yıllardan bu yana yaygınlaşan oyuncu ve seyirci arasında karşılıklı etkileşimin öne çıktığı sahnelemelerin amacını salt etkileşim yakalamak değil aynı zamanda bu etkileşimin koşullarının da seyirciyle yeniden ve yeniden müzakere edilmesi olarak değerlendirmiştir (Fischer-Lichte, 2016, s. 65). Elbette bu müzakerelerden kesin sonuçlar çıkarmak kolay olmayacaktır zira -bu örnekte olduğu gibi- aynı oyunun farklı sahnelemelerinde farklı sonuçlar ortaya çıkabilecektir.

Ayten ona şiddet uygulayan kocasının, onu ve iki kızını terk edip gitmesiyle tek başına kalmış ve geçimini sağlamak için temizlik ve çocuk bakımı gibi birçok işte çalışıp sonunda da pavyonda tuvaletçilik yapmaya başlamıştır. Seyirci, trajik duruma rağmen güldürmeyi seçen bir sahneleme anlayışı ile karşı karşıyadır, bunu, trajik olanın tuzağına düşmemek üzere, ajite etme riskinden çok uzağa yerleşen bir seçim olarak görmek mümkündür. Ayten'in işe girdikten sonra fark ettiği şeylerden biri bütün bu işlere alışkın olduğu, zaten yıllardır yaptığı ama karşılığında para almadığıdır. Üçüncü bölümde daha ayrıntılı yer verildiği gibi kadınlar sanıldığığının aksine yeni yeni çalışmaya başlamamıştır; kadınların kamusal hayatta görece "saygın" işlerde çalışmaya başlamaları evet yakın tarihte gerçekleşmiştir. Ancak yemek, temizlik,

çocuk bakımı, e e ve büyüklere hizmet ekseninde süren, genişleyen ve daim  emek gerektiren i ler kadının sorumluluğu kılınmıştır. Öte yandan pek  oklarının zannetti i gibi kadının “görünmeyen” emeği bununla da sınırlı kalmaz, daima  nemsizle tirilen ücretsiz ev içi emeğin yanı sıra kadınlar yüzyıllardır evin dışında da tarlada, ba da, bostanda  alı mı  ve eve gelir sağlamıştır ama karşılığında ne para almış ne de sosyal güvence sahibi olmuştur.³²

Ayten, kocasının onlara her zaman kötü davranmadı ını, her zaman şiddet uygulamadı ını ama bazen çok i ti ini Ayten’i oynamaya ve t rk  söylemeye zorladı ını; Ayten buna yana mayınca da bu zorlamanın evdeki her şeyin parçalanmasıyla sonuçlandığını anlatır. Ayten böyle zamanlarda kızları da alıp kendini yatak odasına kitlermi ; yarı sızımı  kocası ise kapının buzlu camının ardında, kafasını ritmik olarak cama vurur, bir küfürler savurur, bir a lar özür dilermi , çıksınlar diye yalvarırmı . Kocasının her ak am tövbe ettiğini, kendisinin de inandığını anlatarak devam eden Ayten, bo anmak konusunda “el alem ne der” diye d   nd   n  söylese de maruz kaldığı şiddeti utanmadan sıkılmadan anlatmaktadır. Ancak aile içi şiddete uğrayan kadınlarla yapılan görüşmelerde, çoğu kadın şiddetin kendisini değersiz hissetmesine neden olduğunu, bu durumdan utandı ını bu nedenle kolayca anlatamadı ını ifade etmektedir.³³ Zira ataerkinin otorite kurma araçlarından biri olan şiddet ortaya bir de ersizle tirme biçimi olarak çıkmaktadır. Daha önce uzunca yer verildiği gibi, geleneksel ataerkil örgütlenmede “ev içi düzenin” sağlanması için erkeğe “ iddet” uygulama hakkı verilmiştir. G r  melerdeki bazı kadınlar evdeki i leri aksatmaları durumunda kocanın şiddet uygulamasını olağan karşılamaktadır. Benzer biçimde “erdemsiz bir davranış gösterdiği” kabul edilen kadına da kocanın ya da babanın had bildirmemesi uygun kar ılanmamaktadır. (Ertürk, 2007; K mbeto lu, 2010) Ertürk’ n 2007 tarihli raporunda³⁴ açık biçimde ortaya çıkan şiddeti normalleştirme edimi, şiddeti me rula tırmakla kalmaz aynı zamanda kurbanı şiddetin su lusuna haline getirir, fail sınırlarının ihlal edildiğini, kı kırtıldı ını ileri sürer. Kadının erdemsiz bir davranışta bulunduğu için şiddete maruz kaldığı, bunu hak ettiği ve bunun aile içi bir mesele olduğu yanılsaması, onu bundan utanmaya ve gizlemeye ko ullamı tır zira kol kırılır ama yen içinde kalmalıdır. Ayten’in bu konuda rahatlıkla

³² Ayrıntılı bir çalışma için bkz. *Kadının Görünmeyen Eme i*, haz. Gülnur Acar Savran, Nesrin Tura Demir Yontan, 2022.

³³ Görüşmeler için bkz. “De ersizle tirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldı ı  iddet” Belkis K mbeto lu, 2010.

³⁴ Bkz. “Kadına Karşı  iddet, Nedenleri ve Sonuçları” 25. ve 26. Maddeler.

konusabiliyor olması bu koşullanmayı alt üst etmek bakımından önem arz etmektedir. Nice kadın maruz kaldığı şiddete susarak katlanmaya devam etmektedir. Ailenin ve evin kutsallığı yanılısamasının ardına gizlenen kadınlara ve çocuklara yönelik suçların açığa çıkması ve toplumsal müdahaleye açık hale gelmesi, özel yaşamın toplumsallaştırılması/politikleştirilmesi yoluyla sağlanabilecektir. Bülent Somay'ın da öngördüğü gibi başlangıçta yakın çevrelerle sınırlı olabilecek bu müdahale, eninde sonunda ve aşamalı olarak bir bütün halinde küresel topluluğa yayılabilecektir (Somay, 2024, s. 278). Konuşabilmek ve kadınların konuşabileceği alanları yaratmak çok önemli bir adımdır, konuşabilmeyi mümkün kılan en önemli şey bunun bir özel alan meselesi olmadığını yeniden ilan etmektir. Kocasını ya da sevgilisini öldüren ancak maruz kaldıkları sapkın işkenceleri mahkemede dillendiremeyerek “hafifletici neden” sunamayan nice kadın müebbet hapis cezası almıştır.

Ayten, seyirciye pavyonda çalışmaya nasıl başladığını anlatırken aynı zamanda kendini keşfetme hikâyesini de anlatmaktadır. İlk defa burada rakı içtiğini, uzun zamandır ilk defa burada gerçekten güldüğünü, burada tekrar kendisi için yaşamaya başladığını anlatır. İşini de pavyonu da seven Ayten ara ara en sevdiği film olan “Selvi Boylum Al Yazmalım”daki aşkı Kadir'den de bahseder, o dönem hepimizin aşkı Kadir'di der. Sonraları fark etmiş bir serseriye gönül verilmezmiş, sevgi gerçekten emekmiş. Öyle der Ayten, “ne salaklık Asya'nın İlyas'ı seçmesini istemek, hepimizin Cemşit'i seçmesi lazım”. Bugün Yeşilçam sinemasından söz ederken önce filmlerden değil de klişelerinden söz ediyoruz. Belirli motiflerin tekrarlanmasından oluşan, bir zamanların popüler kültürü için demirbaş sayılacak bu filmler aslında toplumsal cinsiyet normlarını ve ataerkil aile yapısını yeniden üretmeye yarayan araçlardır. Kavuşamayan aşıkların, koruyup kollayan aile babasının, evi çekip çeviren sessiz ve fedakâr kadının resmedildiği bu filmler toplumsal cinsiyet rollerine sıkıca bağlıdır ve bu rolleri pekiştirmektedir. Kadının kendine ait bağımsız bir hayatı olabileceği fikrini açıkça reddeden bu filmler kadınları iyi namuslu/kötü namussuz ikili ayrımında çizmektedir. Üstelik bir erkek “kötü”yse, yoldan çıkmışsa buna muhakkak namussuz bir kadın sebep olmuştur. Ayten'in içinde bulunduğu sosyokültürel yapıyı göz önünde bulundurduğumuzda yaşadığı aydınlanma ile artık Kadir yerine Cemşit'i seçmeye karar vermesi elbette makuldür ancak Asya aslında hiç kimseyi seçmek zorunda değildir. Aile kurumunu ve evliliği yücelten kadını bağımlı olarak konumlandıran

Yeşilçam sineması, hiç kimseyi seçmeme ihtimalini saklı tutmaz, Asya için mutlaka birini seçer.

Ayten işe tuvaletçi olarak başlamış, tuvaleti temizler gidene gelene kolonya, peçete verirmiş ama zaman içinde tuvaletin önünde insan birikmeye başlamış; müşteriler Ayten'in muhabbetine, türküsüne toplanmış. Patron da bunu fark edince Ayten'i çağırıp iş teklif etmiş, "nasıl topluyorsan bu insanları başına topla, bunu sahneye çıkıp yap" demiş, Ayten de hemen kabul etmiş. Oyunda tiyatro seyircisi Ayten'in pavyondaki seyircisi olarak konumlandırılmıştır, hikâyesini seyirciye bu bağlamda anlatır, artık turneye bile gidiyorum der. Bu bakımdan hikâye geçmişe ve deneyimlere yönelik kurulmuş olsa da "şimdi geçmişe mahkûm edilmemiştir"; her şey *şimdi ve burada* olmaktadır. Oyunda, oyuncu ve seyirci karşılaşmasının koşullarının eşitlenmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir. Seyirci Ayten'in müziğe olan tutkusuna da ortak olur, Ayten en sevdiği türkücü olan "Neşet Ağam" dediği Neşet Ertaş'ın "Leylam" türküsünü, "Zülûf Dökülmüş Yüze" türküsünü ve daha fazlasını seslendirir. Ayten, gözleri parlayarak "trillerine hasta" olan bağlamacı Mustafa ile nasıl yakınlaştıklarını, birlikte türkü söylemeye başladıklarını sonra da bağlamacı Mustafa'nın, ona makamları öğretmeye başladığını anlatır. Ayten bunları anlatırken sık sık o geceye atıfta bulunur; o "meşhur" geceye. O gece, pavyona polis baskını olmuş, polisler bir adamı arıyorlarmış ama bulamamışlar, gelmişken de çalışanların artık pavyonun süsü olarak gördükleri mührü vurup gitmişler. Çalışan kızlar, pavyon kapalıyken bir masa kuralım bu sefer kendimize çalıp söyleyelim, eğlenelim demişler. Kurdukları kocaman sofranın başında herkes kendi hikâyesini anlatmış, dert ortağı olmuşlar; kâh gülmüş kâh ağlamışlar. Ayten kızların da hikâyelerinden söz eder, böylelikle seyirci pavyondaki diğer kadınların da "benzer" hikâyelerine aşına hale gelir. Kızlar, bakmışlar ki Ayten sus pus oturuyor, onun da hikâyesini anlatması için ısrar etmişler. Ayten, "aynen size anlattığım gibi anlattım" der; kocasıyla nasıl tanıştığını, severek isteyerek evlendiğini, kayınvalidesine, annesine, kızlarına nasıl baktığını, ne işlere girip çıktığını anlatmış. Sonra kızlardan biri Ayten'e sormuş:

"Ee abla, sen ne isterdin?"

"Bir şey istemem, her şey var."

"Hayır abla, sen ne isterdin?"

"Biraz muz varsa dilimleyin getirin."

“Hayır abla! Sen ne isterdin?”

“Haa seni yeni anladım Asu. Çocuklarımın daha iyi okumasını isterdim, bir de anneme daha iyi bakabilmeyi isterdim.”

“Hayır abla, sen ne isterdin?”

Çok geç anlamış Ayten, üstelik cevabı da yokmuş, hiç sormamış ki hayatta “Ben ne isterim?” diye. “Kadınlar başkaları için var olan kişilerdir. Kendileri adeta yoktur; onların çocukları, eşleri, anneleri, babaları her zaman kendilerinden önce gelmektedir. Bir anne ve eş olarak yükümlülükleri onları ‘diğerleri için var olan’ haline getirmektedir” (Kümbetoğlu, 2016, s. 53). Kümbetoğlu’nun şiddetin değersizleştirme üzerinden işlediğini açıkladığı makalesinde yer verdiği bu sözler, korunma, onay ve var olma vaat eden eril bakışın kadınların bu bağlılığı arzulamasını sağlarken görünmez olduğunu vurgulayan Umut Tümay Arslan’ı destekler niteliktedir. Varlığı son derece değersiz kılınan kadın kabul görmek için iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir evlat olmak zorundadır, mutlaka fedakâr olmak zorundadır ancak asla sadece kendisi olamamaktadır.

Peki o meşhur gece ne olmuş? Kızlar eğlenip içerken dert anlatıp dinlerken dışarıdan sarhoş, ısrarcı, zorba bir müşteri içeri girip kızlara saldırmış. Herkes şaşırıp kalmış, adam durmadan tehditler, küfürler savuruyormuş. Kızlardan biri adama karşı koymuş ama başarılı olamamış, her şey daha kötüye gidiyormuş. Ayten’in gözü hiçbir şey göremez olmuş, bir bakmış “kızları” bağırıp ağlıyor, bir bakmış evin buzlu camı, bir bakmış buzlu camın ardındaki kocası, ne olup bittiğini anlayamadan kapmış bıçağı ve adamı öldürmüştü. Polisler geldiğinde de “kocamı saldırdı öldürdüm” demiş, Ayten’in öldürdüğü adam kocası değildir fakat belli ki kocasına çok benzeyen biridir. Adam polislerin o gece pavyona gelip aradığı azılı suçludur ve Ayten’in buzlu camın ardında tehditler küfürler savuran, saldırganlık gösteren kocasıyla benzer biçimde ortaya çıkmıştır. Ayten, kendisinin, arkadaşlarının ve/veya kızlarının hayatının tehlikede olduğunu fark etmiş ve diğer tecrübelerine dönmüştür; bu benzerlik nedeniyle yıllardır içinde biriken öfke ve yaşamını savunma arzusu katlanarak ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Serpil Sancar ve R. W. Connel’dan alıntılanarak ataerki ortaklıktan söz edilmişti, Ayten’in benzeşim kurmasına neden olan bu ortaklıktır. Ataerki sayesinde erkekler itibar ve hükmetme hakkı kazanırlar, bu da onları üstünlük iddiasından bağımsız olarak mevcut düzeni korumaya ve tahakkümü sürdürmeye iter. Egemen toplumsal cinsiyet olarak erkekler şiddeti ve silahlanmayı

tekeline bulundurur. Şunu tekrar belirtmekte fayda var, erkeklerin “doğası” gereği şiddet yanlısı, kadınlarinsa “doğası” gereği şiddet karşıtı olduğu yanlıgısı, Serpil Sancar’ın da *Erkeklik: İmkânsız İktidar* adlı kitabında altını çizdiği gibi özcü ve indirgemeci bir görüştür. Şiddet uygulama kapasitesi her insanda bulunmaktadır, ancak şiddet erkeklerde kışkırtılırken kadınlarda bastırılmıştır. Şiddet uygulamayı benimsemeyen bundan uzak duran erkekler olduğu gibi şiddet kullanımını onaylayan ve kullanan kadınlar da vardır. Ancak kadınların uyguladığı şiddet hep erkeklerinkinden daha fazla yadırganmıştır, kadın bu biçimde toplumsallaştırılmadığı için şaşırtıcı bulunmuştur. Söz konusu oyunlarda bu şiddet mağduru kadınlar fail değil, kurban olsaydı kuşkusuz şaşırtıcı olmayacaktı. Her iki oyunda da kadınların şaşırtıcı bulunan failliği bu bölümün üçüncü alt başlığında bir arada tartışılacaktır.

Ayten “hapishaneden çıktıktan sonra baktım ki herkes kocama benziyor” der; bizim kızlardan birinin adresini belalisına veren taksici de kocama benziyor, çalışanları köşeye sıkıştıran bizim patron da “bazen herkes kocama benziyor”. Ayten’in seyirciye son tavsiyesi ise, “başınıza bir iş mi geldi, çok mu sıkıldınız, kocama benzeyen biriyle mi karşılaştınız hemen ‘yeter uleeeen’ diye bağırıp ‘Nar Danesi’ni açıp oynayın” olur. Ayten “böyle hüznü bitirmeyelim, neşeli ayrılalım” deyip türküyü söylemeye başlar ve sahne kararır. İnşa edilmiş kadınlığın “tabiatında” isyan etmek yoktur, itaat vardır bu bakımdan Ayten’in kadehi her vurduğunda, her oynadığında ve her canı sıkıldığında “yeter uleeeen” diye bağırıp açığa vurduğu isyanı dönüştürücüdür. Öte yandan direnişin daima yüksek sesle ve erkekçe olduğuna dair yaygın bir inanış vardır ancak direniş bundan çok daha fazlasıdır. Bu topraklarda anlatılan hemen her hikâyede kadınların sessiz direnişini bulmak mümkündür. Reha Erdem’in ekolojik bir yapım olma iddiası da taşıyan son filmi “Neandria”da (2023) Nihal Yalçın’ın canlandığı muhtarın karısı Gökçe’nin deliye vurup her fırsatta evden kaçmasını da sessiz bir direniş olarak okumak mümkündür. Zira Gökçe’nin derdi bellidir, Suna ona neden kaçıyorsun dediğinde “ben bu adamı istemiyorum” demiştir. Gökçe deli değildir, ne istemediğini çok iyi bilmektedir. Anadolu köylerinde kadınların hikâyelerini halı ve kilimlere dokudukları bilinmektedir. Hayat ağacı, eli belinde, göz, kuş, ejderha gibi motifler işlemişlerdir, örneğin bukağı motifi resmi tarihte ataerkil yorumlarla aile kurma isteğiyle, bağlılıkla ilişkilendirilmiştir ancak bunun bir pranga olması evlilik üzerinden geliştirilecek herhangi bir okumanın ancak eleştirel olabileceği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Çin’de kadınlar tarafından icat edilen ve sadece kadınlarca bilinen

Nüşu³⁵ yazısı kadınların ataerkil bir toplumda kendilerini ifade edebilmek amacıyla yarattıkları önemli bir “başa çıkma” biçimidir. Tüm sınırlara rağmen varlıklarını ve hikâyelerini yeni bir dil yaratarak görünür kılan bu kadınlar “erkekçe” olmayan ve güçlü bir direniş sergilemiştir. Elbette güçlü kadın olmanın tek tip bir tanımı olamaz ancak Ayten farkına varmış, “seçim yapan ve konuşan bir varlık” olarak kendi hayatının kontrolünü eline almış bir kadındır. Feminist hareket başlangıcından bugüne “kadınlık” tanımı yapmaktan kaçınmıştır. Feminizm halihazırda belirli bir kadın tanımının reddi üzerine temellendirilmiştir. Bu bakışla, “ne olmalı, nasıl olmalı”lardan ziyade kadınların deneyimlerine odaklanarak sorular sormak ve sordurmak anlamlı hale gelmektedir. Yüzyıllarca görmezden gelinmiş eril şiddet mefhumunun tiyatronun ana meselelerinden biri haline gelmesi ve buna alışılmışın dışında okumalar geliştirilmesi bir mücadele alanı yaratmak anlamına gelmektedir. Julia Kristeva, “anlatı derhal paylaşılan eylemdir, dolayısıyla ilk politik eylemdir” demiştir. Bu bağlamda bağımsız tiyatro topluluklarının çok sesli bir tiyatro anlayışı geliştirme eğilimi doğrultusunda anlatıya ve tek kişilik oyunlara yönelmeleri içeriğin biçimi çağırması olarak da ortaya çıkmaktadır. Zira kadınların kolektif geçmişine, ortak deneyimlerine odaklanan tek kişilik oyunlar “kişisel olan politiktir”i sahnede yeniden kurmaktadır.

4.1.2. “Dansöz”

Mek'an Sahne'nin 2019'da prömiyerini yapan tek kişilik oyunu “Dansöz”ün yazarı ve yönetmeni Şamil Yılmaz'dır. Oyunun dramaturgu Ozan Akgün, kostüm tasarımcısı Hilal Polat, koreografi Elif Aydın, ışık tasarımcısı ise Berk Kaya'dır.³⁶ Yaklaşık bir saat süren oyunda Ankara'nın arka sokaklarında pavyonda çalışan bir dansözün hikâyesi anlatılmaktadır, dansöz Meryem'in hikâyesine oyuncu Sezen Keser aracı olmaktadır. Genellikle Ankara ve İstanbul arasında mekik dokuyan oyunda, oyuncu boş bir sahnede, tek bir sandalye ile oynamaktadır. Her şey olup bittikten sonra başlayan oyun, geriye dönüşlü ve doğrusal olmayan bir yapıya sahiptir. Oyuncu sahneye dansöz kostümüyle üstü başı kan içinde ve elinde bir bıçakla aniden, telaşla girer; belli ki az önce birini ya da birilerini öldürmüştür. Oyun boyunca bulunduğu noktaya nasıl geldiğini, neyin onu bir faile dönüştürdüğünü anlatır, seyirciyle deneyimlerini paylaşır. Daha en baştan failliğini ilan eden Meryem, olası bir tehdide

³⁵ 2022'de aynı adla İstanbul'da bağımsız tiyatro topluluğu kurulmuştur.

³⁶ Oyun hakkında bkz. <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/dansoz>

karşı tüm sahneyi dolaşarak etrafı kontrol eder, sandalyeye oturur ve kanlı bıçağını kostümüne silerek temizlemeye başlar, bu işlem epey uzun sürer. Bıçağını temizlerken seyirci onu seyrederek, o da seyirciyi seyrederek ve doğrudan seyirciyi muhatap alarak konuşmaya başlar, kurduğu ilk cümle “bakıyonuz, bakcanız tabi” olur. Oyunun geneline yayılmış olan ‘bakış’la ilintili bir mesele vardır, tiyatroya içkin seyretmek, seyredilmek, bakmak, bakılmak kavramları sorunsallaştırılmıştır. Seyirci daha en baştan kendi formuna mesafeli bir sahneleme ile karşı karşıya olduğunu sezebilir; şaşırır, belki de “bakmasam mı acaba” der. Bakışı sorunsallaştırmak konu tiyatro ya da sinema olduğunda bile sadece kendi formuna mesafeli olmakla açıklanamaz. Daha önce belirtildiği gibi Laura Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (1975) başlıklı makalesinde klasik Hollywood sinemasının *eril bakış* üzerine inşa edildiğini öne sürmüş ve temellendirmiştir. Erkeğin bakışın sahibi olduğu bu filmlerde kadın yalnızca bir imgedir, anlam erkek bakışı tarafından ve erkek bakışına yönelik olarak kurulmaktadır. Mulvey, klasik Hollywood sinemasından seçtiği örneklerde kadının hikâyenin ilerlemesi için kullanılan bir nesne konumunda olduğunu, erkeğin ise hikâyeye yön veren özne konumunda olduğunu belirtmiştir. Zira daha önce Simon de Beauvoir’dan alıntılandığı gibi, erkek öznedir, kadınsa öteki. Verili koşullar içinde oryantal dans gibi erkek bakışına ve hazzına yönelik “kavranmış” bir dans söz konusu olduğunda bakışın kendisinin sorunsallaştırılması *eril bakışın* sorunsallaştırılması anlamına da gelmektedir.

Meryem bir “kurban” bayramında, arkadaşlık ettiği kuzuyu, annesinin kasaba kestirdiğini sonra da zorla Meryem’e doğrattığını anlatarak başlar. Annesi, Meryem’in haline acıyıp müdahale etmek isteyen komşulara “bırakın, ihaneti ilk kendinde bilsin” demiş. Meryem bir an sahneden çıkmaya yönelir, belli ki kararsız kalır ama çıkmaz ve ekler “en son annemi kesip çıktım kulisten”. Klasik bir anlatı düzeninde climax (doruk noktası) olacak bu an da ters yüz edilmiş ve oyunun henüz başında kendini göstermiştir. Meryem sanki ifade verir gibidir ama aklamaya da çalışmaz kendini; ilk defa bugün kendi bildiği hikâyeyi anlatacağını söyler, “çıkacak olan varsa polisler gelmeden çıksın gitsin” der çıkan olmayınca da hikâyesini anlatmaya devam eder. Oyunda seyirciye de bir rol verilmiştir, seyirciler tiyatro seyircisi değil, olayların yaşandığı gece pavyondaki müşterilerdir. Meryem, annesi pavyonda şarkıcı olduğu için arkadaşları tarafından dışlanmış, yalnız bırakılmış küçük bir çocukken dans etmeye başlamış, radyoda müziği duyunca içi kıpır kıpır olur, oynamaya başlarmış,

hiç arkadaşı olmayınca o da dansıyla arkadaş olmuş. Komşular, Meryem'in olur olmadık her yerde dans etmesinden rahatsız olmuş, annesine şikâyet etmişler, annesi de Meryem'e bir hoca bulmuş; Meryem oryantal dansın inceliklerini, köklerini o hocadan, Mısırlı ustası Haifa'dan öğrenmiş. Oyun seyirciye oryantal dansın köklerinin, Mısır'da kadınların doğurganlıklarını kutladığı ya da tanrıya gebelikleri için şükrettiği bir ritüele dayandığından söz etmektedir. Oyunun yazarı ve yönetmeni Şamil Yılmaz ile oyuncu Sezen Keser verdikleri bir röportajda Mısır ekolünü “seyirci ile herhangi bir erotik ilişki kurmadan, bakışı çağırmadan, beden cinsel imasını mümkün olduğunca minimumda tutan bir ekol” sözleriyle tanımlamıştır.³⁷ Oysa oryantal dansın Türkiye’de erkek bakışının hazzına yönelik kurulduğu ve kavrandığı görülmektedir. Bu haliyle, Mulvey’den alıntılanarak sözü edilen *eril bakışın* fazlasıyla görünür olduğu oryantal dansın aslında başkasının bakışına yönelik değil kadınların bizzat kendileri için icra ettikleri ve tanrıya yönelik bir dans ve bir ritüel olduğu üzerinden yeniden okumak yerleşik bir söylemi dağıtmak anlamına gelmektedir. Haifa, Meryem’e “yalnız Allah’ın nazarı (bakışı) üstündeymiş gibi oynayacaksın” demiş ve yemin ettirmiş. Meryem, “göstermek değil bu dansın sırrı gizlemek” der ve hemen oryantal danstaki temel pozları göstermeye başlar, şevkle avuç içinin her durumda içe dönük olduğunu gösterir. Oyunun genelinde anlatının içine sızmış olan bir sır hali söz konusudur. Bu sır hem Meryem’in hikâyesini anlatış biçiminde, sık sık “yok onu da anlatmıcaam” deyişinde hem de anlatıya içkin bir sır olarak açığa çıkmaktadır. Zira anlatı, anlatmak istediklerimizden olduğu kadar gizlemek istediklerimizden de oluşmaktadır, hangi sırayla, neyi anlatmak istediğimizden de elbette. Byung Chul Han, Walter Benjamin’i referans alarak anlatının aurasını bu sırlara, bir bakıma eksikliklere bağlamıştır. Anlatı sonrası bir çağda yaşadığımızı belirten Han, büyük bir enformasyon yığılmasının yaşandığı yeni dünya düzeninde sırların olmamasının dünyanın büyüsünü kaybettirdiği sonucuna varmıştır.

Meryem ilk kez dans ettiğinde aslında seyirciye ustası Haifa’nın dansını göstermektedir ve dans gizemini korumaya devam etmektedir; karanlıkta, belli belirsiz bir silüet gibi izleriz Haifa’nın Meryem’e öğrettiği dansı. Işık kısılır, oyuncu reji odasına seslenir, müziği çalmasını ister. Daha içe dönük olan bu dans, oyun ilerledikçe, insanların da talepleri arttıkça dışa dönük, kendini gösteren bir hal alacaktır. Meryem pavyonda da severek isteyerek “kendine” oynadığını söyler ama annesi, sevdiği adam

³⁷ Röportajın tamamı için bkz. “Baktırmak ya da baktırmamak, işte bütün mesele bu”, Time Out, 2019.

darbukacı Murat, patronu İhsan bir olup daha fazla para kazanma hırsıyla Meryem'in dansıyla kurduğu ilişkiyi zorla, baskıyla, şiddetle değiştirmeye çalışmış. Sürekli el değiştiren pavyonun son sahibi İhsan, pavyonu gece kulübüne çevirecekti, yeni konsepte uygun olmayan herkesi göndereceğini söylemiş. Tüm çalışanlar sırayla sahneye çıkıp hünerini sergilemiş ve yeni konsepte uygun olup olmadığını göstermiş.

Haifa biliyo'du pavyonda çalışacağımı. Ona göre yetiştirdi beni. Oynadım ama kimseyle oynamadım. Görüldüm ama görüleyim diye kimsenin gözünün içine bakmadım. Kimse bana hayranlı'ından gelmedi mekâna. Kimse de benden sebep kesmedi ayaanı. "İdare eder," dediler hep benim için, idare ettim.

Meryem de bildiği gibi oynamış, İhsan şöyle bir süzmüş Meryem'i, programda tutmuş. Meryem, İhsan'ın kendini tuttuğunu ama aynı da bırakmadığını söylerken kaplumbağanın hikâyesini anlatmaya başlar. Mahalledeki çocuklar bir kaplumbağa bulmuş, kaplumbağayı kabuğundan çıkarmaya çalışmışlar; vurmuşlar, fırlatmışlar kaplumbağa daha da gömülmüş kabuğuna, ne yaptılarsa çıkaramamışlar sonra çocuklardan biri çuval getirmiş, kaplumbağayı çuvala koymuşlar yere vurmaya başlamışlar bir süre çok sert bir ses gelmiş fakat sonra yumuşamış bu ses, belli ki kabuk parçalanmış, sonra çocuklar çuvalı açıp bakmışlar. Meryem, "eğilip baktılar yavruya... eziyetleri kötüydü de bakışları daha kötü yaptı beni" der, işte o bakışın aynısını Meryem'den hep daha fazlasını talep eden patronu İhsan'da da görmüş. Oyunda Meryem ile kaplumbağa arasında benzeşim kurulur, kaplumbağanın hikâyesi, Meryem'in maruz kaldığı işkencenin benzeri olarak ortaya çıkar. "Meryem, bakışın da kendi ağırlığıyla geldiğini; hatta bazen görülmenin en ağır yük olduğunu, bakanın neredeyse her zaman gördüğünden fazlasını talep ettiğini fark ediyor".³⁸ İhsan önce müşteriye "baksın" demiş, bakarak oynasın, işveyle cilveyle ama Meryem, ustası Haifa'ya verdiği yemini bozmamış, dansını mahremi bilmiş, bakmam demiş; başka türlü nasıl oynanır bilmiyormuş üstelik. Ancak İhsan şiddet yoluyla tahakküm kurmaya ve itaat sağlamaya çalışmış; önce İhsan dövmüş sonra da annesi, yine de direnmiş. Meryem, umutla Murat adında darbukacı, kendi halinde bir çocuktan söz etmeye başlar; ilk kez ona baktığını, ilk kez biri tarafından görülmek istediğini anlatır. Murat'a birlikte soloya çıkmayı teklif etmiş, o da kabul etmiş. Burada oyuncu ikinci kez dans eder, dans ilkine göre biraz daha dışa dönüktür fakat seyirciye doğru değil, Murat'ın oturduğunu hayal ettiği sandalyeye doğrudur. O gecedan sonra Meryem ve

³⁸ Oyunun tanıtımından alınmıştır.

Murat'ın ilişkisi başlamış ancak İhsan, Meryem'i "yola getirmek" için Murat'ı kullanabileceğini de fark etmiş, Murat'ı yanına çekip onu "has adamı" yapmış.

Oyunda Meryem'in deneyimiyle benzeşim kurulan diğer bir hayvan, pavyona bekçi diye getirdikleri köpektir. Pavyondaki kızlar adını Ghost koymuş; bembeyaz tüyleri, iri gözleri varmış, kocaman bir köpekmiş, gören korkuyormuş ama iyi huyluymuş. Ghost'tan vahşi bir bekçi köpeği yaratmak istemişler; çok eziyet etmişler, dövmüşler, çiğ etle beslemişler, kışkırtmak için her yolu denemişler ama inadını kıramamışlar. Ghost'u istedikleri kalıba sokmak için, vahşi bir köpeğe çevirmek için uyguladıkları şiddetin, baskının sonuç vermemesi fakat Ghost'un git gide içine kapanması, neredeyse yok olması da Meryem'in deneyimine işaret etmektedir. İhsan'ın pavyondaki herkes üzerinde Ghost'ta olduğu gibi itaat sağlamayı hedeflediği ve eğer itaat sağlanmazsa sonlarının Ghost'a benzeyeceği mesajını verdiği görülmektedir. Şiddet faillerinin, itaat sağlamak amacıyla kurbanlarının yanında hayvanlara şiddet uyguladığı bilinmektedir. Meryem ile Ghost aynı sonu değilse bile kuşkusuz benzer bir kaderi paylaşmaktadır.

Meryem'in kaplumbağayla ve Ghost'la birlikte kurulan hikâyesi akla hayvan sömürüsü, cinsiyetçilik ve ataerki arasında ilişki kuran *Etin Cinsel Politikası*'nı getirmektedir. Hayvan yemenin eril bir eylem olduğunu öne süren Carol J. Adams erkeklerin yiyecek olarak eti tercih etmelerine karşılık kadınların daha çok sebze ve tahıl tercih etmesine bağlı olarak tıpkı kadınların kendilerinin ikinci sınıf olması gibi, yiyeceklerinin de ikinci sınıf olduğuna dikkat çekmiştir. Erkekler açısından avlanmak ve et yemek gücü temsil ettiğinden et yemeyen erkekler, erkeksi bulunmamaktadır ve et yemeyi reddedenler kadınsı olmakla suçlanmaktadır. Hayvanların, et üretim sürecindeki görünmezliği üzerinde duran Adams, hayvanların ölümlerinin ve acılarının sistematik olarak saklandığını bunun da tüketicilerin hayvanların bir zamanlar canlı varlıklar olduğunu unutmalarına neden olduğunu belirtmiş; bu görünmezliğin kadınların ve diğer ezilen grupların maruz kaldığı baskı biçimleriyle örtüştüğünü öne sürmüştür. Adams, ataerki yapının kayıp göndergeler yoluyla kurumsallaştığını belirtmiştir yani yapının kendinden önce dil aracılığıyla kurulduğunu ifade etmiştir. Hayvanların da kadınların da önce dilde nesneleştirildiğini belirten Adams, kayıp göndergeler olarak hayvan ve kadına yönelik şiddetin birbiriyle ilişkili olduğunu saptamıştır. Erkeklerin temel yiyeceği olan etin varlığını mümkün kılan hayvandır ama et olduğunda hayvan yoktur. Hayvan fiziksel olarak yok olurken

aynı zamanda dilde de yok olur, etten bahsederken cesetlerden değil gıdadan söz ediyoruzdur. Bu da hayvanı kayıp gönderge kılarak görünmezleştirmektedir. Adams, cinsel şiddet ve/veya fiziksel şiddet mağduru kadınların kendilerini “bir et parçası gibi” hissettiklerini söylediklerini fakat bu hissin aslında mümkün olmadığını ifade etmiştir. Zira et şiddet yoluyla tüm hislerden mahrum bırakılmış bir şeye tekabül etmektedir (Adams, 2015, s. 121-123). Fakat, kadınların kullanmayı tercih ettiği bu metafor şiddete uğramakla, özellikle cinsel şiddete uğramakla “yenmek” arasında bir ilişki kurdukları anlamına gelmektedir. Adams, benzer bir kayıp gönderge durumunun konu tecavüz olduğunda da ortaya çıktığına işaret etmiştir, örneğin birinin haklarına tecavüz etmek, bir orman yok edildiğinde doğaya tecavüz etmek gibi ifadeler kullanıldığında, bizzat bedenlerine tecavüz edilen kadının ya da çocuğun kayıp gönderge haline geldiğini ifade etmiştir. Adams çalışmasının “Hayvanlara Tecavüz Edilmesi, Kadınların Kesilmesi” bölümünde kadınları ve hayvanları örtüşen ama kayıp olan göndergeler olarak ele almıştır, diğer örneklerde olduğu gibi kavramların birbirlerinin yerine konulduğuna işaret etmiştir. Kadınların bizatihi etinin yenmesinin nadir görüldüğünü de belirtir, örnek gösterdiği Gary Heidnik vakasında failin evinin bodrumuna bağladığı kadınlara, başka kadınların etini yedirdiği ve defalarca tecavüz ettiği tespit edilmiştir (Adams, 2015, s. 99). Ülkemizde çok yakın bir tarihte genç bir kız, bir kasap tarafından vahşice katledilmiş ve beden bütünlüğü bozularak surdan aşağı atılmıştır. Daha fazla “et” üretimi için damızlık olarak kullanılmalarının yanı sıra insanlar tarafından hayvanlara tecavüz edilmesi yabancı olduğumuz bir mesele değildir. Yani burada ikame edilerek kayıp göndergeye işaret eden sözcükler aslında birer metafor olmaktan öteye geçmiştir. Bu durumda göndergeler görünürdür. Kadınlar gerçekten kesilmekte, parçalara ayrılmaktadır, hayvanlara da tecavüz edilmektedir.

Meryem, “sevdim” dediği Murat’ın da patronu ve annesi gibi müşteriye bakması için baskı yaptığını anlatarak devam eder, yine de direndiğini ama Murat’ın ona şiddet uygulamaya başladığını anlatır. Dayanamaz hale gelince “bakmaya” başlamış fakat bu kimseye yetmemiş, daha fazlasını talep etmeyi sürdürmüşler. “Abartılı oynasın, göstere kendini” demişler, Meryem kabul etmemiş, direnmiş ama şiddet gittikçe artmış. İnadinı kıramayınca Meryem’i sahneye çıkarmamışlar, dans etmesine engel olmuşlar, Murat kötürüm bırakmakla tehdit etmiş. Bir daha hiç dans edememekten korkan Meryem razı olmuş, istedikleri gibi dans etmeyi kabul etmiş. Dansla dolayısıyla hayatla kurduğu ilişkisi sarsılan Meryem, uzun bir aradan sonra pavyona

döndüğü o gece, yani “hikâyenin anlatıldığı gece” Ghost’u görmek için yanına koşmuş ama Ghost’un yerinde kocaman vahşi köpekler varmış. Ghost’u aç, yaralı, ölüme terk edilmiş halde inerken bulduğunda önce onu sarıp sarmalamış, temizlemiş sonra da Ghost’un acısına son vermiş. Mutfağa koşup aldığı bıçakla ilk olarak ona hakaret eden aşçıyı, sonra sırayla garsonu, fedaileri, İhsan’ı, Murat’ı ona zulmeden kim varsa hepsini “bizim de pavyonda olduğumuz o gece” öldürmüştü. Annem der:

Yıllarca içmekten, dumandan, tizlere çıksın diye arsızlaşan müşterilerden... gitmiş hep sesi. Kimse dinlemedi söyledi’i şarkıları, kimse dönüp bakmadı bile ... Bilenler anlattı sonra. İçe işleyen puslu bi’ sesi varmış önceden. Çok da severmiş şarkı söylemeyi. “Sesi güzel olmasa da dinlerdin,” dedi eskilerden biri. Öyle hevesle söylemişti.

Meryem annesini de öldürdüğünü söylemeden hemen önce onun hayatının da nasıl işkenceye dönüştüğünden söz eder. Annesini bağışlamaya hazır olduğunu ama sarılmasını, kızım demesini beklediğini; onunsa korktuğunu ve geri çekildiğini söyler. Bitkin bir halde polislerin hala gelmediğinden yakınırken bakışları yine seyircinin bakışları ile buluşur ve seslenir:

Bakacaksınız tabii... Bakın! Gelmişsiniz o kadar, bakıp görmemek olur mu hiç? Çal! Çalsana lan! Abilerin gelmiş, bak! Ablaların bile burda bu akşam, çal! Ortam görmek, pavyon havası solumak istemişler bak! Çal da gösterelim sanatımızı! Çal lan! Çal!

Son parça İhsan’ın arzu ettiği gibi tekno alt yapı bir oryantal parçasıdır, Meryem dans etmeye hazırdır, poz alır ve sahne kararır. Oyun sona erer.

Bu bir cinnet anı mıdır, bir öz savunma mıdır? Bir edim aynı anda hem öz savunma hem de cinnet olarak değerlendirilemez zira cinnet “kendinde olmama” iddiası barındırırken öz savunma kendinde olma, yaşamını savunma bilincinde olmayı gerektirmektedir. Bunu bir cinnet anı olarak açıklamak kolayca kaçmak olacağı gibi araştırmalar cinnet geçirenlerin büyük çoğunluğunun da erkekler olduğunu göstermektedir. Çiğdem Hasanoğlu’nun “1980 Sonrası Türkiye’de Toplumsal Cinnet Olayları” başlıklı çalışmasında 1980’den 2000’lerin başına kadar saptanan 164 cinnet vakasından 140’ının erkek failler olduğu görülmektedir, yani %85,37’lik bir oranda erkekler cinnet geçirmektedir. Cinnetin bireysel değil toplumsal bir olay olarak görülmesi gerektiği sonucuna varan bu çalışma cinnet sebebinin yaygın olarak medyada aktarılanın aksine birikmiş kredi kartı borcu değil eşin evi terk etmesi veya başka biriyle birlikte olması gibi ataerkinin ölümcül yasakları olduğunu göstermektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde kriminolojinin ve hukuk sisteminin

geleneksel olarak erkek bakışına sahip olduğu ve kadın deneyimini görmezden geldiği açıklanmıştı. Meryem'in failliği hukuken geçerliliği olan bir öz savunma olarak nitelendirilmez. Ancak kadın suçluluğu söz konusu olduğunda mağdur/fail/kurban ayrımları silikleşmektedir. Sistematik olarak şiddete maruz kalmış kadınların özgül deneyimlerini göz ardı eden hukuk sistemi suçu açıklama ve adil yargılama konusunda yetersiz kalmaktadır. Ghost'un ölüme terk edilişi aynı zamanda Meryem'in ölüme terk edilişidir, Ghost'un hali, uzun süredir şiddete maruz kalan Meryem'i kendi sonuyla da yüzleştirmiştir, Meryem taleplerin hiç bitmeyeceğinin farkına varmıştır. Bunu fark ettiğinde harekete geçen Meryem'in failliği de bir öz savunmaya dönüşmüştür. Bir sonraki alt başlıkta söz konusu faillik tartışılacaktır.

"Dansöz"de oyuncu Sezen Keser, Meryem'in deneyimlerinin aracıdır; Meryem, kendini savunmaya, aklamaya çalışmadan seyirciyi direkt bir mesajın hedefi haline getirmeden bir hikâye anlatır. Mek'an Sahne ekibi, seyirciyle aralarında bir an yaratmayı, bir deneyimin paydaşı olmayı önemsediklerini ifade etmektedir. Bu çalışmanın çıkış noktalarından biri, ataerkil söylemin hem ürünü hem aracı olarak ortaya çıkan eril şiddetin, romantik ya da estetik bir biçimde sunulmasının ya da çok belirli ikili zıtlıklarla temsil edilmesinin şiddet ile aramızdaki mesafeyi aşındırmakta olduğu ve şiddeti yeniden ürettiğidir. Bu temsil biçimi şiddetten ve şiddetin getirilerinden zevk alan *eril bakışa* yöneliktir. Şiddetle yüzleşmeyi mesele ediyorsak doğrudan bir temsilin şiddet üzerine tartışmayı mümkün kılacak mesafeden yoksun olduğunu görmek mecburiyetindeyiz. Bu türden bir temsil ancak seyircisini şiddete maruz bırakacak ve pornografik bir temsil olmaktan öteye geçemeyecektir. "Trajik sanat"³⁹ acıyı düşünsel bir çerçevelemeyi gerektirir, sadece çığ bir çığlığı değil...bu nedenle trajik olana çekidüzen vermek, onu dillendirmek için ödediğimiz bir bedel olabilir ama böylesi bir dillendirme, onu aşmaya çalışmanın bir yoludur da" (Eagleton, 2021, s. 107). Bütün o teknolojik dönüşümlerin, yeni anlatım tekniklerinin, görkemli performansların yarattığı bambaşka örneklerle rağmen toplulukların bu seviyede yalın bir hikâye anlatma yöntemini benimsemelerinin ekonomik koşulların yanı sıra çok daha önemli bir nedeni vardır. Tek kişilik oyunlar şiddeti estetize etmemenin ve belli bir mesafede kalmanın yolu olarak ortaya çıkmaktadır. Eagleton'ın sözünü ettiği düşünsel çerçevelemeyi burada mümkün kılan "anlatı"dır, deneyimden doğan anlatı

³⁹ Terry Eagleton, trajik kavramı üzerine de uzun uzun düşündüğü *Tatlı Şiddet* adlı kitabında "trajik sanatı" klasik tragedyalarla sınırlamamıştır daha geniş bir perspektifle acıyı ve yıkımı estetikle buluşturan bir form olarak tanımlamıştır.

“mesafeyi” kendinde barındırır. “Dansöz”de, şiddetin bir haz unsuruna ve bir sağaltım aracına dönüşmeyecek biçimde sahneye taşındığı görülmektedir. Şiddetin görünür kılındığı ama estetize edilmediği bir sahneleme yöntemi tercih edilmiştir. Seyirci yalnızca şiddet üzerine değil aynı zamanda seyretmek üzerine de düşünmeye çağırılmaktadır.

4.1.3. “Fail” Kadınlar: Ayten ve Meryem

Şiddet yıllardır tartışılan ve kesin hükümlere varmanın pek mümkün olmadığı ikircikli bir konudur. Zira öyle şiddet dolu bir dünyada yaşıyoruz ki, şiddet türlerini bile birbirinden ayırma ihtiyacı duyuyoruz. En şiddet karşıtı olanlarımız bile şiddet olmadan şiddetle nasıl mücadele edilir kolayca açıklayamamaktadır ya da açıklamalar yalnızca teoride kalmaktadır. Peki ama böylesi bir dünyada şiddet hep daha fazla şiddet üretmeyecek midir? “Aşırı şiddet” kavramını Etienne Balibar’dan alıntılaman Zeynep Direk, “aşırı şiddetin etkisi seçim yapan bir varlık olarak ötekini, ötekinin haklarını, özgürlüğünü ortadan kaldırmak, ötekini konuşan bir varlık olabileceği yerlerden kaydırmaktır” (Direk, 2017, s. 199) demiştir. Direk, bu tür şiddetin biçimlendirici olduğunu ama üretken ve verimli olmadığını söylerken bazı gerilimlerin üretken olabileceğini, yeni kurumsallaşmaların yolunu açabileceğini, yani baskıyı azaltan ve tahakküm ilişkisini sarsacak yeni sınırların belirlenmesinde etkili olabileceğini ifade etmiştir. Direk’in ifadesiyle aile içi şiddetin içinde yaşamış, büyümüş, kendini gerçekleştirmek ve/veya özgürlük alanını genişletmek için türlü stratejilerle donanmış tüm kadınlar “aşırı şiddet”in ürünüdür.

Peki “aşırı şiddet”in ürünleri olarak Ayten’in ve Meryem’in faillikleri nerede konumlanmaktadır? Judith Butler, *Kırılğan Hayat* adlı çalışmasında kamusal alanda toplumsal bir fenomen olarak kurulan bedenlerimiz ölümlülük, yaralanabilirlik, faillik belirtir demiştir; “tenimiz bizi başkasının bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetine de maruz bırakır, bedenlerimiz ise bizi tüm bunların faili ve aracı olma tehlikesine sokar” (Butler, 2016, s. 41). Mağduru ve faili olduğumuz şiddet ortak yaralanabilirlik belirtir ve Butler’a göre kayıp vermemizin ve yaralanabilir oluşumuzun kaynağında toplumsal olarak kurulmuş bedenler olmamız, başkalarıyla bağlarımızın bulunması, başkalarına maruz kalmamız nedeniyle şiddet ile karşı karşıya olmamız yatmaktadır. Judith Butler *Kırılğan Hayat*’ta ortaya koyduğu düşünceleri geliştirdiği *Şiddetsizliğin Gücü* adlı çalışmasında ise pek çok şiddet karşıtı

insanın öz savunmayı bir istisna olarak tanımladığına dikkat çekmiştir. Peki savunduğum “öz”⁴⁰ kim diye sormaktadır Butler. Şayet bu öz kendim, akrabalarım, cemaatim, milletim ya da dinim, benimle aynı dili paylaşanlarsa demek ki bana benzeyenlerin yaşamlarını koruyup diğerlerininkini korumuyorumdur. Butler, böylesi bir durumda, yani kimilerini öz savunmaya değer, kimilerini ise değmez olarak nitelediğimizde, şiddetin gerekçelendirilmesinde bir eşitsizlik meydana gelmez mi diye sormaktadır. Butler, Giorgio Agamben ve Michel Foucault ile ilişkilendirilerek her yaşama eşit değer atfedilmediğini ve bazı yaşamların değerli dolayısıyla yası tutulabilir⁴¹, bazı yaşamlarınsa değersiz dolayısıyla yası tutulamaz olarak görüldüğünü öne sürmüştür. Butler, yası sonsuza dek sürecek bir dönüşümü kabul etmek olarak tanımlamıştır. Bir kayıp verdiğimizde aslında kendimizden bir parça kayboluyordur, “özellikle de ‘sana’ olan bağlılığım beni ‘ben’ yapanın bir parçasıysa” (Butler, 2016, s. 38). Butler, okuyucusuna Antigone’yi hatırlatır; Antigone, iktidar savaşında birbirlerini öldüren iki kardeşten birinin gömülmesini yasaklayan çünkü onu hain ilan etmiş olan Kral Kreon’un buyruğuna karşı gelir ve ölüm cezasına çarptırılacağını bile bile kardeşi Polyneikes’i gömer. Antigone’nin iddiasında olduğu gibi ölü gerçekten gömüldüğünde -ya da bu cenaze ritüeli her ne ise- mi huzur bulacaktır bilinmez ama kalanlar ancak bu sayede yas sürecini başlatabilecektir; Antigone kendisine bahsedilmemiş bir yası tutar. Egemen, kimin hayatı hayat sayılır, kim insan sayılır karar vermektedir; kimin devlet töreniyle gömüleceğine, kimin kimsesizler mezarlığına gömüleceğine, kimin cenazesine saldırılabileceğine, kimin ölüsünün gömülemeyeceğine, kimin yasının tutulabilir olduğuna karar vermektedir ve bu doğrultuda yasanın uygulanıp uygulanmayacağına karar vermektedir. Kimi yaşamlar yaralanmaya daha açık olduğu gibi kimi yaşamlar da yası tutulmaya daha layık bulunur. Yası tutulabilir olmanın ölçütleri ise yalnızca sınıfsal ya da etnik düzlemde değil, toplumsal cinsiyet ve tüm dışlayıcı yapıların işleyişinde de belirginleşmektedir. Öte yandan öz savunmanın meşru olduğunu kabul eden genel görüş, burada kullanılacak karşı şiddeti, yapısal veya sistematik şiddeti yenmek üzere tahakküm

⁴⁰ Judith Butler “öz” ve “kendilik” olarak almaktadır.

⁴¹ “Yası tutulabilirlik” bize Giorgio Agamben’in bir istisna hali olarak tanımladığı “Homo Sacer / Kutsal İnsan” kavramını hatırlatmaktadır. Agamben, Michel Foucault’nun “biyopolitika” kavramından yola çıkar, yaşam artık iktidarın tesisinde önemli bir bileşen olarak tanımlanır ve iktidar, şiddetle değil, yaşamı olumlama yoluyla, kişilerin gönüllü desteği vasıtasıyla kendisini meşru ve sürdürülebilir kılmaktadır. Fakat iktidar bazı yaşamları dışlar, insan politik varlığını yitirdiğinde ortada sadece çıplak hayat kalır ve yaşamına değer atfedilmez. Agamben, bunu özellikle göçmenler ve toplama kampları üzerinden örneklendirmiştir.

ilişkisinden sıyrılmanın yegâne yolu olarak tanımlamaktadır. Frantz Fanon'un sömürgeci beyazlar karşısında siyahların durumuna odaklandığı çalışması *Siyah Deri Beyaz Maskeler*'de (1952) sömürülen siyahların bu sömürgeyi içselleştirmiş olduğu saptamasını yapmıştır; tıpkı kadınların içine doğdukları eril tahakkümü içselleştirmiş oldukları gibi. Bu durum sömürüden kurtulmanın önündeki en büyük engeldir fakat ortada tahakkümü dağıtmak üzere en ufak bir arzu varsa bu olası bir direnişin de önünü açacaktır. Fanon, bu kitaptan on yıl sonra yayınladığı kitabı *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde sömürgeci şiddet karşısında “karşı şiddet”in araç olarak kullanılıp kullanılamayacağını tartışmıştır. Fanon, tarihsel bağlamda bir bağımsızlığın ya da sömürüden kurtuluşun her zaman şiddete dayalı olarak mümkün olduğunu belirtmiştir. Ona göre “sömürgeleştirilmiş insan şiddette ve şiddet aracılığıyla özgürleşir” (Fanon, 2024, s. 81) ve sömürgeleştirilmiş toplumların seçtiği aracı yani “şiddeti” ona veren sömürgecinin kendisidir. Fanon'a göre ironik olan sömürgeci toplumun aracı olan şiddetin tersine dönerek kendisini yakalamasıdır ve bir zamanlar sömürge toplumları için kurdukları “onlar şiddetten başka bir şeyden anlamaz” cümlesinin bugün kendileri için kuruluyor olmasıdır. Fanon, Cezayir-Fransa örneğinde “sömürgeciliğin ancak boğazına bıçak dayandığında gevşediğini” belirten bildiriye hiçbir Cezayirli'nin aşırı şiddet yanlısı bulmadığını belirtmiştir. Zira sömürü altında bulunanlar, bu ilişkiden kurtulmanın yegâne yolunun yine şiddet olduğunu çoktan kabul etmiştir. Fanon'un tanımladığı öz savunmaya dayalı devrimci şiddet, iktidar talep etmeyen ve tahakkümü dağıtmayı amaçlayan şiddettir. Bu bakımdan şiddet, sömürgeleştirilmiş toplumlar için bir özgürleşme aracı haline gelebilmektedir. Ayten'in ve Meryem'in içinde bulundukları tahakküm ilişkisinde, hayatları boyunca maruz kaldıkları sömürünün içinde ve öz savunmayı mümkün kılan saldırıların ortasında fail oluşlarını tahakkümü dağıtmaya yönelik karşı şiddet ile açıklamak mümkündür. “Aşırı şiddet”in ürünleri olarak Ayten ve Meryem'in başvurduğu şiddet direnmenin aracı olarak ortaya çıkmaktadır; bu onlara bir sömürgeci olarak şiddet uygulayanın verdiği araçtır.

Butler, şiddetin bu türden kullanımının meşru kabul edilmesine dayanan görüşü hemen reddetmemektedir, doğru olabileceğini belirtir fakat bu iki şiddeti yani yapının kullandığı şiddetle öz savunmanın kullandığı şiddeti ayıranın ne olduğunun iyi bilinmesi gerektiğini savunmaktadır. Eğer bu fark şiddetin araçsallaştırılmasından ibaretse, şiddetin amaca dönüşmeksizin salt araçsal olarak kalabilmesi mümkün müdür diye sormaktadır. Ya şiddet çığırından çıkarsa ve hatta şiddet zaten çığırından çıkan bir

fenomense? Judith Butler'ın aynı kitapta sorduğu, “Ötekinin yaşamını neden muhafaza ederiz?” sorusu bu noktada önem kazanmaktadır. Butler, bu sorunun ifade bulma sürecinde genişlediğini ve tersine döndüğünü ifade etmiştir. Etik/ahlak felsefesine başvurmuş ve şöyle sormaya devam etmiştir: “Başkası da benim eylediğim gibi eylese ne olur?”, “Dışsal bir biçime bürünmüş halde bana doğru dönen saldırganlık kimindir? Benim olabilir mi?” (Butler, 2021, s. 79). Butler, kendi yaşamımız ve ötekinin yaşamının birbiriyle ikame edilebilirliğini fark ettiğimizde bu yaşamların birbirinden ayrılabilir görünmediğinin altını çizmiştir. Zira aslında ötekinin yaşamını korurken kendi yaşamımızı da koruyoruzdur. “Şiddetin toplumsal dünyamızı teşkil eden ya da etmesi gereken şeye, yaşayan karşılıklı bağımlılığa saldırdığını kabul ettiğimizde görüleceği gibi, ötekine yönelik şiddet bu anlamda kendine yönelik şiddettir” (Butler, 2021, s. 33). İşte bu noktada “Oyunlardaki fail kadınların gösterdiği şiddet onaylanabilir mi, bu bir özgürleşme midir, başkaldırı mıdır? Başkaldırı her zaman şiddet içermeli midir? Şimdi de kadınlar mı erkekleri öldürsün?” gibi soruların tümü geçersiz kılınmıştır. Çünkü burada söz konusu olan şiddetin daima daha fazla şiddet üretmesiyle ilgilidir ve ortak yaralanabilirliği, hayatlarımızın kırılganlığını fark ettiğimizde bu sorular ortadan kalkmaktadır.

Elizabeth Grosz “Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek” adlı makalesinin girişinde heteromerkezli ataerkil düzenin dayattığı söylemi dağıtmak adına yapılan girişimlerin yeni düşünce biçimlerini çağırdığını ancak bunların içinde muğlaklık tutarsızlık riskini barındırabileceğini yine de bunun almaya değer bir risk olduğunu belirtmiştir. Oyunların aldığı buna benzer bir risktir. Oyunlardaki kadınlar, fail olarak eril şiddeti çağırıştırabilirler ama aynı zamanda da onu yerinden ederler, bu bir tür içerden alt üst etme sürecine işaret etmektedir. Durum ne basitçe koşulların tersine dönmesinden, kadınların “şiddet uygulayan” pozisyonuna geçmesinden ne de eril normların benimsenmesinden ibarettir. Bu şiddet, erkeklerin kadınlara, çocuklara, hayvanlara karşı uyguladığı ve yaygınlaştırdığı şiddetin tersine dönerek sonunda kendilerini de bulmasıdır; karşılaştığı şiddet neden olduğu şiddettir. Bu nedenle söz konusu oyunlarda fail kadınların başvurduğu şiddeti/karşı şiddeti kadınların maruz kaldığı şiddetin ürettiği şiddet olarak okumak, eril şiddete dönerek şiddetin kaynağına bakmak anlamlı hale gelmektedir. Bu bağlamda ne oyunların odağı kadınların failliği ele geçirmesidir ne de bu çalışmanın, odağımız bu kadınları faile ve/veya kurbanla dönüştürecek olanın ne olduğudur. Ortak yaralanabilirlik, yaşamın kendisi ile ortaya

çıkılmaktadır fakat bazılarımız yaralanabilirliğe daha açık kılınmıştır. Bu noktada anlamlı ve işe yarar olan yaralanabilirliğin ve yası tutulabilirliğin eşit kurulduğu bir dünya talebidir. Butler, ötekinin yaşamını muhafaza etmemizin nedenini ve gerekliliğini yalnızca kırılganlığın evrenselliğine dayanarak dikkat çektiği ortak yaralanabilirlikte bulmamaktadır, bunun nedenini daha karmaşık toplumsal bağlarda da bulmaktadır. Toplumsal bir fenomen olarak “ben” (kendilik algısı) öteki’ne karşıt ve ötekiyle birlikte kurulmakta olduğuma göre “varlığım ancak ötekiyle beraber mümkün” demektir, o halde bütün yaşamların eşit derecede yası tutulabilir olduğu bir dünyaya ihtiyacım var demektir. Son olarak Butler’a göre, daha en baştan potansiyel bir kaybı “yası tutulabilir” olarak değerlendirmeye başlarsak, dünya o kaybı önleyecek önlemleri almak üzere yeniden örgütlenecektir. Erkek karşısında öteki olarak inşa edilmiş olan kadının herkesçe “yası tutulabilir” olması onun failliğini de kurbanlığını da önleyecek olandır.

Tiyatro yaşadığımız dünyanın aynını kurmakla yükümlü değildir; temsil, alternatifler ve imkanlar doğrultusunda genişletilebilir bir mefhumdur. “...Trajik sanat, bilimin, politik ilerlemenin, devrimci iyimserliğin ve etik kültürün değişmezidir. Ayrıca mimesisin düşmanıdır çünkü sanatın rolü yansıtmaktan çok başkalaştırmaktır” (Eagleton, 2021, s. 97). Temsilde veya gündelik hayatta sabit rolleri pekiştirmeyen, kalıplamış yargıları bozan, merkezi anlamlar kurmayı reddeden performansın dönüştürücü olduğu görülmektedir. Oyunlar seyircide bir tür kanıksama yaratan ön kabullerle dolu anlatılardan farklı bir konum almaktadır. Eril şiddetin dinamiklerini ortaya çıkaran bu oyunlarda belirli kurban-katil ilişkisinin kurulmadığı görülmektedir. Geleneksel olarak olağan hatta kaçınılmaz son olarak kurulan kurban kadın imgesi fail kadın imgesine dönüştürülmüştür. Oyunlarda, asıl failler de kurbanlaştırılarak bir tersine çevirme gerçekleşmektedir; tersine çevirme ile gerilim yaratılır, bu gerilim tahakkümün yeniden üretilmesini önleyecek biçimde otoriteyi bozmaktadır. Otoriter girişimlerin ve tek tipleşmenin karşısına hareket eden akışkan bedenler olarak Meryem’in dans eden bedeni ve Ayten’in türkü söyleyen bedeni koyulmuştur. Oyunlar, kadınları eril şiddet karşısında çaresiz bir kurban olarak kurmayarak bu şiddet sarmalına giren erkeğin de gösterdiği şiddetin kurbanı olabileceği hakikatini gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu sayede şiddetin kendi içinde dönüşebilir yapısını ve insanların “ortak yaralanabilirliği”ni açığa çıkarmaktadır. Oyunları güçlü kılan, eril şiddet mağduru olarak “aşırı şiddet”in ürünü olan bu kadınların fail olarak temsil

edilmesinden ziyade onları kurban ya da fail olmaya itecek dünyanın koşullarına işaret etmesi ve onu bozma girişimidir. “Önemli olan seyircinin gerçek hakkında derin ve karmaşık bilgiyi edinirken bunun iyice bilincine varması, durumu eleştirebilmesi ve kendi sorumluluk payını görebilmesidir” (Şener, 2012, s. 274). Bu anlamda sanat ya da burada tiyatro koşullanan görme ve anlama biçimlerini temelden sarsar; “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” seyirciyi sarsmaktadır.



5. SONUÇ

Çalışmada söz konusu edilen oyunlar seyirci-oyuncu karşılaşmasından/bir aradalığından güç almakta ve seyirciyle dinamik bir ilişki kurmaktadır. Oyunlar, seyircinin oyunun gidişatını belirleyecek düzeyde katılımına dayanan sahnelemelerde olduğu kadar öngörülemez hale gelmemektedir. Ancak tek kişilik oyunlarda da seyirciyle oyuncunun karşılaşmasıyla ortaya çıkan anlam yaratımı söz konusudur. Çalışmanın örnekleri olarak belirlenen “Herkes Kocama Benziyor” ve “Dansöz” adlı oyunlarda mevcudiyet düzeni ve temsil düzeni birbirini içermektedir. Oyunlarda seyirciye de rol verilmiştir, onlar hem tiyatro seyircisidir hem de pavyon; oyuncu hem kendisidir hem de oyun kişisi. Meryem’in teknik odayla, ışıkçıyla sesçiyle konuşması onun hem oyun kişisi olduğuna hem de oyuncu olduğuna göndermedir. Bu hem oyunun temsili dünyasında karşılığını bulur zira burası bir “pavyondur” hem de tiyatronun kendisini hatırlatmaktadır. Oyunların seyirciyi direkt muhatap alarak, seyirciye konuşarak ve zaman zaman seyirciyi sahneye çağırarak ilerlediği görülmektedir. “Herkes Kocama Benziyor”da Ayten seyirciyi sahneye oynamaya davet etmektedir. Bir aradalık meselesi için dikkate değer diğer bir husus ise oyuncu ile seyircinin temsili düzende de aynı zaman dilimini paylaşıyor olmasıdır. Konvansiyonel tiyatrodaki “...seyircinin zamanı ile oyunun zamanı farklı akmaktadır; çünkü bu tür bir tiyatrodaki şimdi geçmişe mahkûm kılınmıştır” Saba Akım tiyatronun alametifarikası *şimdi ve burada* olmakken metin merkezli geleneksel tiyatronun geçmişe saplanıp kaldığına dikkat çekmiştir (Saba Akım, 2022, s. 158). Oysa bu oyunlarda, seyircinin zamanı (oyunu izlediği) ile oyunun zamanı (hikâyenin geçtiği) farklı akmamaktadır. Anlatı geçmişe hatırlamaya yönelik hikâyeciklerden de oluşsa Meryem tüm bunları bize şimdi pavyonda patronunu, Murat’ı ve annesini öldürdüğü o gün, polisler henüz gelmemişken anlatmaktadır. O anda. Ayten’in deneyimleri geçmişten de gelse Ayten pavyonda artık hikâye anlatmaya soyunduğunu bu gösterinin de onlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Böylelikle seyirciler ve oyuncular ortak bir zamanı ve mekânı paylaşmaktadır. Ancak tüm bunlar gerçekçi bir atmosfer yaratmak adına gerçekleşmez zira oyunlar gerçeklik iddiası taşımamakta ve her iki

oyun da bunun bir gösteri olduğu hatırlatmasını yapmaktadır. Bu daha çok “karşılaşmanın” koşullarını eşitleme girişimidir.

Özdeşleşmeye izin vermeyen bu oyunlar seyirciyle hem bir yakınlık hem de bir mesafe içindedir, böylelikle seyircisini katarsis yaşamaktan uzakta tutmaktadır. Oyunlar açıkça fail kadınların yanında durmakta ama “bu doğru, bu yanlış” dememektedir, egemenlik kurmayı değil açığa çıkarmayı seçmektedir. Oyunlarda sabit bir anlam kurulmadığı, oyun kişinin başından geçenleri anlattığı, gösterdiği, işaret ettiği görülmektedir ve gerisi seyirciye bırakılmıştır. Genellikle erkek seyirci üzerinde “nasıl yani kadınlar mı öldürsün şimdi de” düşüncesini uyandıran ve onu tedirgin eden bir tür krize sokan şey aynı zamanda dönüştürücü düşüncüyü doğuran şeydir. Bu bakımdan oyun seyircisini rahatsız etmeyi oyun bittikten sonra da sürdürmektedir. Bugün Judith Butler’ın “performatif” kavramına ve kuir kurama dayanarak tümüyle performatif olduğunu iddia edebileceğimiz anlam yaratma süreçlerinde kriz ya da kırılmalar yaratmanın önemi dikkat çekmektedir; topluluklar tersine çevirme yoluyla bir kriz yaratmaktadır. Bu yöntemle kurulan anlam egemenlik kurmaz, o daha çok seyircileri kendileriyle ve dünyayla yeni bir ilişkiye girmeleri konusunda cesaretlendirecektir.

Ataerkiye içkin bir mesele ve yaşamı tehdit eden bir olgu olarak eril şiddetin arkasındaki tahakküm ilişkisiyle birlikte, yapısını parçalayacak biçimde sahneye taşınıyor olması tek başına kayda değerdir. Oyunlar, yalnızca eril şiddeti dağıtmakla kalmayıp aynı zamanda kadınların özgül deneyimlerini merkeze alarak erkek egemen yapının işleyişine dair dinamikleri de görünür kılmaktadır. Böylece sahnede yalnızca şiddet olgusu değil, aynı zamanda bu şiddeti mümkün kılan yapısal koşullar da sorgulanmaktadır. Carol Hanisch “Kişisel Olan Politik” (1969) adlı makalesinin sonunda birçok kadının pek çok farklı sebepten -kendi biricik deneyiminin göz ardı edilmesi ya da feminizmin fazla entelektüel bir zeminde tartışılması gibi- hareketin dışında kalmış olabileceğini belirtmiştir. *Kişisel olan politiktir* önermesi ise kadınların sıradan deneyimlerinin toplumsal ve politik meseleler olduğunun altını çizerek kadın hareketinin kapsayıcılığını da genişletmiştir. Oyunlar da Ayten ve Meryem gibi “sıradan”, muhtemelen bilinçli bir kadın hareketinin dışında olan bu kadınların biricik deneyimleri ile kişisel olanın ne denli politik olduğunu yeniden göstermektedir. Ayrıca kadınların kamusal hayattan uzak tutulmalarına ve söyleme dair deneyimlerinin ev içinde tekil bir alanda gelişmesine bağlı olarak sahne sanatlarında, edebiyatta, performans sanatlarında ortaya tek kişilik oyunlar, otobiyografik performanslar,

mektuplar, biyografiler çıkmıştır; kadınlar bu deneyimi bir yöntem haline getirmiştir. Bu bakımdan tek kişilik oyunlar da kadınların özgül deneyimlerini çoklu bir ilişkiyle ortaya çıkarması sayesinde değer kazanmaktadır. Yerleşik söylemleri alaşağı eden tek kişilik oyunlar, eril söylem karşısında, kadınların hikâyeleri için alternatif bir söylem alanı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda açıkça söylenebilir ki, klasik temsil anlayışını dağıtan, konuları ve yapıları ile konvansiyonun dışına çıkan, seyirciyle direkt iletişime geçen tek kişilik oyunlar kişisel deneyimlerden ortaya çıkardığı politik bir tavra sahiptir.

Öte yandan daha önce belirtildiği gibi çalışmada söz konusu edilen topluluklar cinsel kimlikler bakımından karma bir yapıya sahiptir ve anlam salt kadınlar tarafından kurulmamıştır. Kuir kuramın verdiği ilhamla söylenmelidir ki kadınlarla ilgili herhangi bir anlamın bir kadın tarafından üretilmesi / yazılması mutlak olan değildir ancak kuir bir bakış taşıması şarttır. *Tiyatro Dergisi*'nin “Dansöz”ün yazarı Şamil Yılmaz’la gerçekleştirdiği röportajda, oyunun bildik kadınısı bakışı taşımadığı bu nedenle de erkek kaleminden çıkmış olduğunun belli olduğu iddiası taşıyan soru üzerine Yılmaz şu yanıtı vermiştir: “Genel olarak kadınları tanımıyorum çünkü. Benzer biçimde, genellikle erkekleri de tanımıyorum ama. Ben sadece özel bir durum içinde, yine özel ama “kurmaca” bir karakter olan Meryem’i “biraz” tanıyorum.” Bu yanıt, özellikle “erkekleri de tanımıyorum” vurgusuyla birlikte değerlendirildiğinde kurulan anlamın ne denli akışkan olabileceği hakkında fikir vermektedir. Soru da elbette “kadınısı” olanın ne ifade ettiği üzerine düşünmeyi gerektirmektedir ve ifade bulma sürecinde kendini iptal edecektir.

Oyunları güçlü kılan iki çok önemli nokta vardır, biri deneyimi kullanmaları dolayısıyla sahip oldukları mesafe diğeri de belirli kurban-katil ikiliğini yıkmalarıdır. Geleneksel anlatılarda yaygın olarak karşılaşılan kurban kadın imgesi ataerkil toplumsal yapı içinde eril şiddetin ve kadın cinayetlerinin bir yansıması olarak görülebilir ancak mutlak bir gerçekmişçesine sürekli tekrarlayarak yeniden kurmak verimli bir bakış açısı sunmamaktadır. Bu bakımdan “ortak yaralanabilirliği” açığa çıkarmak ve merkezi anlamları dağıtmak dünyayı yeniden anlamlandırmak için önemli bir girişimdir. Oyunların başarısı “ortak yaralanabilirliğe” ve kırılgan hayatlarımıza dikkat çekerek şiddetin tersine dönebilen uygulayanı yakalayan bir olgu olduğunu gün yüzüne çıkarmasıdır. Oyunlar kadını fail ya da kurban yapacak erkek egemen dünya durumuna işaret etmekte ve onu alt üst etmektedir. Oyunlarda belirli ikili zıtlıkları

darmadağın ederek merkezsiz ve kuir bir bakış arandığı görülmektedir; bu arayış eril söylemi ve eril bakışı geçersiz kılmaya yöneliktir. Sarsılmaz ve yıkılmaz olduğu düşünülen ikili karşıtlıklara dayalı sınırlar geçersiz kılınmaktadır böylelikle hayatın katmanlı ve geçirgen yapısı açığa çıkmaktadır. Erika Fischer-Lichte günümüzde performatif estetiğin sınır kavramını yeniden tanımladığını belirtirken sınırların artık birer eşik haline geldiğini ifade etmiştir. Sanatsal ifade hem içerik hem de biçimsel olarak akışkan hale gelmiştir. Fischer-Lichte, aydınlanma düşüncesiyle hayatımızın her yanına hükmeden ikilikli kavramların dünyanın büyüsunü azalttığını bu geçirgenliklerinse dünyayı yeniden büyülemeye yarayacağını belirtmiştir (Fischer-Lichte, 2016, s. 343-344).

Bugün bağımsız toplulukların tek kişilik oyunlara ağırlık vermesinin ekonomi tabanlı yapısal koşullardan öte nedenini tek kişilik oyunlar/performanslar ve politik olan arasındaki potansiyel ilişkide aramak gerektiğini öneriyorum. Politik tiyatrodan söz edildiğinde bu türün öğretici ve/veya yönlendirici olacağı yanılgısı oluşmamalıdır. Tiyatroyu politik yapabilecek en son şey öğretici olmaktır zira “politikanın merkezinde görüş ayrılığı bulunur” (Rancière, 2021, s. 62). Geleneksel tiyatronun üstlendiği eğitici/öğretici olma işlevi yeni bir tahakküm kurma biçimine işaret eder oysa seyirci kendi deneyimleri doğrultusunda sahnelemeyi yorumlayıp anlamlar çıkarabilecektir. Tiyatronun seyirciye ne düşüneceğini söylemek gibi bir görevi yoktur, alıcısına erdemler öğretmek ya da direnişi öğretmek tiyatroyla ilgili değildir. Eleştirel sanat, politik etkisinin ancak mesafelenmeden geçtiğini ve bunun asla garanti olmadığını bilendir (Ranciere, 2021, s. 84) bu nedenle politik tiyatro akışkan bir dünya kurabildiği ölçüde geçerlidir. Rancière’e göre politika ve sanat uyumsuzluk biçimleri olarak, duyumsanabilir olanın deneyimini yeniden yapılandırma işlemleri olarak birbirine bağlıdır (Rancière, 2021, s. 66). Tiyatro uyumsuzluklar yaratır, Rancière bu uyumsuzlukları, “temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirmek” olarak tanımlamıştır. Tiyatro bazen bir duruma işaret ederek bazen tersine çevirerek o durumu içerden geçersiz kılabilir ya da durumları belirsizleştirerek o durum üzerine düşünmeye çağırabilir. Tiyatral anlamın işe yararlılığı, dünyaya karşıt, hayali bir evren kurmakta ya da gerçek/duyumsanabilir dünyayı “aynı” olarak kurmakta bulunmaz. Kurmaca olan anlam, görünür olanı değiştirmeye, görünmez olanı görünür kılmaya, Rancière’in deyişiyle “çok kolayca görüleni başka biçimde gördürmeye, bağlantısı

olmayan bağlantısını kurmaya, algıların duyusal dokusunda ve duyguların dinamiğinde çatlaklar açmaya” (Ranci re, 2021, s. 67) yarar.

Bugün bağımsız tiyatrolar klasik temsil anlayışında kurulu tüm hiyerarşiyi yıkmıştır ve herkes için mümkün bir dünyayı yeniden b l ş lebilir kılmaya gayret etmektedir. Judith Butler’ın kimliğin beklentilere ve toplumun normlarına yanıt veren bir performans olduğu görüşünü hatırlatarak performansın dönüştürülebilir olduğunun altını yeniden çizmek gereklidir. Her birimiz kimliklerin inşasında ve normların pekiştirilmesinde rol sahibiyiz. Normlar kişisel yaşamımızda neyi yapıp yapamayacağımızı söyler, sınırlar koyar ve şiddet insana dayatılan bu sınırlarda ortaya çıkar. Performansı dönüştürmek sabit kabul edilen anlamları dağıtmakla ve normatif sınırların dışına taşmakla mümkün olacaktır. Sanatın, toplumsal hayatın ve politik olanın mutlak biçimde birbirinden ayrıştırılamadığı teslim edilmelidir. John Berger, *Sanatla Direniş* adlı kitabında şuna işaret etmiştir; direnme eylemi, sadece bize sunulan saçma dünya resmini kabullenmeyi reddetmek değil aynı zamanda onu açığa çıkarmak, bu resmin geçersizliğini duyurmaktır zira “cehennem içeriden geçersiz ilan edildiğinde cehennemliği son bulur” (Berger, 2017, s. 150). Tiyatro hem algılanan dünyanın içinden hem de dışından konuşabilmesi sayesinde seyirciyle birlikte yeni anlamlandırmaların yolunu açmaktadır. Tarihe karıştığı iddia edilen tiyatronun bugün hala işe yarar olmasını sağlayan şey sürekli olarak dönüşen canlı yapısıdır, Augusto Boal, tiyatronun asla ölmediği için değil hep yeniden doğabildiği için ölümsüz olduğunu belirtmiştir. Yüzlerce yıllık tiyatro anlayışının/larının işler yönlerini tutup arazlarından vazgeçen kimi yönlerini dönüştüren geçmişte değil bugünde işleyen tiyatro hakikati açığa çıkarabilme ve kurulu olanı dönüştürebilme, hiç değilse kurulu olanın kurulu olduğunu işsa edebilme gücüne muktedirdir. Türkiye’de bağımsız tiyatro toplulukları tüm sınırlı koşullarına rağmen oyunsu olanın dönüştürücü gücünden faydalanarak, hikâyeler anlatarak dünyayı yeniden anlamlandırmayı denemekte ve belirli ikilikleri aşarak dünyaya büyüsünü yeniden kazandırmaktadır. Tiyatronun, yeni anlamlandırmaların yolunu açan dönüştürücü gücü ise ancak seyirciyle birlikte mümkün olacaktır zira tiyatro, tam da o ana özgü bir karşılaşma olarak, sahnede ve seyirciyle birlikte anlamını kurar; dünya, her defasında yeniden ve birlikte tahayyül edilecektir.

KAYNAKÇA

- Adams, C. J. (2015). *Etin Cinsel Politikası*, çev. G. Tezcan & M.E. Boyacıoğlu. Ayrıntı Yayınları.
- Agamben, G. (2020). *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Alfreds, M. (2007). *Different Every Night: Freeing the Actor*. Nick Hern Books. London.
- And, M. (2012). *Ritüelden Drama*. Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2022). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2021). *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Aristoteles (2012). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi.
- Arslan, U. T. (2022). Eril bakış. Feminist Bellek <https://feministbellek.org/eril-bakis/> (Erişim Tarihi: 10.11.2024).
- Arslan, U.T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. Metis Yayınları.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez. Yapı Kredi Yayınları.
- Avrupa Konseyi. (2011). Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye Dair Avrupa Konseyi Sözleşmesi (İstanbul Sözleşmesi).
- Barthes, R. (2023). *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat. Yapı Kredi Yayınları.
- Başar, D. (2014). Performative publicness: Alternative theater in Turkey after 2000s (Master's thesis, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü).
- Baykal, Z. (2023). Scene of Transformation of Urban Space, Politics, Negotiations, Communalities, and Interactions: The Case of Independent Theaters in Ankara and İstanbul (Doctoral dissertation, Middle East Technical University (Turkey)).
- Beauvoir, S. (2024). *İkinci Cinsiyet*. Cilt 1/2, çev. Gülnur Acar Savran. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Belkıs, Ö. (2014). *Maske Kitabı* içinde "Modern Maskesinin Altındaki Muhafazakarlık: Oyun Metinlerimizde Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları Nasıl Üretiliyor". Ed. Karaboğa, K., Arıcı, O., İstanbul Üniversitesi Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi. Habitus Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2011). *Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri*, çev. Osman Akınhay. Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2014). *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ. Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2021). *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek. Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen. Metis Yayınları.

- Birdal, Y. (2023). *Erkek Adalet Kışkacında Kadınlar: Örselenmiş Kadın Sendromu ve Feminist Kriminoloji*. Sel Yayıncılık.
- Boal, A. (1996). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Semih Çelenk. Etki Yayınları
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. çev. Bediz Yılmaz. Bağlam Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal. Agora Kitaplığı.
- Brook, P. (1990). *Boş Alan*, çev. Ülker İnce. Afa Yayınları.
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür. Metis Yayınları.
- Butler, J. (2016). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür. Metis Yayınları.
- Butler, J. (2021). *Şiddetsizliğin Gücü: Etik Politik Bir Düğüm*, çev. Başak Ertür. Metis Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, çev. Beliz Güçbilmez. Dost Kitabevi Yayınları.
- Case, S.E. (2010) *Feminizm ve Tiyatro*, çev. Ayşan Sönmez. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Chatzidakis, A., Hakim, J., Littler, J., Rottenberg, C., & Segal, L. (2020). *Bakım Manifestosu: Karşılıklı Bağımlılık Politikası*, çev. G. Acar Savran. Dipnot Yayınları.
- Connell, R.W. (2023). *Erkeklikler*, çev. Nagihan Konukcu. Phoenix Yayınevi.
- Connell, R.W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir. Ayrıntı Yayınları.
- Culler, D. (1975). *Monodrama and the Dramatic Monologue*. Cambridge University.
- Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*, Macmillian Press. United State.
- Çalışkan, A. (2019). Herkes Kocama Benziyor. Yayınlanmamış oyun metni.
- Dede Tekin, G. (2019). Baktırmak ya da baktırmamak, işte bütün mesele bu – Dansöz ekibi ile röportaj <https://www.timeout.com/istanbul/tr/tyatro/baktirmak-ya-da-baktirmamak-iste-butun-mesele-bu> (Erişim Tarihi: 04.05.2025).
- Direk, Z. (2017). *Cinsel Farkın İnşası*. Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (2021). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, çev. Kutlu Tunca. Ayrıntı Yayınları
- Ejder, E. (2018). Mek'an Sahne ile röportaj: "Anlatı Mek'an'da bir andır." *TEB Oyun Dergisi*, (37).
- Ejder, E. (2022). Geri Dönüşüm Dramaturgileri: 2010'lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya (Doctoral dissertation, Ankara Üniversitesi (Turkey)).
- Ertürk, Y. (2007). "Kadına Karşı Şiddet, Nedenleri ve Sonuçları" İnsan Hakları Konseyi raporu.
- Ertürk, Y. (2015). *Sınır Tanımayan Şiddet: Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına Şiddet Olgusu*. Metis Yayınları

- Ertürk, Y. (2020). “Kadına Şiddet Olgusunu Kuramsallaştırmak”. *Suç ve Ceza*. Cilt 13, sayı 1 ceza hukuku dergisi.
- Fanon, F. (2023). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*, çev. Orçun Türkay. Metis Yayınları.
- Fanon, F. (2024). *Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Şen Süer. İletişim Yayınları.
- Federici, S. (2019). *Cadılar, Cadı Avı ve Kadınlar*, çev. Bilge Tanrısever. Otonom Yayınları.
- Federici, S. (2020). *Tenin Sınırlarının Ötesinde*, çev. Bilge Tanrısever. Otonom Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil. Ayrıntı Yayınları.
- Fitzpatrick, L. (2018). “Rape on the contemporary stage”. Springer.
- Foucault, M. (2021). *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden. Ayrıntı Yayınları.
- Goldman, E. (2013). *Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi*, çev. Aslı Kutay Yoviç. Agora Kitaplığı.
- Grosz, E. (2011). “Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek”. *Cogito*, (65-66), 7-36.
- Grotowsky, J. (2016). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, çev. Osman Akınhay. Agora Kitaplığı.
- Güçbilmez, B. (2024). *Anne Ben Düştüm Mü: Kurmacalara Neden Muhtacız?* Kolektif Kitap.
- Güllü, H. (2008). *Devlet Tiyatroları Yerli Oyunlar Çeviri Oyunlar Yerli ve Çeviri Çocuk Oyunları*. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü.
- Gülriş Sururi-Engin Cezzar Topluluğu. (1966). *Tiyatro Dergisi* (Sayı 3).
- Han, B. C. (2024). *Anlatının Krizi*, çev. Murat Erşen. Ketebe Yayınları.
- Hanisch, C. (1970). The personal is political. Notes from the second year: Women’s liberation, 76, 78.
- Hasanoğlu, Ç. (2007). 1980 Sonrası Türkiye’de Toplumsal Cinnet Olayları. Yüksek lisans tezi.
- Huizinga, J. (2015). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Aslı Önal. Ayrıntı Yayınları.
- Hürtaş, S. (2014). *Canına Tak Eden Kadınlar: Kocalarını Neden Öldürdü*. İletişim Yayınları.
- Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, çev. Nilgün Tural Cheviron, Sabri Büyükdüvenci. İmge Kitabevi.
- Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu 2024 Raporu: <https://kadincinayetlerininidurduracagiz.net/veriler/3129/2024-yilinda-erkekler-tarafından-en-az-394-kadın-öldürüldü-259-kadın-supheli-sekilde-olu-bulundu> (Erişim Tarihi: 03.04.2025).
- Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu Yargıda Cinsiyetçilik Raporu: <https://kadincinayetlerininidurduracagiz.net/davalarimiz/3024/kadın-cinayetlerini-durduracagiz-platformu-davaları-yargıda-cinsiyetçilik-raporu> (Erişim Tarihi: 03.04.2025).

- Kaim, A. A. (2006). “Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: “Meddah” Tek Kişilik Tiyatro”. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. 46(1), 271-280.
- Karagül C. (2014). “Bourdieu’cu sanat sosyolojisi bağlamında 2000’li yıllarda İstanbul’da alternatif tiyatrolar” başlıklı yüksek lisans tezi.
- Kristeva, J. (2018). *Hannah Arendt Yaşam Bir Anlatıdır*, çev. Necdet Dümelli. İletişim Yayınları.
- Kümbetoğlu, B. (2010). *Kadın ve Bedeni* içinde “Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet”. Ayrıntı Yayınları.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Litko, A. A. (1997). “Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu”. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 12(12), 27-45.
- Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, (der.) çev. Ali Berktaş. Mitos Boyut Yayınları.
- Michell, J. (2020). *Kadınlık Durumu*, (çev. Gülseli, Gülnur, Şirin, Feraye, Şule, Yaprak). Dipnot Yayınları.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*, çev. Seçkin Selvi. Payel Yayınları.
- Moroğlu, N. (2012). Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesi 6284 sayılı Yasa ve İstanbul Sözleşmesi.
- Mulvey, L. (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, çev. Nilgün Abisel, 25, 38-46.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. Cilt 1, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özsoysal, F. (2014). *Maske Kitabı* içinde “Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul’da Feminist Tiyatrolar”. Ed. Karaboğa, K., Arıcı, O., İstanbul Üniversitesi Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi, Habitus Yayıncılık.
- Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma*, E Yayınları.
- Özyiğit, A. (2021). Şamil Yılmaz ile “Dansöz” üzerine... *Tiyatro Dergisi*. <https://tiyatroidergisi.com.tr/samil-yilmaz-ile-dansoz-uzerine/> (Erişim Tarihi: 04.05.2025).
- Ulusman, B. (2025). *Edebi Babanın Reddi: Kadın Yazınında Kurucu Söylem, Türsel İşlev ve Anlatısal Arayışlar*. Metis Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*, çev. Sibel Kamber. Dost Yayınları.
- Piscator, E. (2012). *Politik Tiyatro*, çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney. Agora Kitaplığı.
- Rancière, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin. Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2021). *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman. Metis Yayınları.
- Saba Akım, M. (2022). *Logostan Kurtulmak 20. Yüzyıl Dramında Karşı Anlatı*. Habitus Yayıncılık.

- Sallan Gül, S. (2014). *Yoksulluk ve Kadın* içinde “Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Yoksullukla İlişisini Sorgulamak”. Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2024). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. Metis Yayınları.
- Scully, D. (2017). *Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Yapılan Bir İnceleme*, çev. Şirin Tekeli, Laleper Aytek. Metis Yayınları.
- Solga, K. (2009). *Violence Against Women in Early Modern Performance*. Palgrave. United State.
- Somay, B. (2024). *Ailenin Ötesi Başka Bir Üreme, Cinsellik ve Kardeşlik Rejimi İçin Öneriler*. Metis Yayınları.
- Şehir Tiyatroları. (1985). *Tiyatromuz 70 Yaşında*. (Sayı 440). Bakış Ofset.
- Şener, S. (1998). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* içinde “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları”. Mitos Boyut.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Uğur, Z. (2019). “Transformation of Public Culture: Theatre as Battleground of Politics in Turkey after 2000s” başlıklı doktora tezi.
- Yardımcı, S. (2012). Ne o! Ne bu! Ne şu! Queer kuramı ve kimliksizleşme. e-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025).
- Yılmaz, Ş. (2019). “Dansöz”. Yayınlanmamış oyun metni.