

T.C.
BAHŞEÇEHİR ÜNİVERSİTESİ

**TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU VE PATRİARK
ANLAYIŞIN GETİRİSİ İLE TİYATRODA KADININ YERİ
VE MODEL OLARAK ‘SESSİZLİK’ VE ‘VAR OLMAYAN
AYŞE’NİN MUHTEŞEM MACERALARI’ ADLI
OYUNLARIN KOLAJ ÇALIŞMASI**

Yüksek Lisans Tezi

NADİDE DENİZ KORKMAZ

İSTANBUL, 2020

T.C.
BAHŞEÇEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU VE PATRİARK
ANLAYIŞIN GETİRİSİ İLE TİYATRODA KADININ
YERİ VE MODEL OLARAK ‘SESSİZLİK’ VE ‘VAR
OLMAYAN AYŞE’NİN MUHTEŞEM
MACERALARI’ ADLI OYUNLARIN KOLAJ
ÇALIŞMASI**

Yüksek Lisans Tezi

NADİDE DENİZ KORKMAZ

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi ULUÇ ESEN

İSTANBUL, 2020



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı: İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tezin Adı: Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Patriark Anlayışın Getirisi ile Tiyatroda Kadının Yeri ve Model Olarak ‘Sessizlik’ ve ‘Var Olmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları’ Adlı Oyunların Kolaj Çalışması

Öğrencinin Adı Soyadı: Nadide Deniz Korkmaz

Tez Savunma Tarihi: 25.09.2020

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Doç. Dr. Burak KÜNTAY
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir yüksek lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Unvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı		
2. Üye		
3. Üye		

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasını oluştururken, yüksek oranda motivasyon ve güç kaynağım olan kişilere ve değerlere teşekkürü bir borç bilirim.

Tezi yazarken yaptığımız konuşmalarla beni rahatlatan ve söylediği tek bir cümleyle bile bu yolda kafamın içinde oluşan çapakları temizleyip daha net ilerlememi sağlayan sevgili hocam tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Uluç ESEN'e, bu okulu kazanarak kendimi şanslı hissetmemi sağlayan, benim için süresi hiçbir zaman yeterli olmayacak olan derslerinin yoluma ışık olduğu canım hocam Ali DÜŞENKALKAR'a, derslerindeki türlü egzersizlerle oyunculukta çok farklı yorumlar yaratabilmemi sağlayan başta sevgili hocam Gürol TONBUL'a, Yasemin ERKAN ve Nazan KESAL'a minnet ve şükran duygularımı sunarım.

Ayrıca yüksek lisans eğitimim süresinde bana maddi manevi destek sunan başta ağabeyim Nurhak KORKMAZ olmaz üzere canım aileme ve bütün bu süreci birlikte yaşadığım sınıf arkadaşlarımdan; bütün sakinliği ile Ali VAROL, bütün bilinmezliği ile Gizem ÜNSAL ve yüksek lisans dahil, birbirimizin gelişimine tanık olduğumuz, tüm oyunculuk serüvenimde varlığından güç aldığım canım Gökçe KARAMAN'a ve ek olarak varlıklarını hiç esirgemeyen İtir KARABULUT, Baran SOYLU ve Sevcan SİNİ'ye çok teşekkür ederim.

Son olarak pandemi nedeniyle karamsar zamanlar yaşadığımız bu süreçte psikolojik olarak iyi bir dönemde değilken, sabaha kadar yaptığım yoğun çalışmalarda, günün yeniden ve yeniden doğacağını bana sesleriyle hatırlatan, mutluluk katan güzel kuşlara teşekkür ederim.

ÖZET

TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU ve PATRİARK ANLAYIŞIN GETİRİŞİ İLE
TİYATRODA KADININ YERİ ve MODEL OLARAK ‘SESSİZLİK’ ve ‘VAR
OLMAYAN AYŞE’NİN MUHTEŞEM MACERALARI’ ADLI OYUNLARIN KOLAJ
ÇALIŞMASI

Nadide Deniz KORKMAZ

İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Uluç ESEN

Eylül, 2020, 60 sayfa

Doğum ile biyolojik olarak farklılaşarak kadın ve erkek kavramlarıyla nitelendirilen birey, toplumdaki yerini ve kimliğini toplumun içinde var olan ataerkil yapı, iktidar, din gibi çeşitli faktörler vesilesiyle var ederken, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada; tiyatronun toplumsal değişimlere çok hızlı tepki gösteren, bir nevi muhalif bir sanat bileşeni olduğunu göz önünde tutarak, toplumsal cinsiyet hakkında tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan görüşler ve bu sayede oluşan sosyolojik alt başlıklar ışığında, farklı dönem ve kültüre ait iki farklı tiyatro metninden oluşan çalışmadan yola çıkarak, kadının konumunun ve derdinin kaydedilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Cinsiyet Roller, Kadın, Tiyatro, Feminizm

ABSTRACT

EXAMINATION of WOMEN’S PLACE IN THEATER THROUGH GENDER
ROLES and PATRIARCHAL STRUCTURE and COLLAGE STUDY of TWO PLAYS
‘SILENCE’ and ‘THE MAGNIFICENT ADVENTURES of THE NON-EXISTENT
AYŞE’

Nadide Deniz KORKMAZ

ADVANCED ACTING PROGRAMME

Thesis Supervisor: Dr. Lecturer Uluç ESEN

September, 2020, 60 pages

The individual, who is pre-characterized by the concepts of women and men starting from the biological differentiation at birth, builds her/his position and identity in the society within the context of the ongoing patriarchal structure, power, religion and such dynamics which also yield to gender inequality. Considering that theater is a dissident art from which reacts very quickly to social changes, this study aims to articulate the position and troubles of the women through my work which brings two different theater texts from different eras and cultures together referring to the ideas emerged in the historical process about gender and thus sociological subtopics.

Keywords: Gender, Gender Roles, Women, Theatre, Feminism

İÇİNDEKİLER

1.GİRİŞ.....	1
2.TOPLUMSAL CİNSİYET	3
2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI ve HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER.....	3
2.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ.....	15
2.3. TOPLUMSAL CİNSİYET KALIP YARGI, ÖN YARGI ve AYRIMCILIĞI	18
2.4. TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMLARI.....	19
2.4.1. Psikanalitik Kuram.....	20
2.4.2. Biyolojik Kuram.....	21
2.4.3. Sosyal Öğrenme Kuramı	22
2.4.4. Sosyobiyolojik Kuram (Evrin Psikolojisi)	23
2.4.5. Bilişsel Gelişim Kuramı	23
2.4.6. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı	24
3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TİYATRO TARİHİ ve KADININ TİYATRODAKİ KONUMU	25
3.1. FEMİNİZM ve FEMİNİST TİYATRO.....	36
4. ‘SESSİZLİK’ & ‘VAR OLMAYAN AYŞE’NİN MUHTEŞEM MACERALARI’	40
4.1 ORTA ÇAĞ’DA VAROLMA ÇABASI: ‘SESSİZLİK’	40
4.1.1 Metin ve Karakter Çözümlemesi.....	40
4.1.2 Toplumsal Cinsiyet Olgusu ile ‘Metnin’ Okunması	43
4.1.3 Moira Buffini.....	47
4.2 GÜNÜMÜZDE YİTİRİLEN ŞARKI: ‘VAR OLMAYAN AYŞE’NİN MUHTEŞEM MACERALARI’	50
4.2.1 Metin ve Karakter Çözümlemesi.....	50

4.2.2 Toplumsal Cinsiyet Olgusu ile ‘Metnin’ Okunması	51
4.2.3 Zeynep Kaçar	53
4.3. OYUN METİNLERİNİN KARŞIT DEĞERLENDİRMESİ	55
5. SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA	61
EKLER.....	65
EK A.1 SAHNELEME İÇİN KULLANILACAK KOLAJ METİN	66
EK-2: ZEYNEP KAÇAR İLE RÖPORTAJ.....	80



“ ... seyirlik nesneden etkin bir özneye ... ”

1.GİRİŞ

Doğduğu andan itibaren, giyeceği kıyafet renginden oynayacağı oyuncakın ne olması gerektiğine kadar, dıştan gelen birçok kalıplaşmış düşünce ile hayata başlayıp kategorileşen insan, kadın ve erkek olarak yaşamını sürdürürken aynı gökyüzü altında hiçbir zaman eşit bireyler olamamışlardır. Dünya genelinde hegemonyasını kabul ettirmiş patriarkal sistemin yarattığı gerek biçimsel gerek sözsel oluşturulan algı ile kadın birey hem fiziksel hem duygusal şiddete maruz bırakılarak zaman içinde kendi varlık hikayesini sadece erkek birey üzerinden tanımlamaya başlar olmuştur.

Tarih, insanın neler yapabileceği farkındalığını oluşturmak için geçmiş ile kurulan bağ üzerinden bir değerlendirme sunmaktadır. Orta Çağ'ın bitimiyle yaratıldığı kabul gören modern tarih, içerisinde antik dönemlerden itibaren süre gelen siyasal ve ahlaki değerleri barındırmaktadır. Var olan bu değerler içerisinde bulunan annelik, evlilik ya da ev işi olarak nitelendirilen kadınla ilişkilendirilen birçok olgu tarih dışı sayılmış ve bu dışlanmış zaman içerisinde kadının kendini tarih dışı görmesine yol açmıştır. Yok sayılmış bir tarih nihayetinde getirdiği sorgulama ile birlikte 'toplumsal cinsiyet' olgusunu ortaya çıkarmıştır.

Toplumsal cinsiyet gittikçe artan kadın cinayetleri üzerinden de günümüzde yoğun bir şekilde değerlendirmesi yapılan bir kavramdır. Kadın ve erkek bireyin yaşadığı toplumun kültürel değerlerine göre biçimlenen ve her yeni nesil ile kendini yeniden fakat çokta değiştirmeden ürettiği toplumsal rolleri, kadın ve erkek arasında özellikle patriarkinin yarattığı algı ile önemli ölçüde eşitsizlik yaratmaktadır. Hemen her toplumun içinde var olan bu eşitsizlik yarattığı döngü içerisinde sınırlarını oluşturmakta ve kendi kültürel biçimi dahilinde bireye etki ederek oluşturduğu kalıp yargılarla toplumsal rollerin tabulaşmasına sebep olmaktadır. Toplumsal cinsiyet olgusu, bu konu hakkında yapılan araştırmalar, kadın ve erkek bireylere atfedilen yargılarla gelen adaletsizliği sorgulamaya ve bu konuda çözüm bulmaya olanak sağlayan bir analiz biçimi olmuştur.

Toplumsal yapının var edilmesinde önemli bir rol oynayan sanat ve özellikle onun sahnede kelimelerle biçimlenen hali olan tiyatro, bireylerin maruz kaldığı hemen her konuya kültürlerin getirdiği etki ile beraber uyumlanarak tepki göstermektedir. Yarattığı kurgu ile yol gösterici bir göreve de sahip olan tiyatro metinleri sadece eğlendirmek değil kitlelerin etkileşimi sayesinde ve onlara karşı aldığı sorumlulukla politik bir duruşta sergiler hale gelmiştir.

Bu çalışmada; önemli bir külliyata sahip olan tiyatro ve onun toplumsal değişimlere verdiği tepki göz önünde bulundurarak, toplumsal cinsiyet olgusu; din, iktidar, beden kavramlarından da dem vurarak açıklanmıştır.

Çalışmanın ilk kısmında toplumsal cinsiyetin ne olduğu, nasıl oluştuğu ve oluştuğu sırada temelde etki eden faktörler; bu konuda değerli birçok araştırmacı tarafından ortaya atılan ve değerlendirilmesi yapılan görüşler aracılığıyla açıklanmıştır. Akabinde sosyolojik açıdan yaratılan alt başlıklar değerlendirilmiştir. İkinci kısmında ise tiyatronun geçirdiği evrelerden bahsedilerek kadının bu tarih içerisindeki yeri ve değeri üzerinden bilgi verilmiştir. Verilen bilgiler neticesinde süreç içerisinde ortaya çıkan kadın erkek eşitsizliğine karşı adalet isteğiyle feminist tiyatro ayrı olarak değerlendirilmiştir.

Son kısımda tüm bu bilgiler ışığında toplumsal cinsiyet eşitsizliğini konu edinen farklı dönem ve kültüre ait iki farklı tiyatro metni hakkında değerlendirmeler yapıp oluşan kolaj denemesinden yola çıkarak, kadının konumunun ve derdinin kaydedilmesi amaçlanmıştır.

2.TOPLUMSAL CİNSİYET

'Evrende, düzeni, ışığı ve erkeği yaratan iyi bir ögeyle; karışıklığı, karanlığı ve kadını yaratan kötü bir öge vardır.'
Pythagore

İnsan denen sosyal varlık, varlığını sürdüreceği sosyal gerçeklik içerisine doğarken (hatta tıbbın ilerlemiş biçimi sayesinde henüz doğmadan) farklılığı beraberinde getirerek biyolojik olarak kategorileşir. Kadın ve erkek. Fakat bu iki olgu tanımladıkları biyolojik özellikler haricinde artık daha çok toplumsal olarak bir anlam ifade etmektedirler. Biyolojik olarak gelen bu farklılık kültürlerinde etkisiyle toplumsal cinsiyet denen kavramı ortaya çıkarmıştır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklere ayna tutan ve bu anlamda farkındalık yaratan bir harita olmuştur.

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI ve HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet; temelde kadın ve erkek arasındaki farkı incelemek ve bu farkı yaratan koşulları değerlendirmek ile ilgilenmektedir. Kimi araştırmacılar bu farkın sadece biyoloji ile ilgili yani doğuştan gelen (kromozomlarla ilgili) bir durum olduğunu belirtirken, diğer taraftan kimi araştırmacılar da bu farkın kadın ve erkeğin, sosyal, politik, kültürel çevreninde etkisiyle, toplumdan gelen öğretilerle yön aldıkları yönünde görüşlerini dile getirmişlerdir.

Cinsiyet (sex) terimi, kadın veya erkek olmanın biyolojik yönünü ifade ederek biyolojik bir yapıya karşılık gelirken, toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise kadın ya da erkek olmaya, toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder (Dökmen, 2015.) Toplumsal cinsiyet yani gender kavramını Robert J. Stoller'ın Sex and Gender (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) isimli 1968 yılında yayımlanan kitabında ilk kez kullandığı ve sonrasında ise Ann Oakley (1972) tarafından bir eserinde kullanılmasıyla yaygınlık kazanan bir kavram haline geldiği bilinmektedir (Borlandi ve ark., 2011.) Bu nedenle bu konu ile ilgili kaynaklara bakıldığında literatürde daha çok Ann Oakley'in geçtiği görülmektedir.

Gordon Marshall 'Sosyoloji Sözlüğü' adlı kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

(Marshall, 2005,s.98) Bu terimi sosyolojiye sokan Ann Oakley'e göre, "'cinsiyet' (sex) biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, 'toplumsal cinsiyet' (gender) erkeklik

ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır” (bkz. Sex, Gender and Society, 1972). Dolayısıyla “toplumsal cinsiyet”, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir. Fakat bu terimin kapsamı, ilk ortaya çıkışından beri, yalnızca bireysel kimliği ve kişiliği değil, ayrıca sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ile stereotiplerini, yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel iş bölümünü içine alacak kadar genişlemiştir.

İngilizce kelimeler olan sex ve gender için, çeşitli kaynaklarda, Türkçe de ‘cins’ ve ‘cinsiyet’ kelimelerinin kullanılabileceği belirtilmiştir. Türköne (1995), ‘cins’ kelimesinin biyolojik olarak dişi ve erkeği ifade ettiğini, ‘cinsiyet’ kelimesinin ise biyolojik olarak dişi ve erkeği ifade etmesinin yanı sıra, ona daha farklı özel bir anlam yüklediğini, beşeri alanda insanın dişi ve erkek cinslerini ifade edip buna bağlı olarak biyoloji dışında sosyal ve kültürel olanı da içerdiğini eserinde belirtmiştir.

Günümüzde birçok akademik makalede bu kavramlar cinsiyet ve toplumsal cinsiyet olarak anlamlarını kabul ettirmişlerdir. Ancak buna rağmen Türkiye’nin kapsamlı sözlüğü olan Türk Dil Kurumu’nun (TDK) içeriğinde, toplumsal cinsiyet terimine yer verilmediği gözlemlenmektedir.

Biyolojik olarak ortaya çıkan farklılıkların bireyler üzerinden değerlendirme yapabilmek için yeterli olmadığını ortaya koyan özellikle feminist düşünürler, Stoller ve Oakley’in yukarıda adı geçen çalışmalarından sonra, toplumsal cinsiyet kavramını gerek bu konuda tepkilerini gösterebilmek gerekse cinsiyet farklılıklarının toplumsal yönünü aktarabilmek için daha sık kullanmaya başlamışlardır. Bu sayede sorgulanmaksızın sadece biyoloji kaynaklı olduğuna inanılan farklılıkların aslında toplumsallaşmanın bir ürünü olduğu görüşünün ve bu realitenin kabulünün gittikçe artması sağlanmıştır (Bayhan, 2013.)

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım başlarda muhalif bir yerden ‘biyoloji kaderdir’ ifadesine karşı durmak için kullanılmıştır. Bir diğer taraftan ise bu ayrım, cinsiyetin geri çevrilemez bir olgu olduğunu kabul görerek, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiğinden hareketle cinsiyet kadar net, döndürülmez bir olgu olmadığı görüşünü desteklemek için kullanılmıştır (Butler, 2014.) Joan W. Scott (2013) bu durumu “‘Toplumsal cinsiyet’, cinsiyetlendirilmiş kimliğin -tetiklenen karşıtlığın erkek/dişi, eril/dişi karşıtlığı olup olmadığı sorunu da dahil olmak üzere- her boyutunu sorgulamaya açarak, biyolojinin güçlü çekimini bozmaya yönelik bir çağrıydı” şeklinde belirtmiştir. Görülüyor ki; önemli düşünürlerin birbirlerini destekler nitelikte olan bu yaklaşımları yıllardır kabul gören birçok değeri sorgulamanın yolunu açmıştır.

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve buradan hareketle içeriğinin tarihsel süreç nazarında da değişebileceğini gösteren cins kimliğidir (Berktaş, 2019.) Cinsiyetin(biyolojik) doğallığı ve değişmezliğine karşıt olarak toplumsal cinsiyet insanlar tarafından yaratılarak toplumsallaşma sürecinde sonradan kazanılır ve tarihsel süreçte, zaman ve mekâna göre değişime uğrayabilir. Birey, cinsel organa bakılarak tespit edilen bir cinsiyetle doğmaktadır. Ancak kültür denen olgu kendi toplumu içinde sahip olduğu farklı cinsiyetteki bireylerine farklı şeyler öğretip, sunulan davranış modellerini benimseterek, onlardan farklı şeyler beklemektedir. Sonrasında ise bu durum kültürün doğası, normali olarak kabul görmeye başlamaktadır (Bhasin, 2003.)

Terim karışıklığı olmaması adına ek bir bilgidен söz etmek gerekebilir. Cinsiyet kimliği ile cinsel kimlik olarak iki ayrı kavramdan bahsetmek faydalı olacaktır. Cinsiyet kimliği yukarıda değinilene ek olarak, kişinin kendini davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve bu yönde davranışlar sergilemesidir. Cinsel kimlik ise, daha çok tercih edilen homoseksüellik, biseksüellik, heteroseksüellik vs. gibi cinsel yönelimdir (Dökmen, 2015.)

Yaşamın ilk günlerinde cinsiyet ile beraber edinilen kimlik, kişinin birlikte yaşadığı toplumla birlikte şekillenir. Yani kişinin doğarken almış olduğu biyolojik cinsiyeti, aile ve toplum içindeki yaşayışı ile bütünlük kazanır. Kültürün Haviland’a (2008) göre olan “bir toplumun paylaştığı ve üyelerine yaydığı görüşler, değerler ve algılardır; bu görüş ve algılar, davranışı yorumlamada kullanılır ve davranışa da yansır” tanımından yola çıkarak kişinin bu bütünlük içinde edindiği yer ve nasıl bir insan olacağı, kadın erkek arasındaki farklılıklara ne denli etki ettiğini yadsımak mümkün olmayacaktır. Nitekim Pierre Bourdieu’nun (2014) “bütün koşullandırıcı deneyim ve uyarılar, her an, daha önceki deneyimlerin inşa ettiği kategoriler aracılığıyla algılanır” cümlesi de bireyin öznelliğinin ancak toplumsallaşma eğiliminde var olduğunu dile getirmektedir.

İnsan davranışlarına yön veren ve toplumsal düzlemde kişilik kimliğini oluşturmaya sebep olan etkenleri belirtirken din olgusunun da mutlaka incelenmesi gerekmektedir. Bu gereklilik dahilinde kısaca incelendiğinde dahi toplumsal cinsiyet kavramının iki tarafı olan kadınlar ve erkekler için farklı anlamlar ifade ettiği ve iki ayrı kutup oluşturduğu görülmektedir.

Din, bireysel ya da kolektif insan davranışına yön veren bir olgu ve etkili bir meşrulaştırma yoludur. Buradan hareketle, dini, bir baskı ve iktidar söylemi olarak ele almak mümkündür.

İnsanın çok tanrıcılıktan tek tanrıcılığa geçiş sürecinde geçirmiş olduğu düşünsel, toplumsal ve kültürel dönüşümü; cinsiyetler arası ilişkilerine yansımış ve beraberinde getirdiği iktidar ilişkilerinde de farklı sonuçlar doğurmuştur. Tek tanrılı dinin doğuşu (Hıristiyanlık, İslamiyet ve Musevilik) ve ataerkil sistemin ortaya çıkıp kurumsallaşması ile kadın ve erkek hiyerarşik bir biçimde ayrılmış, toplumsal cinsiyet rolleri belirgin şekilde tanımlanmıştır. Tek tanrılı dinin yaratılışı ile kadının doğurganlığı dolayısıyla can verme gücünün ideolojik olarak elinden alınıp, tek erkek tanrıya ve aracısı olarak da erkeğe aktarıldığı görülmektedir. Erkeğin üstünlüğünü koruyan ataerkil aile yapısı kadın bedeni üzerindeki denetim hakkını kurumsallaştırmış, toplumsal, ekonomik ve cinsel ilişkileri dönüştürmüştür (Berktaş, 2019.)

Ataerkil sistemin varsayılan ön kabulleri; erkeğin daha güçlü ve akılcı olduğundan hükmetmek için yaratıldıkları, kadınların ise daha zayıf, akıl ve beceri açısından daha aşağı olduğu ve dolayısıyla kamusal alanın dışında kalmaları gerektiği, erkeklerin var olan becerileriyle dünyayı yorumlayarak düzen içerisine soktuğu, kadınların ise günlük yaşamın yeniden üretilmesi görevini üstlendiği, erkeklerin insanlar ile Tanrı arasında bağı kuran özneler olduğu, kadınların ise Tanrı'ya erkekler aracılığıyla ulaşabileceği şeklindedir (Berktaş, 2019.) Kanıtlanması mümkün olmayan bu varsayımların yazılı yasal bir geçerliliği olmamakla birlikte çoğu kez bu şekilde kabul edilip insanlar tarafından toplum yasası haline gelmiştir. Kadının statüsü düşürülmüş ve bağımlı kılınarak denetlenmesi gereken bir nesne konumuna getirilmiştir. Günümüzde maalesef hala geçerliliğini korumaya devam eder niteliktedir.

Cinsiyet ayrımı her durumda hiyerarşik bir alan gözetir. Biri diğerinden üstün olarak kodlanır. Sylviane Agacinski (1998) bu konuyu ‘cinsiyet ayrımı hiçbir zaman doğrudan doğruya, deyim yerindeyse, işlenmemiş bir halde ortaya çıkmaz; her zaman bir hiyerarşi içinde erkek-dişi çiftini önceden içine alan bir yorumla ortaya çıkar’ cümleleriyle aktarmıştır. Burada yine kültürün gerek inanış gerek yaşayış açısından toplum üzerine, yani kadın ve erkeğin doğasına olan etkisiyle dönüşümünü anlamak mümkündür.

Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı bir kavram olduğunu kuramsallaştırmak adına farklı eleştirel yaklaşımlar oluşmuştur. Esas olarak iki tür eleştiri temeli söz konusudur. Bunlardan birincisi, Michel Foucault'un yazılarından yola çıkarak sosyologların dile getirdiği, toplumsal düzeyin dışında biyolojik bir farklılık bulunduğunu reddeden Foucaultcu eleştirel yaklaşımdır (Marshall, 2005.) Foucault, "biyo-iktidar" kavramını dillendirerek, onun çağının başladığını, bunun kapitalizmin vazgeçilmez bir unsuru olduğunu ve bedeni disipline etme, nüfusu düzenleme bağlamında müdahale ve denetim aracı olduğu yönünde farklı bileşenlere sahip olduğunu dile getirmiştir. Kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla güvence altına alınmıştır. Biyo-iktidar çağında, ordu veya okul gibi kurumlar disiplin aygıtı konumundadır. Nüfusu düzenleme konusunda demografinin yani nüfus biliminin çalışmaları önem kazanır olmuştur. Buna ek olarak cinselliğin düzenlenmesi de biyo-iktidarın en önemli düzenlemelerinden biridir. Biyo-iktidar tekniklerini genel kuram haline getiren bir ideoloji söz konusudur (Foucault, 2007.) Foucault, genel anlamda bedeni iktidar ilişkilerinin merkezine yerleştirerek, bu iktidar ilişkilerinin bedenin terbiye edilerek sosyal boyutta inşasına, bir çerçeve oluşturmaya sebep olduğunu belirtir.

İkinci türdeki eleştiri, biyolojik farklılığın toplumsal ötesi bir rol olduğunu, bedenin ikinci planda kaldığını savunan; toplumsal cinsiyet kavramının kadınlar ile erkekler arasındaki gücün (iktidarın) ve tahakkümün aleyhine işleyen farklılıklarda odaklanmasıyla bağıntılıdır. Bazı yazarlar, güç (iktidar) olgusunu ataerkillik terimini kullanarak açıklarlar. Ataerkillik, biyolojik bir kategoriye toplumsal bir kategori gibi değerlendirerek cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin aynı kefeye koyar. Kadınlara ve erkeklere, ataerkilliğin açıklanmasına yardımcı olan önceden oluşturulmuş gruplar gözüyle bakılmaktadır. Ayrıca ataerkilliğin açıklanmasında genellikle döllemenin biyolojisi kullanılmaktadır (Marshall,2005.)

Kadınlar ve erkekler biyolojik özellikleri açısından farklı özelliklere sahip olsalar bile, toplumsal cinsiyet, belirli bir zamanda ve bölgede cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların benimsetilmesi kültürel yorumlanmasıdır. Lynn Hunt, Joan W. Scott gibi feminist tarihçiler, süreç içerisinde fikirlerini temellendirerek, toplumsal cinsiyet ayrımının ve bunun işaret ettiği cinsler arası iktidar ilişkilerini kavramanın tarihsel süreç değerlendirmesi içinde çok önemli olduğunu belirtirler. Bugün çoğu tarih araştırmacısı

toplumsal cinsiyetin, kültür ve toplumdaki en temel ve hassas ayrışma çizgilerinden biri olduğunu, kültürel araştırmaların bu faktör olmaksızın değerlendirilemeyeceğini belirtmektedirler (Berktaş, 2018.)

Buradan hareketle, feminist dalga içerisindeki kadın kurtuluş hareketlerinin, erkeklerin kadınlar üzerinde iktidar oluşturma eğilimleri nedeniyle kadınların baskılandığının ve bu nedenle kadınların konumlarının değiştirilmesi için önce bu iktidara karşı çıkılması ve nihayetinde bu iktidarın yıkılması gerekliliğini savunduklarını belirtmek gerekir. Toplumsal cinsiyete ilişkin iktidar analizi, kadınlar ve erkekleri, iktidar ilişkisiyle birbirine bağlanmış toplumsal bloklar olduğunu gözler önüne getirmektedir (Connell, 2019.)

Toplumsal cinsiyet olgusu hakkında birçok filozof ve tarihçi yaptıkları araştırmalarla çeşitli görüşler hatta kuramlar ortaya koymuş ve bunları paylaşmışlardır. Toplumlar yapıları itibarıyla içerilerinde birçok eşitsizliği barındırır. Ancak belki de en kapsayıcı ve önemli olanı toplumsal cinsiyet eşitsizliğidir.

Tarihsel olarak kadın ve erkeğin toplumdaki var oluşlarına bakıldığında, kadının daima ikincil bir varlık olarak görev yaptığı ya da ikincil bir varlık olarak yorumlandığı anlaşılar. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği tüm sosyal alanlarda kendini göstermektedir.

İnsanlar ilkel toplumda göçebe yaşam tarzı ile avcılık ve toplayıcılıkla hayatlarını sürdürürken, anaerkil düzen içerisinde, cinsiyete dayalı iş bölümünün ortaya çıktığı görülmektedir. Toplumun devamlılığı için doğal üretimin sağlayıcısı olarak kadına çocuk doğurma özelliği ile önemli bir rol düşmüştür. Cinsiyete dayalı iş bölümünün en büyük belirleyicisinin kadının bu doğal/biyolojik yapısından geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Serinken, 2016.) İlkel zamanda, kadın işi olan toplayıcılık, çocuk doğurma, besleme ve bu durumun organizasyonu, erkek işi olan av ve savaş kadar hatta belki de daha önemli ve değerlidir. Bunun haricinde kadınların köklü bitkileri sökmek için geliştirdikleri aletler, toplanan sebzelerin taşınmasında kullanılan sepetler ve örme sanatı, kalkan için ilkel dericilik ve barınak yapımı kadın elinde gelişen sanayiler olmuş ve sonraki döneme de öncülük etmişlerdir (Türküne, 1995.)

İnsanların yerleşik hayata geçtiği Neolitik Çağ'da, bu durum devam ederken, metal henüz bilinmemekte üretim araçları taş ve kemikten yapılmaktadır. Süreç içerisinde bakır, tunç

ve en nihayetinde demirin bulunması avcı toplayıcı konumdan tarım ve hayvancılığa geçişi dolayısıyla erkeğinde gücünü keşfetmesini ve sonucunda yavaşça ataeril düzenin oluşumunu sağlamıştır. Önce bir toprak parçasının çevrenip sahiplenilmesi ve vahşi doğaya karşı korunması daha sonra insan arasında bu sahiplenmelerin paylaşımı noktasında sorunlar yaşanmasına, bu sefer de insana karşı bir koruma sağlama ihtiyacını doğurdu. Aslında kadın doğaya egemen olmak değil, onunla iç içe yaşamının yollarından gitmiştir. Oysa yeni düzen doğa üzerinde bir hakimiyet gerektirmektedir ve bu hakimiyeti sağlamak da doğa karşısında gücünü kullanmakla gerçekleşecektir (Serinken, 2016.)

Kadın tanrıçaların ön planda olduğu, kadının doğurganlık ve bereket simgesi olduğu yüksek itibarlı neolitik uygarlıklarda dahi, politik gücün kadınlarda olmadığı söylenebilmektedir (Türköne, 1995.)

Batı felsefe geleneğinin temelini yaratan eski felsefecilerin büyük çoğunluğu, kadınların erkeklere göre daha az akılcı olduğuna inanmaktaydı. Sahip olunan kadınlık ve erkeklik idealleri ve kavramları, egemenliğe ve iktidara dayanan yapılar içinde oluşturulmuştur.

M.Ö. 300'lü yıllarda yaşamış olan ünlü Antik Yunan filozofu Aristoteles'in görüşü bir tarafın diğerinden üstün, egemen olduğu yönündedir. Ona göre ruh beden üzerinde, akıl duygu üzerinde, erkekte kadın üzerinde egemendir. Saf akıl sadece erkeklere özgüdür ve tanrısal ruh ile ilgilidir. Erkeğin zihni her türlü maddeden daha yüksek ve kutsaldır. Kadının var olması sadece annelikten ileri gelmektedir. Fakat üreme açısından belirleyici olan kadının katkısı değildir. Kadın bedeni sadece erkeğin tohumunu içinde tutan bir araçtır ve ruhtan yoksundur (Berktaş, 2019.)

Aristoteles'in hocası olan Platon ise 'Devlet' adlı eserinde öğrencisine nazaran yer yer daha ılımlı tutum göstermiştir. Kadın ve erkeklerin cinsel farklılıkları dışında fark olmadığını hatta eşit eğitime tabi tutulduğunda kadın ve erkeğin aynı işi yapabilecek yeteneğe sahip olduğunu belirtmiştir. Devlet koruyuculuğunda erkekler kadar görev alabileceklerini ifade etmiştir. Ancak bunun yanında kadınlar köleler ve çocukları aşağı ruhlar olarakta değerlendirmiştir (Platon, 2017.)

Aristoteles'in bu görüşlerden etkilenmediği anlaşılmaktadır. Platon'un ideal bir devlet düzeninde kadınlara eşitlik tanıdığı eseri üzerinden görülmektedir. Ütopik duruma karşı Aristoteles var olan devlet, sınıf ve cinsiyet ilişkileri üzerinden değerlendirme

yapmaktadır. Tarih boyunca da Aristocu kadını aşağı gören görüş benimsenmiştir. Kadınlık denilen olgunun bu yapı içerisinde geliştiğini, kadınsı olan her şeye karşıt bir duruş sergileyen kültürel birikimle varlığını sürdürdüğü unutulmaması gereken bir durumdur.

18. yüzyıla gelindiğinde Fransız Devrimi ile birlikte Fransa’da ve İngiltere’de kadın haklarına yönelik bildiriler yayınlanmaya başlamıştır. Artık eşitlikten yana daha mantıklı sonuçlara varılabiliyordu. Yeni bir yapılanma başlıyordu. Kadınların ahlaki karakterlerinin nasıl geliştiği yönünde araştırmalar gelişmeye başlamış ve eğitim yenilenmesi önerilmiştir. 19.yüzyıl başlarında cinsiyet eşitsizliğini ön plana çıkaran düşünce tarzları oluşmuştur. Bu dönemde Karl Marx’tan etkilenen Engels’in ‘Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni’ adlı eseri erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkiler düşüncesini toplumsal bir sistem olarak değerlendiriyor ve sınıf dinamiklerine bağlıyordu (Connell, 2019.)

Bu gelişmelerin ardından bilimsel etki de ortaya çıkmış, cinsellik ve toplumsal cinsiyetle ilgilenen doktorlar fikirlerini beyan etmeye başlamışlardır. Bu konuda merkezde olan kişi Sigmund Freud’ olmuştur. Freud’un önemi, duygusal yaşam ve insan gelişimi hakkında bilgiler ve analizler sunan, beden yerine yaşam öyküsü üzerinde duran araştırma yöntemi olan ‘Psikanaliz’i bulmasından kaynaklanmaktadır. Freud’un psikolojiye etkileyen biyolojik etkenleri bulma gayesi mantık olarak toplumsala doğru yönelmiştir (Connell, 2019.)

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde sosyalist hareket içerisinde yer alan kadınlar sendikal hareketler içerisinde kadının ezilmişliğini de konu ettiler. Politikadaki kadın sorunu, psikoloji ve sosyoloji yardımıyla yanıtlar üretmeye başlamıştır. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ‘cinsiyet rolü’, ‘erkek ve kadın rolleri’ terimleri ortaya çıkmış, cinsiyet farklılığı giderek ‘rol’ başlığı altında toplanmıştır. Talcott Parsons’un yarattığı ‘aile analizi’ muhafazakar bir toplumsal cinsiyet sosyolojisinin temelini atmıştır. Temasını çekirdek ailenin gerekliliği, toplumsal cinsiyet rollerine bireysel uyum güçlüğü ve aileyi en üst noktada tutmak için geliştirilmiş müdahale araçları oluşturmaktadır. “Aile” ve “cinsiyet rolü” nün bir bütün olarak ele alarak, araştırmaların çoğunun merkezinde eş ve anne olarak kadınlar olmuştur (Connell, 2019.)

Aynı dönemde eserlerini vermeye başlayan ve ilerleyen süreçte ortaya çıkacak olan feminist hareketin gelişiminde çok önemli bir yeri olan Simone de Beauvoir, erkek ve kadın arasındaki ilişkiyi ben ve öteki kavramlarına başvurarak yapmıştır. Görüşlerinin temelinde kadınlara hükmedilmesi ve iktidar olgusu vardır.

Beauvoir, varoluşçu felsefeyi, varoluşçu ben/öteki algısını, kadın olmanın varoluşsal koşullarına uygulamış ve 20. yüzyılın toplumsal cinsiyet ve feminist kuramda en etkili yapıtlarından olan 'İkinci Cins' serisinde, insanlık tarihi boyunca kadının, erkekler tarafından erkeğin 'öteki'si olarak tanımlandığının altını çizmiştir.

(Beauvoir, 1971, s.17) Aristo: "Kadın, birtakım niteliklerin yokluğundan ötürü kadındır" diyordu. "Kadınların karakterini doğal bir eksiklikle yaralı diye kabul etmek zorundayız." Saint Thomas da ustasının ardından, kadının "yarım kalmış bir erkek", "rastlantısal" bir varlık olduğunu buyurur. Tevrat'taki Dünya'nın Yaratılışı bölümü de zaten bunu simgelemektedir; burada Havva, Bossuet'nin deyiimiyle Adem'in "fazla gelen kaburga kemiği"nden yapılmış bir varlık olarak gösterilmektedir. İnsanlık dediğimiz şey erkeklerden oluşmuştur ve erkek kadını kendi varlığı içinde değil, kendisine göre tanımlamaktadır; kadına özerk bir varlık gözüyle bakmaz.... Sizin anlayacağınız, kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere "dişi" sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden turnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlık'tır; kadınsa Öteki Cins'tir.

Buradan Simone de Beauvoir'in hem Engels'in hem de Freud'un yaklaşımına karşı görüş sergilediğini söylemek mümkündür. Ona göre kadın ne ekonomik ve özel mülkiyet temelli olarak ne de erkeğe göre daha zayıf bir bedene sahip olduğu biyolojik temelli sebep ile ikinci cinstir. Ona göre bu varoluş ile alakalıdır (çünkü varoluş özden önce gelir) ve yüzyıllardır 'öteki' olma durumunu içselleştirdiği için ikinci cins olarak kalmıştır. 'Kadın olarak doğulmaz, kadın olunur' cümlesi ile feminist felsefe içinde yerini oluşturmuştur.

(Beauvoir, 1971, s.230) Kadınlar bugün, eski kadınlık efsanesini yıkmaktalar; yavaş yavaş, somut olarak bağımsızlıklarını ortaya koyuyorlar; ama insanlıklarını tam anlamıyla yaşayabilmeleri hiç de kolay olmuyor. Kadın dünyasında, kadınlar tarafından yetiştirildikleri için, en olağan yazgıları, onları kılğısal alanda yine erkeğin boyunduruğuna sokan evlilik oluyor; erkeğin büyüğü etkisi silinip gitmekten uzak mı uzak: sağlam toplumsal ve iktisadi temellere dayanıyor çünkü.

Beauvoir, evliliği, toplumun kadına hazırladığı bir yazgı olarak yorumlar. Ona göre; kadınlar evlenmek için yetiştirilmekte ve buna özendirilmektedir. Evlilik, erkek ile kadının babası arasındaki bir sözleşmeden ibarettir ve kadın evlenerek, dünyada bazı haklara sahip olur, yasalar onu erkeğin geçici hevesine karşı korur ama yine de erkeğin

kölesi olmaktan kendini kurtaramaz, kadın erkeğin soyadını alır, onun dinine, sınıfına dahil olur. Çünkü erkek onu kızlık dünyasından kadınlık dünyasına götürmüştür. Bu nedenle de erkeğine bağlanmak zorundadır. Erkek, baştan beri yeni şeyler yaratır. Toplum çıkarları doğrultusunda geleceği yaratıp dünyayı kendisi için şekillendirirken, kadın sadece türünü koruyup yuvanın bakımıyla ilgilenmiştir (Beauvoir, 2010.)

(Beauvoir, 1971, s.143) Kadın, eyleme girişmediği için, düşünce ve sanat alanlarında ayrıcalıklı bir yere sahiptir değildir; oysa düşünce ve sanatın en canlı kaynakları eylemedir. Dünyayı yeniden yaratmak isteyen kişi için, onun dışında kalmak pek de iyi bir durum değildir; burada da eldeki verinin ötesine geçebilmek için, önce onun dört bir yanına kök salmış olmak gerekir. Topluluk olarak öbürlerinden aşağı düzeyde tutulan insan kategorileri içinde kişisel alanda kendini bütünlemek hemen hemen olanaksızdır.

Özgürlüğün temel koşulu olan eylem, kişinin kendi planları doğrultusunda harekete geçmesi ve gelecek için hedefler oluşturarak, bunu şimdiki zamanda hareketi ile dışa vurması ise Beauvoir'a göre bu, geleneksel kadın rolü içerisinde gerçekleşemeyecek bir durumdur. Kadın, eylemleri ile var olan özerk bir yapıda değildir. Başka bir deyişle, kadınların kendilerini erkek olmadan düşünemediklerini öne süren Beauvoir, erkeğin özne ve mutlak olduğu yerde, kadının yalnızca erkeğin ötekisi olduğunu belirtmiştir (Kalm, 2016.)

O'nun özgürlük kavramı kadınlıklarını reddeden kadınlara yol gösterecek bir çağrıyı içermektedir. İnsanın her gün kendisi için, öteki olmaktan kurtulup, kendisi için özne olma yolunda, yeniden savaşmak zorunda olduğu bir olanaktır. O halde Beauvoir için erkeğin egemenliği, çok kez kabul edildiği gibi, daha büyük olan bedensel gücünün bir sonucu değil, eylem yapan özne olmasının sonucudur.

Kadınların özgürleşmesi ve ikincil cins olarak gerek kamusal gerekse özel alanda görünürlük sağlamaları için, mevcut yapının kadınların lehine dönüştürebileceği feminist araştırmalar kadını merkezinde tutarak feminist hareketin başlamasını sağlamışlardır.

(Marshall, 2005, s.98) 1970'ler de toplumsal cinsiyetin varlığını; başka bir ifadeyle, erkekler ile kadınlar arasındaki farklılıklar ve ayrılıkların biyolojik farklılıkla açıklanamayacağını, erkeklik ve kadınlıkla ilgili, kültürel açıdan egemen fikirlerin gerçekliğe ancak kabaca denk düşen stereotipleri temsil ettiklerini kanıtlamaya yönelik sosyolojik ve psikolojik çabalar vardı. Bu çalışmalar, toplumsal cinsiyetle ilgili düşünceler ve erkeklerle kadınların rolleri söz konusu olduğunda çeşitli kültürler arasında muazzam değişiklikler bulunduğunu ortaya koymuştu. Benzer doğrultuda, erkek ve kız çocukların, yetiştirilme biçimi, gençlik kültürü, istihdam kalıpları ve aile ideolojisi alanlarındaki toplumsallaşma süreciyle yetişkin erkek ve kadınlara dönüşmelerini kapsayan araştırmalar yapıyordu. Yapısal düzeydeki araştırmalar ise, ev içindeki (dışarıda tam zamanlı çalışan erkekler ile

kadınlar arasında bile görülen) eşitsiz iş bölümüne, ayrıca iş türleri ile terfi olanaklarının belirlenmesinde cinsiyetin (bireysel hünerler ile vasıflardan çok daha fazla olarak) büyük rol oynadığı işe alma kalıbındaki ayrımcılıklara eğilmekteydi.

1940’larda Simone de Beauvoir’ ın yazılarıyla kendini gösteren savaş sonrasının feminizmi, 60’lı yıllara gelindiğinde batıda toplumsal bir harekete dönüşmüş ve yazarın ataerkil topluma yönelttiği eleştiriler cinsiyetlerin eşitliğini temel alan bir görüş üzerinde belirginleşmiştir. Eşitlik şiarı ile ortaya çıkan feminist hareket savaş sonrasında Batı toplumlarının temel toplumsal paradigması haline gelen kültüralist bakış açısından besleniyordu. Toplumsal yapıların tarihsel ve kültürel olarak belirlendiği ve bu nedenle de değişime açık oldukları savunuluyordu. Ekonomik hayatta gittikçe daha fazla yer almaya başlayan, daha önce kendisine eş ve anne olarak verilen yer ile yetinmeyen kadınlar bu dönemin feminizminde kendilerine dayatılmış gerçekleri görüp onlara yeni ufuklar açan bir anlayışı bulmuşlardır. Kutsal olarak nitelendirilen aile, ataerkil yapının sürekliliğini sağlayan toplumsal bir kurum olarak eleştiriliyordu (Çeler, 2013.)

Feminist söylem içerisinde özne meselesi önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Feminist kuramda, kadınları temsil eden bir dilin geliştirilmesi, kadınların siyasi görünürlüğünü sağlamak için gerekli görülmüştür. Kadınların giderek yok olduğu bir kültürde önemli bir söylem olarak yerini almıştır. Ancak bu söylem bir yandan farklı yaklaşımları da doğurmuştur. Çünkü siyasi temsil alanı öznelere ne olması gerektiği konusunda kriterler sunarak, bu temsile ulaşabilmek için öznenin hangi şekilde biçimlenmesi gerektiğini bildirmektedir (Butler, 2014.) Buradan Foucault’un (2007) “hukuki iktidar sistemleri, sonrasında temsil ettikleri öznelere üretirler ” söylemine yaklaşıldığını söylemek mümkündür.

Butler’ın analizine göre; kadınları feminizmin öznesi olarak temsil eden söylem, dil ve politikanın hukuki oluşumuyla birlikte bu temsil politikasının sonucu olmuştur. Bu da feminist öznenin, kurtuluşunu kolaylaştıracağı düşünülen siyasi sistemin kendisi tarafından söylemsel olarak kurulup kısıtlandığının bir göstergesidir (Butler, 2014.)

(Butler, 2014, s.50) Feminist özne kimliği feminist siyasetin temeli olmamalıdır, özellikle de özne bu temelin öne sürülmesiyle düzenli olarak gömülen bir iktidar alanının içinde meydana getiriliyorsa. Öne süreceğim sav paradoksal olabilir, ama belki de "temsil" ancak "kadınlar" öznesi hiçbir şekilde varsayılmadığında feminizm için anlamlı bir şey haline gelecektir.

Son dönem feminist teori ve toplumsal cinsiyet çalışmalarından fazlasıyla etkilenmiş olan Judith Butler (2014), “toplumsal cinsiyet alanının betimlemesi hiçbir surette onun

normatif işleyişinden önce gelmez ve ondan ayrı tutulamaz” derken toplumsal cinsiyeti kader haline getiren hiçbir sabit kategoriden (beden, kültür gibi) bahsedilmeyeceğini, toplumsal cinsiyeti bu sabit kategorilere bağlı tutanın iktidar ilişkilerinin normatif işleyişinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Ona göre iktidar ve beden politikaları ile anlam alan toplumsal cinsiyet bu şekilde tarihsel bir alan oluşturur.

Özne olarak öne çıkan kadınların tarihi terimi, kadınların geçerli ve yeterli birer tarihsel özne olduğunu iddia eder ve kendi politikasını belirtir. Toplumsal cinsiyet ifadesi ise kadınları kapsar fakat bunu ön planda tutmadan söylemlerini sürdürür. Daha nötr ve nesnel bir durumu vardır (Scott, 2013.)

(Scott, 2013, s.106) Kadınların tarihi ve siyaset arasındaki bağ hem gün gibi aşikar hem de karmaşıktır. Geleneksel alıntılardan birinde başlangıç noktası feminist politikalarıdır. Bu anlatı feminist aktivistlerin, kadın kahramanlar ihtiyacını karşılayacak, kadınların özne olduklarını kanıtlayacak, kadınların ezilişini açıklayacak ve eylem için ilham verecek bir tarih çağrısında bulundukları 1960'ları işaret eder. ... Daha sonra ise kadınların tarihi siyasetten uzaklaşmıştır. Bu dönemde kadınların tarihi çalışmaları geçmişte yaşamış kadınların hayatlarının bütün yanlarını belgelendirerek daha geniş kapsamlı sorular sormaya başlar ve böylece kendine ait bir ivme kazanır. ... Öyle görülmektedir ki bu araştırma alanı kısmen siyasi mücadele ile arasındaki mesafe nedeniyle meşrulaştırılmıştır. Son olarak 1980'lerdeki toplumsal cinsiyet terimine yönelik siyasetten kesin bir kopuştur ve bu yöneliş alanın kendi kimliğini kazanmasına neden olmuştur; çünkü görünüme göre toplumsal cinsiyet doğrudan bir ideolojik amaç taşımayan nötr bir terimdir. Sonuçta, kadınların tarihinin akademik bir alan olarak ortaya çıkışı feminizmden kadınlara, kadınlardan toplumsal cinsiyete doğru bir evrim içerir ki bu da siyasetten özelleşmiş bir tarihe, oradan da analize doğru bir evrimdir.

Berktaş'a göre feminist teorinin sınıf, ırk, etnik aidiyet kategorilerini reddetmeksizin onları da dahil ederek toplumsal cinsiyetin de incelemeye katılmasını sağlayan yöntemi sayesinde ortaya çıkan daha gerçekçi bir tablo olmaktadır. Böylece sadece kadın değil her iki cinsin birbirine olan etkisi ile şekillenışı mevcut kılınıyor. Çünkü toplumsal cinsiyet, bir analiz kategorisi olarak, tarih alanına sokulduğu zaman kadın ve erkeğin her bakımdan bunu farklı algıladığı ortaya çıkmaktadır (Berktaş, 2018.)

Toplumsal cinsiyet kavramına atfedilen anlamların moderniteye has bir süreç olduğu sonucu düşünülebilir. Ancak bunu bu şekilde varsaymak 18. Ve 19. Yüzyıllarda yaşanan eski rejimden keskin bir kopuşla şekillendiğini öne sürmek oldukça tartışmalı bir düşüncüyü oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyetin tarih dışı bir kategori olarak ele alınamayacağında yola çıkıldığında, kurumların ve söylemlerin belirli hem modern hem de öncesi dönemlerde toplumsal cinsiyet kategorisine etki ettiğini söylemek mümkün görünmektedir (Arpacı, 2013.)

Toplumsal cinsiyet olgusundan pasif/aktif herkesin bir etki aldığı varsaymak mümkündür. Nesnel birçok durum öznel algıya ve yorumlamaya da sebebiyet vermektedir. Erving Goffman bu durumu kitabında metaforik olarak aktarmaktadır:

(Goffman, 2014, s.222) Bir toplumsal kurum belli türde bir faaliyetin düzenli olarak gerçekleştiği, algıyı kısıtlayan sabit engellerle çevrili bir yerdir.... Bir toplumsal kurumun duvarlarının içine girdiğimizde, seyirciye belli bir durum tanımlamak için iş birliği yapan oyuncuların kurulu bir takımla karşılaşırız. Çoğu kez bir rutinin sahnelenme hazırlıklarının yapıldığı arka bölge ile performansın sunulduğu vitrin bölgesi arasında bir ayrıma rastlanır. Seyircinin sahne arkasını görmesini ve dışındakilerin kendilerini hedeflemeyen bir performansa girmelerini önlemek adına... Bir takımın üyeleri arasında tanıdıklığın yaygın olduğunu, dayanışma oluşmasının muhtemel olduğunu ve gösterinin gerçek yüzünü açığa vurabilecek sırların paylaşılıp gizlendiğini görürüz. Oyuncularla seyirciler arasında belli bir miktar karşılık ve uyum varmışçasına davranma konusunda gizli bir anlaşma söz konusudur. Tipik olarak (ama her zaman değil) uyumun altı çizilir ve karşılık arka plana itilir. Sonuçta ortaya çıkan geçerli mutabakat, oyuncuların seyircinin yokluğunda seyirciye karşı tavırları ve seyirci mevcutken iletilen özenli karakter dışı iletişimle çelişir. Ayrık rollerin ortaya çıktığını görürüz....

Gelinen nokta, toplumsal cinsiyetin, kültür ve toplumdaki en kritik ayrışma çizgilerinden birini oluşturduğunu ve hiçbir kültürel benzerlik ya da farklılık araştırmasının, toplumsal cinsiyet dikkate alınmaksızın yapılamayacağını saptamaktadır. Günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları birçok sorun, kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ve kültür tarafından belirlenmiş ön kabuller ve kalıp yargılarla, başka bir deyişle toplumsal cinsiyetle ilişkilidir.

2.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

Kadınlar ve erkekler arasında bazı biyolojik farklılıklar olduğunu inkar edemeyiz; ancak kültürler arasında toplumsal cinsiyet rollerinin çok fazla çeşitlenmesi, bunların yalnızca cinsiyet üzerine temellendirilip açıklanamayacağını gösterir. Bilimin basit bir kuralını hatırlamak gerekirse; değişkenler (toplumsal cinsiyet rolleri), sabitlerle (cinsel organlar ve kromozomlar ya da cinsiyet) açıklanamaz (Bhasin, 2003.)

Aynı zamanda bir tiyatro terimi olan rol kelimesi sosyoloji için önemli bir kavramdır. Dökmen, rol teriminin tiyatrodan ödünç alınmış olduğunu, örgütlü bir yapı içinde bireyin bulunduğu pozisyonu, bu pozisyonla ilgili sorumlulukları ve diğer pozisyonlardaki insanlarla etkileşimi yönlendiren kurallar olduğunu belirtir (Dökmen,2015.) Marshall (2005) ise rolün sosyolojik kuramda anahtar olduğunu “rol, belirli statü ya da toplumsal

konumlara atfedilen toplumsal beklentileri ortaya koyar ve bu tür beklentilerin gerçekleşip gerçekleşmeme sürecini analiz eder” cümlesi ile ifade etmektedir.

Kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizliklerden ne cinsiyet ne de doğa sorumludur. Tıpkı sınıflar, ırklar arasındaki eşitsizlikler gibi insan icadıdır, tarihsel süreçlerdir. Bu nedenle sorgulanabilir ve değiştirilebilir niteliktedir (Bhasin, 2003.)

Rol kavramlarının çoğu toplumsal cinsiyet olgusu içerisinde farklı tiplerde olabilmektedir. Bunun ana fikri ise erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırması yani cinsiyet rolüdür. Genel olarak ‘erkek rolü’ ve ‘kadın rolü’ olarak iki cinsiyet rolü vardır. Eril rol ya da dişil rol olarak da kullanılmaktadır. Roller, farklı toplumsal beklentilere yanıt verdikleri için kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak cinsiyet farklılığına dair biyolojik varsayımlardan uzaklaşmasını sağlamaktadır. Ayrıca toplumsal yapıyı kişiliğin oluşumuyla birleştirir. Cinsiyet rolü olarak adlandırılan kavram, bireylerin toplumsal ilişkilere yerleştirilmesini betimleyen bir teoridir. Temel anlamda, ‘rolün öğrenilmesi’, ‘toplumsallaşma’ veya ‘içselleştirme’ denen süreçlerinin ilerlemesi ile oluşmaktadır. Buradan hareketle kadın karakter kadınlık rolünü, erkek karakter de erkeklik rolünü toplumsallaşma süreci ile ortaya çıkarmaktadır (Connell, 2019.)

Toplumsal cinsiyet rolleri kavramı, kişinin kendisini kadın ya da erkek olarak tarif ettikten sonra sahip olduğu cinsiyetinin icap ettirdiği rolleri üstlenmesidir. Kadın için uygun bulunan davranışlar kadınsı olarak adlandırılırken erkek için uygun bulunan davranışlar erkeksi olarak belirtilmektedir. Bir çocuk doğduğu sırada sadece cinsiyetiyle kategorize edilmez. Hemen üzerine kültüre göre uygun olan tavırlar ebeveynler tarafından inşa edilmeye başlar. Giydiği kıyafet, rengi, çocuğa karşı olan muamele, hitap biçimi vs. bebeklikten itibaren içine girilen bir toplumsallaştırma sürecinin parçasıdır.

Toplumsallaştırma dört başlık üzerinden değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki manipölasyon ya da şekillendirmedir. Burada bahsedilen anne ve babanın, oğlan çocuğa güçlü bağımsız bir varlık olarak davranması yanında kız çocuğa ne kadar güzel olduğu yönünde süsleme ile, saçlarının şekli ile verilen ifadelerdir. Bu durum ilk başta öz algının şekillenmesini sağlamaktadır. İkincisi yönlendirmedir. Yani nesnelerle olan bağlantıdır. Kız çocukları oyuncak bebeklere, minyatür mutfak gereçlerinin olduğu oyuncaklara, oğlan çocuklar ise silah ve arabaya teşvik edilmektedir. Başlıklardan üçüncüsüne

gelindiğinde sözel tanılar olmaktadır. Kız ve oğlan çocuklarına olan hitap biçimleri birbirinden farklıdır. Kız çocuğa genelde güzelliği, naifliği ile tanımlanırken, oğlan çocuk güç temsili olan canlılara benzetilerek öz benliğini oluşturmaya başlamaktadır. Son basamak ise etkinlik teşhiridir. Kız ve oğlan çocuklar geleneksel eril dişil eylemlerle karşılaşır. Kız çocuklarından günlük ev işlerinde annelerine yardım etmeleri beklenirken, oğlan çocukları babalarıyla birlikte dışarıdaki işleri halledip çevreye dahil olması sağlanmaktadır. (Bhasin, 2003.)

Çocukluğun ilk dönemlerinde başlayan cinsiyet rollerine bağlı toplumsallaşma süreci çocukluktan sonraki dönemlerde de gelişme gösterebilmektedir. Yetişkinlik dönemi bu konuda önem arz etmektedir. Kadınların hem toplum tarafınca öğretmen, hemşire gibi daha başarılı olabilecekleri mesleklere yönelmeleri hem de ev işleri ve çocuk bakımı gibi faaliyetlerle ilgilenmeleri beklenmektedir. Erkek ise gerekli geçim kaynağını sağlama ile yükümlüdür. Toplumsal cinsiyete ait rollerin biçim yargılarının iş hayatına ait yansımaları ele alındığında; kadınların düşük statülü ve daha düşük ücretli işlerde çalıştırıldığı ve kadınların çalışması için eşlerinden izin alma gibi rollere uygun oldukları belirlenmiştir (Pekel, 2019.) Bu durumun hala daha devam ettiği bilinmektedir. Oyunculukta da kadın rolü oynayacak kadın oyuncu, erkekten oyuncudan sonra belirlenmekte, aldıkları ücret ise her zaman erkek oyuncudan daha düşük olmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kadın ve erkeğe cinsiyetlerine göre farklı özellik, görev ve sorumluluklar verir. Kadına sevecenlik, itaatkârlık ve korkaklık gibi özellikler verilirken; erkeğe sertlik, bağımsızlık ve cesaret gibi özellikler yükler. Kadının özel alan olan ev içinde yemek yapmak ve çocuk bakmak gibi görevleri vardır. Meslek edineceklerinde ise daha duyarlı, ilgi ve bakım gerektiren hemşire, öğretmen gibi işler uygun görülmektedir. Erkek ise kamusal alanda ücretli bir işte çalışarak ailesini geçindirmek ve tehlikelere karşı korumak gibi birtakım sorumluluklara sahiptir. Günümüzde doğum oranlarının görece daha düşük ve çocuğun bakımında ortak görev alan aile bireyleri olduğunu, kadınların kendilerini anne rolü ile değil, oran olarak erkeğe kıyasla daha az olduğu bilinmekle birlikte; ekonomik, sosyal, siyasal alanda sağlam adımlarla var olan kişiler olarak kendilerini var ettiğini söylemek mümkündür.

2.3. TOPLUMSAL CİNSİYET KALIP YARGI, ÖN YARGI ve AYRIMCILIĞI

İnsanlar, gruplar hakkında kalıp yargılar geliştirme eğilimindedirler. Kalıp yargılar, bir gruba ilişkin bilgi, inanç ve beklentilerimizi içeren bilişsel yapılardır. Irk, cinsiyet ve meslek grupları gibi çeşitli gruplardan olan insanların sınıflandırılarak aslında çok çeşitli özellikler gösterebilecekleri/gösterdikleri halde, hepsi aynı özelliği gösteriyor gibi düşünülmesi kalıp yargılı düşünme eğilimini ortaya koyar. Bir diğer adı stereotip olan kalıp yargılar, bütün olarak bir grubun davranışları ve özellikleri hakkındaki genellenilmiş inançlardır (Dökmen, 2015.)

Önyargı, genellikle, bir topluluğun üyelerinin bir başka topluluğun üyelerine karşı sahip oldukları olumsuz inanç ve düşüncelerle ilgilidir. Gerçeklik karşısında sınanmamış, daha çok kişinin kendi duygu ve tutumlarına bağlı olarak karakterize edilmektedir. Önyargının toplumsal boyutu, akıllılık, adalet ya da hoşgörü gibi toplumsal normları ihlal etmesini şart koşma eğilimindedir (Marshall, 2005.) Kalıp yargılar, ön yargıların hem nedeni hem de sonucu olarak değerlendirilebilmektedir.

Ayrımcılık, ön yargıların ve kalıp yargıların davranışsal ifadeler ve kişinin bağlı olduğu gruba karşı yapılan olumsuz tutumlardır (Dökmen, 2015.)

(Dökmen, 2015, s.32) Toplumun, bir grup olarak kadınların ve bir grup olarak da erkeklerin göstermelerini beklediği özelliklere toplumsal cinsiyet kalıp yargıları denilir. Kadın ve erkek için uygun görülen rol ve faaliyetlere cinsiyet rollerine ilişkin kalıp yargılar, bir cinsiyeti diğer cinsiyete oranla daha az ya da daha çok nitelediği düşünülen özelliklere de cinsiyet özelliklerine ilişkin kalıp yargılar denilir.

Kadınların ve erkeklerin sahip oldukları düşünülen kişilik özellikleri genel olarak kadınsı ve erkeksi özellikler olarak bilinir. Kadınsılık, ev içinde bakım verici, ilgi gösterici olmayla ilgili özellikleri; erkeksilik ise, iş dünyasında yarışmacı ruhlu olmayla ilgili özellikleri içerir. Ayrıca, genellikle, kadınların duyarlı, ilgili, cesur olmayan, kaba olmayan vs. gibi özelliklere; erkeklerin de güçlü, baskın, bağımsız, duygulu ve nazik olmayan vs. gibi özelliklere sahip oldukları düşünülür. Kadın ve erkeğin toplum içindeki anlamları budur ve oluşan bu cinsiyet kalıp yargıları hem kadınların hem de erkeklerin davranışlarını sınırlandırır ve kolayca değişmezler (Dökmen, 2015.) Aslında çok duygulu kadınlar olabileceği gibi çok duygusuz kadınlar ya da çok güçlü erkekler olabileceği gibi çok güçsüz erkekler de olabilir. Veya çok güçlü bir kadın ve duygulu bir erkeği düşünmek ve görmekte mümkündür. Ancak bu toplumsal cinsiyet farklılıklarına ait beklentiler,

cinsiyet kalıp yargıları şeklinde toplumda yaygın olarak kabul gören inançlara dönüşürler ve kişinin sosyal hayattaki davranışını yüksek oranda biçimlendirir.

En önemli önyargılardan bir cinsiyet ön yargıdır ve cinsiyet ön yargısı denildiğinde akla gelen kadınlara yönelik olanıdır. Cinsiyet ayrımcılığı da bu ön yargılara bağlı olarak çıkmaktadır.

Cinsiyet ayrımcılığı iki şekilde olduğu öne sürülmüştür. ‘Düşmanca cinsiyetçilik’, kadının erkeğe göre daha zayıf ve ona bağımlı olarak algılanması, düşük seviyede görülmesidir. ‘Korumacı cinsiyetçilik’ ise kadının korunması, yüceltilmesi ve sevilmesi gibi olumlu tutumları içermekle birlikte kadının erkeğe göre düşük seviyede olduğunu gösteren bir ön yargıdır. Her iki terim de kadının zayıf cinsiyet olduğunu ve ev işi yapmak gibi çeşitli rollerinin sürmesi gerektiğini ileri sürer ancak odaklaştıkları noktalar ve bu iddiaları sunuş tarzları farklıdır. Örneğin, düşmanca cinsiyetçilik, kadını yönetme, kontrol etme, değersizleştirme, seks objesi olarak görme vb. şekillerde ortaya çıkarken, korumacı cinsiyetçilik kadını koruma, yüceltme, sevmeye gibi olumlu duygularla ama kadını zayıf, korunmaya muhtaç olarak gören bir tarz ve lütufla ortaya çıkmaktadır (Dökmen, 2015.)

Kadınlar yalnızca cinsiyetlerinden ötürü, yalnızca kadın oldukları için yüzyıllar boyunca toplumsal cinsiyet ayrımcılıklarına (özellikle birçok toplumda var olan iş ve eğitim alanında yapılan ayrımcı tavırlar su götürmez bir gerçek olarak değerlendirilen bir ölçüttür) ve cinsiyetçiliklere maruz kalarak erkeklerle eşit bir yaşamı paylaşabilmek için mücadele etmek zorunda kalmışlardır.

2.4. TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMLARI

Toplumsal cinsiyet rollerinin, yargılarının oluşumunu, seyrinin devamlılığının nasıl sağlandığını açıklayabilmek için çeşitli kuramlar geliştirilmiş ve literatüre girmiştir. Kuram kelimesi TDK¹ tarafından “sistemli bir biçimde düzenlenmiş birçok olayı açıklayan ve bir bilime temel olan kurallar, yasalar bütünü” olarak; farklı bir ifade ile de “dünyanın görebildiğimiz ve ölçebildiğimiz şeylerin ötesine geçen bir açıklama ya da ampirik dünyayla ilgili kavramlarımızı ve anlayışımızı sistematik biçimde düzenleyen bir

¹ <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 25 Nisan 2020

dizi birbiriyle ilintili tanımları ve ilişkileri kapsar’’ olarak Marshall (2005) tarafından sosyoloji sözlüğünde yerini almıştır.

Toplumsal cinsiyetin kazanımına ve cinsiyetler arası farklılıkların açıklanmasına ilişkin çeşitli kuramlar vardır. Bu kuramlar birbirlerini yanlış olarak nitelendirmezken aynı davranışın farklı yönlerine ışık tutarlar. Bazı yönlerden çelişir gözükseler bile çoğu zaman birbirlerini tamamlarlar (Dökmen, 2015.)

Tezin bu bölümünde kuramlardan psikoloji ve sosyoloji alanında daha çok önem görmüş olan bazılarına yer verilecektir.

2.4.1. Psikanalitik Kuram

Toplumsal cinsiyetin gelişimine ilişkin getirilen ilk kuramsal açıklamalardan biri Sigmund Freud’un görüşlerine dayanan psikanalitik kuramdır. Freud’un toplumsal cinsiyetin oluşmasına ilişkin kuramı, libido kavramına dayanır. Libido, biyolojik ve toplumsal cinsiyeti organize eden, biyolojik temeli olan cinsel enerjidir. Freud, libidoyu erkek cinsel organını merkeze alarak açıklamıştır. (Dökmen, 2015.)

Dökmen, Freud’un kuramında toplumsal cinsiyetin kazanımına ilişkin üç dönem olduğunu ifade etmektedir. Çocukların cinsiyetler arasındaki farklılıkların farkında olmadıkları dönem, farklılıkları anlamaya başladıkları dönem ve ödipal dönem. Oral ve anal dönemleri içeren ilk dönemde doğumdan itibaren erkek ve kız çocuklarının cinsiyet ve toplumsal cinsiyet deneyimlerinin aynı olduğu ifade edilmektedir. Yaşama erkek anatomisiyle başlayan erkek çocuklar anneleriyle karşı cins ilişkisi kurmak isterler. Kız çocukları yaşama iki cinsiyetli olarak başlamakta, dişilik organı olarak vajinaya, erkeklik organı olarak da klitorise sahip olmaktadır. Kız çocuklarının yaşamlarının başında deneyimlerinin içinde sadece klitoris vardır ve libidoları bundan dolayı erkektir. Dolayısıyla anneleriyle ilişkileri de karşı cins ilişkisidir. Yani, psikanalitik görüşe göre başlangıçta kız çocuklarının da erkek çocuklarının da cinsiyetlerinin erkek ve toplumsal cinsiyetlerinin erkeksi olduğunu ileri sürmektedir. İkinci dönem çocukların cinsiyetlerini fark ettikleri yaklaşık 18-24 aydan itibaren gerçekleşmekte ve yaklaşık 5 yaş civarında cinsel kimlikleri oluşmaktadır. Freud’a göre bu dönemde yine erkeklik merkezdedir ve sevgi anneye dönüktür, bunun sebebi de çocukların sadece erkek cinsiyetini bilmeleridir (Dökmen, 2015.) Kız çocukları erkeklerde bulunan penisin kendilerinde olmadığını fark

eder ve kendindeki farklılığı eksiklik olarak değerlendirir. Ardından erkek çocuğuna karşı bir kıskaklık duygusu gelişir ve erkeğin sahip olduğu cinsel organına sahip olma isteği gelişir (Freud, 1989.) Kız çocuğu erkek çocuğunun üreme organını gördükten sonra erkek olma arzusuna ve penis isteğine kapılır. Kendilerini erkeklerden eksik olarak gören kız çocukları bunun sorumluluğunu annelerine yüklerler ve üstün varlık olarak gördükleri babalarına yönelmeye başlarlar. Kız çocuklarının anneden uzaklaşp babaya yönelmeleri kadınsı kimlik kazanma sürecinin başlangıcıdır. Üçüncü dönem olan ödipal dönemde ise arzusunu bastıran erkek çocuk kendisini babasıyla özdeşleştirerek erkek ve erkeklik rollerini benimser. Ödipal çatışmanın çözülmesiyle ahlaki yargılamanın kaynağı olan süper ego (üst benlik, vicdan) da gelişir. Cinsel arzularını bastırılması aynı zamanda erkek çocuğun vicdani ve ahlaki düşüncelerinin temelini oluşturan süper egosunun gelişmesine katkı sağlar. Erkek cinsel organına zaten sahip olmayan kız çocuğunun ise kaybetmekten korkacağı bir şey olmadığı için ahlaki düşünceleri ve süper egosu bir erkek kadar gelişim gösteremez (Dökmen, 2015.)

Freud'un psikanalitik kuramında kadına yönelik olumsuz ve cinsiyetçi bir yaklaşım söz konusudur. Freud kadın ve erkek arasındaki farkı bütünüyle biyolojik yapıya indirgeyerek kültür ve toplumu âdeta yok sayar ve anatomiye kader olarak betimler.

2.4.2. Biyolojik Kuram

Cinsiyetler arasında biyolojik olarak birçok fark olduğu (kromozomlar, üreme organları, salgılanan hormonlar gibi) kesindir. Ancak olan tüm bu farklılıklar toplumlar tarafından kabul görülen toplumsal cinsiyet farklılıklarını yaratmak için yeterli değildir.

(Beauvoir, 1993, s.44) Biyolojik veriler kadının anlaşılmasına izin veren anahtarlardan biridirler. Ancak biz bunların kadının alinyazısını çizdikleri fikrine katılmıyoruz. Bu veriler cinsler arasında kesin bir ayrım yaratmaya yetmez; kadının neden öteki varlık, ikinci cins olduğunu da açıklayamaz; onlar kadını sonsuza dek erkeğin boyunduruğunda kalmaya da zorlayamaz.

Kadının biyolojik açıdan zayıf, erkeklerinse üstün olduğuyla ilgili görüşler bilimsel gerçeklerle çelişir durumdadır. Erkek olmayı sağlayan Y kromozomunun içerisinde birtakım eksiklik barındırdığı kanıtlanmış bir gerçektir. Araştırmalarda erkeklerin kadınlara oranla daha fazla kalıtsal hastalıkla mücadele etmek zorunda kaldığı ortaya çıkmıştır. Erkekler hastalıklara karşı daha hassas olduğundan bulaşıcı hastalıklara yakalanma olasılıkları kadınlardan daha yüksektir. Dayanıklılık ve dirençliği sağlayan X

kromozomu kadınların yapısında daha fazla yer almaktadır (Bhasin, 2003.) Ancak bunun yanında yine biyolojik olarak iki cinsin beyin yapılarından dolayı erkeklerin sayısal kadınların ise sözel zekalarının daha iyi olduğu (erkeklerin matematikte daha iyi olduğu gibi) bilgisi yapılan araştırmalar neticesinde onaylanmıştır (Dökmen, 2015.)

Cinsiyet farklılıklarının biyolojik faktörlere bağlanması erkek üstünlüğünün kabulü anlamına gelebilmektedir. Freud'un "anatomi kaderdir" ilkesi bu yaklaşımda "biyoloji kaderdir" ilkesine dönüşmüştür. Bu görüş, kadın haklarının ve etkinliklerinin kısıtlanması riskini taşımaktadır. Çünkü biyolojik zorunluluklar nedeniyle iki cinsiyet arasında sosyal eşitliğin imkansızlığını içerir (Dökmen, 2015)

2.4.3. Sosyal Öğrenme Kuramı

Sosyal öğrenme kuramı, cinsiyet farklılıklarının başka insanların davranışlarının gözlenmesi, pekiştirme ya da ceza uygulamaları ve taklit aracılığıyla şekillendiğini ileri sürer.

B. Lott ve D. Malusa, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılması sürecini sosyal öğrenme kuramına göre daha çok Mischel'in ele aldığını ifade etmektedir (Dökmen, 2015.) Mischel, öğrenmenin en temel yollarından biri olan sosyal öğrenmede, bireylerin iki yolla öğrendiğini iddia eder. Bunlardan biri davranışların model alınarak, diğeri de pekiştirerek davranışı öğrenmedir. Bunlar sosyal öğrenme teorisinin temel prensipleridir ve cinsiyetçi davranışların ortaya çıkması da bu şekilde gerçekleşir (Helgeson, 2012.)

Edimsel koşullanma olarak da belirtilen pekiştirerek öğrenme şunu içermektedir; ödüllendirilen ya da olumlu sonuçları olan (pekiştirilen) davranışın gelecekte tekrarlanma olasılığı artar. Cinsiyetine uygun davranışlarda bulunan çocuk ödüllendirilir, cinsiyetine uygun davranmazsa cezalandırılır. Ödüllendirilen davranış tekrarlanır, davranış dağarcığına dahil edilir, ödüllendirilmeyen, hatta cezalandırılan davranış tekrarlanmaz. Model alma ve taklit sürecinde ise gözlenen figürler (ana, baba, öğretmen, arkadaş, televizyondaki kahraman vb.) model alınır ve bu figürlerin davranışları uygun bir zamanda taklit edilir. Cinsiyet rollerinin kazanımında da genellikle kız çocuklar annelerini ve kadın figürleri; erkek çocuklar da babalarını ve erkek figürleri model alırlar (Dökmen,2015.)

Sosyal öğrenme kuramına göre, cinsiyet rol beklentilerinin çok acık olarak tanımlandığı ve katı bir şekilde uygulandığı toplumlarda bir cinsiyetteki tüm modellerin davranışları arasında büyük tutarlılık vardır. Bu tutarlı modellerin varlığı ve uygun davranışın pekiştirilmesi sonucunda geleneksel cinsiyet rolleri bir kuşaktan diğerine aktarılarak sürdürülür.

2.4.4. Sosyobiyojik Kuram (Evrin Psikolojisi)

Sosyobiyoji, sosyal davranışın biyolojik süreçlerden ve genetik faktörlerden etkilendiği görüşünü ileri süren bir disiplindir. Biyolojik yaklaşım, daha çok hormonları, beyin yapısı ve işleyişini cinsiyet farklılıklarının nedeni olarak görürken, sosyobiyojik yaklaşım milyonlarca yıllık evrimsel süreci ve genetik değişimi cinsiyet farklılıklarını açıklaması için temel alır.

Bu disipline göre, diğer türler gibi, insanoğlu da kendi genlerinin geleceğe taşınmasını ve genetik özelliklerini kuşaklar boyu yaşamasını sağlama yollarını geliştirmiştir. Bu görüşe göre, toplumsal cinsiyet rolleri de bu amaçla ortaya çıkmıştır. Sosyobiyologlar kadınların annelik rolü nedeniyle çocuk bakımına programlanmış bir halde olduklarını söylerken, erkeklerin ise daha iri, kaslı ve güçlü olmaları nedeni ile avlanmaya ve savaşmaya daha meyilli olduklarını ileri sürmüşlerdir. Sosyobiyologlara göre, günümüzde geleneksel sayılan cinsiyet rolleri, bu roller insan türünün hayatta kalmasını ve soyunun devamını sağladığı için geliştirilmiştir (Dökmen, 2015.)

Sosyobiyoji kuramı, toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşum süreci biyolojik farklılıklar tarafından başlatılır ve sosyal yaşam biçimleri tarafından da belirginleştirildiğini dile getirmektedir.

2.4.5. Bilişsel Gelişim Kuramı

Sosyal öğrenme kuramı çocuğun cinsiyet gelişiminin çevrenin etkisi altında olduğunu iddia etmekteyken bilişsel gelişim kuramı bunun aksine kendi dünyasında aktif olduğunu düşünmekte ve cinsel kimliğin çocuğun kafasının içinde gerçekleştiğini ileri sürmektedir (Helgeson, 2012.)

Piaget'in bilişsel gelişim kuramının baz alarak geliştirildiği kuramda Kohlberg'e göre çocuklar diğer kuramlardan farklı olarak cinsiyet rolü gelişimine aktif bir katılım

göstermektedir. Çocukların cinsiyet rol gelişimleri üç şekilde olmaktadır. Cinsiyeti etiketleme döneminde çocuklar iki cinsiyetten birine ait olduklarını yavaş yavaş anlamaya başlarlar. Cinsiyetin kararlılığı döneminde çocuklar cinsiyet denen şeyin sürekliliğini anlarlar fakat yine de fiziksel değişimlerden etkilenebilirler. Cinsiyetin değişmezliği döneminde ise artık cinsiyetin değişmezliğini kabul etmiş ve bunun fiziksel görüntüden farklı bir şey olduğunu anlamışlardır (Dökmen, 2015.)

Psikanalitik kuram ile sosyal öğrenme kuramında aile tarafından yönlendirilen çocuk cinsiyet rolü öğreniminde pasif bir konumda yer alırken, bilişsel gelişim kuramında cinsiyetini ve cinsiyetine uygun davranışları kendi zihniyle farkına varmasıyla aktif bir konuma geçer. Ancak yine de fazla eleştiriye maruz kalmıştır.

2.4.6. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı

Sandra Lipsitz Bern'in geliştirdiği kuram, sosyal öğrenme ve bilişsel eğitim kuramlarının temel görüşlerini birleştirir ve cinsiyetleri ayırtmanın çocuğun kendilik bilgisi de dahil tüm bilgiyi kültürün kadınlık ve erkeklik tanımlarına göre kodlamaya ve organize etmeye hazır oluşundan kaynaklandığını kabul eder.

Cinsiyetleri tipleştirme/ayırıştırma sürecinde çocuk hem kendilik kavramını oluşturur hem de dünyayı algılayarak içleştirdiği bu cinsiyet şemasını kullanır. Gelen bilgileri cinsiyet şemasına göre algılar, kodlar ve örgütler. Buna göre çocuk, kız çocuğunu zayıf vb. olarak, erkek çocuğunu kuvvetli vb. olarak algılamayı; zayıf erkek çocuklar ile güçlü kız çocukları fark etmemeyi öğrenir. Çocuk aynı şematik seçiciliği kendine uygulamayı, insan kişiliği içinden salt cinsiyetine uygun olanları kendilik kavramına dahil etmeyi öğrenir. Çocuk bu şema aracılığıyla, kendisinin bir kişi olarak yeterliğini değerlendirmeyi; tercihlerini, tutumlarını, davranışlarını ve kişilik özelliklerini bu şemadaki prototipe göre oluşturmayı da öğrenir.

Sonuç olarak cinsiyetleri ayırtıran/tipleştiren bir birey olur. Toplumsal cinsiyet şeması da kadın ve erkek özelliklerinin algılanmasında ve bilginin işlenmesinde temel oluşturan bir çerçevedir. Kadın ve erkek arasındaki ayrımı vurgulayan bir kültür içinde büyüyen çocuklar, kendileri ve diğerleri, hatta nesne ve olaylar hakkındaki bilgileri, algıladıkları bu cinsiyet çağrışımlarına göre işlemeyi öğrenirler (Dökmen, 2015).

3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TİYATRO TARİHİ ve KADININ TİYATRODAKİ KONUMU

“Çürüyen bir toplumda sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.”
Ernst Fischer

Sanatın ne olduğu, nasıl meydana geldiği, bireye ya da topluma katkısının olup olmadığı, şayet varsa ne yönde bir katkı sağladığı, tarih boyunca dile dökülüp tartışma konusu olmuş hatta kimileri tarafından kitap haline getirilmiştir. Sanat neredeyse insan varlığı ile yaşıt olan, insanın ihtiyaçları doğrultusunda ona paralel şekil değiştiren, gelişen bir olgu var edilen bir süreçtir.

İnsanlığın başlangıcında sanatın güzellik ya da estetik ile bir ilgisi olduğu gözlemlenmemiştir. Sadece insanın yaşama sanatında kullandığı büyümlü bir araçtır. İnsan, çalışmasıyla, dünyayı tıpkı bir büyücü gibi dönüştürür. Maddesel nesneler, kavramlara, işaretlere evrilir; bir ağaç parçasının belli bir örneğe benzeyecek şekle getirilmesi gibi. İnsanın varoluşunun temelindeki bu büyü- güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlölük bilincini, doğa korkusu ile doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma- hemen her türlü sanatın özüdür. Doğa insan için bir nesne konumundaydı. İnsanların kullanabilmesi için taşta farklı bir biçim veren ilk alet yapıcı ilk sanatçıydı. Alet yapma büyümlü, sonunda büyüye farklı manalar ve sonsuz olanaklar katma çabasına dönüştü, dine, bilime, sanata evrildi (Fischer, 2010.)

Sanatın birçok dalını bir arada kullanarak, bunları uyumlu bir biçim haline getiren tiyatro; eski Türkçede ‘*temaşa*’ olarak kullanılmaktadır. Temaşanın anlamına bakıldığında ise; ‘hoşlanarak bakma, seyretme; seyretilcek görüntü, görülmeye değer şey’² olduğu görülmektedir. Buradan hareketle tiyatronun ilk etapta keyif veren, eğlendiren yanılla tercih edildiğini söylemek mümkündür. İnsanın bir başkasının hayatına, sorunlarına gömülmesini, oyalanmak, eğlenmek ya da dinlenmek için kendini bir resim veya müzik parçası, bir oyun kişisi olarak görmesini, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiği bir şeye soluksuz kapılmasını Avusturyalı tarihçi yazar Ernst Fischer şu sözlerle açıklamaktadır:

² <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 10 Nisan 2020

(Fischer, 2010, s.10) Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama onun gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rastgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, 'benliğinden' ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.

Tiyatronun nasıl ortaya çıktığını yanıtlayabilmek için, teatral öğelerin varlığından önceki bir zaman düşünölmeye çalışılmalı ve sonra onların nasıl olup da keşfedildiğini, nasıl olgunlaştırıldığını ve sonunda tiyatro adıyla anılan o bağımsız etkinlik olarak nasıl birleştirildiğini kuramlaştırmalıdır. Kuramların en kalıcı olanına göre tiyatro, mitoloji ve ritüelden gelişmiştir. Ritüelleri açıklamak üzere çoğu kez öyküler ya da mitler gelişir. Zamanla bu mitler gerçek kişi ya da olaylardan izler taşımaya başlayacaktır (Brockett, 2000.) Oyunculuk sanatı insanın sonradan icat etmek zorunda olmadığı bir alandır. Beden dilini kullanarak attığı adımlarla ilk sahnesini sergilediği görölebilir. Siyahilerin, çalan tamtamların eşliğinde kendinden geçerek, kendini yaralayıp ölüme meydan okuyan büyüsel dansları akabinde başkalaşmaya doğru yol almış, büyüsel ve gizemsel kaynaşmanın aracı olarak maske kullanılmıştır. Bu sayede dansın sağladığı temsili içerik zamanla drama dönüşmüştür. Topluluğun kendisiyle arasında yakın bir bağ kurduğu kahraman, belki bir hayvan ya da bitki canlandırılarak ve övölerek aktarılırdı (Pignarre, 1991.)

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler Antik Yunan döneminde ortaya çıkarılmıştır. Antik Yunan uygarlığının İ.Ö. 5. Ve 4. Yüzyıllarını kapsayan dönemi, sanat ve kültür açısından en parlak dönemi olmuştur. Tragedya ve komedya eserlerinin oluşumu bu döneme rastlamaktadır. Tiyatro sanatının Atina'da bu dönemde gelişmesinin nedeni, Atina'nın Yunan dünyasının kültür merkezi olmasıdır. Bir diğler neden ise toplumda birbirinden farklı, çelişen değler yargılarının bir arada bulunması ve tiyatro sanatının bu çatışmadan doğan hareketle hız almasıdır. Klasik çağ filozofları da bu durumu değlerlendirerek sanatı önce eğitici yanı ile, sonra da estetik duygu yaratması açısından ele almışlardır. Platon yapıtlarında sanat ve tiyatrodan daha dağınık olarak bahsetmişken, tiyatro konusundaki ilk sistemli düşünce ürününü Aristoteles 'Poetika' adlı eseri ile vermiştir. Tragedyanın, Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Komedyanın ise yine aynı şekilde Dionysos için

düzenlenen bağbozumu törenlerinden doğduğu varsayılır. Halkın geçit törenlerinde yaptığı açık seçik taklitlerin bir sisteme oturması ile oluşmuştur. Antik Yunan tiyatrosu düşüncesinin Klasik Çağ kültüründen ve biçimsel olarak demokratik fakat eski çağların inançlarını ve ahlak ölçülerini bir ölçüde yaşatarak, bu dengeli karşıtlıktan doğduğunu es geçmemek gerekmektedir (Şener, 2015.) Bu dönemde, etkisini çağlar boyunca yitirmemiş eserler veren, Aiskhylos, Aristophanes, Euripides ve Sofokles gibi önemli tragedya ve komedyacı yazarları ortaya çıkmıştır.

Roma Dönemi, sanatta kuramsal sorunlara fazla ilgi duyulmayan bir dönem olarak belirtilmektedir. Bunun nedeni Roma'nın kendine özgü kültür yapısıdır. Roma İ.Ö. 753'te kurulmuş akabinde Etrüsk kralını kovup bir kent devleti olarak devam etmiştir. Sonrasında İtalya ve tüm Akdeniz çevresini egemenliğini, Yunanlıların denetimi altındaki İtalyan yarımadasının denetimini ele geçirdi ve böylece birçok Romalı Yunan sanatı ve tiyatrosuyla karşılaşmış oldu (Brockett, 2000.) Büyük bir imparatorluk olan Roma, Yunan uygarlığının etkisi altına girmiştir. Bununla birlikte kendi geleneksel kültür ve inançlarını da korumuştur. Tiyatro konusunda soyut kuramlardan çok, somut eserin eleştirisine yönelmişlerdir. Antik Yunan'da tiyatro önemli toplum sorunlarının incelendiği, eleştirildiği bir alandır. Roma tiyatrosunda ise günlük ilişkiler ve bu ilişkilerin içindeki kişilerin nasıl davranması gerektiği gösterilmektedir. Bu dönemde tiyatro konusunda kuramsal yazı azdır ve günümüze kalan tek tamamlanmış eser Horatius'un 'Ars Poetica'sıdır. Ayrıca Plautus ve Terentius gibi yazarlar ortaya çıkmıştır (Şener, 2015.)

Roma döneminde tiyatro, sonucunda altında ezildiği bir etken ile karşı karşıya gelmiş sonrasında da yasaklanmıştır. Hristiyanlık adında yeni bir mezhep Roma imparatorluğunun bölünmesi ile büyük kargaşalara sebep olmuştur. Gittikçe halkın ilgisini çekince hem dinsel hem politik anlamda engellemeleri beraberinde getirmiştir. Tiyatro bazı nedenlerle Hristiyanlığın hedefi haline gelmiştir. Bunlardan biri, tiyatrosunun pagan tanrıların şenlikleriyle bir bağı olmasıdır. Bir diğeri, oyunların açık seçik halleri kilise papazlarının ahlak duygusunu incitiyordu. Bir başka neden ise, yine oyunların daha çok vaftiz etme, şarap ve ekmek ayini gibi Hristiyan törenlerini gülünç hale getirdiğinin düşünülmesindendi. Sonuç olarak kilise ile tiyatro arasındaki bağ kopmuş oldu (Brockett, 2000.) Bu durumda tiyatro gelişmemiş ve yasaklanmıştır. Orta Çağ'ın tutuculuğu yeni üretimler yapmaya elverişli olmamaya başlamıştır. Tiyatro ile ilgili düşüncelere en çok

geçiş dönemi olarak adlandırılan İ.S. 400-800 yıllarında ve Rönesans'a giriş dönemi olarak adlandırılan dönemin sonlarında yazılmış olanda eserlerde denk gelinecektir (Şener, 2015) Kilisenin tiyatroyu yasaklamasından sonra Orta Çağ'da tiyatronun yine kilisenin kendi içinden doğduğunu söylemek mümkündür.

Batı Roma'nın giderek gücünün yitirmesi ile Doğu güçlenmiş ve Bizans İmparatorluğunun tohumları atılmıştır. Bizans, Türkler tarafından 1453'te alınincaya kadar uzun süre varlığını sürdürecektir. Koyu Hristiyan olmaları ve Yunan mirasını oluşturan pagan tanrıları ve mitleri yadsımlarına rağmen onları korumaya çalışırlardı. Sonuçta ortaya birbiriyle çelişen kültürlerin karışımı ortaya çıkmış oldu. Popüler, dinsel ve bilimsel. İslam'ın yükselişi ile Bizans İmparatorluğu sonunda Müslümanlara boyun eğdi. İlk Müslümanların bilgiye büyük ilgi ve saygısı vardı. Öyle ki 8. ve 9. Yüzyıl Avrupa'sı barbar görünmeye başladı hatta Bizans gelişmemiş kaldı. Bununla birlikte, tiyatro tarihinde İslam olumsuz bir güç oluşturmuştur. Allah'ın tek yaşam verici sayılması aksinin günah olduğunun kabul edilmesi nedeniyle, sanatçıların canlıların imgelerini yapmaları yasaklanmıştı. Yasaklar tiyatroya kadar uzandı ve baskı altına alındı. Öykü anlatıcılığı varlığını hemen her yerde korudu. Hindistan, Endonezya, Yunanistan ve Türkiye de gölge oyunları oynamaya başladı. Her ne kadar canlı oyuncu ustalığını ve keyfinin ortadan kaldırsa bile önemli bir sanat olma özelliğini korumuş oldu. Geleneksel Türk Tiyatrosunun temelleri böylece atılmış oluyordu. Bu konu ilerleyen sayfalarda ayrıca aktarılacaktır. Şimdi dünya tiyatro tarihi üzerinden devam edilecektir (Brockett, 2000.)

Orta Çağ'da nispeten yapılan dinsel tiyatronun yerini, 1450'li yıllarla gelen Yeniçağ daha dünyevi meselelere ilgili olan tiyatro alacaktır. Bu arada hümanizm etkisi ile İtalya'da oluşan Rönesans sanat akımı, bu zamana kadar kilisenin etkisi altında olan tiyatroyu daha yaşanır bir hale getirmeye başlayacaktır.

Tiyatro kilisenin etkisinden çıkarak kent alanlarına yayıldı. Artık kutsal öykülere gülünç bölümler, halk anlatıları ekleniyor ve bu sayede halkın daha büyük ilgi göstermesi sağlanmış oluyordu. Bu bağımsız alan din adamlarını tedirgin etmiş bu nedenle tiyatroyu kötüleyen bildiriler yayınlamaya başlamışlardır. Ancak gittikçe büyüyen tiyatro halkın sevgisi ve ortaya çıkan yeni yazarlar sayesinde gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde İspanya'da Lope de Vega gibi, İngiltere'de Christopher Marlowe, William Shakespeare

gibi yazarlar ortaya çıkmıştır (Şener, 2015.) Orta Çağ tiyatrosu Roma ve Yunan tiyatrosundan ne kadar farklıysa, Rönesans tiyatrosu ise Orta Çağ tiyatrosundan bir o kadar farklıdır. Her ne kadar geçmişten gelen klasik izleri takip etse bile, hatta bunların taklitleri kullanılsa da nihayetinde karşımıza eskinin tekrarı değil yeni bir sunum ile modern bir tiyatro olarak çıkmıştır (Fuat, 1984.)

15.yüzyılda ulusal farklılaşmanın ortaya çıkmasıyla bu durum tiyatro sanatını da etkilemiştir. Çünkü tiyatro toplumsal koşullara, kültür birikimine, teknik olanaklara göre kendi şeklini alacaktır, almıştır. Rönesans dönemin en net özelliği; tiyatro sanatını ona karşı koyanlara karşı savunmuş ve gerçek tiyatronun hangi biçimlerde olması gerektiği hakkında yorumlar yapılmasına imkan vermiş olmasıdır.

İngiltere ve Fransa’da krallık otoritesinin güçlendiği 17. Ve 18. Yüzyıllarda klasik akım gelişmeye başlamıştır. En parlak örneklerini Fransız tiyatrosunda vermiştir. Klasik tiyatro düşüncesi, antik kuramcıların görüşlerini benimsemiş ancak bu görüşler yeni anlamlar kazanmışlardır. Buna göre amaç yasalara ve kurallara uygun davranmaktır. Tiyatronun tüm kurallarının akla, ahlaka uygun olması gerekmektedir. Fakat zaman içerisinde toplumun inançlarında, ekonomisinde dolayısı ile düşüncesinde meydana gelen değişimler, yine tiyatronun da değişime uğramasına sebep olmuştur. Önceleri soyluların ilkelerini kendilerine kabul ettiren orta sınıf artık kendi beğenisini ve değerlerini ortaya koymuştur. Kendileri gibi olan sıradan kişileri görmek ve günlük olayları seyretmek isteği oluşmuştur. Bu nedenle komedi ve tragedya harici ara türler meydana çıkmıştır. Dram bunlardan biridir (Şener, 2015.)

Bu sırada Almanya’da Sturm und Drang akımı ortaya çıkmış ve sanat üzerine belirlene tüm kuralları yıkmak için bir karşı duruş sergilemiştir. Bu akım sonrasında 19. Yüzyıl başlarında ortaya çıkacak olan romantik akımın öncüsü konumuna gelmiştir.

19. yüzyıl, Rönesans’tan sonra, tiyatrodaki çok önemli değişimleri de beraberinde getirmiştir. Oyun yazarları klasik anlayıştan romantizme, oradan da gerçekçiliğe yöneldiler. Oyunlar yıldız oyuncuların gösterisi olmaktan çıkıp, provalar yapılan birlikte çalışma niteliği kazandı, oyunculuklar doğallaştı (Fuat, 1984.)

Romantik akım tiyatrodaki klasik akımın kurallarına, eğitici olma biçimine, pagan antik Yunan hayranlığına karşı çıkmıştır. Burada amaç tanrısal gerçeğe ve insanın özüne dönüş

sağlamaktır. Orta Çağ tiyatrosuna daha yakın bir tutum gerçekleştirmiş ve Hristiyan değerleri yüceltilmiştir. Tiyatroya birey vicdanına yol gösterme ve bireyin iç gelişimine ve çevresi ile iletişimini arttırmada fayda sağlaması görevi verilmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan gerçekçi tiyatro düşüncesinde ise oyun yazarlığında, oyunculukta biçimden çok öze önem verilmiş, toplumun yaşayan sorunlarının aktarılması önem kazanmıştır. Yansıtmacı, taklit anlayışına ek ona paralel olarak, oyunun kendi içerisinde, sahne düzeninde, oyunculukta gerçeğin sahiden o an oluyormuş gibi canlandırılmasına önem verilmiş ve seyircinin de o anda tam bir yanılsama ile oyunu seyretmesi bu akımın özelliği olmuştur (Şener, 2015.)

19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde tiyatro kendi içinde ciddi bir yol katetmiş, belki de bugün var olan yaratı o gün atılan temellerle daha sağlam bir hale getirilmiştir.

Gerçekçi-naturalist akımın etkisi 19. Yüzyılın sonlarında kendini iyice belli etmiş ve bu başarısı pek çok oyun ve ortaya çıkan oyun yazarı ile pekiştirilmiştir. Ancak bu beraberinde tepkileri doğurmuş ve karşı görüşlerin gelişmesini sağlamıştır. Tiyatronun toplumsal bir görevle yükümlü olmasına karşı çıkan, tiyatronun içinde bulunduğu sınırları aşmayı amaçlayan, somut yerine soyut, tinsel olana odaklanan bir ifade biçimi ortaya çıkmıştır. Simgecilik (Sembolizm), Yeni Romantizm, Estetikçilik(Estetizm) gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Richard Wagner'in yaratıcısı olduğu 'Birleşik Sanat Yapıtı' kuramı ile karşı gerçekçi eğilim gittikçe güçlenir (Şener, 2015) Wagner gerçekçilik eğilimine tümüyle karşı çıkarak; oyun yazarlarının yaratıcı olmaları gerektiğinin ve gerçek dramın, dialoglar söze dökülür dökülmez arka planda kalan ideal dünya ile ilgilemesinin üzerinde durmuştur. Yine bu dönemde ortaya çıkan 2. Georg Saxe-Meiningen Dük'ü var olan yapının tüm etmenlerini bir bileşik bütün içinde kaynaştıran, tüm gücü elinde bulunduran etkili bir kişinin yani yönetmenin önemi gösterdi. Modern tiyatronun oluşumunda çok önemli yere sahip olan Antoine ve Stanislavski gibi tiyatro insanlarının etkilenmesine etken olmuştur (Brockett, 2000.)

Karşı gerçekçi eğilimler; tiyatronun tekniklerini, özünün, yönetmen-oyuncu arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlamış hem dil hem sahne görüntüsünde (ışık, dekor) farklı bir biçimle seyircinin bu atmosfere ilgi ile adapte olmasını sağlamıştır. Bu durum Birinci Dünya Savaşı sonrasında daha cüretkar girişimlerin peşi sıra gelmesine zemin oluşturmıştır (Şener, 2015.)

20. yüzyıla gelindiğinde, savaş öncesi ve savaş sonrası durumlar sanat akımlarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Tiyatro tarihinin içerisinde kendine ciddi bir yer edinen önemli akımlar (Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm) ve çok değerli kuramlar ile önemli tiyatro insanları (kıyıci tiyatro ile Artonin Artoud, epik tiyatro ile Bertolt Brecht, politik tiyatro ile Erwin Piscator, yoksul tiyatro ile Jerzy Grotowsky gibi) kendilerini ispatlamışlardır (Şener, 2015.)

Dünyada tiyatronun çağın atlamasıyla, savaşlarla ve bunların insanlar üzerindeki olumlu olumsuz tüm etkileri ile ilerleyişi sırasında, Türkiye’de de tiyatro ciddi yol katetmiştir. Geleneksel anlayıştan uzaklaşıp çağın gereğine göre uyumlanarak ilerleyiş sürecinde çeşitli evrelerden geçerek kendi varlığını korumuştur.

Türk tiyatrosu denildiğinde, Anadolu’ya yerleşen Türkiye Türklerinden yani Anadolu Selçuklularından başlayarak Beylikler, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti sürecinde var olan yapı akla gelmelidir.

Türk tiyatrosunun dram yanının eksikliği karşısında (çünkü dram denince akla Antik Yunan dram anlayışı gelmekte, haricen özgün bir şey yaratılmamıştır) oyunculuk seyirlik tarafına döndüğünde geleneksel Türk tiyatrosu olarak özgün bir alanın varlığını yadsımak mümkün değildir. Bu kültür yer, soy, imparatorluk, İslam ve Batılılaşma gibi etkenlerin avantaj ya da dezavantajlarına göre yoluna devam etmiştir. Türk tavır ve üslubunun güzel bir örneği olan geleneksel Türk tiyatrosu, Batı tiyatrosunun benimsenmesiyle önemini yitirmiş ve gittikçe ortadan kaybolmuştur (And, 2019.)

Geleneksel Türk tiyatrosu, içerisinde hem köylü tiyatrosu hem de halk tiyatrosu geleneğini barındıran; sahnesiz, yazılı bir metne dayanmayan, temeli güldürüye dayanan, bir biçimdir. Seyirlik köy oyunları müzikli, danslı ve konu itibariyle iki hasım arasında bir savaş, bunlardan birinin ölmesi ve sonrasında dirilmesi, kız kaçırma şeklinde olduğu belirtilebilir. Geleneksel halk tiyatrosu denildiğinde ise taklit, meddah yani hikaye anlatıcılığı, Karagöz, ortaoyunu, gölge oyunları akla gelmektedir (And, 2019.)

Ortaoyununun hızla gelişmeye başladığı 19. Yüzyıl, aslında Batı tiyatrosuna da kapılarımızı açtığımız dönemdir. Ortaoyunu oyuncular; sahneyi kullanarak bir yandan kendi geleneksel özümüzdeki tiyatroyu yaparken diğer yandan Batı tiyatrosu sahne ve

yöntemlerinden yararlanarak Cumhuriyet dönemi başlarına kadar süren Tuluat tiyatrosunu yapmışlardır (And, 1973.)

Kısaca aktarılan Geleneksel Türk tiyatrosu kısmından sonra Batıya öykünerek gelişen tiyatromuzu üç bölümde incelemek mümkündür. Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu, Meşrutiyet Tiyatrosu ve Cumhuriyet Tiyatrosu. Kısaca bahsedilecek olursa; Batılı anlamda tiyatro ilk olarak 1839 Tanzimat döneminde başlamıştır. İlk tiyatro eserimiz olarak görülen Şinasi'nin 'şair Evlenmesi' oyunu da yine bu dönemde yazılmıştır. Dönemin yenilikçi padişahlarının yayınladıkları tiyatroyu destekleyici fermanları önemli paya sahiptirler. Bu dönemde çokça tiyatro kurulmuş ve oyunlar sergilenmiştir. Tüm bu olup bitenlerin içerisinde gerek tiyatroların kurulmasında gerekse metinlerin yazılıp sahnelenmesi konusunda, Türk tiyatrosuna, Ermenilerin katkıları su götürmez bir gerçektir. Sonrasında 1878 ile 1908 yılları arasında yaşanan İstibdat dönemi ile verilen emekler hunharca yok edilmiş, oyunlar sansürlenmiş hatta tiyatrolar yıkılmış, tiyatro metni yazılamaz hale gelinmiştir. 1908'de Meşrutiyetin ilanı ile halk coşku ve sevinçle, eski yönetime duyulan hınç ile tiyatroya desteğini esirgememiştir. Yeniden binalar yapılmış, yazarlar yeniden üretime geçmişlerdir. Tanzimatla kıyas yapıldığında devlet adamlarının tiyatroya ilgisi pek azdır. Ancak yine de çok önemli tiyatro insanlarının (İbnurrefik Ahmet Nuri, Musahipzade Celal, Muhsin Ertuğrul...) bu dönemde geliştiğini ve yetiştiğini söylemek mümkündür. Hatta 1914'te ilk konservatuar olan Darülbedayi-i Osmani kurulmuştur. Bugünün birçok tiyatro insanı tiyatro görgü ve adabını o dönemden kazanmışlardır ve Cumhuriyet tiyatrosunun temelleri atılmıştır. 1923'te Cumhuriyetin ilanı ile girdiğimiz bu dönem Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda birçok yeniliği beraberinde getirmiş, olumlu olumsuz tüm süreçleri ile birlikte Türk tiyatrosu özgün bir tiyatro olma yolunu bulmuştur (And, 2019.)

Tarihsel devrinime bakıldığında insanın sanat için verdiği çaba görülmektedir. Tüm bu süreç içerisinde, ilkel çağlardan bu zamana kadar, sayısız yenilik, kısıtlama, savaş, devrim atlatan ve bunların her biri ile değişimini gösteren insanoğlunun, dolayısıyla sanatın, kendinden olanı yani kadını hangi noktada konumlandığı ayrıca belirtilmesi gereken bir konudur.

Sanatın, daha ilkel dönemde, insanoğlunun doğaya üstünlük kurma istemiyle ortaya çıktığı belirtilmişti. Yeniden yaratma isteği ile doğurgan doğaya karşı gelmeye

çabalamıştır. Yeryüzü henüz bilinmez birçok varlıkla insanoğlunun etrafını çevrelemişken, bu sırada kadın da tıpkı doğa gibi içinde hayat barındırarak doğum gerçekleştiren ve bir bakıma hayat veren neredeyse tanrısal bir figür olarak tanımlanmıştır. Sonralarda ise hem özel mülkiyet, güç-iktidar ilişkileri doğayla çatışmış hem dinlerin erkek egemen söylemi kadını; güzelliğiyle akıl çelen, kötücül bir varlık olarak görmüş, kadın yasak ve günahla özdeşleştirmiştir. Bu sebeptir ki; geriye dönüp tarih incelendiğinde çok önemli kadın sanatçılara rastlamakla birlikte, erkeklere oranla sayısal olarak daha az olduğu görülmektedir.

İlk kadın sanatçıların İ.Ö. 4. Yüzyılda Hellenistik Çağ tiyatrosunda, rahibelerden kurulu kadınlar korosunda yer aldığı bilinmektedir (Nutku, 2010.)

Antik Yunan Dönemi'nde, ilerleyen diğer bazı dönemlerde de göreceğimiz gibi kadınlar sahneye çıkmıyordu. Kadın karakterler erkekler tarafından oynanıyordu. Bunun toplumsal ve dinsel nedenleri olmakla birlikte, kadının yumuşak ve güçsüz oluşu, sesini büyük tiyatro gösteri alanlarında duyuramamaları gibi sebepler sayılabilmektedir (And, 1973.) Erkek egemen bir toplumda yine erkek yazarlar tarafından yazılmış olan çok önemli kadın karakterlerin erkekler tarafından oynanması toplumda kadını gittikçe pasifleştiren bir konuma doğru sürüklemiştir.

Roma ve Bizans döneminde, komedi ve tragedyada kadın oyuncu oynatmamakta Yunanlıları takip etmişlerdir. Ancak yine de; mimusta başlarda, pantomimusta ise sonraları kadın oyuncuların oynadıkları belirtilmektedir (And, 1973.) Fakat geneli incelendiğinde kadınlar daha çok cinsel bir obje ve bir eğlence aracı olarak görülerek açık saçık pantomimlerde yer alabilmişlerdir. Tiyatro sahnesi gibi büyük arenalarda gladyatörlerin savaştığı bir ortamda kadınlar adeta soylulara sunulmak üzere bir nesne gibi kullanılmıştır.

Bu dönemde önemli bir yere gelmiş olan ilk mim oyuncusu İ.S. 6. yüzyılda Theodora'dır. Doğu Roma İmparatoru ile evlenerek siyasal alana da girmiş olan imparatoriçe, tiyatro ile ilgili olan çalışmalarını yine de sürdürmüştür (Brockett, 2000.)

Tiyatro tarihi içindeki bilinen ilk kadın yazar 10. Yüzyılda yaşamış olan Saksonyalı rahibe Hrovsvita'dır. Terentius'un komedyelerini örnek alarak altı oyun yazmıştır (Nutku, 2010.)

Orta Çağ Dönemi genel olarak tiyatro konusunda olumsuz koşulların var olduğu bir dönemdir. Bu dönemde de tabiki kadınlar yine olmaları gerektiği yerde olamayacaklardır. Yazılan oyunlar kilisenin elindeydi ve rahipler tarafından yazılıyordu ve yine aynı şekilde tüm rolleri kendileri oynuyorlardı. Kadın karakteri oynayan kişi başına bir mendil koyar, bir cübbe giyerdi (And, 1973.)

Rönesans Dönemi'ne geldiğimizde kadınların artık yavaşça sahnede yerlerini aldıkları görülmektedir. 1468'de Metz'de, St. Cahherine rolüne çıkan 18 yaşında bir kadın, çok uzun bir metni ezbere söylemiş ve seyirlerin ilgisini çekmiştir. 1536'da Bourges'te 40 gün süren dinsel bir oyun oynandı. İlk profesyonel kadın oyuncu Maria Fairet, 1545'te Bourges'te sözleşme imzaladı (And, 1973.) Ancak Özdemir Nutku, bir dergide kaleme aldığı yazısında ilk büyük kadın oyuncuyu Isabella Andreini olarak belirtmiştir. Kendi gibi oyuncu olan Francesco Andreini'nin eşi olan aktrisin, birçok ozan ve ressama güzelliği ile de esin kaynağı olduğunu belirtmiştir. Aktris hem İtalya hem de Fransa da büyük ilgi görmüş Commedia oyuncularındandır (Nutku, 2010.) Rönesans dönemi İspanya'sında ise kadın oyuncular tiyatro topluluklarının en önemli üyeleri idi. Bu daha çok İtalya'daki commedia dell'arte etkisindendi. Aksine burada kadın kılığına girmiş erkek oyuncular tepki görüyorlardı. Kadınların oynaması için 1587'ye kadar verilen izin kesin olmamakla birlikte, öncesinde de kadın oyuncuların sahneye çıktıkları sanılmaktadır. Fakat birtakım kısıtlamalar söz konusuydu. Kadın oyuncu ya aynı topluluktan bir erkek ile evli olmalı veya oyuncu bir çiftin kızı olmalıydı. Bir diğer durum ise erkek oyuncuların karılarının yanlarında olması gerekmekteydi. Bununla birlikte soylu kişilerin ve kralların kadın oyuncularından kapatmaları vardı. Kadın oyuncular arasında, ünlü Maria de Riquelme gibi sahneyi bırakıp manastıra girenler olmuştur. İngiltere'de ise kadın oyuncu hiç yoktu. Bu nedenle sevişme sahneleri sınırlıydı. Puritan tutuculuğunun yol açtığı kadın yasağı uzun sürdü. 1629-32 de sahnede Fransız kadın oyuncusu görüldüğünde hoş karşılanmadı. Fransa'da kadın karakterler her zaman kadınlar tarafından oynanmıştır. Fakat İspanya'daki gibi erkek oyuncu ile evli olmaları gerekli gibi bir koşul yine vardı (And, 1973.)

17. yüzyıla gelindiğinde kadınların tiyatrodaki daha fazla pay aldığı gözlemlenmiştir. Bu dönemin İngiltere'sinde kadın oyuncu artık sahneye çıkabilmektedir. Çünkü erkeğin kadın kılığına girmesi ahlak dışı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durum oyun yazarlarını da etkilemeye başladı. Belirli kadın oyuncularını düşünerek karakterler

yaratılıyordu. Bu dönemde ortaya çıkan iki önemli kadın yazar Aphra Ben ve Susanah Centlivre olmuştur. Bir diğer farklı isim olan Rus çariçesi 2. Katerina'da tiyatro oyunları yazmıştır (Nutku, 2010.)

Avrupadaki durum böyleyken Asya tiyatrosunda da benzer sahneleri görmek mümkündür. Klasik Hint tiyatrosunda kadın rollerini kadınlar oynamaktaydı. Kambodya'da kraliyet topluluğu oyuncularının eğitimi saraydaki önemli kadınlardan birinin sorumluluğundaydı. Tibet'te ise kadınlar hiç katılmazlardı. Erkek rollerini rahipler, kadın rollerini ise dışarıdan gelen erkekler oynarlardı. Çin ve Japonya'da da oyunculuk yine sadece erkeklerin tekelindeydi. Ming Huang 8. Yüzyılda kadınlar ve erkekler için ilk oyunculuk okulunu kurdu. Aslında Japon halk tiyatrosu örneklerinden olan Kabuki'nin kurucuları da kadınlardı. Ancak 18. yüzyıla gelindiğinde Çin sahnesi imparatorun bir kadın oyuncu ile evlenmesi neticesinde kadınlara yasak edildi. Japonya'da ise başladıktan bir yüzyıl kadar sonra imparator tarafından yasaklandı. 20.yüzyıla gelene kadar bu durum böyle devam etti (And, 1973.)

19. yüzyıldan itibaren gittikçe yükselen bir ivme gösteren kadın sanatçıların (sadece oyunculuk değil diğer sanat dallarında da) erkek egemen sistem içerisindeki başarıları, yılmamaları takdire şayan bir değer göstermektedir.

Türkiye'de olan seyre baktığımızda durum dünyada olandan farklı değildir. İslam'ın etkisiyle Türk Müslüman kadını toplum içerisindeki yerini bulamamıştır. Bu sadece kadın oyuncu değil, genellikle kadın sorunudur.

Geleneksel Türk tiyatrosu kadın oyuncu sorununu, oyunun kadın kişilerini erkeklere oynatarak çözmüştü. Tanzimat döneminde ise özellikle Ermeni ya da başka etnik kökenli Hristiyan kadınlar oynuyordu. Türk kadını sadece oyuncu değil seyirci olarakta kendine bir yer bulamıyordu. Güllü Agop bu konuda tiyatrodaki kafes sistemi oluşturarak kadınların erkeklerden ayrı olarak kafeslerde seyretmesini sağlamıştır. Ayrıca haricen kadınlara ayrı gösterimler düzenlenmiştir. Ancak yine de bu durum hoş karşılanmamış ve bildiriler yayınlanmıştır. Meşrutiyet dönemine gelindiğinde aydınlar artık Müslüman kadını sahnede görmeyi istediğini dile getiriyorlardı. Bu dönemde az da olsa kadın yazarlar ortaya çıkmıştır. Şair Nigar Hanım bunlardan biridir. Yine özellikle Muhsin Ertuğrul gibi bazı yazarlar kadının önce toplumsal yaşamdaki yerini almasının önemini sürekli dile getiriyorlardı (And, 2019.) Sahneye ilk çıkan Müslüman kadının, 19. yüzyılın ikinci

yarısında, “Amelia” sahne adıyla çıkan, Kadriye isimli bir kadın olduğu söylenmektedir. Bir temsilde tanındığı için, sonradan sahneyi bırakmak zorunda kalmıştır. 20. yüzyılda, 2. Meşrutiyet’ten sonra sahneye çıkan, ama sürekli polis takibi yüzünden sahneden uzaklaşmak zorunda bırakıldığı için uyuşturucuya alışan ve 1941’de yapayalnız ölen Afife (Jale)’dir (Nutku, 2010.) Kadının gerek yaşamda gerekse sahnede yerini bulması Cumhuriyet ilanı ile birlikte tam olarak gerçekleşmiştir.

3.1. FEMİNİZM ve FEMİNİST TİYATRO

İnsanoğlunun yaşadığı, evrende bilinen, en büyük ayrımcılık olan cinsiyet ayrımcılığı; ‘feminizm’ olarak adlandırılan kadın ve erkek arasında mutlak eşitliğin olması gerekliliğini savunan bir kavramın/hareketin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Tarihin oluşumunda çok önemli payı olan kadınların ataerkil toplum düzeninde hemen her konuda göz ardı edilip edilgen konumda bırakılıyor olması, feminizmin, artık buna tahammülü olmayan geniş kitlelerce savunulan bir politik duruş haline gelmesini sağlamıştır.

Feminizm düşüncesinin akademik çevreler tarafından kabul edilen ‘üç dalga’ olarak tanımlanan sürecinden genel çerçeve sunmak adına çok kısa bahsetmek gerekmektedir.

Kadınların çeşitli sosyal ve ekonomik hakları için talepleri, kişisel girişimleri çok önceden beri olmuştur. Ancak örgütlü bir kadın hakları hareketinden bahsedebilmek için 19. yüzyılı beklemek gerekmiştir. 1800’lü yıllar, bir yandan katı kurallarla özel alana kapatılan kadınların eşitlik ve hak taleplerine, diğer yandan bu taleplerin gülünç olduğunu iddia eden erkek egosunun yıkıcılığına sahne olmuştur. Bu yüzyılın sonu, kadınların eşitlik ve hak mücadelesinin örgütlü bir yapıya ulaşmasına sahne olmuştur ve bireysel çıkışların bu örgütlü mücadele içinde gerçekten işlevsel olacağı anlaşılmıştır (Belkis, 2015.)

Birinci dalga feminizm olarak tanımlanan 1848-1960 yılları arasındaki dönemde talepler, kadınların oy kullanması, eğitimde fırsat eşitliği ve kadınların mülkiyet haklarını içermektedir. 1960-1990 yılları arasında gelişen ikinci dalga feminizm kadının kendi doğası gereği var olan özelliklerin önündeki engelleri kaldırmak hedefliydi. Kadınlar her ne kadar erkeklerle eşitliğini yasalarla teminat altına almış olsa da yaşamsal pratikler bağlamında erkeklerden farklılıkları bulunmaktaydı. Cinsellik, doğurganlık, kürtaj gibi

konular bu dönemde daha fazla kendini göstermiştir ve ciddi kazanımlar elde edilmiştir. 1990 sonrası oluşan üçüncü dalga feminizm de ise tek tip evrensel bir kadınlık algısını reddederek, kadın sorunlarının sadece beyaz kadınların sorunları olmadığını, kadınların evrensel düzlemde bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar. Toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, cinsellik, siyaset, milliyetçilik, etnik kimlikler gibi farklı konular ele alınmış ve feminist bakış açısıyla değerlendirilmiştir (Taş, 2019.) 1970'e doğru ilerledikçe "feminizm" yerini farklı akımlar ile yoğrulmuş çeşitlere bırakmış, pek çok farklı feminist duruş doğmuştur. Radikal feminizm (kültürel feminizm), liberal feminizm, materyalist feminizm, sosyalist feminizm, marksist feminizm, lezbiyen feminizm, radikal lezbiyen feminizm, psikosemiyotik feminist eleştiri gibi (Case, 2010.)

Feminizm kuramdan değil eylemden oluşmuştur. Bu nedenle feminizm ile tiyatrunun yollarının kesişmesi kaçınılmazdır. Çünkü her ikisi de temelde eylem alanıdır, teorisi sonradan üretilmiştir. Her ikisi de itirazdır, tartışmadır ve ezber bozmayı hedefler. Fakat tüm bunların yanında her ikisinde de teori ve uygulamanın birbirinden kopuk olduğunu söylemek mümkündür (Belkıs, 2015.) Sue-Ellen Case kitabında bu konuda şöyle değinmiştir;

(Case, 2010, s.158) Birçok feminist, kuram arayışının seçkincilik olduğunu düşünür; kuramın uzmanlaşmış söylemini, işçi kadınların, renkli kadınların ve yüksek eğitim alma ayrıcalığına sahip olamamış birçok kadının kavrayamayacağı dilbilimsel bir sınıf eğilimi olarak algılar. Dahası, kuram kadınların aklını çelip sosyo-politik baskı meseleleri üzerinde çalışmasını engelleyen ve onların genelde "fildişi kule" olarak bilinen, soyut fikirlerin eril dünyasına kapatan, pratikten ayrı bir alan olarak nitelendirilir.

Teoriye mutlaka ihtiyaç vardır. Ancak teori ile pratiğin iç içe ilerlemesi durumunda fayda sağlayacaktır. Sahada uygulanmamış bir teorinin geçerliliği kısmen yitik kalacaktır. Belkıs, Brecht'in epik tiyatrodaki başarısını hem eylemde hem teoride aynı anda ilerlemesine bağlamaktadır (Belkıs, 2015.)

Feminist tiyatro, en geniş anlamıyla tiyatro tarihinin feminist bir gözle yeniden incelenip yazılması gerektiği düşüncesiyle yapılan çalışmalardan, kadının sahnede erkek temsiliyetinden kurtulması ve ikincil olmaktan sıyrılması düşüncelerinden doğmuştur. Çıkış noktası temel olarak feminist eleştiridir; feminizmin birinci ve ikinci dalga olarak adlandırılan dönemlerinden 1960'lara ve feminizmin kuramsallaşmasına denk gelen çalışmalara dayanır (Belkıs, 2015.)

Feminist tiyatro; feminizm ve toplumsal cinsiyet ile ilgili olan teori ve kuramlardan beslenerek bu iki alanın sentezi ile çalışmalar ortaya koyar. Belkıs kitabında iki temel alan olduğunu şu sözlerle belirtir:

(Belkıs, 2015, s.50) Birincisi, kuramsal ve tarihsel bağlamda geçmişe yönelik çalışmaları yapar ve tiyatro tarihi olarak okuduğumuz bütünün içinde yer verilmeyen, unutulmuş ya da gözden kaçırılan kadın tiyatrocuları araştırmaya, ortaya çıkarmaya çalışır... Geçmişte üretilmiş metinlerde, tiyatro biçimlerine dair cinsiyet ayrımcılığının ne şekilde işlediğini açıklamayı hedefleyen analizler yapar. Güncel üretimlere de feminist eleştirel bir açıyla ışık tutarak cinsiyete dayalı ayrımcılığın izlerini değerlendirir, çözümler, eleştirir. İkinci olarak, feminist ve cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşı bir yaklaşımla uygulamalar yapar. Bunlar, dramatik tiyatro içinde ortaya konduğu gibi alternatif mekân ve biçimlerde ortaya konulan performansları da içerir.

Her ne kadar feminizm ile tiyatronun yolunun kesişmesi kaçınılmaz olmuşsa da feminizmin tiyatro alanına girişi, diğer alanlara nazaran daha geç olmuştur. Tiyatrodaki feminist çalışmalar, başka disiplinlerdeki feminist çözümleme projelerinden örneklenerek başlamıştır. 1800'lerin sonlarında örgütlü bir hareket olarak kendisini gösteren, 1920 ve 30'larda iyiden iyiye pek çok alanda sorgulanan, 1940'larda artık edebiyat alanında en önemli örneklerin verildiği Feminist eleştirinin, ancak 1970'lerde tiyatroya girmesi ve 1980'lerin sonlarında teorikleşmesi, 1990'larda performans, pratiğe dayalı çalışmalar yapması gerçekten de geç bir süreçtir (Belkıs, 2015.)

Feminist tiyatronun gelişiminde; Augusto Boal'ın Forum Tiyatrosu'sunun (Ezilenlerin Tiyatrosu), daha da ötesinde Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro'sunun etkisinin olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. Amerika, İngiltere gibi ülkelerde feministlerin oluşturduğu tiyatro grupları öncelikle deneysel tekniklerle ilerlerken Brecht'in kuramı gelişim için önemli bir seçenek olmuş, birçok oyunu uyarlanarak feminist bakış açısıyla yeniden oynanmıştır.

Feminist tiyatro da Brecht'in tiyatrosu gibi kişileri günlük yaşamda sarmalayan toplumsal mekanizmayı ve işleyişini göz önüne sererek kişinin yani seyircinin bunu fark etmesini sağlar, hedefler. Feministler için Brechtien teknikler, toplumsal cinsiyet olgusunun nasıl içselleştirilir, karşı çıkılır ve değiştirilir vs. durumlarını ve bunların sınıfsal çatışma gibi etmenlerle etkileşimlerini inceleyebilmek için yol önerir. Brecht geçmişten gelenin bugünkü koşullar içerisinde eleştirilmesi gerektiğini düşünür ve Brecht'in sağladığı tekniklerin feminist uyarlamaları sayesinde bu düşünce can bulmuş olur (Laughlin ve ark., 2006.)

(Solomon, 2006, s.317) *Epik tiyatronun temel çabası, bildik olanı yabancılaştırmak, dünyanın değiştirilebilir olduğunu göstermek, olayları temkinli bir mesafeyle ele almak ve Brecht'in de dediği gibi insanın 'bütün toplumsal koşulların bir sonucu' olduğunu ortaya koymaktır. Bu çaba derin bir feminist itki taşır (toplumsal cinsiyetle tarif edilen toplumsal ilişkiler Brecht'in öncelikle ilgilendiği konular olmasa bile). Epik tiyatro toplumsal cinsiyeti yabancılaştırabilir -yani toplumsal cinsiyetin yapaylığını fark etmemizi sağlayarak, doğal olduğunu kabul ettiğimiz şeylerin aslında bir insanın sonucu olduğunu açığa vurarak bizleri şaşırtabilir.*

Metinler arasında okumalar yapıldığında toplumsal cinsiyet eleştirisi ve cinsel farklılık, kadın tarihinde otorite sorunu, izleyicilik ve beden gibi feminist kurama ait alanlar ile Brechtien kurama ait yabancılaştırma, gestus, tarihselleştirme ve -medi de, -di başlıklarının kıyasıyla özel bir feminist eleştiri de sağlanabilmıştır.

Kadınlar, her türlü engelleme ve ötelemeye karşın yüzyıllardır çeşitli biçimlerle sahnededirler. Ataerkil bir zihniyetle örülen dramatik tiyatronun içinde var oldukları kadar bunun tamamen dışında ve tamamen kendilerine özgü gösterilerle de tiyatro uygulamaları ortaya koymuşlardır (Belkıs, 2015.)

Toplumsal cinsiyet ve Feminizm başlıkları birbirleriyle sürekli alışveriş halinde olan başlıklardır. Feminizm, kadınların görünür kılınmasına odaklanmışken toplumsal Cinsiyet, toplumsal kalıp yargılara dikkat çekip bağımsız bireylere odaklanarak eşit insanları kadın ya da erkek olarak değil, 'birey' olarak ele alır.

4. ‘SESSİZLİK’ & ‘VAR OLMAYAN AYŞE’NİN MUHTEŞEM MACERALARI

Çalışmanın bu bölümünde, tiyatro yaşantısına önemli katkısı olan çağdaş iki kadın yazar Moira Buffini ve Zeynep Kaçar’ın yazmış oldukları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği etkisinin olduğu iki ayrı tiyatro metninin incelemesi yapılacaktır. Her iki metnin de öncelikle kısa özeti verilecek akabinde önceki bölümlerde aktarılmış olan teorik bilgileri tekrarlamadan fakat onları referans göstererek metin ve metnin genel algısını yaratan karakterlerin özelliklerinden bahsedilecektir. Sahneleme sırasında bu iki metnin kolajından yararlanılacaktır.

4.1 ORTA ÇAĞ’DA VAROLMA ÇABASI: ‘SESSİZLİK’

4.1.1 Metin ve Karakter Çözümlemesi

Moira Buffini’nin 1999 yılında yazdığı ‘Sessizlik’ adlı oyun (orijinal ismi ‘Silence’) üç perde ve toplamda yirmi yedi sahneden oluşmaktadır. Farklı farklı birçok mekanda gerçekleşen oyun sahneleri Agnes(hizmetçi), Eadric(kralın adamı), Ethelred(Kral), Roger(papaz), Silence(bir genç, lord), Ymma(soylu bir kadın) isimlerinde altı karakter ile birlikte dramatik bir düzleme yerleştirilmiştir.

Hastalıkların, savaşların (oyunda da sürekli bir Viking baskını korkusu vardır ve savaş halindedirler), tek Tanrılı dinlerin gücünü kabul ettirdiği ve Tanrı korkusu ile kontrol altına alınmak istenen insanların bolca olduğu karanlık bir dönem olarak adlandırılan Orta Çağ’da zamanlandırılmış oyun; kara komedi türündedir ve temel ekseninde Fransız Prenses Ymma’nın abisi tarafından İngiltere’ye sürgüne gönderilmesi ve orada İngiltere Kralı Ethelred tarafından verilen kararlar Cumbria Lordu Silence ile zorla evlendirilmesini, epik bir anlatı biçimi kullanarak, konu etmektedir.

Oyun Ymma ve Agnes’in kente (Canterbury) varması ile başlamaktadır. Yaşadığı tüm kötü olaylar üstüne günlerdir yolda olan Ymma’nın vücudu bunu daha fazla kaldıramamış ve kusmaya başlamıştır. Adım adım kendi sonuna doğru yaklaştığı düşüncesi zaten hayata karşı öfkeli olan Ymma’nın daha da hırçınlaşmasına sebep olmaktadır. Fakir bir ailenin çocuğu olarak doğup rahibeler tarafından yetiştirilen fakat sonra Ymma’ya hizmet etmesi için satılan Agnes ise, Ymma ile büyümüş olmasına rağmen onunla belli

mesafededir ve daha temkinli ve gerçekçi bir yerden süreci sürdürmektedir. Aynı anlarda Cumbria Lordu Silence, Kral tarafından kente çağrılmıştır. Kralın Silence'ı çağırma sebebi İngiltere'ye karşı yapılan Viking saldırılarını önlemek üzere ondan yardım talep edecek olması iken, Silence'ın on dört yaşında küçük bir çocuk olduğunu görünce onu aşağılamıştır. Öyle ki abisinin cezasını bulması için gönderdiği Ymma'nın cezası olarak Silence'ı uygun görmüştür. Adamı Eadric onu vazgeçirmeye çalışsa da çünkü Ymma ona göre kutsanmış biridir, Kral otoritesinin daha da sarsılmaması için verdiği karardan dönmek istememiş ve bu iki insan zorla evlendirilmişlerdir. Evlendikleri gün ikisinin de aynı anda öğrendikleri gerçek Ymma'nın hayata tutunması için yeniden bir sebep olmuştur. Silence aslında kadındır. Ymma ise bakire değildir. İkisi de sessiz kalmayı tercih ederek buradan uzakta kendi özgürlüklerine kavuşmayı istemişlerdir. Bu tabi ki düşünüldüğü kadar kolay olmayacaktır. Verdiği kararın hemen ertesinde pişman olan Kral, Ymma'dan aldığı darbeyle ve zindanda kilitli kaldığı günlerden sonra daha da öfkelenerek, yola koyulan çiftin peşine düşer ve nihayetinde onları yakalar. Silence'ın Eadric tarafından öldürülmesi emrini verirken bir yandan da Ymma ile evlilik hazırlıklarını yapar. Uçurumdan atlayan Silence kurtulur ve Roger tarafından başka bir kılıkla Ymma'nın yardımcısı olarak tekrar saraya sokulur. Ymma Ethelred ile evlenecektir ancak şartları vardır; kendi ayrı odası olacak ve devlet işlerinde söz sahibi olacaktır. Yardımcısı ise her zaman onun yanında olacaktır.

Sessizlik oyunundaki karakterlerin her biri geliştirilmiş, duygusal derinliklere sahip karakterlerdir. Genel hatları ile karakterler şöyledir:

Silence (Sessizlik) pagan inancıya sahip ve kendi çevresinde lord olmasının sağladığı konforla yetiştirilmiş on dört yaşında bir bireydir. Pagan olmasının verdiği fikirler nedeniyle Hristiyan olan kişiler tarafından küçük düşürücü söylemlere maruz kalmaktadır. Güvence altına alınmış bir hayatta kendine güvenen bir birey olarak yetiştirilmişken bir anda bu gücün azalabilme ihtimalinin verdiği korkuyu yaşamaya başlamıştır. On dört yaşında bir kadın olarak ve bunu belli etmemesi gereken bir birey olarak kendi kadınlık güdülerini de bu doğrultuda kontrol etmesi gerekliliği gittikçe zor olmaya başlayacaktır.

Ymma bu oyundaki belki de en önemli karakterdir denilebilir. Çünkü karakterler arasındaki bağlar Ymma'nın yolculuğu ve vardığı nokta ile başlamakta ve yapılan

seçimleri etkilemektedir. Oldukça fkeli ve hayatının dönüm noktasında olduğu sylenilecek Ymma, abisi tarafından tecavüze uğrar ve sürgüne gönderilir. Tarih kitaplarından bildiğimiz gaddar Orta ağ'ın tüm olumsuzluklarını yağayan bir kadın olarak, sahip olduğu öfke belki de onun gücünün de kamçısı olmuğtur. Etrafında gördüklerini idrak edebilecek bir zekaya sahiptir. Kendi bedeni ve zekasının kk görülmesini, onlar üzerinde sürekli bağkalarının hak iddia etmesini ya kabul edecek ya da kendi varlığını on birinci yüzyılda yaratmanın aslında mümkün olduğunu fark edip bu güce sarılarak yoluna devam edecektir. Ymma ikinci olanı tercih etmiğ ve erkek egemen bir toplumda iktidar sahibi bir erkekle olmanın verdiği gücü fark ederek durumu kendi lehine evirmiğtir.

Oyunun kimlik olarak en güçlü kiğisi olması gereken kral yani Ethelred karėımıza yatağa bağlı, depresyonda ve zayıf bir kiği olarak çıkmaktadır. Kıyamet alameti olarak grdğr rüyalar onu sonunu bekleyen biri haline dnğtrrken en son grdğr rüyadan çıkardığı mana ile g yeniden yanında olmaya bağlamığtır. Bu bir iğarettir ve Tanrı çevresindeki őeytanları yok etmesi için ona bu gücü vermiğtir. Kıyımları gerekleğtiren kiği olarak kendini var etmeye bağlayacaktır. Bu kadar eylemsiz bir kiğinin kıyım yapabilen bir hırsa bürünmesi ikileminin yaratımı önemli bir inėa sürecidir. İktidar sahibi olmanın verdiği hakların farkına varması herkesi dilediği duruma ve şekle sokma gücünü yeniden elde etmesini sağlamığtır.

Orta ağ őartlarını dğndğmzde bir bağka güç sahibi kiğinin dönemin din adamları olduğu ağıkardır. İtaat etme, sorgulamama öğretileriyle insanları kendileri için yazılmığ kaderin değiğtirilemez bir hüküm olduğu konusunda telkin ederler. Roger karakteri misyoner bir rahiptir. Fakat çıktığı yolculuk tüm bunları sorgulamasına sebep olacaktır. Yoksul bir ailenin çocuğu olarak, saygınlık kazanması için henüz çocukken piskoposa satılan Roger kendi çemberinin dığına çıktığında Tanrı'nın varlığını sorgulamaya bağlamığ, özellikle Agnes'e karėı duyduğu hisler ve dinin bir rahip söz konusu olduğunda buna bakığı bu hususta tetikleyici olmuğtur.

Agnes ise rahibe benzer yoksul hayat koğullarında, önce rahibeler tarafından yetiğtirilmiğ sonra ise Ymma için hizmete gnderilmiğ, ancak hiçbir zaman onun kadar kıdemli olmayarak ve olmayacağını bilerek, bağka tutunacağı bir şey olmadığından dinin tüm öğretilerine sahip çıkıp benimseyerek ve kadının olması gerektiği yeri kabul edip

işselleştirerek akılcı, gerçekçi fakat nihayetinde aşık olduğu adamla yeni bir hayat yaratma cesaretine de sahip bir kadındır.

Kralın sağ kolu sıfatına layık görülen Eadric, dönemin güç sahibinin sadık hizmetçisidir. Eylem adamıdır. Küçük yaşta uğradığı tecavüz onun daha da sert bir yapıya sahip olmasına sebep olmuştur. İçinde bulunduğu duygusal durumları ifade etmek onun için güçtür. Ancak telepatik yöntemlerle bunu aktarabilir. Bu durum Ymma tarafından ürkütücü olarak değerlendirilecektir. Nihayetinde de ölümü onun elinden olacaktır.

İngiliz yazar Buffini, kendi doğduğu toprakları, o coğrafyanın inceliklerini ve tarihini iyi bir analiz süzgecinden geçirip o döneme tanıklık eden gerçek karakterlerden de yararlanıp metne dahil ederek, Orta Çağ'da kadının maruz kaldığı fiziksel, psikolojik, sosyolojik şiddeti görünür kılmaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki metin, Orta Çağ ile sınırlı kalmayıp, geçmişten günümüze, tarih akışında eleştirel bir bakış geliştirmemizi ve nihayetinde bugünü de değerlendirmemize olanak sağlamaktadır.

4.1.2 Toplumsal Cinsiyet Olgusu ile 'Metnin' Okunması

Sessizlik özünde birçok konuya dokunan bir metindir. Yazar Buffini bu metinde patriarkal yapı eleştirisi, din manipülasyonu eleştirisi, monarşi eleştirisi, kölelik eleştirisi, cinsel kimlikler gibi birçok başlıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu başlıklar konuları itibarıyla birbirlerini etkileyen faktörlere sahiptir ve toplumsal cinsiyet üzerinden değerlendirme yapıldığında, bu faktörlerin toplumsal cinsiyet olgusuna etkisinin olduğu aşıkardır.

Orta Çağ, tarih araştırmacıları tarafından birçok kaynakta karanlık bir dönem olarak nitelendirilir. Bu karanlık dönemin kadın açısından değerlendirilmesi de yine olumsuz tasvirlerle yapılmaktadır. Tarih boyunca erkeğin nitelik ve niceliğinin neredeyse sabit kaldığı; kadının ise tüm değişkenler içerisinde gerek yasalar gerek dinin etkisi ile, sadece tabi olan tarafta kaldığı görülmektedir.

Metnin geçtiği dönem ve coğrafya baz alınarak devam edildiğinde; Orta Çağ Avrupa'sında ikircikli durum içerisinde kalan kadın, Hz. İsa'nın annesi Meryem söz konusu olduğunda el üstünde tutulan kutsal bir varlık ancak ilk günahı işlediğine inanılan Havva söz konusu olduğunda ise sıradan ve de özellikle denetim altında tutulması

gereken lanetli ve fitne bir varlık olarak görülmektedir. Bekaretini özellikle korumalıdır. Bunun için de en uygun yol kendini dine adanmasıdır. Sınıfsal farklılıklara göre yaşadığı muamele de farklı olan kadın, hiçbir zaman üretimin tam olarak parçası olamamış her zaman yardımcı eleman olarak rolünü sürdürmüştür. Öyle ki her türlü olumsuzluğun ve kötülüğün simgesi olarak görünen kadınlar cadı olarak nitelendirilmiş ve cadı avı başlatılmıştır (Genç, 2011.) Papaz Roger ve Silence arasındaki dialog bu durumu destekler niteliktedir:

(Buffini, 1999, s.8-9)

Roger: Yok yok tabi, öyle demek istemedim. Bu itirazları çok da ciddiye almamak gerekir zaten. Neticede bir kadın o. Ben nacizane çok kitap okudum konuya dair, e haliyle pratikte biraz geri kaldım fakat okuduklarıma dayanarak söyleyebilirim ki, kadınlar zayıf, kaprisli yaratıklardır.

Silence: Benimle evlenmek istemiyor.

Roger: Nereden çıkarıyorsunuz!

Silence: Ben de onunla evlenmek istemiyorum!

Roger: Ah! İnsaf ama...

Silence: İnsaf?

Roger: O bir zavallı. Kadınlar biraz salaktırlar işte. Kutsal kitap da söylemez mi canım. Kadının ruhu eziktir, karanlık bir gölgedir. Erkeklerle karşılaştırılmaz. Yan sanayi gibidir yani, paslı bir malzemedir... Erkek eline muhtaçtır parlamak için. Zayıftır, şeytana uymaya meyillidir. Öyle yaratılmış, yeryüzündeki bütün ıstıraplarımızın sorumlusu onlardır. E şimdi Ymma yalnız bir kadın, ona kılavuzluk edecek, yol yordam gösterecek biri erkeği yok. Düşünse içinde bulunduğu tehlikeyi. Sen almazsan kim onun kıt ruhunu Tanrıya yakınlaştırabilir?

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği özellikle patriarkal sistem ve din yasaları temelinde gittikçe ayyuka çıkan bir olgudur. Bu faktörlerin etkisi ile kadınların maruz kaldığı birçok yargı oluşmaktadır. Oyun içerisinde tahakkümü kuran karakterlerin varlığı ile birlikte toplumsal cinsiyet ayrımcılığının yarattığı baskıyı daha çok Ymma ve Silence karakterleri üzerinden anlayabiliyoruz. Orta Çağ İngiltere'sinde Tanrı tarafından yetkilendirilmiş ve gücün simgesi olarak kabul gören kral, her türlü hakka sahip olan tek kişidir:

(Buffini, 1999, s.4-5)

Roger: Kralımız size bir eş bağıslıyor.

Silence: Neden?

Roger: Kral sizin kaderinizi belirliyor.

Silence: Benim kaderimden Kral'a neymiş?

Roger: İlahi haklar meselesi. O bir Kral.

(...)

Silence: Ve adamları beni dışarıya çıkardılar. Tevekkeli Vikingler saldırıp duruyor. Ben öyle yönetsem Cumbria'yı...

Roger: Efendim, Kralın kalitesini sorgulayamazsınız.

Silence: Benim papazım her şey sorgulanmalı diyor.

Roger: Kralı sorgulamak vatan hainliğine girer.

Lord Silence on dört yaşında bir oğlan olarak, her ne kadar soylu sınıf mensubu bir birey olsa da hegemonik hiyerarşide gücü elde etmek için daha fazlasına ihtiyaç duymaktadır. Yaşı ve geçmişi bu konuda önünde engel oluşturmaktadır. Sistemin bir parçası olan Silence tüm bunların farkında olduğu için endişe duyarak buna tepki göstermektedir:

(Buffini, 1999, s.4)

Silence: Doğduğum günden beri Cumbria'yı yönetiyorum. Kimse bana çocuk demeye cüret edemez.

(Buffini, 1999, s.17)

Ymma: Baksana yüzüme. Ah zavallı yavrum...

Silence: Gir şu yatağa, çeneni de kapat! Zavallı falan değilim ben, çocuk falan da değilim, erkeğim ben!

Erkek olmanın yüksek önem arz ettiği bir dönemde bu konuda aşağılama içeren bir söylem elbet yüksek tepki ile karşılanacaktır. Çünkü erkek olmak gücü elde etmenin ilk maddesidir ve bunun sorgulanması endişe ile beraberinde tepkiyi yaratmaktadır. Connell'in (2019), toplumsal cinsiyet ilişkilerini yorumlarken iktidar kavramı üzerinden yarattığı söylemi bu durumu açıklamada destek sağlamaktadır. Ona göre “beden, iyi girilmiş iktidar ve endişe oyunlarının yansıtıldığı bir ekrandır” ve bu nedenle tek başına bir anlam bütünü oluşturmaksızın dışardan anlam olarak kendini bütünleyen toplumsal bir edimdir. Yani beden kadınlığı ya da erkekliği kişiye vermez; toplumsal olarak bu tanımlara sahip olabilir (Connell, 2019.) Bunu çok iyi bilen Silence'ın ebeveynleri, daha özgür bir hayat yaşaması adına, kızlarını, patriarkal sistemin ötekisi olmaktan kurtarıp toplumsal cinsiyet ilişkilerinin öznesi haline getirmek için oyunu kuralına göre oynama kararını vermişlerdir.

(Buffini, 1999, s.19)

Ymma: Şu halimize bak... İkimiz de aynıyız. İnanılmaz bir şey bu. Bütün hayatın boyunca ne olduğunu bilmeden mi yaşadın yani?

Silence: Erkeğim ben, erkeğim. Öyle söylediler.

Ymma: Neden böyle bir şey yapsınlar? Seni doğana ters düşmeye zorlamışlar.

Silence: İsa yardım et bana. Odin yardım et bana.

Ymma: Ya benim annem de bana yapsaydı aynısını. Normandy Dük'ü olurdum.

Silence: Kurtar beni kadınlıktan. Kadınların ruhu ezik olur.

Ymma: Ne kurnaz kadınmış annen. Sana güç ve özgürlük vermiş. Lordsun sen. Bir kadın olarak her şeyi kaybedecektin, bir erkek olarak her şeye sahipsin!

Toplumsal cinsiyet kavramını doğrudan kullanmasa da bu konudaki yolu açan Simone de Beauvoir, kadının ezilmişliğinin sadece erkeğin yarattığı bir edim değil, kendi sorumluluğundan kaçarak, düzeni kabul ederek bizzat kendinin etki ettiği bir durum olduğunu belirtmiştir. Oyunda da toplum tarafından dayatılan kalıp yargıları kabul edip çıkış için bir yol aramayan Agnes'i de bu gruba dahil etmek mümkündür.

(Buffini, 1999, s.2-3)

Agnes: Ay hep saçlarına bulaşmış.

Ymma: Umurumda değil.

Agnes: Kralla bu vaziyette tanışacak halin yok herhalde. Dur bakayım (Agnes Ymma'ı temizler) İğrenç. İngiliz yemeklerine alışamadım dersin.

(...)

Agnes: Ağabeyin seni hapse de tıkaabilirdi, tımarhaneye de yollayabilirdi! Ama sana bu şans tanıdı. Kaderini İngiliz Kralı belirleyecek.

Ymma: Tuzak!

Agnes: Kafanı kullanırsan her yöne çekebilirsin bu durumu. Nasıl davrandığıma bağlı... Şu haline bir bak! Bana ne olacak ha, işler boka sararsa ben ne yaparım? Hey gidi bahtsız kaderim!

Agnes'in tavrında kendi kaderine razı gelen ve bunu sorgulamayan bir tavır vardır. Kadının yerinin erkek tarafından belirlenmesi gayet doğaldır. Ymma ise buna karşılık olağanca öfkesi ile buna karşı durmaya çalışmakta ve kalıpları yıkmak için zorlamaktadır. Umutsuz kaldığı anları olduğu gibi:

(Buffini, 1999, s.38)

Ymma: Hiçbir şey. Ben bakılacak bir şeyim, düşünülecek değil. Ağabeyim yapıştırdı beni yere, eli ağzımda dünyanın kaç bucak olduğunu gösterdi bana, benim o dünyadaki yerimi...

Ymma: Ben bir havuzum, kara bir cam, erkekler baksın da kendi güçlerini görsünler diyerek. Kül olayım... toz olayım... yok olayım...

Her şeye rağmen gücün karşısında var olabilmeyi de başaran bir karakterdir:

(Buffini, 1999, s.10)

Ymma: Ülkenizin beyaz yamaçları görüldüğünde atmalıymışım kendimi denizin sularına... buraya ayak basmaktansa... eminim derinlerde huzura kavuşurdum.

Ethelred: İzin verin de hatırlatayım, Krala karşı gelmek hainliktir, suçu ölümdür!

Ymma: Burada dikilmektense ölmeyi yeğlerim. Ne duruyorsun öldürsene... Piç! Hadi öldür! Bu mu senin hayatın? Yatağından ayrılamaz diyorlar. Leş gibi kokuşmuş burası, hücre gibi... Tutsak mısın sen? Majesteleri?

Ethelred: Ne demeye getiriyorsun?

Ymma: Bir tutam özgürlük yaşamamış gibi bir halin var.

Ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bilincinde biri olarak bunun yıkılacağı günü hayal edebilme ve bu uğurda fırsatları değerlendirme gücüne de sahiptir:

(Buffini, 1999, s.41) ... Ymma: Bir gün, belki yüz sene sonra bilemedin iki, kadınlar sürece arabaları dağ yollarında. Benim de hayalim bu.

Oyunda Papaz Roger'in repliğindeki, *'Yaşamın çekirdeği. Erkek bu çekirdeği kadına koyar, şeyiyle. Eylem sırasında. Sende karına koyup Cumbria'a bir varis yaratmalısın.'*, söylemi baz alarak, kadını sadece döl yatağı olarak gören, bir değersizleştirme politikası ve böylesi bir dinsel ahlak içerisinde belki de ezilmişliğin tek sebebi olmasa bile kurucusu olarak erkek hegemonyasını belirtmek yanlış bir seçim olmayacaktır.

Ymma ve Silence toplumsal cinsiyet rollerinin değiştirilemez bir gerçek olmadığını göstermektedirler. Yani doğal olarak gelen durum (dişil-eril olmak), kadın ve erkeğin tüm gelenekler içerisinde yerini sabitleyen bir olgu değildir ve kadının ve erkeğin neleri başarabileceği konusunda yanılır. Cesurca eylemlerde bulunmakta bu başarıyı destekler nitelikte olacaktır.

Oyunlarında genel olarak toplumsal olarak iz bırakmış, belki de can acıtan, olayları komedi diliyle aktaran (bu durum ayrıca; örneğin handbagged ve Türkçeye çevrilmiş hali ile Şölen adlı oyunlarında çok net görülmektedir) yazar Buffini, 'Sessizlik' oyunu ile temelde kendi bedeni üzerinde bir hakka sahip olmayan kadının erkek egemen toplumda sessizliği fırsat bilerek özgürlük ve gücü elde etmesini anlatmaktadır. Patriarkal sistem kurallarını kullanarak buna ulaşsa bile özünde reddedilen bedenler tarafından atılmış değerli bir çığlık niteliğindedir.

4.1.3 Moira Buffini

1990'lı yıllarda İngiltere'de Aleks Sierz'in tanımı ile 'in-yer-face' denilen bir tiyatro estetiği oluşmuş ve okuyucuyu ve seyirciyi etkileyen rahatsız eden oyunlar yazan yeni bir grup yazar ortaya çıkmıştır. Ancak 1990'lı yılların sonuna gelindiğinde in-yer-face'in önemli temsilcisi Sarah Kane'nin de ölümü ile artık bu akımın etkisini kaybettiği belirtilmiş ve bunun yerine belgesel tiyatro ve büyük sahne oyunları gibi yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Konuları oldukça spesifik olan in-yer-face akımına nazaran daha küresel

konular, Avrupa'nın yeniden şekillenme sürecinde yaşanan travmalar, tüketim toplumunun gittikçe artan yükselişi gibi durumları belirten oyunlar yazılmıştır ki bu oyunlar 'Yeni Yazın'ı oluşturur.

Hazırladıkları 'Monsterist Manifesto' ile yeni yazarların büyük ölçekli oyunlar yazmaları için desteklenmeleri gerektiğini vurgulayan, kendilerine Monsterist adını veren grubun kurucularından biri; İngiltere'nin Cheshire kentinde 1965 yılında İrlandalı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, İngiliz oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu olan Moira Buffini'dir (İnan, 2017.)

1983-1986 yılları arasında Londra'daki Goldsmiths Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı ve Tiyatro bölümünde eğitim almış akabinde Galler'de bulunan Welsh Müzik ve Drama kolejinde oyunculuk eğitimi almıştır.³

Monsterizm ya da Monsterist tiyatro anlayışı, İngiliz tiyatrosunda yeni yazını destekleyen bir tiyatro yazarları kampanyasıdır. Burada amaç yeni oyunların küçük stüdyolardan büyük sahnelere terfi etmesini, yeni oyun yazarlarının Sheakspeare ve Wilde gibi büyük yazarların oyunları ile eşit maddi desteği almalarını ve bu yeni oyunlarında çevrece başarıları kanıtlanmış yönetmenler ve iyi oyuncularca sahnelenmesini sağlamak ve desteklemektir.

Moira Buffini, oyun yazarlarının seyirciyi, hiç beklemedikleri anlara ve yerlere götürmesi gerektiğini, oyunların da provoke eden ve harekete geçiren büyük oyunlar olması gerektiğini ve tüm bunların yanında ölmüş yazarların yanı sıra yeni yazarlara da aynı özende fırsat verilmesi gerektiğini savunmuş, aksi taktirde bu kişilerin farklı alanlara yöneltmek zorunda kalacaklarını belirtmiştir. Yazar oyunlarında natüralist tiyatrodansa hayalciliği savunmuştur (İnan, 2017.)

Buffini ilk oyunu olan 'Jordan'ı 1992 yılında Anna Reynolds ile beraber yazmıştır. Oyundaki performansı ile oyunculuk ödülü almasının yanında 'En İyi Fringe Tiyatrosu' ödülü almıştır. 1996 yılında Ulusal Kraliyet Tiyatrosu'nda 'Yazarlık Buluşmaları' düzenlerken, 1997 yılında yazdığı 'Gabriel' oyunu Londra Soho Tiyatrosunda

³ http://www.worldlibrary.org/articles/eng/moira_buffini, Erişim tarihi: 20 Nisan 2020

sahnelenmiş ve bu oyunuyla LWT (London Weekend Television) oyunları sahne ödülü ve ‘Meyer-Whitworth Ödülü’ almıştır.

1999 yılında yazdığı ‘Sessizlik’ (Silence) oyunu ile kadın yazarları destekleyen Susan Smith Blackburn Ödülü’nü İngiliz Dilinde En İyi Oyun dalında kazanmıştır.

2001 yılında yazdığı ‘Loveplay’ oyunu Shakespeare Kraliyet Tiyatrosunda sahnelenirken, ‘Dinner’ oyunu 2003 yılında Ulusal Kraliyet Tiyatrosunda sahnelendikten sonra West End Tiyatrosunda sahnelenerek komedi dalında Laurence Olivier Ödülü’ne aday gösterilmiştir.

Buffini, 2007 yılında Almeida Tiyatrosu için, Nikolai Erdman’ın The Suicide adlı oyunundan uyarlayarak ‘Dying For It’ oyununu yazdı. Aynı yıl içerisinde yine Almeida Tiyatrosu için, dans direktörü Will Tuckett ile beraber Catherine Storr’un kitabından uyarladıkları ‘Marianne Dreams’ dans oyununu yazdılar. Çocuklar için yazdığı ‘A Vampire Story’ oyunu ise Ulusal Kraliyet Tiyatrosunun 2008 yılı gençlik tiyatro festivalinde sahnelenmiştir.

Bunların haricinde; Blayatsky’s Tower(1998), The Games Room(2001), Welcome to Thebes(2010) ve Greenland(2011) oyunları arasında yer almaktadır.

Buffini ayrıca üretken bir senaryo yazarıdır. Posy Simmon’un ‘Tamara Drewe’ çizgi romanından uyarladığı filmi, Stephen Frears yönetmeliğinde çekilerek 2010 yılında gösterime girmiştir. BBC Film ve Ruby Film için uyarladığı Charlotte Bronte’un eseri ‘Jane Eyre’ 2011 yılında gösterime girmiştir. Bu senaryosuyla 2008 yılı Brit Films Ödüllerinde henüz filmi çekilmemiş en iyi senaryolar listesinde kendini göstermiş olup, 9 oy alarak ikinci sırayı almıştır. A Vampire Story oyununu, Neil Jordan’un Byzantium filmi için senaryoya uyarlayarak, film 2013 yılında gösterime girmiştir. Kral James Versiyonu Kitab-ı Mukaddesi baz alarak yazdığı piyes ile ise 2011 yılında Bush Tiyatrosu Kütüphanesi tarafından yapılan Altmış Altı Kitap projesinde yer almıştır.

Yönetmenliğini Rufus Norris’in yaptığı, müziklerini Damon Albam’ın bestelediği, kitabı ve şarkı sözlerini de Moira Buffin’in yazdığı Wonderland müzikali 21 Ocak 2015’te Manchester Uluslararası Festivalinde premiye yapılmıştır. Ulusal Kraliyet Tiyatrosu ile

ortak yapım olan Wonderland, Lewis Carroll'un Alice Harikalar Diyarında eserinden esinlenilmiştir.⁴

Yazarın 2013 yılında yazdığı, oyun kişisi olarak Kraliçe 2. Elizabeth ve Margaret Thatcher'ı gördüğümüz, 'Handbagged' adlı son oyununda İngiliz tarihi ve politikasını, İngiltere'nin en güçlü iki kadını üstünden, yenilikçi bir üslup ve nükteli bir dille kağıda dökmüştür.

4.2 GÜNÜMÜZDE YİTİRİLEN ŞARKI: 'VAR OLMAYAN AYŞE'NİN MUHTEŞEM MACERALARI'

4.2.1 Metin ve Karakter Çözümlemesi

Feminist Tiyatro'nun Türkiye'deki önemli temsilcilerinden olan Zeynep Kaçar'ın "hem içerik hem dil olarak en sevdiğim oyun"⁵ diye nitelendirdiği 'Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları' adlı oyunu tek perdelik ve yazarın da oyunun başında belirttiği üzere soyut bir oyundur.

İyi ve kötü her durumun ortalama olarak etki ettiği, tüm kalıp yargıların kabul gördüğü ortalama bir ailede var olamama halinin; anlamlandırma, merak, öfke, sükûnet ve kabul ediş süreçlerinin etkisi ile ilerleyişini gösteren oyun, bütün ortalama değerler içinde sıradanlaşan Ayşe adlı karakterin çocukluğundan ellili yaşlarının ortasına kadar olan sıradan yaşam öyküsünü ironik bir dille anlatmaktadır.

Oyun Ayşe'nin dünyaya gelişi ile başlamaktadır. Daha doğduğu anda cinsiyeti nedeniyle ailesinin memnun olmayan bakışlarına maruz kalan Ayşe, her şeyin ortalama olduğu ailesinde, erkek kardeşin gelmesi ile ortalamanın üzerine çıkılan süreçte, hala ortalama masallarla büyütülmektedir. Tüm hayatı doğduğu andan itibaren kurgulanan Ayşe sırasıyla okula gitme, böylece hayırlı evlat olma, evlenme, bir iş bulup yirmi beş yıl çalışıp bu evreleri bitirdikten sonra emekli olup ancak o zaman balkona çıkıp rahatça nefes alma hakkını eline alabilecektir. Küçük yaştan itibaren şarkıcı olmak isteyen ve öğretmenlerine ne zaman şarkı söylemek istediğini belirtse onlar tarafından bastırılan bir birey olarak, ailesinin de uygun gördüğü tavırların öğretisiyle onlara cevap veremeyerek,

⁴ Belirtilen tüm sanathayatı için bkz. http://www.worldlibrary.org/articles/eng/moira_buffini, Erişim tarihi: 20 Nisan 2020

⁵ Z. KAÇAR 2018, sözlü görüşme

suskun kalmayı tercih etmiştir. Çünkü şarkı söyleyerek cilveli bir kadın gibi görünmesi, toplum tarafından reddedilen, kabul görmeyen bir duruş olacaktır. Üniversite çağına geldiğinde yine istediği kararı verememiş istemediği ortalama bir bölümde okumuştur. Üniversite sonrasında onu bekleyen evlilik (ki evliliğin bir kurtuluş olacağı düşüncesi de içten içe kafasında dönmektedir) ve peşi sıra gelen çocuk yapma baskısı Ayşe'yi, mesleğini yapamayan bir kadın haline dönüştürmüştür. Kendi yaşayamadıklarını yaşatarak belki de kendini de yeniden ayaklandıracığı umuduyla kız olan çocuğuna kendi ile aynı ismi vermiştir. Ancak amaç erkek çocuk doğurmaktır. İkinci çocuk erkek olunca bu kez erkek evladı yetiştirmeyi bilmeyen vasıfsız kadın konumuna düşürülmüştür. İşte bu noktada Ayşe tekrar çalışma arzusunu kazanarak topluma karışmıştır. Yirmi beş yıl çalışmış, teknolojinin ve zamanın tüm getirileri ile birlikte ona ayak uydurarak hayatını sürdürmüştür. Estetik operasyonlar geçirmiştir. Ancak yine de kocasının daha genç, bakımlı bir kadına gitmesine engel olamamıştır. Tüm bu yaşananlardan sonra dinlenme vaktinin geldiğini düşünürken, gelen haber ile, beş sene boyunca annesine bakar ve onu uğurlar. Derin nefes alacağı anın bu kez geldiğini düşünüp çayını demleyip huzuru bulmak için çıktığı balkonda, yıllarca içinden de olsa söylediği o şarkıyı bulmaya çalışır. Çok huzurludur. Şarkıyı arar. Ancak o şarkıyı bir türlü bulamamaktadır. O an aslında hiç var olmadığını, o şarkı gibi sessizlikte yitip gittiğini anladığı an olacaktır.

Sırasıyla çocukluk, ergenlik, olgunluk ve yavaşça yaşlılığa doğru geçerken ki süreçlerine tanık olduğumuz Ayşe karakteri; yarım yamalak masallarla büyütülmüş, çocukken içinde barındırdığı heyecan, merak, öfke gibi duyguları zamanla suskunluğa evrilen bir kadındır. İstediği yönde gidemeyen, basmakalıp düşüncelerle yetiştirilmiş, inandığı şeyler için her adım attığında önu türlü şekillerde kesilen bir kadın ve sıkışmışlığı en üst seviyede yaşayan bir bireydir.

Yazar Zeynep Kaçar, ataerkil dünyaya uyumlanarak kendi bedenine yabancılaşan bir kadının hikayesini aktarırken, yarattığı soyut anlatım ile kendi gerçekliğimizde var olan doneleri bulmamıza yardımcı olmaktadır.

4.2.2 Toplumsal Cinsiyet Olgusu ile ‘Metnin’ Okunması

Toplumsal cinsiyet ayrımının artık kabul edilemez hale geldiği süreçte ortaya çıkan feminist hareket beraberinde birçok araştırmayı getirmiştir. Kayıt dışı kalan kadınların

artık kayda geçmesi için gerek tarih gerek sanat alanında eserler ortaya koyan yazarlar ortaya çıkmıştır.

Türk toplumunun külliyatına bakıldığında; ilk etapta kadının, doğum ve ölümün denetleyicisi olmak gibi kutsal ve aynı zamanda saygın görülen bir rolü varken, bu rol zaman içerisinde kutsal olan kısmı tabuya dönüştürülerek ve sahip olduğu yetenekler ise zarar verici olarak nitelendirilerek baştan çıkarıcı tehlikeli suretlere dönüştüğü yönündeki ifadelerle evrilmiştir. Başlangıçta çocuk büyütmenin de temel faaliyet olduğu dönemde kadının önemi kabul görmüştür. Ancak fetihlerle birlikte erkek gücü ön plana çıkmış kadının manevi gücüne dayanan Şamanizm'in yerini, babaya kutsallık atfeden atalar dini almaya başlamıştır. Kabilelerin yerleşik hayata geçmesi süreci ile erk yapı yerini sabitlemiş; göçebeyken pek mümkün olmayan kadının hapis hayatı bu şekilde başlangıcını yapmıştır. Ve şehvet denen edimin sorumlusu olarak görülmüşlerdir (Türköne, 1995.) Tüm bu yapılanmanın içinden gelerek toplumun öğretileriyle kendine yer bulmaya çalışan kadın, feminist hareket ile eşitlik tohumlarını atmaya başlamıştır.

Milenyum çağını yaşadığımız günümüz Türkiye'sinde, geçmişte yüklenilmiş olan ağır yargıları törpülemeye, yok etmeye çabalayarak; şimdiden geleceğe giden sürecin içinde ayakları yere basan kadını yaratma arzusunda olan oyun, kadının toplum içinde mücadele etmesi gereken kalıp yargıları, ön yargıları bizlere sunmaktadır. Ayşe oyununda bize sunulan tüm sürecinde, bu kalıplarla beraber kendini topluma dahil etmektedir. Çocukluğundan itibaren ikincil konumda olduğu gerçeğini fark etmiştir:

(Kaçar, 2015, s.40) Ayşe: ... Sonra bir oğlan doğurdu annem, o süper oldu. Ortalamaların dışına çıkıldı bir anda. O süper zeki, süper yetenekli, süper başarılı, süper sevimli, süper pipiliydi. Süper über bir varlık geldi ortalama hayatımıza ben iki yaşındayken.

Kadının prens tarafından kurtarıldığı, evde uslu durması gerekirken sokağa çıktığında kurtlar tarafından kapıldığı ve sevilmenin yolunun güzel olmaktan geçtiği masallarla, hikayelerle büyüyen Ayşe, dişi olmaya dair ne varsa gizlenmesi gerektiği yönündeki öğretiler ile kendi bedenini bile tanımadan evlenmiş sonra bilmediği şehvetli yanını aslında erkeği eve bağlamak için kullanmak zorunda olduğu ile karşılaşmıştır. Metnin bu bağlamda içeriğini örneklerle açıklamak mümkündür:

(Kaçar, 2015, s.44) Ayşe: ... Ormanda küçük kızları kurtlar kapar. Ve bu sadece ve sadece kırmızı başlıklı kızın suçudur. Ormanda olmak tehlikelidir. Küçük kızların yeri evidir. ...

(Kaçar, 2015, s.50) Ayşe: ... Şarkı söyleyebilir miyiz öğretmenim diye soracaktım. Tam soracaktım. Sonra hatırladım. Israr etmek ayıptı. Öyle öğrenmiştim bir yerlerden. Beynime öyle kazınmıştı. Israrcıları kimse sevmezdi sonra. Sevsinler beni diye pırı dedim, aman tıp dedim sustum. Hımbıl hımbıl oturdum. ...

(Kaçar, 2015, s.44) ... Anne: Kızım erkek milleti nankör olur, bir çocuk doğurdum diye şimdi sanma ki ömür boyu bağlı kalacak sana, azıcık giyin süslen kur yap naz yap işve yap cilve yap.

Ayşe: Nasıl yapılır onlar? Nereden bileceğim, ömrüm boyunca zillinin teki olacağım diye ödünüz koptu, hanım hanımcık olayım diye etlerimi kopardınız, şimdi mi aklına geldi kur yap naz yap işve yap cilve yap demeler?

Türkiye toplumunun tüm örf ve adetlerinin ışığında yetiştirilen bir annenin çocuğu olarak Ayşe, oyun boyunca tüm kalıplarla, gerek onlara boyun eğen (çünkü başka bir öğrenimi yoktur ve yüksek oranda karşılaşılan budur) gerekse onlarla mücadele eden boyutta, toplumun dayattığı rollerle yaşamını sürdürmüş ve nihayetinde sessizlikte kaybolmuştur.

Birçok alanda olduğu gibi tiyatrodan da erkek hegemonyasını roller temelinde görmek elbet mümkündür. Buna karşı duruşu geliştirmek üzere eserler veren Zeynep Kaçar, erkeğin her bakımdan ‘süper’ oluşunun karşısına kadının ‘sessizliğini’ koyarak, aslında Simone de Beauvoir’ın belirttiği kadının bu ezilmede payı olduğu yönündeki söylemine göz kırpmakta ancak diğer yandan yaptığı soyutlama ile okuyucuyu kadının nesneleştirilmesine karşı mücadele için düşünmeye teşvik etmektedir.

4.2.3 Zeynep Kaçar

Felsefe öğretmeni bir anne ve edebiyat öğretmeni bir babanın çocuğu olarak 1972 yılında Lüleburgaz’da dünyaya gelen Zeynep Kaçar, Bursa Anadolu Lisesi’nden mezun olup İstanbul’a gelmeye karar vermiş ve burada 1991-1995 yılları arasında Müjdat Gezen Sanat Merkezi Tiyatro Bölümü ve akabinde 1999 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nden mezun olmuştur.

Öğrencilik yıllarından sonra feminist tiyatro yapmaya karar verdiği Jale Karabekir ile birlikte 2000 yılında Türkiye’nin ilk feminist tiyatrosu olan Tiyatro Boyalı Kuş’u kurmuşlardır. Yazar bu konu ile ilgili, tiyatro kurduktan sonra feminist tiyatro yapmak istediklerini fark ettiklerini ve metin olarak bu konudaki yetersizlikten ve telif ücretlerinin yarattığı baskının etkisiyle metin yazmaya başladığını belirtmiştir. Türkiye’de, dünyada olduğu gibi, çoğu yazarın merkeze erkek karakteri olarak yarattığı eserlere karşı durarak

kadını merkeze alan üretimler yapmayı tercih etmiştir. Bunda politik bir duruş olması yanında kendi içinden, kadına dair söz söyleme isteğinin baskınlığı da etkili olmuştur. ⁶

Kendini radikal feminist olarak tanımlayan yazar, Türk Tiyatrosu'na gerek yazar olarak gerekse oyuncu kimliği ile dahil olmuş ve destek vermiştir. On beşi yayımlanmış toplam on altı adet tiyatro oyunu yazmış olan yazar; Tiyatro Boyalı Kuş bünyesinde Ferhat ile Şirin, Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Dış Ses, Bavullar gibi oyunları yazmış ve bu oyunlarda oynamıştır. 2003-2004 sezonunda Yapı Kredi Yayınlarında metin yazarı ve tiyatro danışmanı olarak çalışmış, 2005 yılına gelindiğinde ise Hindistan'da Unesco bursuyla Darpana Academy'de dans tiyatrosu eğitimi almıştır. 2005-2006 yılları içerisinde Manchester Rocian Theatre'da Pinnochio adlı oyunda yer almış ve Papers adlı oyunun dramaturgluğunu yapmıştır. Yine bu dönemde Magdalena Project'in kurucusu ile ortak yapılan çalışmada oyunculuk eğitimi ve Peter Brook'un genç yönetmenlerle düzenlediği workshopta eğitim almıştır.

İlerleyen süreçte oyunları Bu Bir Oyun Değil, Mekruh Kadınlar Mezarlığı, Dış Ses, Krem Karamel, Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire ve Bavullar oyunu 2007'de, Sahici Nisanlar/Plastik Ölümler ve Böyle Bir Aşk Masalı (ilk ismi Ferhad ile Şirin idi) 2008'de, Medine, Köprüden Önce Son Çıkış ve Bu Anlamli Günde 2011'de, Varolmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları ve İd Ego Süper Kahraman 2015'te Mitos-Boyut Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

2008 yılına gelindiğinde Bab-ı Tiyatro'yu kurmuş ve kendi tiyatrosunun çatısı altında oyunlarda hem oynamış hem oyunlarını yazmış hem de yönetmiştir.

Yazarın, Köprüden Önce Son Çıkış adlı oyunu 2010 yılında International Culture Lab ve Cornell Üniversitesi iş birliği ile S/HE projesi kapsamında New York'ta sahnelenmiş; ayrıca aynı dönemde Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen Krem Karamel adlı oyunu Ankara Sanat Kurulu tarafından Övgüye Değer Oyun Yazarı ödülü almasını sağlamıştır. Bunların haricinde Dış Ses adlı oyunu 2012 yılında Adana Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiş; Medine oyunu ile 2012 yılında İsveç'te düzenlenen Kadın Oyun Yazarları konferansına katılmış ve 2013 yılında bu oyun Tayvan'da sahnelenmiştir.

⁶ Z. KAÇAR 2018, sözlü görüşme

2011 yılında Medine adlı oyunu Dil Derneği Kerim Avşar En İyi Oyun Ödülü, 2017 yılına gelindiğinde ise Tok adlı oyunu Ekin Yazın Dostları Yılın Metni Ödülü'nü yazarın künyesine dahil olmuştur.

Yazarın son oyunu olan Açı Kenar Açı adlı henüz yayımlanmamış oyunu, Sahne3 çatısı altında Zeynep Kaçar ve Ümit Çırak tarafından sahneye konuşmuştur.

2017 yılında tiyatro oyunu harici yazmış olduğu 'Kabuk' adlı romanı ile birçok okuyucuya ulaşmıştır.⁷

Zeynep Kaçar, 2000'li yılların başından itibaren almış olduğu tüm eğitimleri harmanlayıp sahnede her şekilde var olmuş bir yazar, yönetmen, eğitmen ve oyuncudur. Ancak özellikle belirtmek gerekir ki; yazmış olduğu eserler ile Türk Tiyatrosu'na yapmış olduğu katkı su götürmez bir gerçeklik oluşturmaktadır.

4.3. OYUN METİNLERİNİN KARŞIT DEĞERLENDİRMESİ

Oyunlar ile ilgili yapılan incelemede, toplumsal cinsiyet olgusunun, her iki oyun içerisinde hangi yönde ve nasıl konumlandığı hakkında bilgi verilmiştir. Hem Buffini hem de Kaçar, kadının ikincil kalışını ve nasıl baskılandığını kendi üsluplarıyla oyunlarında açık bir şekilde göstermişlerdir. Ancak iki oyunun ortak yapısına ek olarak, oyunlarda sunulan dünyadaki farklılıkların da ayrıca incelenmesi gerek toplumsal cinsiyet gerekse oyunculuk açısından karakterleri yorumlamak adına, daha nitelikli ve anlaşılır bir yol haritası çizilmesine fayda sağlayacaktır.

Sessizlik ve Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları adlı oyunlar temelde patriark ya da diğer karşılığı ile ataerkil sistem anlayışı ile temellendirilmiştir. Fakat bu temelleniş özünde farklı noktaları barındırmaktadır. Buffini'nin yazmış olduğu Sessizlik adlı oyunda patriarkal sistemin gerek din gerekse soylu kişiler ve kraliyet baskısı sebebiyle kişilerin karakter yapılarına etkisi görülmektedir. Yazılı kurallar dahilinde emir komuta hiyerarşisinin gözetildiği bir düzende tüm hegemonya ve erk erkek birey üzerinde konumlanmıştır. Bu nedenle kadın kıymetsizdir. Metalaşmış cinsel bir objedir. Ymma karakteri için de bunu söylemek mümkün. Fakat yine de içerisinde bulunduğu militarist

⁷ Yazarın belirtilen tüm sanat yaşamı bilgileri için bkz. <https://www.zeynepkacar.info/>, Erişim tarihi: 5 Mayıs 2020

ortamdan da aldığı öğretiler ve bildiği kurallar çerçevesinde, daha cesur atılımlar yapabilmektedir. Hem kendi bedeninin hem de aklının gücünün farkındadır. Silence karakteri için ise hiyerarşinin önemli bir kademesinden en alt seviyeye düştüğünü öğrenmek gerek duygu durumu gerekse beden formu için ciddi yıkım yaratacak bir etkiye sahip olacaktır. Öte yandan Kaçar'ın yazmış olduğu Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları adlı oyunda doğu toplumunun daha çok maruz kaldığı feodal bir kalıntı olarak değerlendirilen ataerkil sistem düzeni ekseninde bir hayat akışı görülmektedir. Atadan gelen, yazılı olmayan gelenekselleşmiş kurallar, yargılar ile bireyin özellikle de kadının varlığı ve var olamaması aktarılmaktadır. Ataerkil sistemde erkeğin kadın ile değer olarak kıyasından ziyade, egemen olma ve güce sahip olma açısından statü olarak farkı ön plana çıkmaktadır. Bu durum Ayşe karakterinin her durumda el pençe divan bir şekilde kalmasına sebebiyet verecektir.

Patriarka kendini farklı biçimlerle yeniden meydana getiren güçlü bir ideoloji ve sömürü şeklidir. Dünyanın farklı farklı bölgelerinde her biri farklı koşullarda farklı yanılsamaları olsa bile kadın ve erkek arasından oluşmuş olan hiyerarşi ve sömürü düzeni evrensel bir nitelik göstermektedir.

5. SONUÇ

*‘‘Yokmuş zannedilenleri görünür kılmak, böylece ‘normal’ seçkiyi şüpheli hale getirmek yolun başlangıcıdır.’’
Nanette Salomon*

Dünya tarihi ve özele indirgeyecek olduğumuzda ise Türkiye tarihi incelendiğinde, geçmişin savaşlar ve beraberinde getirdiği travmaları barındırdığını görmek mümkündür. Özgür bir dünya, bir alan yaratabilmek için savaşım veren insanlık bu tarihi oluştururken temelde kendi toplumsal ve kültürel değerlerini yaratabilmek adına da çok kıymetli bir çaba içerisine girmiştir. Ancak uğruna savaşılan değerler ve toplum, zamanı geldiğinde bu savaşımı sürdüren bireylerden sadece bir tarafını tarihe konumlandırmaya layık bulacaktır. Erkek.

Toplumların barındırdığı tabakaları göz önüne aldığımızda kuşkusuz bu farklılık beraberinde birçok eşitsizliği getirmiştir, getirecektir. Ancak bu eşitsizlikler içerisinde kendine önemli bir pay edinmiş olan toplumsal cinsiyet eşitsizliği, bireylerin yaşam haklarını, standartlarını anlamlandırılması güç ve hak görülmeyen bir yerden olumsuz olarak etkilemektedir. Düşünüldüğünde; aralarında biyolojik olarak doğuştan gelen farklılıklar haricinde kayda değer bir yapının olmadığı anlaşılabilecek olan kadın ve erkek birey, eril sistemin içerisinde oluşan toplumsal roller ve kalıp yargılar ile iki ayrı kutup olarak algılanmaya başlamıştır. Biyolojik olarak açıklaması yeterli olmayan bu ayrım 20. yüzyıla gelindiğinde artık ‘toplumsal cinsiyet’ olarak araştırmalara dahil olmuş ve değişmeyen biyolojiye karşı, tarihsel süreç içinde evrilen insanlığın kültürel faktörlerle ve beraberinde getirdiği sınıfsal tanımlamalarla nasıl iki ayrı kutup yarattığını açıklar olmuştur.

Zamanın akışı içerisinde değişen toplum yapısı ve eldeki verilerle bunun kaçınılmaz sonu, gerçeği olarak değerlendirebileceğimiz toplumla birlikte değişime ayak uyduran sanat kabuk değişimini yüzyıllardır sürdürmektedir. Tez çalışmasının temel alanı olan tiyatro sanatı da bu değişimi, antik Yunan tiyatrosu döneminden günümüz çağ tiyatrosuna kadar gerek mekan gerek yöntemler gerekse metinsel açıdan, gösterir niteliktedir.

Çalışmanın ilk kısmında; sosyolojik alt başlıkları, tarihsel süreci ve bu süreç içerisinde ortaya çıkan görüşler ışığında incelenen toplumsal cinsiyet olgusu, farklı birçok araştırmacı tarafından farklı kavramlar temelinde açıklanmıştır. Güç, iktidar, din, ataerkil

sistem, kimlik, beden, özne gibi kavramlar üzerinden cinsler arasındaki ayrımın, eşitsizliğinin doğanın oluşturduğu bir sonuç olmadığını aktarmışlardır. Ortaya çıkan görüşler içerisinde elbet eril sistem ciddi eleştiriye maruz kalan taraf olmuştur. Ancak bunun yanında mutlaka belirtmek gerekir ki; kadın erkek arasında var olan eşitsizliği yıkmak için kadın, kendini ikincil konumdan çıkarmalı ve sosyal hayatta yerini sağlamlaştırabilmek, daha cesur adım atabilmek ekonomik özgürlüğünü sağlamanın peşine düşmelidir. Her ne kadar kağıt üzerinde yasalarla sağlandığı düşünülen kadın-erkek eşitliği ya da başka bir ifadeyle kadının haklarının kazanımı, temelde yaşamın içine dahil olan gündelik olaylarla ve söylemlerle bütünleştiğinde ancak anlam kazanacaktır.

Çalışmanın ikinci kısmına gelindiğinde incelenen konu, bu tez çalışmasının özü olan tiyatro sanatının ilk bölümde de bahsedilen toplumsal değişim içerisindeki konumu ve buna nasıl ayak uydurduğu ile ilgili olmuştur. Bölüm içerisinde ilk olarak dışardan gelen tüm etkilerle birlikte Dünya ve Türkiye tiyatrosunun tarihsel evrimi aktarılmış akabinde kadının buradaki varlığı hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgiler toplumsal birer varlık olan kadın ve erkeği, değişen toplumsal algı ve bu algıya paralel ilerleme yetisinde olan tiyatro sanatının içerisinde de değerlendirmeye fırsat vermiş ve nihayetinde kadının ikincil pozisyonundaki konumuna bir tepki olarak doğan feminist tiyatronun oluşumuna mana katmıştır.

Tiyatro konusunda ilk kuramsal yapının olduğu Antik Yunan Dönemi'nden günümüze doğru gelindiğinde, erkek egemen bir alanda gelişmiş olan tiyatro sanatı içerisinde erkek temalı oyunlar kadar olmasa bile, kadın ve onun derdine dair oyun görmek de mümkündür. Genel olarak metinler incelendiğinde erkeklerin güçlü, koruyan, aile reisi, savaşçı, otorite unsuru, dışarı ile bağ kuran kişiler olarak; kadınların ise zayıf, korunmaya muhtaç, bekleyen, itaatkar, ikincil durumda kalan kişiler olarak tasvir edildiğini görmek mümkündür. Bu sıfatlar yine toplumsal yargıların etkisiyle yapılan değerlendirmelere paralel ifadeler olmaktadır. Ancak bunların haricinde Euripides'in Medea'sı, Aristophanes'in Lysistrata'sı, İbsen'in Hedda Gabler ve Nora'sı gibi toplumsal rolleri reddeden, yargılara karşı savaşım veren güçlü kadın karakterleri okumakta mümkündür.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ya da kadını bir nebze de olsa dert edinmiş oyunlar düşünüldüğünde; ilk etapta yapılanın, bahsi geçen konuların varlığının ispatlanmaya çalışılması olduğu söylenebilir. Ancak artık varlığı ispatlanan konunun kökenleri

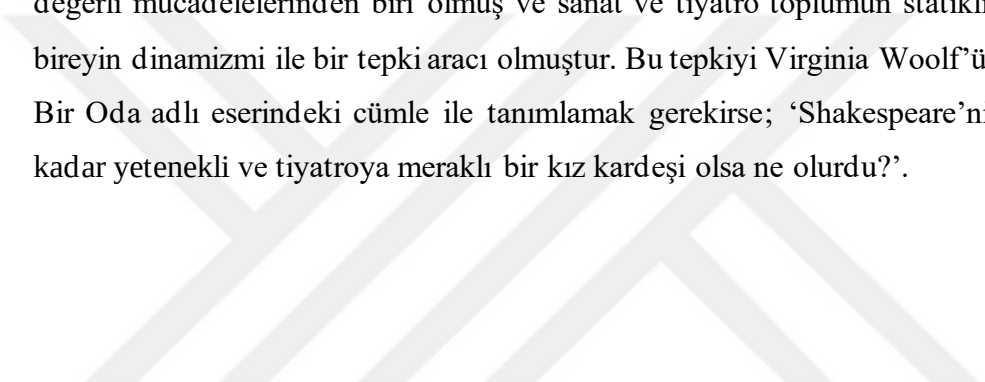
araştırılmaktadır. Kıyas yapmak gerekirse; Orhan Kemal'in romanından oyunlaştırılan Tersine Dünya adlı oyun, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ironik bir yaklaşımla var olan ezberleri yıkmak için çaba göstermektedir. Fakat bu iyi niyetli çaba sorunun sorgulanması ya da onu besleyen kaynağın ne olduğuna yönelik bizi aydınlatmakta eksik kalmaktadır. Değişen roller ile birlikte var olan sorun ve şiddet aynı şekilde kalmaktadır. Tez çalışmasında kullanılan 'Sessizlik' ve 'Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları' adlı oyunlar ise eril dünya içindeki kadının yaşadıkları ve duygusu üzerinden bilgi verirken; gücün erkeğe atfedilen bir kavram olduğunu belirtmekte ve neden sadece erilde olması gerektiği konusunu da sorgulamaktadır.

Buffini ve Kaçar tarafından kaleme alınmış olan bu oyunların yakın dönemde yazılmış olması toplumsal cinsiyet eşitsizliği olgusunun günümüzde hala geçerliliğini koruduğu gerçeğini bize sunmaktadır. Ayrıca kadın derdini, kadın karakterler aracılığı ile kadınlar tarafından ele alınan tiyatro metinleri ile incelemek; doğru ve daha bilinen bir yerden yola koyulan hislerin ifadesi olduğu düşüncesini desteklemektedir. Sessizlik Orta Çağ İngiltere'sinde konumlanmışken, Var Olmayan Ayşe günümüz Türkiye'sinde geçmektedir. Çok ayrı iki coğrafyanın içinde geçen iki oyun bizlere bu konunun zamandan ve mekandan bağımsız, tarihsel ve evrensel bir niteliğe sahip olduğunu anlatmaktadır. Antik Yunan'dan ileri gelmesi de bunun bir kanıtıdır. Karakterlere yüklediği algı farklı olsa bile temelde dert ortak kalmaktadır. Kadın bireyin kendini gerçekleştirmesi imkanının ancak erkek üzerinden vücut bulduğu seyirciye işlenmekte ve sorunun sebeplerini hem belirtip hem de düşündürmektedir.

Tarih boyunca toplumsal yapının kabul gördüğü değişimle evrilen kadınlık rollerinin bu değişim içerisinde kendi gücünü ve varlığını nasıl görünmez bir hale getirdiğini yorumlamak eldeki verilerle mümkündür. Sanat, bilim gibi birçok alanda var olma mücadelesi veren kadınlar çoğunlukla çevresindeki dahi ve becerikli erkeklerle kıyaslanılmıştır. Burada sürekli sorulan "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok" sorusu akla gelmektedir. Bu soru karşılığında sanatın toplumsal, kültürel olanla ilgili ve bu yapı içerisindeki kadının yeteneğinin toplumsal düzendeki gelişiminin elverişliliği gibi durumları sorgulamaya itecektir. Bu sorgulama sırasında geçmişten Albert Einstein'ın Mileva Mariç'i, Franz Kafka'nın Milena'sı, Auguste Rodin'in Camille Claudel'i, Paul Celan'ın Ingeborg Bachmann'ı gibi dünyadan örneklerle, haksız bir şekilde birlikte

olduğu erkek tarafından tahakküm altına alınarak gölgelenen kadınlar hayattaki hikayeleri ile örnek teşkil etmektedirler (Danış, 2019.)

Yirminci yüzyıl ile beraber kendini gösteren feminist tarihçilik, tarihsel süreçte etkin özneler olarak görev alsalar bile, kamusal alandan dışlanan ve hayattaki varlıklarının aile kurumundaki rolleri ile ilişkilendirilen kadınların bu tarihe dahil edilmesini görev edinmiştir. Çünkü kimisi babasının ya da eşinin, kimisi ise toplumsal rollerin sınırlarının altında sıkışmışlardır. Ancak günümüzde bu sıkışmışlığı alt eden kadınlar artmaya başlamıştır.

Yapay bir yaşam yaratmak ve taklit etmek, insanlığın varoluş mücadelesi içerisinde en değerli mücadelelerinden biri olmuş ve sanat ve tiyatro toplumun statikliğinin yanında bireyin dinamizmi ile bir tepki aracı olmuştur. Bu tepkiyi Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda adlı eserindeki cümle ile tanımlamak gerekirse; 'Shakespeare'nin en az onun kadar yetenekli ve tiyatroya meraklı bir kız kardeşi olsa ne olurdu?'.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- And, M. (2019). *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1970).
- Beauvoir, S. (1971). *Kadın: Tarih ve Genç Kızlık Çağı* (2. bs.). (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Beauvoir, S. (2010). *Kadın 'İkinci Cins': Evlilik Çağı* (8. bs.). (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Belkis, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti* (6. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2019). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım* (7. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet* (K. Ay, Çev.). İstanbul: Kadav Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2000).
- Borlandi, Masimo., Boudon, Raymond., Cherkaoui, Mohamed., Valade, Bernard. (2011) *Sosyolojik Düşünce Sözlüğü*. (B. Arıbaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2005).
- Bourdieu, P., Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (7. bs.). (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2001).
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (S. Sokullu, S. Dinçel, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (4. bs.). (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1999).
- Buffini, M. (2012). *Sessizlik*. (S. Biliş, Çev.). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Arşivi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1999).
- Case, S.E (2010). *Feminizm ve Tiyatro*. (A. Sönmez, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1998).
- Connell, R.W. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika* (4. bs.). (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1987).

- Dökmen, Z. (2015). *Tophumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar* (6. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliği* (11. bs.). (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (2. bs.). (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normal Dışı Davranışlar*. (M. Sencer, Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi* (3. bs.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Genç, Ö. (2011). *Orta çağ Avrupasında Kadın*. A. Çetin (Der.), Orta Çağda Kadın içinde (ss. 241-296). Ankara: Lotus Yayınevi.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (3. bs.). (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1959).
- Haviland, W.A., Prins, H.E.L., Walrath, D., McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. (İ.D. Sarioğlu, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Helgeson, V.S. (2012). *The Psychology of Gender* (3. bs.). Londra: Pearson Education.
- İnan, D. (2017). *İngiliz Tiyatrosu 1995-2015*. Konya: Palet Yayınları.
- Kaçar, Z. (2015). *Toplu Oyunları 4 : İd-Ego ve Süper Kahraman/Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (2. bs.). (O. Akınhay, D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1994).
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi*. (P. Kür, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon. (2017). *Devlet* (37. bs.). (S. Eyüboğlu, M.A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Scott, J.W. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde*. Dinçer, F. ve Aslan,Ö. (Der.). (A. Günaydın, A. Sönmez, D. Demirler, F. Dinçer, Ö. Tümer, Ö. Aslan, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Şener, S. (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (9. bs.). Ankara: Dost Kitabevi
- Türküne,M. (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.

Sürelî Yayınlar

- Arpacı, M. (2013). *Modernitenin Eşiğinde Toplumsal Cinsiyet Rejimi: Pastoral İktidar, Beden Politikaları ve Evlilik*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 16(63), 131-146. 10 Mayıs 2020 tarihinde <http://bproxy.bahcesehir.edu.tr:2273/eds/ebookviewer/ebook?sid=64a05081-0c1c-40df-97bc-2b05b0309ee1%40sessionmgr4006&vid=10&rid=6&format=EB> adresinden erişildi.
- Bayhan, V. (2013). *Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 16(63), 147-164. 10 Mayıs 2020 tarihinde <http://bproxy.bahcesehir.edu.tr:2273/eds/ebookviewer/ebook?sid=64a05081-0c1c-40df-97bc-2b05b0309ee1%40sessionmgr4006&vid=10&rid=6&format=EB> adresinden erişildi.
- Coşkun Kalın, C. (2016). *Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Konumu*. Beytulhikme an International Journal of Philosophy, 6(2), 227-243. 10 Mayıs 2020 tarihinde [http://www.beytulhikme.org/Makaleler/1159501021_11_Kalin_\(227-243\).pdf](http://www.beytulhikme.org/Makaleler/1159501021_11_Kalin_(227-243).pdf) adresinden erişildi.
- Çeler, Z. (2013). *Annenin Serüveni: Kadının Anne Olarak Toplumsal Kurgulanışı*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 16(63), 165-184. 10 Mayıs 2020 tarihinde <http://bproxy.bahcesehir.edu.tr:2273/eds/ebookviewer/ebook?sid=64a05081-0c1c-40df-97bc-2b05b0309ee1%40sessionmgr4006&vid=10&rid=6&format=EB> adresinden erişildi.
- Danış, E.D. (2019). *Entelektüel Erkeğin Gölgesindeki Kadınlar: Sanatta ve Siyasette Gölelenmiş Kadınlar*. Yeni e, 29, 68-73.
- Demirhan Serinken, N. (2016). *Anaerkil Toplumun Sonu*. Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 9(42), 1070-1076. 10 Mayıs 2020 tarihinde http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi42_pdf/4sosyoloji_psikoloji_felsefe/demirhanserinken_nurhan.pdf adresinden erişildi.
- Köse, E. (2013). *Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet İkiciliği Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar ya da Doğal 'Doğal mıdır?'*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 16(64), 37-52. 10 Mayıs 2020 tarihinde <http://bproxy.bahcesehir.edu.tr:2273/eds/ebookviewer/ebook?sid=64a05081-0c1c-40df-97bc-2b05b0309ee1%40sessionmgr4006&vid=11&rid=5&format=EB> adresinden erişildi.
- Laughlin, K., Reinelt, J., Solomon, A., Diamond, E. (2006). *Feminist Tiyatro ve Brechtien Kuram*. (Ç. İvak, S. Yılcı, U. Esen, A. Yıldırım, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, 12, 281-362.
- Nutku, Ö. (2010). *Kadın ve Sanat*. Yedi: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4, 137-142. 10 Mayıs 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21837/234803> adresinden erişildi.

Pekel, E. (2019). *Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadının Çalışma Hayatındaki Konumu*. Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1), 30-39. 10 Mayıs 2020 tarihinde http://www.ibaness.org/bnejss/2019_05_01/03_Pekel.pdf adresinden erişildi.

Taş, G. (2019). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*. Akademik Hassasiyetler, 3(5), 163-175. 10 Mayıs 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075> adresinden erişildi.



EKLER



EK A.1 SAHNELEME İÇİN KULLANILACAK KOLAJ METİN

Roger: Ve Tanrı Adem'e ağır bir uyku yolladı. Kaburgalarından birini alıp kadını yarattı. Ve onu Ademe gösterdi. Adem dedi ki:

Silence: Şimdi bu kemikler benim kemiklerim ve et benim etim.

Ymma: Adı kadın olsun.

Roger: Değil mi ki Kadın Erkekten yaratılmıştır. Öyleyse babasını anasını bırakıp karısına bağlanmalı ve tek vücut olmalıdırlar. (*Silence Ymma'ı öpmeye çalışır, erişemez. Roger çifti kutsar.*)

Ve ikisi de çıplaktı ve utanmadılar.

Ethelred: Amin. (*Roger ve Agnés bir yatak getirirler. Çıkarlar. Eadric geriye doğru yürür. Silence ve Ymma yalnızdırlar. An eziyetli bir hal alır.*)

Silence: Elbisen çok güzel. (*dokunur*)

Ymma: Ne yapıyorsun?

Silence: Dokunmak istedim.

Ymma: Eh, karın olduğuma göre nereme istersen dokunabilmen gerek değil mi? (*Ymma kolunu uzatır. Silence kumaşa dokunur.*)

Senin adın neden Silence?

Silence: Annem seçmiş. Babamın ölümünden biraz sonra ben doğmuşum. Biraz depresyondaymış. (*Ymma kolunu çeker.*)

Annen ermiş biriydi değil mi?

Ymma: Öyle derler.

Silence: Halesi var mıydı?

Ymma: Nesi?

Silence: Işık halkasından bir taç. Kilisedeki resimlerde var ya hani. Papaz anlatmıştı bana da. Ben onları şapka zannetmiştim.

Ymma: Hayır. Annemin halesi yoktu.

Silence: Öyleyse nereden biliyorlardı bir azize olduğunu?

Ymma: Ölümünden sonra azize yaptılar.

Silence: Yani... Hayatı boyunca sıradan bir kadındı.

Ymma: Evet.

Silence: Ben ermişlerin tanrısal güçleri olduğunu sanırdım.

Ymma: Yalnızca ölümlerinden sonra. Kalıntılarına güç bahşedilmiş.

Silence: Ne gibi?

Ymma: İşte ne bileyim, iyileştirici falan güçler, ruhların üzerinde etkileri var.

Silence: Senin annen böyle şeyler yapabiliyor mu?

Ymma: Kusura bakmazsan ben annemden bahsetmek istemiyorum.

Silence: Niçin?

Ymma: Çünkü çocukça sorular soruyorsun.

Silence: Benimle böyle konuşmamalısın.

Ymma: Nasıl konuşmalıyım?

Silence: Saygılı.

Ymma: Şu fermuarı açar mısın? Çok sıktı, kusacağım şimdi.

Silence: Hizmetçiyi çağırayım.

Ymma: Hayır, istemiyorum şimdi hizmetçi falan. Sen yapiver. Lordum. (*Silence sakarca elbiseyi çözmeye çalışır.*)

Silence: Beni yaşımdan dolayı yargılamamalısın. Bir doğum tarihi, benim hatam değil. Deniyorum işte, sen de biraz yardımcı olsan... (*Gülüştürmeler*) ne kadar temiz... siste kaybolmak gibi... Kar gibi...

Ymma: Cumria'ı anlatsana bana. Burada yaşayacaksam en kötüsünü bilmeliyim. Duydum ki insanlar yataklarını domuzlarla paylaşıyorlarmış.

Silence: Öf, ben bunu beceremiyorum. Sen kendin yap. (*Silence uzaklaşır, fakat duvağa takılmıştır. Kurtulmaya çalışır sonunda başarır. Ymma elbisesini çıkarmaya çabalar ama nafile. Neredeyse ağlayacaktır.*) Afedersin...

Ymma: Agnés! Agnés!

Agnés: Efendim?

Ymma: Kurtar beni şundan. Rahibeler bütün ızdıraplarını dikmişler üstüne.

Agnés: Tamam tamam. (*Silence'a*) Ah canım... Heyecandan tir tir...

Ymma: Kocam da Cumbria'ı anlatıyordu. Dondurucu kuzeyin alabildiğine bataklıklarını... Kaderin bizi getirdiği yer!

Silence: Tanıştığımızdan beri küstahça davranıyorsun. Beni tanıımıyorsun bile, ülkemi de!

Ymma: Ve ömrümün geri kalanını buna karılık yaparak geçireceğim!

Agnés: Baksana şuna ağlayacak.

Ymma: N'apalım yani?

Agnés: Küçük bir oğlan bu yahu... Ya izbandut gibi birini verselerdi, şimdiden tecavüz etmişti sana bir de üstüne dayak yemiştin. Senin yerinde olsam yatıp kalkıp dua ederim.

Ymma: Ama değilsin işte!

Silence: Cumbria güzeldir. Yeşil dağlar, dingin sular, ormanlar ve soğuk ırmakların ülkesidir. Şimdi düşüncesi bile güç veriyor bana. Papaz anlatır, Romalılar gelmeden önce oradaydı benim evim. Binlerce yıldır birileri yaşardı duvarlarının içinde, şimdi bizim. Biz yeni insanlarız, cesur insanlar. Bu toprakları seviyoruz. Doğası vahşidir ama ben doğanın değil insanların Lorduyum. Doğa özgürdür. Cumbria sizin hak ettiğinizden çok daha güzeldir hanımefendi.

Ymma: Agnés, teşekkürler çıkabilirsın.

Agnés: Yatağı hazırlayayım, çıkıyorum.

Ymma: Çık dedim! (*Agnés çıkar.*)

Ben kinci ve hainim. Kalbimin ortası öfke dolu. Kimseye sevdiremedim kendimi. Hırçın ve hınçlıyım. Hizmetçilerim bile benden nefret eder. Sana benden yar olmaz.

Silence: Bana papazı hatırlatıyorsun.

Ymma: Efendim?

Silence: Ben yokken hükümetin iplerini elinde tutuyor. O da senin gibi güçlü bir kadın. Ama senin kadar sinirli değil.

Ymma: Senin papazın bir kadın mı?

Silence: Evet. Niçin sinirlendin?

Ymma: Benim yapımda var. Erkek olmalıymışım. O zaman sinirim bir şeye yarardı. Ama değilim işte. Buyum! (*Ymma elbisesini çıkarır. Elbiseyi Silence'a atar. Silence elbiseyi sandalyeye yatırır, bir ölüyü yatırır gibi.*)

Silence: Ee. Gerdek...

Ymma: Evet

Silence: Kutsal ritüel.

Ymma: Kutsal mı? Öyle mi dediler sana? İyi, hadi bakalım o zaman. Kusura bakma ama bir an evvel halledersek iyi olur. Bayağı uykum geldi.

Silence: Başka zaman, olsa...

Ymma: Pardon?

Silence: Yıpranmış ruhuna saygımdan erteleme kararı aldım.

Ymma: İyi de sabah çarşafı kontrol ederler.

Silence: O niçin?

Ymma: Kaderimizi bağladığımızdan emin olmak için. Eğer evlilik kutsanmazsa geçersiz sayılır. Anlatmadılar mı sana? Kan bağı.

Silence: Kan?...

Ymma: Baksana yüzüme. Ah zavallı yavrum...

Silence: Gir şu yatağa, çeneni de kapat! Zavallı falan değilim ben, çocuk falan da değilim, Erkeğim ben!

Ymma: Nasıl istersen.

Silence: Hele bir şu duamı bitireyim, görürsün sen. Tanrım birlikteliğimizi mutlu kıl. Şimdi... Hadi, hadi! *(Birşeyin büyümesini bekliyordur)* Tanrım, şimdi lazım. Odin yardım et bana, gücünle erkek yap beni. Yalvarırım sana, yalvarırım!

(Silence yatağa girer. Ymma'ı öper. Alık alık göğüslerini okşar. Ymma nefes alamamaktadır. Silence'ı iter.)

Ymma: Aman ya rabbi!

Silence: Olmayacak...

Ymma: Söyleseydin ya.

Silence: Yapamayacağım. Büyümüyor.

Ymma: Neden bahsediyorsun sen?

Silence: Şeyimden

Ymma: Tabi ki büyür canım, heyecanlandın ondandır.

Silence: Hayır! Elçileri işerken gördüm. Ben öyle yapamıyorum.

Ymma: Salak salak konuşma!

Silence: Nerde olduğunu bilmiyorum.

Ymma: Alllah Allah... Burada işte.

Silence: Dokunma!

Ymma: İzin ver, büyüteyim.

Silence: Hayır!

Ymma: Kendine gel biraz ya! Zaten oldukça zor bir durum.

Silence: Çekil!

Ymma: Gel buraya. (*Silence'in pantolonunu yırtar*) Düzeltelim şeyini.

Silence: Bırak beni Cadı! Çekil git diyorum ya!

Ymma: Bırak çocukluğu. Ne...? Aman Tanrım. Senin şeyin yok! Sen bir kızsın...

Silence: Ne?

Ymma: Kızsın sen!

Silence: Uhh!

Ymma: Tanrım... Bir kızla evlendim.

Silence: Erkeğim ben. Annemin oğlu, Cumbria Lordu.

Ymma: Silence, göğüslerin var.

Silence: Hayır!

Ymma: Sen bir kızsın!

Silence: Tanrım yardım et bana!

Ymma: ...Ne yani, bilmiyor muydun?

Silence: Ben Cumbria Lorduyum! Lord Silence! Bir erkek!

Ymma: Şu halimize bak... İkimiz de aynıyız. İnanılmaz bir şey bu. Bütün hayatın boyunca ne olduğunu bilmeden mi yaşadın yani?

Silence: Erkeğim ben, erkeğim. Öyle söylediler.

Ymma: Neden böyle bir şey yapsınlar? Seni doğana ters düşmeye zorlamışlar.

Silence: İsa yardım et bana. Odin yardım et bana.

Ymma: Ya benim annem de bana yapsaydı aynısını. Normandy Dük'ü olurdum.

Silence: Kurtar beni kadınlıktan. Kadınların ruhu ezik olur.

Ymma: Ne kurnaz kadınmış annen. Sana güç ve özgürlük vermiş. Lordsun sen. Bir kadın olarak her şeyi kaybedecektin, bir erkek olarak her şeye sahipsin!

Silence: Ne yapacağım ben?

Ymma: Küçük kız.

Silence: Gülme.

Ymma: İngiltere kralı beni küçük bir kıza verdi.

Silence: Küstah! Öldürürüm seni gülersen! Ciddiyim.

Ymma: Bizim evliliğimiz nedir biliyor musun? Küfür! Papaz Tanrının huzurunda iki kadını dünya evine soktu. İncil bu hususta ne diyor biliyor musun?

Silence: Yo?

Ymma: Tiksinti! Kralı kandırdın. İşin farkına varınca sana ne yapar biliyor musun?

Silence: Geri yollar.

Ymma: Kelleni bir sopaya saplar. Sana yetecek ceza bulmakta zorlanır.

Silence: Sur neden söylemedi bana? Ve Annem... Nasıl böyle bir şey... Tiksinti... ne yapacağım ben?

Ymma: Bilmiyorum. Yazık ki güzel de değilsin. Güzel kadınlar yalvarınca çok acındırıcı olabiliyorlar.

Silence: Ne zaman söylersin onlara? Sabaha kadar bekler misin yoksa şimdi mi yapmak istiyorsun?

Ymma: Agnés!

Silence: Tabi, en iyisi. Olsun da bitsin. Öleyim gideyim...

Agnés: Efendim?

Silence: Bağışlayın beni.

Agnés: Önemi yok, Lordum. Yatağımdan kaldırılmaya alışkınım ben hanımefendinin kaprisleri yüzünden.

Ymma: Kocam, Cumbria Lordu... susamış. Biraz şarap istiyor.

Agnés: Hay hay. Şarap.

Ymma: İnanabiliyor musun, hayatında Fransız şarabı tatmamış.

Agnés: Desenize beyefendi pek yaşamamış.

Ymma: Hayır. Ama şu andan itibaren başlayacak yaşamaya. Fransız şarabının şiirselliğini anlatıyordum kendisine. Aşkın içkisi, özgürlüğün ve gerçeğin. Beraberliğimize kadeh kaldırmalıyız. Et kemik olacağımıza yemin verdik. Birbirimizi sevip korumalıyız, öyle değil mi?

Silence: Evet... Şarap lütfen, teşekkür ederim.

Agnés: Nasıl sevindim bilerseniz. Gözlerim yaşardı. Kemiklerinizi kıracak sanmıştım Lordum.

Ymma: Hadi hadi!

Agnés: Tebrikler! Artık gerçek bir erkeksiniz. (*Çıkar*)

Silence: (*Ymma'ya sarılır*) Teşekkür ederim, teşekkür ederim.

Ymma: Tuhaf yaratık. Tuhaf çok tuhaf yaratık.

Silence: Bir kadının bilgeliği sessizliğindedir.

Ymma: Efendim?

Silence: Annem derdi, küçük bir çocukken, hiçbir zaman anlamadım daha önce. Yüzün öyle kusursuz ki korkutuyor beni. Kıyafetlerin şaşkına çeviriyor aklımı. Seninle aynı olamam, sen çok güzelsin.

Ymma: Az önce ne yaptığının farkında mısın?

Silence: Hayatımı kurtardın. Benim güzel gelinim hayatımı kurtardı.

Ymma: Eğer durumu anarlarsa kafamı keserler. Benim için hayata devam etmek zorlaşır, kafasız yani.

Silence: Evet.

Ymma: Yalan söylemeyi öğrenmeliyiz.

Silence: Hayır, Neden yalan söyleyelim? Sessizlik yeter. Sessizlik her şeyi saklar. Çarşafı ne yapacağız? Kaderimizi bağlamalıyız.

Ymma: Kan ve tükürük. Bıçağını ver, keseceğim kendimi.

Silence: Hayır, bırak ben keserim.

Ymma: İşin aslı zaten bir çaresini bulmam gerekiyordu.

Silence: Neden?

Ymma: Oh... bakire değilim.

Silence: O gece, tanyeri camımızın üstüne mavinin bütün tonlarını yansılarken, karım ve ben şarabımızı yudumlayıp, odamızın yavaşça renklere boğulmasını seyrettik. Neden kendine kinci ve zalim dedi? Sıcacık gülüşleri gözlerimin önünde saçıldı. Birbirimize sırrımızı asla ele vermeyeceğimize dair söz verdik. Gerçeğin saklanması gereken bir mücevher olduğunu söyledi bana. Güneşin alevden saçları dolarken odaya, Cumbria'daki hayatımızı planlamaya başladık. Birbirimize her alanda özgürlük verirsek bu özgürlüğün bizi sıkı sıkı bağlayacağını anlattı bana. Bir tiksinti olmamız olanaksızdı. Tuhaf ve güzel eşimle aynı yaratık olmamız olanaksızdı. Tanrılara her ne kadar tiksinti de olsa onu bana getirdiği ve karım yaptığı için teşekkür ettim.

Yaşam bir kere Ayşe

Keşke bin kere Ayşe

Bin bir kere

Sus Ayşe sus Ayşe.

Sessiz Ayşe sus Ayşe

Sessizlik on bin kere

Mesela Ayşe

Var olmak mesele

Sus Ayşe sus Ayşe

Sessizlik sonsuz kere

Sus Ayşe sus Ayşe

Sessizlik sonsuz kere.

Ayşe- Doğdum. Nefessiz kaldım. Popoma bir şaplak attılar. Ağladım. İçimden bir şarkı patlatmak geldi ama baktım etrafıma herkesin suratı beş karış. Annemle babam sevinmediler ben kız doğdum diye. Ablam varmış, bir kız bir oğlan olsun istiyorlarmış. İki kız ortalamayla bozarmış, oğlan doğaymışım iyi olacaktı. Çöpe mi atınlarmış? Evlatlık mı versinlermiş? Hemen birkaç şirinlik yaptım.

Ortalama bir dünyada, ortalama bir ülkede, ortalama bir ailenin ortanca çocuğu olarak alışverişlik birbirimize. Ortalama olacağımı daha eve adım attığımız an anladım. Sonra bir oğlan doğurdu annem. Ortalamaların dışına çıkıldı bir anda. O süper zeki, süper yetenekli, süper sevimli, süper pipiliydi. Süper über bir varlık geldi ortalama hayatımıza ben iki yaşındayken. Zaman geçti, ortalama bir zavallı oldu erkek kardeşim. Annemle babam onu hep Süpermen sandı. Hiçbirimiz belli etmedik yüreğine inmesin diye gariplerin, kardeşim bile itiraf edemedi Süpermen, Spidermen, Zoro ve Yüzbaşı Kenan olmadığını. Olamayacağını. O kendini Süpermen sandığı yaşta bense kırmızı başlıklı kız masalları dinliyordum, geceleri kabuslar görüyordum.

Sonra üst kat komşumuz Ertan abi beni kucağına oturtup ayıp şeyler yaptığında anladım, ormandaydım. Ormanda küçük kızları kurtlar kapar. Ve bu sadece ve sadece kırmızı başlıklı kızın suçudur. Ormanda olmak tehlikelidir. Küçük kızların yeri evidir.

Ev hayatı kısa sürdü. Okul denilen yere gitmem gerekti. Neden bilmem. Ablam gidiyordu da bir halt mı oluyordu? Orada bir sürü arkadaşım olacaktı. Öyle diyordu annem. Bir sürü şeyler öğrenecektim. Öğrendiklerimle vatana millete hayırlı bir evlat olacaktım. Evlenip yuva kuracaktım. Bir işe girip çalışacak 25 yıl sonra emekli olup balkondan dışarı bakacaktım. Eee ben şimdi de balkondan dışarı bakabiliyordum. Ama bir kere anneyle baba öyle emretmişti. Kaçış yoktu. Gideyim de göreyim dedim ne matah bir şeymiş şu okul. Altı yaşında bir çocuğun ağır sorumlulukları vardı şu hayatta. Hayat çok zor bir şeydi. Altı yaşında olmak çok zor.

Ayşe- Ne zaman şarkı söyleyeceğiz diye sordum öğretmenime.

“Şimdi sırası değil. Ona da sıra gelecek elbet. Ama şimdi sırası değil”. Oysa ben şarkı söylemek istiyordum. Uslu ol diye tembih etmişti annem, öğretmenlerin sever seni uslu olursan. Ben de uslu olayım da sevsin beni öğretmenlerim diye tıp dedim sustum. Uslu uslu oturdum.

Ayşe- Ne zaman şarkı söyleyeceğiz öğretmenim dedim. Bekledim o kadar.

“Şimdi sırası değil dedi öğretmen. Ama onun da sırası gelir belki”. Belki mi? Hani elbette sıra gelecekti? Çok soru sorma demişti babam bana. Çok soru soranı kimse sevmez. Meraklı gözükmek. Öğretmenlerin ne derse dinle. Peki dedim içimden. Ben de çok meraklı olmayayım da sevsinler beni. Tıp dedim sustum. Uslu uslu oturdum.

Ayşe- Şarkı söyleyebilir miyim öğretmenim dedim bir gün. Eh tutamadım artık kendimi.

“Ne şarkısı, iyice şaşırdın sen kendini galiba” dedi öğretmenim. “Şarkı markı yok”. Ama dedim hani elbette söyleyecektik şarkı, belki söyleyecektik? İsyankar olma demişti babaannem. İsyankar olanı kul da sevmez Allah da. Sevsinler beni diye tıp dedim sustum. Uslu uslu oturdum.

Ayşe- Şarkı söyleyebilir miyiz öğretmenim diye soracaktım. Tam soracaktım. Sonra hatırladım. Israr etmek ayıptı. Öyle öğrenmişim bir yerlerden. Beynime öyle kazınmıştı. Israrcıları kimse sevmezdi sonra. Sevsinler beni diye pırt dedim, aman tıp dedim sustum. Hımbıl hımbıl oturdum.

İlkokul, lise filan işte böyle bir şarkı bile söyleyemeden geçti. Dersimi almıştım. Ben bir kızdım. Üniversite sınavlarına hazırlandım. Başka şehirde kazandım, izin vermediler gitmedim. Çok da umrumdaydı sanki. Ben şarkıcı olmak istiyordum. Ama öğrenmişim biliyordum benim isteklerimin hiçbir önemi yok. Şarkıcı olmak demek, ne demek? Oysa öyle güzel şarkılar söylüyordum, kendim bile hayran kalıyordum. Birkaç kez yüksek sesle bile söyledim. Sonra kızdılar bana. Çok cilveli bir şeymişim, başıma iş açacakmışım. İçimden içimden söyledim şarkılarımı. Kimse duymayınca kimse kızmıyordu. Ben giderek kendi sessizliğime hayran kalıyordum. Bu kadar mı güzel olurdu bir kızın sessizliği? Bu kadar mı güzel susulurdu?

İkinci yıl dandik bir üniversitenin dandik bir bölümünü kazandım. Ben de o bölüme yaptırdım kaydımı. Bir kız çocuğuna yaraşır bir meslek sahibi olabilmek, evlenip bir yuva kurabilmek, vatanıma milletime hayırlı bir evlat olup 25 sene çalışıp, 10 sene balkondan bakabilmek için.

Annem sıkı sıkı tembihledi. Üniversitede bulmalıymışım kendime uygun birini. Gözümü dört açmalıymışım. Sonra evde kalırmışım. Kendime uygun biri ne demek dedim. Dedim

ki kavun mu bu daha yirmi yaşındaki veledin ileride bir aslan parçası olacağını anlamak için poposunu mu koklayayım?

Anne- Sakın

Ayşe- dedi annem.

Anne- Elletmek koklatmak yok. Göster ama verme. Öptür ama biiip!

Ayşe- Ayıp anne dedim, ne biçim konuşuyorsun, çarpıveririm ağzına.

Anne- Öyle kızım dedi, bunlar gerçekler, evlenilecek kız var, eğlenilecek kız. Evlenilecek kızsın elletmeyeceksin, azıcık öptür tabii, aklı kalsın, gerisini merak etsin, gerisini merak ettiği için evlensin. Yoksa veriverirsen gonca gülünü koparıp atarlar. Kalırsın açıkta baban sonra ktır ktır doğrar ikimizi.

Ayşe- Tamam anne dedim. Tamam. Yüzgöz olmayalım.

Evlendim. Sonrası fenaymış meğer hayatın. Ben sanıyorum ki cezam bitti, bundan sonra azıcık tadacağım hayatın balını. Ama nerede? Gerdek gecesi diye bir şey var. O ne acı o ne ızdırıp! Hayır can acısı bir yere kadar, o ne pozlar o ne hava atmalar. O ne kendine tapmalar. Çarşafa bakıp bakıp pis pis sırtımlar. Şeytan diyor patlat ağzına bir tane. Tam uyacakken şeytana aklına gelip de sarılınca ayı sakinleştirdim biraz. “Eee ilk çocuğumuzun adı ne olacak” mışşşş? Ne çocuğu ne çocuğu, ben çocuğum daha. Ne çocuğu. Yirmi beş yaşında baba olacak zaar. Yok dedim çocuk mocuk yok. Azıcık gezelim tozalımlı nefes alalım.

Şiştirdim karnım. İşe de başlamıştım. Anlamasınlar diye ne yapacağımı şaşırdım. Ama çabuk büyüyor insan yavrusu, dördüncü ayda anlaşıldı durum. Son verildi özel sektörde işime. Yaşasın vahşi kapitalizm. Döndüm yine eve. Doğdu insan yavrusu Ayşe. Evet Ayşe. Hayır benim adım Ayşe. Ama hiçbir şey anlamadım Ayşelikten diye kızıma da Ayşe dedim.

Küçük Ayşe böylece girdi hayatıma. Ve tabi televizyon programları. Meğher bambaşka bir dünya varmış da haberim yokmuş. Onlara baktıkça anladım kocacığımın kıymetini.

Arada bir uğruyor annem.

Anne- Kızım erkek milleti nankör olur, bir çocuk doğurdum diye şimdi sanma ki ömür boyu bağlı kalacak sana, azıcık giyin süslen kur yap naz yap işve yap cilve yap.

Ayşe- Nasıl yapılır onlar? Nereden bileceğim, ömrüm boyunca zillinin teki olacağım diye ödüünüz koptu, hanım hanımcık olayım diye etlerimi kopardınız, şimdi mi aklına geldi kur yap naz yap işve yap cilve yap demeler? Yani bilsem yapayım. Ama...

Anne- Televizyondan da mı görmüyorsun?

Ayşe- Deyince annem uyandım. Ne öğrendiysem kadınlığa dair reklamlardan öğrendim. Nasıl mutlu olunur bulaşık yıkarken, nasıl göbek atarak çamaşır asılır, nasıl güzel kokar o çamaşır suyu, nasıl pür makyaj börek açılır...

Ayşe'nin okul çağı geldi çattı. Tıpkı annem gibi ben de tuttum kolundan Ayşe'yi fiydırıp attım bir okul köşesine. Oh, dedim artık özgürüm. “Hemen” dedi kocam, “hemen yapalım ikinci. Oğlan olsun bu sefer”. Olur canım dedim kıymalı börek mi yapıyoruz, içine ne malzeme koyduğunu biliyor muyuz ki oğlan olacak, hem doğurmayacağım ben yeter. “Ne demek yeter” dedi kocam. “Oğlan istiyorum”.

Yaptık bir oğlancık. Ona da baktım birkaç yıl. Sonra kayınvalidem çöreklenince eve oğlan çocuğu yetiştirmeyi bilememmişim diye, çektim kapıyı çıktım. Al dedim sen bak küçük adama çalışacağım ben artık tak dedi canıma.

Böylece başladım iş hayatına. Ama ne hayat. 25 yıl geçmek bilmedi.

Uzunmuş 25 yıl. Çok uzun. Göz açıp kapamakla geçti.

Saat alarmları, çocukları doyurmalar, okula yollamalar, güler yüz göstermeler kocaya, saçına fön çekmeler, makyaj yapmalar, topuklu ayakkabılar, içinden şarkı mırıldanmalar, unutup sözleri otobüse yetişmeler, patrona güpgüler yüzler, bilgisayarlar programlar dosyalar müşteriler tehditler primler tacizler krizler, işten atılıp işe başlamalar, ev için para biriktirmeler araba için para biriktirmeler, borçlar krediler kavgalar, çocukların okul masrafları mutfak masrafları, taksitler, aile gezmeleri akşam yemekleri, düğünler sünnetler cenazeler, emekliliğe gün saymalar, mezuniyet törenleri, sevinç gözyaşları korku gözyaşları endişe gözyaşları, hep genç hep taze hep cilveli, hep hanım hanımcık görünme çabaları, hem anne hem iş kadını, hem kocanın zarif eşi hem evinin kadını, hem annesinin kızı olabilmeler... Sonra bir gün işte gözümü açtım, kapadım sonra.

Açtım tekrar.

Emekli olmuşum.

Ve tabii yaşlanmışım. Ne fena şeymiş meğer yaşlanmak. Ağrılar sızılar bir tarafa, nereden çıktı bu kadar deri? Çekiştire çekiştire doktorlar döndüm otuz beş yaşına. Ama yetmedi kocama otuz beş yaşında göstermek. İçi elli beş olunca insanın, dışı on beş olsa ne fayda. Kaçtı gitti bir otuzlukla. “Artık” dedi “anlaşamıyoruz dünyalarımız farklı”. Yeni mi anladın demek geldi içimden, tam bunu diyecekke -içimden de hiç gelmezken- sen öyle istiyorsan öyle olsun cümleleri döküldü. Dökülen cümleleri ben toplarken yerlerden, o da bavullarını topladı. Bir şarkı mırıldandı. Sonra küçük bir öpücük kondurdu yanağıma “seni artık bir kadın gibi değil, kız kardeşimi sever gibi seviyorum” dedi, çekti gitti. Kalakaldım kız kardeşe dönüşmüş kadınlığımla baş başa.

Hah dedim. İşte buymuş annemin söylediği. Dinlenme vakti buymuş. Dinleneceğim artık. Balkonda oturup gelip geçene bakacağım. Sardunyalar fesleğenler ekeceğim. Çocuklar da büyüdü nasılsa -nasılsa işte- artık balkonda çay içeceğim.

Tam attım adımımı balkona. Zar telefon. Annem hastalanmış. Yatalak kalacakmış. Aldım tabi getirdim anneciği. Bir de ona baktım beş sene. Balkona çıkamadan. Olsun dedim, o da bana baktı bütün ömrünce. Benim için korktu endişelendi hayaller kurdu okuttu adam etti, aman işte kadın, çocuklarıma baktı. Şimdi sıra bende.

Savdım sıramı beş yılda.

Mezarlıktan döner dönmez bir çay demledim kendime, aldım bardağımlı çıktım balkona. Baktım baktım baktım hayatıma. Bir yudum aldım çayımdan. İçimden bir şarkı mırıldan... İçimdeki şarkıyı aradım. Taa küçükken söylediğim o şarkıyı. O şarkıyı aradım. İçimde. Tam vaktiydi işte. Bulamadım. Oysa bugün bu balkonda herkes gittikten sonra, bağıra bağıra söyleyecektim şarkımı. Şarkımsa yok olmuş.

Aslında hiç şarkım olmamış. Söylenmemiş bir şarkı sessizlikte kaybolmuş.

O an anladım.

Şarkısı olmayan Ayşe hiç var olmamış.

EK-2: ZEYNEP KAÇAR İLE RÖPORTAJ⁸

1- Zeynep Kaçar'dan bahseder misiniz biraz?

1972'de Lüleburgaz'da doğdum. Annem felsefe öğretmeni, babam edebiyat öğretmeni. Bursa Anadolu Lisesinde yatılı olarak okudum. Sonra İstanbul'a geldim ve Müjdat Gezen Sanat Merkezinde tiyatro okudum. MSM'yi bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Dramaturji bölümünde okumaya başladım. Okul biter bitmez 2000 yılında Tiyatro Boyalı Kuş'u kurduk. O günden bu yana alternatif tiyatro yapmaya devam ediyorum.

2- Siz MSM oyunculuk bölümünden mezun oldunuz. Akabinde hangi sebepler dramaturji okumanıza ve yazar olmanıza yol açtı?

MSM'yi bitirdiğimde yirmi iki yaşındaydım, piyasanın seçenekleri bugünkü kadar geniş değildi. Çalışabileceğimiz pek tiyatro yoktu. Dramaturji bölümü, MSM'den mezun olmadan bir sene önce açılmıştı. Oyunculuk okurken yeterli teorik donanıma sahip olamıyorsunuz. Bu anlamda bir eksiklik duyuyordum.

Dramaturjiyi bitirdiğim yıl tiyatro kurmaya karar verdik. Feminist tiyatro yapmak istiyorduk. Ama Türkiye'de çok az feminist tiyatro metni vardı ve onları sahnelediğimizde, birkaç yıl içinde bu metinlerin tükeneceğini anladık. Ayrıca telif ücreti denilen bir gerçek varmış ve biz bu gerçekle o zaman yüzleştik. Okul da yeni bittiği için yazma pratiğimiz tazeydi. Sonuçta hem uzun vadeli planlarımız olduğu hem de telif ücretlerini ödeyemeyeceğimiz için oyun yazmaya başladım. Bilerek, isteyerek, karar vererek değil, daha çok koşullar gereği yazdım.

3- Feminist oyun yazarı olarak biliniyorsunuz. Farklı kuşak feministler var. Sizin için feminizmin tanımı nedir? Bu yolu yani feminist oyunlar yazmayı seçmenizdeki etkili olan şeyler nelerdi? O dönemde sizi yazmaya iten, dünyada özellikle Türkiye'de politik olaylar toplumsal hareketler nelerdi ya da var mıydı?

Türkiye'de feminizm biraz sosyalizmle birlikte tanınmaya başlandı. O yüzden sosyalizmin bir yan dalı gibi algılandı bir süre. Sonra bizim kuşak geldi. Daha çok düşünsel bir kuşağız biz. Ama pek çok önemli adım bizim kuşağımızla atıldı. Sanatta da

⁸ Röportaj metni için bkz. <http://www.mimesis-dergi.org/2018/05/92872-2/>, Erişim tarihi: 30 Ağustos 2020

etkilerini görmeye başladık. Asıl mahareti bizden sonraki kuşağın gösterdiğini düşünüyorum. Ben genel anlamda radikal feministim diyebilirim. Ama benim feminizimim daha çok düşünsel anlamda ilerledi hep.

Feminist oyun yazmak politik değil, içsel bir seçimdi. Ama her seçim politiktir. Türkiye’de yazarların çoğu -dünyada da olduğu gibi- merkeze erkek karakterleri alıyorlar. Ancak bir erkeğin hikayesi gerçek bir hikayedir gibi bir algı var tiyatro edebiyatında. Elbette yazarların büyük çoğunluğu erkek olduğu için bu kaçınılmaz. Bir yazar olarak kendim olandan, kadından yola çıkmam gerektiğini hissediyordum. Çünkü içinde yaşadığım beden bu ve beni ben yapan en temel özelliğim kadın olmak. Öte yandan tüm kadın oyunculara ve kendime bunu borçlu hissediyordum. Toplumsal açıdan kadını çevreleyen koşulları ve o koşulların çıkmazındaki kadınları anlatan oyunlar kaleme aldım.

4- Sizce tek bir türe ait olarak yazmak sakıncalı mı? (Yani feminist yazar olarak bilinmek)

Bunu tek bir tür olarak düşünürseniz, erkek yazarlar da erkek oyunları yazıyor. Feminist yazarlar erkek olmayı anlattığı için ana akımın dışına çıkmış gibi algılanıyor. Ama bir erkek yazar da ömür boyu erkekleri anlatan oyunlar yazar. Ayrıca tek bir biçimde yazmıyorum oyunlarımı. Konumun ihtiyacı olan biçim ve dil neyse onu arayıp bulmaya çalışıyorum. Ve konu tabi hiç tükenmiyor. Türkiye’de kadın konusu tükenmez. Dünyada da elbette böyle. Bu yüzden beni kısıtlayan bir şey olduğunu düşünmüyorum.

5- Oyunlarınızda özellikle neyin altını çizmek istiyorsunuz? Ortak bir söylemi vardır diyebilir misiniz?

Evet, bir süre sonra şunu fark ettim; genelde bir kısıtlanmışlık hikayesi anlatıyorum oyunlarda. Bir durumun içine hapsolmuş, oradan çıkamayan, nasıl çıkacağını hiçbir zaman bilememiş ve aslında o durumu kendi yaratmış kadının hikayesi. En azından dört beş oyunumun ana teması bu.

6- Ben konuşmalarımızdan ' Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler' ve 'Medine' oyunlarınızın gerçek olaylardan esinlenerek yazıldığını hatırlıyorum. Öncelikle kısaca onlardan bahseder misiniz? Bunların haricinde çokça oyununuz var ve

genelde soyut oyunlar yazıyorsunuz. O soyut oyunları yazmak aklınıza nasıl düşüyor, ne itiyor buna sizi?

'Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler' ve 'Medine' gazete haberlerinden yola çıkarak yazdığım oyunlar. Farklı zamanlarda karşıma çıkan çok trajik iki ayrı haberdirdi ve yazmamak elimde değildi sanki, çok kuvvetli bir his beni onları yazmaya itti. Diğer oyunlarım için 'ironik' diyebilirim ama bu iki oyunumu trajedinin açmazlarını kullanarak kaleme aldım.

Soyut oyun yazma kısmına gelince; soyutlamanın sanatın temeli olduğunu düşünüyorum. Gerçek dünya yeterince sıkıcı, kuru, o yüzden kurguyu seviyoruz insanlık olarak. Soyut bir düzlem oluşturduğumuzda gerçeği inceltmiş, başka bir boyuta taşımış oluyoruz. Bir nevi rüya görmek gibi. Hem gerçek hem değil. Soyut biçim aynı zamanda derin ve anlamlı boşluklar bırakmama da olanak sağlıyor. Bir süre sonra sanatın boşluk yaratmak olduğunu anladım. Söylediğimiz sözden çok söylemediğimiz söz sanat. Soyut biçim bu boşlukları yaratmakta anlamlı kapılar açabiliyor. Ayrıca bir seyirci ve alımlayıcı olarak, hayal gücümü canlandırdığını düşünüyorum soyut sanatın.

7- Oyunlarınız arasında en kıymetlim budur diyebileceğiniz bir oyununuz var mı? :)

Evet var. 'Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları' benim için hem dil hem de içerik açısından en sevdiğim oyunum.

8- Yazdığınız bir oyun sahnelenince biliyorum ki izlemeye gidiyorsunuz. Birçok oyununuzda farklı çeşitli sahnelerde oyunlarınız oynandı. Çok etkilendiğiniz bir rejî ile karşılaştınız mı?

İki sene önce İzmit Şehir Tiyatrosunda 'Krem Karamel' adlı oyunum oynandı. Veysel Sami Berikan yönetti. Kurgulamaya çalıştığım dünyayı çok güzel yakalamış, üstüne de kendi yorumunu katmıştı. Geçen yıl Ümit Çırak, Sahne3'te birlikte oynadığımız 'TOK' oyununu yönetti. O da çok ilginç bir dünya yarattı. Metnin üstüne çıkan bir yorum oldu. Metin zaten orada, yönetmen metni kavrayıp kendi yorumuyla doğru bir şekilde harmanladığında metin anlam kazanıyor. Yoksa sözcüklerin bir anlamı yok. Önemli olan o sahne dilini yakalayabilmek.

9- Yurtdışında da oyunlarınız oynandı. Nerelerde oynandılar?

New York'ta 2010 yılında S/HE başlığı altında 'Köprüden Önce Son Çıkış' adlı oyunum Cornell Üniversitesi projesi olarak sahnelendi.

2012'de İsveç'te 'Medine' okuma tiyatrosu olarak sahnelendi.

2013'te Tayvan'da yine 'Medine' okuma tiyatrosu olarak sahnelendi.

Bu yıl da 7 Haziran'da 'Şimdi Uçuşa Geçiyoruz' Seattle'da sahnelenecek.

10- Sevdiğiniz oyun türleri nelerdir?

Epik tiyatroyu seviyorum. Postmodern metinler yazan bir yazar olarak elbette postmodern tiyatroyu da seviyorum.

11- İlham aldığınız, beğendiğiniz yabancı ya da Türk yazarlar var mı? Varsa kimlerdir?

İlham almak diyemem. Çünkü postmodern tiyatro her şeyi bir araya getirmenin tiyatrosu. Shakespeare'den, Harold Pinter'dan, Brecht'ten, Strindberg'ten, Sevim Burak'tan bizim kuşaktan önceki tüm yazarlardan izler taşıyor postmodern tiyatro. Yaptığımız hepsini harmanlamak işi. O yüzden tek bir yazardan etkilendim, onun devamı işler yapıyorum diyemem.

12- Türk tiyatrosunda çokça yazarlar çıkmaya başladı. Bunu neye bağlıyorsunuz? Takip ettiğiniz, beğendiğiniz birileri var mı?

Telif hakkı önemli bir mesele. Çare yoklukta bulunur. Yokluk varsa daha üretken olmaya başlıyorsunuz. Türkiye'de birçok yazar hem benim dönemimde hem benden sonra, kendi kurdukları tiyatrolarda oynanmak üzere oyunlar yazmaya başladılar. Bu pratik bir ihtiyaçtı. Bir kısmı devam etti, ediyor. Çok iyi yazarlar çıktı. Pek çok tiyatronun kurulduğu bu dönem, daha cesur yazarların ve metinlerin ortaya çıkmasına aracı oldu. Cumhuriyet kuşağının klasik metin anlayışının dışına çıkıldı. Geleneksel yapıyı aşan birçok deneysel metin yazıldı. 2008'den bu yana en azından ondan fazla kıymetli yazar kazandı Türk tiyatrosu. Bu çok büyük bir adım.

13- Genel olarak Türk tiyatrosunu düşünce, Türk tiyatrosunun geçmişi ve bugünü hakkında ne düşünüyorsunuz? Ne noktadayız?

Türk Tiyatrosu bence altın çağını yaşıyor. 1990'ların sonuna kadar kurum tiyatrolarına bağımlıydık. Devlet Tiyatrosunun, Şehir Tiyatrosunun ve ancak birkaç prodüksiyon tiyatrosunun seyircisiydik. Ve elbette orta sınıf beyaz erkek hikayelerini izliyorduk. Bana göre bugünkü tiyatronun kıymeti, sözü söylenmemiş, ötekileştirilmiş insanı artık sahnede görebiliyor olmamızdır. Transseksüelleri, kadınları, vicdani redçileri, çingeneleri... Toplumun kenara itmiş olduğu her kesimi sahnede görebiliyoruz ve bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Sahnede temsil edilme meselesi çok çok önemli bir mesele. Dünya tiyatro tarihine baktığınızda gördüğümüz bu. Kim sahnede temsil ediliyorsa, hayatta da söz hakkına sahip oluyor çünkü. Ayrıca deneysel işlerin ortaya çıktığı bir dönem yaşıyoruz. Denemek yanılmayı da getirirse, ilerlemek ancak yeniyi denemekle olur. İstanbul'da her akşam en az iki yüz ekip oyun oynuyor. Bu iki yüz oyunun on tanesi başarılı yenilikçi iyi diye nitelendirebileceğimiz özellikler taşıyor olsa, bu mucizevidir. Türkiye son on yıldır böylesi hareketli ve heyecan verici bir dönemi yaşıyor.

14- Son olarak son göz ağrınız 'Kabuk' tan yani romanınızdan konuşmak istiyorum. Biraz ondan bahseder misiniz? Oyun yazmadan sonra roman yazmak nasıl geldi size, nasıl hissettirdi?

Kabuk, 2017'nin Ocak ayında yayınlandı. İlk romanım. O tarihte nasıl bir süreçten geçeceğimi bilmiyordum ama şu an görüyorum ki, her şey iyi gitti.

Roman yazmanın güzel tarafı şuydu; oyun yazarken, tek bir tema, tek bir sözünüz olması gerekir. Çok dağılamazsınız. Hedefe yönelik olmalısınız ve nerdeyse teknik bir metin yazarsınız. Sahnelenmeye uygun olmak zorundadır sözünüz. Edebiyatla tiyatronun arasında bir yeredir oyun metni. Ama romanın alanı çok geniş. Bir konuya girip ordan çıkıp başka bir konuya rahatlıkla geçebiliyor insan roman yazarken. Tiyatro yazarken hep sosyolojik bir dünya kurguladım. Kabuk'ta psikolojik bir dünyaya geçiş yaptım. İnsanı başka bir disiplinden anlatmak benim için çok rahatlatıcı oldu. Yeni bir roman yazabilecek vaktim olmasını hevesle istiyorum açıkçası.

