

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

ÜÇÜNCÜ TİYATRO
VE
TÜRKİYE'DE KADIN TİYATROLARI

Yüksek Lisans Tezi

Gül Varlı

Ankara - 2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

ÜÇÜNCÜ TİYATRO
VE
TÜRKİYE'DE KADIN TİYATROLARI

Yüksek Lisans Tezi

Gül Varlı

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Güzin Yamaner

Ankara - 2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

ÜÇÜNCÜ TİYATRO VE TÜRKİYE'DE KADIN TİYATROLARI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı :

Doç. Dr. Güzin Yamaner

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Doç. Dr. Güzin YAMANER	
Doç. Dr. Gülriz UYGUR	
Yrd. Doç. Dr. Meltem KIRAN RAW	
.....	
.....	
.....	

Tez Sınavı Tarihi : 28.09.2010

ÖNSÖZ

Araştırma konuma karar vermemde, edebiyat öğrencisiyken aldığım birçok derste edindiğim feminist okumaların yanı sıra, bölüm içinde yaptığımız tiyatro çalışmalarının etkisi oldu. Tiyatro çalışmaları yaparken, genellikle sahne ve oyunlardaki kadın imgeleri dikkatimi çekti ve feminist oyun metinleriyle tanıştıktan sonra aslında her yerde karşımıza çıkan ataerkil sistemin tiyatroyu da kuşatmış olduğunu fark ettim. Geleneksel sahnede, kadınlar ne kadar sahnede olursa olsun, erkek bakış açısıyla çizilmiş karakterler, kadınlık gerçeğini yansıtmakta hep taraflı kalıyordu. Bu noktada, feminist tiyatro ve dil, yüksek lisansa başlarken çalışmak istediğim başlıca alandı.

Türkiye’de feminist harekete ve feminist tiyatrolara dair bir tarihe katkıda bulunmak istiyordum. Bunun için, dünyada feminist dil kuramları ve tiyatro kuramlarını incelerken, bir taraftan tiyatro gruplarıyla röportajlar yapıp, oyunlarını takip etmeye çalıştım. Sözlü tarih çalışmak, çok etkileyici ve sürükleyici bir süreç oldu. Tezin teorik çerçevesi ise, Türkiye’deki feminist tiyatroları konumlandırırken oluştu.

Dünya üzerinde feminist teorisyenler ve tiyatro insanlarına benzer deneyimleri olan *ötekilerin* kapısını araladım. Bu dünya benim için çok yeni bir dünya oldu. Üçüncü Tiyatro teorisi çerçevesinden ilerlerken, kültürlerarası tiyatro ve kültürlerarası kadın tiyatroları ile tanıştım. Bu bağlamda feminist hareketin tiyatrodaki

dil ve beden algısıyla, yirminci yüzyılda alternatif tiyatroların dil ve beden algısını bir araya getirdim. Tezin son bölümünde ise, feminist tiyatroların ve oyunların kısa bir tarihçesini oluşturdum. Türkiye’de feminist tiyatro üzerine yapılabilecek birçok teorik ve pratik tartışma alanı mevcut. Umarım bu çalışma da, bu alanda yapılacak çalışmalar için bir adım olur.

TEŞEKKÜR

Beni edebiyat evreninden alıp, feminist tiyatro serüveninin kapılarını açan ve desteğini hep hissettiğim sevgili hocam Doç. Dr. Güzin Yamaner’e...

Eğitim hayatım ve tez sürecim boyunca destekleri için anneme ve babama, Umutsuzluğa düştüğümde ferahlatıcı rüzgarlarını gönderen kardeşim Güliz’e...

Henüz lisans öğrencisiyken, derslerinde feminist bir duyarlılıkla program hazırlayan sevgili hocalarıma...

Nerede olursam olayım yanımda olan mucize kadınlarım, Begüm, Eda, Ezgi ve Selda’ya ve tiyatro yolculuğumda yanımda olduğunu bildiğim Yasin’e...

Bölümde tanıdığım ve bilgilerinden yararlandığım, ilham aldığım hocalarıma ve arkadaşlarıma...

Sonsuz teşekkürler....

İÇİNDEKİLER

sayfa

TEŞEKKÜR.....iii

İÇİNDEKİLER.....iv

Giriş: Yirminci Yüzyılda Feminist Tiyatro’nun Etkilendiği Alternatif

Tiyatro Akımları ve Feminist Tiyatro Teorisi.....1

1. Tezin Konusu.....13

2. Tezin Amacı.....14

3. Tezin Önemi.....14

4. Kuramsal Çerçeve.....14

5. Tezin Sınırlıkları.....16

6. Tezin Yöntemi.....17

1. Bölüm: Üçüncü Tiyatro Teorisi ve Temelleri.....18

1.1. Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu.....18

1.2. Vslvolod Meyerhold ve Biyomekanik Oyunculuk.....23

1.3. Jerzy Grotowski ve Yoksul Tiyatro.....27

1.4. Eugenio Barba ve ISTA.....33

1.4.1. Üçüncü Tiyatro Teorisi.....41

1.5. Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu.....45

1.5.1. İmge Tiyatrosu ve Ezilenlerin Tiyatrosu’nun

Aşamaları.....51

2. Bölüm: Fransız Feminist Dil Teorisi ve Feminist Tiyatro.....59

2.1. Fransız Feministler.....	59
2.1.1. Julia Kristeva.....	61
2.1.2. Luce Irigaray.....	64
2.1.3. Helene Cixous.....	67
2.2. Feminist Tiyatro Teorisi ve Tiyatroda Ortak İzlekler.....	72
2.3 Kültürlerarası Kadın Tiyatroları Ağı: The Magdalena Project.....	77
2.4 Feminist Tiyatro ve Üçüncü Tiyatro.....	80
 3. Bölüm: Türkiye’de Feminist Hareket ve Feminist Tiyatrolar.....	85
3.1. Türkiye’de Feminist Hareketin Gelişimi.....	86
3.1.1. Tanzimat ve Meşrutiyet.....	86
3.1.2 Cumhuriyet Dönemi (Devlet Feminizmi).....	87
3.1.3. Bağımsız Feminist Hareketin Oluşumu.....	88
3.1.4. 1980 Sonrası Feminist Hareket.....	90
3.2. Feminist Tiyatro Grupları ve Oyunları.....	92
3.2.1. Kadın Tiyatrosu	93
3.2.1.1. Adı İsmet.....	94
3.2.1.2. Kırmızı	95
3.2.1.3. Daye Wan Ez Kuştım.....	96
3.2.1.4 Maria (Uçurumun Kadınları).....	96
3.2.2. Tiyatro Öteyüz.....	97
3.2.2.1. Deli Kız	98
3.2.2.2. İşte Evimiz.....	99
3.2.2.3. Kara Ana.....	100

3.2.2.4. Gecekondu.....	100
3.2.3. Feminist Kadın Çevresi.....	101
3.2.3.1. Yedi Kadın.....	102
3.2.3.2. Bir Kadın Uyanıyor.....	103
3.2.4. Kadınlar Sahnesi.....	104
3.2.4.1. Öyküm Yok.....	107
3.2.4.2. Nar Taneleri.....	109
3.2.5. Tiyatro Boyalı Kuş.....	110
3.2.5.1. Kadınlar Savaşı.....	112
3.2.5.2. Çernobil'den Sesler.....	113
3.2.5.3. Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire.....	113
3.2.5.4. Bavullar.....	114
3.2.5.5. Böyle Bir Aşk Masalı.....	114
3.2.5.6. Tahterevalli'de Aşk.....	115
3.3. Türkiye'de Feminist Tiyatronun Serüveni.....	116
Sonuç.....	124
Ekler	
Ek 1: Kadın Tiyatrosu, Söyleşi.....	135
Ek 2: Tiyatro Öteyüz, Röportaj.....	139
Ek 3: Feminist Kadın Çevresi, röportaj.....	146
Ek 4: Kadınlar Sahnesi, röportaj.....	159
Ek 5: Tiyatro Boyalı Kuş, röportaj.....	168
Kaynakça.....	175
Özet.....	183

Abstract.....	184
----------------------	------------

Giriş:

Güzel sanatların her dalı içine doğduğu çağın ve toplumun kültürel değerlerinden ve tarihsel süreçlerden izler taşır. Bu nedenle, resim heykel gibi sanatların yanı sıra tiyatro eserleri ve dramaturji çalışmaları da konuları, karakterleri, sahnelenme biçimleriyle toplumsal cinsiyete dair ipuçları içerir. Hemen hemen sanatın her dalında olduğu gibi tiyatrodaki kadınlar yüzyıllar boyunca nesne olarak yer almıştır. Kadınlar sahneye çıkabilme hakkına erkeklerden yüzyıllar sonra sahip olmuştur. Kadınların sahneye çıkma hakkı kazanması, üzerlerindeki ataerkil baskının kırıldığı anlamına gelmez. Sahneye çıkan kadınların çoğu toplumsal baskıya maruz kalmış ve mesleklerinden dolayı ötekileştirilmişlerdir. Bunun yanında, güç elde edilen sahneye çıkma hakkı, kadınların sahnedeki geleneksel edilgen konumunu değiştirmemiştir. Oyunlardaki kadın karakterler ataerkil sistemin kurallarına uygun kadın imgeleri yaratmaya yüzyıllarca devam etmiştir. Bu karakterlerin çoğu erkek merkezli dünyaya boyun eğmiş, sessiz, sabırlı edilgen karakterlerdir. Ataerkil sistemi sorgulayan kadın karakterler ise acımasız, tehlikeli, kurnaz, geveze karakterlerdir. Çoğunlukla yok olmaya ve susmaya mahkum edilmişlerdir.

Modern tiyatrodaki da olsa, geleneksel hiyerarşik yapı içerisinde kendilerini ifade etme fırsatı bulamayan kadınlar, kadın tiyatrosu yapma alternatifine yönelmişlerdir. Kadın tiyatrosu yapma eylemi kadın hakları savunuculuğunun önemli bir aracıdır (Yamaner, 2001: 2).

Dünya üzerinde feminist tiyatro çalışmaları devam ederken, Türkiye bazlı düşünüldüğünde tiyatro Cumhuriyet’le birlikte gelişmeye başlamıştır. Batı tiyatro geleneğinin örnek alınması, Batı tiyatrosunda kadını ikincilleştiren kalıp yargıların da kurumsallaşmasına ön ayak olmuştur (Yamaner, 2001: 2). 1960’larda teorik çerçevesi genişleyen ve zenginleşen feminist tiyatroların, Türkiye’de var olması feminist hareketin 80’lerde gelişmesi nedeniyle 90’lara yansımıştır.

Bu inançla yürütülen bu tez çalışması feminist bir perspektif ile yakın dönemdeki alternatif tiyatro ve feminist tiyatro çalışmalarını gözden geçirerek, Türkiye’de çalışmalar yürüten kadın tiyatrosu gruplarının çalışmalarını bir araya getirmeyi hedeflemiştir. Yirminci yüzyılda hayat bulan ve feminist tiyatro çalışmalarını besleyen bir çok deneysel çalışma, tiyatronun ritüel kökeni üzerine yönelmiş ve geçmişin boyunduruğundan kurtularak tiyatroya yeni bir soluk getirmeyi hedeflemiştir. Bu nedenle yirminci yüzyıl tiyatroları feminist tiyatro pratiği ve teorisi için önemli kaynaklardır.

Yirminci Yüzyılda Feminist Tiyatro’nun Etkilendiği Alternatif Tiyatro Akımları ve Feminist Tiyatro Teorisi

Yirminci yüzyılda geleneksel tiyatronun dışına çıkan ve geleneksel kalıpları reddeden deneysel tiyatrolarla karşılaşmaktadır. Bu tiyatrolarla geleneksel ve gerçekçi tiyatronun duvarları yıkılmış ve maskelerle, halk şarkıları ve danslarıyla başlayan şenlik ortamı geri çağırılmıştır. Bu deneysel tiyatrolar, feminist tiyatro pratiğinin ve teorisinin gelişiminde de önemli role sahiptirler.

Antonin Artaud ile tiyatrodaki bir anlam arayışı başlamış, dilin yapısı sorgulanmış ve yeni bir tiyatro dili aranmış, oyuncu seyirci ilişkisi incelenmiştir. Vahşet Tiyatrosu'yla tiyatro yeni mitler yaratarak, vahşetin sahnede gösterimiyle, toplumsal bir arınma hedeflenmiştir. Artaud, tiyatronun hayattaki kötülüğü ve vahşeti yansıtmayla, iyi ve kötü geriliminin ortadan kalkacağını savunmuştur. İnsanın içindeki kaosun bir düzeni olduğuna inanmıştır.

Vslvolod Meyerhold, Artaud gibi, Doğu tiyatrosuna yönelik araştırmalar yapmış, oyunculuğu biyolojik bir sistem olarak incelerken, sahneyi bir inşa alanına çevirmiştir. Kendinin içinde bulunduğu sosyalist düzende ve işçi sınıfı için yarar sağlayacak, toplumcu ve harekete geçirici bir tiyatro hedeflemiştir. Biyomekanik oyunculukla oyuncu bir akrobat gibi bir rolden diğerine geçirme yetisine sahiptir. Sahne, dekor, kostüm, ışık sadece oyuncuya yardımcı olacak araçlardır. Meyerhold tiyatrosuyla seyirciye sosyal ve politik içeriği yansıtan güçlü duyguları, oyuncunun bedeni ve sahne teknikleriyle vermeyi hedefler.

Jerzy Grotowski ise Artaud'nun mit yaratmak fikri yerine klasik metinlerdeki mitleri günün koşullarında yorumlayarak, seyircinin kolektif bilincine ulaşmayı hedefler. Grotowski'ye göre toplumsal arınma hem seyircide hem de oyuncuda gerçekleşir. Bunu için önce oyuncunun mesleği tüm hayatına yansıyan bir alana dönüşür, oyuncu taktığı toplumsal maskelerden sıyrılıp kullandığı oyunculuk teknikleriyle seyirciyi de aynı şeyi yapmaya davet eder ve böylece oyuncu için bireysel ama seyirci için toplumsal bir arınma gerçekleşir. Oyunculuk tekniklerini

Grotowski de Meyerhold gibi fiziksel hareketlere, sesin kullanımına bağlamıştır. Her iki tiyatroda da, duygular bedene şekil vermez. Bedenin etkin kullanımıyla duygular seyirciye aktarılır, bu da ancak bedenin özgürleşmesi ve kültürel ve toplumsal normlardan arınmasıyla olur.

Grotowski'nin ardından öğrencisi Eugenio Barba, yazılarıyla Grotowski'nin tiyatrosunun önünü açmıştır. Barba, "Theatre Laboratory 13 Rzedow" adlı makalesinde söz ettiği gibi, Appia, Craig ve Meyerhold'un geleneğini takip ederek tiyatro için yeni bir estetik yaratmaya, modern bir ritüel yaratarak tiyatronun ritüel özüne dair kalıntıları geri getirmeyi amaçladığını vurgulamıştır (Barba, 1965: 157-159). Barba, tiyatroyu sosyolojik açıdan ele almış ve kültürlerarası tiyatro çalışmalarıyla, evrensel tiyatral bir dil arayışına girmiştir. Barba'ya göre tiyatro politik bir alan değildir. Toplumsal değişimde tiyatronun etkili olabilmesi için tiyatronun toplumsal hayatın önemli bir parçası olması gerekir. Modern tiyatro için önemli olan ise biyolojik tepkimeleri ortaya çıkarmak, yönlendirmek ve disipline etmektir (Barba, 1967: 57).

Augusto Boal, Barba ile aynı dönemde Latin Amerika'da Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğini geliştirmiştir. Temel eseri olan, *Teatro de Oprimido*, (Ezilenlerin Tiyatrosu)'nda, tiyatronun kökeninin tüm halkın katıldığı bir karnavala benzetir. Egemen sınıflar tiyatronun mülkiyetini ele geçirmiş, kendi amaçlarına göre kullanmıştır. Halk bu noktada seyirci konumuna indirgenerek bastırılmış ve toplumsal hayatta edilgenleştirilmiştir. Brecht'e kadar devam eden tüm tiyatro geleneğinin bu edilgenleşmeyi devam ettirdiğini savunan Boal, Brecht'in katharsisi

reddederek, tiyatronun işlevini izleyicinin konumunu değiştirdiğini savunmuştur. Bu noktadan hareketle, Ezilenlerin Tiyatrosu'nda seyirci, oyuna aktif şekilde katılarak, sahnede gerçek hayatın ve devrimin provasını yapacaktır (Boal, 2009: 46- 145). Seyircinin sahnedeki oyuna aktif katılımıyla, hayata aktif katılımını hedefleyen Boal, bireysel ve toplumsal gelişim için tiyatronun önemli bir katalizör olacağına inanmıştır.

Bu tiyatroların hepsinde sorgulanan oyuncu- seyirci algısı ve klasik tiyatrou aksine seyircinin özne olması, feminist tiyatro için önemli izlekler oluşturmaktadır. Kadın tiyatroları ya da feminist tiyatrolar, Barba'nın tanımladığı Üçüncü Tiyatro gruplarına dahil edilerek incelenebilir, çünkü hem Grotowski, hem de Barba'nın çalışmaların temelini oluşturan oyuncunun kişisel gelişimi, gerçek hayata yansması hedeflenmiştir. Feminizm açısından da, tiyatro aracılığıyla oyuncunun bilincini yükseltme açısından önemli bir olgudur. Kadın tiyatrosu yapan kadınların çoğu, tiyatroyu feminizmi tanıdıkları ve kadın çalışmaları alanında birikimlerini artırdıkları bir alan olarak değerlendirmektedir.

Üçüncü Tiyatro'ya paralel şekilde, feminist tiyatro gruplarının bir araya gelişi, ana akım sistem ve düzenden bir kaçış ve hem bireysel hem de grup olarak bir kendini arayış sürecidir. Bu süreçte tiyatro anlam arayışında kullanılan önemli bir araçtır.

Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu formuna paralel şekilde, feminist tiyatro da bireysel ve toplumsal bir değişimi hedefler. Sahnelenen oyunlarda seyirci

ve oyuncuların ortak sorunları vardır. Her iki tiyatrodada da, seyircinin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel baskıyı fark etmesi ve bireysel potansiyelini kullanması hedeflenmiştir. Tiyatrodada yaşanan bu karşı çıkış gerçek hayatın şekillenmesi için verilecek mücadelede atılan ilk adımdır.

Bunun yanında alternatif bir dil ve beden dili arayışı hem feminist tiyatro hem de Üçüncü Tiyatro pratiğı için önem taşımaktadır. Tiyatro da beden kullanımı aracılığıyla, bedenin toplumsal normlar tarafından nasıl şekillendirildiğı ortaya çıkarılabilir. Meyerhold ve Grotowski'nin tiyatrosunda olduğı gibi oyuncunun beden diliyle seyirciye ulaşması kadınların bedenlerinde yaşadıkları ortak deneyimleri paylaşması için önemli bir araca dönüşebilir. Kültürel normlardan sıyrılmış oyuncu bedeniyle, seyirciyi de aynı şeyi yapmaya yüreklendirir. Böylece kadın bedeni, oyuncu ve seyirci kadınların birbiriyle anlaşmasını sağlayabilir, bu noktada kadın bedeni seyircinin kolektif bilinçaltına erişerek sahnede aktif bir duruş sergiler. Bu devinim ve etkileşim geleneksel tiyatronun yüzyıllardır nesneleştirdiğı kadın bedenini zincirlerinden kurtararak kız kardeşleriyle buluşturur.

Feminist Kuramlar ve Feminist Tiyatro

Özellikle 1960'larda gelişmeye başlayan feminist tiyatro teorisi yirminci yüzyılın alternatif tiyatro akımlarının yanı sıra Feminist düşünürlerin çalışmalarından da yararlanmıştır.

Yirminci yüzyıl tiyatrosunda gelişen akımlara, geleneksel tiyatroda *öteki* konumuna indirgenen ve şekillendirilen seyircinin, ilkel tiyatrodaki konumunu yeniden kazanmasını hedeflemiştir. Bu nedenle, dönem içerisindeki deneysel tiyatro çalışmalarında oyuncu ve seyirci ilişkisi ön plana çıkmıştır. Tiyatro, yine bir arınma niteliği taşır fakat bu arınma bireyi ötekileştiren toplumsal değerlerden arınmasını hedefler. Dünyanın farklı yerlerinde gerçekçi tiyatroya karşı duran ve geleneksel tiyatronun kurallarını reddeden deneysel tiyatro çalışmaları sürerken, bir taraftan da feminist hareket kendi tiyatro serüveninde hızlı adımlarla ilerlemeye başlamıştır.

Feminist edebiyat için önemli olan çalışmalar, feminist tiyatro teorilerinin kadın, dil ve beden ile ilgili çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Birinci dalga feministler, kadınların sosyal ve politik hakları için başlattıkları mücadele, toplumsal cinsiyet rollerinin incelenmesiyle devam etmiştir. “Bugün, feminist edebiyat çalışmalarında kullanılan birçok metin; sosyal, yasal haklar ve kültürel eşitlik ve özgürlük için yazılan politik metinlerle iç içedir” (Abrams, 2005: 93).

Feminist edebiyat çalışmalarında etkili olmuş eserlerden biri Simone de Beauvoir’ın 1949 yılında yayınlanan *The Second Sex* (İkinci Cins) adlı kitabıdır. Beauvoir eserinde, kadınların, erkeğin *ötekisi* olmasını, kültürel değerler üzerinden açıklamıştır. Beauvoir’a göre dünya erkek tarafından tanımlanmıştır. Doğa, erkeğin bakış açısıyla yarattığı kültür tarafından, ikili karşıtlıklar, zıtlıklar ve simetriyle net ya da bulanık biçimde tanımlanmıştır. Bu tanımlamalar, aslında toplumsal gerçeklikle ilgili somut bilgiler sunar (Beauvoir, 1997: 17).

Beauvoir’a göre, erkek kendi bedenini dünyayla doğrudan birleştirirken, kadın bedenini hapsedmiş ve kendi bedeninde var olmayan her şeyi *tuhaf* olarak nitelendirmiştir. Beauvoir, *öteki* kavramını şöyle açıklar:

İnsanlık erkektir ve erkekler, kadınları kendi içlerinde, özerk bir varlık olarak değil, erkeğe olan konumuyla tanımlarlar. Michelet şöyle yazar: ‘kadın göreceli varlık...’ Ve Benda en bilimsel yazısı *Rapport d’Uriel*’de şöyle der: Erkek bedeni kadın olmaksızın kendi varlığıyla anlamlıdır. Erkek kendini kadın olmaksızın düşünebilir ama kadın kendini erkek olmadan düşünemez. Erkek kadına göre değil, kadın erkeğe göre konumlandırılmış ve tanımlanmıştır. Erkek öznedir, bütün olandır - kadınsa *ötekidir*” (Beauvoir, 1997: 15).

Beauvoir’ın *öteki* kavramı ve erkek egemen kültürün kadın bedenini tanımlaması, başta Fransız feministlerin dil teorileri dahil, bir çok alanda esin kaynağı olmuştur. Örneğin, feminist akademisyenler son yıllarda sinema, medya, reklam, tiyatro gibi çeşitli gösterim sanatlarında “kadın” olmanın ve “erkeğin ötekisi” olmanın sahnede nasıl biçimlendiğini açığa çıkarmaktır.

Laura Mulvey, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde, geleneksel Hollywood sinemasında kadın temsiline nasıl eril bakışın ve arzunun nesnesi haline geldiğine dikkat çekmiştir. Freud’a göre çocuğun genital bölgeye (penisi olup olmadığına) dair merakı, zamanla başka insanları seyrederek haz almaya dönüşür.

“Burada dengesizlikle düzenlenmiş bir dünyada, bakış aktif/erkek ve pasif/kadın olarak şekillenmiştir. Geleneksel rollerinde kadınlar her zaman bakılan ve sergilenen rolüne sahiptir. Dış görünüşleri güçlü görsel ve erotik temalarla kodlanmıştır. Bu nedenle onlar bakılan olarak algılanabilir” (Mulvey, 1975: 11).

Böylece, kadın erkek özne tarafından konumlandırılarak ekrana yansıtılır. Ekrandaki bu gösteri yine erkek seyircinin egosuna sunulmak için düzenlenmiştir. Berger’e göre:

“kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak, hep kendisini gözlemesi ve bunun gerekliliği öğretilmiştir ona” (Berger, 1993: 46).

Buna göre kadınlar da bir sinemayı, tiyatroyu seyrederken, ya da bir sanat eserine bakarken, *eril bakış açısıyla* bakarlar. “Erkekler kadınları seyrederler, kadınlarsa seyretilişlerini seyrederler. Bu durum yalnız, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiyi değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye- özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürür” (Berger, 1993: 47). Kadının izleyici olması, onun kadın bakış açısıyla izlediği anlamını taşımayabilir. Kadın seyrettiği kadın ya da erkek bedeni ya da eylemini, eril bakış açısıyla yorumlar.

Kadını, *öteki* olarak konumlandıran, eril bakış açısıyla izlenen gerçekçi bir oyunda kalıplaşmış kadın karakterler nedeniyle kadın seyirciler, sahnede güçlü bir kadın karakteri seyrederler. Feminist bakış açısı, kadın bedeninin nesneleştirildiği, oyuncunun ve seyircinin özne olarak algılanmadığı bu duruma karşı çıkmıştır. Feminist teori eril bakış üzerinden şunları sorgular; “Bir kadın nesneleştirilmeden temsil edilebilir mi? Kadın nesneleştirilmeden, bakışın öznesi haline gelebilir mi?, Heteroseksüel erkeğin bakışı dışında bir bakış var mıdır?” (Mulvey, 1975: 428). Bu sorular yalnız sinema için değil, feminist tiyatro çalışmaları için de geçerlidir. Marry Dmcaurs’a göre feminist tiyatro grupları, nesnenin dış görünüşü dışında öznenin içindeki, *iç görünüş’e* odaklanır. Dmcaurs sahneye yansıtılan bu görünüşe, “private eye” olarak nitelendirmiştir. Kişiye özel bakış, kullanılarak, gizlenen, geçilen, küçümsenen ve sessizleştirilen kadın deneyiminin katmanlarının seyirciye aktarılmasıdır. (Curb, 1985: 303).

1970’lerde feminizm tiyatro teorisine girerken, Sue Ellen Case, *Feminism and Theatre* adlı eserde feminist tiyatronun kapsamını, radikal feminizm, liberal feminizm, materyalist feminizm, Marksist feminizm, Fransız Feminizmi, Ecriture Feminine (dişil yazın), lezbiyen feminizm gibi sınıflandırmalarla inceler. Fakat Case’in de belirttiğı gibi, aralarında önemli farklar olsa da birçok feminist bunların birleşimini benimser. (Case, 1988: 57).

Radikal feminizm, evrenselliğı geleneksel olarak erkekleri ailesel, ekonomik ve politik iktidar konumlarına yerleştiren, kadınları ezen ataerkil sistemin maskesi olarak görür. Buna tepki olarak da alternatif bir kadın kültürü oluşturulması hedeflenir (Case, 1988: 67). Bu edebiyatın yanında sahnede yeni bir teatral dil yaratma girişimidir. Rosemarry Curb ise: “Babalar tarafından silinen, bu yüzden hakim kültürde varlığı görülmeyen dişil algıları iletme yeteneğine sahip dişil bir dil yaratma çabasında göstergelerin dinamiklerinin” (Carlson, 2007: 554) araştırılmasını önermiştir.

Geleneksel ataerkil sistemin dilini reddeden ve kadın dili arayışına kuvvetli bir teori de Fransa’da şekillenmiştir. Fransız feminist teorisyenler, Ecriture Feminine (dişil yazın) arayışındadır. Luce Irigaray ve Julia Kristeva, psikanalitik olarak Freud’un cinsel gelişim ve Lacan’ın dil edinimi üzerine yürüttüğü çalışmaların feminist okumalarını yaparlar. Irigaray, Lacan’ın fallus merkezli dil teorisini feminist bir perspektiften incelemiştir. Freud’un devam niteliğinde görülen Lacan’ın dil teorisi, açık şekilde erkeğı özne konumuna getirerek, kadını ötekileştirir. Helene

Cixous ise, alternatif bir dişil yazın üzerine yazmış ve kadınların deneyimlerini kendi yazılarıyla aktarmasının önemini vurgulamıştır. Bunun yanında, kadının tiyatrodaki konumuna dikkat çeken Cixous, kadınların erkekler tarafından yazılan oyunlarda, toplumsal ve kültürel öğelerle nasıl öldürüldüğünü vurgulamıştır. Cixous, *Dora'nın Portresi* adlı oyunu ile feminist bir tiyatro dili arayışını oyunlaştırmıştır. Fransız feminizmi, feminist tiyatronun, hem sözel hem de teatral bir kadın dili arayışını pekiştirmiş, feminist oyun metinlerinin farklılığı üzerine yapılan çalışmaları desteklemiştir. Yirminci yüzyılda yürütölen, deneysel tiyatro çalışmaları, feminist tiyatro çalışmaları için besleyici bir kaynak oluştururken, hem deneysel tiyatrolar, hem de feminizm bir dil arayışına girmiştir. Bu nedenle feminist tiyatro, öteki tiyatro gruplarıyla paralellikler taşımaktadır.

Çağdaş tiyatroda Barba ve Brook ile gelen kültürlerarası tiyatro çalışmaları, feminist tiyatro çalışmaları için de önemli bir kaynak oluşturur. *The Magdalena Project*, dünyadaki feminist tiyatro gruplarını bir araya getirmeye çalışan bir oluşumdur. *The Magdalena Project* ile farklı kültürlerde tiyatro yapan, yazan yöneten kadınlar bir araya gelme, ortak çalışma ve sorunlarını paylaşma fırsatı yakalamıştır.

Türkiye’de Feminist Tiyatro

Türkiye’de feminist tiyatronun gelişimi, feminist hareketin gündemiyle paralellik taşır. 80 darbesinden sonra, bağımsız bir feminist hareketin oluşmasıyla, özellikle sol gruplar içerisinde sanatla ilgilenen kadınlar, feminizmi tartışma fırsatı

yakalamışlardır. Bağımsız feminist hareketle kadınlar, bireysel ve toplumsal olarak kadınlara biçilen rolleri tartışmış ve feminist politikalar üretmeye başlamışlardır. Feminist tiyatroların ortaya çıkması ise 90'lara denk düşmektedir. Feminist tiyatro gruplarının metinlerine bakıldığında konuların feminist hareketin gündemine denk düştüğü gözlenmektedir.

Türkiye'de feminist tiyatro grupları, Ankara'da ve İstanbul'da daha aktiftir. Feminist tiyatro gruplarının içerisinde en eskisi 1993 yılında kurulan Kadın Tiyatrosu'dur. Ankara'da kurulan grup daha çok sokak tiyatrosu yapmış ve feminist gündemi takip etmiştir. Tiyatro, kadınlara feminist hareketin takip edildiği ve tartışmalar yürütülen bir alan açmıştır. İstanbul'da feminist dramaturji çalışmaları yürüten profesyonel bir ekiple çalışan Tiyatro Boyalı Kuş, feminist tiyatro pratiği ve teorisini yerelden seçtiği konularla harmanlayarak, Türkiye feminist tiyatrosunun gelişimine önemli katkılarda bulunmaktadır. İstanbul'da Boğaziçi Gösteri Sanatları grubu içerisinde çalışmalarını yürüten bir diğer grupsa Feminist Kadın Çevresi'dir. Feminist Kadın Çevresi, 'kadınların tiyatrosu' formuyla, oyun yazımı, sahnelemesinin yalnızca kadınlar tarafından yürütülmektedir. Bunun yanı sıra seyirci de yalnızca kadınlardan oluşmaktadır. Bu form ile kadınların bir araya gelmesi ve ortak sorunların fark edilmesi hedeflenmektedir. Kadınlar Sahnesi, Eğitimsen III No'lu Şube'deki kadınların oluşturduğu bir ekiptir. Kadınların tiyatroyla temel hedefi sendika içerisindeki eril egemenliği sorgulamaktır. Ankara'daki bir başka ekip ise, Tiyatro Öteyüz'dür. Tiyatro Öteyüz, kendini bir feminist tiyatro olarak değil, bir kadın tiyatrosu olarak tanımlamaktadır. Grup içerisinde yürütülen çalışmalar ve oyunlar kadın temalıdır ve oyuncunun bireysel gelişimi ön plandadır.

Türkiye’deki feminist tiyatro gruplarının her birinin tiyatroya bakış açısı ve tiyatro yapma amacı birbirinden farklıdır. Fakat bu grupların hepsi farklı noktalardan feminist hareketi ve feminist tiyatro teorisini pratiğini desteklemektedir. Üçüncü tiyatro toplulukları gibi bu grupların da bir araya gelişi ve edinimlerini paylaşmaları çok önemlidir. Bunun yanında Üçüncü Tiyatro’ya paralel şekilde her grubun çözümlemeye çalıştığı bir sorunsal ve bir anlam arayışı vardır. Bu nedenle, özellikle amatör gruplardaki oyuncular için tiyatro bireysel hayatlarını değiştiren bir alana dönüşmüştür.

Ülkemizde, *The Magdalena Project* ile ortak çalışmalar yürütülerek düzenlenen Uluslararası Feminist Tiyatro Seminerleri aracılığıyla bu grupların bir araya gelmesi Türkiye’deki feminist tiyatronun uluslararası platformda görünürlük kazanması için atılan önemli adımlar olmuştur.

1. TEZİN KONUSU

Bu tezde, yirminci yüzyıl tiyatrosunda ortaya çıkan, feminist tiyatronun beslendiği Üçüncü Tiyatro kuramı ve kökenleri incelenecektir. Üçüncü Tiyatro ve feminist tiyatro çalışmalarının arasındaki bağ kurulacak ve son bölümde ise, Türkiye’de varlığını sürdüren feminist tiyatrolar ve kadın tiyatrolarının tarihçesi ve oyun özetlerine yer verilecektir.

2. TEZİN AMACI

Tezin amacı, feminist tiyatro teorisiyle Üçüncü Tiyatro teorisi ve çalışmalarının paralelliğinin ortaya konmasıdır. Bunun yanı sıra Türkiye’deki kadın tiyatrolarının tarihsel gelişimi ve oyun özetleri verilerek, Türkiye’deki feminist tiyatro topluluklarını bir araya getiren bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

3. TEZİN ÖNEMİ

Bu tez, Türkçe kaynak sıkıntısı olan Üçüncü Tiyatro kavramının beslendiği diğer tiyatrolarla birlikte tanınmasını sağlayacaktır. Bunun yanı sıra, Türkiye’deki kadın tiyatrolarının ve sergiledikleri oyunların belgelenmesini sağlayacaktır. Aynı zamanda bu tezle birlikte kadın tiyatrolarının feminizme bakış açıları tespit edilecektir.

4. KURAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın birinci bölümünde, yirminci yüzyılda gelişen tiyatro pratiklerinden biri olan Üçüncü Tiyatro pratiği ve teorisinin gelişimi incelenmiştir. Alternatif bir tiyatro dili arayışıyla Üçüncü Tiyatro teorisi, feminist tiyatro teorisiyle paralellikler taşımaktadır. Feminist tiyatro teorisi, gelenekselliğe karşı çıkış noktasında ortak izleklere sahip olduğu üçüncü Tiyatro teorisinden beslenmiştir. Bunun yanında birçok feminist tiyatro grubu, Üçüncü tiyatro pratiğini feminist uygulamalara dönüştürerek bu teoriden yararlanmıştır. Eugenio Barba’nın geliştirdiği

Üçüncü Tiyatro teorisinin zeminini hazırlayan Artaud, Meyerhold ve Grotowski'nin tiyatro ve dil üzerine sürdürdükleri alternatif bir tiyatro arayışları takip edilmiştir. Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro teorisinin yanı sıra, Latin Amerika'da Augusto Boal tarafından geliştirilen Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğini dünyada ve Türkiye'de birçok feminist tiyatro ve kadın tiyatrosu için önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Bu bölümde yirminci yüzyıl disiplinler arası çalışmalar yürüten araştırmacılara tiyatro tarihi ve feminist tiyatroyu destekleyen Üçüncü Tiyatro teorisi ve kökenleri ile ilgili bilgi sağlamaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, dünyadaki feminist hareketin edebiyat ve görsel sanatlara teorik çerçevede nasıl yansıdığı incelenerek, Fransız Feministlerin kadın dili, bedeni ve alternatif kadın yazını üzerine yürüttükleri çalışmalara değinilmiştir. Feminist Tiyatro teorisinin gelişimi ve izlekleri incelenmiş, son olarak kadın tiyatrolarını kültürlerarası bir sürece taşıyan *The Magdalena Project*'in kuruluşu ve yürütülen çalışmalar incelenmiştir. Tezin ikinci bölümüyle, feminist tiyatro çalışmalarını etkileyen Fransız Feminist teorisyenlerin dil kuramları incelenmiş ve feminist tiyatro ile bağlantıları kurulmuştur. Tiyatro ile ilgilenen fakat feminizm ve feminist dil kuramı ve tiyatro pratiğiyle tanışık olmayan araştırmacılara kaynak sağlanmıştır.

Üçüncü bölümde, Türkiye'de feminist hareketin kısa bir tarihçesi verilerek, Türkiye'de bu harekete paralel gelişen beş tiyatronun tarihçeleri ve oyun özetleri verilmiştir. Türkiye'deki feminist tiyatroların ve kadın tiyatrolarının ortak prensipleri ve sorunları tartışılmıştır. Bu bölümüm temel amacı, Türkiye'de gelişen

yakın geçmişte gelişen, feminist tiyatro ve kadın tiyatrolarının tarihini oluşturmaya katkı sağlamak, ortak veya farklı hedeflerini, çalışma ilkelerini, oyuncuya, oyuna, seyirciye bakış açılarını ve feminizmle ilişkilerini incelemektir.

5. TEZİN SINIRLILIKLARI

Tezin kuramsal çerçevesi Üçüncü Tiyatro ve Ezilenlerin Tiyatrosu gibi yirminci yüzyıldaki feminist tiyatroya paralel ilerleyen alternatif tiyatroların gelişimi üzerine odaklanmıştır. Kuşkusuz feminist tiyatroyu besleyen birçok kaynak ve teori olmuştur. Fakat tezin odak noktası feminist tiyatro ve Üçüncü Tiyatro teorisinde var olan yeni bir dil arayışı ve bedenin kullanımı üzerine gelişmiştir.

Türkiye’de Üçüncü Tiyatro kapsamında inceleyebileceğimiz, toplumsal cinsiyet çalışmaları yürüten Yeraltı, lgbt bireylerin deneyimleri üzerine ilerleyen Sahne Dışı Oyuncuları grubu ve Pembe Hayat’ın yürüttüğü tiyatro çalışmaları, *Cadı’nın Bohçası* gibi oyunlar bu çalışmanın kapsamına alınmamıştır. Bu çalışmada, kendini feminist bir tiyatro veya kadın tiyatrosu olarak tanımlamış gruplarla görüşülmüştür. Tiyatroya bakış açıları birbirinden farklı olsa da kadın oyuncuların tiyatro deneyiminden nasıl yararlandıkları önem kazanmıştır. Bu nedenle, oyuncu merkezli olan Kadınlar Sahnesi, Kadın Tiyatrosu, Öteyüz gibi tiyatroların oyuncularıyla toplu görüşmeler yapılmıştır. Feminist Kadın Çevresi’nin uyguladığı “Kadınların Tiyatrosu” formunu deneyimleyen oyuncu ve dramaturg Aysel Yıldırım ile görüşülmüştür. Dramaturg tiyatrosu olan Tiyatro Boyalı Kuş’un dramaturgu Jale Karabekir’le görüşülmüştür. Görüşmeler sırasında ses kayıt aleti kullanılmış ve görüşmeler deşifre edilerek, tezin notlar bölümüne eklenmiştir.

6. TEZİN YÖNTEMİ

Bu çalışmada, ulaşılan kaynakları tarama/değerlendirme metodu esas alınmıştır. Üçüncü Tiyatro ve feminist tiyatro ile ilgili kaynak taraması yapılmış ve dil ve beden üzerine yapılan teorik çalışmalar saptanmıştır. Bunun yanı sıra kültürlerarası tiyatro çalışmalarının feminist tiyatro pratiğine nasıl yansıdığı incelenmiştir.

İkinci olarak ise Türkiye’de belirlenen tiyatro gruplarıyla görüşmeler yapılmış ve oyunları bir araya getirilmiştir. Araştırmada, tiyatro yönetmenleri ve oyuncularıyla bireysel görüşmelerin yanında grup görüşmeleri de yapılmıştır. Bu görüşmelerle yönetmenlerin ve oyuncuların oyunculuğa, kadın tiyatrolarına ve feminizme bakış açılarıyla ilgili sorular sorulmuştur. Belirlenen tiyatro gruplarının deneyimlerinden yararlanılarak Türkiye’de kadın tiyatrolarının güncel konumları, benzerlikleri ve farklılıkları saptanmıştır.

1. BÖLÜM

ÜÇÜNCÜ TIYATRO TEORİSİ VE TEMELLERİ

Bu bölümde, çağdaş tiyatrodaki, feminist tiyatronun izlekleriyle paralellik taşıyan, geleneksel tiyatro yapısına karşı durmuş, deneysel tiyatro çalışmaları incelenecektir. Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro teorisinin temellerini oluşturan tiyatro insanlarından, Antonin Artaud, Vslvolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski'nin yürüttükleri deneysel çalışmalarla, ulaşmaya çalıştıkları ritüel, dil ve beden üzerine yapılan çalışmalara değinilecektir. Bunun yanında feminist tiyatro gruplarının beslendiği Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu teorisi ve pratiğine değinilecektir.

1.1. Antonin Artaud (1896-1948) ve Vahşet Tiyatrosu

*“Veba,
Kolera,
Kara Çiçek Varsa,
Dans
Ve dolayısıyla tiyatro
Varolmaya
başlamadığındandır”
(Artaud, 1998: 27)*

Antonin Artaud, (1896-1948), gerçeküstücü tiyatronun önemli düşünürlerinden biridir. Hem oyunculuk, hem de yönetmenlik deneyimine sahip olan Artaud, sahne üzerinde devrimi düşlemiş ve hayata geçirmeye çalışmıştır. Yirminci yüzyılda, birçok tiyatro insanı, onun sahne düzeni ve evrensel bir dil arayışı ve metafiziksel tiyatro kavramından etkilenmiştir.

Tiyatronun metnin tutsaklığından sıyrılıp, sahne dilini bulması gerektiğini savunan Artaud, bunun için tiyatrodaki simgelerin, işaretlerin, seslerin ve beden dilinin ön plana geçmesini savunmuştur. Artaud, oyun ve metin arasına kesin çizgiler getirmiştir. Oyun metninin sahneyi kısıtladığını düşünmüştür. Yazar ve yönetmenin dilindense, oyuncunun beden dili önem kazanmıştır. Artaud'ya göre: “[...], her şeyden önce, tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir” (Artaud, 1993: 79). Artaud dilin metne dönüşmemiş halini yakalamaya çalışmıştır. Çünkü bu dil yüzyılların getirdiği ahlaksal ve kültürel normlardan sıyrılmıştır. Oysa bir duygu ve düşünce konuşma dilinde ifade edildiğinde dimağımızda uyandıracak “şiirden” farklı bir algı yaratabilir. “[...] tiyatronun yazılı söz, müzik, ışık, gürültü gibi bir dil içine oturtulması, en kısa sürede onun yok oluşunu gösterir ve dilin zayıflamasına sınırlılığı işaret eder. [...] Yaşama ulaşmak için dili parçalamak demek, tiyatroyu yaratmak ya da yeniden yaratmaktır” (Artaud, 1993: 15). Bunun için tiyatrodaki sözlü dil kullanımından kaçınılmalıdır. “Her gerçek duygu aslında dille açıklanamaz. Onu dile getirmek, ona ihanet etmektir. Ama onu dille açıklamamak da *gizlemektir*. [...] Her güçlü duygu, bizde, boşluk düşüncesine yol açar. Ve bu boşluğa engel olan anlaşılır dil, aynı zamanda, şiirin düşüncemizde doğmasına engel olur” (Artaud, 1993: 63). Artaud'nun hedefi seyircinin düşüncelerine dolaysız ulaşmak ve harekete geçirmektir, fakat iktidarın gücünü sembolize eden dil, buna ulaşmak için uygun bir araç değildir. Bunun yanında tiyatro eserinin edebi eserlerden farklı olması gerekir çünkü tiyatronun gösterimsel bir boyutu vardır, eğer tiyatro metin bazlı olursa, edebi eserlerden farkı olmayacaktır. “Tiyatroyu, replikler arasında kalan şeylerin sınırları içine kapatırsak, onu sahnelenmiş metin düşüncesinden ayırt edemeyiz” (Artaud,

1993: 61). Kültürel ve toplumsal kurallardan arınmak ve tiyatronun sahnesel anlatımını güçlendirmek için Artaud oyun metinlerini reddeder.

Dilin düşünceleri kirletmesi düşüncesi Artaud’yu geçmişteki bütün başyapıtları ve eserleri reddetmesiyle pekişir. Artaud’ya göre geçmişte yapılan şeyler geçmişte kalmıştır ve o zaman için geçerlidir, oysa her şey bir devinim ve değişim halindedir. “İçinde olası bir kaçış yolu bulamaksızın çaresizce yaşadığımız -ve hepimizin, hatta en devrimcilerimizin bile katkıda bulunduğu bu boğucu ortamın nedenlerinden biri, yazılmış, biçim verilmiş ya da resmedilmiş ve biçim kazanmış şeylere olan saygıdır. Geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir: bizler için değil” (Artaud, 1993: 67). “Başyapıtlardan Kurtulmak” adlı makalede, Artaud geçmişten ve geçmişin gerçeklerinden sıyrılarak, şimdi, içinde yaşanılan zamana ve “duyma biçimine” yanıt veren bir dille, herkesin anlayabileceği şekilde “söylemek” gerektiğini savunur. Bir yapıtın izleyici ekmemesinin nedenini, zamanın gerisinde kalmasına ve durağanlaşmış olmasına bağlar.

Artaud’nun tiyatrodan sözel dili uzaklaştırmasının amacı, sahneyi yüzyılların boyunduruğundan ve kültürün egemenliğinden kurtarmaktır. Onun tiyatroya bakış açısı sahnede bir ayin yaratmaya dayanır; bu ayin aracılığıyla, seyirci, gerçek hayatın içinde zaten var olan vahşetle sahnede yüzleşecek ve bunu bilinçaltında hissedecektir. Böylece bir temizlenme olacaktır. Artaud, “Tiyatro ve Veba” adlı makalede, tiyatrodan beklediği şeyi dile getirir; “Gerçek bir tiyatro oyunu, duyguların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını zgr kılar ve ancak güçlü kaldığında gerçek değerini güçlü bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü,

zor bir tutum takınmaya zorlar” (Artaud, 1993: 26). Bu makalenin devamında ise Artaud, tiyatroyu vebaya benzetir. Ona göre, hem veba hem de tiyatro insanın bilinçaltını keşfetmesine yıkıcı olanı bulmasına ve keşfetmesine yönlendirir.

“ O tiyatroyla, ruhu enerjilerini yücelten bir sabuklamaya çağırır ve sonuç olarak insansal açıdan tiyatro eylemi, veba eylemi gibi ondurucu olduğu görülür, çünkü insanları kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı [...] keşfeder. Gizli kalmış güçlerini göstererek, onları alinyazısı karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınmayacakları yiğitçe ve üstün bir tutum takınmaya çalışırlar” (Artaud, 1993: 29).

Artaud aradığı metafizik tiyatro anlayışını doğu tiyatrosunda bulmuştur. Batıya kıyasla doğu tiyatrosu sahneyi sözcüklere kısıtlamaz. Bu yüzden, çağdaş tiyatro, yeni bir dil bulamadığı sürece çökmeye mahkumdur. Artaud, 1930’da Bali’ye gitmiş ve buradaki yerli halkın danslarından etkilenmiştir. Bu tiyatroda, Batı tiyatrosundaki metne dayalı sahneleme yerine, ayinsel bir yön vardır. “Bu tiyatro, metin yazarını dışlayarak, dar çerçeveli batı tiyatro dilimizde sahneye koyucu olarak adlandırdığımız kişiyi öne çıkaran bir tiyatrodur; ama bu kişi, bir tür sihir düzenleyicisi, bir kutsal ayin yöneticisi görevini üstlenir” (Artaud, 1993: 52). Artaud’nun Bali tiyatrosunda dikkatini çeken şey bu ayinselliğin yanında oyuncuların sahip olduğu beden dilidir.

“Bali Tiyatrosu’nun [...] sahneye uyarlamaları, maddenin, yaşamın, gerçekliğin, tam ortasında yontularak işlenir. Bu uyarlamalarda, ayin törenselliğini anımsatan bir şeyler vardır. [...] Bu tiyatro, en soyut izleklerin açıklığa kavuşması için, her türlü sözcük kullanma olanağını ortadan kaldırır; -ve bir jest dili yaratır” (Artaud, 1993: 52-53).

Artaud, Bali Tiyatrosu’ndan etkilenerek, doğu ve batı kıyasına girmiştir. “Oluşturulan bu görüngelerde, salt bir şey, yalnızca Doğuluların düşleyebileceği gerçek ve salt bir fiziksel biçim vardır,-işte, onların tiyatro anlayışlarının biz Avrupalıların tiyatro anlayışıyla çelişmesinin nedeni, sahne uyarlamalarının olağanüstü yetkin özellikte olmasından çok, amaçlarındaki yücelik ve kararlı gözü

pekliktir” (Artaud, 1993: 57). Artaud, Batı tiyatrosunun dilden sıyrılarak özgürleşeceğine inanır.

“Tiyatronun da söz gibi özgür bırakılmaya gereksinimi vardır. Oyuncuları, duygular, tutkular, arzular ve tümüyle ruhsal nitelikli itkiler çerçevesinde konuşturmakta bu direniş, [...] yaşamı çok daha iyi dinleyebileceğimiz bir sessizliği dinleyecek noktaya gelinmesinin nedenidir” (Artaud, 1993: 104).

Artaud, tiyatronun etkili olabilmesi için efsane ve büyüye geri dönülmesi gerektiğini öngörüyordu. Nietzsche’nin açıkladığı Dionysosçu tiyatrodan yola çıkarak, bu kuram üzerine sahne ve oyuncu bedeni üzerine kurduğu Vahşet Tiyatrosu teorisini geliştirmiştir.

Vahşet Tiyatrosu

Vahşet, Artaud’a göre hayatın ayrılmaz bir parçasıdır ve olumsuz bir anlam taşımaz, aksine insanın uyanışını ve tutkularını simgeler. “[...] birbirimize karşı girişeceğimiz bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelerin ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır” (Artaud, 1992: 71). Aslında, Artaud, Vahşet Tiyatrosu’yla gündelik öğretilerle dolu hayattan sıyrılmış bir sahneyi hedefler ve bu sahne insana içinde yaşadığı dünyayı dolayısıyla vahşeti göstererek, geleceğe yönelik uyarır. Bu şekilde tiyatro eski toplumcu özelliğine tekrar kavuşabilir. Vahşet Tiyatrosu’nda eylem seyircinin arasında devam eder, böylece seyirci eyleme dahil olur. Sesler, gürültüler, çığlıkların yanında ışık da geleneksel anlamda değil tüm gücüyle kullanılır. Oyuncuların kullandığı jestler ön plandadır ve tiyatronun esas malzemesi de budur.

Vahşet Tiyatrosu gündelik, sıradan ve gerçekçi olanı yansıtmak yerine gerçekdışı olanı yansıtır. Bu şekilde, sıradan olanın diliyle, ahlak ve kültürel normlarıyla kirlenmez. Vahşet Tiyatrosu günlük hayatın sıradanlığından sıyrılır ve günlük hayatı taklit etmez. Tam tersi, bir büyü yaratır ve bu büyü ile sanat amacına ulaşır. Bu büyü sayesinde bireyin bilinçaltına erişen tiyatro eylemi, onun içindeki “vahşeti” keşfetmesine yardımcı olur ve hayatta daha cesaretli adımlar atmasını sağlar, Artaud’ya göre tiyatronun onucu ve ayinsel yönü budur. Başka bir söyleyişle tiyatro bütün olanaklarıyla, yalnızca nesnel ve dış betimsel dünyanın görünümünü değil, aynı zamanda içimizdeki dünyanın görünümünü yani metafiziksel olarak görünen insanın görünümünü ele almayı amaç edinmelidir. İnsanın metafiziksel görünümünü ele alan tiyatro, bilinçaltına inmeyi başarır.

1.2.Vslvolod Meyerhold ve Biyomekanik Oyunculuk

Rusya’da geleneksel tiyatroya karşı çıkan tiyatro düşünürlerinden biri de Vslvolod Meyerhold’dur (1874-1940). Rus tiyatrosunu yanı sıra, Avrupa’da da birçok teorisyen Meyerhold’un tiyatro teorisinden etkilenmiştir. Hem Artaud, hem de Meyerhold tiyatroyu kitlelerin harekete geçmesi için bir araç olarak görmüştür. Feminist tiyatroların hedeflerinden biri de sahnede yansıtılanı sorgulayarak kitlelerin özellikle kadınların harekete geçmesidir.

Artaud, ritüel fikriyle, bireyin kültürel öğelerden uzaklaşıp metafizik boyutuna dokunan bir dille kendini sınırlandıran yapıları yıkarak, arınmasını,

gerçekliğini bulmasını hedeflerken, Meyerhold, tiyatroyu siyasal bir düzlem olarak tanımlamış ve geleneksel tiyatrodaki burjuva öğeler yerine, proletaryanın gündelik hayatında işlevsellik kazanacak bir tiyatro hedeflemiştir. İzleyiciyi düşündürecek ve yargılayacak bir sahne anlayışının yanında, oyunculuk çalışmalarına önemli yenilikler getirmiştir.

Meyerhold, oyunculuk hayatına başlamasıyla birlikte sahnede sergilenen oyunları sorgulamıştır. Çehov ve Hoffman'ın yazdıklarından etkilenecek tiyatrodaki yeni bir biçim olması gerektiğine inanır. Meyerhold en çok sahne, oyuncu ve seyirci ilişkisi üzerine çalışmış ve seyirciyi oyunda etkin hale getirecek bir sahne yaratmayı hedeflemiştir. Meyerhold bir anlamda “Sahneyi aşır, seyircinin ortasına açılmıştır” (Nutku, 2000: 80). Seyirciyle oyun arasında bir yabancılaştırma algısı yaratmak için oyunculuk alanında da yenilikler öngörmüştür. Bunun yanında tiyatronun sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal içerikli olması gerektiğini savunur. Onun için tiyatro devrimin gerçekleşeceği bir alandır ve toplumu yönlendirmek konusunda büyük bir güce sahiptir. Meyerhold günlüğünde bunu şöyle açıklar:

“Sanat denilen düşler ülkesine girmek için dünyayı terk etmek, dünyadaki mücadelelere ilgisiz kalmak anlamına gelmez. Eylem adamı hep yaşamın bağrındadır. O eski dünyayı kazmasıyla yok etmek ister. “İlgisiz ” gözüken ozan kendisini hücrelerine hapsetmiştir. Eğer oyuncu [...] ozanın sözlerini kitleler içinde ustaca yaymayı başarırsa, Eski dünya tek darbede havaya uçacaktır. Çünkü dinamit kazmadan daha yok edicidir.” (Berkay, 1997: 32).

Meyerhold tiyatrosunda oyuncu sesini ve bedenini ustalıkla kontrol etmelidir. Oyuncunun bedeni, seyircinin çözümlediği ilk metindir. Meyerhold'a göre tiyatrodaki duygular sözcüklerin boyunduruğundan çıkmalı ve jestlerle aktarılmalıdır. Tiyatronun amacı seyirciyi sahneye yaklaştırmak olduğundan, dekor en aza indirilmiş ve dinamik yalın oyunculuk üzerine odaklanılmıştır. Yönetmen yazara

yorum getirebileceği gibi, oyuncu da oyuna yorum getirebilir. Işığı sahnede kullanılan bir araç olarak görmeyen Meyerhold onu canlı bir öge olarak kullanmıştır.

Meyerhold'a göre tiyatro devrimsel bir güce sahiptir. Seyirci, tiyatroyu benimsemeli, eyleme girmeli düşünmeli ve tartışmalıdır. Nihayetinde sanat topluma yarar sağlamalıdır. Meyerhold'un amacı, tiyatronun 'sahne kutusu'ndan çıkmasıdır. Sahnenin iki boyutluluğu ve oyuncunun üç boyutlu olması uyumsuzdur. Bu nedenle Meyerhold, tiyatro alanını bir inşaat alanı gibi görmüştür. Sahnede, dekorun yerini her yerde kurulabilecek, iskeletler, trabzanlar, merdivenler, çarklar almıştır. Sahne artık gereksiz tüm dekordan arındırılmış bir platformdur. Dekor yalnızca oyuncunun işini kolaylaştırıyorsa sahnede durmalıdır. Bu dönemdeki sahne çalışmalarıyla, Meyerhold sahnesel konstrüktivizmin temelleri atılmıştır (Nutku, 2000: 80–81). Konstrüktivizm, sanatın bilimsel temellere dayanmasını getirmiştir. Meyerhold'un deyişiyle: “Sanatçının aynı zamanda bir mühendis olmasını” (Meyerhold, 1922: 318) zorunlu kılmıştır. Bunun yanında, sanatçının her hareketi belirli bir ritme sahiptir, dolayısıyla her hareket bilinçli yapılıdır.

Sahnesel konstrüktivizmin yanı sıra, 'Biyomekanik Oyunculuk' teorisi de bu dönemde gelişmiştir. Biyomekanik de her hareket üç evreden oluşur: niyet, denge, uygulama. Böylece hareket belirli bir biçime kavuşur. Meyerhold tiyatrosunda, en önemli öge oyuncudur, çünkü oyun metni ve repliklerin yerini beden dili ve jestler almıştır. “Meyerhold oyuncuyu sahne içerisinde devinen bir birim olarak ele almıştır” (Şener, 2008: 240). Meyerhold'a göre beden bir makine, oyuncu ise bir makinisttir Oyuncu bedenine tümüyle kontrol altında tutmalı ve yüzeysel ve gereksiz

hareketlerden tamamen uzak durmalıdır. (Meyerhold, 1914: 316). Yaptığı tüm hareketler bilinçli olmalıdır. Başka bir deyişle; “duygudan geriye yalnızca dinamik şeması kalmalıdır” (Berktaş, 1997: 52). Meyerhold her duygunun altındaki fiziksel harekete yönelmeyi işaret etmiştir. Sahnede bir duyguyu ifade etmek, aslında bunu fiziksel olarak ifade etmeyi şart koşar.

“Teatral yapıyı psikolojik temek üzerine kurmak, evi kum üzerine inşa etmeye benzer: Çöküş kaçınılmazdır. Gerçekte her psikolojik durum bazı psikolojik süreçler tarafından koşullandırılır. Aynı zamanda, oyuncu sahnedeki eylemliliğiyle seyirciyle direk temasta olduğu için en önemli öğedir. [...] Seyirci her zaman kaygı duymalıdır. Alıştırmayı izlerken, işleyen ve dönüp duran kaldıraçları izler gibi olmalıdır” (Meyerhold, 1922: 316-317).

Meyerhold için seyircinin devamlı olarak sahnede olup biteni çözümlemeye devam etmesi gerekir. Bu şekilde seyirci rahatsız edilir, düşünmeye itilir. Sanatın amacı da kitleleri harekete geçirmektir. Meyerhold eğlenceyi ön plana çıkaran burjuva tiyatrosunu reddeder ve tiyatronun işçi sınıfı için bir anlam ifade etmesi için uğraşır. “Sanat, yeni sınıf tarafından salt bir eğlence aracı olmaktan çıkartılıp işçiye çalışma sürecinde yardım edecek temel ve gerekli bir şey olarak kullanılmalıdır” (Meyerhold, 1922: 317). Bu nedenle hem dekor hem de oyuncunun bedeni, sistematik şekilde kullanılmalıdır.

Meyerhold, kuramsallığa karşı olduğundan, tiyatro çalışmalarına uzun süre deneysel olarak devam etmiştir. Meyerhold’un seyirciyi sahnenin ortasına taşıması ve sözel dil yerine beden dilini ve ışık, set, sahnesel özellikleri kullanmaya başlaması, Artaud’un Vahşet Tiyatrosu’nda öne çıkardığı özelliklerdir. Meyerhold eski ve yeni tiyatronun ayrımını yaparken seyirciyi gözlemci kılmayı hedeflemiştir.

“İnsan ilişkilerinin özü, mimiklerle, duruş, bakış ve sessizliklerle belirlenir. Kelimeler her şeyi söyleyemezler. Bu yüzden sahnedeki *hareket biçimi* seyirciyi gözlemciye dönüştüren şeydir. [...] Böylece seyircinin bilinci hem sözel, hem de görsel bilgiye maruz kalır. Eski ve yeni tiyatronun arasındaki fark şudur, yeni

tiyatroda konuşma ve kendine özgü ritimlere sahiptir ve ikisi birbiriyle çakışmaz.” (Brown, 1965: 55-56).

Meyerhold tiyatroyu siyasal ve toplumsal hareketi gerçekleştirebilecek bir araç olarak görmüştür. Onun tiyatrosunun amacı sanatın yaşamsal bir işlevi olmasıdır. Meyerhold tiyatrosundan etkilenen tiyatroculardan biri de Grotowski'dir. Grotowski'nin tiyatrosu *biyomekanik oyunculuk* tekniklerinin geliştiği bir tiyatro olmuştur.

1.3. Jerzy Grotowski ve Yoksul Tiyatro

Jerzy Grotowski: “Hareketin geleneğine değer vermeliyiz, kelimelerine değil” (Osinski, 1986: 15) sözüyle devam ettiği ilk makalesinden başlayarak, tıpkı Artaud gibi geçmişin tiyatro geleneğinin silkinmesi gerektiğini ve modern bir zeminde yeni değerlerin ortaya çıkması gerektiğini vurgulamıştır.

Grotowski tiyatroyu seyircinin uyanışına hizmet eden bir araç ve politik bir zemin olarak görür. “Benim tiyatrom seyirci alkışlama lütfunda bulunduğu önünde eğilmez. Benim tiyatromda duygular yapay değildir, gözyaşları sahte değildir, çünkü bir amaca hizmet ederler” (Osinski, 1986: 28). Grotowski'ye göre tiyatronun amacı seyircinin farkındalığını artırmaktır. Be hedefe ulaşmak için, Grotowski tiyatrosunda en önemli öge oyuncu ve bedenidir. “Bize göre sanatta gelişme yalnızca sanatçının kendini geliştirmesi değil, fakat eşdeğer şekilde seyircisini eğitici işler hazırlamaktır” (Osinski, 1986: 56). Sanatçı kendisini geliştirerek hayatında var olan değişimi sahneye yansıtır, bu da seyircinin aynı değişimi yaşamsı için açık bir davettir.

Yoksul Tiyatro

Grotowski 1954-1959 yılları arasında, Yoksul Tiyatro kavramının temellerini atmıştır. Bu yıllar arasında çalışmalarını yürüttüğü Opale tiyatrosunun hedefleri arasında tiyatroyu aktif olarak işleyen kültürel bir merkez haline getirme çalışmaları yer almaktadır. Grotowski bu süreç içerisinde, Yunanistan, Türkiye, Mısır, Lübnan gibi ülkelerdeki tiyatro pratiklerini gözlemlemiştir.

Grotowski tiyatroda yeni bir dil kurma çabasıyla Artaud ile paralellik taşımasının yanında, ritüeli sahneye kazandırma anlamında da paralellik taşır. Sahnede ritüel bir oyunculuk düzeni kurmaya çalışarak, Asya tiyatrosunun sahip olduğunu düşündüğü ritüeli, Batı tiyatrosunda canlandırmayı hedeflemiştir. Bu doğudan, batı sahnesine bir kültürel geçişi değil, Batı kültürünün içindeki ritüellerin izlekleri bulmak ve görünür kılmaktır. Barba, Grotowski'nin amacını “Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow” adlı makalesinde açıklar:

“Grotowski, dramının ilk halinin ilkel ritüeller olduğunu bilerek, modern bir ritüel yaratmayı arzulamıştır. [...] Ritüeller sıklıkla bir tabuyu yıkmamanın tek yolu olmuştur. Şaman yönetiminde devam eden ritüelde her kabile üyesinin oynayacak bir rolü vardır. Bu ayinlerde kullanılan etkileyici, fiziksel hareketler, büyü, sihirli sözcükler, işaretler ve akrobasi bedeninin fiziksel ve biyolojik sınırlarını aşmasını sağlamıştır (Barba, 1965: 154-155).

Grotowski'nin amacı da bu ilkel tiyatro geleneğine geri dönerek, seyircinin katılımını sağlamaktır. Bu sayede, tiyatro aracılığı ile seyirci ve oyuncu arasında yeni bir ilişki kurulacak, oyuncu ile dolaysız etkileşime geçen seyirciler, oyuna dahil olacak, oyuncular tarafından sürekli kışkırtılacaktır. Grotowski bu şekilde, seyirciyi edilgen konumundan çıkarıp, kendisinin bir özne olduğunu fark ettirmeyi amaçlar.

Grotowski seyirciyi ayinsel şekilde arındırmayı hedefler, buradaki amaç, dinsel bir misyon yüklenmek değil, seyircinin kolektif bilinçaltına yüklenmiş imgeleri kullanarak onları görünür kılmaktır. Oyunlar Polonya ve uluslararası klasiklere dayanır ve Grotowski'nin amacı mitler aracılığıyla kolektif bilince ulaşmaktır (Brook, 1965: 13). Arketipler semboller, mitler, imgeler, uygarlığın kültürüne derinden işlemiştir. Bu nedenle Grotowski oyunlarında klasik metinleri, oyunları, mitleri, imgeleri ve arketipleri uyarlayarak, seyircinin bilinçaltına inmeyi amaçlar. “Hayatın absürlüğüne odaklanmayı seçmiyoruz. Biraz umut istiyoruz ve arıyoruz. Tiyatronun dilinde, umut gerçeğin iki uç noktasında uzanıyor;- trajik ve grotesk. Böyle bir yaklaşım metinlerin uyarlanmasını talep ediyor” (Osinski, 1986: 38). Arketiplerin oyunda canlandırılması, kültürel ve toplumsal imgeleri görünür kılar.

Yoksul Tiyatro, aslında zengin tiyatro olarak nitelendirilen geleneksel tiyatronun normlarından tamamen uzaklaşmayı hedefler. Bu arayış içerisinde tiyatro için sahnenin, ışığın, dekorun, makyajın gerekliliği sorgulanır. Grotowski *Yoksul bir Tiyatro'ya Doğru* adlı eserinde, tiyatro için olmazsa olmaz olan tek şeyin aslında oyuncu ve seyirci olduğunu vurgular. Gerek metin, gerek sahne dekor makyaj tiyatroya sonradan eklenmiştir. Bu noktadan hareket ederek seyirci- oyuncu ilişkisini sorgulayan Grotowski, tiyatroyu, ritüel kimliğine geri kavuşturmak için oyunculuk çalışmaları üzerinde durmuştur, tiyatro laboratuvarı, bir tiyatrodan çok deneysel bir alan olarak kullanmıştır.

Peter Brook'a göre: Grotowski'nin oyunculuk üzerine yürüttüğü çalışmalar ve oyunculüğün sorgulanmasını sağlayan tarzı birçok kültür için temelden sarsıcıdır

ve Artaud'nun "kendine karşı vahşi" olma ifadesini eyleme geçirmiştir. (Brook, 1960: 13). Grotowski, bir ifade yaratmak için, makyajı tamamen redderek, oyuncunun bedeniyle ilişkisine odaklanmıştır. Grotowski oyunculuğun temelini, oyuncunun bireysel deneyimleri içerisinde bedeninde ve sesinde "bölgeleri keşfetmesi" ile gerçekleştireceğini savunmaktadır. "Bizim tiyatromuzda özel olarak aktörün eğitilmesine ve sanatını yöneten kuralları incelemesine önem verilmiştir. [...] Bu bilimsel araştırmalara benzer şekildedir. Biz insan ifadesini yöneten, tarafsız kuralları açığa çıkarmaya çalışıyoruz" (Osinski, 1986: 70). Meyerhold'un biomekanik tekniğini, Stanislavski'nin fiziksel eylemlerini ve Doğu tiyatrosunun tekniklerini inceleyen Grotowski, oyuncuya bu teknikleri öğretmek bir forma sokma amacı gütmemiştir. Hedefi oyuncunun bir birey olarak edindiği deneyimlerinden yararlanmasını sağlamak ve kültürel ve toplumsal öğretilerle beslendiği, büyüme sürecindeki sınırlarını yıkmasına olanak tanımaktır. "Bizim Tiyatro'muzun amacı oyuncuya bir şey öğretmek değil, bu psikik süreçte onun organizmasının direncini ortadan kaldırmaktır" (Grotowski, 1968: 16). Grotowski'nin hedefi, oyuncuyu gelişimi boyunca beslendiği toplumsal öğretilerden sıyrarak, bedenini özgürleştirmesini sağlamaktır.

Grotowski'ye göre: bireyin içine doğduğu toplumsal ve kültürel öğeler ona duygularını "kontrol" yani baskı altına alması gerektiğini öğretir. Bir kadın ya da bir erkek toplumsal bir yapının içinde yüksek sesle gülmemeyi, ağlamamayı ve hareketlerini kontrol etmeyi öğrenir ve insan zamanla duygularını yansıtmayan maskelerle dolaşmaya başlar. Fakat birey kendinden saklasa bile bu duygulara sahiptir. Grotowski'ye göre oyuncu edindiği bu toplumsal ve duygusal engellerden

kurtularak başarılı olur. Böylece insan “öz benliğine” ulaşır. Dolayısıyla oyunculuk aslında oyuncunun bedenini keşfettiği bir süreçtir. Grotowski’nin açıkladığı bir başka kavram da organikliktir. Bu kavramla da toplumsal kavramlardan arınma amaçlanır.

Grotowski bunu şöyle açıklar:

“Organiklik doğal yasalarla en ilkel düzeyde uyum içinde yaşamaktır. İnsan bedeninin bir hayvan olduğu unutulmamalıdır. Bizim hayvan olduğumuzu söylemiyorum, bedenimizin hayvan olduğunu söylüyorum. Organiklik çocuklukla bağlantılıdır. Çocuk neredeyse tümüyle organiktir. Organiklik gençken daha fazla, yaşlandıkça daha az sahip olunan bir şeydir. Kesinlikle, edinilmiş davranışlara karşı, günlük hayatın uygulamalarına karşı, klişe davranış kalıplarından sıyrılarak organikliğin süresini uzatmak mümkündür. Bu karmaşık tepkiler ilkel tepkilere geri dönerek de olur” (Richards, 1995: 56).

Bu yüzden Grotowski çocukluktaki kültürel deneyimleri ritüel olarak değerlendirerek oyunculuk çalışmalarında sık sık kullanmıştır. Böylece, çocukluktan başlayarak, oyuncu hayatındaki ritüel değeri taşıyan eylemlerin farkına varır. “Grotowski arketipik oyuncu yetiştirmeye çalışır, arketip oyuncu kolektif bilinçten alınan imgeleri genişletme yetisine sahiptir” (Barba, 1965: 161). Oyuncu çocukluğundan gelen bu öğelerle beslenerek, yetişkinlik sürecinde kısıtladığı eylemlerin farkına varır.

Grotowski tiyatrosunda en önemli nokta beden olduğundan, gerek kostüm, gerekse bir aksesuarın oyuncuyu kısıtlamaması gerekir. Grotowski’nin tiyatrosunda duygular bedeni yönlendirmez, beden duyguları gösterir ve beden tümüyle kontrol altındadır. Beden, duygular ve kullanılan kostüm ve aksesuar, oyuncunun elinde seyircinin bilinçaltına doğrultulan ve onu keşfetmeye çağıran bir silahtır, bu nedenle fazlalıklara gerek yoktur.

Grotowski sahnede eylem ve fiziksel hareket kavramını ayırmıştır. Fiziksel hareket, eylemin öncesinde bedenin içinde doğar. Oyuncunun yakalaması gereken fiziksel harekettir. “Her eylem fiziksel hareket değildir ama fiziksel harekete dönüşebilir. Eylem bir sıralılık ve silah gücü kazandığında fiziksel harekettir” (Richard, 1995: 74). Fiziksel harekette hiçbir gereksiz hareket yoktur; bu da Meyerhold’un eylemde tasarruf anlayışına paralel düşmektedir. Fiziksel hareket izleyiciye yapılan hareketle ilgili okumalar sunar. Günlük hareketlerin aksine oyuncu bir sonraki eylemin farkındadır. Fiziksel hareket yoluyla oyuncu seyirciyi kışkırtabilir ve düşünmeye sevk eder.

Grotowski de Artaud ve Meyerhold gibi tiyatroyu tiyatro yapan şeyin oyuncu seyirci ilişkisi üzerinden ilerlediğine inanmıştır. Tiyatronun toplum yararına olması gerektiğini savunmuştur. Artaud için, sahnede ritüele dönüş, insanın içindeki iyi ve kötünün ortaya çıktığı ve seyircinin içindeki vahşeti kavradığı bir alan olmuştur. Böylece, birey içindeki zıtlıkların birliğinin kaosu farkına varır. Bu yıkıcı güçlerin farkına varan birey arınmış olur. Grotowski’nin oyuncuda yaratmaya çalıştığı arınma sürecini oyun sırasında seyirciye de yaşatmayı amaçlar. Toplumsal normlardan sıyrılmış ve bedenini özgürce kullanan oyuncular, seyirciyi oyun boyunca sorgulamaya yönlendirir ve oyunun bir parçası haline getirmek için tahrik eder. Hedef seyircinin kolektif bilincindeki mitlere ulaşmak ve sorgulatmaktır. Böylece edilgen seyirci konumunda geldiği tiyatroda, aslında bir oyuncuya dönüşen seyirci, toplumsal normların nasıl şekillendiğini keşfeder. Bireysel olarak toplumun üzerine yüklediği maskelerden sıyrılır ve edilgen konumunu kabullenmektense, kendi hayatının kahramanı olarak harekete geçmeye güdülenir. Böylece, tiyatro, ritüel

kimliğini kazanır ve Dionysos sahneye geri gelir. Grotowski seyircinin birey olarak kendini sorgulamasıyla arınmasının, kolektif bir yaşamın içinde var olduğunu fark etmesine ve toplumsal gelişime katkı sağlayacağına inanır. Ona göre, insanın kurtuluşu seçim yapma yetisine bağlıdır. Grotowski, Meyerhold gibi, toplumun yararlanacağı bir tiyatro hedefini, biyomekanik oyunculuğa paralel şekilde fiziksel eylemlerle geliştirmiştir. Meyerhold, burjuva tiyatrosundan uzak bir tiyatro yaratmak için oyuncu bedenini temel araç olarak kullanmayı savunmuştur. Grotowski ise fiziksel eylemler üzerine yaptığı çalışmalarla oyunculuğa bilimsel bir yaklaşım geliştirmiştir. Oyuncunun tüm toplumsal *maskelerden* arınarak ritüele ve ilkel kökenlerine dönmesini ve bunu kullanarak seyircinin kolektif bilincine, fiziksel eylemlerle yönelmesini amaçlamıştır. Meyerhold tiyatroyla seyircinin özgürleşmesini hedeflerken, Grotowski seyirci ve oyuncunun özgürleşmesini hedefler. Özellikle oyuncu için tiyatro bir yaşam tarzına dönüşür, bu yaşam tarzının sahneye yansması seyirciyi daha çok etkileyecek ve farkındalığı artan seyirci kendi yaşamlarını değiştirmeye güdülenecektir.

1.4 Eugenio Barba ve ISTA

İtalyan asıllı olan Barba (1936-), tiyatro çalışmalarını, Danimarka'da kurucusu olduğu Odin Tiyatro'sunda Danimarka'da yürütmektedir. Barba İtalya'dan gelip, Polonya'da devam ettiği tiyatro serüveninde diline ve kültürüne yabancı olduğu bir ortama maruz kalmıştır. Burada yazılarında belirttiği gibi öteki olmayı deneyimleyen Barba kendini çok kültürlü bir çalışmanın içinde bulmuştur. (Watson, 1995: 1-10)

Barba, Odin Tiyatrosu'nu Aralık 1964'de kurmuştur. Bir yabancı olarak yaşadığı Polonya'da, tiyatro eğitimi almaya gelmiş fakat öğrenciyken yaptığı kısa bir gezide Grotowski tiyatrosunu izlemiş ve çok etkilenmiştir. Sonrasında okulu bırakarak Grotowski'nin Opole'deki tiyatrosuna katılır. Burada oyunları ve provaları gözlemler. Ses, ritim ve sahne tasarımı için Grotowski'ye yardım eder. (Watson, 1999: 3-10)

Barba'nın Hindistan'a ilk gezisi, onun Grotowski'nin yürüttüğü katahali çalışmalarına daha farklı bir gözlem getirmesine neden olur. Grotowski'nin katahali tekniğinin adaptasyonunun yanı sıra, Barba katahalinin oyuncuda yarattığı iç disipline odaklanır. Grotowski'nin yanında geçirdi süreç Barba'nın tiyatro anlayışının temellerinin oluşmasını sağlamıştır. Barba ve Grotowski'nin tiyatro anlayışında farklılıklar olmasına rağmen, temelde var olan gerçekçiliğe karşı duruştur. Barba'nın tiyatrosu, Grotowski tiyatrosunun açılımı olarak görülebilir, fakat Barba, Grotowski ve Meyerhold'dan farklı olarak tiyatroyu politik bir alan olarak görmez. Onun araştırmaları ve Odin Tiyatrosu'nun çalışmalarındaki amaç, asıl olarak kültürlerarası bir tiyatro yaratmaktır. Bunun için farklı kültürlerdeki tiyatro deneyimlerinin ortak temellerini araştırır (Watson, 1995:42-48).

Odin Tiyatrosu, ilk yıllarda oyuncular deneyimsiz olduğundan sıkıntılar yaşamıştır. Bir yılın sonunda dört kişiye düşen grup Oslo, Danimarka ve İsviçre'de ilk oyunlarını sergilemeye başlar ve Danimarka'da yerel bir yönetimin destek sağlamasıyla çalışmalarına burada devam eder. Tiyatronun ikinci oyunu, Kaspariana

Odin'in adım adım ilerlemesinin ilk işaretlerindendir. Grotowski'nin Laboratuvar tiyatrosu ve Barba'nın Odin Tiyatrosu, Avrupa'daki birçok tiyatroya ilham kaynağı olur. Sonraki çalışmalarında da Barba Asya'daki tiyatro tekniklerini, teorilerini ve uygulamalarını sistematik olarak araştırmıştır (Watson, 1995: 49).

Bu çalışmaları sonrasında Asya, Latin Amerika, Avrupa ve Afrika'da da devam etmiştir. Dünyanın çeşitli yerlerinde yürüttüğü bu çalışmalarda, Barba'nın amacı, evrensel bir tiyatro dilinin izlerini sürmektir. "Farklı gösterim sanatçıları, farklı yerlerde ve zamanlarda geleneklerine özgü stiller ve formlar haricinde ortak ilkeler paylaşıyorlar" (Barba, 1999: 8).

Barba'nın Asya tiyatrolarında ya da diğer tiyatrolarda uğraştığı şey bu tiyatroları çözümlemek ya da adapte etmek değil, farklı kültürel ve tiyatral altyapıları olan oyuncuların ortak temellerini saptamaktır. Bu çalışmalar, Odin Tiyatrosuna farklı ülkelerden birçok oyuncunun katılmasına neden olmuş ve kültürlerarası bir tiyatronun kapısını açmıştır (Watson, 1995: 50).

ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)

Odin tiyatrosu ile birlikte gelişen alanlardan biri de ISTA olmuştur. 1979'da kurulan Ista, Avrupa'daki önemli tiyatro araştırma kurumlarından. ISTA, Batı ve Doğu'daki tiyatro pratisyenlerinin, yönetmenlerin, akademisyenlerin antropologların ve psikologların bir araya gelmesini sağlar (Watson, 1995: 47-49). Bu buluşmalarda seminerler, programlar ve atölye çalışmaları düzenlenir. ISTA'nın seminerlerinin

gelişiminde Üçüncü Tiyatro seminerleri temel oluşturmuştur. Barba ISTA'daki amaçlarından birinin de Batı ve Doğu tiyatrolarının, her ne kadar birbirlerine benzemeseler de ortak noktaları olduğunu keşfetmek olduğunu vurgular. Barba, dünyanın birçok ülkesinde izlediği oyunlarda tiyatronun, bilinçli ya da bilinçsiz ortak temelleri olduğunu söyler. Teorik olarak baktığımızda, nihai sahne kuralları yoktur, fakat uygulamada belirli ortak kurallarla karşılaşılır. Ne olursa olsun, Barba'ya göre, oyuncu kendi kurallarını kendi koymalıdır. Bu kuralları, kendi kişisel özelliklerine yeteneklerine göre ve deneyimleriyle yapılandırmalıdır (Barba, 1990a: 12-13).

Barba, farklı tiyatroların kültürel ve toplumsal içeriklerini çalışmak kadar sosyal ve kültürel alt yapısını incelemenin de önemli olduğunu savunmuştur. Böylece teknik çalışmalar yanı sıra tiyatroya sosyolojik bir bakış açısıyla bilimsel bakmaya yaklaşmıştır.

“Bir nesne içinde var olduğu ortama birçok görünmeyen bağ ile bağlıdır. Tiyatronun ne anlama geldiğini, ne anlattığını çalışmak ait olduğu toplumun kültürünü, sosyal çatışmalarını, dinini veya tarihini, dilin gelişimini inceleyerek anlam kazanır. Bu yüzden kültürlerarası temellerin ortaya çıkarıldığı bilimsel bir araştırma yürütülebilir” (Barba, 1990a: 45).

Barba, tiyatronun antropolojik çalışmasında farklı kültürlerde ve topraklara ait tiyatrolarda bulunan ortak öğeleri keşfetme hedefi taşır. Bu ham öğeler üzerine farklı kültürel, toplumsal, dini, politik anlamlar yüklenmiş olabilir. Bu öğelerin keşfedilmesi Barba'ya göre bütün farklılık ve ayrılıklardan sıyrılmış ortak bir tiyatro dili ve bu dil aracılığı ile paylaşımı sağlayacaktır.

Tiyatroyu kültürel bir öğe olarak sosyolojik olarak değerlendirmek, feminist tiyatro için de önemli bir hareket noktası olmuştur ve olacaktır. Yerel tiyatrolarda

toplumsal cinsiyete dayalı çalışmalar kültürel öğelerdeki birçok ataerkil yapının açığa çıkmasına ön ayak olacaktır. Bunun yanında geleneksel oyun ve mitlerdeki anaerkil dönemin izlerini taşıyan güçlü kadın tiplerini de açığa çıkarılabilir. Bu yerel kültürlerin incelenmesi ve farklı kültürlerle kıyaslanması ortak ve farklı yönlerinin bulunması feminist tiyatro ve oyunculuk kuramlarını besleyici olacaktır.

Doğu ve Batı tiyatrosunda “aitlik” yerine evrensel bir tiyatro anlayışı ortaya çıkacaktır. Böylece bir Avrasya Tiyatrosu şekillenecektir. “Tiyatro, Asya, Avrupa, Amerika ya da Afrika üzerine yüklenen politik ve kültürel kimliğinden sıyrılıp salt bir öze ulaşacaktır” (Barba, 1990a: 47). Kültürlerarası bir tiyatronun şekillenmesi kadın tiyatrolarının ve feminist tiyatroların da ortak bir düzlemde bir araya gelerek feminizmin arayışında olduğu alternatif bir kadın dili oluşmasına zemin hazırlayabilir.

ISTA tiyatroya sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşır. Baba’nın ISTA’da hedeflediği amaçlardan biri, farklı ülke ve kültürlerdeki tiyatro gruplarının ortak izleklerini ortaya çıkarmak, evrensel oyunculuk şablonları olup olmadığını keşfetmektir. Bu noktada Barba’nın çalışmalarda tespit ettiği temel öğelere bakmak yararlı olacaktır.

Ön İfade

Asya tiyatrosunun temel ilkelerinden biridir. Oyuncu bir harekete geçmeden önce, yapacağı hareketin bilincindedir ve bu bir durağanlık sağlar. Enerji bedenini çalışır durumda olması demektir oyuncu sabit şekilde dursa bile enerji

harcamaktadır, çünkü bu günlük tekniklerden farklı bir duruş biçimini gerektirir. Oyuncu bedenindeki bütün kasları, gerilimleri ve gevşemeleri kontrol etme gücüne sahip olmalıdır. Bunun için kullanılan alıştırmalar ve teknikler vardır. Örneğin, Doğu ve Batı tiyatrosunda ayakların kullanımında ortaklıklara rastlanır. Ayaklar günlük hareketlerden farklı şekilde kullanılır, bazı tiyatrolarda vücudun ağırlığı parmak uçlarına verilir bir başkasında ayaklar yerden kaldırılmadan yürünür. Tüm bunlar günlük olanı bozmak için yapılır ve oyuncu yeni bir biçime ve ikinci bir doğallığa kavuşur. Ayaklar gibi ellerde farklı gerilimler yaratılarak, günlük kullanımında dışarı çıkartılır. Fiziksel olarak yapılan bu çalışma ile Barba, içten gelen hareketi kültürlenmemiş bir forma dönüştürmeyi hedeflemiştir. Böylece, dil öncesi gelişen hareketin kalıplaşmış yönü değiştirilebilir ve jeste yeni bir form kazandırılabilir (Watson, 2005: 32-37). Yeni bir beden dili arayışı feminist dramaturji çalışmalarında da önemli bir yere sahiptir. Dil öncesi gelişen hareket feminist dramaturjiyle şekillendirilirse alternatif bir anlatım yakalanabilir.

Denge

Günlük hayatımızda kullandığımız denge, belirli kasların belirli hareketlerle gerilip gevşemesine bağlıdır. Ayakta durma eyleminde bile belirli kasların gerilip belli kasların gevşemesiyle gerçekleşir. Denge kasların gerilimi ile ilgili ruhsal bir süreçtir. Oyuncular zihinlerindeki imgeleri fiziksel hareketler dökerek duruşlarını kontrol ederler. Tüm Asya tiyatrolarında fiziksel dengenin bilinçli olarak bozulduğuna rastlanır. Bu gerçek hayattaki, gündelik hareketlerle uyuşmayan denge oyuncu tarafından bilinçli olarak seyircinin çözümlemesi için kodlanmıştır (Watson, 2005: 34-36).

Denge, günlük hayattaki gibi, basit bir yön değiştirme değil, zıt kuvvetlerin gerilimidir. Oyuncu bedenini ve gerilimleri ve zıt kuvvetleri kullanarak seyircinin çözümleyebileceği bir bilgi akışı sağlar. “Her hareket yapılacak hareketin zıttı yönünde başlar” (Barba, 1990a: 24). Aynı denge hareketi, Bali tiyatrosunda da gözlemlenebilir. Zıtlıkların dansı oyuncunun hayatını farklı biçimlerde şekillendirir, fakat aslında tüm bu biçimsel hareketler, kolayca yapılan hareketler değildir. ‘Rahat olmama’ bir kontrol sistemi olarak kullanılır, bu oyuncunun oyun sırasında kendini kontrol edebileceği bir radar gibidir. Bu gözlem gözle değil, günlük olmayan hareketin oyuncunun bedeninde olduğunu kanıtlayan fiziksel algılarla yaratılır. Bu şekilde sunulan bir hareket günlük hareketin yalınlığından sıyrılarak yorumlamaya açık bir harekete dönüşür (Barba, 1990a: 54-55).

Hareketlerin zıt yönlerde kullanılması ve günlük hareketin tersine döndürölmesi, günlük yaşantıya işlemiş kültürel hareketlerin ve bedenin kısıtlanmasının farkına varılmasını sağlayabilir. Bir kadın oyununda kullanıldığında oyuncunun yanında kadın seyircinin de günlük hayatta bedenini nasıl kullandığını fark etmesi sağlanabilir.

Sats

Barba, sats adını verdiği durumu “eylem başlamadan önceki durum” olarak belirler. Her bir eylemin sats’ı vardır. Bu noktada hem geleneksel Doğu tiyatrosunda, hem de Batı performanslarında kodlanmış şekilde bulunur. Barba’ya göre bir oyuncu kendi oyunculuk tekniğini geliştirmek istiyorsa, her hareketin sats’ını bulmalıdır. Bu

noktada diğ er eylemin başladığı yerin belirlenmesinde çok önemli bir anlama sahiptir. Böylece bir eylem içinde, diğ er eylemin başladığı yer alır (Watson, 2005: 36-37).

Günlük ve Ekstra Günlük

Asya'daki tiyatrolar seyircinin dikkatini çekebilecek bir enerjiye sahiptirler, bunu soğuk teknik gösterilerde bile koruyabilirler. Barba, bunun nedenini oyuncuların bedenlerini nasıl kullanacaklarını bilmesine bağlar.

Barba günlük hareketle, sahnedeki hareketi birbirinden ayırt eder. Günlük hareket yapılırken büyük bir enerji kaybına neden olmazlar, önemli olan en az enerjiyle en çok hareketliliği sağlamaktır. Fakat sahnede ekstra günlük bir duruş vardır ve bu duruşu gerçekleştirmek için günlük olandan fazla bir enerji gerekir.

“Günlük teknikler ne kadar bilinçsiz yapılırsa, o kadar başarılı olurlar. Oysa ekstra günlük olan sahne duruşunu sağlarken, oyuncu en k  k hareketi bile farkında olarak yapmalıdır. Ekstra günlük teknikleri sahneleyebilmek için, oyuncunun ilk olarak günlük beden dilini   z mlemelidir, ancak bu şekilde günlük olmayanı sergileyebilir. “Günlük beden hareketleri iletişim kurmayı sağlarken, ekstra günlük teknikler bilgi aktarmak için kullanılır” (Barba, 1990a: 14).

Ekstra günlük beden hareketlerini kullanımı  emnelidir çünkü bu şekilde oyuncu bedeniyle izleyicinin yorumlaması gereken kodlanmış bilgiler gönderir.

Son  olarak ellerin, gözlerin, ayakların günlük duruşundan farklı bir duruşla hareket ettirilmesi, yapılan her eylemin bilinçli olarak yapılmasını ve oyuncuların bedenlerini günlük denge biçiminden farklı bakış açılarıyla kullanmalarını sağlar. Tüm bu teknikler bir arada kullanıldığında günlük hayatta kullanılanıdan çok daha karmaşık ve daha fazla enerji ve bilinçlilik gerektiren bir sistem oluşur. Bu sistem

içerisinde, bir hareketin başlangıcı, bir önceki hareketin sonunda değil ortasında belirtilir. Böylece eylem seyircinin gözlemlemesi ve çözümlemesi gereken somut bir mesaja dönüşür. Barba günlük eylemi, *kültürlenmiş eylem* olarak da nitelendirir. Kültürü taşıyan eylemden arınmak için sahnede günlük dışı eylemler kullanılmalıdır, böylece seyircinin zihnine ve öz benliğine erişilebilir. Kültürlenmiş eylemden uzaklaşmayı sağlamak, feminist tiyatro için de ataerkil kültürden uzaklaşmayı sağlamaktır, böylece fallus merkezli dile alternatif bir dil yaratılabilir (Watson, 2005:36-38).

1.4.1. Üçüncü Tiyatro Teorisi

Barba tiyatroda bir değişiklik arayışında olmuş ve bu hem Grotowski ile çalışmalarında, hem de Odin tiyatrosunun çalışmalarında, hem de ISTA'daki araştırmalarında görünür hale gelmiştir. Bir tiyatral geleneğin parçası olmayı reddeden Barba, tiyatro çalışmalarının sonucunda Üçüncü Tiyatro teorisini geliştirmiştir. Barba Üçüncü Tiyatro'nun sınırlarını şu şekilde belirler: “Üçüncü Tiyatro kültürü, bir tarza ya da modaya bağlı değildir. Geleneksel oyunlardaki kurallara bağlı olmayan bir tavrı vardır. Muhtemelen bu tiyatrolar kişisel, sosyal, ekonomik, adaletsizliğe, gelişmemişliğe, fanatikliğe ve şiddete karşı bir sivil direniş oluştururlar ” (Barba, 1990: 126). Barba'ya göre Üçüncü Tiyatro grupları sıra dışı görülebilir, fakat bu gruplar bir arayış içerisindeyler. Bu arayış, hem kolektif hem de kişisel bir arayıştır, bu yüzden geleneksel tiyatronun içerisinde bu soruların cevabını sorgulayacakları bir alan oluşturamazlar. “Üçüncü tiyatro bir kimlik arayışıdır. İki yüzü olan bir kimlik; bir yüzü bizim belirli tarihi, sosyal, kültürel

bağlama, diğeri farklı dillerimize, geleneklerimize ve kökenlerimize rağmen bizi birleştiren mesleğe bakıyor” (Barba, 1990b: 127). Barba, bu nedenle çalışmalarında iki eksene odaklanmıştır. Birincisi tiyatronun bir kültürel alan olarak kullanımıdır ve bu da tiyatro antropolojisi çalışmalarıyla devam eder. İkincisi, tiyatronun ve oyuncuların bu mesleğin içindeki konumudur. Her ikisiyle de, Barba aslında evrensel bir tiyatro dili ve oyunculuk arayışındadır. Bu dil bulunduğu, sözel dilin sınırları yıkılır ve politik, kültürel, sosyal, ideolojik farklılıklara rağmen, farklı toplulukların iletişime geçebildiği bir tiyatro dili ve eksenini yakalanmış olur. “Kayıp bir tiyatro arayışında olduğuma inandım, fakat bunun yerine bir geçişte olmayı öğreniyordum. Bugün biliyorum ki, bu bir bilgi arayışı değil, bilinmeyenin arayışı” (Barba, 1965: 5).

Barba Üçüncü Tiyatro’yu şöyle tanımlar: “Üçüncü Tiyatro sınırlarda yaşar, genellikle merkezin ve kültürel merkezin dışında. Nadiren tiyatro eğitimi almalarına rağmen, kendilerini yönetmen, oyuncu, tiyatro çalışanı, olarak tanımlayan insanlar tarafından kurulur ve genellikle profesyonel olarak görülmezler” (Barba, 1990b: 127). Üçüncü Tiyatro, kurumsal tiyatronun estetik değerleri ve kaygılarının yerine tiyatronun sosyal boyutunu ele alır. Kurumsal tiyatronun aksine amacı bir kültürü yaymak ya da yansıtmak değil, ilişkilere odaklanmaktır.

Grup içi etkileşim, diğer gruplarla etkileşim ve grubun seyirciyle ilişkisi sorgulanır. Bunun için oyuncunun gelişimi hem sahne anlamında hem de içsel gelişim anlamında büyük önem taşır. Çünkü bu gruplar kendilerini tanımlama arayışı taşırlar ve ana akımın dayattığı tüm kuralları reddederler. Watson’un belirttiği gibi:

Üçüncü Tiyatro’da kişisel yaşam ve iş yaşamı ayrımı yoktur. Grubun sosyokültürel felsefesi ve bu felsefenin günlük işlerde nasıl fark edildiği, yapımlara nasıl yansıtıldığı, oyunun içeriği ve formundan daha önemlidir (Watson, 1995: 20-21). Üçüncü Tiyatro gruplarının bir araya gelmesi, Üçüncü Tiyatro’nun varlığını sürdürmesi için hayati bir kaynaktır, çünkü maddi anlamda destek görmeyen ve küçük olan bu grupların birbirleriyle etkileşime geçmesi ve yaptıklarından haberdar olması çok önemlidir.

Takas, Üçüncü Tiyatro uygulamaları içerisinde ortaya çıkmış, önemli pratiklerden biridir. Barba takas tanımıyla kültürlerarası tiyatro deneyiminin paylaşılmasını tanımlamıştır. Gidilen yerlerde oyunların sergilenmesinin ardından orada yaşayan topluluğun oyunları, dansları izlenir. Bu paylaşım süreci iki kültür için bir bütünleşme süreci olarak algılanmamalıdır. Takas iki kültürü birleştirmek ya da farklı bir kültürden bir parça almak gibi tek taraflı bir süreç de değil, karşılıklı bir değiş tokuş sürecidir. Takas, Barba’nın, Odin Tiyatrosunun ve ISTA’nın çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturmuştur. Barba hem kırsalda, hem de şehirlerde takas çalışmaları yapmıştır. Takasın içinde estetikten çok paylaşım ön plana çıkar. Şehir ve kırsalda sahne çok farklıdır ve oyunlar eşzamanlı sergilenebilir. Takas yalnız bir kişiyle de yapılabilir, burada bir oyuncu bir hafta boyunca köyde dolaşmış ve farklı kıyafetlerle davet edildiği eve giderek oyununu sergiler ya da davet edildiği evde sohbete katılır, köylülerle yemek yer, içer. Bu tür bir takas da oyuncunun günlük hayatıyla yerel insanların günlük hayatı değiş tokuş edilmiştir (Watson, 1995: 25). Takas aracılığı ile farklı kültürel gruplar birbirleriyle oyunlarını,

gösterilerini, deneyimlerini paylaşırlar, bu çalışma çerçevesinde aynı zamanda atölyeler, sergiler, gösteriler ve performanslar yer alır.

Takas ve Kültürel Değişim

Takas feminist tiyatrolar tarafında kullanılırsa önemli ve zengin bir kaynak oluşturabilir. Böylece yereldeki kadın tarihi ve deneyimiyle şehirdeki kadın birbirine dokunma fırsatı yakalayabilir. Takas sürecinde en önemli şey kültürel bir tanışma sağlamaktır. Kurumsal ve özel tiyatlardan farklı olarak sergilenen eser finansal açıdan ya da ne kadar seyirci çektiğiyle değerlendirilmez. Takas yapılırken değiştirilen ürünler arasında bir değer kıyaslamasına gidilemez. Geleneksel tiyatro ölçütleriyle değerlendirildiğinde, sahne tasarımı, oyunculuk ve metinsel açıdan incelendiğinde değersiz olarak nitelendirilecek bir ürün, Üçüncü Tiyatro bakış açısıyla değerlendirildiğinde değerli olarak görülür. Çünkü grubun sergilediği gösteri, tüm imkânsızlık ve kısıtlılıklara rağmen sahnelenmiştir. Bu noktada takas aslında kültürel öğelerin unutulmuş hikâyelerin ve halk mitolojilerinin ortaya çıkarılmasını, toplanmasını ve bir araya gelmesini sağlar. Barba takası şöyle tanımlar; “Takas, tiyatronun estetik kriterlerdense, sosyal gündeme, toplanmaya ve değişime vurgu yapar” (Watson, 1995: 27).

Takas ile standart oyuncu-seyirci ilişkisi de deneysel alana taşınır. Geleneksel tiyatro anlayışında seyirci pasif bir konumdayken, burada oyuncuya dönüşür. “Günlük hayatında, çocukluğundan beri içinde yaşadığı toplumun şarkıları, dansı oyunları bir performans olarak sergilenirken, takas ile kültürel bir ürün olarak paylaşılır

Geleneksel tiyatrodaki prova sürecinin içinden geçmeden, yaşamlarının içindeki bir ögeyi paylaşırlar” (Watson, 1995: 27-28). Bu durumda tiyatro belki de birbiriyle karşılaşma fırsatı olmayan kültürlerin paylaşımına neden olan bir araca dönüşür. Aynı kaygıyı birçok kadın tiyatrosu da taşımaktadır. Yereldeki kadının deneyimleri paylaşımı için takas kullanılabilir, dünya ve Türkiye’deki feminist tiyatro pratiği için önemli bilgilere ulaşılabilir.

1.5. Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu

*“Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir;
ancak kesinlikle devrimin bir provasıdır”
(Boal, 2008: 41).*

Barba’nın çağdaş tiyatro düşünürlerinden biri de Augusto Boal’dır (1931-2009). Barba’ya paralel şekilde, Boal de geleneksel tiyatroya karşı çıkarak, Latin Amerika’da Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğini geliştirmiş ve bu çalışmasında özellikle seyirci- oyuncu ilişkisi ve konumlandırması üzerine çalışmıştır. Türkiye’de birçok feminist tiyatro ve kadın tiyatrosu Boal’in, Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğinden yararlanmaktadır.

Augusto Boal Brezilyalı bir tiyatro insanıdır. 1960’larda Brezilya’da arena tiyatrosuyla çalışmalarına başlayan Boal, tiyatro sahnesini ezilenlerin sesinin yükselbileceği politik bir alan olarak görmüştür. Seyirci ve oyuncu arasındaki klasik ilişki yerine, seyircinin oyuna katılımı, aslında hayata katılımı amaçlanmaktadır. Böylece, tiyatro, hayatın dönüşümü ve alternatif bir çözüm yolu bulmak için merkez haline gelmiştir. Feminist tiyatrolar da tıpkı Boal’ün tiyatrosunda olduğu gibi oyuncu

ve seyirci kadının eril merkezli bir alan dışında buluşmalarını ve var olan sorunlarını tartışmalarını ve sorunlarına çözüm üretmelerini amaçlar. Bu nedenle Boal'ün Ezilenlerin Tiyatrosu pratiği, feminist tiyatro pratiğinin gelişimini destekleyici niteliktedir.

Çağdaşları gibi Boal de, tiyatronun halkın dahil olduğu bir karnaval ve şenlik ortamından kopararak belirli bir sınıfın mülkiyeti haline gelmesini eleştirir. Feminist tiyatro da bu mülkiyetin sahibinin erkekler olduğunu savunur. Bu sınıf tiyatrosunda, oyuncu seyirci ayrımına gidilmiş ve tiyatro duvarlar arasına sıkışmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu, seyirci konumuna indirgenen halkın tiyatroyu yeniden ele geçirmesini savunmuştur. Boal, seyirci konumundaki halkla, aynı dilin konuşulması gerektiğini vurgulamıştır. Feminist teorisyenler ise kadının hem sahnede hem de seyirci konumundayken ötekileştirildiğini savunmuş ve kadın deneyimini anlatacak teatral bir dil arayışına gitmişlerdir.

Tiyatro halkla yapılırken en önemli malzeme bedendir çünkü düşüncenin ya da arzunun somutlaşmasını bedenle sağlanabilir. “Teatral üretim araçlarını kontrol etmek için, insanın her şeyden önce kendi vücudunu daha anlatımsal kılmak amacıyla onu kontrol etmesi ve tanıması gerekir” (Boal, 2008: 116). Bedenini tanıyarak birey, edilgen olan seyirci konumundan çıkarak oyuncu konumuna gelir. Boal’de tıpkı Artaud gibi oyuncunun bedenle olan ilişkisinde metafizik bir bağ kurmuştur. Grotowski’ye paralel şekilde vahşi kökleri aramış ve oyuncunun bireysel edinimlerinden yola çıkmasını öngörmüştür. “Varlık tiyatroyu keşfettiği zaman insan olur. [...] oyuncu vahşi kedilerini uzun süredir evcilleştirmiş olduğundan, onları

uyandırmaya mecburdur [...] Oyuncular ruhun derinliklerini ve metafiziğin sonsuzluğunu ararlar. İnsan ilk olarak en başta bedendir (Boal, 2002: 35). Paralel şekilde feminist teorisyenler de kadın bedeninin gösterim sanatlarında ve tiyatrodan nasıl şekillendirildiğini incelemiştir. Feminist tiyatrolar ise kadın bedenini eril bakışın haz nesnesi olmaktan kurtarmayı hedefler.

Boal de çağdaşları gibi, tiyatronun geleneksel yapısına karşıdır. Tiyatronun var olmasını sağlayan şey, yalnızca insanların bir araya gelmesidir.

“Tiyatro tuğla ve duvarların, kostüm ve dekorların nesnelliğinde değil, onu uygulayanların, uygulama anındaki öznelliklerinde var olur. Ne sahne ne de seyirciye ihtiyaç duyar, tek başına oyuncu yeterlidir. Tiyatro oyuncuyla doğar. Oyuncu tiyatrodur. Hepimiz oyuncuyuz: hepimiz tiyatroyuz!” (Boal, 2002: 21).

Boal, tiyatroyu, dekordan, tuğla ve kostümlerden arındırarak, insanların bir araya geldiği ve paylaşımda bulunduğu bir alan olarak değerlendirir. İnsanlar bir araya geldiğinde ise, seyirci, oyuncu gibi bir ayrıma gidilmez çünkü tıpkı feminist tiyatrolarda olduğu gibi amaç bir arada olmaktır.

Boal’e göre, geleneksel sahne hiyerarşik bir yapıya sahiptir ve seyirciye geniş bir perspektiftense dar bir bakış açısı sunar. “Bizzat sahnenin yapısı ve seyircilerin tümünü aynı yöne bakmaya zorlayan sahnenin kuruluş biçimi tarafından desteklenir” (Boal, 2002: 21). Geleneksel tiyatrodan seyirci bilinçli olarak hareketsizleşir. Yalnız sergilenen oyun değil, sahnenin düzeni seyirciyi sessiz ve hareketsiz kalmaya yönlendirir:

“Tiyatronun geleneksel ritüelleri, seyirci ve sahnenin oynayacağı rolleri belirler. Sahnede toplumsal hayatı imgeleri, seyircinin değiştiremeyeceği şekilde, organik ve özerk bir tarzda sunulur. Gösteri boyunca, seyirci eylemsizleşir, sahnede ortaya koyulan oyunları düşünmekle kısıtlanır. [...]”

Geleneksel tiyatral rit  eller muhafazakardır, hareketsizleştirici ve ilerlemeye karşıdır” (Boal, 2002: 49).

Boal’e g  re geleneksel tiyatro, seyirciyi eylemsizleştirerek, aslında onu iktidarın istediği birey şablonuna sokar, sahnedeki olaylara tepki verme hakkı olmayan birey, g  nl  k hayatındaki haksızlıklara,   tekileştirmeye de tepki veremez, bu nedenle geleneksel tiyatro ilerlemeye karşıdır.

Sahnenin bu muhafazakar yapısının kırılması için, tiyatronun bilinçaltına hitap etmesi gerekir. “Sahne çok uzun zaman önce, buradan uzakta olmuş olanı buraya ve şu ana getirir. Zamanın içinde kaybolmuşu, belleğe terk edilmiş ya da bilinçaltına kaçmış olanı getirir” (Boal, 2002: 32). Sahnede keşfedilen, kaybolmuş ve terk edilmiş bellek, oyuncunun seyirciye ulaşmasını sağlayacak ve böylece seyirci klasik tiyatrodaki pasif konumundan kurtularak, aktif bir rol alacaktır. Bu aktif rol ise kendi hayatında aktif olmasını sağlayacak, harekete geçirici bir uyanış sağlayacaktır.

Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu uygulamasıyla, aslında geleneksel burjuva tiyatrosunun tam karşıtı bir tiyatro eylemi hedeflemektedir. Ezilenlerin Tiyatrosu’nda oyun g  nl  k hayatın ve g  ndelik sorunların tartışıldığı bir meydana dönüştürülmüş, oyuncu ve seyirci ayrımı tamamen ortadan kalkmış ve tiyatro seyircinin hiçbir duvar olmadan temas içinde olduğu bir değişim süreci içine girmiştir. Bu noktada beden algısıyla birlikte, aslında bireyin kendini tanımışı ve  zg ven geliştirmesi, potansiyellerini fark etmesi hedeflenmiştir. Boal, Ezilenlerin Tiyatrosunu şöyle tanımlar:

“Ezilenlerin Tiyatrosu, tiyatro pratiğini toplumsal ve kişisel sorunları kavramak ve onlara çözüm aramak için işlevli bir araca dönüştürerek, bu

insani uğraşı korumak, geliştirmek ve yeniden şekillendirmek amacı güden bir fiziksel alıştırmalar, estetik oyunlar, imge teknikleri ve özel doğaçlamalar sistemidir” (Boal, 2002: 15).

Bu sistem ve teknikler sayesinde, yüzyıllardır tiyatroda edilgen konumda olan seyirci, tiyatro aracılığıyla kendisini ve sosyal çevresini sorgulama ve değiştirme fırsatı elde eder.

Ezilenlerin Tiyatrosu’nun amacı ezilen kişinin özne haline gelmesidir. Bu noktada birey sahnedeki oyuncuyla empati sürecine girmek yerine, kendisi bir özne olur. Sahnede herkes bireysel deneyiminin ve varlığının öznesidir. Böylece sahnede yapay bir gerçekliği yaratmak ve inanmaktansa, gerçek yaşamın baskıları ve imgeleri estetik açıdan dönüştürölerek sahneye taşınmış olur. Ezilenler kendi gerçekliklerinin imgelerini yaratır.

Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu’nda geleneksel seyirci tanımına tamamen karşıdır. Çünkü seyirci sistematik olarak eylemsizleştirilmiştir. Dahası, birey ruhu ya da toplum ruhu taşımaz. “Seyirci insandan daha eksik bir şeydir ve onu insanlaştırmak, eylem kapasitesini tümünden, yeniden ona yüklemek gerekir ” (Boal, 2008:157). Bu yüzden Boal seyirci yerine “seyirci- katılımcı” terimini kullanmıştır ve katılımcılar oyunun en önemli parçasıdır. Bu tiyatroda amaç seyircidir. “Ezilenlerin poetikası ise temelde özgürleşmenin poetikasıdır, seyirciler eyleme erkini ne kendileri yerine düşünmeleri ne de eylemde bulunmaları için karaktere devreder. Seyirci kendini özgürleştirir. Tiyatro eylemdir.” (Boal, 2008: 158). Eylemde bulunan seyirci aslında düşünmenin ardından harekete geçmeyi prova eder. Kendi gücünü, potansiyelini, mümkün olan ve olmayan olasılıkları kavrar. “Bir aktör rol yaparken, eylemde

bulunurken kendi seyircisi olmayı öğrenmiştir. Bu seyirci (seyirci- oyuncu) sadece bir nesne değildir; bir öznedir çünkü kendine yön verebilir, kendini değiştirebilir. Rol yapan oyuncuyu etkileyen bir seyirci oyuncu” (Boal, 2002: 14). Böylece seyirci bir özne olduğunun ve hayatta değiştirebileceği şeyler olduğunun farkına varır.

Ezilenlerin Tiyatrosu’nun çıkış noktalarından biri de, tiyatroyu sessiz seyircinin düşüncelerini açıkça söylediği bir alan haline getirmektir. Oyuncu kendi arzularını somutlaştırır ve arzulamak somut bir şey haline gelir.

“Toplumsal örgütlenmenin en küçük birimleri (eşler, aile, komşular, okul, işyeri, fabrika, vs.) ve aynı derecede toplumsal hayatımızın en ufak olayları (bir sokağın başındaki kaza, metroda kimlik kontrolü) [...] toplumun tüm ahlaki ve politik değerlerini, tüm egemenlik ve iktidar yapılarını ve tüm baskı mekanizmalarını içinde barındırır. Büyük genel temalar, küçük kişisel tema ve olayların içine kazanmıştır. Tamamen bireysel bir durumdan bahsettiğimde, aynı zamanda [...] böyle özel bir durumun yaşanabileceği bir toplumdan söz etmiş oluruz ” (Boal, 2002: 47).

Arzulanan şeyin somut hale gelmesi harekete geçmek için önemli bir aşamadır. Bunun yanında, bireysel deneyimlerin sahnede somut olarak görülmesi, aslında toplumda bu deneyimin yaşanabilir olduğunu gösterdiğinden, birey yalnız olmadığını kavrar. Yalnız olmadığını kavrayan birey ise, güçlenir ve bu sorunun çözümü için çözüm yolları aramaya başlar. Böylece, bireysel sorunlardaki toplumsal mekanizmaların ortaya çıkması, iktidara karşı verilen mücadelenin yolunu açar. Bireysel sorunlardaki toplumsal sorunların ortaya çıkması feminist tiyatroların da hedefleri arasındadır. Tiyatro yoluyla iktidara karşı verilecek bir mücadele yolu, feminist hareketi besleyip güçlendirecektir. Boal, bu dönüşümü Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğini dört aşamaya bölerek sağlanacağına inanmıştır. Bu aşamalar feminist dramaturgi çalışmalarında bilinç yükseltme amacıyla kullanılabilir nitelikler taşımaktadır.

1.5.1 İmge Tiyatrosu ve Ezilenlerin Tiyatrosu’nun Aşamaları

Birinci Aşama: Vücudu Tanımak

Bu aşamada bireyin vücudunu tanımasıyla kastedilen şey, bedeninin taşıdığı sosyal izlekleri fark etmesini sağlamaktır. Bir iş türü vücutta farklı bir kas yapısının gelişimine ya da deformasyona neden olurken bir başka iş alanı tam tersi bir gelişime yo açabilir. Vücut yapılan ilin türüne göre diğerlerine karşı bir yabancılaşma sürecine girer. Boal, bunun paralel şekilde toplumsal roller içinde geçerli olduğunu vurgular. “Bir kimsenin yerine getirmesi gereken rollerin birleşimi, o kişiye davranış maskesi yaratır Aynı role sahip olanların sonunda birbirine benzemesinin nedeni budur: sanatçılar, öğretmenler, askerler, köylüler” (Boal, 2008: 118).

Bu aşamadaki amaç işçilerin ve köylülerin üzerlerine giydirilen toplumsal statüden dolayı vücut yapılarının nasıl kullandıklarını keşfedip “farkında” olmalarını sağlamaktır. Aynı farkındalık çalışması kadın gruplarıyla da denenebilir. Boal bunun amacını şöyle açıklar: “Eğer bir kimse bu şekilde kendi kassal yapılarını ayrıştırabilirse, bu kişi başka meslek ya da sınıflara özgü yapıları kesinlikle birleştirebilecektir; yani bu kişi kendisinden farklı karakterleri fiziksel olarak ‘yorumlayabilecektir’” (Boal, 2008: 119).

İkinci Aşama: Vücudu Anlatımsal Kılmak

Boal, kültürün duygu ve düşüncelerimizi sözlü dille ifade etmeye yönlendirildiğimize inanır fakat sözlü dil hiyerarşik bir yapıya aittir ve ayrıştırılmaz. Bu aşamada sözel dil yerine, oyuncuların bedenlerini kullanarak çeşitli olayları anlatması ve bedeni bir dil olarak kullanılması hedeflenir. Beden bir anlatım aracı olarak kullanılır. Bu aşamanın feminist tiyatrolarca kullanılması oyuncuların bedenleriyle ilişkilerini sorgulamalarını sağlayacaktır, kadın bedeninin kısıtlandığı alanların farkına varılacaktır.

Üçüncü Aşama: Dil Olarak Tiyatro

Üçüncü aşamada amaç seyircinin eyleme katılması ve nesne konumundan özne konumuna geçişini sağlama hedeflenir. Bunu yapmak için temel oyunlar kurulur ve seyirci sahneye çıkmaya ve sorunu çözmeye davet edilir. Bu aşamanın feminist tiyatro pratiğinde uygulanması kadın seyircinin sessizliğinden kurtulması, özgüven kazanması ve deneyimini paylaşmasını sağlayabilir.

Dördüncü Aşama: Eşzamanlı Dramaturji

Dördüncü aşama, seyircinin sahneye çıktığı ve oyunda rol aldığı bir aşama değildir. Bu aşamada, seyirci tarafından yaşadıkları bölge için önemli güncel bir konu belirlenir ve oyuncular bu konu hakkında bir sorunsal elde edene kadar kurdukları oyunu oynamaya devam ederler. Bir sorunsalla karşılaşıldığında seyirci

devreye girer ve çözüm için farklı alternatifler üretir. Oyuncular seyircinin sunduğu her çözüm yolunu doğaçlar ve seyirciler istediklerinde oyuncuyu durdurabilir ve oyuna müdahale hakkına sahiptir. Boal, bu çalışmanın amacını şöyle açıklar: “Dolayısıyla seyirci sahneyi yazarken, oyuncular da eşzamanlı olarak sahneyi oynarlar. Seyircilerin düşünceleri oyuncular yardımıyla sahnede tiyatral olarak tartışılır” (Boal, 2008: 124). Böylece seyirci, günlük bir sorunla mücadele etme yollarını, tiyatro aracılığıyla aramış ve prova etmiş olur. “Eylemin kaçınılmaz bir şeymiş gibi, bir kadermiş gibi sunulması anlayışı terk edilir. İnsanın kaderi yine insandır. Dolayısıyla seyirci-insan, karakter-insan’ın yaratıcısıdır. Her şeyi eleştirebilir ve düzeltebilir” (Boal, 2008: 126). Tiyatro aracılığıyla günlük problemlere çözümler üretilmesi Feminist tiyatroda bilinç yükseltme amacıyla kullanılabilecek bir çalışma yöntemidir. Sahnede bir eylemin ve bir çözümün parçası olan kadın seyirci, artık kendi gücün farkına varabilir, böylece kendi hayatındaki sorunları çözme, adaletsizliği eleştirme yetkisinin farkına varır.

İmge Tiyatrosu ve Forum Tiyatrosu

İmge Tiyatrosu, Ezilenlerin Tiyatrosu formu içersinde kullanılan, Boal’ün oluşturduğu tiyatro türlerinden biridir. İmge tiyatrosunda seyirci sahnedeki eyleme daha çok katılır. Önce soyut ya da bölgesel bir konu seçilir ve bu konunun izleyicilerin katılımıyla sahnede anlatılması istenir. Ardından seyirciyle birlikte seçilen konunun etkin şekilde anlatıldığına karar verilir. Sahnede oluşan görüntü “gerçek imge”dir. Gerçek imge yerine bir ideal imge gösterilmesi istenir. Son olarak, gerçek imgenin, ideal imgeye dönüşmesi için bir “geçiş imgesi” yapılması istenir. Bu

şekilde devrimin, dönüşümün, değişimin nasıl gerçekleşeceği belirlenmiş olur. Bu tepeden gelen ve izlenen bir gerçeklik değil, topluluk tarafından saptanıp, dönüştürülmüş bir durumdur. Burada topluluk aslında gerçek hayatta gerçekleştirmek istediği şeyin provasını yapmaktadır. Aynı zamanda, kendinin de devrimi nasıl gördüğünü somutlaştırmış olur. Feminist hareket için de toplumdaki ataerkil yapının değişimi önemli bir hedeftir. Bu nedenle İmge Tiyatrosu çalışması kadınların günlük hayatlarında karşılaştıkları birçok soruna çözüm yolu aramasını ve tartışmasını sağlayabilir.

Bu aşamanın en üst düzeyi Forum Tiyatrosudur. Forum Tiyatrosunun amacı bir öğretiyi empoze etmek değildir. “Forum ne politik doğrulukla ilgili bir öğretiyi, ne de işleri kolaylaştırmaya çalışır” (Jackson, 2002: xi). Forum Tiyatrosunda konu toplumsal ya da politik güncel bir sorun üzerinden kurulabilir. Bu sorun katılımcılar tarafından anlatılır ve on beş dakikalık bir oyun haline getirilir. Oyun ikinci kez sahnelendiğinde seyirci istediği yerde oyunu durdurma ve değiştirme hakkına sahiptir. Seyirci bunu oyuncularla yer değiştirerek yapar ve eylemi bitirdiğine inandığında, oyuncu katılımcı seyircinin kaldığı yerden devam eder (Boal, 2008: 132-134). Boal’e göre, Forum Tiyatrosu kitleleri harekete geçmeye davet eder ve değişimin içinde her bireyin payı olduğunu hatırlatır. Bu tiyatroda seyirci konumundan katılımcı konumuna geçen halk, kendi hayatıyla ilgili alınan haksız kararlar karşısında durmayı ve alternatif çözümler aramayı öğrenir. Burjuvaya ait olan tiyatroda halk izleyici konumundadır, bir gösteri sunulur ve tamamlanır, fakat Ezilenlerin Tiyatrosu “bitmiş bir gösteri değil, prova olacaktır” (Boal, 2008: 135). Halkın doğrudan dahil olabildiği bu tiyatroda; seyirci soru sormaya, çözüm aramaya

ve alternatif düşünmeye yönlendirilir. Boal, Forum Tiyatrosu çalışmaları kapsamında, alternatif çalışma yöntemleri ve tiyatro türleri ortaya koymuştur. Örneğin Gazete Tiyatrosunda, ana akım gazetelerden seçilmiş kimi haberlerin tarafsızlığı, farklı okuma tarzları, müzik, melodi ve canlandırmayla gözler önüne serilir ve yanlış haberlerin alt metin okuması yapılır ya da Görünmez Tiyatro çalışmasıyla sahne gerçek hayata taşar. Görünmez Tiyatroda oyuncular bir lokantayı ya da marketi kendilerine sahne olarak seçebilir ve oyuncular dışında orada oyun oynandığını kimse bilmez. Böylece seyirci konumu tamamen yok olur ve izleyiciler bu “gerçek” oyunda birer farkında olmaksızın birer oyuncu olur. Bu şekilde bir bilinç yükseltme çalışması ortaklaşa olarak, hem oyuncunun hem de oyuna dahil olan halkın katılımıyla yapılır.

Boal baskıyı şöyle tanımlar; “Yöneten sınıflar, yaşlılar, ‘üstün’ ırklar veya erkek cinsi kendi değerlerine sahiptir ve bu değerleri zorla, tek taraflı bir şiddetle ezilen sınıflara, gençliğe, aşağı olarak değerlendirdikleri ırklara, kadınlara empoze ederler” (Boal, 2008: 144). Boal, tiyatronun baskının kırılması için ön ayak olabilecek yegane araç olarak görür. Birçok kadın tiyatrodaki sessizliğini bozarak, gerçek hayatta üzerlerinde var olan baskıyla, tiyatro yoluyla mücadele eder. Gerçek hayatta bastırılan sesi, sahnede çıkar, bu defa onu baskı altına alanlar, onu dinlemekle görevlidir. Baskının kırılması ile sözü edilen kurmaca türü, katılımcının baskıya boyun eğdiğini düşündüğü bir sahneyi canlandırmasına dayanır. Baskı sahnesi, diğer katılımcılara verilen rollerle birlikte olduğu gibi canlandırılır. Bu canlandırmanın ardından, katılımcıdan baskı olarak düşündüğü olaya karşı çıkması istenir ve direnmesi sağlanır (Boal, 2008: 145-147).

Diğer çalışmalara benzer şekilde katılımcı bu çalışmada da karşı durmaya ve çözüm önermeye yönlendirilir ve aslında bu çalışmayla gerçek hayatta tekrar karşılaşılabilecek bir sorunsalın ön çalışması yapılmış olur. “Kahramana gerçekte yapmadığı bir şeyi kurgusal düzlemde bir kez daha deneme ve gerçekleştirme fırsatı verilir” (Boal, 2008: 146). Bu oyunda, aynı zamanda katılımcılar, bu baskının nedenini de sorgular ve bireysel olandan toplumsal gerçekliğe doğru bir tüme varım sürecine girerler. Boal’e göre katılımcılar olgudan başlayıp yasaya, öyküde sunulan olgulardan, bu olguları yöneten toplumsal yasalara giden sürecin farkındalığına vararak oyundan ayrılmalıdır (Boal, 2008: 148).

Boal’ün Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğinden, Türkiye’de ve dünyada birçok feminist tiyatro grubu yararlanmaktadır, çünkü feminist izlerle paralel şekilde Ezilenlerin Tiyatrosu formunda, öne çıkarılan ezilen ya da ötekileştirilen bireyler ve gruplardır. Burjuvaya ya da erkeklere ait geleneksel tiyatronun kuralları reddedilmiştir. Geleneksel tiyatrodaki seyirci konumunda olarak, sahnedeki kahramanla özleşmeye çalışmaktansa, katılımcı seyirci, oyuna müdahale hakkına sahiptir. Kadın tiyatrolarına paralel şekilde sahnedeki karakter ve bu karakterin deneyimi, aslında katılımcı seyircinin günlük deneyimidir. Bunun yanında, Ezilenlerin Tiyatrosu, katılımcı seyirciye sahnedeki sorunu çözerek, bu sorunu günlük hayatında irdemesini talep eder. Kadın tiyatrolarında olduğu gibi, bilinç yükseltme önemli bir hedeftir ve her bireyin kişisel deneyimi önem taşır. Ezilenlerin Tiyatrosuna paralel şekilde feminist tiyatro toplumsal ve kültürel öğeleri ve normları sorgular. Bunun yanında her iki tiyatro da politiktir ve toplumsal değişim odaklıdır.

Boal'ün geliştirdiği Forum Tiyatrosu, feminist tiyatro gruplarınca yaygın şekilde kullanılmaktadır. Forum Tiyatrosu aracılığıyla oyuncular seyirciyle dolaysız iletişime geçme şansı yakalar. Sahnede sergilenen oyun, kadınların deneyimlerine dayandığından, seyirciler kendi deneyimlerini paylaşma ve soruna topluca çözüm arama fırsatı yakalarlar. Bu da kadınların güçlenmesi ve ortaklaşa hareket alanlarını genişlemesi için önemli bir adımdır. Ayrıca Forum Tiyatrosu sonrasında alınan tepkilerle, oyunlar yeniden düzenlenme fırsatı yakalar.

Bunun yanında kltrlerasa tiyatro çalışmaları feminist tiyatroların bir araya gelmesi ve ortak bir dilde buluşması için önemli basamaklardır. Geleneksel tiyatronun kalıplaşmış sanatsal çerçevesinden çıkarak yerelin önem kazanması aynı zamanda bilimsel ya da sanatsal olarak görülmeyen, sanattan dışlanan kadınların eserlerinin ve tarihinin ortaya çıkması için önemli bir fırsata dönüşebilir. Bunun yanı sıra, kltrlerasa tiyatro çalışmaları kadın tiyatro insanların bir araya gelmesi ve farklı kültürlerdeki kadınlık imgelerinin tartışmaları için zemin hazırlar. Türkiye açısından baktığımızda, kltrlerasa tiyatro çalışmalarının yüzünü yerele ve Doğu'ya dönmesi, Türkiye'deki feminist tiyatroların yerelden beslenerek evrensel bir çizgiyi yakalayabilmesi için açık bir davetiyedir. Böylece Türkiye'deki feminist hareketin de görünürlüğü artacaktır ve kadınların tiyatrosunun tarihi yaşayacaktır.

Görüldüğü gibi yirminci yüzyıldaki tiyatro akımlara da tıpkı feminist tiyatrolar gibi bir anlam ve duruş arayışındadır. Bu nedenle bu tiyatroda sorgulanan oyuncu- beden- sahne dil ilişkisi feminist tiyatro için de önem taşıdığından, feminist tiyatro teorisi ve pratiğini zenginleştirici niteliktedir. İkinci bölümde, Fransız

Feminist teorisyenlerin dil teorileri ve feminist tiyatro teorisinin temel hatları üzerinde durulacaktır. Kùltùrlerasa kadın tiyatrolarını destekleyen, *The Magdalena Project* tanıtılacak ve son olarak Üçüncü Tiyatro ve feminist tiyatro teorisinin bağıları incelenecektir.

2. BÖLÜM

FRANSIZ FEMİNİST DİL TEORİSİ VE FEMİNİST TİYATRO

2.1. Fransız Feministler

“Erkekler doğaldır. Kadın ise her zaman tanımlanan cinstir. Kadınların bedeni etrafındaki dönüşümler, bu tanımların teşhirine yönelik kararlı baskının parçalarıdır. Kadın bedeni toplumun cinsel mesajlarını yazdığı yerdir” (Coward, 1989: 47).

Fransız feministlerin dil kuramları ve alternatif bir kadın dili arayışı, feminist tiyatro kuramının gelişiminde önem taşır. Fransız feministlerin söz ettikleri dil yalnızca sözel dil değildir. Batı dillerinin bütün özellikleriyle, erkek yapısı, erkek üretimi ve erkek baskın olmasıdır. Sembolik düzende, dilin merkezi babanın kuralları, dolayısıyla, fallustur. Bu nedenle, sembolik dil yapısal ve işlevsel olarak fallus merkezlidir. Fransız feministlerin arayışında olduğu şey, bir kadın dili kurma olasılığıdır. Bir kadın yazı yazdığında: erkek tarafından betimlenmiş bir alana sabitlenir, böylece fallus merkezli bir dil kullanır.

Helene Cixous, fallik dili tamamen eril iktidarın dili olduğu için reddederek, kadınları yüzyıllardır uzaklaştırıldıkları bedenlerini tanımaya davet etmiştir. Paralel şekilde, feminist tiyatro kuramında temel noktalardan biri, kadın bedeninin sahnede gösterimi ve beden- dil ilişkisidir. Klasik oyunlar ve mitlerdeki kadın imgelerinin metinsel boyutunun yanında, sahnede nasıl sunulduğu da feminist tiyatro

teorisyenlerinin araştırma konularındandır. “Kadın bedeninin konuşması, kadının tiyatrodaki performansına ve kadın yazınına cazip bir tekliftir. [...] metnin hareketi doğrusal değil, bir defada her yöne hareket eder, beden gibi iç içe geçmiştir, tanımlamaya meydan vermez” (Case, 2005: 51). Çoğulcu bir kadın dili kurmak, kadını, erkeğin hayatındaki pozisyona göre belirlenmiş konumundan kurtararak kendini ifade etme alanı açar.

Hem Luce Irigaray hem de Julia Kristeva batı dünyasının ve dilinin eleştirisini yaparken, Freud’a göndermeler yapmış ve onun cinsiyetçiliğini su yüzüne çıkartmışlardır. Burada, Freud aracılığıyla hedef alınan asıl konu batı toplumunun, kültürünün, dilin ataerkil yapısının nasıl şekillendiğini irdelemek ve erkek egemen yapıları açığa çıkarmaktır. Irigaray Freud’un dil teorisinin yanında, penis kıskançlığıyla, aslında penisin özne haline gelmesiyle kadının sessizleştirilmesi ve nesneleşmesine değinirken, Julia Kristeva kadının eril dil üzerinden tanımlandığını savunur.

Feminist tiyatro teorisi Fransız feministlerin dil üzerine yürüttükleri çalışmalardan ilham almıştır. Geleneksel oyunlardaki kadın karakterlerin kullandıkları dil incelenmiş ve ataerkil öğelerin altı çizilmiştir. Bunun yanı sıra yürütülen tiyatro çalışmalarında alternatif bir kadın dili kullanılmaya çalışılmış. Tarih boyunca oyun metinlerinde sessiz kalmış ve kendini savunma hakkı olmayan kurbanlara dönüşmüş kadın karakterler deneyimlerini anlatabilecekleri bir dile kavuşmuşlardır. Bununla birlikte, dil üzerine yürütülen bu çalışmalar, yirminci yüzyıl tiyatrolarının alternatif dil arayışına paralellikler taşır.

2.1.1. Julia Kristeva (1941-)

1970’lerden itibaren psikanaliz alanında çalışmalar yürüten Julia Kristeva feminist dil çalışmaları için önemli bir isimdir. Bulgar asıllı olan Kristeva 1965’den beri Fransa’da yaşamaktadır. Antonin Artaud gibi Julia Kristeva da dilin ve toplumsal düzenin hiyerarşisinden sıyrılmayı savunmuştur. Fakat Kristeva’ya göre hiyerarşik dil, erkek egemen toplum düzeninin sonucudur. Bu yüzden hiyerarşik olmayan alternatif bir kadın dili oluşturulmalıdır. Kristeva, yazılarında Batı kültürünün erkek egemen yapısını eleştirir ve Lacan’ın dil teorisinin feminist bir okumasını yapar. Bu noktada Lacan’ın dil teorisine göz atmak yararlı olacaktır.

Lacan’a göre: “Bilinçaltı dile benzer biçimlendirilmiştir. Toplumsal cinsiyet ya da tutku üreten değil, sistemin parçalarıdır” (Abrams, 2005: 260). Lacan, Freud’un psiko cinsel gelişim evrelerini ve *Oedipus Kompleksi* teorisini dil edinimi açısından yorumlamıştır. Lacan’ın önemli teorilerinden biri *ayna* teorisidir. Lacan’a göre çocuğun dille iletişim kurma gereksinimi duyduğu dönem, *ayna dönemidir*. Bu dönemden önce, bebek kendini etrafındaki her nesneyle ve annesiyle bütün hisseder. Bu dönem *simgesel* dönemdir. Bu dönemde, özne ve nesne, kişisel birey ya da diğer bireyler gibi kesin bir ayrım yoktur. Ancak aynada kendi yansımısını gören bebek, annesinden ayrı bir varlık olduğunu keşfeder ve kendini ifade etme zorunluluğu hisseder. Kendini dille ifade etmeye başlamasıyla birlikte, kimliği oluşmaya başlar. Dili kullanmaya başlaması ve kimliğinin oluşumu, bebeği annesinden ayırarak birey olamaya hazırlar. Bu dönemde anneye olan arzu bastırılarak, “kayıp” yaşanır. Dili kullanmaya başlamak, başka bir değişle, babanın dünyasına yani sembolik düzene

geçişir. Dili kullanmaya başlamakla birlikte, anneyle bütün olunan kaotik düzenden çıkılarak, dille kendini ifade etme zorunluluğun doğduğu fallik/ sembolik düzene geçilir. Sembolik dil, kadın/erkek, baba/oğul, anne/kız gibi zıtlıklar üzerine kuruludur. Erkek çocuk, anneye sahip olan babanın yerini almaya çalışırken, kız çocuk kendini babasını yani fallusu merkez alarak konumlandırır (Abrams, 2005: 260-261). Aston'a'e göre; Lacan'ın kadın özneyi yerleştirdiği yer bir çifte yanılısamadır. "Kadın özne, erkek özne gibi tek bir bütün, devamlı bir özne olarak ortaya çıkamaz, çünkü erkeğin tarihinin kendi tarihi olmadığını hisseder, bu nedenle kadın özne sessizleştirilmiştir" (Aston, 2005 :131). Kadının sessizleştirilmesiyle Batı tiyatrosunda da karşılaşılır, kadın sahnede erkek tarafından temsil edilen bir nesnedir. Lacan'ın pre odipal süreç ve fallik düzen ayrımı, Helene Cixous, Julia Kristeva ve Luce Irigaray tarafından incelenmiş ve kadın bedeni ve dil üzerine önemli çalışmaların temelini oluşturmuştur.

Kristeva'ya göre, Lacan'ın teorisinde hem dilin hem de kadınların mutlak sahibi erkektir. Buna göre, ayrıma neden olan, özne konumuna getirilen fallustur. Sosyal ve sembolik olarak erkek tarafından kurulan dil de fallus merkezlidir, kadın bu fallus merkezli dili kullandığında kendini ve dünyayı fallusa göre konumlandırmış olur, dolayısıyla kendi varlığını eril bir bakış açısıyla tanımlar. Lacan'ın terminolojisinden yola çıkan Kristeva ataerki ve fallus merkezli dili *simgesel dil* olarak tanımlar. Kristeva'nın "Kadınlar Zamanı" adlı makalesinde savunduğu gibi, ister Hristiyan, ister hümanist, ister sosyalist olsun, patriarkal dille oluşturulan ideolojinin sosyokültürel konjektürü içinde, kadın ve *simgeselin* bağlantısını kurmak zordur. Kristeva'ya göre, kadınlar," temel sosyal bağ olan dilin, sosyokültürel

sözleşmesinden ötelenmiş mağdurlardır. Bu alanda, kendi bedenleri ve doğa arasındaki bağı kuramazlar” (Kristeva, 1981: 861). Bu yüzden feminist bir bakış açısıyla incelendiğinde, dilin bu sosyal kodlarla örülü yapısı, simgesel dilin reddine dönüşür. Kristeva sembolik dilin karşısında duran dilin, *imgesel* dil olduğunu savunur. *İmgesel* dil, aslında çocuğun, sembolik/simgesel dile, yani babanın düzenine girmeden önce, kendini anneyle ve etrafındaki dünyayla bütün hissettiği düzenin dilidir. İmgesel dil, simgesel dilin aksine kaotiktir ve bir düzen içermez. Bu mutlak bir doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü olmaması anlamına gelir. Yani imgesel dil, çoğulcu ve hiyerarşik olmayan bir düzenin dilidir.

İmgesel dönem kökenini anneden, *khora*’dan alır. “Khora yaratıcı ve yeniden üreten alandır. [...] Kendini sonsuza açan uçsuz bir tüneldir” (Holledge, 2000: 102). Tiyatral açıdan baktığımızda khora sahne olarak değerlendirilebilir. Sahne, Grotowsk’nin de amaçladığı gibi kollektif belleğe ulaşmak için bir araçtır. Sahne khora olarak değerlendirilirse kollektif kadın bilincine ulaşılabilir. Aynı zamanda khora hem bedenin dışında, hem de annesel mekanla ilişkilidir. Kadın oyunları, yaratıcı bir khora’ya ulaşmaya çalışırlar. Tiyatro kadın oyuncuların hayatında hem fiziksel bir alan açar. Grotowski ve Barba’ya paralel şekilde, Feminist tiyatrodaki gelişim oyuncunun sahne dışındaki hayatına da yansır. Sahne khora olarak kullanıldığında, gerçek hayatta bir araya gelemeyecek kadınlar, mitsel kadınlar bir araya gelir (Holledge, 2000: 102-103). Böylece seyircinin kolektif bilinçaltına ulaşarak, geçmişle bağlantı kurmaları ve sessizleştirilen kadınları dinleme fırsatı sunulur. Kolektif bilinçaltına ulaşmak yirminci yüzyıl tiyatrosunun temel hedeflerinden biri olmuştur.

Kristeva, “Kadınlar Zamanı” adlı makalede dil kuramının yanında, Avrupa tarihinin erkeklerin tarihi (his- story) olduğunu ve bu *doğrusal tarih* algısında, daha geniş kitlelerin tarihinin silindiğini vurgular. Kristeva’ya göre sosyokültürel açıdan bakıldığında kadınlar ve ötekileştirilmiş gruplar Avrupa tarihi kapsamında gibi görünse de, aslında bu ötekileştirilmiş gruplar, temsil ve yeniden üretimdeki konumuyla daha evrensel özellikler taşırlar.

1968 sonrasında ikinci kuşak feminist hareket, doğrusal tarih algısını reddetmiş ve alternatif bir tarih; kadın tarihi arayışına girmiştir. Erkeklerle eşit olmak mücadelesinden, alternatif bir kadın tarih ve kimlik oluşturma çabası gütmüşlerdir. “[...] çoğulcu, akıcı, indirgenemeyecek ve eşleştirilemeyecek bir kimlik talep ediyorlar, bu feminizmin kendini tarihin doğrusal sınırlarından dışarı atıyor. [...] mitsel arkaik benlikle yeniden birleştiriyor.” (Kristeva, 1981: 863) Hem dil, hem de zaman, belli bir düzene sahiptir ve bu düzenin sahibi erkektir. Doğrusal tarih algısını reddeden feminist tiyatro, imgelerin gücü ve kadınların zaman algısıyla iletişim kurmaya yetecek bir dil ve tarih yaratma çabası göstermektedir.

2.1.2. Luce Irigaray (1930-)

Luce Irigaray, Fransız feminizminin önemli isimlerinden biridir. Psikanaliz ve edebiyat çalışmaları yürütmüştür. Irigaray, batı geleneğindeki felsefe ve psikoanalitik çalışmaların kadınları sistematik olarak; olumsuz, öznesiz, sessiz bir pozisyonda konumlandığı için eleştirir (Case, 2005: 50). Freud’un penis kıskançlığı teorisini merkez alarak psiko-analitik alanda çalışmalar yapmıştır.

Freud’a göre penisi olmadığını fark eden küçük kız çocuğu bir eksiklik hisseder ve penisi kıskanır ve “bu hadımı keşfetmesiyle, ona bir penis vermediği için annesine karşı içinde kıskançlık, haset, nefret besler” (Irigaray, 1974: 433). Kendini anneye göre konumlandırılamayan kız çocuğu, babasını merkez alır. Dolayısıyla, fallus merkezli dünyada kendini konumlandırmaya çalışır ve babasından başlayarak erkeğin yasalarına boyun eğer. Freud’un penisi özneleştirerek kadınları onu izleyen nesnelere dönüştürdüğünü savunan Irigaray, bunu erkeklerin görmek istediği kadın imgesinin bir yansıması olarak nitelendirmiştir.

Irigaray’a göre erkek cinsel organının daha fazla değer görmesinin nedeni görünür olmasıdır. Öte yandan, erkeğin, onu özne kılan penisi, ancak kadın tarafından kıskanırsa değerli olur. Bu nedenle, Irigaray, kadın nazarında, izlenilmeyen, kıskanılmayan bir penisin özne değil, nesne olduğunu savunmuştur. (Irigaray, 1974: 428).

Irigaray, kadınları tanımlayan “yokluk” ya da “eksiklik” tanımının erkeklerin görmek istediği kadın imgesinin bir yansıması olarak nitelendirmiştir. Irigaray’a göre kadının penisinin olmaması şu anlama gelir; “siz erkekler hiçbir şey bilmiyorsunuz, Bununla ilgili hiçbir şey bilemezsiniz. Hatta bunun içinde ne kendinizi keşfedebilir, ne de tanımlayabilirsiniz” (Irigaray, 1974: 433). Irigaray’a göre kadının penisinin olmaması bir eksiklik değildir. Kadının, penis yerine haz alabileceği birçok organı vardır. Görülecek *bir şey*’in olmaması aslında kadında bir eksiklik yerine, erkek için bir tehdittir. “Çünkü hiç bir şey olmaması; aynı, benzer, tanımlanabilir bir şeyin olmamasıdır. [...] dolayısıyla, boşluk fallusun üretim sürecini, yeniden üretimini ve

gösterimini tehdit eder” (Irigaray, 1974: 433). Gücünü kaybeden sahip (penis) kendi egemenliğini yaratmaya çalışır. Bu egemenliği yansıtan kavramlar dilin kalıplarına işlemiştir.

Dolayısıyla, kadının bedeni ve kimliği erkek merkezli kavramlarla tanımlanır ve nesneleştirilerek ve eril bakışa sunulur. “Kadın bedeni erkek egosuyla cinsiyetsizleştirilmiştir. [...] kadın imgeleri erkeğin görsel hazzı için kendini tekrar ederek var olmaya devam eder. Kadınlar kendileri için kurgulanmış imgenin yansımasıdır ve kendi cinsel farklılığını küçümseyerek bu döngüye devam eder” (Irigaray, 1974: 436). Eril bakışla eril dil tarafından inşa edilen kadın imgesinin içine girmeye çalışan kadınlar, kendilerini eksik hissederler. Irigaray, kadın bedeninin bir eksikliğe sahip olmadığını ve tam bir bütün olduğunu savunmuştur.

“Erkek çocuk haz almak için bir enstrümana ihtiyaç duyar; eli, kadın bedeni, dil... Fakat kadının kendine dokunması farklıdır, onu bu hazdan kimse alıkoyamaz, genital organı iki dudak şekildedir ve birbirini bütünler, bir eksiklik yoktur.[...] Kadın cinsel organının iki dudağı olması kendiyi bütün hisseder. Bu nedenle kadın bir değil ikidir. Böylece kadın çoğuldur” (Irigaray, 1977: 363-365).

Irigaray kadın cinselliğinden yola çıkarak, kadınlığın çoğulcu ve bütünleyici olduğuna vurgu yapmış ve kadınların kendi başlarına yeterli olduklarını belirtmiştir. Bu nedenle kadın dili de çoğulcu bir dildir. Bu çoğulculuk hiyerarşiden ve egemenlikten uzaktır.

Irigaray, eril bakışın, kadın bedenini nesneleştirmesine karşın, kadın dilinin, sembolik düzenin tekilliğine karşı, çoğul olduğunu savunmuştur. Bu nedenle tekil olan eril dilde kadın kendini ifade edemez. “Kadının arzuları erkeğinkiyle aynı dili konuşmaz. Kadının arzuları Yunan zamanından beri Batı mantığıyla istila

edilmiştir.” (Irigaray;1977,364). Yazmayı cinsel haz (*jouissance*) ile birleştiren Irigaray, kadınların erkekleri sahip olduğu penise karşı birçok erojen bölgeye sahip olduğunu savunur. Haz nesnesi olan penisin hükümdarlığına karşı, kadın bedeninde cinsel organlar, erojen bölgeler çoğuludur. “Kadın cinsel organları neredeyse bedeninin her yerindedir. Her yerden haz alır” (Irigaray, 1977: 365). Bedensel olarak sağlanan bu çoğulculuk dile yansır, kadınlar, arzularını, çoğulcu bir dille ifade edecektir. Böylece, kadın deneyimi yazıya; canlılık, çeşitlilik ve çok katmanlı anlamlar sağlar.

2.3.3. Helene Cixous

Cixous logo/fallus merkezli dilin kadın üzerindeki otoritesine karşı, bir dişil yazım yaratarak karşı durmuştur. Cixous’nun “The Laugh of the Medusa” (Medusa’nın Gülüşü) adlı metni kullandığı radikal dil ve kadın bedeni ve dili betimlemeleri ile bir protesto niteliğindedir. Cixous, bu metinle, yüzyıllardır fallus merkezli dil tarafından tanımlanarak sınırlandırılan kadın bedeninin yaratıcılığını açığa çıkarmaktadır. Arayışında olduğu kadın dili, fallus merkezli eril dilin sınırlarında dolaşmak yerine, kadınların kadınlık deneyimlerinden ve kadın bedeninden beslenen alternatif bir dil yaratmayı hedeflemiştir.

Cixous hiyerarşik çift zıtlıklara karşı çıkmıştır. Derrida’nın batı düşüncesinin temelini inşa edildiğini savunduğu; aktif/pasif, kültür/doğa, mantık/duygu gibi (kadının hep kaybeden tarafta olduğu) çift zıtlıkları tersine döndürmek için çok sesli, çoğulcu, “farklılığa” dayanan yeni *écriture feminine* (kadın yazımı)’nı öne

sürmüştür. Cixous kadınların yazımını sembolik dilin sınırlarından çıkartarak imgesel dünyayla bağlantı kurar (Smith, 1988: 320). Semiyotik dilin kaynağı, anneyle bütün olunan preoedipal dönemin dilidir. Bu dil babadan değil, anneden gelir. Bu kaotik düzenin dili, sembolik, fallik merkezli dilin aksine, kadın- erkek, güzel-çirkin, gece- gündüz gibi ikili karşıtlıklara dayanmaz. Kadınların kendilerini ifade edebilmeleri için, kendilerine ait bu dile dönmeleri gerekir. Bu dilin içinde ikili karşıtlıkların yer almaması çoğulcu bir dili çağırır.

Cixous'ya göre, kadınların erkeklerden farklı bir düşünce dünyası vardır ve bu dil bir haykırış niteliğindedir, sese yakındır. Cixous, bedenle kadın anlatısını ilişkilendirmiş ve bedene bağlı yazımla kadınlık deneyimine ulaşılacağını savunmuştur. Cixous'ya göre, kadınların kendi dilini bulması, kendi bedenlerini keşfetmeleriyle başlar, çünkü erkek egemen sistemde kadın bedeni, sesi, dili, görünümü, hareketi, erkekler tarafından eril hazlar için sergilenen sessiz nesnelere dönüşmüştür.

Cixous, erkek egemen Batı kültüründe, kadının *erkeğin ötekisi* olarak konumlandırılmasına karşı çıkmak yerine, kadının erkekten farklı olduğunu savunur. Cixous, “The Laugh of Medusa”da hem kadınları bedenlerini tanımaya ve yazılarıyla savaşımaya davet ederken, diğer taraftan metinsel anlamda bunu başarmayı denemiştir. Kadın bedeni artık ifade edilmeyi bekleyen büyük bir potansiyeldir. “Cixous sosyal devrimden, dil bilimsel devrime yönelir, metni dönüştüren, dilin kurallarını ve alışkanlıklarını aşan güçle pratik ve teoriyi iç içe geçirir. Kendini; ‘bilinçaltının sekreteri’ olarak tanımlar” (Conley, 1984: 106).

Cixous'ya göre kadın bedeni farklıdır. Bu nedenle kadının beden ve dille ilişkisi de farklı olmalıdır. Kadının bedeniyle kurduğu bu ilişkiyi dile aktarması, *écriture feminine*'nin doğuşu olacaktır. Kadın yazını ile birlikte, yüzyıllardır erkekler tarafından tanımlanan kadınlık deneyimi serbest kalacaktır. Conley'e göre, Cixous'un üç temel hedefi vardır; cinsel ve erotik hazları açığa çıkarmak, kadınların yenilenmesini sağlamak ve hayatı yeniden tanımlamaktadır. Tüm bunlar, fallus merkezli, eril yanlı, düşüncelerden, sembolizmden, geleneksel kültür ve toplumun yapılandığı dil hapisanesinden kurtarılmalıdır (Conley, 1984: 107). Kadınlar kültürel ve kişisel baskılardan kaçmak, kendi bedenlerini ve deneyimlerini ortaya çıkarmak için yazmalıdır. Cixous yazmayı bir ritüele dönüştürmüştür.

Cixous, kadın bedenini, “kadın cinselliğini” ve yüzyıllardır silinmiş olan kadın kültürünü açığa çıkarılması gerektiğini vurgular. Kadınların bedenleri ve bedenleriyle olan ilişkileri, ataerkil kültür tarafından tanımlanmıştır. Dişil yazınla ortaya çıkacak kadın kültürü, kadının özgüven kazanmasını sağlayacak ve ataerkil kültürle mücadele etmesini sağlayacaktır. “Kadın yazını, sembolik olanın dışladığı, annenin sesinin ya da arkaik olanın iletilmesidir” (Donovan, 2007: 219). Böylelikle, Artaud'ya paralel şekilde, dil bir metafizik özellik ve ritüel imgesi kazanır.

Cixous, kadın yazımının yanında, tiyatroyla da ilgilenmiştir. Cixous'a göre, tiyatro, eril fantezilerin emirlerine göre inşa edilmiştir. Cixous “Aller a La Mer”, (*Anneye/denize Dönüş*) adlı makalede geleneksel tiyatro yapısını eleştirmiştir. “Bütün kültürel ürünlerin kaynağındaki cinayet sahnesi dehşetini, romanda

olduğundan daha fazla şiddetle tekrar eder ve pekiştirir. Oyunun başlaması için bir kadının ölmesi gerekir. Ancak o ortadan kaybolduğunda perde açılır, kadın baskı altına, mezara, tımarhaneye, unutulmaya ve sessizliğe sürülür” (Cixous, 2005: 205). Cixous, makalenin sonunda, kadınları eril hakimiyetin kuşattığı tiyatroya gitmemeyi tavsiye eder. “İşte bu yüzden tiyatroya gitmeyi bıraktım, tiyatroya gitmek, cenazeme gitmek gibiydi; tiyatrodaki yaşayan bir kadını ya da (elbette) bedeni ve hatta bilinçaltı sahnelenemez ” (Cixous, 2005: 205).

Cixous’nun kendi kaleme aldığı *Le Portrait de Dora (Dora’nın Portresi)* adlı oyun, geleneksel metinlerin dışına çıkmaya çalıştığı bir feminist oyun metnidir. Yazar bu metin denemesini şöyle anlatır: “*Dora’nın Portresi*, benim için uzun bir yolculuğun ilk adımı oldu; kötü bir niyetle atılması gereken bir adımdı ki böylelikle kadının sesi ilk defa duyulabilecekti; böylece bu kadın: ‘Dilsiz olan ben değilim. Sizin duyma yetersizliğiniz yüzünden sessizleştirildim’ diye bağırabilecekti” (Cixous, 2005: 205). *Dora’nın Portresi*, feminist tiyatro teorisinin gelişmesinin yanı sıra, psikoanaliz ve feminizm bağlantısı için temel bir hat oluşturmuştur. (Case, 2005: 49).

Cixous, Grotowski’nin *Yoksul Bir Tiyatro’ya Doğru* adlı eserinde değindiği tiyatro ve sinema arasındaki farka değinmiştir. Cixous’ya göre, tiyatrodaki nefes alan, konuşan bedenin seyirciyle teması mümkündür. Bu ilişki tiyatrodan sinemadan en büyük farkıdır. Grotowski de, Yoksul Tiyatro kuramıyla, seyirci- oyuncu bağının yeniden canlandırılmasıyla, tiyatrodan sinema karşısında kaldığı düşük konumdan

kurtaracağını belirtmiştir. Bunun yanında, kadınların oyuncu ve seyirci olarak etkileşime geçmesinin önemini vurgulamıştır.

Cixous, alternatif kadın tiyatrosunu Vahşet Tiyatrosu'na benzer şekilde tanımlar; “sahneselliği sağlayan her şeyi havaya uçurmamız, tiyatro sınırlarının ötesine geçmemiz, görsel olanla bağımlılığı azaltmamız, işitsel olana vurgu yapmamız, kulaklarımızı, özellikle bilinçaltının atışına hassas olanları, sessizlik ve sessizliklerin altında yatan şeyleri duymak için açmamız” (Cixous, 2005: 205). gerektiğini belirtir. Hem Artaud, hem de Cixous, tiyatronun bir an önce kültürel ve toplumsal normlardan arınması gerektiğini düşünmüştür. Ancak bu şekilde, seyircinin bilinçaltına ulaşılabilir ve farkındalık yaratılabilir.

Hem sahne, hem de kadın bedeni yüzyıllardır erkek tarafından tanımlanmıştır. Kadın ve sahneyi bu tutsaklıktan kurtarmak için her şey yeniden tanımlanmalıdır. Cixous, sahnenin kadın bedeninin içinde geçtiğini vurgular. Bu nedenle, kadınların sahneye/ tiyatronun geleneksel sahnesine ihtiyacı yoktur. Cixous bilinçaltına ulaşmak için Grotowski gibi jestlerden yararlanmak gerektiğini vurgular, kültürel ve sosyal izler taşımayan jestler, kadınların bilinçaltılarında gelir böylece farklı bir dilde birbirlerini anlamalarını sağlayacaktır. “Kurgu ve eylem gerekli değildir, tek bir jest yeterlidir.[...] ” (Cixous, 2005: 206). Cixous, makalenin sonunda, kadınların arkaik metinlerle tiyatroda birbirleriyle buluşmasını kadınların denize/anne rahmine gitmesine benzetir. Bu noktada tiyatro, kadınların birbiriyle ortak bir dilde buluşması için bir araçtır. Bunun yanında, tiyatro sahnesi, doğrusal

zaman algısının aşılması, farklı zamanlardan ve kültürlerden kadınların ve kadın deyimlerinin bir araya geldiği çoğulcu bir zemin haline gelir.

2.2. Feminist Tiyatro Teorisi ve Feminist Tiyatroda Ortak İzlekler

60'lı yıllarda ortaya çıkan siyasi hareketlilik sanata ve tiyatroya da yansımıştır. Dönemde karşılaşılan siyasi amaçlı tiyatrolar, tiyatral tekniğin gelişmesi ve farklı dramaturjik çalışmaların başlamasına ve deneysel tiyatroların ortaya çıkmasına paralel düşmektedir. Aynı dönemde, siyasi hareketin içindeki kadınlar sokak tiyatrolarının içinde yer almıştır. Politikadaki aktif kadınlar gibi, sanat alanındaki kadınlar da kendilerini ifade etmenin, erkek egemen bir ortamda sistematik olarak zorlaştırıldığını fark etmişlerdir. Geleneksel tiyatro yapısındaki erilik kadınları kendi tiyatrolarını yapmaya yöneltmiştir. Natalie'e göre: "Deneysel ve radikal tiyatro, zamanın/dönemin siyasi ortamından çok, etkilendi ve kadınlara kendi sorunlarını sergileme fırsatı vermedi." (Natalie, 1985: 12). 60'lı yıllarda feminist hareketin ivme kazanması ile kadınlar feminist tiyatro teorisi ve pratiğiyle, kendi seslerini duyurabilecekleri bir alana kavuşmuşlardır. Feminist tiyatro, çağdaşı diğer tiyatrolar gibi kendi dilini ve dramaturjik tekniklerini bulmak için sahne almış ve kadın bakış açısını ve dilini yansıtmaya çalışmıştır. Bu çalışmalar, geleneksel ve gerçekçi tiyatronun çatısı altında değil, gerçekçiliğe karşı duran *öteki tiyatroların* başka bir deyişle Üçüncü Tiyatro gruplarının içerisinde yer almıştır.

Kadın bedeninin gösterim sanatlarında nesne olarak var olması, birçok feminist teorisyen tarafından araştırılmıştır. Geleneksel metinlerde, aktif rolleri erkekler alırken, kadınlar pasif ve durağan rollere sürüklenmiştir. Feminist tiyatro

eleştirileri de Üçüncü Tiyatro ve Ezilenlerin Tiyatrosu gibi geleneksel tiyatro yapısını reddetmiştir. Geleneksel tiyatro yapısı kadınları hem sahneden hem de aktif rollerden dışlamıştır. Bu nedenle cinsiyetçi ve statükocu bir tavır içerisindedirler. Bu eserlerin çoğunda kadın erkeğe göre rol almıştır. Haz nesnesi kadın bedeni haline gelirken, kaybetmeyen erkek, yani fallustur, kadın karakterler ise anneler, sevgililer, eşler, kız kardeşler olarak rol alır. Cinsellikleri, bedenleri, kullandıkları dil ve rolleri, erkek özneye olan ilişkisine göre belirlenir ve eril bakışa sunulur. Bu bağlamda kadın: “heteroseksüel, eril ekonomide bir değiş tokuş nesnesi olarak kullanılmıştır” (Aston, 2001: 40). Bunun yanında geleneksel tiyatro da seyirci de erkektir. “İzleyici erkek bir izleyicidir. Eğer toplumun erkek egemen olduğunu söylersiniz, sanat da erkek egemen bir gelenekte gelişmiştir” (Rea, 1974: 79). Bu nedenle feminist tiyatrolar, öncelikle kadın seyirciye odaklanmıştır.

Batı tiyatrosunun yapısının eril olması, feminist eleştiriye oyunlardaki ataerkil yapıyı çözümlemeye yönlendirmiştir. Literatürde değerli görülen ve başyapıt olarak nitelendirilen eserlerin tümü, eleştirisi yapılması gereken ve erkek egemen kültürün yarattığı kadın figürünün incelenemediği kültürel yapıtlar olarak değerlendirilmiştir. Hem edebiyat, hem de feminist tiyatro çalışmalarında, bu yapıyı reddetmek yerine, onunla oynayarak tersine çevirmeye yönelik çalışmalar da yapılmıştır. Feminist yapı bozumculuğun tiyatrodaki uygulandığı iki temel sahne; Antik Yunan ve Shakespeare tiyatrosudur. Shakespeare döneminde olduğu gibi, kadınların sahne almadığı ve erkeklerin kadın rollerinde oynadığı dönemler araştırılmıştır. Metin incelemelerine ek olarak, sembollerin, maskelerin, kostümlerin ve koronun kullanımı üzerine çalışmalar yapılmış, kadın bedeninin erkekler tarafından nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Metinlerin satır arası okumasıyla,

kadının hem toplumda, hem de sahnede nasıl sessizleştirildiği ortaya çıkarılmıştır (Aston, 1995: 36-37). Shakespeare’ın “başyapıt” olarak kabul edilen eserlerinin feminist yapı bozuma uğratılmasıyla, bu yapıtlardaki kadın ve erkek imgeleri, toplumsal cinsiyet rolleri, toplumdaki ataerkil kültürel yapının oluşumuyla ilgili bilgi veren önemli kaynaklara dönüşmüştür. Barber’e göre, Shakespeare trajedilerinde birey erildir ve kadınlar öteki olarak konumlandırılmıştır (Barber, 1982: 9). Kurulu kadın tiplerinin nasıl şekillendirildiğine ve işlendiğine dayalı çalışmalar bedeni ve duyuları bu örüntülerden ayırarak keşfetme amacı güder.

Natalle, feminist dramayı: “tüm kadınların denetimlediği baskıya karşı bir protesto biçimi” olarak tanımlar. Feminist tiyatrolar, erkek egemen geleneksel tiyatrolardansa, kadın sanatçıların, diğer kadınlarla birlikte kendi yeteneklerini geliştirdikleri alanlar olarak tanımlanabilir (Natalle, 1985: 3). Killen ise feminist tiyatroyu şöyle tanımlamıştır: “[...] feminist tiyatro, kendilerinin yeni ve farklı kadınlık anlayışı olduğunu fark eden kadınlar tarafından yaratılır. Yapmak istedikleri şey, bu deneyimi diğer kadınlarla paylaşmak ve onların bilinç düzeyini değiştirmektir” (Rea, 1974: 77-78).

Dinah Leavit’e göre feminist tiyatronun özellikleri şu şekilde özetlenebilir:

Feminist tiyatro, feminist hareketle iç içedir.

Özneye ve kişisel bakış açısına önem verir.

Feminist tiyatro kadın odaklıdır.

Evrenselden bireysele doğru ilerler.

Feminist tiyatro gruplarını ortak özellikleri, kolektif organizasyonla hareket etmesi, gelişim odaklı, kadın deneyimi odaklı olması, toplumu dahil etme çabası gütmesi, deneysel tiyatronun tekniklerinden yararlanması ve ekonomik sıkıntı çekmesidir (Natalle, 1985: 5).

Feminist tiyatrolar cinsiyet rollerini tersine döndürür, rol model olarak tarihi karakterleri alır, cinsiyet rollerinin eleştirisini yapar, kadınlara yönelik baskıyı doğrudan sahneler (Natalle, 1985: 28).

Feminist tiyatroların kuruluşunun ve amaçlarının yanında, oyunu sergileme süreçleri de benzerlikler taşır. Genellikle feminist tiyatro grupları, güncel konulara değinebilmek amacıyla oyun metinlerini kendileri yazarlar ya da var olan metinleri uyarlarlar. Oyun yazım aşamasından, oyunun sergilenmesi sürecine kadar, grup içinde devam eden tartışmalar, grup içi bağlılığı güçlendirir ve kadın dayanışmasının yaşanmasına ve bilinç yükseltmeye ortam sağlar. Oyun sergilenmesi sırasında, seyirci oyuna katılımcıdır. Oyun sonlarında ise genellikle seyirciyle oyun üzerine bir tartışma ortamı sağlanır ve geri bildirim alınır (Natalle, 1985: 10).

Feminist tiyatro grupları, erkekler tarafından yazılmış kadın rollerinin, kadınlar tarafından feminist bir bakış açısıyla tekrar yazılmasını, dolayısıyla kadın deneyiminin ortaya çıkarılmasını hedeflerler. Grup içindeki kadınlar, bireysel deneyimlerine odaklanarak, bilinç yükseltme çalışmalarıyla, birbirleriyle iletişim kurarlar. Feminist tiyatroda kadın deneyimi ve bakış açısı merkezde yer alır. Bu nedenle bilinç yükseltme için kadın tiyatroları önemli bir potansiyeldir.

Feminist tiyatroların seyirciye bakışı da, geleneksel tiyatrolardan farklıdır. Feminist tiyatroda seyirci, sahnedeki hareketi izleyen pasif bir kütle değildir. [...] seyirci bu total tiyatro deneyiminde aktif bir rol oynar” (Natalle, 1985: 19). Feminist tiyatro bu bağlamda Boal’in Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğiyle paralellik taşır ve Ezilenlerin Tiyatrosu, feminist tiyatronun beslendiği önemli kaynaklardan biri olmuştur.

Sahneye yansıyan, ataerkil baskıcı ve cinsiyetçi toplumda, bir kadının verdiği mücadele, kadınlık deneyimidir. Curb'e göre, kadın tiyatroları, ortak toplumsal kadın deneyimlerini sergilerler, izleyiciler, akışı pekiştirirken, radikal şekilde dönüşürler. Oyun gerçektir. Devam eden şey oyundur ve oyun bir şov değildir (Curb, 1985: 309). Sahnenin feminist bir platform olarak kullanılmasıyla, feminist tiyatroyla ilgilenen kadınlar, toplumda ikincileştirilmelerinin ve ezilmelerinin nedenlerini açığa çıkarır ve baskı sistemini değiştirmeye çalışırlar. "Feminist tiyatrolar kadın hareketinin radikal ideolojisini yansıtır ve seyirci odaklı tiyatrolardır" (Natalle, 1985: 9). Üçüncü Tiyatroya paralel şekilde, feminist tiyatrolar da seyircinin kendi hayatını sahnede olduğu gibi sorgulamasını ve değiştirmesini hedefler.

Fransız feministlerin alternatif bir kadın yazımı yaratmak için, bedenin ve dilin birleştiği ritüel bir dil arayışları, tiyatroya da yansımıştır. Artaud, Grotowski hattından gelişen Barba'nın tiyatrosunda olduğu gibi kadın tiyatroları da oyunlarında kadınların ritüellerini incelemiştir. Kadınlar bedensel olarak sürekli bir döngü ve dönüşüm içindedir. "Ritüeller, çoğunlukla, kadınların biyolojik döngülerini, sezgilerini, anlayışlarını, doğurganlıklarını, bütünleyiciliklerini, besleyip büyötmelerini över" (Case, 2005: 8). Kadını doğa ve bedeniyle bağladığından ritüeller, kadın tiyatrolarında önem kazanmıştır. Aynı zamanda, kadın ritüelleri, kadınları bir araya getirdiği için önem taşır. "Kadınlarla kadınlar arasındaki benzersiz gücü ve deneyimlerini canlandıran temel topluluk ritüelleridir" (Case, 2005: 7). Kadınlar tiyatrodaki tanrıça ritüellerine, cadı ritüellerine yönelmiş, kadın ve doğa arasındaki bağı, güncel toplumsal konularla bağdaştırmışlardır. "Kadınlar gösterileriyle tarihsel bir bağ kurduğu kadar yeni bir gelenek de yaratır Bu ayinlere

katılan kadınları güçlendirir ve olumsuz kadın imgesini olumluya çevirir” (Case, 2005: 13).

Kadın tiyatrolarını düzenlediği bu ayinler, seyirciyi oyuncu haline getirir ve tıpkı Boal’un hedeflediği gibi sahne artık hayatın kendisidir. Tiyatronun çok kısa süren ritüel kimliğine geri dönmesi kadınların birbirleriyle ve tarihleriyle buluşmasını sağlayacaktır. Böylece kadın tarihine önemli katkılar sağlanacaktır ve kadınların tarihi görünmeyen bir tarih olmaktan çıkacaktır.

2.3. Kültürlerarası Kadın Tiyatroları Ağı: *The Magdalena Project*

Yirminci yüzyılda çağdaş tiyatroda var olan kültürlerarası eğilim feminist tiyatroyu da etkilemiştir. Kadınların kültürlerarası tiyatrosu, farklı kültürlerin bir araya gelip, kadın hakkında konuşması noktasından harekete başlar (Holledge, 2000: 1). Kültür, tiyatro ve feminizm, bireyi, kimliği, bireyin temsilini ve içeriği inceler. Philip Zarrailli’ye göre; gösterim, sunum, sabit, monolitik kültürün basit bir yansıması değil, kültürü inşa eden değerlerin, deneyimlerin ve anlamların inşa edildiği bir süreçtir (Zarrailli, 1992: 16). Bu nedenle, feminist tiyatro çalışmaları oyunlardaki kültürel öğelerdeki ataerkil yapıları açığa çıkarmaya çalışır. Farklı kültürlerde sergilenen aynı oyunda kültürün etkisiyle roller, kadın bedeni, sahne üzerindeki hareket, dramaturjik farklılıklar gösterir. Kültürlerarası bir çalışma kültürün ataerkil düzenin ve toplumda yaratılan kadın imgesinin aslında “kurulmuş” bir düzen olduğunu ortaya çıkarır. Kültürlerarası çalışma, iki farklı kültürel geleneğin performansının buluşmasıdır. Bu noktada evrensel bir ortaklıktansa, bir yerelin diğer yereli nasıl gördüğü önem kazanır. (Holledge, 2000: 14).

Feminist tiyatro alanında, kadın tiyatro çalışanlarını bir araya getirmeyi hedefleyen kültürlerarası çalışmalardan başlıcası, *The Magdalena Project*'dir. Mary Magdalena, feminist ressamlar, yazarlar, tiyatrocular ve sanatçılar için önemli bir imgeye dönüşmüş ve uluslararası kız kardeşliği simgelemiştir. (Bassnet, 1987: 11). Kadınların kültürlerini ve tiyatral çalışmalarını bir araya getirmek için Uluslararası Magdalena Projesi, 1986 yılında, Galler'de başlamıştır. Galler'deki Cardiff Laboratuvar Tiyatrosu, 1970'lerde en aktif tiyatro gruplarından biridir, ekonomik sıkıntılara rağmen, Ağustos 1986'da, Üçüncü Tiyatro'dan kadınların katılımıyla üç haftalık bir atölye çalışması düzenlenmiştir (Watson, 1987: 33). Proje, on beş farklı ülkeden otuz sekiz kadının katılımıyla başlamış, Jill Greenhalgh tarafından yürütülmüştür. İlk projenin temeli, kadın yaratıcılığını keşfetmek ve eril sanattan farklılığını görmeye çalışmaktır.

Projenin kurucularından olan Jill Greenhalgh bu deneyimin, tiyatroda çalışan birçok kadın için kendi durdukları yeri fark etmelerini sağladığını ve kadın ve tiyatro bağlamındaki eksiklikleri üzerine yapılacak çalışmaların temelini oluşturduğunu vurgulamıştır:

“Tüm bu değişim, tanışma ve uyarılar, Pandora'nın farkındalık kutusunu açtı. Birçok kadın, yönetmeniyle ne kadar uzun süredir mücadele ettiğini ve yaptıkları eril sanatın kendi deneyimlerini sergilemede yetersiz kaldığının farkına vardı. Bu enerjinin açığa çıkışı, devam eden Magdalena'nın yaratıcı projeler ve etkinlikler üretmesinin ve daha detaylı uzun soluklu bir sorgulamanın yolunu açtı” (Greenhalgh, 1992: 108).

Magdalena'nın, Eylül 1987'deki ilk semineri; “Tiyatroda Kadın Dili?”, tiyatroda ortak bir kadın dili bulunup bulunmayacağı konusu üzerine odaklanmıştır. Aralık 1987'deki ikinci seminer Greenhalgh'ın; “belki kadınlar için evrensel anlamı

olan bir kelime dağarcığı oluşturulabilir” savı üzerinden ilerlemiştir (Aston, 1995: 70). Magdalena, tarafından sergilenen ilk oyun, *Nominalave Filice* (1998), Polonya’nın kurulan ilk kadın tiyatro grubu olan Akne Tiyatrosu’nun kurucusu, Sophia Kalinska tarafından yönetilmiştir. Kalinska, “Uluslararası bir dile; mitler, semboller, arketipler incelenerek ulaşılabileneğine inanır” (Caplan, 1991: 16). Kalinska’nın amacı, kadın arketiplerinin keşfi ile kadın yaratıcılığını ortaya çıkarmaktır.

Magdalena ağında oyunculuk çalışmaları yürüten Chiristina Castrillo’nun proje kapsamındaki ilk çalışması, sahneye yansıtılan travmatik ve duygusal yoğunluk taşıyan sahnelerden oyuncuyu korumayı hedefler. Bu bir anlamda Grotowski’nin fiziksel çalışmalarına paralel bir çalışmadır. Her iki çalışmada da, duygusal yoğunluk, eyleme aktarılır ve fiziksel eylemlerle sahnede yansıtılır. Böylece oyuncu, fiziksel hareketle, duygusal hatıralarını sahneden uzak tutmayı başarır.

Magdalena kapsamında, üç hafta boyunca devam eden atölye çalışmalarında, farklı kültürlerden ve tiyatro dünyalarından oyuncu, yönetmen kadın tiyatro çalışanları bir araya gelme ve ortak çalışma fırsatı yakalamışlardır. Düzenlenen atölyeler, ses çalışmaları, fiziksel ve psiko-fiziksel çalışmalarla devam eder. Performans ve oyunculuklar farklı olsa da, “Kadınların kendilerine karmaşık bir dünyada mekan bulmaları, kelimelerin gücünün kadınların sessizliğini kırması ve sessizliğin kendi içinde bir gizem taşımasını” (Bassnet, 1987: 12) keşfetmeleri için önemli bir deneyim olmuştur.

“1986’da Magdalena’yı yürütmek zordu, çünkü bu deneyim bir o kadar eril bir araç olan eleştirinin mantığa uygun dilinde, akıldışı, kadınsal bir süreci tanımlamaya çalışıyordu. Birçok kültürden kadını bir araya getiren ve deneysel

tiyatronun içinde, kadın tiyatrosu olup olmadığı sorusunu soran uygulamalı bir deneyimdi” (Bassnet, 1987: 17).

Kadınların bir araya gelişi Magdalena’nın farklı projeleriyle devam etmektedir. Kültürlerarası çalışmalar kadınların tiyatro deneyimlerindeki farklılıkları keşfetmelerini sağlamıştır.

2.4. Feminist Tiyatro ve Üçüncü Tiyatro

“Var olan doğan ve ölen her şey, eşzamanlı var olmuştur, geçmiş, geleceği birleştirir, eski ve yeni, eski doğru ve yeni, doğru... Fakat kendi seçtiğimiz var olan dünyada, bu birleşmenin içindeyiz. Ve bu birleşme, son derece hareketli, var olma sürecinde yer alan her şey, aynı zamanda zerreciklerin her birinde var ” (Bakhtin, 1968: 46).

Barba, Üçüncü Tiyatro’nun iki konu üzerine odaklandığını söyler, bunlar; karşı çıkma ve kişisel anlam arayışıdır. Üçüncü Tiyatro teorisine paralel şekilde Feminist Tiyatro’nun var oluş noktası, onları çevreleyen ana akım kültüre, politikaya ve toplumsal normlara bir karşı duruştur. Bu karşı duruş, hem kişisel hem de grup içinde dinamikleşen bir mekanizma olarak işler ve bireysel dönüşümün yanında toplumun yüzüne vurulan bir protesto metni gibidir. Tiyatro bu bağlamda direniş için güçlendirici bir araçtır.

Barba, Üçüncü Tiyatro gruplarının tiyatroyla kendi anlamlarını bulma arayışında olduğunu vurgular. “Farklı yerlerde farklı gruplar tiyatroyu, kişisel ihtiyaçlarını ifade ederler ve onları kuşatan dış gerçekliğe nüfuz etme gerekliliği arasında sürekli tehdit edilen bir köprü olarak deneyimlerler. Onlar için tiyatro var oluşlarını bulmak için bir araçtır” (Barba, 1999: 170). Kadın tiyatro oyuncuları,

ataerkil sistem içerisinde hem kamusal hem özel alandaki ezilmişliklerini, tiyatronun açtığı alanla sorgulama fırsatı yakalarlar. Tiyatro onlar için bireysel deneyimlerini paylaşp, toplumsal normları sorguladıkları bir alandır.

Feminist tiyatro grupları kendileri için bir dil arayışına gitmiş ve bu arayış içerisinde ana akım metinlerin yetersizliği onları kendi deneyimlerinden oluşan doğaçlama oyun metinlerinin yazımına götürmüştür. Fallusu merkez almayan, simgesel bir dil arayışının yanında, bu grupların politik bir kimlik ve beden dili arayışı da vardır. Aslında, feminist teorisyenlerin arayışında olduğu preoedipal dönemin diliyle, Barba'nın ön ifade ile ulaşmaya çalıştığı hedef, birbirine oldukça paraleldir. Üçüncü Tiyatro da dil arayışı, Fransız feministlerin dil arayışında olduğu gibi imgesel ve kaotik bir alana geçiş yapmayı hedefler. Preoedipal dönemdeki gibi, kültürel tüm dogmalardan arınmış anarşik bir dil arayışı vardır. Fallus merkezli dili hem Üçüncü Tiyatro kuramı, hem de feminist kuram reddeder çünkü bu dilde hiyerarşik bir yapı mevcuttur.

Barba'nın, ifade öncesi aşaması (preexpressive level), feminist dil teorisindeki, preoedipal aşamayla benzer özellikler taşır. Hem preoedipal aşamada, hem de ön ifade aşamasında, dil olmaksızın, jest, hareket ve semboller bir anlama sahiptir, fakat dille ifade edilmemiştir. Barba'nın ön hareketteki sessizliği enerjiden ayırmasının yanı sıra, feminist kuram, jest, hareket ve sembolleri dilden ayırmayı hedeflemiştir. Jest ve sesler kültürlenmiş hareketlerden ve dilden ayrılırsa, yenilenmenin bir yolunu bulabilir ve sahnelenen ifadenin, konuşulan dilin kodlarını bozabilirler. Hem preoedipal, hem de ifade öncesi aşamada, farklılık, karşıtlık ve ikili

karşıtlıklar, henüz harekete geçmemiştir. Barba için, ifade öncesi, ‘saf’ enerjinin var olduğu bir durumdur; feminist sahne ise zıtlıkları kaynağının toplumsal cinsiyet normlarıyla birleştirir (Phelan, 1988: 109-111). Her iki tiyatrodan ana akım kültürün biçimlendirdiği, beden temsillerini bozmayı hedeflemiştir, bu da her iki tiyatroyu, metafizik bir tiyatro anlayışına yönlendirir. Fakat bu metafizik konum psikolojik tiyatroya değil, duyguların bedenle ifadesiyle seyirciye sunulur.

Deneysel tiyatronun ve Üçüncü Tiyatro’nun sahnede seyirciyle iletişime geçme ve seyirciyi aktif katılımcı haline getirme ilkesi, feminist tiyatro tarafından gerçekleştirilmiş hedeflerden biridir. Amerikalı bir kadın tiyatrosu oyuncusu olan Roberta Skler yapılan bir röportajda bunu şu şekilde tanımlamıştır: “Seyirci partnerdi. Bunun genel olarak politik tiyatro için geçerli olduğunu varsayılabilir, ancak kadınların tiyatrosunda seyirciyle oyuncuların aynılığı bilfiil ispat edilmiştir” (Brunner, 1980: 58). Feminist tiyatroların sahnede gerçek ve gizli kadın tarihini yaratmaları, kadınları ortak bir zeminde bir araya getirmiştir Bu noktada karakter, oyuncu ve seyirci ortak bir tarihin mirasçılarıdır. Bu ortak yaşam alanı seyirciyi harekete geçirir. “1973 yılında, üyeleri oyuncudan ziyade kadın olan *Womanrite Theatre Ensemble* ile çalışırken, kocasını yalnızca altı ay önce varoşlarda bırakıp gelmiş bir kadının sahneye çıkabileceğini fark ettim. Önceden böylesi bir kadının sahnede sadece seyirciler arasında yer alabileceğini düşünürdüm” (Brunner, 1980: 58-59). Kadın tiyatroları, Üçüncü Tiyatro teorisindeki gibi amatör oyuncularını sahneye taşır ve bu oyuncuların bir kimlik arayışı vardır. Sahnede olmak, aynı zamanda gerçek hayattaki dönüşüme atılan bir adımdır.

Barba, *Kendimize Kalan Mirasımız (Legacy from Us to Ourselves)* adlı makalede, Üçüncü Tiyatro'yu anlam arayışında olan ve kendi mirasını arayan tiyatro grupları olarak nitelendirmiştir. Feminist tiyatrolar da ortak bir kadınlık mirasının arayışındadır. Barba'ya göre tiyatro, başka bir zamanın kalıntılarını taşır, ne kadar yüzyıllarca üzerine kültürler ve değerler enjekte edilse de, bu miras bulunabilir. (Barba, 1999: 217).

Barba, “Kendimize Kalan Mirasımız” adlı makalede, Üçüncü Tiyatro gruplarını Satürn'ün halkalarına benzetir. “Yer çekiminden kaçan her şey Üçüncü Tiyatro'dur ve yere inmeyi reddeder. [...] Satürn'ün halkaları buharlaşmaz, biçimsiz kütlelerdir, sayısız, bağımsız, bazıları geniş, bazıları küçük, hepsi kendi hızında dönen ve kendi enerjisiyle ilerleyen kütlelerden oluşur.” (Barba, 1999: 216). Barba'ya göre, ana akım tiyatroya karşı çıkan tiyatrolar, geleneksel tiyatronun normlarıyla ilerlemeyi reddederler, öte taraftan, bu tiyatroların her biri kendi içerisinde benzeri olmayan özellikler taşırlar. Feminist tiyatrolar da benzer şekilde, ana akım tiyatroya karşı duruşlarının yanında, alternatif bir dünyayı keşfetmeye çalışırlar. “Tiyatro gezegeninin, uzakta kalan alanları vardır, saçakta kalan bölgeleri, bastırılmış ve birbirinden ayrı bölgeleri. Merkezden uzak olabilirler, fakat bu kendi özerklikleri olmadığı anlamına gelmez” (Barba, 1999: 212).

Feminist tiyatro grupları da tiyatro yapmanın gerekliliğiyle bir aradadır, çünkü sahne, grupta yer alan kadınlara seslerini duyurabilecekleri bir özgürlük alanı sağlamaktadır. “Dünyanın farklı yerlerinde, denizlerin ötesinde, onlar gibi olanlar

tiyatro yapmanın gerekliliğiyle büyülenirler” (Barba, 1999: 217). Bu bağlamdan bakıldığında, amatör feminist tiyatrolar ve kadın tiyatroları, ana akıma karşı çıkışları ve oyuncu ve oyun açısından kendi değerlerini keşfetme sürecinde Üçüncü Tiyatro pratiği ve deneyiminden yararlanabilirler.

3. Bölüm:

Türkiye’de Feminist Hareket ve Feminist Tiyatrolar

Türkiye’de feminist tiyatro pratiği genç bir oluşumdur. Dünyada 60’larda feminist hareketin gelişimiyle ortaya çıkan feminist tiyatro, ülkemizde feminist hareketin 80’lerde ivme kazanmasıyla gündeme gelmiştir. Türkiye’de Üçüncü Tiyatro ya da öteki tiyatro olarak adlandırılan tiyatroların oluşumu 80’lerdeki siyasi hareketlilikle paralel ilerler. Bu dönemde, daha çok sokak tiyatroları karşımıza çıkar, bu siyasi hareketlilik içerisinde feminist hareket de canlanmaya başlamıştır. Genellikle sokaklarda sergilenen oyunlarla, kadınlar, tıpkı diğer siyasi topluluklar gibi, üzerlerindeki ataerkil baskıyı ve sömürüyü ifade etme girişimine başlamıştır. Ancak “Türkiye’de 1980’lerin travmasının atlatılması son derece uzun bir zaman almıştır. Bu anlamda öteki tiyatro patlaması diye tanımlanabilecek dönem 1994-95’lere kadar uzun bir zaman gerçekleşmemiştir” (Konrad Birkiye, 2007: 269). Buna paralel olarak feminist tiyatro grupları da varlığını ancak bu yıllarda ortaya koyabilmiştir. Feminist tiyatro topluluklarının başlangıcına bakıldığında, hareketliliğin 90’ların sonuna hatta 2000’li yıllara kaydığı görülür. Bu bölümde, Türkiye’de feminist hareketin kısa bir tarihi verilecek Ankara ve İstanbul’da yer alan feminist tiyatroların ve kadın tiyatrolarının tarihçelerine, tiyatroya bakış açılarına değinilecek ve oyun özetleri verilecektir.

3.1. Türkiye’de Feminist Hareketin Gelişimi

3.1.1 Tanzimat ve Meşrutiyet

Şirin Tekeli Osmanlı’da kadının sosyal statüsünü etkileyen faktörleri şöyle özetlemiştir:

“Osmanlı’nın asker ve yönetici erkeklerinin mutlak egemenliğine dayalı bir devlet düzeni içinde, kadınları hareme kapama kuralını benimsemiş, antik Bizans geleneğiyle cinselliği ile erkekler ümmetinin içinde iç düzenini sarsan kadını evlenme ve örtünmeye zorlayan, patriarkal bir dini mükemmel şekilde bütünleştirmiş, mutlak anlamda patriarkal bir toplum” (Tekeli, 1989: 34).

Osmanlı’da kadının yeri hem siyasi, hem dini hem de kültürel bağlamlarda ataerkil yapılanma tarafından kontrol edilen bir alana sıkıştırılmıştır. Tanzimat’ın gelmesiyle kadınlara eğitim verilmesiyle ilgili çalışmalar yapılsa da bu aslında kırsalda yaşayan kadının hayatını etkilememiş, yalnızca şehirde yaşayan az sayıda kadının hayatına yansımıştır (Tekeli, 1989: 35). Türkiye’de feminist hareketin tarihine bakılırken, batılılaşma hareketinin etkilerini ve gelişiminin izini sürmek önemli ipuçları sağlamaktadır. Meşrutiyet ile birlikte Osmanlı’da kadınlar kendi hak ve taleplerini kamuoyuna beyan etmeye başlamıştır. Fakat bu mücadele oy hakkı talebindense çok karılı evlilik, boşanma hakkı, kamusal alanda kadınların karşılaştığı eşitsizliklere yoğunlaşmış ve kadınlar dernekler kurarak, yayınlar çıkarmışlardır (Tekeli, 1989: 35).

3.1.2. Cumhuriyet Dönemi (Devlet Feminizmi)

Şirin Tekeli Cumhuriyet döneminde kadın hakları ile ilgili yapılan çalışmaları devlet feminizmi olarak nitelendirir. Cumhuriyetle birlikte gelişen reformların en çok etkilediği alanların başında kadının kamusal alandaki yeri gelir. “Aile yasasını laikleşmesi ve kadınlara seçme seçilme hakkı verilmesi [...] Osmanlı devletinin surlarını yıkmak ve yeni devleti meşrulaştırıcı bir ideolojiyi oluşturmak gibi daha kapsamlı bir mücadelenin öğeleriydi” (Kandiyoti, 1997 : 75). Fakat Cumhuriyet ile birlikte gelen bu hızlı reform hareketi içerisinde, kadın haklarının devlet eliyle düzenlenişinde, Meşrutiyetle gelişen kadın hareketinin izleri göz ardı edilmiştir.

Genç Cumhuriyet’in kadına verdiği özgürlükler, bir bakıma onun Osmanlı devletinin ümmetçi yapısından kurtarılması, kurtarılmış kadın imgesini de beraberinde getirmiştir. Kadın, bu devrimde bir özne yerine kendisi için bir tarih yazılan ve olması gerektiği konum belirlenmiş bir sembole dönüşmüştür. Osmanlı’da cinselliği bastırılan ve özel alanda sıkışan kadın, cumhuriyet ideolojisinde kamusal alana çıkar fakat cinsiyetsizleştirilir, bu cinsiyetsizleştirme onu batıdaki özgür dolayısıyla tehlikeli kadın kimliğinden uzak tutmuştur. Cumhuriyet kadını, kamusal alanda cinsiyetsizleştirilmiş bir vatan savunucusu, özel alanda ise kutsal anne ve kültürlü eş olarak tanımlanmıştır.

Bu bağlamda, Cumhuriyetle birlikte gelen eşit yurttaşlık hakları, oy hakkı gibi reformlar kadın hareketini görmezden gelerek, ideal Türk kadını mitini yaratmaya hızla devam etmiştir. Kadın hakları savunucularının, talep ettiği haklar

“zaten verildiği” gerekçesiyle feminist aktivist uygulamaların önüne geçilmiştir. (Tekeli, 1993: 30-31).

Nitekim, 1935 parlamentosuna, on sekiz temsilci kadının girmesi, medeni değişimin ve batılılaşmanın kanıtı olarak görülmüştür. Fakat Dünya Feminist Kongresinde, Ankara’nın onayını almadan verilen kararlara ortak olması, Türk Kadınlar Birliğinin kapatılmasına neden olmuştur. Sonuç olarak, somut bir şekilde devlet eliyle kadın hareketi siyasi hareketin dışına atılmıştır (Tekeli, 1993: 30-31). Böylece bağımsız bir feminist hareketin önü devlet tarafından kesilmiştir.

Bu süreç içerisinde, Cumhuriyet’in kurtarılmış kadınları da dernekler kurmuş ve ötekileştirdikleri, kırsal alanda yaşayan kadını da Atatürk kadını yapma gayesi gütmüşlerdir. Bu dönemdeki kadın dernekleri Atatürk’ün gösterdiği yolda ilerlemeyi ve köylü, işçi ötekileştirilen kadınların da Atatürk devrimleriyle “kurtarılmış kadın” statüsüne erişeceğini düşünmüş ve “sabırla bekleme ve devlete güvenme politikası” gütmüşlerdir. Bu tür derneklerin çalışmaları daha çok kazanılmış hakları korumaya yönelik olmuştur (Tekeli, 1989: 35).

3.1.3. Bağımsız Feminist Hareketin Oluşumu

Batı’da 1968’lerde çıkan toplumsal hareketlilik ve sol görüşün kapitalizm eleştirisiyle paralellik taşıyan çoğulculuk arayışı, aynı dönemde feminist hareketin gelişimine denk düşer. Eşitlik yerine farklılık politikaları 60’lardaki siyasi hareketlilik içerisinde yeni kimlik politikaları arayışını doğurdu. (Türkmen, 2009:

146). Bu siyasi hareketliliğin Türkiye’ye yansımalarına rağmen, feminist hareketin gelişmesi 80’lere kaymıştır. 80 öncesinde kadınların siyasi hareketlilik içerisindeki yeri devrimci mücadelede idi. Fakat sol görüş içerisinde de, kadınlar “bacı” konumuna indirgenerek, devlet ideolojisine paralel şekilde cinsiyetsizleştirildi. Berktaş’ın da belirttiği gibi; “1980 öncesinde, Türkiye solunun gündeminde gerçek anlamıyla bir ‘kadın sorunu’ yoktur ” (Berktaş, 1993: 289). Türkiye’de sol yapılanma diğer toplumsal yapıların sahip olduğu gibi ataerkil ve cinsiyet körü bir tavrı benimsemiştir.

“Erkek baskısının hemen hiç sorgulanmadığı bir toplumun Sol’u da, bu baskıyı uygulamakta kendini daha rahat hissediyor [...] Kadınlar da içine doğdukları toplumun normu bu olduğu için erkeklerin kural koymasını ve kendilerinin bu kurala uymasını doğal görüyorlar; sol bağlamında ise üstelik, “devrimci görev” kabul edebiliyorlar.” (Berktaş, 1993: 290-291)

Solun içinde kadın sorununun kabulü ancak 80’lerde başlamıştır. Bu dönemde örgütlü kadınlar, örgüt içinde kendi yerlerini sorgulamaya başlamıştır.

Feminist hareket, Cumhuriyet ideolojisinin kurguladığı kadın modeline karşı çıkarak, kadının bastırıldığını vurgulamıştır. Gerek Osmanlı’nın reform döneminde, gerekse Cumhuriyet’le birlikte kadının özgür ve modern olması aslında bir sembol olarak kullanılmasından öteye geçmemektedir. Bunun yanında, modernleşmenin sembolü olan kadın, sol hareket içerisinde daha özgür gibi görünmesine rağmen erkekleşmiştir. “Resmi politik ideoloji Kemalizm, kadınların sorunlarını devlet eliyle çözüldüğünü, egemen toplumsal ideoloji, İslam, kadınların zaten ezilme diye bir sorunu olmadığını, hegemonyaya oynayan Marksist sol ideoloji de kadınların kapitalist düzen dışında bir sorunları olmadığını savunuyordu” (Tekeli, 1989: 396). Özellikle sol hareket içerisinde yer alan kadınlar, bu dönemde, devlet ve dinin kadın

üzerindeki hegemonyası yanında içersinde oldukları sol gruplardaki kadın imgesini de sorgulamaya başlamış ve sol görüş içinde de ötekileştirildiklerini fark etmişlerdir.

3.1.4. 1980 Sonrası Feminist Hareket

80 darbesi sonrasında, siyasi hareketliliğin devlet tarafından durdurulmaya çalışılması, feminist harekete bir alan açılmasını sağlamıştır. Çünkü kadın sorununun tartışılması devlet için siyasi bir tehlike oluşturmamaktadır. Bunun yanında, laik devletin kadına açtığı kamusal alan bu çalışmalar için meşruluk sağlayan uygun bir zemin hazırlamıştır. “Paradoksal bir biçimde kadınların uzun bir zamandan beri ilk kez kendi adına konuşmaya başlamalarına darbe izin verdi” (Tekeli, 1989: 36).

İlk bilinç yükseltme grupları, kadın derneklerinin kurulması bu döneme rastlamıştır. Siyasi yasaklar nedeniyle, siyasettense, kadınların bireysel yaşamları ve günlük hayatta karşılaştıkları sorunlar ön plana çıkmıştır. Kadınlar siyasi bir hareketin dışında, kadın paydasında buluşup bir araya gelme fırsatı yakalamışlardır. Bu dönemde, ataerkil toplum düzenini sorgulanmış ve feminizme doğru bir geçiş evresi temellenmiştir. 80’lerdeki apolitikleşme, kadınların bireysel yaşamlarındaki deneyimleri üzerine ilerleyen bir kadın hareketinin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

1960’larda Batı’da ikinci kuşak feminizmin sloganı olan “Özel olan politiktir” sloganı, Türkiye’de 1980’lere denk gelmektedir. 1980-1990 arası, Türkiye’de toplumsal cinsiyete ilişkin sorunların ve kadınlığın anlamının tartışıldığı ve farklılıkların tarif edildiği bir dönem olmuştur. 1981 yılından itibaren Ankara ve

İstanbul’da kadınlar bir araya gelerek feminist tartışmalar yürütmeye başlamıştır. YAZKO’nun çıkarttığı Somut dergisinde 4 Şubat 1983 tarihinden itibaren kadınlara ait bir sayfa ayrılmıştır. Bu sayfada kadının geleneksel konumu tartışılmaya başlanmıştır. Dergi çalışmalarının yanında bir taraftan ev toplantıları sürerken diğer taraftan da akademide feminizm üzerine çalışmalar yürütölmeye başlamıştır (Aksu, 2009: 14-15).

Feminizm yalnız kadın sorunuyla değil ataerkinin, hiyerarşik baskının, ve ötekileşmenin olduğu alanları da incelemiştir. Selek “Türkiye’de Özgürlüğü Ararken” adlı makalede hem anti militarist hareketin hem de feminist hareketin çıkışının 80 sonrası olduğunu, sol hareketin ise anti militarizm ve cinsiyetçiliğe yaklaşımının paralellik gösterdiğini savunur. Sol hareket ana akım siyasetin normlarını bir anlamda yeniden üretmiştir. Selek’in ifadesiyle sol; “şehitlik, sadakat, bağlılık, cesaret söylemlerinin içine gömüldü. Kadınların nesneleştirildiği, milliyetçiliğin zemin bulduğu [...] hiyerarşinin ve şiddetin meşrulaştırıldığı bir alan oldu” (Selek, 2009: 128). Bu noktada politik çıkışların içerisinde feminist hareket solu içinde kendini bulmayı denmiştir fakat yükselen erkek sesi yüzünden bastırılmış, bunun yanında kadın sorunu ne zaman ortaya konsa küçümsenmiş ve ciddi eleştirilere neden olmuştur.

Feminist hareketin 80’lerde hızlanması siyasi bir yasaklanma dönemine denk düşse de, feminist hareketin içindeki kadınlar sol gelenek ağırlıklıdır. “Toplantıların gündeminde siyaset, hatta toplantılara katılan kadınların geçmişleri düşünölsörsö sol siyaset vardı. Kadınların çoğu Marksist’ti ve değişik siyasi gruplardan geliyorlardı”

(Tekeli, 1989: 37). Sol hareket kadın sorununu görmezden gelse bile, bu dönemde sol örgütlenme içindeki kadınlar eylemlilik ve egemen ideolojiye karşı duruş deneyimi edinmiştir. Şubat 1989’da, Birinci Feminist Hafta sonu toplantısı yapılmış ve Ankara ve İstanbul’dan feministler ilk kez bir araya gelme şansı yakalamıştır.

1990’larda feminist hareket Batı ile eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Kadın hareketinin elde ettiği birçok kazanım 1980’lerdeki kadın hareketinden kaynaklanmıştır. 1990’larda kadın hareketi çoğulcu bir politika izlemiştir. (Aksu, 2009: 37-38). Bağımsız feminist hareket, birçok kanaldan beslenmiş ve anti militarist hareketle, eşcinsel hareketiyle birlikte yol almıştır.

3.2. Türkiye’de Feminist Tiyatro Grupları

Türkiye’de 80’lerde gelişen bağımsız feminist hareket, 90’larda feminist tiyatroların oluşumuna destek olmuştur. Toplumsal hayatta her grup tarafından farklı şekillerde ötekileştirilen ve ideolojilerin sembolü olarak var olan kadın imgesi, geleneksel tiyatrodan da bir nesne olarak var olmuştur. Bağımsız feminist hareketin gelişimi, kadın tiyatrolarının gelişimi için ön ayak olmuştur. Feminist hareketin gündeminde olan birçok konu, feminist tiyatroyla sokak oyunlarına ve sahnelere yansımıştır. Bu bölümde yakın dönemde, Ankara ve İstanbul’da çalışmalar yürüten feminist tiyatro gruplarının tarihçeleri verilmiş ve oyunları özetlenmiştir. Bu bölümde verilen bilgi, gruplarla yapılan röportajlardan elde edilmiştir.

3.2.1. Kadın Tiyatrosu

Kadın Tiyatrosu, 1992 yılında bir araya gelen, genellikle üniversite öğrencisi kadınların oluşturduğu feminist bir tiyatrodur. Kadın Tiyatrosu için tiyatro bir amaç değil araç olarak görülmüştür. Tiyatro aracılığı ile kadınlar bir araya gelmiş, tiyatro grubu feminist bilinç yükseltme grubu şeklinde ilerlemiştir. Grup içinde feminist gündemin tartışılması ve bireysel kadınlık deneyimlerinin paylaşımı ile grup için kadın tiyatrosu “feminizmin öğrenildiği” yer olarak ön plana çıkmıştır.

Oyuncular amatör oyunculardır ve grup içinde metin yazarı, oyuncu, yönetmen, dramaturg gibi bir ayrım yoktur. Oyunların yazım ve sahneleme aşamasına, birçok feminist tiyatro grubunda olduğu gibi tüm kadınlar bir araya gelerek çalışmaktadır. Oyun sürecini oyuncular şöyle açıklamaktadır; “[...] yaşadığımız ortak şeylerden yola çıkıyoruz, ortaya koyduğumuz oyunlar kesişiyor.” Dramaturjik açıdan ve yapı açısından incelendiğinde kadın tiyatrosu diğer tiyatrolardan oldukça farklıdır. 1992 yılından 2007 yılına kadar oyun çıkaran grubun 2007 yılından sonra sahneledikleri bir oyun olmamıştır. Oyunlarını eril olarak tanımladıkları sahneden çok sokaklarda, sendikalarda, gecekondularda, şenliklerde okullarda sergilemeyi tercih etmişlerdir.

Kadın Tiyatrosu’nda bir araya gelen kadınların çoğu akademide yer almaktadır, bu süreç içerisinde akademik çalışmalara yoğunlaşmaları, onları tiyatral çalışmalardan bir anlamda uzaklaştırmıştır. Fakat kadın tiyatrosu deneyimleri ve buradaki feminist teoriyle tanışmaları, onları kendi alanlarında feminist çalışmalar

yürütmeye yönlendirmiştir. Grubun üyelerinden Canan Koca 2009 yılında Feminist Tiyatro Festivali'nde yapılan söyleşide bunu şöyle ifade etmiştir: “Şu an sokakta sahnelediğimiz bir oyunumuz yok ama kadın tiyatrosu yaşıyor, bir arada. Bizim esas derdimiz tiyatro yapmak değil, bizim amacımız bu grubun kadın birlikteliği” (bknz. ek 1).

Kadın Tiyatrosu, feminist hareketin içerisinde yer alırken, içerisinde bulundukları sol grupların eleştirisine de maruz kalmıştır. Bu da feminist hareketin solla olan çatışmasının bir bakıma sahneye olan yansıması olarak görülebilir. Bu noktada Türkiye’de feminist hareketin dinamikleri, feminist tiyatroyu da harekete geçiren dinamikler olmuştur. Feminist tiyatro yapmak bu bağlamda feminist bir siyasetin, aktif bir feminist teori üretiminin pratiğidir. Bu pratiğin amacı da hayatın sahneye yansımasıyla hedeflenen bilinç yükseltmeyle, kadın dayanışmasının güçlenmesidir. Oyunlardan biri 1990’ların politik baskı döneminde sergilenirken, polisin oyuncuların ismini almak istemesi üzerine seyircilerin her biri “ben kadın tiyatrosuyum” cevabını vermesi, aslında kadın dayanışmasının kanıtı olarak gösterilebilir.

3.2.1.1. *Adı İsmet*

Oyunun ana teması şiddettir, Kadınların hayatlarındaki farklı erkeklerin, farklı İsmetlerin, hayatlarında yarattığı baskıyı gözler önüne sermeye çalışır. Oyndaki İsmetler, koca İsmet, asker İsmet, doktor İsmet, aslında kadınların hayatlarını şekillendiren ve bedenlerinde hüküm süren erkeklerdir. Oyunda, erkeliğe

yüklenmiş roller, deyimlerle, atasözleriyle, medyada kullanılan sloganlarla, şarkı sözleriyle çözümlenir. Çocuk şarkılarına, erkek çocuğun eline verilen silah ve kız çocuğun eline verilen bebek, yıllar geçse de bırakılamayacak toplumsal rollerin somutlanmasıdır. Burada kullanılan aksesuar aslında toplumsal bir ritüelin sembolleridir. Oyun sırasında İsmet'in ölümüyle başlayan yas, "kalmışız bir başımıza" repliğinin tekrarlanmasıyla bir kadın dayanışmasına ve sevince dönüşür. Oyun "bir başına kalma"nın aslında özgürlük anlamına geldiği vurgulayarak, kadın güçlenmesini destekler.

3.2.1.2. Kırmızı

Kadın, cinsellik ve şiddet üzerinden ilerleyen bir oyundur. Oyun, bir kadın ve bir erkeğin aşkını anlatarak başlar fakat erkek cinsel birliktelikten sonra kadına psikolojik şiddet uygulayarak terk eder. Geriye kalan yalnız kadın ve kırmızıdır. İkinci bölümde, bir akademisyen kadın ve bir temizlik işçisi kadının diyalogu verilmiştir. Hem temizlikçi kadın hem akademisyen kadın fiziksel şiddete maruz kalmıştır, birbirlerinin öykülerini tamamlayarak deneyimlerini paylaşırlar. Bu oyunda sahne Kristeva'nın tanımladığı gibi khora olarak kullanılır. Böylece günlük hayatta bir araya gelemeyecek fakat aynı deneyimi paylaşan iki kadını bir araya getirir.

3.2.1.3. *Daye Wan Ez Kuştım (Ana Beni Onlar Öldürdü)*

Daye Wan Ez Kuştım, bir kız çocuğunun gözünden savaşı anlatır. Oyunun başından tüm oyuncular sırayla “Daye Wan Ez Kuştım” repliğini tekrarlarlar. Bosna’da, Ruanda’da ve dünyanın çeşitli bölgelerindeki silah sesleri, askerlerin köyleri taraması, basılan evler, tecavüzler ve yıkımlar seslendirilir. Feminist bir perspektifle savaşın dolayısıyla ataerkil şiddetin kadınların hayatındaki ezici etkisi eleştirilir.

3.2.1.4. *Maria (Uçurumun Kadınları)*

Maria İtalya’da geçen bir şehir efsanesine dayanılarak yazılmış bir oyundur. Savaşın, kadınlar için silah, baskı, zulüm şiddet ve taciz anlamına geldiğinin altı çizilmiştir. Köylerinin askerler tarafından basılacağına haberini alan kadınlar, askerler köye gelmeden dağlara çıkarak şenlik yapmaya başlarlar. Düşman askerler köye girip kadınları gördüğünde bu şenliğin bir isyan olduğunu anlarlar. Kadınlara durmalarını söyleyen askerlere rağmen, Maria başta tüm kadınlar dans ederek, türküler söyleyerek uçurumdan atlarlar. Kadınların dans etmesi ve türkü söylemesi iktidara karşı bir direniş ritüelidir. Oyunda savaşın kadınlara dayattığı ikilem ve kadın, doğa ilişkisi işlenmiştir.

3.2.2. Tiyatro Öteyüz

Tiyatro Öteyüz, ilk drama çalışmalarına, Batıkent halkevinde bir atölye çalışmalarıyla başlamıştır. Batıkent'te yaşayan kadınlar tarafından yürütülen bu çalışma Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğinden beslenerek ilerlemiştir. Tiyatro Öteyüz kendini feminist bir tiyatro olarak nitelendirmemektedir. Oyuncular da kendini feminist olarak değerlendirmemektedir. Tiyatronun kuruluş aşamasından beri oyuncularından olan Hanife Bacı yapılan röportajda Öteyüz'ün bir kadın tiyatrosu olduğunu, tiyatrodaki kadın çalışması yaptıklarını ifade etmiştir. Tiyatrodaki oyuncu olarak yer alan kadınların hiçbirisi profesyonel oyuncu değildir. Daha çok bir mahalle tiyatrosu olarak ilerleyen tiyatro, içinde yer alan kadınların gelişimine odaklıdır.

Oyuncular aynı mahallede yaşayan ve aralarında genellikle arkadaşlık bağı olan ve birbirlerini tiyatroya katılmaya teşvik eden kadınlardan oluşmaktadır. Bu kadınların bir araya gelmesini sağlayan nokta tiyatrodur. Tiyatro buradaki birçok kadının kendi hayatlarındaki sosyal örüntüleri fark etmelerine ve bu yapının içerisinde kendileri için çizilen imgeyi fark etmelerine neden olmuştur. Bu tezde çalışılan tiyatroların hepsinde oyuncular kendilerini, feminist olarak nitelendirme özgüvenine sahip olmalarına rağmen, Öteyüz'deki kadınlar kendilerini feminist olarak tanımlamaktan kaçınmaktadır. Oyuncuların çoğu farklı sosyal ve ekonomik sınıflardan gelmiştir. Bu gruptaki kadınların bir araya gelip, kendi sorunlarını tartışabilmeleri ve seslerini duymaları ve kendilerine toplumun sağladığından farklı bir alan açıyor olmaları çok önemlidir. Tiyatro burada tıpkı Boal'ün tiyatrosunda olduğu gibi bir amaç değil, araçtır.

Oyuncuların bireysel gelişimi ve kadınlık deneyiminin paylaşımı açısından bakıldığında, Tiyatro Öteyüz önemli bir yerde durmaktadır. Bu noktada oyuncu merkezli bir tiyatro olması ile Tiyatro Öteyüz, Üçüncü Tiyatro gruplarına denk düşmektedir. Ancak sahnelenen oyunlarda, feminist kuramın eleştirdiği ve değiştirmeye çalıştığı klasik metinlerdeki olay örgüsü ya da kadınlık ve erkekliğe dair kalıp yargılar tekrar edilmektedir. Buna neden olan temel faktör de feminist teorinin grup içinde kullanılmamasıdır.

Tiyatro Öteyüz'ün bir kadın tiyatrosu olmasının yanı sıra, daha çok sınıf hareketine bağlı bir tiyatro anlayışı gelişmesinin temel nedenlerinden biri tiyatro yönetmenin erkek olması ve feminist tiyatrodan beslenmek yerine yalnızca Ezilenlerin Tiyatrosu'ndan beslenmeyi tercih etmesidir. Grup içinde birçok oyuncu da paralel şekilde, feminizmin kadın erkek ayrımcılığı olduğunu savunmaktadır. Diğer taraftan paylaştıkları ortak kadınlık deneyimine önem verdiklerini ve kadınların ortak bir ezilmişliği olduğunu ifade etmektedirler. Tiyatronun erkek bir yönetmenin olması, birçok alanda olduğu gibi, grup içinde cinsiyetin önüne sınıf hareketinin çıkmasına neden olmaktadır. Tiyatro deneyimini paylaşan kadınlar ise feminizmin getirdiği eleştirilere karşı, yönetmenlerini korumaktadırlar.

Tiyatro Öteyüz'ün oyunları ile ilgili en büyük eksiklik oyunların çoğunun doğaçlamalarla ilerlemesi ve metine dönüşmemesidir. Bu aslında, alternatif bir kadın tiyatrosu tarihi oluşması açısından olumsuz bir ögedir. Bu doğaçlamalara dair kısa

özetler oyunculara yapılan görüşmeler ve oyun özetlerinden yararlanılarak hazırlanmıştır. *Kara Ana* adlı oyun izlenerek yorumlanmıştır.

3.2.2.1. *Deli Kız* (2002)

Oyunda, kocasının annesiyle aynı evde yaşamak zorunda kalan, iki engelli çocuk sahibi genç bir kadının, özel alanda içine düştüğü çıkmaz anlatılmıştır. Genç kadının kendine zaman ayırdığı tek şey sahip olduğu çiçektir. Fakat kadının özel alanda bir çiçeğe sahip olması bile hane halkından çalınan zaman olarak görüldüğünden soruna neden olur. Burada kadınların kendilerine ait alanların olup olmadığı sorgulanmıştır.

3.2.2.2. *İşte Evimiz* (2001)

İşte Evimiz, Tiyatro Öteyüz'ün halk evi bünyesinde sahnelediği ilk oyundur. Oyun yapılan doğaçlamalardan oluşmaktadır ve metin haline getirilmemiştir. Oyun kira sorunu üzerine yazılmış, ev sahipleri ve kiracılar arasındaki kapitalist, hiyerarşik ilişkiyi irdelemiştir. Ev tutmakta zorlanan bir dul kadın, öğrenci olan gençler, işsizlik nedeniyle evsiz kalan çocuklu bir çift boş bir arsada karşılaşır ve hayallerindeki evi inşa ederler. Alternatif komün bir hayat başlar fakat bir süre sonra bir eve sahip olmamakla ilgili sorunlar ortaya çıkar.

3.2.2.3. Kara Ana (2007)

Kara Ana adlı oyun töre ve namus cinayetlerini konu almıştır. Kırsal alanda yaşayan Kara Ana ataerkinin sözcüsüdür, erkeklerin verdiği kararlar onun aracılığıyla kadınlara iletilir ve uygulanır. Kara Ana, namusu kirlendiği gerekçesiyle kendi kızı Sibel'i öldürmeye teşebbüs etmiş ve ataerkil sistemde erilleşmiştir. Fakat bir çoban tarafından kızı Sibel'in kurtarıldığını bilmemektedir. Sibel şehirde büyür ve gazeteci olur. Kendi köyünde evliliğe zorlanan genç bir kadının sevdiği erkekle evlenmesine yardımcı olur. Onu öldürmeye çalışan annesiyle, kimliğini açıklayarak, yüzleşir.

Oyun iyi niyetle töre ve namus kavramlarını eleştirmek için yazılmış ve sahnelenmiş olsa da aslında, geleneksel tiyatronun kurguladığı kadın imgelerini kullanmıştır. Şehirden gelen kurtarılmış bir kadının, köydeki öteki kadını kurtarması oyunu feminist perspektif açısından incelendiğinde, geleneksel bir metin haline getirir. Bunun yanında şehirdeki kadının namus ve toplumsal cinsiyetle ilgili yaşadığı ikilemler göz ardı edilir. Kadınların kadınlara yaptığı baskı ve ikincileştirmenin altı çizilirken, bunun altında yatan temel sorunun ataerkil düzen ve kadının metalaştırılması olduğuna yer verilmemiştir.

3.2.2.4. Gecekondu Konulu Sokak Oyunu (2009)

2009 yılında Batıkent Emek ve Barış festivalinde sergilenen oyun, gecekonduların yıkımıyla, apartman dairesine sahip olmaya heveslenen kadınların, aslında kendilerine vaat edilenin kentsel bir rant projesi olduğunu fark edip, bu

değişime karşı çıkmalarını konu alır. On beş dakikalık bu sokak tiyatrosunda, kadınları çeşme başında çamaşır yıkarken ya da beraber yemek yaparken görürüz, bunlar günlük hayatta devam eden ritüellerdir.

3.2.3. Feminist Kadın Çevresi

İstanbul'da Boğaziçi Üniversitesi oyuncularının oluşturduğu grup, Feminist Kadın Çevresi merkezli bir oluşumdur. 1990'larda Türkiye'de feminist hareketin hızlandığı yıllarda, Feminist Kadın Çevresi feminist alanda ve politikada etkin gruplardan biri olmuştur. Feminist Kadın Çevresi'nin tiyatro çalışmaları, Sekiz Mart kutlamalarında yapılan atölye çalışmaları, yurtlarda sergilenen ve üniversiteli genç kadınların problemlerini ele alan skeçlerle başlamıştır. Yalnız kadınlara mahsus oyunlar sergilenmiş ve gösteriler düzenlenmiştir. Bu dönemde kurulan tiyatro kendi tiyatrosunu “kadınların tiyatrosu” olarak tanımlamıştır. Kadınların Tiyatrosu, kadınlara pozitif ayrımcılığı benimsemiş bir oluşumdur. Oyunların yazım aşamasından, sahnelenme aşamasına kadar her çalışma kadınlar tarafından yürütülür. Bunun yanında, seyirciye de pozitif ayrımcılık uygulanır, sahnelenen oyun yalnızca kadın seyirciler tarafından izlenmesi koşulu getirilmiştir. Bu koşulun sahnede sergilenen oyunun, feminist bir izlek izlemesiyle, oyuncuların beden dili ve repliklerinin kadın odaklı olmasıyla bağlantısı yoktur. *Kadınların Tiyatrosu*'yla hedeflenen şey, oyuna gelen kadın seyircilerin kamusal alan ve özel alanda maruz kaldıkları eril kontrol mekanizmalarından ve ataerkil rollerden bir süre uzak kalmasını sağlamak ve toplumsal rollerinden arındırmaktır. Kadınların bir araya gelmesi ve kadınlık deneyimlerini paylaşmaları temel hedeflerdendir. Oyunculardan Aysel Yıldırım'ın belirttiği gibi geleneksel kültürün içerisinde düzenlenen kabul

günleri, kadın matinelere, toplumsal bir harekete ya da bir başkaldırıya işaret etmez. Fakat kadınların bir araya geldiği bu ortak alanlarda aslında “feminist bir özgürleşme potansiyali” barındırmaktadır. Kadınların Tiyatrosu, bu potansiyeli baz alarak üstüne feminist bir izlek geliştirmiştir. Tiyatro, kadınların seslerinin bastırılmadığı bir ortamda bir araya gelerek özgürce paylaşım tartışabildikleri, birbirlerini dinledikleri bir alan olarak görülmüştür. Sahnede paylaşılan kadın deneyimi ve seyircinin deneyimiyle bağ kurmak hedeflenir. Bu hedefe ulaşmak için forum tiyatrosu teknikleri kullanılır ve oyunların sonunda seyirciye görüşlerini paylaşma fırsatı tanınır. Okulda sergilenen oyunların yanı sıra, okul dışında sergilenen oyunlara da erkek seyirci alınmaz. Kadınlara mahsus alanların artması için de önemlidir. Kadınların Tiyatrosu formu, kadın oyuncu, yazar ve seyirci için dönüştürücü bir alan açmaktadır.

3.2.3.1. *Yedi Kadın* (2005)

Yedi Kadın Boğaziçi Gösteri Sanatları, kadın tiyatrosu tarafından doğaçlamalarla hazırlanan ve Sevilay Saral tarafından kaleme alınan bir oyundur. *Kadınların tiyatrosu* formunun ilk basılı örneğidir. Oyunun yazımı sırasında, oyuncular katkıda bulunmuştur, bu nedenle oyun provalar sırasında da sürekli yazılmıştır. Oyunun yazım aşaması 8 Mart 2004 günü sergilenmeden üç gün önce bitmiştir. (Saral 2005 8). 2004’ten beri okul içinde ve dışında sergilenen oyunun metinleşerek 2005 yılında basılmıştır.

Oyun tesadüfî olarak aynı saatlerde, aynı yerde olan yedi kadının bir bomba patlaması sonucu, kurgusal bir alanda karşılaşmalarını anlatır. Kadın karakterler deneyim olarak çok farklı hayatlara ve bakış açlarına sahiptir. Oyundaki ana karakterler; seks işçiliği yapan bir travesti, insan hakları aktivisti bir avukat, bir Barış Anası, orta sınıfa mensup, evde kaldığını düşünen bir abla ve onun aykırı kız kardeşi. Ablanın milliyetçi ve Atatürkçü olan bir arkadaşı ve bir gazeteci kadından oluşur. Gerçek dünyada iletişim kurmaları zorken, burada birbirleriyle yani *öteki* gördükleri kadınlarla konuşmak, kadınlık deneyimlerini dinlemek durumunda kalırlar. Oyunun sonunda hepsi teker teker sahneden kaybolurken, ırkçılığın, milliyetçiliğin, homofobi ve transfobinin, militarizmin temelleri kuvvetlendiren ataerkil sistemin kadınları nasıl birbirlerinden ayırdığı vurgulanır. Tek hayatta kalan gazeteci Elif'tir, kadınlar Elif'e kadınlık deneyimlerini anlatırlar ve yazmasını isterler. Onun kalemıyla kadınların bir arada olduğu bu düşsel dünya gerçekliğe taşınabilecektir.

Oyunun içinde bir Barış Annesi'nin varlığı ve Kürtçe replikler olması, oyunun sergilendiği yere göre değişik tepkilere neden olmuştur. Diyarbakır'da sergilendiğinde olumlu tepkiler alan oyun, Ankara'da sahnelendiğinde, Kürtçe repliklerin olmasının oyunu “anlaşılmaz” kıldığı bahanesiyle eleştirilmiş, oyun sırasında salondan çıkanlar ve sonrasında tepki gösterenler olmuştur.

3.2.3.2. *Bir Kadın Uyandırıyor* (2006)

Bir Kadın Uyandırıyor, *Yedi Kadın* gibi kadınların tiyatrosu formatında üretilen tek kişilik bir kadın oyunudur ve kurgusu gerçek bir yaşam öyküsüne dayanan bir

metindir. Oyun yazım süreci anlatıcının hem oyun yazarıyla hem de oyuncuyla söyleşi ve kayıtlarla ilerlemiştir. Yapılan söyleşiler Sevilay Saral tarafından oyunlaştırılmıştır. Saral'ın dikkat çektiği bir başka nokta da öykünün feminist dramaturgiye uygun hale getirilmesidir. “Dramaturjik bağlamda altını özenle çizdiğimiz tavırların feminist bakış açısını öne çıkardığımız öykülerin ve eklediğimiz bölümlerin söyleştığımız kişi tarafından kabul edilir olması bizim için ayrıca önemliydi” (Saral, 2006: 5).

Bir Kadın Uyanıyor, bir kadının evliliğinin ve aldatılmasının üzerinden ilerleyen bir sistem eleştirisidir. Genç kadın ailesi tarafından mutlu bir evliliğe hazırlanmıştır. Oyuncu, anne ve babasının ona yüklediği toplumsal normları doğrudan seyirciyle konuşarak mizahi bir dille anlatır. Kadın evliliğinde tüm bu rolleri harfiyen yerine getirse de “iyi bir eş olamamış” ve aldatılmıştır. Fakat aldatılmak kendini suçlamaktan sonra, kendi ayakları üstünde durmaya dönüşür ve oyunun sonunda kendi hayatına şekil verme gücüne sahip güçlü bir kadının; “Uyanmak kavga etmek, hiç durmadan kavga etmektir kardeşim. Dinlenmek hakkım olsa da, uyumak haram. Bir gün yorulur vazgeçersem eğer, uyanışım da biter o zaman.” repliğiyle biter. (Saral, 2006: 72).

3.2.4. Kadınlar Sahnesi (Eğitimsen III Nolu Şube)

Kadınlar Sahnesi, İstanbul Eğitimsen III Nolu şubedeki öğretmenler tarafından kurulmuştur. Bu grubu oluşturan kadın öğretmenlerin bazılarının Eğitimsen içinde veya dışında tiyatro deneyimlerinin olmasının yanında, tiyatro sahnesine ilk

defa Kadınlar Sahnesi'yle adım atan oyuncular da vardır. Kadın ve erkek karma bir grupla çalışmayı reddeden oyuncular, yalnızca kadınlardan oluşan bir tiyatro çalışması yapmaya karar vermiştir.

İlk oyunların grup içindeki sendikalı kadınlarla beraber bir sözlü tarih çalışmasıyla başlamak istemişlerdir. Bu çalışmalar sırasında kadınlık deneyimlerinin ne kadar ortak olduğunu keşfetmek, onları kadın tiyatrosu çalışmak için daha da güçlendirmiştir. Kadınlar Sahnesi, yalnızca kadınlardan oluşan bir tiyatro grubu olmak için sendika içinde de mücadele vermiştir. Tiyatro yapma amaçlarını yalnızca sokakta değil, sahnede de sesini duyurmak olarak nitelendiren grup, öte yandan sendika içerisindeki eril hiyerarşik yapıya karşı çıkmak için de sahneyi, sendikalı ve kadın olarak seslerini duyurabilecekleri politik bir alan olarak görmektedirler.

Oyuncuların ifade ettiği gibi, teoride kadın ve erkeğin omuz omuza mücadele ettiği sol mücadelede, buna inanan kadınların kendi grupları içinde ataerkil baskıyla karşılaşmaları, tacize maruz kalmaları, toplantılarda seslerinin erkek sesiyle bastırılması, onları kadın hareketine yönlendirmiş ve tiyatro da politik bir alana dönüşmüştür. Bu alana sahip olmak için, kadınlar sendika içinde ciddi mücadeleler vermiştir. Sendika dışında kendi tiyatrolarını kurmak gibi bir amaçları olmayan kadınlar sahnesinin asıl hedefi sendika içindeki, kendini aydın olarak nitelendiren erkeklere duyuramadıkları seslerin, sahne aracılığıyla duyurmaktır.

Farklı kadınlık deneyimlerini, tiyatro aracılığıyla buluşturan Eğitimsen'li kadın oyuncular, hem bireysel hayatlarındaki hem de içerisinde bulundukları politik

zemindeki deneyimlerinin içindeki ataerkil sistemi keşfetmiştir. Birçok oyuncu kadın hareketi ve feminist hareketle tiyatro aracılığıyla daha yakından bağ kurmuş ve bireysel olarak kadın tiyatrosunun hayatlarında yarattığı değişimi ifade etmişlerdir. Bu gelişim en çok özgüven kazanma şeklinde bireysel hayatlarına yansımıştır. Bu açıdan bakıldığında tiyatro bireysel olarak oyuncuların hayatının doğrudan etkileyen bir alan açmıştır.

Kadınlar Sahnesi, Kadın Tiyatrosu olarak nitelendirdikleri tiyatroda yönetmenliğinden oyun yazarlığına, dramaturji, ışık, metin yazımı gibi her aşamada kadınların yer alması gerektiğine inanmaktadır. Bunun amacı ise kadınların tiyatroda yalnızca oyuncu değil, aynı zamanda yönetmen, oyun yazarı, dramaturg olarak da kayda geçmesini sağlamak ve kadın tarihi oluşturmaktır. Bunun yanı sıra kadınların, erkeklerin olmadığı bir ortamda daha rahat ve özgürce kendilerini ifade ettiği belirtilmiştir. Seyirci anlamında, yalnız kadın seyirciye oyun sergilemek gibi bir amaç gütmemişlerdir. Burada, asıl amaçlardan birinin, sendika içinde sesini duyurmak olması da, bu tercihi belirleyen önemli faktörlerden biridir.

İlk oyunları olan *Bahar Temizliği*'ni bu dönemde çıkarmışlardır. Bu oyun üzerine uzun süre çalışılan bir oyun değil, bir performans, heyecanlı bir başlangıcın varlığını ortaya koymasındır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, Kadınlar Sahnesi içinden bir grup oyuncunun hazırladığı bir başka sahne çalışmasıdır. Bu iki oyun da Kadınlar Sahnesi'nin hazırlık çalışmaları olarak nitelendirilmektedir. İlk oyunları olarak ise, sözlü tarih çalışmasının devamlılığı içerisinde metin olarak ortaya çıkan ve daha sonra sahnelenen *Öyküm Yok* gelmektedir. *Öyküm Yok* tamamen grup

içindeki kadınların bireysel deneyimlerinden ve gözlemlerinden yola çıkarak yazılmıştır. Bu hikayelerin paylaşılması, oyuncuların bir arada olma duygusunu geliştirmiştir.

Anlatılan öyküler kurgulandıktan sonra her oyuncu kendine ait olmayan bir öyküyü sahnede canlandırmıştır. Grubun ikinci oyunu olan *Nar Taneleri*, Hrant Dink'in ölümünden sonra hazırlanmaya karar verilen bir oyundur. Elif Şafak'ın *Baba ve Piç* adlı romanı uyarlanarak hazırlanmıştır. Oyun metninin yazılmasını, ekibin yönetmenliğini yapan Dilara Kahyaoğlu üstlenmiştir. Oyun üzerine iki yıl çalışıldıktan sonra, Elif Şafak'la yapılan görüşmelerde, oyunun sergilenmesini istememesi nedeniyle, oyun yalnızca bir kez seyircili prova almış ve bir daha sergilenmemiştir. Kadın tiyatrolarında sık yaşanan problemlerden biri de burada ortaya çıktığı gibi oyunların sergilenme sayısının düşük olmasıdır.

3.2.4.1. *Öyküm Yok* (2006)

Kadınlar Sahnesi'nin, kısa ısınma oyunlarından sonra bir kadın tiyatrosu olarak hissetmelerini sağlayan ilk oyun, *Öyküm Yok*'tur. Oyuncular bunun nedenini yapılan sözlü tarih çalışmasına bağlıyorlar, bu sözlü tarih çalışmasında “birbirlerini gerçekten tanıdıkları” ve kadınlığın ortak bir tarihi olduğunu hissederek güçlendiklerini ifade etmişlerdir.

Öyküm Yok, birçok kadın oyununa paralel bir izleği takip eder, farklı çağlardan, oyunlardan sınıflardan kadınların bir araya geldiği oyunlara feminist tiyatro metinlerinde sık rastlanır. *Öyküm Yok*'taki kadınlar ise oyuncuların kişisel

tarihlerinden yararlanılarak oluşturulmuş bir metindir. Doğaçlamalardan sonra metin haline getirilmiştir.

Oyun on farklı kadının yaşamlarında kadın olmakla ilgili deneyimlerine odaklanır. İlk öykü *Sokak*, kamusal alan ve işçi sınıfından bir kadının deneyimine odaklanır. Öykü anlatıcı kadınlar sahnede canlandırma yaparken, bazı karelerin perdeye yansıtılmasıyla anlatılır. Kamusal alanda ayağında terliğıyle ve kafasında namaz örtüsüyle, paltolu ve kışlık ayakkabı giymiş kocasını ve oğlunu takip eden bir kadının özel alandaki varlığının kamusal alanda nasıl arka plana itildiğini, anlatır. İkinci öykü *Semer*'de, Sivas'ta bir köyde namus nedeniyle köyün erkekleri ve kadınları tarafından tartaklanmış bir genç kadının öyküsü, tatilde köye giden genç bir kadın tarafından anlatılır.

Üçüncü öykü *Muayene* 80'lerde, gözaltına alınarak, kendi rızası olmadan bekaret testine zorlanan genç bir kadının yaşadığı fiziksel ve psikolojik şiddeti anlatır. Dördüncü öykü *Karanlık*, kadınların kamusal alanda yaşadıkları tedirginlikleri eleştirir. Bir köyde resim yapmak için ormana çıkan bir kadının, akşamüzeri iki erkek tarafından takip edililişinin öyküsüdür. Kadın doğayla ilişki kurmaya çalışırken, toplumsal cinsiyet rolleri onu kaçmaya sürüklemiştir. Beşinci öykü *Atkı*, kadının beden algısını sorgular ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl kadının bedenini şekillendirdiğı irdeler. Altıncı öykü *Tak Tak*, ortaokulda yatılı okulda kalan bir genç kadının, geceleri duyulan ayak seslerinden korkusu anlatılır. Ataerkinin genç kadın üzerinde kurduğı baskı eleştirilmiştir.

Yedinci öykü *Deprem*, Üniversite öğrencisi bir kadın ve arkadaşlarının, Van'a gidiş ve dönüşlerinde bir kamyonu binmeleriyle, kamyon şoförü tarafından uğradıkları tacizi anlatır. Oyunun sonunda, bu deneyimde neden tepki vermediklerini sorgulamaktadır. Sekizinci öykü; *Domuz*, kiloları nedeniyle, kocası tarafından sürekli sözlü şiddete maruz kalan öğretmen bir kadının, eşinin kendisini “domuz” diye aşağılamasıyla, daha çok kilo almasının öyküsü anlatılır. Kadın zamanla özgüvenini yitirerek kendini kamusal alandan uzaklaştırıp, özel alana saklamıştır. Dokuzuncu öykü, *Zelev*'de, Elazığlı bir Kürt kadını Zelev'nin, ikinci evliliğinde çocuğu olmaması nedeniyle, ablasının kızını kendisine kuma olarak getirmesinin öyküsüdür. Son öykü, *Öyküm Yok*'ta, sendikada çaycı olarak çalışan, ortaokul mezunu bir kadının hesaplı bir ev kadını, mükemmel bir anne ve kültürlü bir eş olmaya çabalarırken toplumsal kalıplar arasına sıkışmışlığı vurgulanır.

3.2.4.2. *Nar Taneleri* (2007)

Nar Taneleri, *Öyküm Yok*'tan sonra ikinci oyundur. *Nar Taneleri*, Dilara Kahyaoğlu tarafından oyunlaştırılmıştır. Oyun Elif Şafak'ın *Baba ve Piç* adlı romanının uyarlamasıdır. Oyun Ermeni soykırımı, Türklük, Ermenilik, zaman ve tarih algısı üzerine odaklanır. Oyun boyunca cinler anlatıcı rolünü üstlenirler, birçok kadın öyküsünde olduğu gibi büyülü gerçekçilik kullanılmıştır. Oyundaki kişisel tarih arayışı, aslında kayıp bir kadın tarihi arayışıdır. Kristeva'nın belirttiği gibi tarih doğrusaldır ve bu doğrusallık yalnızca egeme güçlerin tarihini yazar. Kadınların tarihi erkekler tarafından yazılmış ve silinmiştir. Gerek militarizm ve ırkçılık gerekse aile içi ataerkil düzen, kadınları sessizleştirerek, tarihi doğrusal hale getirir. Bu doğrusallıkta ise kadının tarihi yoktur.

Oyunda taciz sahnesi yalın bir müzik ve yavaş hareketlerle aktarılmıştır. Arka arkaya iki kadın oyuncunun  ne eğilmesi ve  ndeki oyuncunun arkada erkek rolündeki oyuncuyu acı bir yüz ifadesiyle geri itmesiyle yansıtılmıştır. Burada temel amaçlardan bir kadın bedenini eril bakışa sunmamaktır. Tecavüz gibi bir travmanın kadın üzerindeki etkisini kadın açısından yansıtmaktır. Oyunda feminist dramaturgi çalışmalarının yoğunlaştığı sahneler taciz ve şiddet sahneleridir. Burada Artaud'nun bahsettiği gibi alternatif bir tiyatral duruş aranmaktadır.      geleneksel tiyatro sahnede eril bakışa haz verecek her şeyi malzeme olarak kullanma eğilimindedir. Bu nedenle oyunda şiddet ve taciz sahneleri, feminist bir perspektifle düzenlemeye çalışılmıştır.

Oyundaki kadın karakterlerin tümü, ırk ayrımcılığına veya cinsiyet ayrımcılığına maruz kalmıştır. Burada yaratılan kişisel tarih eler aslında, bir kadın tarihini sorgulamayı gerektirmektedir. Soykırım, savaş, ırkçılık, hangi ezilmişlik olursa olsun kadınların ezilişi, yok sayılışi katlanarak artmıştır. Tüm bu açılardan bakıldığında, oyunun yalnızca bir kez seyircili prova alması, görünürlüğünün azalması oldukça olumsuzdur.

3.2.5 Tiyatro Boyalı Kuş

Tiyatro Boyalı Kuş, 2000 yılında kurulmuştur. Tiyatro Boyalı Kuş'u diğer kadın tiyatrolarından ayıran şey, Boyalı Kuş'un profesyonel feminist bir tiyatro olması ve kendini kadın tiyatrosu olarak nitelendirmemesidir. Jale Karabekir, Boyalı

Kuş'un hedefini şu şekilde açıklamıştır; "Öncelikle bizim değiştirmek istediğimiz alan tiyatro, orası da erkek egemen bir alan ve o yüzden feminist ideolojiyle tiyatro yapıyoruz" (bknz Ek 5). Tiyatronun hedefi feminist dramaturgiyi geliştirmektir.

Grup sadece kadınlardan oluşmamıştır. Erkekler grup içinde görev almalarına rağmen, karar mekanizmalarında kadınların olmasına dikkat edilmektedir. Oyuncular ve ekip dramaturgi ve tiyatro eleştirmenliği bölümlerinden mezundur. Boyalı Kuş, oyuncu merkezli bir tiyatro değil, bir dramaturg tiyatrosudur. Bu nedenle, oyunlar doğaçlama ile metinleşmemiştir. Feminist perspektifle hazırlanan oyunlar, yalnızca kadın sorunu odaklı değildir. *Çernobil'den Sesler* gibi oyunlarda, toplumsal ve politik gündem feminist bir bakış açısıyla sahnelenir.

Feminist bir okumayla yürütülen tüm çalışmalarda, klasik metinlerin yapı bozumu ve mitlerdeki kadın imgelerinin yeniden kurulmasıyla amaçlanan, seyircinin kadınlık kalıbını sorgulaması ve toplumsal cinsiyet rollerini fark etmesini sağlamaktır.

Boyalı Kuş'un feminist tiyatro üzerine yaptığı çalışmalar üç aşamaya bölünmüştür. Birincisi; *alternatif feminist tiyatro* çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda profesyonel bir ekiple, feminist tiyatro teknikleri ve dramaturgi geliştirilmeye çalışılmaktadır. İkinci çalışma *Okuma Tiyatrosu* çalışmalarıdır. Okuma tiyatrosunda oyuncuların profesyonel olması şartı yoktur, fakat yapılan dramaturgi feminist bir perspektif amaçlar. Boyalı Kuş'un amatör oyuncularla devam ettirdiği bir başka çalışma da *Ezilenlerin Tiyatrosu* formundadır. Ezilenlerin Tiyatrosu ekibi, Boyalı

Kuş'un gönüllülerinden oluşmuştur. Karabekir, Ezilenlerin Tiyatrosu'nu feminist tiyatro için önemli bir hareket noktası olduğunu vurgulamıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun mantığı toplumun ya da topluluğun, kendi sorunlarını oynamasıdır, amaç tiyatronun profesyonellerin iktidarında olmadığını göstermektir”

Okuma Tiyatrosu ile yürütülen çalışmalarla, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* (2009) ve Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (2009) adlı oyunları sergilenmiştir. Feminist dramaturgi çalışmasıyla sergilenen *Vatan Yahut Silistre*, Osmanlıca'dan redaksiyonlar yapılarak kısaltılmış, fakat metnin akışı bozulmamıştır. Oyun antik yunan kadın korusu eklenerek, bazı kelime ya da cümleler koro tarafından tekrar edilmiştir. Bu çalışmayla, milliyetçi, militarist söylemler ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik kalıplar vurgulanmıştır. Okuma Tiyatrosu'nun sergilediği diğer bir oyun ise, *Şair Evlenmesi*'dir. Karabekir oyunla ilgili sorunu şöyle açıklamıştır; “Oyunda Kumru Hanım ve Sakine Hanım var, ama replikleri yok, diğer kadınlar konuşmuyor değil, dedikoducu mahalle teyzeleri...” Kumru Hanım ve Sakine Hanım yerine sahnede ney üflenmiştir. Ney üfleyen kadın, sahnede evliliği ve gelinliği sembolize eden beyaz bir tülün içindedir. Bu şekilde sahnede kadının sessizliği vurgulanmıştır ve Artaud'nun aradığı sahne dili yakalanmıştır.

3.2.5.1. Kadınlar Savaşı (Bu Bir Oyun Değildir!) (2006)

Kadınlar Savaşı adlı oyunda, kurgusal bir dünya yaratılır. Kadınlar savaşı durdurmak için bir araya gelirler, artık savaştan, ölümlerden, acılardan ve fakirleşmekten bıkmışlardır. Tüm dünya kadınları toplanırsa savaşı durdurabileceklerine karar verirler. Bunu başarmak için Aristophanes'in Lysistrata

adlı oyunundaki gibi hiçbir erkekle cinsel birliktelik yaşamamaya birbirlerine söz verirler. Kadınları kontrol altına almak için otoritesi sarsılan Erk Bey devreye girer fakat kadınlar ataerkiyle mücadelelerine devam ederler ve kazanırlar. Oyunda geçiş sahnelerinde ve son sahnede, Antik Yunan oyunlarındaki kadınların monologları yer alır, Kasandra, Iphigenia, Klymenstra, Hekabe, Antigone, öykülerini kendi dilleriyle anlatma fırsatı yakalarlar, savaşın kadınlar için ne anlama geldiğini sorgularlar ve susmayacaklarını haykırırlar. Böylece, Grotowski'nin tiyatrosunda olduğu gibi mitler kullanılmış alternatif kadın arketipleri oyunda kullanılmış ve ataerki söylemler feminist yapı bozumla yenilenmiştir.

3.2.5.2. Çernobil'den Sesler (2009)

Çernobil'den Sesler adlı oyun, Svetlana Aleksiyeviç'in *Bir Nükleer Felaketin Sözlü Tarihi* adlı kitabından uyarlanmıştır. Oyun Çernobil felaketini yaşayan tanıkların kendi deneyimlerinden derlenmiş monologlardan oluşmaktadır. Aşkını yaşayamamış bir kadın, sakat doğan kızının acısını anlatan bir anne, kızını kaybetmiş bir baba sahnede Çernobil'in gerçek tanıkları arasında yer almaktadır.

Jale Karabekir yapılan röportajda kadın odaklı olmasa da bu oyunu sahnelemelerinin nedeninin aslında kadınların her toplumsal ezilişte, farklı bir ezilmeye maruz kaldıklarını göstermek olduğunu ve toplumsal olayların aslında doğrudan kadınların hayatını etkilediğinin altını çizmiştir.

3.2.5.3. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire (2003)*

Oyun tiyatro bölümü mezunu ve palyaçoluk yapan bir oyuncunun, medyatik bir Star'la yaptığı bir röportajla başlar. Oyun medyada yaratılan kadın imgelerine, kadın bedeninin sunumuna ve medyada tek tipleştirmeye olan yönelimin eleştirisidir. Başlangıçta sorulan standart sorulara, Star da aşk hayatı ve iş hayatıyla ilgili kalıplaşmış ezber cümlelerle cevap vermektedir. İkinci perdede Şirin ve dadısını görürüz, oyuncular rol değiştirmiştir. Şirin, aşk hakkında dadısına sorular yöneltir ve beklemenin kendisine verdiği acıyı paylaşır. Dördüncü sahnede Şahmeran'ı ve uğradığı ihaneti dinleriz. Röportaj yalnızlık, delilik ve hayatta kalmak üzerinden devam eder. Bu bölümden sonra ise Tezer Özlü'nün *Çocukluğumun Soğuk Geceleri* adlı romanından, akıl hastaneleri ile ilgili pasaj monolog haline getirilmiştir. Pasaj aslında delilik ve kadınlık deneyimini sosyal normları sorgulamaktadır. Kristeva'nın belirttiği gibi oyunda sahne khora olarak kullanılmış, gerçek hayatta bir arada olamayacak birçok çağdan, mitten ve gerçek hayattan kadınların deneyimi bir araya getirilmiştir.

3.2.5.4. *Bavullar (2006)*

Bavullar adlı oyunda, kadınların çantalarının içindeki eşyaların aslında toplumsal cinsiyet rolleriyle dolu simgeler taşıdığı temasından yola çıkılmıştır. Kadınların taşıdığı bavullar ve çantalar babaları, oğulları ve kocalarının eşyalarıyla doludur. Kocasının cüzdanı, şarj aleti, oğlunun biberonu, bebek bakım malzemeleri babasının traş makinesi, alet çantası, beslenme çantası kadınların bavullarından çıkar.

Trene (Hayata) yetişmeye çalışan kadınlar, bavulların ağırlığından bir türlü yetişemezler. Bu oyunda deneysel tiyatro çalışmalarından yararlanılmış ve nesneler kullanarak alternatif bir anlatım sağlanmaya çalışılmıştır.

3.2.5.5. *Böyle Bir Aşk Masalı* (2005)

Böyle Bir Aşk Masalı, Ferhat ve şirin mitinin feminist yapı bozumla yeniden üretilmiş formudur. Oyun akışı Ferhat'ın aşkı için dağı delme ve köye su getirmesiyle bir halk kahramanına dönüştüğü süreçte şirin'e biçilen rolü sorgular ve şirin'e söz verir. Feminist bir perspektifle yazılan oyun kadınlara biçilen *bekleme* rolünün aslında daha zor bir rol olduğunun altını çizer. şirin'e kendi deneyimini anlatma, aşkı kadın diliyle yeniden yazma fırsatı verir. Mehmene Banu'nun monologları ise, onu arabozucu kıskanç abla kalıbından kurtararak, kadın olarak bir ülkeyi yönetirken çektiği sıkıntıları anlatmasına ve kardeşinden ayrılmaktan duyduğu acıyı paylaşmasına olanak tanır. Oyunun sonunda anlatıcı şirin'in bekleyişini ve kadınların sessizleştirilen tarihinin altını çizer. şirin oyunun sonunda seyirciye şu replikle seslenir: “Hayır. Duyun beni. Bakın bana. Görün beni. Bana bir yer açın bu masalda. Ben şirin. Sadece şirin. Bakın görün duyun ben bekliyorum. Beni de alın masalınıza. Birkaç satır yazın. Bir cümle de yeter. şirin de bekledi diyin. Sabırla. Bekledi şirin”

3.2.5.6. *Tahterevalli'de Aşk (2009)*

Tahterevalli'de Aşk metni, Boyalı Kuşların kurduğu internet sitelerinde üzerinden biriktirilen öyküler derlenerek kurgulanmıştır. (www.hayatımıyazsamoyunolur.com, www.tahterevallideask.com) Kadın, erkek karışık bir grubun aşk hikâyelerinin derlemesidir.

İlk hikâye çocukluk aşkına aşkını anlatamayan bir kadının, onun ölüm haberini almasıyla yaşadığı deneyimi anlatır. Bu deneyimi yaşamasının nedeni, kadının duygularını açığa çıkarma hakkını elinden alan toplumsal normlardır. İkinci öykü ataerkil toplumun aşka açtığı alanı sorgulamıştır. Üçüncü öykü, cinsel şiddete maruz kaldığı halde birlikteliğine devam eden bir kadının yaşadığı ikilemi anlatır. Toplanan öyküler, aşk gibi bireysel bir deneyimin, toplumsal örgülerle ne kadar sıkı bağlı olduğunu sorgular.

3.3. Türkiye’de Feminist Tiyatronun Serüveni

Türkiye’de feminist tiyatro ya da kadın tiyatrosu olarak varlığını sürdüren tiyatrolar, Batı’da olduğu gibi, Marksist feminist, radikal feminist gibi belirli bir ideolojiyle değil, feminizmi bir bütün olarak değerlendirerek çalışmalar yürütmektedir. Her ne kadar belirli bir ideolojiye bağlı hareket etmeseler de her grup için tiyatro farklı anlamlar taşımaktadır. Rea’nın belirttiği gibi feminist tiyatro gruplarının amacı: “ [...]tiyatro yaparak kadınlara ulaşmak olsa da, her grup için

“kadınlara ulaşmak” farklı bir anlama gelmektedir (Rea;1974,66). Türkiye’deki kadın tiyatrolarının ve feminist tiyatrolarının da amaçları birbirinden farklıdır.

Türkiye’de sayıca az da olsa tiyatro grupları, amaçlarını ve tiyatro içerisindeki bu birlikteliklerini birbirinden farklı tanımlar. Amatör feminist kadın tiyatrosu olarak tanıladığımızda; Kadınlar Sahnesi ve Kadın Tiyatrosu ve Feminist Kadın Çevresi; profesyonel feminist tiyatro olarak var olan ise Tiyatro Boyalı Kuş’tur. Feminist tiyatro olarak incelendiğinde, dışarıda kalan Öteyüz kendini “tiyatroda bir kadın çalışması” şeklinde tanımlamıştır, feminist bir tiyatr olma düşüncesini benimsememiştir. Profesyonel bir tiyatro olarak çalışan Boyalı Kuş hariç, tüm tiyatrolar amatör oyuncularla çalışmaktadır. Akademik feminizmden daha ağırlıklı beslenen iki grup Feminist Kadın Çevresi ve Boyalı Kuş’tur. Sokak tiyatrosu yapmayı benimseyen Kadın Tiyatrosu ve politik bir zeminde doğaçlamayla oyun çıkaran Tiyatro Öteyüz’ün oyuncularının çoğu için, tiyatro, seyirciden çok, oyuncu için var olan bir eylemdir. Bu grupların içerisindeki kadın dayanışması ve kadınların sorunlarını tartışabilecekleri bir ortama sahip olması, oyuncular için oyun çıkarmaktan daha ön plandadır. Profesyonel feminist tiyatrolar ve amatör feminist tiyatrolar, Ezilenlerin Tiyatrosu formunu kullanan kadın tiyatrolarını kapsayan bir terim gerekirse, *kadın farkındalığı olan* tiyatrolardır. “İster Boal’ın Ezilenlerin Tiyatrosu formunda olsun, ister feminist, ister lezbiyen, lezbiyen-feminist, ya da post modern, tüm bu sıfatların dışında tanımlansa bile kadınların hayatlarını ve hayata bakışlarını değiştiren tiyatrolar, *kadın farkındalığı olan tiyatrolar*, olarak adlandırılır” (Curb;1985,303).

Kadın farkındalığı taşıyan amatör tiyatrolar ise, geleneksel tiyatro yerine, Üçüncü Tiyatro'nun kapsamında incelendiğinde, kültürel değerler taşımaktadır. Genel tiyatro normlarıyla incelendiğinde sanatsal açıdan bir çok noktada eleştirilebilecek bu tiyatrolar, Üçüncü Tiyatro dahilinde incelendiğinde, kendilerine ait bir mirasın arayışındadır. Tiyatro ile birlikte oyuncular toplumsal cinsiyeti hem kamusal alanda hem de özel hayatlarında sorgulama fırsatı yakalamışlardır. Grupların kendi içinde kadın dayanışması deneyimlenmiş, ortak bir ezilmişliğin farkına varılmış, kadınlar bedenleri ve dilleri üzerindeki eril hâkimiyeti ve baskıyı fark etmiş ve seslerini duyurabilecekleri bir alana; sahneye kavuşmuşlardır.

Kollektif oyun yazım sürecinde oyuncular, yönetmen ve oyun yazarı arasındaki geleneksel, hiyerarşik ilişkinin, dışına çıkma fırsatı yakalanmıştır. Feminist Kadın Çevresi'nin *Kadınların Tiyatrosu* formunda doğaçlama ve bireysel öykülerle oluşturulan atölye çalışmaları, akademik ve kuramsal bir düzey kazanmıştır. Feminist Kadın Çevresi, Boyalı Kuş gibi grupların feminist kuram ve oyun çalışmaları, Türkiye odaklı feminist oyun metinlerinin ve tiyatro makalelerinin çevrilip, basılmasına ön ayak olmuş ve böylece feminist tiyatro tarihine yeni kaynaklar eklenmiştir.

Türkiye'de kadın farkındalığı olan tiyatroların kuruluş biçimleri, oyuna, oyunculuğa, sahneye, seyirciye yaklaşımları ve hedefleri birbirinden farklıdır. Oyunlara bakıldığında, feminist hareketin gündemindeki sorunların, bu tiyatrolar tarafından sahneye yansıtıldığı görülmektedir. Kadına yönelik şiddet, namus, töre gibi ataerkil toplumsal düzenin kadınların hayatında yarattığı baskıcı kavram ve

uygulamaların altı çizilirken, kadın ütopyaları yaratılmıştır. Mitlerdeki zalim, tehlikeli, düzen bozucu aslında ataerkil sistemin kurbanı olan kadınlar, gündelik hayatta ortak yaşanmışlıkları olmayan kadınlar, bu ütopyalarda bir araya gelme ve seslerini duyurma fırsatı yakalamıştır. Kadın ütopyalarıyla, alternatif bir kadın tarihi yaratılmasının yanı sıra militarizm, kapitalizm, ırkçılık eleştirilmiş, ataerkiyle bağlantıları vurgulanmıştır.

Türkiye’de feminist tiyatroların karşılaştığı başlıca sorunlar dünyadaki feminist tiyatroların karşılaştıkları sorunlarla benzerlikler göstermektedir. Ortak sorunlardan başlıcaları, ekonomik yetersizlikler ve prova yeri sıkıntısıdır. Bunun yanında, feminist bakış açısıyla yazılan oyun sayısı kısıtlıdır. Kadın yazarlar tarafından yazılmış oyunlar olsa bile, bu oyunlar feminist hareketin gündemindeki sorunlara odaklanmadığından yeterli görülmemektedir. Bir başka sorun ise, kadın tiyatroları tarafından sergilenen oyunların bir ya da iki kez sahne almasıdır. Kadın farkındalığı olan tiyatroların sık sık bir araya gelme fırsatına sahip olmamaları bir başka sorundur.

Türkiye’de iki kez düzenlenen Sahne ve Kadın Seminerleri, ortak bir kaygıyla tiyatro yapan profesyonel ya da amatör tiyatrocuları bir araya getirmesi ve ortak bir dil yaratması açısından çok önemlidir. The Magdalena Project gibi akademik alanda ve pratikte devam eden bir feminist kültürlerarası tiyatro ağını olması, kadın tarihi ve feminist tiyatro kuramı ve pratiğinin gelişimi için temel şartlardır. Türkiye’deki feminist tiyatrolar da, yereldekini sergileyerek, uluslararası bir noktaya gelme şansına sahiptir; çünkü kültürlerarası tiyatro yerelin yerelle buluşması amacını güder.

Birinci Uluslararası Sahne ve Kadın Semineri, 6-9 Ocak 2007 tarihleri arasında, Ankara’da, Ankara Üniversitesi’nde, Doç. Dr. Güzin Yamaner öncülüğünde gerçekleştirilmiştir. Seminerlerin her tek yılda tekrarlanması kararlaştırılmıştır. Yamaner, Sahne ve Kadın Semineri’nin amacını şöyle açıklar: “sahne üstünde kadın sanatçıya ve kadın karaktere dair, her türlü ikincileştirmeye itiraz etmek için!” (Yamaner, 2007: 23). I. Uluslararası Sahne ve Kadın Semineri’ne, *The Magdalena Project*’in kurucularından; Julia Varley, Jill Greenhalgh ve Gaddy Anıksdal konuk olarak katılmıştır.

Sahne ve Kadın Semineri öncesinde, *The Magdalena Project* ile Güzin Yamaner ve *Boyalıkuşlar* bir araya gelmiştir. 2005’teki ikinci buluşmada tiyatrodaki alternatif bir kadın tarihi yaratmak amacıyla Bağımsız Feminist Tiyatro Topluluğu kurulmuştur (Yamaner, 2007: 23).

Odin Tiyatrosu’ndan yönetmen ve oyuncu Julia Varley, uzun süredir, tiyatro antropolojisi ve kültürlerarası tiyatro için çalışmakta olup *The Magdalena Project*’in Kurucu üyesidir. Seminerde, Odin Tiyatrosunun çalışma prensiplerini aktaran *Dead Brother (Ölü Birader)* adlı oyunu ve *The Echo of Silence (Sessizliğin Yankısı)* adlı çalışmayı yönetmiştir. *Sessizliğin Yankısı*, bir oyuncunun sesini metni canlandırmak için nasıl kullandığına yönelik bir çalışmadır. “*Sessizliğin Yankısı*, izleyicinin algısını teknik disiplinlerden çıkarıp oyuncunun arkasında yatan bireyi ve sesin arkasındaki sessizliği açığa çıkarmasına izin vererek bu sürecin bazı dakikalarına temas etmektedir” (Yamaner, 2007: 24).

The Magdalena Project'in kurucularından bir diğeri, İngiltere Galler Üniversitesi Sahne Sanatları bölümünde öğretim üyesi olan, Jill Greenhalgh'tır. Greenhalgh, Magdalena ağında uluslararası konferanslara katılmakta ve organizasyonlarla iletişim kurmaktadır. 1986'da Magdalena'da çalışmadan önce, Odin Tiyatrosu (Danimarka) ve Grotowski'nin laboratuvar tiyatrosuyla (Polonya) birlikte çalışmıştır. Geddy Aniksdal Norveç'te Greenland Friteater of Porsgrunn'da pedagoğdur. Bunun yanında birçok oyunda rol almış ve atölye çalışmalarına katılmıştır. 1986'dan beri The Magdalena Project ile çalışmalar yürüten Aniksdal, Sahne ve Kadın seminerinde, *Aktörün Atölye Çalışması*'yla, 'soğuk' teknik çalışmadan 'daha sıcak' kişisel çalışmaya yönelik bir eğitim uygulamıştır. (Yamaner, 2007: 26).

I. Sahne ve Kadın Semineri'ne, Türkiye'den Kadın Tiyatrosu *Maria* adlı oyunla, Tiyatro Boyalı Kuş *Bavullar* adlı oyunla, Kadınlar Sahnesi *Öyküm Yok* adlı oyunla katılmıştır. Bu grupların dışında, Ankara'dan Sahne Dışı Oyuncuları Tezer Özlü'nün kitaplarından oluşturdukları derleme bir oyunla ve Yeraltı Tiyatrosu, *Gölgenin Kadınları* ve *Taranta Baba'ya Mektuplar* adlı oyunlarla katılmışlardır. Ayrıca Güzin Yamaner tarafından yazılan *Yeni Sildim Basma Sakın!* adlı anne ve kız ilişkisini feminist bir yazım tarzıyla irdeleyen oyun, Ay Sahnesi tarafından sunulmuştur.

Türkiye'deki kadın tiyatrolarının ve sanatçıların bir araya gelmesi, kadın sorununun tartışılması ve uluslararası bir konferansla desteklenmesi, Türkiye feminist tiyatro tarihi için büyük bir adım olmuştur.

2009 yılında yapılan İkinci Feminist Tiyatro Festivali ile Birinci Uluslararası Sahne ve Kadın Semineri'nin devamı niteliğindedir. Festivale, Tiyatro Boyalı Kuş, Tiyatro Öteyüz, Kadınlar Sahnesi, Kadın Tiyatrosu, Yeraltı, Eskişehir'de üniversite öğrencilerinin oluşturduğu yeni bir grup olan Kendine Ait Bir Oda adlı grup katılmıştır. Bunun yanında festivalde, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dans bölümü öğrencilerinin hazırladığı *Umut* adlı oyun da sergilenmiştir. *Umut*, Güldünya Tören'in öldürülmesiyle töre ve namus sorununu irdelerken, Güldünya'nın Ophelia ile karşılaşması aslında namusun dünyadaki tüm kadınların hayatlarında belirleyici bir kavram olduğu vurgulanmıştır. Bunu yanında feminist bir dramaturgi ile yürütülmüş, kültürlerarası bir tiyatro çalışmasıdır.

Sonuç olarak, Türkiye'de feminist tiyatro çalışmaları 80 sonrası bağımsız feminist hareketin gelişimiyle desteklenmiş, 90'larda ise feminist tiyatro grupları düzenli çalışmalarla var olmaya başlamıştır. Bu grupların çıkardığı oyunlar, genellikle feminizmin gündeminde olan konulardan seçilmiştir. Üçüncü Tiyatro olarak nitelendirebileceğimiz bu amatör gruplar, ataerkil baskıya ve eril iktidara karşı çıkma noktasında birleşirler. Amatör grupların yanında, Boyalı Kuş gibi profesyonel tiyatroların var olması feminist tiyatro teorisi ve feminist dramaturginin gelişimi için önem taşımaktadır. Feminist tiyatrolar sayıca az olmalarına rağmen feminizme tiyatroya ve aktivizme bakış açıları birbirinden farklıdır, bu da çoğulculuk yaratmaktadır. Dünya üzerindeki tiyatroların kültürlerarası bir kavşakta birleşmesi ve The Magdalena Project gibi kadın tiyatro oyuncu ve teorisyenlerini bir araya getiren uygulamalar, düzenlenen Sahne ve Kadın Seminerleri Türkiye'de feminist tiyatro

pratiği ve teorisinin gelişimi ve kalıcı olması için önemli oluşumlardır. Kùltùrlerası tiyatro çalışmalarıyla, Tùrkiye’deki feminist tiyatro grupları yerelden evrensele doğru ilerleme fırsatına sahiptir. Bùylece yerel olan, uluslararası bir alanda gùrùnùrlùk kazanacaktır.

SONUÇ

Batı egemenliğinde bir sanat olarak süregelen tiyatroda, Batı geleneğine uygun olarak kadın dili ve bedeni ötekileştirilmiş ve nesneleştirilmiştir. Kaynak olarak tiyatro ritüelden, halk danslarından doğmuştur fakat egemen grupların kontrolü altına çok çabuk girmiştir. Tiyatro zamanla egemen kültürü temsil etmeye başlamış ve ritüel kökenindeki katılımcılığı zamanla yitirmiştir. Toplumsal düzenin ataerkil olması ve kural koyucuların erkek tanrılar, krallar, feodal beyler, babalar olması sanatta da cinsiyetçiliğin yüzyıllar boyunca güçlü bir şekilde devam etmesini sağlamıştır.

Eril iktidar sahnedeki kadın imgesini de otoritesini sarsmayacak hatta besleyecek şekilde biçimlendirmiştir. Feminizm işte tam da bu noktada kadının öteki konumuna karşı çıkar. Feminist hareket her alanda olduğu gibi tiyatroda da kadını nesne konumundan çıkarmak için mücadele vermiştir. Feminist tiyatro, alternatif kadın tarihi oluşturmayı hedefler. Bu tarih yüzyıllarca kadını nesneleştirmiş Batı tiyatrosu geleneği reddederek kendi kayıp tarihinin arayışındadır. Bu özelliğiyle yirminci yüzyıl tiyatrosundaki öteki tiyatrolarla ortak izleklere sahiptir ve bu yenilikler feminist tiyatro teorisi ve pratiğinin gelişimine katkıda bulunmuştur.

İki dünya savaşının ardından yirminci yüzyıl tiyatrosu yıkılan değerlerin yerini dolduracak ve toplumu çöküşe götüren kalıpları irdeleyecek bir tiyatro arayışına girmiştir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan deneysel tiyatrolar, geleneksel tiyatronun ve gerçekçi tiyatronun normlarının aksine, seyirciyi edilgen konumundan

ıkarıp sahnedeki ritüele dahil etmeyi hedefler. Tiyatro, gerçek hayat için bir uyanışı sağlayabilir. Bu nedenle daha tinsel ve metafiziksel bir tiyatro arayışı ortaya çıkmıştır.

Yirminci yüzyılda feministler gibi tiyatronun geleneksel ve statükocu yapısına direnenler olmuştur. Bu mücadele hem teorik hem de pratik anlamda tiyatro çalışmalarına yeni bir soluk getirmiştir. Feminist tiyatro çalışmaları geleneksel tiyatro yapısına karşı çıkan bu teori ve pratiklerden yararlanmış ve güçlenmiştir. Bu teorisyenlerin biri Antonin Artaud'dur. Antonin Artaud'nun tiyatronun ritüel kökenine dönme çağrısı, ağdaş tiyatro anlayışında birçok tiyatro kuramının temellerini oluşturmıştır.

Feminist tiyatroya paralel şekilde, sahne üzerinde evrensel bir dil arayışının kapılarını aralayan Artaud, tiyatronun kültürel ve toplumsal normları taşıyan metinlerden kurtulması gerektiğini savunmuştur. Artaud, Vahşet Tiyatrosu teorisiyle Nietzsche'nin savunduğu Dionysosçu öğeyi sahneye çağırmıştır. Tiyatronun büyüsel bir güce sahip olduğuna inanmıştır. Tiyatro yoluyla kendi içindeki iyilik ve kötülük gibi zıtlıkların i içe var olduğunun ayırtına varan seyirci, bu farkındalığa sahip olarak tiyatrodan ayrılacak ve gerçek hayatta daha cesur olacaktır.

Geleneksel tiyatro yapısına karşı çıkan Meyerhold ise sahne ve oyuncu üzerine odaklanmıştır. Meyerhold sahneyi gerçekçi tiyatronun düzeninden sıyırmış, sahnede gerçekçilik yansıtacak dekor ve aksesuarlardan arındırmıştır. Meyerhold, feminist teorisyenlere benzer şekilde tiyatronun topluma yarar sağlamasını

önemsemiş ve burjuva tiyatrosunu eleştirmiştir. Oyuncuyu gereksiz hareketlerden arındırmıştır.

Meyerhold'un oyunculuk üzerine yürüttüğü çalışmalara paralel alışmaları Grotowski takip eder. Grotowski aynı zamanda Artaud gibi tiyatronun metinlerden sıyrılması gerektiğine inanmıştır. Doğu tiyatrosunun sahip olduğu ritüeli, Batı tiyatrosunda canlandırmayı hedeflemiştir. Modern bir ritüel yaratmak hedefiyle, mitlerdeki arketipleri kullanarak seyircinin kollektif bilincine ulaşabilecek bir tiyatro arayışına girmiştir. Bu hedefe ulaşmak için tiyatro da en önemli öğe ise oyuncudur. Grotowski, Yoksul Tiyatro teorisinde, tiyatronun eski gücüne kavuşması için, oyuncu seyirci bağının yeniden kurulması gerektiğini savunmuştur. Grotowski'ye göre oyuncu tiyatroyla kültürel ve toplumsal normlardan arınmalı ve oyunculuk yaşam tarzına yansımalıdır. Bu arınma seyirciye yansıyacak, böylece seyirci de tiyatro aracılığıyla tıpkı oyuncu gibi bir arınma fırsatı yakalayacaktır. Gerek ritüele dönüş gerekse oyunlarda arketipleri kullanmasıyla, Grotowski feminist tiyatro çalışmaları yapan kadınlar için önemli bir izlek oluşturmuştur.

Grotowski'nin öğrencisi olan Barba ise kurucusu olduğu Odin Tiyatrosu'nda Grotowski'nin oyunculuk çalışmalarını geliştirerek devam ettirmiştir. Barba, ritüeldeki maske ve aksesuar kullanımlarını da dikkate alarak, metinden ayrılmış bir tiyatro anlayışı geliştirmiştir. ISTA'da sürdürdüğü kültürlerarası tiyatro çalışmalarıyla dünya tiyatrosundaki ortak öğeleri saptamaya çalışmış ve evrensel bir tiyatro dili arayışına girmiştir. Batı ve Doğu tiyatrosunda var olan ortak oyunculuk ilkelerini araştırmıştır. Üçüncü Tiyatro teorisiyle geleneksel tiyatronun dışında kalan

ve bir anlam arayışında bir araya gelmiş amatör tiyatro topluluklarını bir çatı altında toplamıştır. Üçüncü Tiyatro toplulukları, ISTA'da yürütülen atölyelerle bir araya gelerek ortak çalışmalar yürütme ve gelişme fırsatı yakalamıştır. Bunun yanında köylerde yürütülen takas çalışmaları da yerelde olan kültürün kaybolmamasını ve değer kazanmasını sağlamıştır. Barba kültürlerarası çalışmalarda farklı kültürlerin birbirilerinden yararlanırken, her kültürün kendi özelliğini korumasını da önemsemiştir.

Barba'nın çağdaşı olan Boal ise Ezilenlerin Tiyatrosu formunu geliştirmiştir. Latin Amerikalı bir tiyatro düşünürü olan Boal, tiyatroyu ezilenlerin sesinin yükseldebileceği bir alan olarak görmüştür. Boal da, çağdaşları gibi burjuva tiyatrosunu eleştirirken, seyirci ve oyuncu ilişkisi üzerine alternatif pratikler geliştirmiştir. Burjuva tiyatrosunun halkı seyirci konumuna indirgeyerek edilgenleştirdiğini savunan Boal, tiyatronun halkla beraber yapılmasını savunmuştur. Ezilenlerin Tiyatrosuyla, tiyatro toplumsal ve kişisel sorunların fark edildiği ve çözüm yollarının geliştirildiği bir pratiğe dönüşmüştür.

Tiyatro özgürleşme için bir araç olabilir. Bu fikir etrafında hem feminist tiyatrolar hem de Üçüncü Tiyatro olarak adlandırdığımız gruplar toplanmıştır. Ötekilik, farklı açılardan olsa da her iki grubun da ortak kaygısı olmuştur. Üçüncü Tiyatro teorisine baktığımızda, sınıfsal, cinsiyete dayalı, kültürel ya da ırksal ötekileşme birbirine eşit durmaktadır. Üçüncü Tiyatro teorisinde önem kazanan nokta farklı yerelliklerin ortak kaygılar güttüğünün saptanmasıdır, bu da ancak geleneksel tiyatro normlarının dışına çıkmış, alternatif tiyatro gruplarıyla

mümkündür. Bu nedenle bu grupların bir araya gelmesi ve ortak çalışmalar yürütmesi kendi tarihlerini oluşturmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Ezilenlerin Tiyatrosu'na bakıldığında buradaki ötekiliğin kaynağı, sınıf ayrımıdır ve oyunlar bu soruna yönelik bir çözümü hedefler.

Feminist hareketin de çıkış noktası, Üçüncü Tiyatro'da olduğu gibi bir ötekileştirmeden kaynaklanmaktadır. Kadınlar yüzyıllar boyunca, tiyatrodan ve sahneden uzaklaştırılmıştır. Geleneksel tiyatro kadınlara sözde bir alan açsa da, bu alan eril sınırlarla belirlenmiştir. Bu nedenle bu oyunlardaki kadın karakterler de erkeğin ötekisi olarak konumlanmıştır. Karakterler kadınlara dair kalıp yargılarla hareket eder ve konuşurlar. Bu nedenle kadınlar her ne kadar sahneye çıkma hakkına sahip olsalar da, oyunlardaki kalıp yargılara mahkum olmuş ve eril bakışa sunulan bir nesne olmaktan öteye geçememişlerdir. Geleneksel tiyatronun kalıpları içerisinde sıkışmayı reddeden feminist tiyatro grupları ötekiliğin kaynağını toplumsal cinsiyet normlarına dayandırır. Kadının erkeğin ötekisi olması, geleneksel tiyatronun cinsiyetçi yapısında da değişmediğinden, kadınlar geleneksel tiyatro dışında, kendilerini anlatabilecekleri bir alan olarak feminist tiyatro teorisi ve pratiğini geliştirmeye başlamıştır. Feminist tiyatro çalışmalarıyla tiyatro tarihine geçmeyen kadın oyun yazarları, oyuncular ve yönetmenler ortaya çıkarılmış ve ataerkil söylemlerden arınmış yeni bir tiyatral dil yaratmak amaçlanmıştır.

Feminist tiyatro çalışmaları, çağdaşı deneysel tiyatrolardan da beslemiştir. Geleneksel tiyatronun kalıplarını aşan, yeni bir tiyatral dil ve beden dili arayışı Üçüncü Tiyatro grupları için olduğu kadar feminist tiyatro teorisi ve pratiğinde de

önem kazanmıştır. Feminist Tiyatro teorisi, Fransız feministlerin dil üzerine yaptığı çalışmalardan, feminist edebiyat çalışmalarından ve alternatif kadın tarihi çalışmalarından yararlanmıştır. Artuad'ya benzer şekilde, Fransız feminist dil teorisyenleri de kullandığımız dilin kültürel ve toplumsal öğretilerle yüklü olduğunu savunmuştur. Bu öğretiler ataerkil sistemin öğretileridir ve bu nedenle dil eril yapıdadır. Fransız feminist teorisyenler, yeni bir kadın deneyimlerine dayalı, çoğulcu bir kadın dili oluşturma hedefi gütmüşlerdir. Feminist edebiyat teorisini derinden etkileyen bu yeni dil yaratma çabası, feminist tiyatro teorisinin de temellerini oluşturmuştur. Hem metinlerde hem de sahnede kullanılan beden diliyle dişil bir dil oluşturma çabasına gidilmiştir.

Feminist tiyatro grupları özellikle 60'larda sanat ve tiyatroya yansıyan siyasi hareketlilik sürecinde gelişmiştir. Özellikle sol grupların yöneldiği deneysel tiyatrolar politik alanda kadına yer açmamıştır. Bu nedenle feminist hareketin 60larda ivme kazanmasıyla, feminist tiyatro pratiği de canlanmıştır. Feminist tiyatrolar diğer deneysel tiyatrolara paralel olarak kendi tiyatral dillerini ve dramaturjik tekniklerini bulmaya çalışmıştır. Feminist tiyatro grupları, Üçüncü Tiyatro grupları gibi bir benlik arayışındadır. Bu nedenle Üçüncü Tiyatro teorisi ve pratiği feminist tiyatronun zenginleşmesi ve evrenselleşmesi için önemli bir damar oluşturabilir.

Barba'nın ve Grotowski'nin çalışmalarına paralel şekilde, feminist tiyatro teorisyenleri de oyunlardaki kadın arketiplerine odaklanmış ve geleneksel metinlerde ötekileştirilen bu kadın imgelerini feminist bir okumayla şekillendirmişlerdir. Bunun

yanı sıra, Üçüncü Tiyatro'da öne çıkan yerel kültürün evrenselliği feminist tiyatro için de önem kazanmıştır. Farklı amaçlarla feminist tiyatro yapan kadın grupları yerel veya ulusal öykü ve oyunlardaki ataerkil yapıları ve kadın imgelerini deşifre etmiştir. Böylece, oyunlardaki yapıların aslında dünyanın farklı yerlerinde de süregelen ataerkil sistemin parçaları olduğunu vurgulanmıştır. Metinsel incelemelerin yanında, kadın bedeninin sahnede nasıl temsil edildiğine dair çalışmalar da yeni bir çalışma alanı açmıştır.

Grotowski'ye paralel şekilde, Cixous, tiyatronun seyirci ve oyuncu ilişkisini yeniden kurarak güçleneceğini savunmuştur. Grotowski seyircinin arınmasını oyuncuya bağlı tutmuştur. Cixous ise kadınların tiyatro yaparak, yüzyıllardır ötekileştirildikleri sahnede kendi seslerini duyurmaları gerektiğini vurgulamıştır. Böylece hem kadın seyirci hem de kadın oyuncu için tiyatro, kadınları birleştirici bir alana dönüşecektir. Bu nedenle feminist tiyatro oyuncu ve seyirci ilişkisine önem vermiştir. Farklı bir kadınlık algısı yaratmayı hedefleyen feminist tiyatro grupları için sahnede yansıtılan kadın deneyimini seyirciyle paylaşmak önemli bir faktördür.

Feminist tiyatro, feminist gündemle iç içedir. Bu nedenle, sergilenen oyunlar genellikle dönemin feminist gündemini takip eder. Kadın deneyiminin paylaşılması seyirciyi ve oyuncuyu bütünleyici, çoğulcu bir etmendir. Bu nedenle feminist tiyatrolar kadınların güçlenmesi için önemli merkezlerdir. Amatör tiyatrolarda oyuncular, grup içinde yaşadıkları kadın dayanışmasını, sahnelenen oyundan ön planda tutma eğilimindedir. Sahne kadınları için kamusal alanda sahip olmadıkları, seslerini duyurabilecekleri bir alana dönüşür. Grotowski'nin

tiyatrosundaki gibi, oyuncu için tiyatro, gerçek hayatına yansıyan, onu güçlendiren bir alan açar.

Tiyatro deneyimini paylaşan kadınlar, toplumsal ve kültürel yapıları sorgular ve kadınlık deneyimlerini paylaşırlar. Böylece yalnız olmadıklarını fark eder ve kişisel hayatlarında kendilerine bir mücadele alanı açarlar. Çalışmaların sonunda sahnelenen oyun ile bu deneyim seyirciyle paylaşılır. Ezilenlerin Tiyatrosu'na paralel şekilde sahnelenen deneyim, aslında seyircinin deneyimidir. Oyun sonunda yapılan forumlarda, seyirci ve oyuncunun paylaşımını, güçlenmelerini ve alternatif çözüm yolları bulmalarını sağlar.

Kadın tiyatro oyuncularını, yönetmenlerini ve çalışanlarını bir araya getiren The Magdalena Project, feminist tiyatro pratiği ve teorisi için önemli bir oluşumdur. The Magdalena Project bünyesinde düzenlenen seminerlerle dünyanın farklı yerlerinden, tiyatro yapan birçok kadın bir araya gelme ve deneyimlerini paylaşma fırsatı yakalamıştır. Düzenlenen atölyelerde çağdaş tiyatro teorileri ile Grotowski ve Barba'nın çalışmalarından yararlanılarak feminist tiyatro pratiğini besleyici çalışmalar yürütülmüştür. Kültürlerarası çalışmalarla kadın tiyatrolarının deneyimleri bir araya getirilmiş ve ortak sorunlar saptanmıştır. Kültürlerarası çalışmalar, feminist tiyatro teorisi ve pratiğinin gelişimi için önemli kaynaklardır.

Türkiye'de bağımsız feminist hareketin, 1980 sonrası gelişmesi nedeniyle, feminist tiyatroların ortaya çıkışı 90'lı yıllara denk düşmektedir. Feminist hareketin gündemindeki konular feminist tiyatroların gündemini oluşturmuş, tiyatro grupları

aynı zamanda bilinç yükseltme yapılan ve kadın dayanışmasının paylaşıldığı alanlara dönüşmüştür.

Feminist tiyatrolar içerisinde en eskisi, 1992 yılında Ankara’da kurulan Kadın Tiyatrosu’dur. Kadın Tiyatrosu, tiyatroyu kadınları bir araya getiren bir alan olarak deneyimlemiştir. Tiyatro oyuncular için feminist gündemin takip edildiği ve tartışıldığı bir alan açmıştır. Ankara’daki bir başka tiyatro grubu ise Tiyatro Öteyüz’dür. Tiyatro Öteyüz, amatör bir kadın tiyatrosudur. 2000’de kurulan grup Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğiyle çalışmalar yürüten tiyatro oyuncunun gelişimi odaklıdır. İstanbul’da çalışmalarını sürdüren Kadınlar Sahnesi, Eğitimsen III Nolu Şube içerisinde faaliyet göstermektedir. Amatör oyuncularla oluşan grup feminist tiyatroyla sendika içinde kadın sesini duyurmayı hedeflemiştir. Boğaziçi Gösteri Sanatları ekibinin oluşturduğu bir başka grup Feminist Kadın Çevresi’dir. Uyguladıkları kadınların tiyatrosu formuyla, oyun yazımından sahnelenmesine kadar her aşamasında kadınların yer aldığı bir tiyatro hedeflemiştir. Yalnızca kadın seyirciye oyun sergileyen ekip, bunun amacını kadınlara rahatlıkla paylaşımda bulunabilecekleri bir alan açmayı hedeflemiştir. Türkiye’de profesyonel feminist tiyatro pratiğini uygulayan tek tiyatro Tiyatro Boyalı Kuş’tur. Feminist dramatuji çalışmaları yapan grup, kadın erkek karma profesyonel oyunculardan oluşmuştur ve karma seyirciye oyun sergilemektedir.

Sayıları az da olsa Türkiye’de feminist tiyatro pratiği gelişmeye açık bir alandır. Tiyatroların her birinin hedeflerinin ve tiyatroya bakış açılarının birbirinden farklı olması feminizmin çoğulculuk anlayışıyla örtüşmektedir. Bununla beraber,

feminist tiyatro gruplarının bir araya gelerek ortak çalışmalar yürütmesi ve sorunlarını tartışması, feminist tiyatro teorisi ve pratiğinin gelişimi için önem taşmaktadır. Bu nedenle, 2007 ve 2009 yıllarında düzenlenen Uluslararası Sahne ve Kadın Semineri ve devamı niteliğinde gelişen Feminist Tiyatro Festivali'nin kadın tiyatro çalışanlarını, oyuncularını ve teorisyenlerini bir araya getirmesi alternatif bir tiyatro tarihi oluşması için çok önemlidir. Bunun yanında, *The Magdalena Project*'in desteğiyle düzenlenen oturumlar, Türkiye'deki kadın tiyatroları ve feminist tiyatroların kltrlrarası bir çalışmaya ortak olmasına zemin hazırlamıştır.

Kltrlrarası tiyatro, Türkiye'de Feminist tiyatroların gelişimi için zenginleştirici bir alan oluşturmaya başlamıştır. Kadın oyunlarının farklı kültürlerde nasıl şekillendiğini görmek, ataerkil yapının sorgulanmasında önemli bir kaynak oluşturur. Türkiye üzerinden incelendiğinde, yereldeki kültürün değer görmesi ve ötekileştirilmiş kültürlerin tiyatro aracılığıyla kaybolmaması sağlanır. Buna paralel olarak Türkiye'de birçok feminist tiyatro yerelden daha çok beslenerek gelişimini hızlandırabilir. Yerel kültürel öğelerin keşfedilmesi ve sunumu, kltrlrarası tiyatro aracılığıyla dünyadaki diğer kadın tiyatrolarıyla bir araya gelebilir, bu da feminist hareket için önemli bir çeşitlilik oluşturur. Feminist tiyatrolar aynı zamanda feminist politikanın tartışıldığı ve yerele yayıldığı alanlardır, bu nedenle feminist hareketin gelişimi için önemli bilinç yükseltme merkezlerine dönüştürülebilirler.

Teorik çerçevede baktığımızda, yirminci yüzyılda tiyatrodaki süregelen anlam arayışı Üçüncü Tiyatro teorisinin ve gruplarının gelişine kaynaklık etmiştir. Üçüncü Tiyatro gruplarının bu anlam arayışı sahnede radikal değişikliklere yer açmıştır ve tiyatronun statükocu yapısını sarsmıştır. Tiyatroda yeni bir dil arayışı Üçüncü Tiyatro ve feminist tiyatronun yollarının kesiştiği noktaların başında gelir. Üçüncü Tiyatro teorisi ve pratiği feminist tiyatro teorisinin gelişmesi ve zenginleşmesi için kaynak oluşturmuştur. Her iki tiyatronun da mevcut sisteme başkaldıran bir tavra sahip olması feminist tiyatro uygulamalarında Üçüncü Tiyatro ve Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinin kullanılmasının yolunu açmıştır. Türkiye üzerinden de baktığımızda, feminist tiyatro gruplarının ve kadın tiyatrolarının da benzeri çalışmalar yürüttüğü görülmektedir. Feminist tiyatronun süregelen anlam arayışı ve mücadelesi Üçüncü Tiyatro ve Ezilenlerin Tiyatrosu formundan yararlanarak zenginleşmiştir.

Ek 1: Kadın Tiyatrosu, Söyleşi

Kasım 2009, 2. Feminist Tiyatro Semineri, Ankara

Canan: Biz kadın tiyatrosu olarak, niye uzun süredir oyun yapmıyoruz diye soruyorduk. Kadın tiyatrosu yapmak zor ama biraz da seçim. Şu an, oyun çıkarmıyoruz, en son 2007’de buradaki festivalde oynamıştık. 1992-1993’te başladı Kadın Tiyatrosu, Kadın Tiyatrosu’nun amacı; birçoğumuz aynı şeyi söylüyoruz biz tiyatrocı değiliz, tiyatro yapıyoruz ama amacımız tiyatro değil gerçekte. Bizim tek ortak noktamız feminizm ve aslında sözümüzü söylemenin en rahat yolu çıkıp oynamak. Kendi aramızda şarkı söylemeye alıştık, kendi aramızda oyun oynamaya alıştık, sokaklara biraz alışık değiliz, ama hemen alışabiliyoruz. Feminist olmayı öğrendiğimiz yer oldu aslında Kadın Tiyatrosu.

Benim için Kadın Tiyatrosu’nun anlamı gerçekten oydu, feminizmi ilk defa orada duydum, kadın olmak ne demek, kadın dostu ilk defa orada duydum. Ben spor bilimleri gibi eril bir alandan geliyorum. O zamanlarda öyleydi ve benim için apayrı bir ortam oldu. Gerçekten feminizmi öğrendim ve kadın olmayı öğrendim.

Didem: Bu on beş, on altı yıl boyunca sokaklarda, sendikalarda, şenliklerde gecekondularda, avlularda, okullarda, kendi evimizde oyunlar yaptık. Bir iki kez sahnede oynadık. Bununla birlikte yaşadığımız deneyimler önemli. Bununla birlikte, biz de çok sıkı politik tartışmalar yaptık ama sonuçta biz kendimize kadın topluluğuyuz diyebildik, bunun içinde feminizm var ama hakikaten bir şey var bizim dostluğumuz, kadınca bir araya gelişimiz, dertlerimizi paylaşmak var mesela bir orgazm öykülerimiz.

Şu an çoğumuz akademide yer alıyoruz ama Kadın Tiyatrosu’nun bize kazandırdığı feminist bilinçle aslında feminist çalışmalar yapıyoruz ve feminist platformlar oluşturmaya çalışıyoruz, çok apayrı yerlerde yapıyoruz bunları. Benim için Kadın Tiyatrosu feminist bir

durak. Ama onun dışında çeşitli nedenlerle de oyun çıkaramıyoruz, dışarıda o sistem dediğimiz toplumsal normlardan biz de müzdaribiz, bizim de gelirimiz yok, dışarıdaki o hareketten biz de korkuyoruz ama ben bunun biraz da tercih olduğunu düşünüyorum, yani biz dört beş saat, kadın sorununu tartışıp, oyun sonraya kalsın diyebiliyoruz.

Canan: Siz bizden biraz farklısınız. Sizin gerçekten çalıştırıcılarınız, yazar, çizer, oyuncu, yönetmen gibi ayırdığınız şeyler var bizde hiç biri yok. Biz ortaklaşa yazıyoruz, ortaklaşa yönetmenliğini yapıyoruz bazen atlıyoruz, bazen çıkarıyoruz, bazen unutuyoruz. İyi oyuncu kelimesini asla kabul etmiyoruz. Nasıl isteniyorsa, öyle oynanmasını istiyoruz. Yaşadığımız ortak şeylerden yola çıkıyoruz, ortaya koyduğumuz oyunlar keşiliyor. Biz gerçekten sokaklarda oynadık. Sadece *Kırmızı* oyunumuzu sahnede oynadık. *Maria* da oldu ama onu sokakta da çok oynadık. Onun haricinde tüm oyunlarımız sokak oyunu.

Dinleyici: Peki neden oyun yapmayı bıraktınız?

Didem: Aslında oyu yapmayı bırakmadık, aslında sıkıntılarımız var, kadın olmaktan kaynaklı sıkıntılarımız var. Çoğu arkadaşımız evlendi, çocuk sahibi olanlar var, yurtdışına gidenler, şehir dışına gidenler var. Arkadaşlarımızın çoğu akademik alanlara dağıldı, bunlarla ilgili sıkıntılarımız var, bu nedenlerle bir araya gelemiyoruz. Fakat geçen seneden beri, buluşup üzerine konuştuğumuz bir oyunumuz var, tartışıyoruz ama çalışma düzenine başlamadık. Yani şu an sokakta sahnelediğimiz bir oyunumuz yok ama kadın tiyatrosu yaşıyor bir arada. Bizim esas derdimiz tiyatro yapmak değil, bizim amacımız bu grubun kadın birlikteliği.

Canan: Sadece oyunda çıkarmadı kadın tiyatrosu, kitap yazma aşamamız oldu. cdler, fanzinler yaptık, okuma tiyatroları yaptık. Bir tane boncuklu defterimiz vardı bizim, o zamanlar her oyun sonrası birisi yazıyordu deftere amam bizim uzunca bir süre 8-9 yıl tarihimizi takip ettiğimiz bir metindi. 4 yıl sonrasında tekrar yazdık yeni bir defter aldık ama

2 sayfa doldu bıraktık. Şimdi buraya gelince motive olduk toplandık, oyun yapalım dedik, mesela, ama toplanamıyoruz ben bilmiyorum.

Dinleyici: Sokakta tiyatro yapan kadınlar neler yaşadılar ve onları seyreden kadınlarda ne gördüler ne paylaştılar.

Canan: Biz 1994'te Odtü'de oynadık, devrimciliğin biraz alevlendiği bir ortamda oynadık. Çok yakın arkadaşlarımızdan çok politik eleştirilere uğradık. Sonrasında yüzümüze bile bakmadılar. Giydiğimiz eteğimize laf ettiler.

Dinleyici: Ben içeriğini merak ediyorum. Sizin tiyatrouzda oyunlarda nasıl temalar vardı?

Didem Ö.: Şarkılar var, danslar var. Örneğin, mesela *Adı İsmet* vardı. O zamanlar çarşafklar kullanarak hani farklı erkek ismet, asker ismet, doktor ismet, koca ismet vardı, farklı erkekleri ve onların bize yaptıklarını gösteriyorduk bir şekilde. Şiddet, tecavüz, taciz, tecavüzcü ismet vardı. *Daye Min Ez Puştin*, Kız çocuğunun gözünden savaşı anlatıyordu. Mesela bu oyunun Elmadağ'da oynarken zorluk çekmiştik, Kürtçe olduğu için oynamayın demişlerdi. *Maria* apayrı bir oyun, dansa dönük bir oyun, o da İtalya'da geçmiş bir olaydı. Askerler köyü bombalıyorlar ve köyün bütün erkekleri savaşta, tam da düğün zamanı askerler geliyor, kadınlar allarını şallarını takıyor ve oyunlarını isyan olarak kullanıyorlar. Kendilerini uçurumdan atıyorlardı. Bir tane oyumuz *Kırmızı*, o da yine farklı kesimlerden kadınları anlatıyordu. Bizim kendi öykülerimiz vardı ya da duyduğumuz öyküler vardı, farklı kesimlerden kadınların yaşadığı şiddetti ana temel.

Dinleyici: Peki oyun oynadığınızda seyircilerden aldığımız tepkilerden bahseder misiniz? Tabii şunu demiyorum. Sokak tiyatrosu yaparak birden bire farkındalık artmaz ama sokak tiyatrosu üzerine bu kadar emek vermişsiniz. Bu deneyiminizi

öğrenmek istiyorum nasıl iletişime geçtiniz? Şurada şunu eksik yaptık geçemedik dediğiniz oldu mu?

Didem: 1996'da *Maria* oyununu ilk oynadığımızda, Yüksel Caddesi'nde oynamıştık. Ve gündem çok politik bir gündemdi. Çok fazla gözüaltılar vardı. Ve biz o tarihte Yüksel'e çıktık oyunumuzu oynadık. Feci derecede polis tacizine maruz kaldık. Yüksel Caddesi'nde bizi seyreden kadınlar, o sırada polis hepimizin kaydını almaya çalışıyor. Polis soruyor: "Bunlar kim, hangi grup?" Seyirci kadınlar: " Kadın Tiyatrosu" dedi. "Şu kadının adını soruyorum adı ne?" dedi, "Kadın Tiyatrosu" dedi, "Sen kimsin?" dedi, herkes aynı şekilde "Evet, ben de Kadın Tiyatrosuyum" dedi. Hani filmlerde olur ya gerçek ve etkileyici bir şey. Böyle bir deneyimimiz vardı ki sürekli gözüaltılarının olduğu bir dönemdi. Bir de dört yıl bir ara vermişliğimiz var ve bu bizi korkutan bir dönem oldu. *Oruç* adlı oyunumuzda *Oruç* forum tiyatrosu tarzındaydı. Sadece kadınlara ait alandı ve bir sürü kadın vardı, o oyun oynanırken arada bir kesiliyordu ve işte kadınlar kendi hikayelerini anlatıyorlardı. O kadar fazla hikaye vardı ki ve o kadar fazla kadın derdini anlatmaya çalışıyordu ki, oradaki kadınlardan birisi kalktı ve çılgılık atmaya başladı, buradan karar çıksın, eğer buradan karar çıkarsa ben kocamı boşayacağım ve eğer karar çıkmazsa o eziyeti yaşamaya devam edeceğim. Biz korktuk. Bir şekilde o kadına yardımcı olabilirsin, destek olabilirsin, yardımcı olabilirsin bir şekilde ama her daim yanında olamazsın. O böyle bir kurtarıcı bekliyor, biz de kurtarılmış değildik ki. *Oruç* oyununda o kadar çok kadın bize aynı tepkilerle geldi ki, Kadın Tiyatrosu'nu herkesin derdini çözdüğü bir yer olarak gördüler ve biz orada biraz korktuk. Kabuğumuza çekilmek zorunda kaldık çünkü böyle tepkilerle karşı karşıya geliyorduk, biz de ne yapacağımızı bilmiyorduk. Bu nedenle susmayı tercih ettik yani biraz o kendiliğinden de geldi. Dört seneden sonra yaptığımız iş *Kırmızı* oyunu oldu. Sonrasında sokakta Dünya Kadınlar Günü için yapılmıştı. Ankara'da Yüksel Caddesinde oynadık, Mamak da bir parkta oynadık, aslında orada bizi istemediler, orada bir etkinlik vardı, bizi çağırmışlardı ama sıramızı sürekli ertelediler. En sonunda siz oynamayacaksınız dediler. Biz de inatlaştık, program bitsin biz

burada oynayacağız dedik. Sonrasında bizim oynayacağımız görünce anons etmek zorunda kaldılar. Ve biz orada oyunumuzu oynadık.

Ek 2: Tiyatro Öteyüz, Röportaj

Ekim 2009, Ankara

Oyuncu olarak bireysel deneyimleriniz neler? Tiyatro sizi nasıl etkiledi?

Aysel: Arkadaşlar ilk önce bu tiyatro topluluğunu halk evinde kurdular. Ben iki yıl sonra katıldım, katıldığımdan beri yedi sekiz yıl oldu. Ezilenlerin Tiyatrosu diye başladılar. Oğuz'un çalışmaları doğrultusunda 8- 10 kişi vardı halkevinde yıl olarak 2002'nin sonunda katıldım. Halk evi bünyesinde 2007'ye kadar çalıştık. İki yıldır da dernekleşerek kendi tiyatromuzu kurduk. Şu an bir yere bağlı değiliz. Bu çalışmaların bir kadının gelişiminde çok büyük değişiklikler kazandırdığını gördük.

Bireysel olarak siz neler düşünüyorsunuz? Yani tiyatroya başlamadan önce ve sonrası?

Aysel: İlk katıldığımda çekimserdim. Bir de bu işi profesyonel olarak yapan gruplar var, kendimiz onlarla kıyaslayınca bunun gerginliği ister istemez oluyor. Bir de kadınlar yaptıkları her şeyi önemserler ve çok iyi olmasını isterler. Onlardan detay kaçmaz. Bu anlamda kendimizi eksik hissettiğimiz yerler oldu ve bu anlamda Oğuz iyi ki var. O hayatımıza çok şey kattı diye düşünüyorum. Ben öğretmenim, emekli olduktan sonra tiyatroya başladım. Oysa biz hep dışarıda sosyal ortamda kalabalıklarla bir arada olmuşuzdur. Tiyatroyla çok farklıymış. O anlamda gerçekten inanarak yapmak seni gerçekleştiriyor. Hayatımızda o kadar çok şey varmış ki aslında söyleyemediklerimiz, korkularımız ya da yapmak isteyip de yapamadıklarımız. En basitinden bu ailede, çevrende, hani bir hikaye vardır ya kralın çıplak olmasını korkudan söyleyemezler, işte tiyatro tam öyle bir şey, ben öyle hissediyorum. İyi ki de gelmişim. Hem bireysel olarak hem kadınlar olarak

çok şeyi içimize atmışız, konuşmamışız. Bu eşimiz olabilir, ailemiz, arkadaşımız, çocuğumuz olur. Çok şeyi erteleyip söylememişiz. Ama hep kırılganlıkları içimize atmışız, gömmüşüz diye düşünüyorum ben. Kendimiz ifade etmenin şekli bu tiyatro. Bu anlamda çok büyük bir araç. Bir dil ve aynı zamanda bedensel bir dil bunu da gözlemliyorsun.

Gülsel: Beni gruba çağıran Aysel oldu, gel bu sana da çok iyi gelecek dedi, sıkıntılarımla olduğunu biliyordu. Bir gün atölye çalışmalarına katıldım ve bir daha hiç aksatmadan bütün çalışmalara geldim. Hem katılmaktan zevk aldım, hem de bu ne çocukluk dedim. Ama bunun beni çok rahatlattığını gördüm. Küçüklüğümde beri kendime ben özgürlüğüne çok düşkün bir insanım derdim, ama toplumsal kalıpların içine girdiğimde özellikle aile yaşantısının içine girdiğimde, bu özgürlüğümün dilde olduğunu ve asla özgür olmadığını fark ettim. Hep diyordum çevremde ne kadar görünmez bağlar var, oysa ben evliliği özgürlük için istemiştim. Çünkü kedime ait bir evim olacak ve eşim olacak. O da benim gibi düşünen bir insan, annem babam değil. Benimle aynı kuşakta, bu beni daha çok rahatlatacak, sosyal ilişkilerimde, günlük yaşantımda zorlamayacak diye düşünüyordum. Bunlar pembe hayallermiş. Toplumumuzda bir erkekle yaşamak çok zor çünkü. Uzun süre ben özgürlüğümü seviyorum desem de bunlar hep havada kaldı. Bu tiyatro çalışmasına başlamamla, aile ilişkilerim devam etmesine rağmen, ben o görünmez bağlar dediğim bağları tek tek kopardım. Bu bağların olduğunu biliyordum daha öncesinden ama kendimi mahkum ediyordum o bağlara. Ben çalışmaya başladığımda, eşim de çocuklarımda onlara zaman ayıramayacağımdan kaygılandı. Ama benim daha mutlu olduğumu gördüler. Bendeki rahatlık onlara da yansdı. Tabii ki yargılanıyorum da çünkü biz ataerkil bir toplumuz. Ne kadar başkalarının söylediğine kulak asmam deseler de böyle. Kış saatlerinde çalışmalara gece geç saatlerde gidip gelen biri, komşular camlardan bakıyor ve ailem de bunu göğüslemek zorunda kaldı. Bireysel ilişkilerde böyle yansdı. Tiyatro içerisinde en sevdiğim bölümler, atölyeler ve hani bir sonraki senenin oyunu bir konuyu tespit ediyoruz ya, o araştırma dönemlerinde, gazete kupürleri, kitaplar, o konuyu yaşayan insanlarla

konusmaktan tezlere kadar, hayattaki duruşumun değiştiğini görüyorum. O kadar öğretmenlik hayatıma rağmen, burada isteyerek çok şeyi inceliyoruz. Akademik bilgimin de arttığını gördüm. Tiyatroyla birlikte bir konu üzerine okuma, doğaçlama ve bir sonuç bir ürüne ulaşma sürecinde akademik bilgi edinme beni çok mutlu ediyor. Oyun sergileme sürecinde çok gergin oluyorum, son birkaç gün hiç uyuyamıyorum, oyun sergilendikten sonra müthiş gevşiyorum. Bu öğrendiğim şeyleri sahnede paylaşmak kaygısı beni çok geriyor. İstiyorum ki bir sürü kadın bu deneyimi yaşasın, eğer bir kadın bir şeyi fark ederse, hareketine yansıtıyor, gülmesiyle konuşmasıyla duruşuyla. Hayatına kattığın farkındalık hayatına ve sana yansıyor. Şunu da söylemek istiyorum, tiyatromuzun kuruluşunu sağlayan bir erkek, bir kadın tiyatrosu. Buraya çok farklı ruh haliyle gelmemize rağmen, hepimiz birbirimizi olduğumuz gibi kabullenmeyi öğrendik. Bize çok büyük desteği oldu.

Aynur: Beni arkadaşım Aysel Halk Evlerinde bir tiyatro çalışması olduğuna dair haberdar etti. Ben lisede tiyatroyla ilgilenmiştim ve çok sevmiştim. Konservatuara gitmek istedim ama eşimle flört ediyordum izin vermedi. Sahnede olmayı hayal ederken, tiyatroya seyirci olarak bile gidemedim. Çok yoğun ve stresli bir yaşamım oldu. Bütün bedeni kaleleri zapt olmuş bir ülke olarak hissediyorum kendimi. Çevremin ya da eşimin istediği gibi bir kadın olmak içime hiç sinmedi. Hep kendimi alanlarda, toplumsal sorunlarda, ya da kadın hareketinin içinde olmak istedim ama faşist bir baskıyla hep durduruldum. Diyeceksiniz ki kendini bu kadar güzel ifade edebilen biri nasıl karşı gelemiyor. İki kere adamı boşadım, iki kere geri aldım. Ve en son buraya geldim. Ve eve gittiğimde bırakın ben artık elli yaşıma geldim, ne zaman öleceğim belli değil, ne kadar yaşayacaksam artık ben sevdiğim işi yapacağım dedim. Karşı çıkmadılar ama ifadelerinden onaylamadıkları belliydi. Ama buraya geldikten sonra bana yazma isteği geldi. Hikayeler, yarı yaşanmış yarı kurmaca hikayeler yazdıkça çok mutlu oluyorum. Çok depresyona giren bir insandım içimde isyan vardı, bana dayatılan yaşamı hiç sevedim, kurtulamadım da çünkü izin vermediler. Eşimin ya da oğlumun yüzlerinde küçümser bir ifade vardı. İlk oyunu izledikten sonra bakışlarının değiştiğini

gördüm. Çok büyük bir terapi. Bir yarış atı düşünün koşmak istiyor, koşmasına izin verilmiyor, birden kapılar açılıyor ve son sürat stada dalıyor. Ben kendimi öyle hissediyorum, kapılarımı zorla belki kendim açtım ama hayata dört nala koşuyorum. Bu arada Oğuz ve Cangül'e çok teşekkür ediyorum. Onların emeğine çok büyük saygı duyuyorum.

Ayten: Ben buraya Gülsel sayesinde geldim. Aslında sosyal olarak aktif bir insanım ama Batıkent'te böyle bir çalışma olacağını düşünmemiştim. Halk Evine de gitmek istemiyordum çünkü aileden çok kişi gidiyordu. Geçen yıl Halk Evinde drama aldık buraya ek olarak. Ben emekliyim psikolojik danışmanım. Seyirciyi düşünmeye sevk etmek gerektiğine, araştırmaya yönlendirmek gerektiğine inanıyorum. Bir taraftan da beden dilinizi kullanmayı öğreniyorsunuz. Enstrümanınız sizsiniz bedeniniz. Düşünce, duygunuz, sesinizi kullanma becerisini kazanıyorsunuz. Bireysiniz ama toplumsalsınızda. Ben evli değilim hiç evlenmedim, özgürlüğüme çok düşkünüm, özgürlüğümü birine satmak istemedim, ama hiç de özgür değilmişim, değilim. Özgürlüğümü kısıtlayanlar yine ailem, eğitilmiş olsa da, erkek az olsa da ataerkil bir baskı var.

Aynur: Bir ülkenin kadını özgür değilse, erkeği asla özgür değildir. Kadın eziliyorsa, duygularına ket vurulmuşsa, erkek esirdir zaten.

Ayten: Yazdıklarım ve okuduklarımda daha dikkatliyim, izleme becerisi kazandım. Tiyatro aslında hepimizin içinde, hepimizin rolleri var hepimizin zırları var. Bunları atıyoruz aslında kısmen olsa da. İç dünyamızı paylaşıyoruz burada ve birbirimizi olduğumuz gibi kabul ediyoruz. Kendi içimdeki kaygıları korkuları endişeleri yavaş yavaş ortaya çıkarabiliyoruz. Büyüyoruz.

Kozet: Ben küçük bir köyde baskı altında büyüdüm. Liseyi bitirince de evlendim zaten. Evlendikten sonra hep baskı altında büyüdüğüm için, iyi bir anne, iyi bir eş, iyi bir gelin olarak görüldüm. Yirmi yıl böyle geçti. Bir mahallenin içinde hiçbir yere çıkmadım. Daha sonra kırk iki yaşına girdim ve artık iyi olmak istemiyorum dedim, kötü olacağım. Hep sessiz bir kadındım. Artık böyle olmak istemiyorum. Ben hayatımda bir kez tiyatroya gittim lisedeyken, ve buraya geldim sahne aldım. Demek ki ben de varmışım ve herkes beni iyi olarak bilir sever ama ben kendimi sevmezdim. Kendimi sevmeye başladım.

Hilal: Ben birazcık konuşma özürüyüm, yıllarca basturdılar. Ne dediysem ilginç geldi susturdular. Elimi neye attıysam, sen otur yapamazsın, ne yapmak istesem engellediler. Şu an sıkıntı çekiyorum.

Tiyatro çalışmalarınız nasıl başladı?

Hanife: Batıkent Halkevinde bir drama çalışması olarak başladık, burada drama tiyatrodan çok bir kadın çalışması, özgüven çalışması olarak başladı. 30 Mart 2001’de başladık. Kimse birbirini tanımıyordu herkes kendi halinde çeşitli kadınlar. Okuma yazma sıkıntısı olanı var, öğrencisi vardı, çoluk çocukluğu vardı. Bir kadın çalışması olarak başladı dedik ki bir oyunla bitirelim. Bir gün doğaçlama yaptık, iki gün prova aldık ve oyuna çıktık. Ve oyun çok güzeldi çünkü herkes kendini oynuyor, ütü mü gelmedi, gözleme mi yapmadık sahnede. Bu çalışmalarda kadınların gelişimini görmek çok keyifliydi. Kendini gruba katması ya da hayata dahil olması. Üniversite mezunu da olsanız, kadınlar üzerinde bir baskı var. Ama burada kadın dünyada var olduğunu görüyor, kendi fikridir. Bu yüzden oyunlarda hiç hazır metin kullanmadık. Konuyu da birlikte seçeriz, herkes bu konuyu araştırır, paylaşılır, tartışılır ve sonunda bir şeyler ortak çıkar. Mesela biz sağlıkta dönüşüm çalıştığımızda şöyle bir tepki aldık, efendim siz kadınsınız neden kadın çalışmıyorsunuz. Ama kadın dayak yiyen, cinsel ilişkiye girilen, çocuk büyüten bir varlık değil, bu kadın yaşıyor. Yaşıyorsa bir yerde bir yere gidiyorsa ulaşım onunda sorunu, sağlık onunda sorunu. Aramızda bir tanesi erkeksiz

hayatta kalınamayacağını düşünen, üzerine kuma gelip, evini terk edip çocuklarıyla ayakta durmaya çalışan, buna rağmen erkeksiz de ayakta durulamayacağına inanan bir kadın var. Bu çalışmadan sonra gündelikle hayatını kazanan bu kadın, seks de benim hakkım diyebiliyor ve tek başına ayakta durabileceğine güveniyor. Hayatı sorguluyor, kendini sorguluyor. Ben müthiş bir özgüven kazandım tiyatroyla.

Oyunların gelişimi nasıl oluyor?

Hanife: Kara Ana da töre üzerine durmak istedik. Bu da ortak kararımız. Yaşanmış olaylardan, gazetelerden, atölye tartışma döneminden sonra doğaçlamalar yapıyoruz ama doğaçlamalarda her gün bir tartışmayla ilerliyoruz mesela namus. Doğaçlamalardan seçkiler yapıyoruz. Kara Ana başladı yazıldı, televizyonda bir töre fırtınası başladı ama bizim ki farklı, tüm dünyadaki kadınlar aynı şeyi yaşıyor, kiminin daha vahim kiminin orta vahim, Ve kazanılmış haklara bakıldığında müthiş bir kadın çalışması hissediyorsun, özellikle feministlerin mücadele ettiği bir nokta.

Hanife: Kadın bir taraftan ağlarını kendi örüyor, biz araştırırken en acımasız ve en acı kararları da kadınların aldığını gördük. Bu noktada *Kara Ana* onu da ifade ediyor. En acımasız kararları yine kadınlar konusunda kadınlar alıyor. Dul kadını kadın öteler, kadın da töreyi besliyor, güçlü bir çark var. Dekorda ağlar vardı. Renkleri kullandık. *Kara Ana* beyaza oturdu, biz siyaha oturduk. Dekor mahiyetine ilk defa *Kara Ana*'yla geldik. Kadın, erkek rolüne geçtiğinde gerçek erkek, istemediğimiz erkek sahneye geçiyor. Onun için böyle bir uygulama yok.

Seyirciye bakış açınız nasıl, pozitif ayrımcılık uyguluyor musunuz?

Seyirci konusunda bir kısıtlamamız yok. Bir kadın topluluğu olunca, sadece kadınların geleceği düşünülüyor bazen ama böyle bir uygulama yok. Ben yanlış buluyorum. Erkek de görsün kadının ne yaşadığını. Mesela kürtajla ilgili çalışacaktık biz, ama her kadının

yaşamasına rağmen çok dokunulmaz bir konu. Bu bir şiddet, erkeğin haberi bile yok. Zaten kadın biliyor bu deneyimi, erkeğin de anlaması lazım. Oyunlarımızda mesaj vermektense düşündürmek amacımız.

Ne tür problemler yaşıyor?

Hanife: Genellikle neden yalnız kadın konusunda oyun yapmıyorsunuz diye eleştiriler aldık. Çünkü nefes aldığımız her yer aslında bizim sorunsalımız. Konumuz ne olursa olsun bazen yalnız kalıyoruz. Maddi sıkıntımız her zaman var. Kendi yetilerini fark ediyor kadınlar. Mekan problemimiz var. Bu kültür evi kapısını açmasaydı, parklarda yapıyorduk çalışmaları. Evde denedik ama evde güne dönüştü. Mekanımız olsa çok daha farklı çalışmalarımız olacak.

Oyunları kaç kez oynuyorsunuz?

Bu oyunda sekiz kez oynadık. Destekler aldık. Dışarıda gidebiliyoruz. Köyde oynamadık ama çok istiyoruz.

Neden bağımsız olmayı seçtiniz?

Şimdi eğer kadın her yerde diyorsak bir yerde olursak, belli seyirci kitlesi gelecek. Biz önce Halk Evi'nde idik, oradayken de farklı kitlelere ulaşmayı istedik ama bağımsız olarak hareket etmek daha güzel. İzmir'de varoşlarda oynadık, tiyatro görmemişler ama sana Yıldız Kenter muamelesi yapıyor evine geldin diye. Halk Evindeyken kendi kesmin geliyor. Kendi içinde anlatacaksın kendini. Tartışan kesme sunmaktansa, hayatında kendi kendine olan insanlara sunmak. Mesela hep istediğimiz forum tiyatroları henüz yapamadık.

Kendinizi feminist bir tiyatro olarak görüyor musunuz, kendinizi bu çerçevede nerede görüyorsunuz?

Ben tek bir şey söyleyeyim, bu grup feminist olmaktan çok korkuyor çünkü feministin kavramını yanlış kavramışız. Tiyatro bizim için bir araç, bizim ki daha çok kadın çalışması tiyatrodan öteye bir kadın çalışması, tabii yaptığımız güzel olsun istiyoruz, fakat oynayan önemli. Oyuncunun kendi potansiyelini fark etmesi önemli. Hiç türkü söylememiş var, o öncelikli tabii ki bu profesyonel bir çalışma olmuyor. Akademik destekler o kadar önemli ki bizim için, çünkü para veremiyoruz. Kadın tiyatrosu olması çalışmalara daha rahat gelmemizi sağlıyor. Bu sefer, bizi engelleyen eşimiz çocuğumuz olacaktı. Her ne kadar özgürüz desek de kadın tiyatrosu olması bizi rahatlatıyor.

EK 3: Feminist Kadın Çevresi, Röportaj

Eylül 2009, İstanbul

Feminist Kadın Çevresi'nin kadın tiyatrosuna yönelişi nasıl oldu?

Aysel: Feminist Kadın Çevresi'nden başlayan bir hareket. Feminist Kadın Çevresi, doksanların başında, Boğaziçi merkezli bir kadın hareketi olarak başlıyor. İçerisindeki kadınlarda tiyatrocu, müzisyen ve dansçı, aktivist, feminist ve folklor kulübü ve Boğaziçi Üniversitesi oyuncularını içerisinde çalışan öğrenci aktivistler, bağımsız bir kadın hareketi olarak feminist kadın çevresi kuruyorlar ve bu aslında kendi eğitim araştırma çalışmalarını düzenleyen, kendi politik çizgisini belirleyen ve feminizmin pek çok koluyla ilişki içerisinde. Özellikle diğer kadın gruplarıyla da ilişkili içerisinde politik alanda da çok fazla var olan bir grup oluyor FKÇ. Temel alanı gösteri sanatları, çünkü aktivistlerin hepsi sanatçı. Dolayısıyla her Sekiz Mart'ta bir festival düzenleniyor, kadın şenliği yani, bugünkü kadın araştırmaları kuruluyla devam ediyor bu gelenek. Festivalde de, kadın şenliğinde de birçok etkinlik yapılıyor. Konserler, tiyatro oyunları. Kadınlara mahsus gösteriler yapılıyor. Sekiz Mart akşamı minik konser ve skeçler yapılıyor kız yurdunda, aynı zamanda sergiler kitap sergileri gazeteler gibi başlıyor etkinlikler, bunların içerisinde de ilk defa meydan konserleriyle

başlıyor, üretim sürecinde de, seyirciyle buluştuğu anda da kadınlara pozitif ayrımcılık yapan kadınlara mahsus bir tiyatro.

Kadınların tiyatrosu terimin kullanmanızın nedeni nedir? Türkiye’de feminist tiyatro olarak kendini adlandıran gruplar var kadın tiyatrosu olarak adlandıran gruplar var. Siz *Kadınların Tiyatrosu* diyorsunuza göre fark ne? Çünkü siz de feminist dramaturgi kullandığınızı söylüyorsunuz. Yaratığı şey sizin için ne? Seyircinin sadece kadın olması mı buradaki temel etken?

Aysel:

Bu sonucu oluyor aslında. Feminist tiyatro da, kadın tiyatrosu da aslında kendi feministtir ve üretim sürecinde ve seyirciyle paylaştığı noktada erkekleri de barındırabilir ama asıl olarak kadınların etkin olduğu formlardır. Kadınların tiyatrosu sadece kadınların etkisinde, her aşamayı sadece kadınlarla paylaşan bir tiyatro ve feminist bir etkinlik tabii feminist seyirci gibi bir talebi yok. İlk önce kadınlarla tartışmak o anlamda tamamen pozitif ayrımcılık üzerine kurulu bir şey. Geleneksel kültür içinde kadın günleri vardır. Kadın günleri bir başkaldırıya işaret etmez. İzinli gösterilerdir bir anlamda, yani hoş görülür kadınların kadınlar günü yapması ya da kadınlar matinesine katılması ama bu eğlence ortamlarının içine ciddi bir feminist özgürleşme potansiyelini barındırdığını düşünüyoruz aslında. Oradan devir alıyoruz bu formu ve feminist dramaturgiyle birleştirdiğimiz zaman gerçekten feminist bir eyleme dönüştüğünü düşünüyoruz yaptığımız şeyin.

Okul dışındaki sergilediğiniz oyunlarda da seyirci pozitif ayrımcılığınız geçerli mi?

Aysel: Geçerli.

Bunun nedeni ne peki? Yani erkek seyirci olmamasının nedeni ne bu oyunlarda?

Aysel: Öncelikle ortaya koyduğumuz meseleyi kadınlarla tartışmak ve modernizmin içinde giderek eriyen kadınlara mahsus etkinlikleri bu şekilde yaşatmaya devam etmek. Sonuçta,

erkekler pek çok alanı paylaşıyorlar ama modernleşmeyle birlikte bu eşitlik ve yan yanalık teoreminin yanıltıcı bir teorem olduğunu da düşünüyoruz yer yer. Bu bir ayrışmayı talep etmiyor ama öncelikle o eşitlik sağlanana dek, kadınların pozitif ayrımcılık hakkının olduğunu söylüyoruz. Pek çok başka etnik grup da öyle. Mesela belli oyunlar oluyor, çok fazla gözlemim var, bu oyunun erkeklere de açılabilir. Kadınların tiyatrosu da, kadın tiyatrosu da, feminist tiyatrodur. Aslında kadın meselesini içeriyor, konu olarak çok ayrışmıyorlar. Orada sadece tartışma biçimi farklılaşıyor. Yani hepsi kadın meselesini içeriyor.

Peki seyirci ne kadar dahil bu oyuna? Kadınlarla da paylaşma dedik belirli bir noktada.

Aysel: Pek çok seyirci “bunu annemle izledim hepimiz çok güldük eğlendik” demiştir. Ama bir erkek de olsaydı bu salonda bu kadar çok gülemeyebilirdik bu oyuna ya da bu kadar çok paylaşım bu düzeye gelemeyebilirdi. Gösteriyi kadınlara hazırladığımız zaman, kostüm tasarımıınızdan, dilinize, kullandığınız argoya ya da bir şeyleri tartışma biçiminize kadar çok etkiliyor.

Amaç kadın tarihi yaratmak mı? Bize şimdiye kadar bir sahne verilmedi şu an da seyircide biziz sahne de bize ait, biz kendimizi bulalım anlayışı mı var?

Aysel: Bütün aşamaları kadınların yürüttüğü bir etkinlik devam ediyor. Bunun yürümesi gerekiyor, sonuçları her zaman açılıyor. Tartışmayı sadece kadınlar arasında yürüttükten sonra bu tartışmayı eşiyle, abisiyle, babasıyla, insanlarla tartışmaya devam ediyorlar, o bilincin bir anlamda kadınların arasında paylaşılması. Oraya da kadınlar bir hükümet bir grup gibi bakmamak lazım.

Sizin oyuncu olarak gözlemleriniz ne oldu? Çünkü kadın seyirciye oynuyorsunuz. Oyuncunun gördüğü seyirci ve seyircinin verdiği tepkiler nasıl?

Aysel: Seyirci profili çok değişiyor. Hiç sınırlanmıyor. Küçük kız çocukları da gelip izliyorlar, yaşlılarda gelip izliyorlar. Oyunun tartıştığı mevzuya bağlı olarak da değişiyor tepkiler ama genelde istemeyerek giren kadınlarında “bu oyunun böyle izlenmesi gerekiyor” dediği çok fazla oldu. Oyunu izledikten sonra reddeden bu formu ve yapılmaması gerekir diyen hiç seyircimiz olmadı. Çok tepkili girmelerine rağmen çıkışta görüşleri değişiyordu. Şöyle şeylerde oluyordu, erkeklerin de bunu izlemesi lazım ama başka bir zaman. Karma seyirciye de açın ama bunu da yapmaya devam edin gibi tepkiler oluyordu.

Belki de kadınların kendine özel bir alan hissetmesi gerekiyor, bunun da etkisi olabilir mi?

Aysel: Kesinlikle. Kamusal alan o toplumsal cinsiyet rolleri bizim davranış kalıplarımızı çok etkiliyor. Kadınlara mahsus alanlarda bunlar ortadan kalkmış oluyor bir yönüyle ama bir yönüyle de devam ediyor. Çünkü gelen kadınlar gerçekten çok heterojen. Çatışmalı bir ortamda var haliyle, türbanlı, açık ve Kürt bir kadın yine yan yanalar. Aralarında hala çok ciddi farklılıklar var. Bu bir kadınlık sorumluluğu kapsamı altında buluştuğunda, o çatışma yan yana devam ediyor. Çatışmanın kesinlikle devam etmesi lazım. Biz, o zaman birbirini pohpohlayan ve onaylayan bir bilinç yükseltmeden bahsetmiyoruz. Mesela, *Yedi Kadın* oyunu yedi farklı kadının hikayesini anlatıyordu ve bu seyircide de karşılığını buluyordu, çok ciddi hararetle tartışmalar oluyordu. Bütün oyunlardan sonra söyleşi yapmaya dikkat ediyoruz çünkü oyunlar kadınları doğrudan sahneye davet etmiyorlar ama her oyundan sonra söyleşiler yapmaya çalışıyoruz ve o şekilde seyirciyi dahil ediyoruz. Her oyun, her gösteriden sonra, belli nüanslarda değişiyor. Mesela, şu an kitap olarak basılan metinler, oyunun ilk hali oluyor, sonra çok değişimler geçiriyorlar.

İlk sergilediğiniz oyun Yedi Kadın mı?

Aysel: İlk kampüs dışına çıkan oyun *Yedi Kadın*. Ondan önce 97 yılında FKÇ’nin ilk oyunu burada oynanıyor. 2000 yılında *Uykudan Önce* aslında ilk kadınların tiyatrosu örneği ama

sadece Boğaziçililere 8 Mart'ta oynanıyor. Sonra, *Bir Kadın Uyaniyor* isimli oyun oynanıyor 2001'de. 2002, *Yedi Kadın*, bu sefer Boğaziçi'nin dışında açılıyor ve profesyonel bir oyun oluyor. Yaklaşık yedi bin seyirciye ulaşmıştı devam etti, sonra *Bir Kadın Uyaniyor*, şimdi de Otobüs.

***Bir Kadın Uyaniyor*'un oyuncusuydunuz. Oyun sizi nasıl etkiledi? Bir kadın olarak nasıl etkilendiniz, seyirciyi hiç göz önüne katmadan konuşursak, oyuncu olarak nasıl etkilendiniz?**

Aysel: Sahne çoğu zaman çok eril bir alandır. Kadın oyuncular, belli roller, belli klişeler içerisinde kalmaya zorlanabiliyorlar. Ama bu feminist tiyatro içinde böyle, kadınların tiyatrosu içinde, bunları kırmak değiştirmek dönüştürmek ve sanatsal açıdan hem çok zorlayıcı hem çok geliştirici süreç olmuştur. Sanatsal açıdan da ama bir taraftan biz bu oyunu bir kadının hayatı, bir gerçek hayat hikayesinden yola çıkarak yazdık ve aslında oyunun yazarı Sevilay Saral, ama asıl üç kadının birlikte kurguladığı bir şeye dönüştü. Çünkü saatler süren röportajlardan sonra, o yazdı ben oynadım. Bu çok katılımcı bir süreçti. Hem bir insanın hayat hikayesine bir bakış geliştiriyorsunuz bir sanatçı, feminist olarak. Onu yorumluyorsunuz, onun belki çözemediği noktaları da dışarıdan bakarak çözüm geliştiriyorsunuz, onun size kattığı çok fazla şey oluyor. Bunun seyirciye geçtiğini düşünüyorum ben. Aslında çok bilindik bir hikayeydi. Evlenmiş, boşanmış, kendisine çocuklarıyla birlikte yeniden tek başına bir yaşam kuruyor. Bu, pek çok orta yaşlı kadının, bugün yaşadığı bir şey. Hepsinin benim hikayem dediği bir şeydi ama aynı zamanda benimde hikayemdi. Yirmi üç yaşında oynamama rağmen, bu oyun bana çok şey hissettirdi. Bunların hepsi hem tiyatrocü olarak hem feminist olarak güçlendiren bir şeydi benim için.

Seyircinin tepkisi nasıl oyunlara genel anlamda bakarsak? Sizin seyirciden beklediğiniz şey ne oldu? Seyircinin verdiği tepki ne oldu?

Aysel: Bu oyun biraz şuna değiyordu. Kemalist bir anne-baba tarafından büyütölmüş Türkiye Cumhuriyeti'nin hayırlı evladı olarak büyütölmüş, ilerde güzel bir çekirdek aile kuracak kocasıyla ve çocuklarıyla mutlu bir hayat yaşayacak ama kendi ayakları üstünde duran bir kadının, bir kız çocuğunun yetişmesi, sonra boşanması. Aslında o paradigmanın yıkılışı konu alınıyordu. Buna kadınların nasıl tepki vereceğini merak ediyorduk. Zaten seyircinin çoğu boşanmış kadınlar. Kadınların genelde hepsi çok özdeşleşerek, bu benim hikayem diyerek çıktı. Bazı kadınlar oyunlardan sonra hiç boşanmadılarsa da itiraflarla geldiler. Henüz boşanmamış ama kocası tarafından aldatıldığını ve bunu kızının yanında ilk defa itiraf eden bir seyircimiz olmuştu. Bir tür kendini tanıma, hesaplaşma ve bir tür kırılmaya neden olduğunu gördük. Bizim hikayemizdeki kadın, aslında, sekiz sene boyunca aldatıldığını bildiği halde, gizli bir anlaşma içerisinde kocasıyla yaşamaya devam ediyor. Sırf o ideal evliliği bozmamak ve dışarıya karşı statüyü kendisi ve kocası adına kaybetmemek adına susuyor. Genelde hep bir özdeşleşmeyle izlendi. Gençler de eğlendik öğrendik gördük gibiydi. Mardin'de Diyarbakır'da oynadık. Oralarda çok şey değışmiyor. Gerçekten ortak kadınlık durumu da var, çok fazla farklılıklar içermesine rağmen. Büyük bir empatiyle izlendi genelde oyun.

Yedi Kadın, oyun sonrasında daha fazla tartışmanın çıktığı, çatışmanın daha fazla çıktığı bir oyundu. *Bir Kadın Uyanıyor*'da, oyun sonrası daha çok erkeklerin de izlemesi lazım gibi tartışmalar çıkıyordu. Erkeklerin de görmesi lazım, anlasınlar neler çektiğimizi gibi tepki geliyordu ama dramaturjisi konusunda çok fazla çatışma yaratmıyordu. *Yedi Kadın*' daysa gökkuşağının yedi rengi gibi, yedi sayısını seçmiştik ve çok farklı kadınlar. Orada da şu tartışmalar çok fazlaydı; Kemalizm eleştirisi içeren biçimde, orta sınıf kadınlara dair eleştiriler içeren ya da evde kalmış tiplerini sayarsak; travesti fahişe olan bir kadın, yeni evlenmiş ve Kemalist bir kadın, evli çocuklu, avukat insan hakları aktivisti solcu bir kadın, bir Kürt annesi, barış annesi vardı. Bir tane özgür kız, bekar ve onun yine bekar ablası evde kalmış. Bu yedi farklı kadın, bir taraftan birbirlerinin hikayelerini öğrenirken, bir taraftan da

çıkışı arıyorlardı. Bir göçük altında kalmışlar ve bunun farkında değiller. Altısı aslında ölü, birisi arafta yaşıyor ve diğerinin yaşamasıyla ve diğer kadınların hikayesini yazmasıyla devam ediyordu oyun. Yaşanan tartışmalar daha çok; örnek vereyim, barış annesi, son tradında şundan bahsediyor, kızını gazeteci kıza benzetiyor. Ne oldu diye soruyorlar, kızın hikayesini anlatıyor. Aslında çatışmada, dağda askerler tarafından vurulduğunu, ondan sonrada cenazesini getiremediklerini, sonrada göçtüklerini söylüyor. Kızıyla yine de gurur duyduğunu, hiç ağlamadığını ve çok özlediğini söylüyor ve sonra kendisi ölüyor zaten. Buna Kemalist seyircilerden, özellikle neden onun hikayesi anlatılıyor, şehit annesinin hikayesi anlatılmıyor, bunu görmek istemiyoruz biz sahnede gibi tepkiler geliyordu.

Bu bir tür görmezden gelme mi?

Aysel: Evet, çünkü Şılan oyun boyunca sempatik bir tipleme, daha geleneksel anne tipi, oyunun sonunda bu hikaye anlatılana kadar bütün repliklerine gülünen ya da ağlanan bir tiplemeyken sonunda değiştirdiği gibi yorumlar geldi. Mesela hastalıktan ölmüş olsun kızı, niye dağa çıkıyor, gerilla oluyor, niye böyle bir anne gösteriyorsunuz. Biz de şunu söylüyorduk; şehit annelerinin hikayeleri bizim için çok acı ama bu kadınları görmüyoruz. Bu kadınlara en azından tahammül edilmesi ve hikayelerinin dinlenmesi gerekiyor demiştik. Sonradan bu biraz daha açıldı gibi. Şu anda da çok tahammülsüzlük devam ediyor. Seyirciler artık hoşgörülü, ama bununda bir aşama olduğunu düşünüyorduk ya da protest bir şekilde dalga geçiliyordu. Bunlara çok kızılıyordu. Böyle kadın tip oyuncular var, din gibi bir tabu gibi algılayan ya da transeksüel homofobi, o kadınları zor izleyen kadınlar vardı. Sahnedeki fahişe, üstelikte travesti, izlerken zorlanan kadınlar vardı. Bütün bunlar, tartışma haline geliyordu. Kürtçe kullanılması, oyunun ya da oyun içerisinde o annenin yaşadığı acı bunlar hep tartışma yaratıyordu.

Doğu da oynandı mı bu oyun?

Aysel: Evet

Orada nasıl tepkiler aldınız? Çünkü *Bir Kadın Uyaniyor* da tepkiler genelde sempatik oldu ama *Yedi Kadın* daha farklı .

Aysel: *Bir Kadın Uyaniyor* mahrem alanın politikasını yapıyor. Biz öyle algılıyoruz ama öyle değil. Bu üst siyaseti meşgul eden meselelere çok değinmeyen bir oyun. Çevre meselesine biraz değinmekte ve boşanma ve hukuk sistemine dair oradaki kadın durumuna dair belirli şeyler içeriyor. *Yedi Kadın* da, kamusal alandaki kimlikleriyle de çok tartıştığı bir oyun. Doğuda *Yedi Kadın* çok beğenildi. Batı da *Bir Kadın Uyaniyor* ne kadar beğenildiyse, doğuda da *Yedi Kadın*, o kadar ve daha fazla sahiplenildi. Mesela travesti de Kürt aslında, pozitif ayrımcılık uygulanıyor olması o kimliğe çok beğenildi. Kürt hareketi de, sonuçta 2000 yılından itibaren çok fazla kültürel çoğulculuğu gündemine alan ve almaya çalışan bir hareket olduğu için bu farklılıkların yan yana olması ve gökkuşağı konsepti çok hoş gitti, daha olumlu tepkiler alıyorduk.

Oyunlar genel olarak yazım aşaması hangi süreçte geliyor kendiniz mi yazıyorsunuz metni uyarlıyor musunuz? Mesela *Bir Kadın Uyaniyor*, bir hayat hikayesi üzerinden gelişen yaşanmış bir öykünün üzerinden aktarıldı. *Yedi Kadın* da nasıl oldu, herhangi bir problemi mi odak noktası aldınız yoksa bir hayat öyküsü üzerinden mi gelişti oyun?

Aysel: Bu da oyundan oyuna değişiyor aslında, bunların hepsi yazarlı oyuncular olduğu için.. Genelde Sevilay Saral, *Yedi Kadın*'da belirli bir kurgu önerisiyle geliyor. Belirli tiplere taslakları getiriyor. Bu kadro içerisinde tartışılıyor, rol dağılımları vs. İlk metinler, ilk kurgular, genelde Sevilay'ın öncülüğünde getiriliyor ve katılımcı ve dramaturgi çalışmaları yapılıyor. Katılımcıyı kıskırtan çalışma ortamı, yoksa tamamen demokratik katılımcı bir model değil, kolektif gelmiyor, metinler yazarlı. Oyuncunun getirdiği malzeme ve kattığı çok şey oluyor ve ona açık oluyor. Metin sürekli sahneye gidiyor, sahneden

dönüyor sürekli oyuncuyla tartışmalar devam ediyor. Sonrasında oyun seyirciye açıldığında da, seyirciden gelen görüşler doğrultusunda değişmeye devam ediyor.

Sahne düzeni açısından feminist uygulamalarınız neler? Feminist açıdan sahne düzeniniz ya da feminist dramaturgi çalışmalarınız neler?

Aysel: Sahne tasarım noktasında şu şekilde ayrışıyor dediğimiz bir şey yok. Hep feminist dramaturji bizim hareket noktamız oluyor. Onun gerekleri neyse, ona göre, kostümleri... O an seyirciyle kurulan ilişki biçiminde, en önemlisi, dilde bu farklılaşma var. Bir kadın dili arayışı, bu feminist bir dil arayışı. Ama yüzde yüz feminist dile ulaştığımızı iddia etmiyoruz. Burası bir mücadele alanı. Tabii ki her seferinde eril bir dille konuşuyoruz ama bunun sürekli mücadelesini veriyoruz. Hala İtalyan sahneyi kullanıyoruz. Seyirciyi o anlamda yetmişlerdeki gibi, performatif anlamda dahil etme gibi bir hedefi olmuyor. Daha çok dramaturji ve tartışmaya ortak etmek gibi bir hedefi oluyor. Kadınlara mahsus olduğu için, kostümler daha rahat oluyor. Sonuçta mahremiyet daha fazla işin içine katabiliyoruz.

Yani genel olarak feminist dramaturji ile hareket ettiniz ama seyirciyi oyuna dahil etme gereksinimi duymadınız.

Aysel: Format anlamında çok büyük bir değişiklik yaratmadık yine geleneksel İtalyan sahnesi formatında. Her zaman dördüncü duvar yok, seyirciyle konuşulan yerler var ama onun ötesinde yok.

Sizin oyunculuk anlamındaki bakış açınız nasıl? Oyuncu profesyonel, oyunculuk eğitimi almış olmalı diyor musunuz? Kesinlikle oyuncularımız feminist olmalı, böyle oyuncu olmazsa, oyun çıkaramayız biz mi diyorsunuz. Hem oyuncunun amaçları hem de aslında tiyatronun genel anlamda o oyuncudan beklediği şeyler neler?

Aysel: Kadınların Tiyatrosu yani feminist tiyatro yaptığımız iş, bizim için her zaman bir örgütlenme alanı, o yüzden, kendine feminist demeyen arkadaşlar da yer alabiliyorlar. Ama

bu bizim için bir örgütlenme olduğu için, bunu olabildiğince paylaşmaya çalışıyoruz. Amacımız orada bir kadın dayanışması örgütlemek ve onun içerisinde feminizm bir kimlik, aynı zamanda bir iş yapma biçimi. Bir dayanışma anlayışı içerisinde iş yapmak, ona dikkat ediyoruz. Ne kadar dayanışmacı bir tipte ve kadın dayanışması içerisinde, ne kadar örgütleniyor çalışmalarda. Bir oyuncunun oyuncuya yardımı, yönetmenle o eşitlikçi ilişki ya da seyirciyle kurulan eşitlikçi ilişki nasıl devam ediyor, ona dikkat ediyoruz. Tartışmalar her zaman devam ediyor, içimizde ayrılıklar da oluyor, farklı yönelimler, yanlış yönelimler de oluyor ama bir yandan sürekli dayanışmada olmak ve o dayanışmayı sürdürmek önemli olan.

Oyuncularda gözlemlediğiniz genel olarak ne gibi değişiklikler oluyor bu sürecin içerisinde? Başlangıçtan bir sene, iki sene sonra...

Aysel: Bizim şöyle bir şansımız var aslında, FKÇ tiyatrocuları olarak, ya da BGS’li kadınlar olarak, genelde Boğaziçi Üniversitesi oyuncularıyla çalışmış olan kadınlar grubumuza dahil oluyorlar. Aslında, belli bir kadın çalışması yürütmüş insanlar oluyorlar. Ama zaten üniversite de, Boğaziçi’nde yürütülen çalışmadan bahsedeyim. Üniversiteye geçtiğinizde eğer özel olarak ailenizde bir feminist ya da sempati falan yoksa, buna özel olarak bir vurgu yapmaya gerek yok diyerek geliyorsunuz. Bunu feminizmin kazandırdığı belli şeylerin bir versiyonu olarak düşünüyorum. Aslında bir eşitlik yok, belli alanlarda belli kazanımlar elde edilmiş, çoğunlukla ve sonra bunlar yalancı eşitlik söylemi içerisinde devam ediyor. Kadın tiyatrosu yapmaya başlayınca bunu görüyorsunuz, yani bu eşitsizliklerin farkına varıyorsunuz. Orada bir değişim oluyor. Çoğunlukla yalancı eşitlik yanılığsı ortadan kalkıyor. Genelde oyuncuların kafasında, bunun gerçekten mücadele edilmesi gereken bir durum olduğunu fark ediyoruz, farkındalık yaratıyor, babasıyla ya da sevgilisiyle ya da kocasıyla, kurduğu çekirdek aile tartışma konusu haline geliyor. Bunlar vazgeçilmez, şans, çaresiz, kader gibi etiketlerden arınıp, uğraşılsa gerçekten eşitlikçi alanlara dönüştürülebilecek alanlar olarak görülmeye başlanıyor. Kadınların tiyatrosu tartışması bizim aramızda da oluyordu. Hep yapıyoruz bu tartışmayı, kendi içimizde de. Bunu başta

anlamsız bulanlar yine oluyor. Gerçekte kadın sorununu fark ettiğimiz an, ona dair pozitif ayrımcılığın haklı olduğunu paylaşmaya başlıyoruz.

Genel anlamda Türkiye'ye baktığımızda kadın tiyatrosu yapan gruplar ve ortak problemler neler sizce? Şu olsaydı daha iyi bir oyun çıkarırdık dediğiniz bir nokta oluyor mu? Kadın tiyatrolarının birlikte çalışabilmesi, kültürlerarası çalışmalar derdimizi anlatabilmemiz için lazım mı?

Aysel: Kadın yazar sayısı çok az ve nitelikli ürünler çıkaran kadın yazarlar az. Çünkü yazı çok özel bir şey gibi görünüyor, kadınlar bu konuda geri durabiliyorlar. Kadın yazar sayısı, ayrımcılık yapılması gereken bir alan. Kadın yazarların çok desteklenmesi ve bu anlamda kadın yazarların da bu deneyimi paylaşması gerekiyor diğer kadınlarla. Grup çalışması çok önemli bir yazar için bence. Çünkü tiyatro oturduğu yerden yazılabilecek bir şey, ama grupla çok daha politik yapılabilecek de bir şey. Çok iyi kadın oyuncular da var, sayıları çok değil. Bu kadın oyuncular, nasıl oyunlarda, nasıl ortamlarda işleniyorlar. Feminist dramaturji, o anlamda yaygınlaşması gereken bir şey. Çok spesifik rollere mahkum edilebiliyorlar ya da çok oyuncular görüyoruz dizilerde başlıyorlar ve aynı tiptemeye mahkum kalıyor ya da rol bulamayarak tamamen klişeler üzerinden devam ediyor. Mesela tek kadın standupçı yoktur, kadın anlatıcılar vardır aslında, ama bunlar daha çok kadın ortamlarında meddahlardır. Böyle çok fazla kadın tanıyorum ama hiçbirisi kamusal alanda değiller. Teknik alan, çok fazla erkek hakimiyetinde bir alan. Biz kendi aramızda bile fark ediyoruz, bu erkek işi diye. O bakışı kırmak çok güç oluyor, tam tersine baktığımızda kostüm de kadınlara emanet edilen bir alan olarak görülüyor. Bir anne gibi beni giydir diye bakıyor, aslında tiyatrocular kadınlara. İş bölümlerinin değişmesi lazım kesinlikle. Mesela bir ışık takmak zor değil, ama buna çok ağır ve sadece erkek kolunun yapabileceği bir şey gibi bakılıyor, kadınlar da böyle bakıyor, bunun kırılması lazım.

Tiyatroların ortak problemi nedir?

Aysel: Bunlar dillendirilmiyor çok fazla. Mesele bir kurultay yapıldığında, orta yaşlı erkekler söz alır ve ilerde olurlar. Senelerdir, bu işe sadece onlar emek vermiş ve buranın kahrını sadece onlar çekmiş. Ama bu anlamda bizim birbirimizi güçlendirmemiz gerekiyor diye düşünüyorum. On tane grup varsa, bu on grubun bir araya gelebilmesi artık gerekiyor, aksi takdirde, görünmezleşiyor ortaya konan emek. Birbirini güçlendirip söz almak gerekiyor. Sanat, aynı zamanda, cinsel istismara açık da bir alan, belirli hiyerarşi kalıpları içinde hareket ediyor ve o hiyerarşiyi genelde erkekler işgal ediyor. Kadın oyuncuyla ya da erkek oyuncuyla da cinsel istismara dayalı ya da farklı etnik istismara dayalı ilişkiler kurabiliyorlar. Kadınların burada çok tensel temasa dayalı olabildiklerini gördük, o kılıfa çok sokulabiliyor. Çünkü vücut, yani beden senin temel enstrümanın. Bunu istismar eden ortamlar olabiliyor. Burada, kadınların yine dayanışması gerekiyor ve gördüğümüz yerde bunu işaret etmek gerekiyor. Böyle bir şey gördüğümüz zaman, hep birlikte karşı çıkmak gerekiyor, böyle taciz olayları yaşanmıştı.

Maddi kaynaklarınız nasıl sağlıyorsunuz?

Üniversiteyle ödenek anlamında bir ilişkimiz yok ama mekanı kullanabiliyoruz. Biz kendi öz kaynaklarımıza dayalı bir iş yapıyoruz gösteri bütçelerimizden, BGS hem dans, hem tiyatro, hem müzik, hem farklı etkinlikler yaptığı için, bütün gösteriler bir kasada birikiyor. Çok fazla sponsorluk bulunacağı anlamına gelmiyor. Proje bir grup da değiliz. Ciddi sayılabilecek bir bütçemiz var, onu güçlendirmeye ve oradan beslenmeye çalışıyoruz. Hala tiyatroyla geçinemiyoruz. Bu, kadınlar için de erkekler için de böyle maalesef. Ama kadınlar için düşündüğümüzde, kadınların tiyatrosu daha zor profesyonelleşecek bir alan, çünkü özellikle İstanbul seyircisi dörtte birine iniyor. Erkek seyirciyi dışarıda bırakmış oluyorsunuz, geyleri de almıyoruz, dışarıda bırakmış oluyoruz. Buna tepki duyup baştan gelmeyen seyirciler oluyor ve seyirci potansiyeli dörtte birine düşmüş oluyor. Başka türlü, bir çağrısı da var, o yüzden arta da biliyorsunuz. *Bir Kadın Uyanıyor* daha çok

oynayabilecek bir oyun olabilirdi tek oyunculu olarak. Bu önyargıyı da kırmak lazım, kadın oyuncuların da çok iyi oynadığı oyunlar çıkarabileceği ve karma seyircilerde, onları kırmak gerekiyor, bu da iyi üretimler sayesinde olacaktır.

Siz bugün geldiğiniz noktadan sonra nereye ilerlemeyi düşünüyorsunuz? Bundan sonraki aşama ne olacak kadın tiyatrosu grubu olarak? Bir gerileme var mı, ya da ileri gidiyor muyuz gerçekten?

Aysel: Çok çelişkili bir süreç. Belli alanlarda ilerlerken, belli alanlarda geriliyoruz. Bence doksanlarda daha güçlü bir kadın hareketi var. Belli zaafarla birlikte ve özellikle güçsüzleşmeye başladığını gözlemliyoruz. Artık eski 8 Martlar gibi kalabalık geçiremeyebiliyoruz 8 Martları. Belirli kurumlarda daha koordinatörleşen kadınların, temsil ettiği tabandan kopuklaştığı oluyor kadın hareketinde. Bu diğer hareketler içinde geçerli, yani taban kitlesinden kopup yirmi otuz kişilik, belirli insanlar arasında dönüp dolaşan bir şey olabiliyor. Bu, bizi tiyatrocular olarak da çok etkiliyor, yani kadın hareketindeki kan kaybı kadın tiyatrosunu da bence olumsuz anlamda etkiliyor. Bir ölçüde gerilediğini düşünüyorum ama bir yandan bir deneyim devam ediyor. Biz artık daha iyi oyunlar yazabiliriz, daha iyi oyunculuklar sergileyebiliriz. Burada sürekli ürününü bırakmak önemli bir nokta çünkü yazılı kültür kadınlarda çok zayıf. Dergi çıkarmak, yazı çıkarmak, kitap çıkarmak, yazılı bir kültürü oluşturmak çok önemli. Bir de akademilerde daha fazla fon ayrılıyor bu tür işlere. Akademiden kopuk işler yapmamak gerekiyor, kadın akademisyenlerinde kendilerine bir bakmaları gerekiyor, yani pratikten kopuk işler yapmamaları gerekiyor. Yaptığımız işler bilimsel çalışmasıyla arka planıyla güçlendirilmiş ama hayattan da kopuk olmadığı sürece güçleneceğiz gibi geliyor. O damar güçlenebilir.

Ek 4: Kadınlar Sahnesi, Eğitimsen III Nolu Şube, röportaj

Eylöl 2009, İstanbul

Bireysel olarak tiyatro deneyimlerinizden söz edebilir misiniz?

Dilara: Yirmi seneden fazladır tiyatro ile uğraşıyorum. İlk önce, bulunduğum lisede ki öğrencilerle tiyatro çalışması yaparak başladım. Bir çok arkadaş Eğitimsen ile ilişkiye geçmişti ve hepimiz Eğitimsen bünyesinde grup kuralım ama Eğitimsen'in bünyesinde ve bir oyun oynayalım diye düşündük. Kadın erkek karıştı. *Doğmamış Çocuğa Mektup* isimli bir oyunu iki kez oynadık. Zaten bu tür amatör grupların en önemli problemlerinden birisi de, bir oyunu bir iki kere oynuyorsunuz. Bir daha oynayamıyorsunuz, bu ciddi problem, ertesi sene, yeni katılanlarla birlikte Eğitimsen'de *Dersimiz Savaş* adlı bir oyun oynadık. Arkasından biz kadın erkek beraber çalışırken araya problemler girdi. Sonunda ben Erkeklerle çalışmamaya karar verdim. Bu iş kadınlarla yürümeli ve kadınlarla yapılmalıdır diye düşündüm. O zaman, başka arkadaşlar da vardı, arkadaşlarla birlikte sendikada sözlü tarih çalışması yapmaya ve bu sözlü tarih çalışması sonunda elde ettiğimiz verileri bir oyuna dönüştürmeye karar verdik. Bir seneye kadar sözlü tarih üzerine okuduk, çeşitlemeler yaptık, sorular çıkarttık, hangi çerçevede sorular soralım diye, o sorularla da çok uğraştık. İlk sözlü tarih çalışması yaptığımız kişilerden birisi Sevir'dir. Benim Sevir'i gerçek anlamda tanımam onun sözlü tarih çalışmasıyla oldu. Onun sorunları senin sorunun, müthiş bir bağ sağlıyor. O süre içerisinde sendikada yöneticilik yapan veya çeşitli konumlarda bulunan insanlarla da konuştuk, sonra bir de *Bahar Temizliği* isimli oyunu çıkardık. Bana göre *Bahar Temizliği* iyi bir oyun değildi, yani hakikaten çok kötü bir oyundu ve buna oyun bile denmezdi. Performans gösterisi gibi çok hızlı bir şekilde yapıldı. Bu oyunun ortaya çıkması gerekiyordu. Bazen bir nitelikten çok, o anda onun gerçekleşmesi önemlidir, yani onu gerçekleştirirsen sen bunu yaptın, ben varım buradayım dersin.

Hala Kadınlar Sahnesi ortaya çıkmadı sonra ertesi sene yine bu gruptan arkadaşlar, sendikadan arkadaşlarla birlikte *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nı hazırladılar, oynadılar. Hala kadın erkek karışık *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nı bittirdikten sonra, bizim esas kuruluşumuz başladı. Yani Kadınlar Sahnesi ortaya çıktı. Öncelikle kendi hikayemizi anlatmak geldi ama kadınla ilgili olacak. Kendi başımızdan da geçmiş olabilir, bizim tanık olduğumuz bir şeyde olabilir diye düşündük ve defalarca toplanıp sendikada birbirimize çeşitli hikayeler anlattık. İşte o andan sonra, Kadınlar Sahnesi, gerçek anlamıyla ortaya çıktı, bu hikayeleri anlatmak bizi birbirimize yaklaştırdı. Hem gerçek anlamıyla tanıştık, yani arkadaşımız anlatırken biz ağladık, o ağladı, biz dinledik, ağladık. Bir taraftan böyle anılarında olduğu, bir taraftan hakikaten terapi gibi bize iyi gelen hiç kimseyle paylaşılmamış şeyleri belki insanların çoğu ilk defa orada paylaştı. Benim anlattığım hikayeyi hiç kimseye anlatmamıştım, anlatılamayacak bir hikaye olduğundan değil aklıma gelmemişti.

Yıldız: Benim de bir öyküm vardı ama herkes kendi anlattığı şeyi özleşmemesi için yabancılaşma ögesi kullandı. Orada herkes başka bir öyküyü anlatıcı rolünde canlandırdı. Zaman zaman anlatıcı oluyordunuz, bir çok değişik şeyler kullandık, ben hem o öykü anlatış döneminde de çok zevk aldım, hem de düzenli oynadım. Çok fobik bir insanım, toplum içine giremezdim. Altı sene öncesinde ki Yıldız gibi değilim. *Bahar Temizliği* ile başladı benim tiyatro sürecim. Sahnenin ortasına bırakırlardı beni, tiyatronun kadınları besleyen, gelişimine ön ayak olan, ezilmişliğini yok eden bir tarafı da var. Toplum seni ezmiş olabilir ama bu tiyatro sana öyle bir kapı açıyor ki sana öz güven kazandırıyor, kendini var etmeni, hani bilgini deneyimini paylaşma fırsatı veriyor. Diğer sene geldiğinde sonra, tekrar *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nı oynadığımız dönem de, teorik çalışmalar beni çok etkiledi oyunculuğa dair okumak, ama asıl besleyen Kadınlar Sahnesi oldu beni. O hikayeleri anlattığımız dönem, hep bu haksızlıklar var kadın neden bu durumda bir şeyler yapmalı bir şeyler yapmalı diyordum, sokakta bağırıp bildiriler yayınlıyoruz, dergileri kitapları tarıyoruz,

kadın sorunları için açısında bakıyoruz, meselelere el atmaya çalışıyoruz ama neden bu sahneye taşınmasın. Kadın olarak tarihe geçmeyi ve kadınların sorunlarını sahneye taşımaya hedefledik ve ben bunun çok güzel bir araç olduğunu düşünüyorum. Kendini besleyen bir tarafı olduğunu düşünüyorum. Ben çok içimin acıdığını hissediyorum anlatırken, duygusal anlar yaşadık ve birbirimize o kadar çok yakınlaştık, bir şey yapmalıyız, biz değiliz sadece daha kötüsünü yaşayanlarda var, bir hareket vardı ve ben bu hareketin içinde olacağım bu harekete aktif olarak katılacağım. Hem oyunculığa dair araştırma yapmak, dahil okuma yapmak paylaşmak bir taraftan toplumsal cinsiyet alanındaki feminist yaklaşımları taramak onun oyuna katkısı oyunun alt planın da ne var ne demek istiyor düşününe ben bunun böyle çıktığını düşünmüyordum. Toplum içine çıkmamış tiyatro okumamış kişilerle çalışıyor ve hiç kimseyi elemiyoruz. Hayata bir tuğla, bir taş bıraktığımı hissediyorum yani orada kadın hareketine bir parçada olsa bir iz bırakabilmek bir çözüm için katkıda bulunduğum için çok rahatladım. O dönem *Öyküm Yok* çıktı. Sahne vuruşları ince ince dokundu, toplumsal cinsiyet açısından nereye götürdüğü tartışıldı. Ve sendikada ciddi bir mücadele yürüttük, sadece kadınlarla yapmayı istedik, erkeklerin içinde kadınların rahat olamayacağını, tiyatronun ruhuna aykırı olacağı yönünde düşüncelerimizi ifade ettik. Sendikada bazı sorunlar yaşadık ama direndik ve sonunda kadınlara yönelik bir tiyatro yaptık. İlk denememizdi, çok mükemmel olduğunu söyleyemem güzel geri bildirimler aldık, seyirciler aramıza katıldı onlar düşüncelerini paylaştı. Daha sonra forum tiyatrosunda çıkarttık *Öyküm Yok*’u. İki üç defa Zonguldak’a gittik. Sekiz Mart’ta oynayacaktık, Kadınlar Günü’nde, orada kadınlar tarafından engellendik, bizi çok üzdü. Kadın hareketi yapıyorsun, örgütlenmek gerekiyor ama bir taraftan başka feminist tiyatro senin önüne engel çıkarıyor, gerçekten çok acıydı. Bir taraftan örgütlenmeye çalışıyoruz fakat bazı durumlarda da kadınlar ve kadınları engelliyor. *Öyküm Yok*’tan sonra arkadaşlarım kendimi çok değerli hissettirdi bana, bambaşka bir kişi olma yolunda ilerledim gerçekten. Daha sonra *Nar Taneleri* oyununu bir sene oynadık.

Sevir: Ben tiyatrodan uzak biriyim aslında, yani benim de fobik yönlerim vardı. Sendikal çalışmalarda aktif biriyim. Siyasette cinsiyet o kadar önemli değildi, ben öyle biliyordum yani. Her eylemde gidiyordum ama beraber eyleme gittiğim bir insan tarafından tacize uğradım bu benim dönüm noktam oldu, yani aslında Kadınlar Sahnesi'nin başlangıcı buna dayanır gibi geliyor bana. Çoğu kadınlar tarafından yalnız bırakıldım, hem de erkekler tarafından yalnız bırakıldım. O zaman anladım aslında feminizm nedir. Çünkü benim o zaman bakış açım feminizme pek yakın değildi. Hayatın kadın erkek omuz omuza mücadele edilecek bir alan olduğunu düşünüyordum. Sendikada da sözü geçen biriyim, benim sendikayla tiyatroyu buluşturma noktasında duruyordum ve bir replik söylüyordum. Ama ben farklı bir yere sıçradım, kendimi bir anda kadın sorunları içinde buldum. Kadının kendi sorunuyla yüzleşmek, kadınlığımla yüzleşmek, yaşadığım toplumla yüzleşme durumuna geldim. Omuz omuza gittiğimiz, kendine devrimciyim diye isim koyan insanlar dağılmışlar, niye sen gecenin üçünde o masadaydın, niye evde değildin, niye gidip uyumadın, bana kadınlık rolü biçildiğini fark ettim. Tacize uğramış ama suç benimmiş gibi bir durum. Bunu konuşarak ifade edemedik, tiyatroyla ifade edelim dedik, kıyamet koptu. Sendikada çok mücadele verdik, hem yönetime karşı, hem hasır altı edilmeye çalışıldı bu olay, devrimciler böyle bir şey yapmaz. *Öyküm Yok*'la başladık, hikayelerimiz ile başladık, anlattıkça dolduk, anlattıkça çoğaldı. Uzun süre görüşmediğim insanlar beni değişmiş buldular, yani kimlik değiştirmişim farkında olmadan. Kadın çalışmaları, sözlü tarih, tiyatro çalışmaları, aslında tiyatro bunun bir sonucu bence, aslında biz kimlik varlığımızı var etmeye çalışıyoruz burada.

Ekin: Benim tiyatroya başlama ve girişim aslında şöyle oldu Eğitim-Sen üyesiyim, aktifim, resim öğretmeniyim aynı zamanda resim sergilerine katılıyorum. Eylemlerde sokaklardayım, bir yandan Eğitim-Sen de tiyatro yapıldığını biliyorum. Bana prova fotolarını çeker misin dediler, tamam dedim hatta kıştı galiba ve bir kar tatili vardı. Foto çekmeye başladım, sonra bana Ekin sahneye geçsene dediler, bir müzik var o arada Aruz diye bir arkadaşımız vardı,

Ermenice bir ninni söylüyor, ritim tuttursana dediler ninniyle ilgili. İkinci provamız şu gün dediler, böylece başladım. Kadınlar Sahnesi kurulduktan sonra, öykü anlatımları, hepimizin anlattığı öyküler vardı.

Damla: Tiyatroya başlamak aslında benim için Kadınlar Sahnesi ile olmadı, devlet tiyatrosuna başladım ama orayla başlamış gibi saymıyorum aslında çünkü farklı bir yapı vardı. Saatin belirlidir, yapacağın iş belirlidir, gidersin saatinde bulunursun kendine verilenleri yaparsın. Ben kukla tiyatrosu ile uğraşıyordum, kukla yapıyorum. Bireysel olarak, aslında kadın sorunlarıyla çok ilgilenmeyen, kadının bakış açısıyla görmeyen biriydim, tiyatro bu süreci içselleştirmemi sağladı.

Gül: Benim de tiyatroya başlamam Kadınlar Sahnesi ile olmadı. Sendika da bir müzik grubu olsun çok istediğimiz şeylerden biriydi. Tiyatro eğitimini bitirdikten sonra oyuncu olarak düşünmüyordum, şu an da oyuncu olarak varım. *Öyküm Yok*'tan çok etkilendim, sürecin içinde yokken de, ben her zaman desteklemiştir, bu grupta, kadın olarak çok başka şeyler hissediyorum, *Öyküm Yok*'tan sonra burada olmam gerektiğini düşündüm.

Ben genellikle kadın tiyatrosu yaptım, sonuçta kadınlıkla ilgili bir sorunumuz var, bizim sorunumuz yok, toplumun sorunu var, yüz kerede dünyaya geleyim hep kadın olarak gelmek isterim. Ama kadın tiyatrosu yaparak, cinsiyetçiliğe karşı çıktığımız noktalardan daha farklı ifade ediyorsunuz. Erkek diline kaçmadan konuşmayı, kadın tiyatrosu yaparak öğreniyorsunuz. Bedeninizi erkekleştirmeden, kadın olarak kalarak, bu anlamda kadın tiyatrosunun çok faydalı olduğuna inanıyorum. Şimdi ben kırkiki yaşındayım, kırkiki yaşında bile bir sürü şeyi temizledim zannederken, kadın olarak yaşamıyorum, ama böyle bir gruptaysan, kendi içinde de sürekli dönüştüğün için, görmediğin şeyler sürekli gözünün önünden perde kalkıyor.

.

Nar taneleriyle ilgili o süreci anlatır mısınız, oyunun çıkışı başlangıçta ve kullanılan dramaturji üzerinden konuşalım. Nasıl bir oyun çıktı? Yazım aşaması doğaçlama olarak mı gelişti?

Yıldız: Hrant Dink'in ölümü dönüm noktası oldu ve o sırada ne oynayacağımıza karar verme aşamasındaydık. Bunun üzerine bir şey yapmamız gerektiğini düşündük. Sonra Elif Şafak'ında davası sürüyordu. *Baba ve Piç*'i mi yapsak diye düşündük, birlikte kitabı okuduk, daha sonra tek tek karakter analizleri yaptık, kitabı sahneleştirip o metin üzerinden çalışmaya başladık, çok güzel metindi. Bir sene kitap ve dramaturji çalışmaları için uğraştık, ikinci sene de bitirdik. Dramatuji çalışmaları çok uzun sürdü. Bir taraftan da Ermeni meselesini, Ermeni kadınının yaşadığı süreci nasıl sahneye taşıyacağız tartıştık. Erkek oyuncumuz olmadığı için cinler erkek rollerini kotardılar. Mustafa rolünü ben oynadım. Ekin kadın rollerini canlandırdı. Oyuncumuz eksikti, bir müddet oyuncu eksigiyle mücadele ettik, sonra aramıza arkadaşlar bulduk kattık, onlar da o sürece dahil oldu.

Dilara: Bu meselenin çok fazla büyütülmesini istemiyoruz. Sonra ben Elif Şafak'a yazdım romanınızı oyunlaştırdık, aşağı yukarı üç yıldır çalışıyoruz. Daha önceden yazmak istemedim çünkü gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine emin olamadık ama şu an oynayabilecek durumdayız uzun zamandır çalışıyoruz diye yazdım. O, kesinlikle bu kitabının oynanmasına izin vermeyeceğini söyledi. Uzun süre karşılıklı yazışmalarımız oldu. Ona bizim amatör bir grup olduğumuzu bundan para kazanmayacağımızı zaten parayla oynamadığımızı belirttim. Oyunu oynasak bile Türkiye çapında sansasyon yaratacak grup değiliz, en fazla belirli çevrelerde bizimle ilgili yazı çıkar dolayısıyla bu oyunu merak etmeyin hiçbir şekilde büyük medyada yer almayacaktır sizin adınız geçmeyecektir gibi bir sürü şey yazdım. O hiçbir şekilde kabul etmedi, izin vermiyorum dedi. Bu oyun başıma çok iş açtı ve bir daha bu romanla gündeme gelmek istemiyorum yazdı. Kendisi bir roman yazmış ve onun arkasında durmuyor. Bu oyun sizi hiçbir şekilde bağlamaz, hiçbir hukuki sorumluluğunuz yok çünkü

oyun teksti bambaşka bir eser sayılıyor. Sonuçta biz bu oyunu sadece bir kere oynayabildik, seyircili prova adı altında oynayacağız dedim ve bir daha da oynamayacağız dedim. Oyun gerçekten çok güzel olmuştu, çok iyi tepkiler aldı. Bir kere sahnelendi. *Nar Taneleri* iyi bir oyundu gerçekten ve seyirci tepkisi inanılmazdı.

Yıldız: Genel prova adı altında oynamış olsak da yaklaşık dört yüz kişi geldi, hiç beklemediğimiz kadar. Çok farklı bir oyundu. Ermeni okullarından, sendikadan, tanıdığımız çevrelerden gelen insanlar, ortaya konulan şey üç yılın emeği idi.

Sizin kendi tiyatrouzdan da çıkararak kadın tiyatrolarındaki başlıca problemler neler? Niye bir araya gelmemiz bu kadar problemli oluyor, kadın olarak da birbirimizi mi öteliyoruz.

Dilara: Çok zor çünkü. İnsanın hayatından fedakarlık etmesi gerekiyor, gündelik yaşantısından fedakarlık etmesi gerekiyor. Bir tane oyun çıkartırsın olur biter ama devamlı oyun çıkartmak, bu durumun sürmesi, yıllardır süren bir fedakarlık gerekiyor. Grubun esas elemanları çalışmaya disipline devamını getirmeye uygunlar. Bunu yakalamak çok önemli.

Ekin: Bu oyunları oynarken farklı alanlarda da mücadele veriyoruz. Her oyunu çok sancılı çıkarıyoruz. Her oyun çıkmadan bir iki gün önce, bu oyun çıkacak mı çıkamayacak mı endişeleriyle duruyoruz. Çünkü sürekli yasaklanan, sürekli engellenen serüvenler yaşıyoruz. İlk *Öyküm Yok*'u oynadığımızda sendikada sadece kadınlara oynamak istedik, bütün sendika ayağa kalktı.

Dilara: Sosyalist sınıf mücadelesiyle, sınıfın olmadığı kadın erkek mücadelesi anlamında bir şey kesişmiyor. Kadın dendiği zaman, içinde her türlü sınıftan bir insanın olduğu kocaman yamalı bohça, bir tarafta sınıf mücadelesi var. O yüzden, sendikada kadının mücadelesini yürütmek zor, hangi kadının haklarını savunuyorsun. O sorunu işçi kadın da, burjuva kadın

da yaşıyor. Sınıf mücadelesi içinde kadın mücadelesi emekçi kadın mücadelesi olarak sınırlandırılıyor

Yıldız: Farklı sorunlarda yaşıyor. Bir sınıfın üyesiyiz ama aynı zamanda kadınız. Kadınlığımızdan kaynaklı sorunlar yaşıyoruz. Olaylara çok indirgemeci yaklaşımlarla, sadece üst sınıf, sadece sosyalist, sadece beraber mücadele gibi kavramlarla yaklaşıldığı için. Türkiye de yaşıyoruz sonuçta, Türkiye de sadece sınıf mücadelesi ya da sınıf sorunu yaşanmıyor ki, Kürt sorunu da yaşıyor, Ermeni sorunu da yaşıyor. Sadece bir sorun çerçevesinde bakamazsın ki. İster istemez kucaklaman lazım onları, kucakladığın andan itibaren de karşında indirgemeci mantık seninle mücadeleye başlıyor.

Sevir: Sendikaya erkek geliyor, evde kadın çocuğa bakıyor. Sendikadaki erkek eyleme katılıyor, kadın yine yok. Kadın tiyatrosunun gelişmemesinin en önemli nedeni bu.

Gül: Evet kamusal alanda kadının kendini var edememesi, özel alana tıklılması ya da iki alanda da kadın boğuluyor. Şu anda kadının işi çok daha zor. Eskiden özel alanda çok zor mücadele veriyordu, ev işleri, ev emeği alanında var olabiliyordu. Fakat şimdi, kamusal alana girdi kadın, iki yanı da kurtarmak zorunda. Bütün kadınlar bizim kadar güçlü ve şanslı değil ve sendikada sosyalist mücadele veren birisinin eşinin evde kalmasını sindiremiyorum. Sınıf mücadelesini önemsiyorsun, ama kadın mücadelesi bambaşka bir şey, onu da görmek lazım. Sınıf mücadelesini biz dışlamıyoruz, ona da emek gösteriyoruz ama şunu da görmek lazım, sınıf mücadelesiyle kadın mücadelesi birleştirilemez. Çünkü o bambaşka meseleleri içeriyor.

Damla: Sendikada tiyatroyu oluşturduk ve burada mücadele ediyoruz. Kadın tiyatrosu olmaktan kaynaklı yaşadığımız sıkıntılar var, sırf kadın sorunları anlattığımız için bu sıkıntıyı yaşıyoruz. Sendika yönetimine şu oyunu sergileyeceğiz deniyor, bu sendikanın

alanında değil diyorlar. Karma olsa belki böyle bir problem yaşamayacağız. 8 Mart'ta oynatmadılar bize *Öyküm Yok*'u. Kadın tiyatrosuyuz ve yine kadınlar engel oldu. Ama sendika bakış açısından ya da erkek egemen bakış açısından kaynaklı engeller oldu biz 8 Mart'ta oyunumuzu oynayamadık.

Şu an maddi gücünüz olsaydı bir sendikaya bağlı hareket eden bir tiyatro olmasaydınız, kendi başınıza, bir kadın tiyatrosu olmayı tercih eder miydiniz?

Dilara: Bunu tercih etmeyebilirdik. Biz sendikada çalışıyoruz. Bu grubun mücadele alanı sendika, onun çok önemli olduğunu düşünüyoruz çünkü başka böyle bir örnek yok. Arkadaşlarımız sendikalı, bu emek sürecin içindeyiz, buraya içeriden müdahale edilmesi gerektiğini düşündüğümüz için aynı zamanda bunu yapıyoruz. O bir kaçış gibi olurdu. Bağımsız kadınlar sahnesi gibi bir tiyatro grubu kurmayı düşünmedik. Biz sendikada mücadele etmeyi göze aldık. Sendika erkekler dünyası demiştik ya kadın üyesi çok daha fazla ama yönetim kurulu üyelerinin ve başkanlarının nerdeyse hepsi erkek. Bu bir kaçış olurdu.

İzleyici kitlesi açısından bakarsak. Nasıl bir seyirci kitlesiyle karşılaşıyorsunuz, sahneye çıktığınızda ve aldığınız tepkiler ne oluyor?

Tamamen politize olmuş sıradan olmayan insanlar seyirci kitlesi. Belli bir siyasi arka planı olan, belli bir gruba dahil insanlar oluyor. İzleyici kitlesinin çoğu bunlar ve sendika üyeleri. Onların yorumları da kendi arka planlarından kendi paradigmalarından hareketle gelen eleştiriler, görüşler oluyor. Böyle bir seyirci kitlesine oynuyoruz ama buna rağmen hedefimiz sendika üyeleri, kadın veya erkek fark etmez ama sendika üyeleri.

Bizim oyunlarımızı sadece kadınlar izlemeli dediğiniz bir nokta var mı?

Dilara: Yok ama bir kere yaptık onu, forum yapmak için, 8 Mart olduğu için yaptık. Sekiz Mart'tı, Öyküm Yok'u oynayacaktık arkadan gelen kadınlarla 8 Mart olduğu için bir forum gerçekleştirip konuşma gerçekleştirmeye çalışacaktık. Kadınlarla biz bize kalmak istedik, yoksa sadece kadınlar izler diye bir amacımız yok. Çok özel bir andı. Tartışılarak oldu zorla kazandık onu. Erkekler geliriz, baskın yaparız dediler, hiçbiri gelememi tabii ki mümkün değil öyle bir şey, orası kadınlarla doldu taşı, çok iyi bir sonuç aldığımızı düşünüyorum.

Kadınlara oynadığınız o oyunla diğer oyunları kıyaslarsanız seyirci de yarattığı etkiler ya da feminist bilinç yükseltme adına hangisi daha etkili oldu?

Dilara: Sadece kadınlara oynanan oyunun etkili olduğunu düşünüyorum ben. Çünkü orada kadınlar rahat rahat konuştu hiçbir çekinme göstermeden. Kadınlarla birlikte olmak özel bir an aslında. Salt kadın oyunlarını sadece kadınlara oynamak birlikte konuşmak ve tartışmak yararlı olabiliyor.

Ek 5: Tiyatro Boyalı Kuş, Röportaj

Kasım 2009, Ankara

Kadın tiyatrosu çalışmanızın nedeni ne? Oyun yazımınız nasıl ilerliyor ve sahne ve dramatuji olarak feminist bir yaklaşım sergiliyor musunuz?

Öncelikle, biz kadın tiyatrosu değiliz. Kadın tiyatrosu tabiriyle kadınlardan oluşan bir tiyatrodur. Bizim öyle bir amacımız hiç olmadı. Birincisi öncelikle tiyatrocuyuz, feministiz ve tiyatroyuz mesleğimiz bu... Bizim değiştirmek istediğimiz alan tabii ki tiyatro. Orası da gayet erkek egemen ve o yüzden feminist ideolojiyle tiyatro yapıyoruz. Her hangi bir cinsiyet ayrımımız yok, onun içinde erkeklerle çalışıyoruz. Müzisyenimiz var, erkek oyuncularla çalışıyoruz. Ancak karar mekanizmalarında çoğunlukla kadınlar oluyor. Yani böyle bir dengeyi kuruyoruz, ideolojimiz bu şekilde... Karma bir tiyatro olduğumuz

söylenemez. Türkiye kaç tane kadın tiyatro patronu ya da kaç tane kadın yönetmen var? Yani karar mekanizmalarında o kadar az ki. Bizde bundan dolayı karar mekanizmalarında kadını ön planda tutarak o değişimi yansıtmaya çalışıyoruz. Feminist bir etikle çalışmaya çalışıyoruz, bundan dolayı çalışma tekniğimizde değişik, illa kadın meselesiyle ilgili oyunlarda yapmak zorunda değiliz. Çünkü ben feminizmi kadın eksenli bir şey olarak da görmüyorum. Tabii ki cinsiyete dayalı güç ilişkilerini araştıran bir şey benim için feminizm. Ama içinde dini, dili, etnisiteyi, ırkı, ekolojiyi yok edemem, mümkün değil benim bir feminist olarak bunlarla zaten bir sorunum var. Yalnızca kadın oyunu yapan bir feminist grup değiliz, mesela *Çernobil'den Sesler*, ben feminist olarak, kadın olarak bir insan olarak istemiyorum nükleer bir santral Türkiye'de... Biz bunu ancak Çernobil'den etkilenen gerçek insanların röportajlarından derlediğimiz bir oyunla yapabiliriz. Bu bir kitaptı biz uyarladık, bunu devlet tiyatrosu uyarlasaydı bambaşka bir metin olacaktı, bu çok önemli... Bizim bakış açımız her şeye karşı feminizm. Literatürde belli kategoriler var ama böyle kategorilerle uğraşmak bence çok sıkıcı. Belki feminist hareket içinde politika yaparken böyle bölünmelere girebilirisiniz ama biz öyle bakmıyoruz. Ben radikal feminist tiyatro yapıyorum diye de çıkmak istemiyorum. Çünkü oyunlara baktığınızda daha çok Marksist bir yerden yaklaşıyoruz, bazen daha radikal bir yerden başlıyoruz. Bazen liberale de dokunuyoruz. Biz postyapısalcıyız ama semiotik de çalışıyoruz. Bundan dolayı da bütün bu kategorileri tiyatro oyunlarımıza yansıtıyoruz.

Tiyatroya dramaturjik açıdan nasıl yaklaşıyorsunuz?

Biz kurulduğumuzdan beridir, 9 senedir bir tek ben kaldım. Ama hala onu koruyoruz ve bu yeni toplantılarda yaptığımızda genç boyalı kuşlar var ve çok daha iyi giden bir ekip anlayışı var. Ama ilk biz kurduğumuzda zaten dramaturji ve tiyatro eleştirmenliğinden mezun kadınlar olarak kurduk. Tabii ki ilk başta bizim metinlerle çok sorunumuz vardı. Metinlerle ilgili dramaturjiyi çalıştık. Kimsede bize öğretmedi. Biz o yöntemi Boyalı Kuş içinde bulmaya başladık. Tabii feminist bir dramaturgi oluştu. Yani karşı okuma yapıyorsunuz, ters

okuma yapıyorsunuz, bölüp parçalıyorsunuz, yapılarını, dekonstrüksiyonu ve semiyotik çok kullanıyoruz. Ve sonuçta bir pratiğiniz oluyor. Yani ilk başta ne derdimiz var diye konuşuyorduk. O esnada herkesin birikmiş acıları ortaya çıkıyor, aşklar ortaya çıkıyor ve bunun içinde kadının nasıl konumlandırıldığı. Sonuçta, *Ferhat ile Şirin*'e baktığımızda bir aşk var bunu içine baktığımızda kadının konumu... Bu bir masal sonuçta halk edebiyatından gelip yazılı edebiyata geçen bir şey. Devamlı yorumlanan bir şey ama her yorumlamada Nazım Hikmet'te dahil olmak üzere kadın nesne olarak görülüyor. Yani bizim derdimiz olan aşkın nasıl nesneleştiğini, Ferhat'ın aşkının nasıl ilahileştirilip büyütüldüğünü... bunlar çok önemli şeyler kültür dil her şey böyle kuruluyor zaten... Ya da Şirin'in beklemesi bir eylemsizliktir, o yüzden de gözükmüyor. Ama bizde beklemek tam tersine çok zor ve yorucu bir eylemdir, biz de bunu anlatmaya çalıştık. Ve kendi sorunumuzdan yola çıkarak anlattık. Düşünerek yapıyorsunuz ama seyirci size geldiğinde ve bir sürü röportaj verdiğinizde samimiyet diyorlar. Biz bunu çok düşündük ne demek diye samimiyet, sonrada hep kendi dertlerimizden yol çıktık, başkalarının derdinden yola çıkmadık. Mesela Diyarbakır'da bazı arkadaşlarımız namus ve töre ile ilgili oyun istediler, ama İstanbul'da bizim yaşamadığımız bir derdi sergilemenin oynamanın doğru olmayacağını düşünüyoruz. Bizim de oturup bu konuda araştırma yapmamız gerekiyor, o kadar basit bir şey değil. Namus sadece belli bir yöreye ait bir şey değil, hepimize ait bir kavram. Ama bunları teorik olarak konuşuyoruz. Bedenimde hissetmiyorum ki, hissetmediğim bir şeyi de oyunumda malzeme olarak kullanamam. Çünkü feminist etiğe uymaz. Bu yapmayacağımız anlamına gelmez ama biz kendi bakış açımızla yaparız. Öbür türlü samimi olmuyor ve kurtarılmış kadınlar çıkıyor karşımıza, pazarlama tekniğiymiş gibi yapıyor.

Bizim her yerde kullandığımız dramaturgi feminizmi ifade ediyor. Feminist olmayan bir şeyi yapmak mümkün değil. Ama dediğim gibi *Çerbobil'den Sesler*'i izleyen bir insan bu kadın meselesi diyemez, anlamadım ki nasıl feminist tiyatro da diyemez. Çünkü onu engelleyecek her şey orada... Ana karakterimiz Rusya kendi hikayesini anlatırken, bir kadının ekseninde

hikaye dönüyor, kadın meselesi üzerinden dönmüyor ama kadın deneyimi üzerinden dönüyor. Her yerden kadın sorunu çıkartmaya çalışamazsınız. Ama orada kadın deneyimin nasıl yaşandığını gösterebilirsiniz.

Oyuncuya bakış açınız nasıl?

Oyuncularla çok problemlerimiz oluyor bizim çünkü oyuncu merkezli bir tiyatro değiliz. Düşünce bağlamında ideolojisini kuran, politikasını kuran, projesini kuranlar hep dramaturgdur. Hep böyle gelmiş, yine değişiyor ekip ama hep dramaturgi ekibi kalıyor. Sonrada bu tiyatro bir dramaturgi tiyatrosu dedik, oyunu ya da yönetmen değil, iç değişiyor dönüşüyor. Ben son zamanlarda reji yapmaya başladım, biz yönetmen demiyoruz, dramaturjiyi takip eden görsel kişi olarak görüyorum. Reji ve dramaturgi birlikte düzenli bir şekilde çalışıyor. Oyuncu tiyatrosu değiliz. Genellikle doğaçlamayla oyun çıkarmıyoruz. Hiç çıkarmadık *Dar Alan* hariç, tabii o farklı bir nokta. Biz Boyalı Kuş olarak üç şey var. Biri oyun, alternatif feminist tiyatro yani ana akıma karşı direndiğimiz bir nokta, bir okuma tiyatrosu, ki o da feminist dramaturgiyle okuma tiyatrosu, üçüncü de ezilenlerin tiyatrosu. Bunların ekipleri de farklı.

Mesela genellikle Boyalı Kuş'un oyunlarının olduğu yerde olabildiğince meslekten, tiyatro okumuş insanları istihdam etmeye çalışıyoruz. Neden etmeyelim, bende tiyatro mezunuyum ve kendimi ifade edeceğim alan, para kazanacağım alan bu. 18-20 yaşında demişim ki ben tiyatro okuyacağım ve risk almışım. Bu çok büyük bir risk olduğu için bu yüzden o insanlarla çalışmayı tercih ediyoruz. Böylece belli ekollerimiz benziyor bazen çatışıyor tabii ama bunu Boyalı Kuş içinde tutmaya çalışıyoruz.

Ama Ezilenlerin Tiyatrosunda da tam tersini yapmaya çalışıyoruz. Asla oyuncularla çalışmıyoruz. Çünkü Ezilenlerin Tiyatrosunun mantığı gereği toplumun ya da topluluğun kendi sorunlarını oynamasıdır. Onların oyuncu olması tiyatronun profesyonellerin

iktidarında olmadığını göstermektir. O yüzden aynı grubun içinde iki farklı ideolojimiz var ve iki farklı biçimle çalışıyoruz. Okuma tiyatrosundaki dramaturgiyi de anlatayım. Onu da bir senedir yapıyoruz. *Vatan Yahut Silistre* ve *Şair Evlenmesi* yaptık. Çünkü benim *Vatan Yahut Silistre* ismiyle çok büyük problemlerim vardır. Yüz temel eserden korkunç bir metin, milliyetçiliğin, militarizmin ve toplumsal cinsiyetin ortaya çıkarıldığı bir oyundur. Sonra ki bütün literatürün beslendiği yerdir. Burada emek verip oyun çıkarmak yerine okuma feminist dramaturgi ile okuma tiyatrosu yaptık. O metinle uğraşmaya başladık. Osmanlıca'dan redaksiyonlar yaptık sadece biraz kısalttık, Antik Yunan kadın korosu ekledik arkaya. Gönüllü kadınlar oynuyordu. Hiç birinin tiyatro geçmişi olması gerekmiyor, dramaturgiyi de beraber yaptık. Serbest bıraktım oyuncular, hareket özgürlüğü de var. Zaten rejisi falan yok orada bir hazırlama durumu var. İnanılmazdı. İşte antik yunan korosu bazı kelimeleri ve cümleleri tekrar ediyordu ya da bazı duygu ifadeleri vardı. Seyirci on dakika içinde kasılıp kalıyordu çünkü anlamadı ne olduğunu. İslam Bey'i bir kadın oyuncu arkadaşımız oynadı tamamen bir iktidar sesi ama kadın bedeni.. ama on-on beş dakikadan sonra gülmeye başladılar çünkü bütün bağlamlar açıktı. İnsan artık bunları gördüğünde, birçok şeyi etkilemiş. Tam da o dönem Gazze meselesi vardı biz de milliyetçilik öldürür diye bitirdik. Namık Kemal'e hiç dokunmadım sadece antik yunan korosuna bazı şeylerin altını çizdirdim yani feminist ideoloji illa yeni metin yazmak değil, eski metinlere bakalım dedik kimse bakmıyor sonra *Şair Evlenmesi*. *Şair Evlenmesi* kadar korkunç bir tiyatro metni yok, imgesel inceledik. Kumru Hanım ve onu evlendirdikleri Sakine Hanım varlar ama replikleri yok sahnede ama diğer kadınlar konuşmuyor değil, dedikoducu dalavereci mahalle teyzeleri, onların birçok repliği var ama bunların yok. Yine metne müdahale etmedik. Ve sahnede Kumru Hanım ve Sakine Hanım'ın replikleri yok ama onların söyledikleri yerine ney üflenecek dedik. Ve tülün içine koyduk, gelinlik, evlilik sembol etsin diye. Çok sembol kullanmış Şinasi mesela adı Kumru, evlilik bir kafese benzetilmiş. Kumru ve Sakine adları da bilinçli konulmuş. Ben hiç bir şeyin masum olduğunu düşünmüyorum bu oyun beş yüz yıldır oynanıyor ve kimse sesini çıkarmıyor buna biz çıkarıyoruz. Dünya da birileri ses

çıkardı bizi etkiledi, biz de birilerini etkiliyor muyuz bilmiyorum ama illa tiyatrocunun olması gerekmez.

Yani biz tiyatrocuyuz biz her şeyi yaparız. Kostüm yaparsın, dekor taşırsın, ışık yaparsın bütçe yaparsın. Kollektif bir şey yapmak lazım. Mesela koordinatörümüz var, o bizi yönlendiriyor ama grup içinde bölünce ve çok zevkli oluyor çünkü biliyorsunuz ki herkes bir şey yapıyor. Küçük bir çekirdek grubuz aslında, ama gönüllü ağıımız var kırkın üstünde. Bir yandan forum tiyatrosu ekibi çok gönüllü, Ezilenlerin Tiyatrosunda bilet satmak istemiyoruz.

Dar Alan'da da olabildiğince az hata vardır çünkü gerçekten çok çalışıyoruz. Önce kendi metnimiz yazabiliyor muyuz derdindeydik sonra adaptasyonlara geçtik. Derdimiz neyse onu yapıyoruz aslında. Toplumun ihtiyacı neyse ona göre de yapıyoruz. *Çernobil'den Sesler* bizi biraz yordu çünkü onunla çok turneye çıktık ve kadın olarak turneye çıkmak o kadar kolay değil, birçok şeyle mücadele etmek zorundasınız teknisyene kadar. Anadolu'ya geçince teknisyenlerin hepsi erkek, ışıksız mesela siz ışığı biliyorsunuz ama sizi dinlemiyor. Siz orada adama nasıl ayrımcılık yaptığını, o işin doğası içinde yapmasını istiyorsunuz.

Bu sene farklı şeyler yapacağız mesela her zaman feminist bir tiyatro olarak gideceğiz ama değişeceğiz. Bir kere hareket tiyatrosu denedik, ama çok da olmadı. Mücadelemi bunlarla çıkarmak zorundayım. Kadın deneyimi çok önemli ama ondan sonra bir çalışma gerekiyor, biz değiştirmek istediğimiz şeyleri deniyoruz birileriyle bakalım yapabiliyor muyuz diye.

Seyirciye bakış açınız nasıl, birçok farklı yerde oynadınız tepkiler nasıl değişiyor?

Bizim için seyirci en önemli olan şey aslında, metinlerimiz yazarken de rejide de baktığımız şey herhangi bir seyirci izlediğinde oyunu anlasın istiyorum, anlaşılmayan oyun yapmak bizde yasak zaten. Mesela *Ferhat ile Şirin*, Tarlabası'nda İstanbul Sanat Merkezi vardı o zaman, orada temizlik yapan bir kadın vardı, o da geldi, çıktığında işte erkekler böyle, Ferhat

gibi biz zaten ne yaptığımız anlaşılmıyor. Kadın bize bir sürü feministin anlattığı her şeyi anlattı gitti. İstanbul'da çok farklı kültürlerin içinde yaşıyoruz. Beyoğlu'nda oynadığınız zaman, her yerden insan geliyor, samimi olması geleneksel figürler kullanmayı seviyoruz, gölge kullanmayı seviyoruz. Gölge tiyatrosu. Hem kadınların görünmeme durumu da var. Dramatujik açıdan da uyuyor. Folklör de değil ama batı tiyatrosu formuyla çalışıyoruz. Seyirci turnelerde farklı oluyor. *Ferhat ile Şirin'i* Amasya'da oynamak çok önemliydi bizim için çünkü çıkış yerinin orası olduğu düşünülüyor, bir sürü kadının bu sorunu fark edişlerini sağlamış olduk.

Şu an Türkiye'deki feminist tiyatroya baktığımızda, geldiği nokta ve ilerleyeceği nokta ne olacak?

Ben bunun pratiğini yapmaya çalışan bir insanım. Bu buluşmalar bile çok büyük ama Türkiye'de çok yeni. Dünyada bitti, dünyada feminist tiyatro yok. Şu anda her şey kadın meselesi üzerine dönüyor çünkü dünyada. Cesarete ihtiyacınız var mutlu olmak için ben o felsefede yaşıyorum. O yüzden fazla riske atıyoruz kendimizi Boyalı Kuş olarak. Önce insan kendini gerçekleştirmeli.

KAYNAKÇA

Abrams, M. H, (2005), **A Glossary of Literary Terms**, Boston: Wadsworth.

Aston, Elaine, (1995), **An Introduction To Feminism And Theatre**, London and New York: Routledge.

Aston, Elanie, (2001), **Feminist Views on the English Stage**, Cambridge: Cambridge University Press.

Artaud, Antonin, (1992), **Suç Ortakları ve İşkenceler**, Ahmet Soysal (çev.), İstanbul: Nisan Yayınları.

Artaud, Antonin, (1993), **Tiyatro ve İkizi**, Bahadır Gülmez (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bakhtin, Mikhail, (1968), **Rabelais and his World**, Bloomington: India University Press.

Bassnet, Susan, (1987), **Magdalena: International Women's Experimental Theatre**, Oxford, New York: Berg Publishing.

Barba, Eugenio, (1965), "Theatre Laboratory 13 Rzedow", **Tulane Drama Reviews**, vol.13, New Orleans.

Barba, Eugenio (1990a), **The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology**, London and New York: Routledge.

Barba, Eugenio, (1990b), “Reflections upon the 8th International Meeting of Group Theatre”, **Latin American Theatre Review**, n.23/2, Kansas.

Barba, Eugenio, (1999), “Third Theatre” **Solitude, Craft, Revolt**, Aberystwyth, 169-170.

Barber, Linda (1982), **Comic Women, Tragic Man: A Study of Gender and Genre in Sheakspeare**, California: Standford University Press.

Beauvoir, de Simone, (1997), **The Second Sex**, London: Vintage Classics.

Berger, John, (1993), **Ways of Seeing**, Harmondsworth: Penguin.

Berktaş, Ali, (1997), **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Berktaş, Fatmagül, (1998), “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, **75 Yılda Kadınlar Erkekler**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Boal, Augusto, (2002), **Arzu Gökkuşığı: Boal'in Tiyatro ve Terapi Methodu**, Sinem Yılandı, Ece Aydın, Fırat Güllü (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Boal, Augusto, (2008), **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Necdet Hasgöl (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bora, Aksu, Ed.al., (2009), **90'larda Türkiye'de Feminizm**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Brockett, Oscar, G., (1995), **Tiyatro Tarihi**, Ankara: Dost Yayınevi.

Brook, Peter, (1965), "Introduction" **Towards A Poor Theatre**, Jerzy Grotowski, New York: Routledge.

Brown, Edward, Ed. al., (1965), **Meyerhold on Theatre**, New York: Hill and Wang.

Brunner, Cornelia, (1980), "Roberta Sklar: Kadınların Tiyatrosu'nun Yaratımına Doğru", **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi: Feminist Tiyatro Özel Sayısı**, say:12, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Case, Sue Ellen, (1988), **Feminism and Theatre**, New York: Methuen.

Case, Sue Ellen (2005), “Radikal Feminizim ve Tiyatro” **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi: Feminist Tiyatro Özel Sayısı**, say:12, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Caplan, B. (1991), “Zofia Kalinska and Demonic Women: Work in Progress”, **Seven Plays By Women: Female Voices, Fighting Lives**, C. Robons (ed.), London, Aurao Metro.

Carlson, Marvin, (2007), **Tiyatro Teorileri**, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım (çev.) , Ankara, DeKi Yayınları.

Cixous, Helene, “The Laugh of the Medusa” **Feminisms: An Anthology of Literaray Theory and Criticism**, Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.), (1997), New Jersey: Rutgers, The State University.

Cixous, Helene, (2005), “Aller a la mer” **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi: Feminist Tiyatro Özel Sayısı**, say:12, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Conley, Verena, Andermatt, (1984), **Helene Cixous: Writing The Feminine**, United States of America: University of Nebreska Press.

Curb, Rosemarry, (1985), “ Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in **Woman-Conscious Drama: The Seer, the Seen, the Scene, the Obscene.**” **Staging Gender. Spec.Theatre**, Journal 37.

Coward, Rosaline, (1989), **Kadınlık Arzuları**, Alev Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Donovan, Josephine, (2007), **Feminist Teori**, Aksu Bora (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Greenghalgh, Jill, (1992), ‘The Magdalena Project’, **Women and Theatre Occasional Papers**, 107-110.

Goodman, Lizbeth, (1998), **The Routledge Reader in Gender and Performance**, London and New York: Routledge.

Grotowski, Jerzy, (1965), **Towards a Poor Theatre**, New York: Routledge.

Holledge, Julie and Joanne Tompkins, (2000), **Women’s Intercultural Performance**, London and New York: Routledge.

Jackson, T., (2002), “Giriş”, **Arzu Gökkuşığı: Boal’in Tiyatro ve Terapi Methodu**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Kandiyoti, Deniz, (1997), **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, İstanbul: Metis Yayınları.

Korad, Birkiye, Selen, (2007), **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, Ankara: DeKi Yayınları.

Kristeva, Julia, (1981), “Women’s Time” **Feminisms: An Anthology of Literaray Theory and Criticism**, Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.), (1997), New Jersey: Rutgers, The State University.

Meyerhold, Vslvolod, (1914), “Biyomekanik Oyunculuk”, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Ali Berkday (ed.), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Meyerhold, Vslvolod, (1922), “Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik”, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 317-328.

Mulvey, Laura , (1975), “Visual Pleasure in Narrative Cinema”, **Feminisms: An Anthology of Literaray Theory and Criticism**, Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.), (1997), New Jersey: Rutgers, The State University.

Natelle, J. Elizabeth, (1985), **Feminist Theatre: A Study in Persuassion**, London: The Scarecow Press.

Nutku, Özdemir (2000), **Dünya Tiyatro Tarihi 2**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Osinki, Zbigniew, (1986), **Grotowski and His Labarotory**, New York: Paj Publications.

Phelan, Peggy, (1988), **Feminist Theory/ Poststructuralism and Performance**, Vol:32, Spring 1988: The MIT Press.

Saral, Sevilay, (2006), **Bir Kadın Uyanıyor**, İstanbul: BGST Yayınları.

Saral, Sevilay, (2009), **Yedi Kadın**, İstanbul: BGST Yayınları.

Selek,Pınar (2009), “Türkiye’de Özgürlüğü Ararken”, **Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, ed. Zeynek Direk, İstanbul: YKY, 118-129.

Rea, Charlotte, (1974), “Women’s Theatre Groups”, **The Drama Review**, 79-98.

Richards, Thomas, (1995), **At Work with Grotowski on Physical Actions**, London&New York, Routledge.

Smith, Carol, (1988), “Literaray Politics of Gender”, **College English**, vol:1, National Council of Teachers of English.

Şener, Sevda, (2003), **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara: Dost Yayınevi.

Şener, Sevda, (2008), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara: Dost Yayınevi.

Tekeli, Şirin, (der.) (1990), **Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadın**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Moi, Toril, (1985), “Sexual/ Texual Politics”, **Feminist Literary Theory**, London and New York: Methuen.

Watson, Ian, (1987), “Is the Third Theatre Dead”, **Theatre Tree**, Pittsburgh: Department of Drama, Carnegie Mellon University.

Watson, Ian (1995), **Towards A Third Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret**, London: Routledge.

Yamaner, Güzin, (2001), **20.Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının**

Yansımaları, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yamaner, Güzin, (2007), “I. Uluslar arası Sahne ve Kadın Semineri”, **Sahne Dergisi**, Sayı 9, Ankara.

Zarrilli, Philip, (1992), “For whom is the King a king ? Issues for Intercultural Production”, **Critical Theory, and Performance**, Janelle Reinelt, Joseph Roach (eds.), New York: University of Michigan.

Basılmamış Kaynaklar

Kadın Tiyatrosu Oyunları: *Adı İsmet, Kırmızı, Maria, Daye Wan Ez Kuştım.*

Tiyatro Öteyüz Oyunları: *Deli Kız, İşte Evimiz, Kara Ana.*

Kadınlar Sahnesi Oyunları: *Öyküm Yok, Nar Taneleri.*

Tiyatro Boyalı Kuş Oyunları: *Kadınlar Savaşı, Çernobil'den Sesler, Aşk İhanet*

Yalnızlık Vesaire, Bavullar, böyle Bir Aşk Masalı, Tahterevalli'de Aşk.

ÖZET

Feminist hareketten beslenerek gelişen feminist tiyatro yüzyıllardır erkek egemen geleneksel tiyatronun statükocu ve cinsiyetçi yapısına karşı çıkmıştır. Feminist tiyatro, alternatif tiyatral bir dil arayışında, başkaldıran ve sorgulayan bir tiyatrodur. Feminist hareketle ortak izlekler taşımasının yanı sıra, feminist tiyatro diğer alternatif tiyatrolardan da beslenir. Yirminci yüzyılın deneysel tiyatrolarındaki yeni bir tiyatro dil arayışı, feminist tiyatro için önemli kaynaklar oluşturmuştur. Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro teorisi tiyatro geleneğinin değişmesi gerektiğini ve tiyatronun yeniliklere ihtiyacı olduğunu savunmuştur. Geleneksel tiyatronun normlarına karşı durmasının yanı sıra oyunları; kültürel, ekonomik, politik her tür ayrımcılığa da karşı durma misyonu yüklenmiştir. Paralel şekilde, kadın tiyatrolarının ve feminist tiyatroların gelişimine baktığımızda bu karşı duruşla karşılaşırız. Feminist tiyatrolar, toplumsal cinsiyet normları başta olmak üzere, kültürel, politik ve ekonomik ayrımcılığa karşı durmanın yanında, kurumsal tiyatrodaki süregelen, geleneksel oyun biçiminin dışına çıkar ve yeni bir dil ve beden temsili arayışına girer. Bu bağlamdan baktığımızda feminist tiyatroları, Üçüncü Tiyatro kapsamında inceleyebiliriz. Türkiye'de bağımsız feminist hareketin 80'lerden bu yana sürdürdüğü çalışmalar kadın tiyatroları ve feminist tiyatrolar için zemin oluşturmuştur. Yirminci yüzyıl tiyatrosundaki kültürlerarası çalışmaların yerele ve Doğu tiyatrosuna yönelmesi Türkiye'deki feminist tiyatrolara kültürlerarası platformda var olma fırsatı sağlamaktadır. Bu araştırmada, feminist tiyatro kuramının dil ve beden üzerinden yürüttüğü teorik tartışmaların, Üçüncü Tiyatroyla bağı kurulmuş, Türkiye'deki kadın tiyatrolarının ve feminist tiyatrolarının tarihçesi oluşturularak benzerlik ve farklılıkları saptanmıştır.

ABSTRACT

Inspired by the feminist movement, feminist theatre has stood up against the sexist and hierarchical structure of patriarchal traditional theatre. Feminist theatre is a theatre in search of an alternative language. It is also a questioning and rebellious theatre. In addition to having common patterns with the feminist movement, feminist theatre benefits from other alternative theatres. The search of a new form and language in 20th century theatre has become a significant source for feminist theatre. Parallel to feminist theatre, Third Theatre rejects the standard rules and construction of classical theatre. Moreover, it is against any kind of politic, social, racial and gender discrimination. Feminist theatre supports the same ideas and protests any kind of discrimination, starting with gender discrimination. Women use the stage as a space to reflect their thoughts and to protest the patriarchal system. Therefore, like the third theatre groups, they reject the old rules of classical theatre and traditional norms, they are in a search of space, body and language in which they can express themselves thoroughly. Thus, Feminist theatre groups can benefit from the Third Theatre theory. In Turkey, feminist theatre groups have started to act and perform since 80's with the activation of feminist movement. Intercultural tendencies in 20th century theatre offer a great opportunity for feminist theatres in Turkey to catch up with the other groups in the world. In this thesis, the relation between the Third Theatre and Feminist theatre is analyzed and Feminist Theatres in Turkey are introduced with their perception of feminism and theatre. Plays staged by each group are also discussed.

