

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

İçindekiler

Editör

TİJEN SAVAŞKAN – 4

İmparatorluktan Cumhuriyet'e Ermeni Tiyatrosu ve Yersiz Yurtsuz Kalmış "Unutulan" Kadın Oyuncular

NİHAL KUYUMCU – 6

Nesrin Kazankaya'nın Oyunlarındaki Trajik Özellikler

AZİME AYDOĞMUŞ – 12

Bir Oyun Üç Bakış: *İKİ*

İzleyiciyle Düşünsel Bir İletişim Kurmaya Çalışıyorum

SEMİH FIRINCIOĞLU – 19

İKİ Oyuncuları Deneyimlerini Anlatıyor – 23

İKİ ya da Daha Fazla

ÖZLEM HEMİŞ – 24

Seyirci İzlenimleri – 26

Mek'ân Sahne'nin Kadınları

ENGİN BAYSAL - ZEYNEP KIZILGÖL – 28

TEB OYUN SAYI 39, GÜZ 2018

TEB VE TEM ADINA SAHİBİ ve
SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
T. Yılmaz Öğüt

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Tijen Savaşkan

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ YARDIMCISI
Eylem Ejder

YAYIN KURULU

Metin Boran
Ragıp Ertuğrul
Bekî Haleva
Zehra İpşiroğlu
Özdemir Nutku
Handan Salta
Özlem Hemiş
Esen Çamurdan
Nihal Kuyumcu
Tijen Savaşkan
Eylem Ejder

TASARIM

İbrahim Kaçtıoğlu

KAPAK FOTOĞRAFI
Pounu Topluluğu'nun
kullandığı mask.
(Gabon)

Hıfzı Topuz Koleksiyonu

TEB OYUN Dergisi'ne abone olmak için dergimizin yıllık/4 sayı abone ücreti olan 40.TL.'ni TEM Yapım Ltd. Şti'nin aşağıda belirtilen hesabına yatırıp dekontunu ad soyad, adres, telefon numarası ve e-posta bilgilerinizle birlikte teboyundergi@gmail.com adresine göndermeniz yeterli olacaktır.

BANKA HESAP BİLGİLERİ (TEM Yapım Ltd. adına)
AKBANK, AYAZPAŞA ŞUBESİ
IBAN: TR47 0004 6002 7788 8000 1507 32

DOSYA: Türkiye’de Feminist Tiyatro

Feminist Tiyatroculara Sorduk

TİJEN SAVAŞKAN – 38

Türkiye’de Feminist Tiyatro Yapılabilir: Tiyatro Boyalı Kuş

JALE KARABEKİR – 47

“yeraltı” Tiyatro Kolektifinde Feminist Dramaturjinin Serüveni

HAKAN ALTUN – 55

Üniversitede Feminist Tiyatro

FEMİNİST ÇABA – 60

Tanıdık ve Saklı Kadın Hikâyeleri

HANDAN SALTA – 63

Allahısmarladık Cumhuriyet Yeniden

TİJEN SAVAŞKAN – 70

Yetti Artık (Enough is Enough)

PINAR ÖĞÜN - MELTEM ARIKAN – 78

Feminist Dramaturjiyle Direnme: Flight of the Escapes’den No Way Out

MERAL HARMANCI – 82

Nederlands Dans Tiyatrosu 2 İzmir’deydi

NALÂN ÖZÜBEK – 87

Nilüfer Belediyesi Sahne Eseri Yazma Yarışması Sonuçlandı

M. FATİH ÖLEKLİ – 90

2018 Yazında Ege’de Tiyatro Festivalleri

NALÂN ÖZÜBEK – 91

Oyunlarda Kadınlardan *Oyunlarda Kadınlar’a* Feminist Eleştirel Bir Okuma Modeli

ELİF CANDAN – 94

ADRES

Kazancı Yokuşu 18/12 Osmanlı İş Merkezi 34437 Beyoğlu-Taksim / İstanbul
Tel: 0 212 249 87 37-38 Fax: 0 212 249 02 18
E-posta: teboyndergi@gmail.com
www.tiyatrolestirmenleribirligi.org

BASKI

Mutlu Basım: Davutpaşa Cd. Güven İş Merkezi C Blok No:256 Topkapı / İstanbul
Sürelî yayın / Üç ayda bir yayımlanır.
Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yayımlanan yazılar ve fotoğraflar
izin alınmadan ve kaynak belirtilmeden kullanılamaz.

TEB OYUN SATIŞ NOKTALARI

AVRUPA YAKASI
Mephisto Kitabevi, Beyoğlu
ANADOLU YAKASI
Mephisto Kitabevi, Kadıköy
İmge Yayınevi, Moda

Görüş, öneri ve yazılarınızı
teboyndergi@gmail.com adresine iletebilirsiniz.

Merhaba

TIJEN SAVAŞKAN

4 **B**ir süredir sahnelerimizde kadın oyunlarının yükselişine ve sayıca artışına tanık olmaktadır. Bunda gittikçe muhafazakârlaşan toplumsal yaşantımızdaki erkek şiddeti, taciz vb. eril sistemin dışı vurum biçimlerinin görünürlüğünün yanı sıra kadınların artık kendi dünyalarını ve deneyimlerini sahneye taşıma gereksinimi ve aciliyeti de var. Eril dizgeye karşı oluşan bu bakış ve düşünme biçiminin yalnızca kadınları değil toplumun her kesimini ilgilendiren bir ideoloji olarak görülmesini ve değerlendirilmesini önererek feminizmin tiyatro alanında da toplumumuzdaki klişe tanımlarının dışında düşünülmesini umuyoruz. Oyunlara gelince, bunlar tek kişilik anlatılardan çoklu anlatılara, kolektif üretimlerden bireysel performanslara, belgesel nitelikli araştırmalardan uyarlamalara, beden disiplinlerinden farklı tekniklere kadar çok çeşitli tematik ve biçimsel özellikler taşıyor. Kimisi sadece kadın konusunu ya da kadının ezilmişliğini öne çıkarmaya çalışıyor ancak konu dışında özel bir dramaturji çalışması ve biçim arayışına girmiyor. Bir kısmı bambaşka bir bakış açısı ve bilinçle ya da toplumsal cinsiyet farkındalığıyla “feminist tiyatro” yaptığını

söylüyor. Bazılarıysa hiç bir etikete gerek duymadan sadece sahne üzerinde araştırmalar yaparak farklı performatif olanaklarla yeni ifade biçimlerinin peşine düşüyor, yeni bir dil, bir yol bulmaya çalışıyor. Bunların yanı sıra tiyatrolar içinde emek veren kadın sanatçıların katkıları ya da akademik dünyada toplumsal cinsiyet ve tiyatro konusunda çalışan araştırmacıların da emekleri az değil.

Bundan 24 yıl önce İngiltere’de yüksek lisans tezim olan feminist tiyatro konusunun ve sonrasında toplumsal cinsiyet ve tiyatro alanındaki çalışmalarımın neredeyse ülkemizde hiç karşılığı yoktu. Oysa Birleşik Krallık’ta 80’li yıllarda feminist tiyatro deneyimleri ve araştırmaları üniversitelerde ders olacak kadar kuramsallaşmıştı. Bizde ise sahnede ve sanatta bu çaba ancak 2000’li yıllardan sonra ufak ufak karşılığını bulmaya başladı. Bu süreç içinde, alanı profesyonelce sahiplenen bazı öncü gruplara, performanslara ve tamamı olmasa da bazı feminist yazarlara yer vererek tiyatro alanında uzun soluklu bir çalışmayı başlatıyoruz. Dergimizin dosya konusu “Türkiye’de Feminist Tiyatro”. Giriş niteliğindeki bu dosyadan başlayarak sonraki sayılarda bu bağlamdaki çalışmalarını, eleştiri kriterlerini ve projeleri mercek altına alıp,

dergide sürdürülebilir bir bölüm haline getirmeyi ve tiyatro alanında bir farkındalık yaratmayı umuyoruz. İçerik, amaç ve katkı sunanları dosya giriş yazısında bulabilirsiniz.

Güz sayımızda dosya dışındaki bazı yazılar da konuyla bağlantılı olarak bu seçimimizi destekler nitelikte. Örneğin ilk inceleme yazımız Nihal Kuyumcu tarafından kaleme alınan bir araştırma. İmparatorluktan Cumhuriyet'e unutulmuş Ermeni kadın oyuncular üzerine önemli bir belge niteliğindeki bu inceleme, dosyamızda yer alan Yersiz Kumpanya'nın *Unutulan* oyununa da gönderme yapıyor. Tiyatro Pera'nın sanat yönetmeni ve her alandaki emekçisi Nesrin Kazankaya'nın geçmişte sahnelediği iki oyun metnindeki (*Dobrinja'da Düşün* ve *Seyir Defteri*) trajik unsurları ortaya çıkaran incelememize doğrudan konuyla bağlantılı olmasa da savaşlar ve yıkımlarla süren çağdaş trajedilerde özellikle kadın karakterlerin seçimleri ve tavırlarıyla dikkat çekiyor. Azime Aydoğmuş tarafından kaleme alınan bu yazı Kazankaya'nın tiyatro dünyamızda kadın emeğini temsil eden önemli bir konuma sahip olması bağlamıyla da anlamlı. Sayfalarımızı "Mek'an Sahne'nin Kadınları" başlıklı söyleşimizle devam ediyor. Zeynep Kızılgöl ve Engin Baysal'ın gerçekleştirdiği söyleşi, ekip içinde farklı alanlarda emek veren bu kadın sanatçıların tiyatroya bakış açlarına ve ekibin çalışma modelindeki konum ve katkılarına dikkat çekiyor. Bu söyleşide etiketler olmaksızın da kadın bakışına dair çok şey bulunabileceğini görüyoruz.

"Bir Oyun Üç Bakış" bölümümüze aldığımız özgün bir projeye sayfalarımız devam ediyor. *İKİ* adlı çalışma Semih Fırıncıoğlu tarafından tasarlanan, hayata geçirilen ve dört kadın oyuncunun performansı ile seyirciyle buluşan mekân odaklı bir iş. Dans Tiyatrosu tanımını oldukça aşan bu işi Semih Fırıncıoğlu, eleştirmen Özlem Hemiş, oyuncular ve seyircilerin gözünden sizlerle paylaşıyoruz.

Yaz festivallerinin ve şenliklerinin kültür hayatımızdaki önemi büyük. Bu sayıda Nalân Özübek 2018'de Ege'de gerçekleşen festivallerin bir envanterini çıkarıyor. Bu yıl aşağı yukarı 15 festival ve şenliğin gerçekleştiği Ege'de İKSEV Uluslararası İzmir Festivali'nin ayrı bir önemi vardı. Nalân Özübek festivalde sahne alan dünyanın en iyi dans topluluklarından Netherland Dans Tiyatrosu 2'nin sanat yönetmeniyle bir söyleşi gerçekleştirdi. Kitap tanıtım bölümümüzü dosya içinde kendisiyle söyleşi yaptığımız Fakiye Özsoysal'ın *Oyunlarda Kadınlar* adlı kitabına ayırdık. Çalışmalarını İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünde akademisyen olarak sürdüren yazarın bu kitabı Türkiye tiyatrosuna toplumsal cinsiyet perspektifinden bakan eleştiri niteliği ve alanda bir ilk olma özelliğiyle de anlamlı. Tanıtımı Elif Candan kaleme aldı.

26 Kasım sorumlu yazı işleri müdürümüz ve dergimize büyük emek veren sevgili Hasan Anamur'un 1. ölüm yıldönümü. Kendisini saygı ve sevgiyle anıyor, 10. yıla denk gelen 40. sayımızda tüm olumsuz ekonomik koşullara karşın Hasan Anamur'u da hatırlayacağımız dopdolu bir içerikle buluşabilmeyi diliyoruz.

Düzeltilme:

38. sayımızda "Odak: Terzopoulos" adlı bölümümüzde yer alan oyun fotoğrafları Noyan Ayturan'a ve Terzopoulos'a ait fotoğraflar ise Bahan Gönçe'ye aittir. Yine aynı bölümde yer alan Nazım Sarıkaya'nın "Gülmenin ve Ağlamanın Sınırında: Ajax The Madness" (s. 29-35) adlı yazısı bir başka yazının 32-33 sayfalara girmesiyle kesintiye uğramıştır. Yazarlarımızdan özür dileriz

38. sayımızda yazarlarımızdan Derya Özer'in Baba Sahne Söyleşi içinde ülkemizde tartışmalı olan Dünya Tiyatro/lar Günü çoğul olarak yazılmıştır. Yazarımızın kişisel seçimi Dünya Tiyatro Günü ifadesidir.

İmparatorluktan Cumhuriyet'e Ermeni Tiyatrosu ve Yersiz Yurtsuz Kalmış “Unutulan” Kadın Oyuncular

6 NİHAL KUYUMCU

Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma süreci, 18. yüzyılın başlarına kadar götürülebilirse de asıl önemli adımların 18. yüzyılın sonlarında III. Selim ve 19. yüzyılın başlarında II. Mahmut döneminde atıldığı görülecektir. 1839 yılında Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun ilanı, batılılaşmanın devletin resmî ideolojisi haline geldiğinin ya da başka bir deyimle meşruiyet kazandığının belgelenmesi anlamını taşımaktadır.(1) İnsan hakları, özgürlük ve demokrasi konusunda görece iyi gelişmeler, askerlik ve eğitim alanındaki yenilikçi ilk adımlar bu döneme rastlar. İlk kez devlet iktidarını, padişahın yetkilerini sınırlandırması açısından 1839 Tanzimat Fermanı'nın ilanı önemli bir gelişmedir. O zamana kadar istediği konuda istediği gibi buyruklar çıkararak Padişah, kendi haklarını bir ölçüde sınırlandırmakta,

kuralları hazırlama yetkisini bir kurula vermekte, kendisine sadece onama yetkisini bırakmaktadır. Fermanda Osmanlı tebaası altındaki tüm vatandaşların eşit olduğunu bildiren ve güvence altına alan maddeler bulunmaktadır. Bu gelişmeler toplumun bütün alanlarında, doğal olarak edebiyat ve sanat alanında da ifadesini bulmuştur. Örneğin batılı anlamda ilk tiyatro oyunları bu dönemde sahnelenmiş, bu süreç içinde Batı tarzı tiyatroya önem verilmiştir. Modern öncesi Türk tiyatrosu dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde Ortaoyunu, Karagöz, Meddah gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu örneklerinin yanı sıra Batılı tarzda oyunların Ermeni tiyatro toplulukları tarafından okullarda ve okul dışında sergilendiği görülmektedir. Bu topluluklar içinde Şark, Vartovyan (Güllü Agop Tiyatrosu) Mağakyan, Bengliyan,

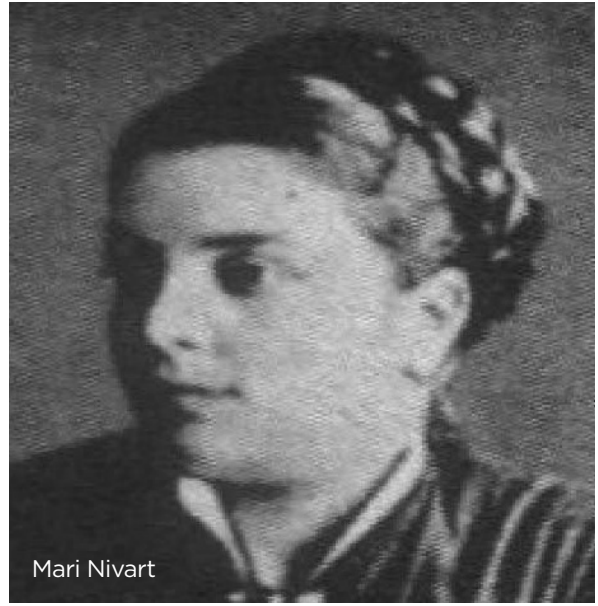
Fasulyeciyan gibi isimleri sayabiliriz.(2)

O günün İslam anlayışına göre tiyatronun günah olduğu düşüncesi Müslüman nüfusun bu sanat dalından uzak kalmasına neden olmuştur. Ancak Osmanlı toplumu içinde yer alan Rum, Musevi, Ermeni gibi Müslüman olmayan gruplar içinde çoğunlukla Ermeniler tiyatroya ilgi göstermişlerdir.

Ermeni Tiyatrosu'nun doğuşunda, dini motifler, ayinler, kilisenin mimari yapısı, yüksek ve görünür sahnesiyle çift perdelerin kullanımında rahip ve diğer din görevlileriyle olan diyalogların etkisi olduğu da ileri sürülür. Ayin sırasında mihrapta yer alan perdenin açıp kapatılarak sürdürülen ve rahiple koro arasında geçen diyaloglar, sahne yükseltisi, din görevlileri arasında bulunan hiyerarşiyi gösteren kostümler, yine ayin sırasında yerine getirilen bazı ritüellerin teatral yapıyı desteklemesi, Ermeni topluluğunun tiyatroya gösterdikleri ilginin nedenleri olarak gösterilebilir.(3)

Bir başka konu, Ermeni tiyatro gruplarının tiyatroyla ilgili bağlarının 1600'lü yıllara kadar uzanmasıdır. Gerçek anlamda ilk tiyatro gösterisi Ermenice olarak 9 Nisan 1668'de Lehistan'da yapılmıştır. Daha sonra, tiyatro gösterileriyle ilgili ilk bilgilere Venedik Mikhitaristleri Manastırı'ndaki basılmamış kroniklerde rastlanır. Ermeni Tiyatrosu tarihinin, dolayısıyla Osmanlı Türk Tiyatrosu tarihi açısından önemi büyüktür. Bunun nedeni, İstanbul'dan giderek bu manastırda kalan ve eğitim gören Ermeni ailelerinin çocuklarının İstanbul'a döndüklerinde de bu geleneği sürdürmeleriydi. Burada kalan öğrenciler çeşitli vesilelerle, örneğin dini bayram gibi özel günlerde İsa'nın ve Havarilerin hayatı vb. konuların canlandırıldığı oyunlar sahnelerlerdi. Daha sonraları bu manastırdan yetişen rahipler halkın arasına karışarak bu geleneği sürdürdüler.

Mikhitarist Tiyatrosu programlı ve sorumlu

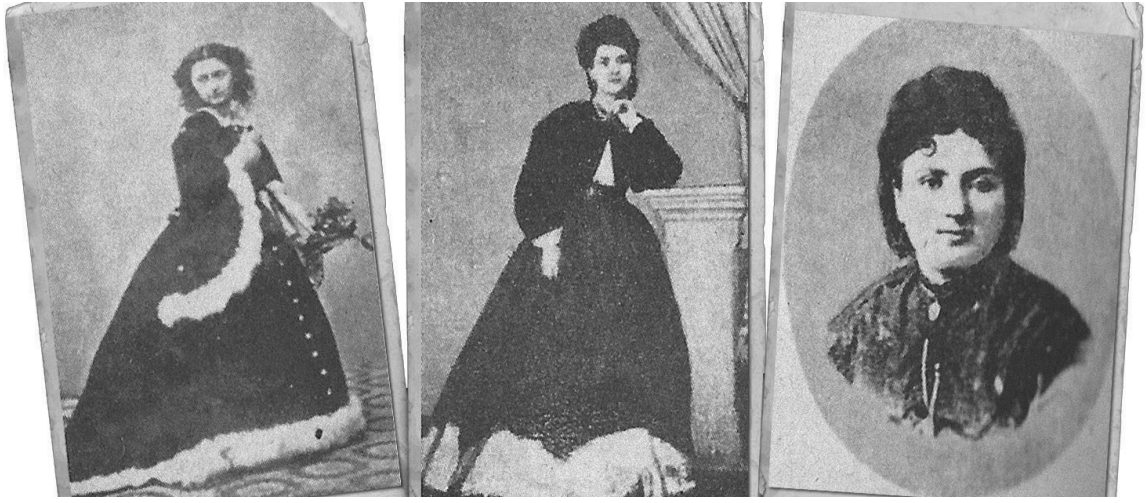


Mari Nivart

duruşuyla Ermeni ulusu içinde süreklilik gösteren ilk tiyatro hareketi olmuştur.

Rahipler halkın arasına karışarak aşağı yukarı bütün Ermeni yerleşimlerine ve halkın çeşitli katmanlarına ulaşmışlar, önce gezgin vaiz olarak ve zamanla kurdukları, yönettikleri okullarda etkilerini güçlendirmişlerdir. Yankıları Hindistan'a kadar ulaşan Mikhitarist Okul Tiyatrosu'nun asıl etkili olduğu yer İstanbul'du.(4) Buradan yetişen Rahip Pişigjiyan'ın 1808'de İstanbul'a gelerek Pera'da bir okul açtı ve bu okulda öğrencilerle birlikte sahnelediği oyunlar büyük ilgi gördü. Daha sonra başta Kumkapı Bezciyan Okulu'nda olmak üzere diğer okullara da yayılan bu ve benzeri gösteriler zamanla kurulan tiyatro gruplarıyla ya da okul dışında zengin konaklarında da Ermenice oyunlar sergilenmeye başladı. Bu tiyatro gruplarının oluşması ve çoğalması bir bakıma Batılı anlamda Türk Tiyatrosu'nun çekirdeğini oluşturmuştur.

1856-59 yılları arasında Hekimyan ve Beşiktaşlıyan'ın çalışmaları, özel gayretleriyle tiyatro, programlanmış okul çevresi dışında gösterilere dönüştü. Ancak,



8

Mıkhitarist tiyatrosunun ve çevresinin ilerici yaklaşımlarına rağmen kadınların sahneye çıkmaları oldukça uzun zaman sonra olmuştur.

Osmanlı Tiyatrosu dendiğinde akla gelen önemli isimlerden biri Güllü Agop'dur (Vartovyan) Güllü Agop, daha sonra adı Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası olacak olan Asya Kumpanyası'nı kurduktan kısa bir süre sonra sergilediği Türkçe oyunlar sayesinde Osmanlı aydınlarının dikkatini çekerek onlarla çalışma olanağı buldu. Türk toplumunu da tiyatroya çekmek amacıyla Güllü Agop, Türkçe oyunlar sergiledi. İyi bir idareci ve işadamı olan Güllü Agop bu sayede devlet desteğini ve korumasını yanına aldı ve seyirci potansiyelini arttırdı. Başta Namık Kemal olmak üzere birçok Osmanlı aydını bu sayede oyunlar yazmış ve Güllü Agop Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Osmanlı Tiyatrosu'nda kadın oyuncuların, ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren isimleri telaffuz edilmeye başladı. Metin And'ın araştırmalarına göre(5) 1856-57'de sahneye ilk çıkan Agavni Hamasin'dir. (Madam Fani). Ağavni Hamsiyan adı Mayıs 1858'de Naum Tiyatrosu'nda Hekimyan Topluluğu'nun Türkçe oynadığı *Riyakâr ve Müseyyip* adlı oyunun rol dağılımında Melina rolünün karşısında *Nisâdan Fani Hamsiyan* olarak

yer alıyor.(6) Hamsiyan, 1859'da Arusyak'ın sahneye çıkışına kadar Ermeni Tiyatro sahnesinin tek kadın oyuncusu olmuştur.(7) Kız çocuklarının sahneye çıkması ise daha erken tarihlerde 1851'de Kasparyan'ın topluluğunda gerçekleşmiş, Takuhi, Andik ve Mari adında yaşları 13 civarındaki üç kız soubrette(8) rollerinde çıkmıştır. Yine aynı eserinde Metin And, kadın oyuncuları sahneye çıkaran topluluklardan söz ederken Aramyan, Hekimyan ve Kasparyan topluluklarından söz etmiştir. Ayrıca her bir topluluğun, kadınların ve küçük kız çocuklarının sahneye çıkarılmasında öncü olduğunu dile getirmiştir.(9)

Mahkemede oyuncunun şahitliğinin kabul edilmediği, oyunculuğun meslek olarak kabul görmediği, erkek oyuncuların bile sahneye çıkmak için mücadele vermek zorunda oldukları bir dönemde bu tiyatrolarda kadınlar sahneye çıkmışlardır. Batılı anlamda Türk Tiyatrosu'nun yapı taşlarını oluşturan, Osmanlı Ermenilerinin kurduğu tiyatro topluluklarında birçok zorluklarla mücadele ederek sahneye çıkan ilk Ermeni kadın oyuncuların yaşadıkları sorunları sıkıntıları bugünün penceresinden bakarak hakıyla değerlendirmek neredeyse imkânsızdır. Müslüman kadınların ise sahneye çıkmak

için Cumhuriyet'i ve hatta bir kadın oyuncu olarak toplum tarafından kabul görmesi için çok daha uzun yıllar beklemesi gerekti.

Peki bu Ermeni kadın oyunculara ne oldu? Sahneleri birdenbire Müslüman kadın oyuncular doldurmadığına göre daha çok talep edilen, aranan olmaları gerekirken nereye gittiler?

Kaynaklarda bu oyuncuların birçoğunun hayatlarının sıkıntı, yokluk, yalnızlık ve sefalet içinde geçerek sona erdiği dışında bilgilere raslanmıyor. Bu kadınların oyunlar sırasında çekilen birkaç fotoğrafla var olduklarını ve onun dışında hiç yaşamamışçasına bu dünyadan göçüp gittiklerini görüyoruz...

Sadece oyun fotoğrafları ya da girdikleri rollerle ilgili fotoğraflarda var olan bu kadınlar arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olan Mari Nıvart Hanım,1853'de İstanbul'da doğdu ve çok genç yaşta sahnede öldü. Mari Nıvart, döneminde o kadar popüler bir kadındı ki, Türk, Ermeni ve Fransız yazarlar onun üzerine yazılar yazmış, Şemsettin Sami ise ona âşık olmuş, başrollerini onun oynaması için özel oyunlar kaleme almıştır. O günün koşullarında özellikle dini açıdan evlenmeleri mümkün olmadığı için Şemsettin Sami'den uzak kalmak adına Tiflis'e giden Mari Nıvart, 1882'de İstanbul'a döner. Şaibeli bir beraberlikten hamile kaldığı, kendi olanaklarıyla çocuğu düşürmek isterken sahnede hayatını kaybettiği söylenir. Mari Nıvart'ın cenazesine büyük bir kalabalık katıldı. Ölümü ile ilgili bıraktığı soru işaretleri, söylentiler, bugün de yerini korumaktadır. Osmanlı Tiyatrosunun iki önemli kadın sanatçısından (diğeri Vergine Karakaşyan) birisi olarak kabul edilir

Son yıllarda kadınlarla ilgili yayınlar, araştırmalar sıkça karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili tartışmaları, yaşanan sorunları, medyada yer alan ayrımcı, ötekileştirici ve nefret söylemleri, ancak gazetelerin üçüncü sayfalarında kendilerine –ve ancak öldükten sonra- yer bulabilmiş,



Unutulan,
Yersiz Kumpanya,
Yaz.: Elif Ongan
Tekçe,
Yön.: Sanem Öge

görünür olabilmiş kadınların hikâyeleri gibi... Tüm bu gelişmeler neyi açıklıyor? Kadın sorunları üzerindeki perdenin aralandığını mı, sorunların arttığını mı yoksa var olan sorunların görünür olduklarını mı?

Tiyatro Yersiz Kumpanya sergiledikleri *Unutulan* adlı oyunlarında Mari Nıvart'ın hikâyesini iki kadın, iki kadın oyuncu, iki Ermeni kadın oyuncunun hikâyesi olarak anlatıyorlar. Oyun birbiri içine geçmiş, birbirini destekleyen, pekiştiren ve içinden çıkılmaz bir sarmala dönüşen ve bu sarmaldan çıkmaya çalışan "kadınlık hâllerini" sorguluyor. Çok kısa olarak altını çizmeden ve



Unutulan'da
Burçak Karaboğa Güney
ve Elif Ongan Tekçe

10

sembolik düzlemde değindikleri 1915 olayları bir ninni ile, bir iki küçük anı ile dönemin arka planındaki toplumsal olaylara da değiniyor.

Salona girdiğimizde loş bir sahnede, bir kova ve süpürgeден oluşan dekor içinde siyah giysileri, içinde deformasyona uğramış bedenleriyle iki büküm olmuş oturan iki kadınla karşılaşırız. Bu iki kadın bir otelin karanlık, basık ve rutubetli bodrumunda yıllardır yaşayan, unutulmuş Mari ve Nıvart Hanımlardır. İki kadının hayali, otel sahibine olan borçlarını ödeyerek oradan kurtulmaktır. Çalıştıkları kumpanya onları rehin bırakarak gitmişler, onlar da sırayla temizlik yaparak ve bedenlerini vererek bitmeyen borçlarını ödemeye çalışmaktadırlar. Hüzünlü bir atmosfer içinde provalar yapıp, *Kamelyalı Kadın* oyununu sergileyecekleri günün hayalini kurmaktadırlar.

“Kadın” olma durumları, Mari ve Nıvart olarak var olmalarının önünde büyük engel. Onlar ancak bir başkasının rolüne girdiklerinde görünür oluyorlar. Ne zamandır orada oldukları belli olmayan, zamandan bağımsız olarak öncesiz ve sonrasız olarak orada yaşamlarını sürdürmekte. Onun

dışında bir binanın bodrumunda gözlerden irak kalarak, ancak erkek dünyanın istediği/ izin verdiği alanlarda dolaştıkları zaman, nefes alabiliyorlar. Özetle Mari ve Nıvart o bodrumdan temizlik yapmak ve cinsel isteklere cevap vermek için çıkıyorlar.

Mari ve Nıvart daha önce de belirttiğimiz gibi çalıştıkları kumpanyanın ödeyemediği borçları nedeniyle kaldıkları otele rehin olarak bırakılmışlardır. Bir metaya dönüşmüş, katma değeri olan (verdikleri hizmetlerle) iki kadın olarak. Hizmetlerinden arta kalan zamanda oradan kurtulduklarında oynayacakları oyunların provalarını yapıyor, şarkı söylüyor, hayal kuruyor, geçmişini anıyorlar. Aynı çizgiyi takip ederek hareket etme, aynı yere oturma, zaman zaman dışardan gelen metal kapıya vurulan adeta bir zindan kapısını çağrıştıran sesle dışarı çıkıp verilen görevleri yerine getirerek tekrar o loş, havasız, adeta bir böcek yuvasına benzeyen mekâna dönmeleri aslında kadının dünyasını da yansıtmıyor mu? Erkek egemen toplumun belirlediği kurallar içinde, her gün aynı çizgide, aynı mekânda kalarak sıkışmış, kısıtlanmış yaşamını sürdüren kadınların dünyasını. O dünyanın

dışına çıkmaya çalıştıkları mekânlarda ise kendileri olmuyorlar, Kamelyalı kadın oluyorlar, Nora oluyorlar ama Mari Nıvart olamıyorlar. Hatta kendileri olamadıkları o dünyada da aslında yoklar! Mari ve Nıvart geçmişe anılara gidiyorlar. Geçmişten gelen mektuplarını ilk kez okuyormuşçasına aynı merak ve heyecanla okuyorlar. Zaman, bazen gerçekliğini yitiriyor. Şimdiyi mi, geçmişini mi, yoksa geleceğini mi yaşıyorlar?

Oyuncu olarak kadın ve Ermeni oyuncu olarak durumlarına baktığımızda ise o günün toplumu içinde erkek oyuncuların bile yer bulamadıkları bir dünyada, kayıtlarda sadece oynadıkları roller içindeki fotoğraflarıyla varlıkları hakkında bilgi ediniyoruz. Yokluk, sefalet ve yalnızlık içinde ölmeleri, bunun dışında günümüze gelen bilgilerin olmayışı bu durumu kolaylıkla açıklıyor.

Yazar, oyunda Mari Nıvart'ı ikiye bölerek, Mari ve Nıvart olarak şizofrenik bir yapı içinde bir kişiyi birden fazla rol içinde canlandırmış. Bu, kadınlık durumlarıyla da örtüşürken oyunu performans açısından daha zengin hale getiriyor. Biri varsa diğeri de var, biri yoksa diğeri de yok. Birbirleriyle bir bütünler ve birbirlerini görüyorlar. Kapalı, kendi dünyalarında tek karakter iki bedende var oluyor.

Elif Ongan Tekçe'nin yazdığı oyunu Sanem Öge yönetmiş, Burçak Karaboğa ve Elif Ocan Tekçe oynuyor. Çok sade neredeyse boş bir sahne, loş ışıklar, siyah giysiler, zarif, eski ama anıları olan şapkaları oyundaki unutulmuşluğun altını çizerken oyuncuların sahnedeki varlıklarını güçlendiriyor. Dış dünya ile ilgili objeler (kova-süpürge) sahnenin dibinde çıkışa yakın biryere yerleştirilip lokal bir ışıkla aydınlatılırken, kadınların kendilerine ait objeleri sahnede (ruj, çakmak, sigara) göremiyoruz. Sözsüz bir oyun eşliğinde, oyuncular göğüslerinden çıkarttıkları görünmeyen rujlarını sürüyor, sigaralarını yakıyorlar ve yine özenle

göğüslerine yerleştiriyorlar. Çoğu kadın için göğüs kendine ait bir alan, saklamak istediği şeyler için güvenli bir yerdir.

Elif Ongan Tekçe Mari, Burçak Karaboğa Nıvart rolleriyle birbirlerini tamamlayan destekleyen bir çizgi içinde oyunu sürdürüyorlar. Burçak Karaboğa'nın zaman zaman groteske kayan zengin, Elif Ongan Tekçe'nin ise daha sakin, abartısız oyunculuğu, her durumda Mari Nıvart'a ulaştırıyor bizleri.

Yersiz Kumpanya, bu hüznü hikâyeyi didaktizmden uzak, ajite etmeden sergiliyor. Küçük salonlarda, genç arkadaşlardan oluşan küçük gruplar harikalar yaratıyorlar görünen o ki, bu sezon sadece iki oyun oynayabilen grup sanırım önümüzdeki sezon daha çok seyirciyle buluşacak.

Kaynaklar:

And, Metin, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi, Gösterim Sanatları Dizisi, Ankara 2002
Güllü, Fırat, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*, BGST Yay.Tiyatro Tarih Dizisi, İstanbul, 2008
Şarasan (Sarkis Tütüncüyan) *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çahşanları*, Çev: Boğos Çalgıcioğlu, Yayına Hazırlayan: Fırat Güllü, BGST, İst., 2008
Zekiyan, Boğos, L. *Venedik'ten İstanbul'a Modern Ermeni Tiyatrosunun ilk Adımları*, BGST Yay. İstanbul, 2008
<http://www.paros.com.tr/?p=2738> (16.04.2014)

-
- 1) Yavuz Pekman, *Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu* Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi, 27.06.2014
 - 2) Şarasan, a.g.e, s.17
 - 3) L. Zekiyan Boğos, a.g.e
 - 4) Boğos L. Zekiyan, a.g.e., s.35
 - 5) Metin And, a.g.e
 - 6) Metin And, a.g.e.
 - 7) Şarasan, a.g.e, s.35
 - 8) Tiyatroda komedi oyunlarında oda hizmetçisi
 - 9) Metin And, a.g.e., s.39



Nesrin Kazankaya'nın Oyunlarındaki Trajik Özellikler

AZİME AYDOĞMUŞ

12

Trajedinin algılanma ve uygulanma biçimi çağlar boyunca tarihsel, düşünsel ve kültürel ortama bağlı olarak farklılıklar göstermesine rağmen, insanın sosyo-politik ve kültürel ortamda, varoluşsal konumuyla yakından ilgilendiği ve özünde duyarsız kalamama, korku ve terör, yerinden sökülüp atılma, yıkıma uğrama ve adalet arayışı gibi evrensel tartışmaları barındırdığı için dramatik edebiyatta yerini koruyor. Modern çağda insanlık onurunun ve özgürlüklerinin savaş, katliamlar, ekonomi, politika gibi insanlığın varlığını tehdit eden güçler tarafından engelleniyor olması ve bu güçlerin yazarlar tarafından trajedi türünde açıklıkla ele alınması gerekliliği Arthur Miller ve George Steiner gibi çağdaş tiyatro insanları tarafından öne sürülmüştür. Nesrin Kazankaya'nın sosyal realist bir açıdan yazdığı *Seyir Defteri (Julia)* ve *Dobrinja'da Düğün (Bir*

Günün Trilogyası) adlı oyunlarında Miller ve Steiner'in trajedi anlayışına paralel özellikler keşfettiğim ve özellikle Miller'in öne sürdüğü "trajedide felt experience" yaklaşımı ile bir örtüşme gözlemlediğim için bu iki oyunun trajedi türü açısından okunabileceğini düşünüyorum. Kazankaya, *Seyir Defteri* ve *Dobrinja'da Düğün*'de insanın insan gibi yaşamasını engelleyen günümüz güçlerinin çalışma mekanizmasını irdeleyerek, Steiner'in trajedinin müzelik konumundan çıkarılması ve çağın problemlerine duyarlı olması çağrısına kendi özgünlüğü içinde yanıt vermektedir.

Arthur Miller, *Tragedy and the Common Man* başlıklı makalesinde, yazarın insan özgürlüğünün önündeki engelleri cesaretle sorgulaması gerektiğini vurgulayarak, trajediye yaklaşımını şöyle ifade eder, "Trajedi, insanın büyük bir tutkuyla kendisini adaletli bir şekilde değerlendirmek



Nesrin Kazankaya

istememesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu süreç içinde yaşadığı yıkım, içinde bulunduğu ortamdaki hatayı ya da şeytanı işaret eder... Trajedi aydınlatmalı ve insan özgürlüğünün düşmanını kahramanca işaret etmelidir... Eğer yazar kurumları, alışkanlıkları ve gelenekleri sonuna dek sorgulamaktan korkarsa buradan trajedi çıkmaz” (Miller 2). Steiner, modern çağın insanlık suçlarından rahatsızdır. Bu rahatsızlığını ‘*Tragedy Reconsidered*’ adlı makalesinde şu şekilde ifade eder, “1914’ten sonraki tarihin vahşiliği çok açıktır. Tarihçiler savaşlarda ölen, siyasal ve ırksal kıyım yaşayan, sınır dışı edilen, açlığa maruz kalan, toplama kamplarında hayata veda eden yüz milyonlarca insanın sayısını açıkladı... Nükleer ve biyolojik silah kullanıldı. Bütün dünyada işkence yayıldı ve resmi olarak onaylandı” (Steiner 15). Steiner, sanat dallarının bu ortama yeterli yanıt veremediklerinden ve yüksek trajedinin

müzelik olduğunu belirterek günümüzün insanlığı tehdit eden problemlerini ifade etmekte yetersiz kaldığından şikâyet eder. Miller’in vurguladığı trajedideki adalet arayışı ve doğadaki yanlışın işaret edilmesi fonksiyonu ile Steiner’in sanatın güncel olaylara yanıt vermesi gerekliliği ve trajedinin müzelik durumundan kurtarılması beklentisi birbirine yakındır. *Dobrinja’da Düğün* ve *Seyir Defteri* yakın tarihimizde gerçekleşen ve Steiner’in vurguladığı gibi insanlığın yüzkarası olan tarihsel olayları analiz edip, problemlerin temeline indiği için Miller ve Steiner’den esinlendiğini düşündüğüm bir trajedi anlayışı gösterir.

Dobrinja’da Düğün ve *Seyir Defteri*’nin kurgusal özellikleri ve dramatik tekniklerin kullanımını açısından ilk bakışta trajik okuma biçimine uygun görünmese de bu türün korku ve terör, trajik hata, yıkım, iyimserlik, adalet arayışı gibi asal özelliklerini yapısında barındırır. Kazankaya’nın trajik unsurları kullanma biçimi Miller’in “felt experience” yani “duyumsanan deneyim” anlayışıyla paralellik gösterir (Martin 98). Robert A. Martin bu tanıma “felt” ve “experienced” yani “duyumsanan” ve “tecrübe edilen” olarak ayrıştırır. Bunun anlamı modern bir seyirci olarak duygularımızın harekete geçmesinin yanı sıra oyun bağlamında sosyo-politik olarak günlük hayattaki deneyimlerimizle bağlantı kuruyor olmamızdır. Kazankaya’nın her iki oyunun yarattığı etki “felt experience” tanımına uygunluk gösterir. Seyircinin duygularıyla birlikte düşünceleri de harekete geçer. İzleyici kişisel dünyasını, çevresini ve sosyo politik dünyayı sorgularken bulur kendisini.

Dobrinja’da Düğün, Yugoslavya’da yaşanan katliam sırasında, Dobrinja’da bir evin bahçesinde yapılan düğün hazırlıkları etrafında gelişir. Bu oyun hakkında Kazankaya şöyle der, “Yugoslavya’da etnik ulusalcılığın azdırıldığı 1990’lı yıllarda,

Dobrinja'da Düğün



kardeşi kardeşe düşüren, insanlığımızdan utanmamıza neden olan iç savaş boyunca, aynı bayrak altında yıllarca huzur içinde yaşamış insanların çektiği acıları anlatan bir oyun. *Dobrinja'da Düğün*, Avrupa'nın ortasında, Avrupalılar'ın görmezden geldikleri yaşanmış bu trajediye yakılmış bir ağıt" (Kazankaya 2006). Yazar, bu ağıtı anlatırken dans, müzik, komedi ve dramatik öğeleri yan yana kullanır. Oyunun biçimsel yapısı seyirciyi düşünsel bir sürecin içine sokarak ekonomi ve savaş politikalarını sorgulamaya yönlendirir. *Seyir Defteri*, 1920'lerden 1950'lere kadar uzanan tarihin en lanetli dönemi olan Nazizmin tırmanışını, yıkıcı sonuçlarını ve Amerika'da Mc Carthy döneminde başlayan 'Komünist Cadı Avı' sürecini içerir. Kazankaya, Amerikalı yazar Lillian Hellman'ın *Pentimento* adlı biyografi kitabında yer alan *Julia* adlı kısa hikâyesinden yola çıkarak yazmıştır bu oyunu. Yazar, hikâyedeki Lillian'ın en yakın arkadaşı olan, gerçekliği tartışmalı Julia karakterini ayrıntılandırır, üniversitede okumak için Avrupa'ya gönderir ve Lillian'ı da Amerika'da bırakır. Julia, Avrupa'da antifaşist cepheye katılıp, yeni politik oluşumların içinde yer alarak değişime katkıda bulunma umudunu ve tutkusunu taşır. Öte yandan Lillian daha az planlı bir şekilde yaşayarak okulunu yarım bırakır. Yine de başarılı bir yazar olur.

Dobrinja'da Düğün'de oyunun baş kişisi konumunda olan Melisa, dışarıdaki kaosa inat dengeli bir hayat kurmaya çalışır. Gelenekler, özellikle düğün, evlilik geçmişin devamını onaylarken barış içinde, huzurlu bir geleceğin de umudunu simgeler. Bu yüzden Jasna ile Slobodan evlenmelidir. Geçmişin düzenini temsil eden bütün ritüeller her şeye rağmen devam ettirilmeye çalışılır. Örneğin lokum olmadığı için kahvenin yanına sıradan bir şeker koyar Melisa, dolma için eline ne geçerse kullanır Senija. Dışarıdaki



kaosa karşın içerde düzeni devam ettirerek insanlık onurunu korumaya çalışırlar. Ancak bütün bu çabalar yıkımla sonuçlanır. Nikâh için belediyeye giden Jasna ve Slobodan, belediye başkanı ve diğer memurlar Birleşmiş Milletler'in yaptığı bir toplantıya gittiği için nikâh kıydıramazlar. Eğlenceli bir düğün geçirmeyi planlayan ev halkı birbirleri ve kendileriyle hesaplaşma içine girer ve düğün evi bir çatışma ortamına dönüşür. İlişkilerin gerçek yüzü ortaya çıktıkça yıllardır süre gelen birbirine alışmışlık, aile kurumu yerini güvensizliğe ve kişilerin iç dünyalarının parçalanmasına bırakır. Bu ortamda en büyük histeriyi evin en kontrollü kişisi olan ve tüm enerjisini, eylemlerini bir gün barışın tekrar geleceği umuduna odaklamış olan Melisa yaşar. Melisa kendisine hayat veren, gözü gibi baktığı, barışın simgesi olarak gördüğü ağaçlarına kendini ve umudunu kaybetmiş bir şekilde kesmek için saldırır.

Melisa: *(Kasetçaları çalıştırır. Neşeli bir Balkan müziği. Sonuna dek açar. Koşarak verandadan bir balta alıp gelir.)*

Siz sefil insanlar da seyircilerim olacaksınız. Önce, vereceği ilk meyveyle savaşın biteceğine inandığım elma ağacımdan başlıyorum.

(Büyük bir gürültü. Yakınlarda bir yere havan topu düşmüştür. Elektrikler kesilir. Gökyüzü kızıllaşır) (Kazankaya, 2006).

Düşen havan topu ile içerideki ve dışarıdaki karmaşa, parçalanmışlık vurgulanır. Düğün gibi gelenekleri koruyarak tutarlı bir yaşam yaratmadaki başarısızlık parçalanmışlığı daha çok su yüzüne çıkarır. Savaş koşullarında kurumsallaşmış, barışçıl ve düzenli bir hayat kurma hayali yok olmaya mahkûmdur. Üstelik var olan kurumların da ne kadar sağlıklı olduğu tartışılır. Yaşamın insan onuruna yakışır bir şekilde, bireylerin potansiyellerini keşfetme ve bunu gerçekleştirme ortamının sürekli bir yıkım ve güvensizlik tehdidi altında olması trajedideki korku ve terörü üretir.

Benzer bir süreç *Seyir Defteri*'nde de yaşanır. Julia faşizmin yarattığı kaotik ortama karşın barışçıl, sosyalist bir dünyanın özlemiyle, tutkusuyla yapar bütün girişimlerini. Eylemlerinin her biri Naziler tarafından korkunç bir şekilde bastırılır ve sonunda Julia bütün vücudu paramparça edilerek öldürülür. Geride Lillian'a emanet ettiği ancak Lillian'ın bütün aramalarına karşın bulamadığı sağlıklı bir çocuk bırakır.

Her iki oyunda da insanın insan onuruna yaraşır bir şekilde yaşaması ve bunun için harcadığı çaba ön plandadır. *Dobrinja'da Düğün*'de Melisa bir gün böyle bir yaşama tekrar kavuşma umuduyla elma ağaçlarına gözü gibi bakar. Koşulların elverişsizliğine karşın güçlü olmaya ve etrafındaki insanları bir arada tutmaya çalışır. Julia da faşizme karşı umutla yaşar. Her iki karakter de dünyaya hükmeden güçlerin nasıl bir mekanizma içinde işlediğinin çok iyi farkındadırlar. Bu farkındalık karşısında 'pasif' kalamazlar. İşte bu 'trajik hata'dır ve her iki karakter de herkesten daha fazla acı çeker. Pasif kalamama ile ilgili olarak şöyle açıklar Miller trajik hatayı, "Karakterlerdeki kusur gerçekten önemli bir şey değil. Ancak kişinin olanları onuruna ve haklı olarak gördüğü statüsüne karşı meydan okunuyor olarak algılaması ve bu durumda pasif kalmak istememesi bir hatadır" (Miller 2). Faşist güçlerin yarattığı şiddet ortamı Melisa'nın kariyerini, bir bilim insanı olarak tutkuyla çalıştığı kimya laboratuvarını, Julia'nın da hayallerini yok etmiştir. Her iki karakter de kendilerini insan olarak var eden yerlerinden edilmiş, hayallerinden uzaklaştırılmış ve sürgün konumuna düşürülmüştür. İkisi de haksızlığa tahammül edemeyen ve edememiş insanları temsil ederler. Bu temsil, karakterlerin içinde buldukları koşulları yaratan mekanizmayı analiz etmesiyle toplumsal ve politik bir boyut katar oyuna. Melisa şöyle



16

eleştirir bu insanlık trajedisinin ardında yatan güçleri ve birbirleriyle olan ilişkisini:

Melisa: Sırplar da Hırvatlar da büyük bir provokasyona alet oldular. Miloseviç bugünkü şiddetin “eski Balkan düşmanlıklarından” kaynaklandığına inandırıyor insanları. Yalan haberlerle korku salıyor halkına. Televizyonda Sırpları katleden Hırvatlar gösterildi. Düzmece haberlerle etnik nefreti kıvılcımlandırdı. Televizyon virüsü, etnik nefreti bir salgın gibi Yugoslavya’nın her yanına yaydı. Sırplar, Hırvatlar, Müslümanlar, televizyonlarda gördükleri görüntülerle komşularından nefret etmeye başladılar. (Kazankaya 143)

Seyir Defteri’nde ise Julia, faşizm ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder:

Julia: Bütün amacı kâr olan kapitalistler, yalnızca bankalar, borsalar, sanayi birlikleri ve dünya şirketleriyle yönetilen hükümetler istemektedirler... Almanya’da ise, Naziler 6 Kasım 1932 seçimlerinde, yaklaşık iki milyon oy kaybına rağmen, Başbakan von Pappen’i ve Cumhurbaşkanı Hindenburg’u siyasal manevralarla kullanarak ve Krupp ve Thyssen

gibi ağır sanayi patronlarının desteğini de alarak, hükümette son derece tehlikeli ve önemli yer edinmektedirler. (Kazankaya 55)

Melisa’nın ve Julia’nın dile getirdiği toplumu yöneten güçler arasındaki ilişkilerin tüm açıklığıyla incelenmesi, Miller’in bir yazardan cesaretle yazma ve Steiner’in trajedinin güncel konuları açıklıkla ele alması beklentisiyle örtüşür.

Bu beklenti önemlidir çünkü trajedi doğru ve yanlış arasındaki farkı göstererek insan özgürlüğüne kasteden nedenleri ortaya çıkarmalıdır. Trajik doğru olarak kabul edilen koşullar insanın kendini keşfetmesi, geliştirmesi için gerekli olan ortamı ifade eder. Her iki oyunda da insanları var oldukları ortamlardan uzaklaştırarak sadece hayatta kalabilmek gibi bir beklenti içine sokan, ideallerini yok eden ortam faşizm-kapitalizm ikilisinin yarattığı ortamdır.

Miller, tragedyanın özünde iyimserlik yattığını öne sürer. Bu yüzden trajik doğru ve trajik hata arasındaki farkın ortaya konması önemlidir. Bu farkındalık kanunların ne kadar doğru olduğunu sorgulamaya



yöneltir seyirciyi. Miller'in sözünü ettiği ve yukarıda açıkladığım tutumun yanı sıra Kazankaya kurgusal olarak da bir işlev yükler oyunlarına. Örneğin, *Dobrinja'da Düğün*'ün sonunda havan topu düştüğünde karakterler ölmezler. Kalkarlar ve hayata kaldıkları yerden devam ederler. Sosyo-politik güçlerin yıkıcı eylemleri hayatın bir rutini olarak devam etse de izleyicide yaratılmak istenen etki bunu pasif bir şekilde kabul edip hayata devam etmeleri değildir. Aksine karakterlerin yaşadıkları deneyim ve bu deneyimin yarattığı duruş yeniden başlamayı ve mücadeleyi vurgular. Seyirci kendisini yönlendiren sistemin işleyişinin daha fazla farkında olarak ve insanlık adına daha iyi bir geleceğin olabileceği umuduyla ayrılır bu oyunlardan. *Seyir Defteri*'nde çocuğun bulunamaması yıkılıp dökülmüş Avrupa'da yeni bir başlangıcın umudunu simgeler. *Dobrinja'da Düğün*'de hayat aslında kaldığı yerden değil, üzerine konuşulup tartışılmış gizli olan her şeyin ortaya dökülüp, bir nevi sözsüz anlaşma yapılarak yeni bir noktadan devam eder.

Nesrin Kazankaya *Seyir Defteri* (*Julia*) ve *Dobrinja'da Düğün* (*Bir Günün Trilogyası*) adlı oyunlarında bir yazar olarak karakterlerin evrensel özelliklerini ortaya koyar. Bu özellikler kişisel dünyalar ve sosyo-politik mekanizmayla paralellikler kurularak sağlanır ve izleyiciyi insanlık durumunu sorgulamaya davet eder. Bu sorgulama Arthur Miller ve George Steiner'in dile getirdikleri trajik unsurları kullanarak, toplumdaki insan onurunu ve özgürlüğünü tehdit eden güçleri ortaya çıkarma anlayışı ile yakınlık gösterir. Kazankaya'nın bu oyunlarındaki trajik unsurlar hem bireylerin hem de toplumların parçalanmışlığını vurgular. Trajik öğeler çerçevesinde seyirciyi sorgulamaya ve yaşamı yönlendiren dinamiklerin işleyişini fark etmeye davet eder. Bu davet tragedyada –ve yaşamda– umudu keşfetmek için yakılmış bir ışıktır. 2004 ve 2006 yılında yazılmış ve oynanmış oyunlar olmalarına rağmen, şiddetin yaygınlaştığı, sosyo-politik nedenlerle sayısız insanın ülkelerinden ayrılmak zorunda kaldığı ve toplumların parçalandığı günümüz dünyasında her iki oyunun da geçerliliğini ve işlevini koruduğunu düşünüyorum.

Referanslar:

- Kazankaya, Nesrin. *Nesrin Kazankaya Toplu Oyunları 1*. Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2006.
- Martin A., Robert. *The Nature of Tragedy in Arthur Miller's Death of a Salesman*. *South Atlantic Modern Language Association*, vol. 61, no. 4, 1996, pp. 97-106., www.jstor.org/stable/3201170
- Miller, Arthur. "Tragedy and the Common Man." *New York Times on the Web*, archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html?
- Steiner, George. "'Tragedy' Reconsidered." *The John Hopkins University Press*, vol. 35, no. 1, 2014, pp. 1–15., www.jstor.org/stable/20057818.



Bir Oyun Üç Bakış



FOTOĞRAFLAR: MURAT DÜRÜM

iki

HAZIRLAYAN: EYLEM EJDER

İzleyiciyle Düşünsel Bir İletişim Kurmaya Çalışıyorum

SEMİH FIRINCIOĞLU

Son yıllarda İstanbul'da hazırlayıp sunduğum ikinci gösteri oldu *İKİ* (ama adı oradan gelmiyor). Birinci iş, 2015 sonbaharında SALT Galata'daki oyun, *Uçuruma Doğru Lezzet Lokantası*'ydi. *İKİ*'yi 2017 sonbaharında Bomonti Alt'ta hazırlayıp on yedi kez orada, ardından, Mayıs 2018'de, Galatasaray'daki Yapı Kredi Kültür Sanat binasına taşıyıp on kez de orada oynadık.

Bu oyunlardan önce yaklaşık yirmi yıl Türkiye'de oyun sahnelememiştim. Buna yeniden başlamamın iki nedeni var: Birincisi, gösteri sanatlarıyla uğraşan, beni heyecanlandırıp hareketlendiren yeni bir genç kesimin ortaya çıkmış olması. İkincisi, kurumların beni davet etmesi ve mekân sağlaması.

Söz konusu gösterileri “dans tiyatrosu” olarak nitelendirdik. Buna neden, izleyicinin alışıldık türden tiyatroya gittiğini sanıp hayal kırıklığına uğramamasıydı. Yoksa yaptığımız işin özünde tiyatroya gerekli tüm öğeleri barındırdığını düşünüyorum. Benzetme yerinde olursa, yiyeceklerin yiyecekliliğini biçimleri, içerikleri, tatları belirlemiyor, hepsinin yenip yutulabilir olması belirliyor. Aralarındaki en küçük ortak payda bu. Bunun gibi, tiyatronun tiyatroluğunu da birtakım insanların kendilerini izleyip dinleyen başka insanlarla hareket ve ses aracılığıyla iletişim kurması belirliyor. Benim tiyatrodan anladığım bu ölçüde kapsayıcı.

Bir oyun yazarının apayrı bir yer ve zamanda yazdığı bir oyun metnini alıp “sahnelemek”, taklitle dayalı oyunculuk gibi şeylerle çok uzun zamandır ilgilenmiyorum. Tiyatronun tiyatro olabilmesi için bunların şart olduğunu düşünmüyorum. Ama tiyatro denilince hâlâ metne bağlı durum ve karakter canlandırmalı tiyatro şablonu geliyor akla. Onun için “dans tiyatrosu” gibi farklılığı bildiren ya da “performans” gibi geniş kapsamlı adlandırmalara başvuruyoruz.

Kurguladığım gösteriler iki şey “hakkında” oluyor diyebilirim: Birinci konu gösteri olgusunun kendisi oluyor. Gösteri kendi gerçekliğini, mekanizmasının işleyiş biçimini göstere göstere irdeliyor, sorguluyor oluyor. Bir gösteri oluşunun her ân farkında olan bir gösteri. Bu “meta” yaklaşım, kendi hakkında oluş, benim teatral iletişim anlayışında çok önemli bir yer tutuyor.

İkinci konu, gösterinin bileşenleri arasında, epeyce kaygan ve belirsiz de olsa, anlamsal bağ kuran düşünceler oluyor. Birimleri seçip sekansları kurgularken sık sık kafamı meşgul eden birtakım düşünceler, bazen farkında bile olmadan, gelip merkeze oturuyor. Bunlar genellikle insan hali konusunda paylaşmaya değer bulduğum gözlemlerim, hayretlerim ve sorularım oluyor.

İKİ'yi son yıllarda üzerinde epeyce düşündüğüm ikilik, iki taraflılık, ikili karşıtlık,

ikilem gibi kavramlar biçimlendirdi. Buna planlı bir biçimde “Şimdi ikiliği nasıl işlerim?” diye başlamadım. Kaç zamandır İncil’deki Eski Ahit’in *Vaiız* bölümünü düşünüyordum, ikilikten bugün bize tuhaf gelen bir mantıkla söz eden bir metin olarak. Ve o 3700 yıllık metnin belirli bölümleri, bir bakıma “ister istemez”, gelip oyunun merkezine oturdu; doğrudan alıntılara (*Vaiız*’in temaları üzerine “çeşitlemeler” diyebileceğim) kendi yazdığım metinler ve başka alıntılar ekledim.

Gösterinin yer aldığı mekân benim için çok önemli. Standart gösteri mekânları bir oyun gelir, bir oyun gider anlayışıyla düzenlenmiş salonlar oluyor. Sahne, üzerinde farklı yemeklerin tüketime sunulduğu bir masa işlevini görüyor. Ben mekân gösteri sanatı lokantası değil, oyunun bileşenlerinden biri olsun istiyorum. O nedenle, tiyatro salonu olmaktan öte bir niteliği olmayan yerlerde çalışmak aklıma yatmıyor.

Bomonti Alt’taki mekân eski bira fabrikasının taş ve tuğladan örülmüş, çok yüksek tavanlı, yirmi metre uzunluktaki bir mahzeniydi. İzleyicilere o uzunluğun beş metresini ayırdık, gerisi oyun alanıydı. Yeraltı mabedi ya da dehliz çağrışımları yaratan karanlık, derin mekân oyunun destansı tonuyla bütünleşti. Yapı Kredi’nin “Loca” adı verilen salonu, büyük pencerelerin ardında görünen şehirle, taş duvarıyla, ahşap zeminiyle o havayı bence daha da vurguladı.

Sanatta her akla esenin yapılamamasının (ya da yapılmaması gereğinin) tek nedeni, yapıtın birilerine göstermek ve dinletmek üzere hazırlanmasıdır. Bir iletişim ortamı kuruyorsun, o ortamda nasıl algılanmak istediğini saptaman, neyin nasıl algılanacağını hesaplaman gerekiyor. Üstelik iletişimi bedenlen bir yerlerden kalkıp gelen izleyiciyle kuruyorsun, o insanlara geldiklerine değecek, kayda değer bir şey vermen gerekiyor.

Ben iletinin algılamaya değer olması konusunda çok titizlenen biriyim ve yaptığımı

“yaptım oldu” türünden bir iş olmadığını anlaşılması benim için çok önemli. Ortaya çıkan örgü akla yatmayabilir, neyin nasıl algılanacağı konusunda yanlış hesap yapmış olabiliriz ama arkada ciddi, özenli bir düşünme ve örme sürecinin yattığı görülebilmeli.

İzleyiciyi duygulandırmak benim anlayabildiğim bir hedef değil. Gözlerin yaşarması, tüylerin diken diken olması, nefesin tutulması gibi fizyolojik değişimlerin bir sanat yapıtını takdir etmekte kriter alınmasını aklım almaz. Sanat etkinliklerine böyle deneyimler ya da mest olmak, hislenmek üzere gidenler benim işlerimde aradıklarını bulamıyorlar. Tam kaptırıp gidecekken duyguyu kursağında bıraktığımdan, çekip elinden aldığımdan, her şeye mesafeli ve hınzırca yaklaştığımdan şikâyet edenler oluyor.

Ben izleyiciyle düşünsel bir iletişim kurmaya çalışıyorum. Bununla karşımdakine benim bildiğim ama onun bilmediğini varsaydığım birtakım doğruları göstermekten, ders vermekten söz etmiyorum. Bir nedenden, sanatla uğraşanların bilge ve akıl sayılması gibi bir tuhafılık var; birçok sanat erbabı da çekinmeden bu kimliği üstlenip kendini her konuda öğretiyeye ehliyetli sayabiliyor.

Ben sanat etkinliğine bir “oyun” olarak bakıyorum. Ama bu oyuncuların kendi aralarında oynadığı, birilerinin de gelip kenardan izlediği bir oyun değil: Oyunu izleyiciyle birlikte oynuyoruz. Nasıl oynuyoruz? İzleyicinin gördüklerini, duyduklarını anlamlandırma çabasıyla, bunun

İKİ: Fikir, yönetim ve metin: Semih Fırıncıoğlu

Yönetmen yardımcıları: Ayşe Draz, Cevdet Başaçık / Oyuncular: Ayşe Draz, Nezaket Erden, Sedef Gökçe, Yazı Köz, Buğra Cemre Ün / Müzik: Semih Fırıncıoğlu / Ses ve ışık: Cevdet Başaçık / Aksesuar: Levent Başaçık Işık ve ses yönetimi: Osman Onur Can



için zihninde başvurduğu referanslarla, çağrışımlarla, özdeşleştirmelerle oynuyoruz.

En basitinden bir örnekle, A, B dediğimde izleyici sonra C'nin gelmesini bekliyor oluyor, onun yerine E, ardından G deyince standart sırayı izlemeyeceğimi düşünüyör, sonra H'den Z'ye kadar hiç atlamadan devam ettiğimde tekrar bir yerde atlayacak mıyım merakıyla diziyi dikkatle izliyor. Bu, oyunbaz bir gerilim yaratma, içeriği daha dikkatle izletme yöntemi. Böyle yollardan izleyiciyi içeriğin yanı sıra algı olgusu konusunda da düşündürmeyi umuyorum.

İKİ'nin kurgusunda beş oyuncu sürekli mekânda görünür durumdaydı. Oyuncuların hem birbirinden bağımsız, hem de birbirinin varlığını gerekçelendiren çizgiler izlemesini tasarladım. Müzikteki füg tekniğine benzeyen bir format: Her biri kendi başına bir melodi oluşturarak ilerleyen çok sayıda çizginin üst üste geldiğinde armoni yaratması gibi.

Bunu düzenlemek beklediğimden çok daha zor oldu ve istediğimi ne ölçüde gerçekleştirdiğimi henüz bilemiyorum, aradan biraz zaman geçmesi gerek. Sürekli oyunda olmak, kendi çizgisinde ilerlerken

diğerlerinden de sorumlu olmak, odak noktasını elden ele taşımak oyuncular için de zor bir iş oldu ve bence bunda son derece başarılı oldular, her anı dikkat ve merakla izlenen bir akış elde ettik.

Bunun gibi, *İKİ*'deki nesne, ışık, giysi, müzik gibi birimlerin de hem kendi başlarına bağımsız, hem diğerleriyle bağlı olmasına çalıştım. Bu bağlarda belirsizlikler, yoruma açıklıklar olmasını özellikle istiyorum. İş kronolojik anlatı yerine şiir ya da müzik mantığıyla kurguladığım söylenebilir.

Bağlar metaforlardan ya da doğrudan biçimsel benzerliklerden oluşabiliyor. Oyun incelenirse hemen her biriminde, farklı düzey ve biçimlerde de olsa, "ikilik" olgusu görülebilir. İnsanın ve nesnelere bir önü, bir de arkası olmasıyla oynanması da, "birinin ölmüş olması yaşamış olduğunu kanıtlamaz" aforizması da, ışıkların yanması ve sönmeye de, "rüzgâr hiç durmadan kuzeyden güneye, güneyden kuzeye eser" bildirimini de, olduğu yerde ileri geri yürümek de ikilik yansıtıyor.

İKİ, bir, iki, üç diye değil, sürekli beklenmedik yönlerde değişerek ilerleyen, anlamını çağrıştırarak, hatırlatarak, şaşırtarak kuran, çok

katmanlı bir gösteri oldu. Biraz hayat gibi: O da bir, iki, üç diye gitmiyor. O açıdan bence bizim kurgumuz çok daha gerçekçi ve dürüst — absürd tiyatro diye nitelendirilen oyunların gerçekçi tiyatro oyunlarından daha gerçekçi olması gibi.

Söz konusu her iki oyunda da çok sayıda nesne kullandık. Bunlara aksesuar demek doğru değil, çünkü bir şeyleri tamamlamıyorlar, kendi başlarına belirli işlevleri ve iletileri var. Bunların imalatını, iki oyundur arkadaşlarımız Levent Başaçık ve Cevdet Başaçık gönüllü üstlendi ve tasarımlarımın ne kadar basit olursa o kadar zor imal edildiği gerçeğini bayağı zahmetli yollardan öğrenmiş olduk.

Nesneleri tasarlarırken günlük hayattan tanıdık şeyler olmalarına ve işlevleriyle oynayarak ifade birimleri oluşturmalarına çalışıyorum. Örneğin, sokağa çıktığımızda dikkatlice bakarsak dört bir yanımızın oklarla donanmış olduğunu görebiliriz: Sürekli neyin ne tarafta olduğuna, nereye gitmemiz ya da bakmamız gerektiğine işaret eden oklar. Ok bir yöne işaret ederken başka bir şeye de işaret etmiyor oluyor, yani “o değil bu” diyor ve biz ok ne diyorsa onu yapıyoruz. Ve oklar genellikle yerlerinde sabit duruyorlar, işlevleri gereği. Oku (*İKİ*’de kullandığımız gibi) taşınır bir nesne yaptığın zaman, okun koşullandırılmalarıyla, göreceliğiyle oynayabiliyorsun. Örneğin, “Güneşin altında yeni bir şey yoktur, yeni hiçbir şey olmayacaktır,” metni aktarılırken karanlıkta birbirine işaret eden iki ışıklı ok son derece güçlü bir imge ve bildirim oluşturabiliyor.

Bu oyunda daha önce hiçbir yerde yapılmadığına az çok emin olduğum bir şey yaptık ve oyundaki nesnelere pille çalışan güçlü LED ışıklar monte ettik. Mekânların devasallığına karşın oyunda dışardan kontrol edilen yalnızca iki spot ışığımız vardı, geriye kalan ışıklandırma oyuncular tarafından açılıp kapatılan, panoların arkasına, sandalyelerin altına, tavandan asılı karton kutuların, beyaz kesekâğıtlarının, bir kitabın içine yerleştirilmiş ışıklarla sağlandı.

Yeni teknolojiyi çok sıradan malzemeyle entegre kullanmak, ışığı aksiyonun bir parçası yapmak beni çok heyecanlandırıyor ama bunu hoş bir enteresanlık olarak bırakmam, nesnenin varlığını gerekçelendirmem, ışık kaynağı olmaktan öte işlevler üstlenmesini sağlamam gerekiyor. Örneğin, bir oyuncu kalın bir kitabın kapağını açıp içine gömdüğümüz ışığı yakınca birden yüzü aydınlanıyor. O kadarda bıraksak bu tek atımlık bir espri olur kalır. Ama kitaptaki ışığın üstüne koyduğumuz transparan sayfada yazılı “Aydınlanma çağında elektrik henüz keşfedilmemişti, insanlar güneşin altında kitap okuyarak aydınlandılar,” diye başlayan metni okuduğunda nesne ve metin birbirini gerekçelendirmiş oluyor.

Yukarda da belirttiğim gibi, ben sanat adını verdiğimiz etkinlikleri bir “oyun” olarak görüyorum ve öyle görülmesi gerektiğine inanıyorum. Güvenli bir çocuk parkına gitmeye benzetebiliriz bunu: Özgürce, ne sonuç vereceğinden endişe etmek yerine ne sonuç vereceğini merak ettiğimiz denemeler yapabildiğimiz bir park... Hayatın diğer alanlarındaki hiyerarşik yapılanmaları, ilişki biçimlerini, korkuları, rekabetleri buraya taşımanın sanatın ana fikrine, amacına aykırı olduğunu düşünüyorum.

Bu nedenden, bir gösteriyi çalıştığımızda ben kendimi ne yaptığından emin bir yönetmen olarak değil, oyuna konu olabilecek gözlem ve fikirlerini önce ekiple, ardından izleyicilerle paylaşan, diğerlerinden biraz daha deneyimli bir oyun arkadaşı olarak görüyorum. Ortaya attığım fikirleri denemeye ve tartışmaya açık, beklediğim sonucu vermemesi olası öneriler olarak görüyorum. *İKİ* projesi bu “birlikte oynamak” anlayışının en yakınına varan deneyimim olmuş olabilir. Tetikleyici fikirleri ben üretmiş olabilirim ama oyunun hemen her dakikası işe katılan herkesin ortak kararıyla biçimlendi.



İKİ Oyuncuları

Deneyimlerini Anlatıyor

Ayşe Draz

İKİ’de oyuncu olarak Semih’in bizden talep ettiği şey, başka bir mekân ve zamanda geçen bir hikâyeyi canlandırmak yerine içinde bulunduğumuz mekân ve ânda, olabilecek en dolaysız biçimde onun seçmiş olduğu metinleri seyirciye aktarmamızdı. Arkasına saklanabileceğim bir karakter olmadığı için aslında bu kadar dürüst bir biçimde sahne üzerinde var olmak başta beni zorlasa da, sonrasında çok keyif almaya başladım. Ayrıca seçili metinlerin varoluşsal yaklaşımını ve içerdikleri mizahı kendime yakın bulmamın da keyif almamda büyük bir rolü olduğunu düşünüyorum. Performans sürecini ise diğer oyuncular/dansçılarla beraber başından sonuna kadar aralıksız, hiç yere düşürmeden devam ettirdiğimiz bir top oyununa benzetebilirim; top bizde değilse bile sürekli kimde olduğunu izlediğimiz, bizlerin de ‘izleyerek’ seyircinin neyi izleyeceğini yönlendirdiğimiz (ve benzer başka teatral araçları kullandığımız ve Semih’ten öğrendiğimiz), bazen tek top yerine aynı anda farklı yönlere hareket eden birkaç topu düşürmemek için birbirimizin sorumluluğunu da üstlenmemizi gerektiren, hem sahneye dair çok öğretici hem de gene çok keyifli bir süreçti.

Sedef Gökçe

Metin katmanını, oyunu oynamaya başladıktan iki hafta sonra idrak edebildim. Aslında epey direkt ve karanlık. Bizim kanlı canlı insanlar olarak bu metni söylüyor olmamız da enteresan, hem bizim için hem

seyirci için. Söylediklerimiz çözümsüz, sadece gerçek olan, ama söylerken ısrarla var olmak istiyoruz. Bu projenin beni en etkileyen özelliği, Semih’in süslü kelimelerin arkasına saklanma ihtiyacı duymadan direkt seyirciyle iletişimi ve seyircinin algısını gözeterek çalışmasını görmek oldu. Oyunu tamamen dışarıdan izleyebilmek isterdim.

Yazı Köz

İnsanın ve evrenin sürekliliğini, döngüsünü seyirciye ve kendimize hatırlatmak, bunun farkında olmayı dürtmek: Yaptığımızın bu olduğunu düşünüyorum. Sedef’le, Ayşe’yle, Cemre’yle, Nezaket’le ve Semih hocayla çalışmak müthişti; birçok şey öğrendim oyunculuğa ve ekip çalışmasına dair.

Nezaket Erden

Semih hoca benim için sadece bir yönetmen olarak değil, insan olarak da çok kıymetli. Çok iyi vakit geçirebildiğim hocam, ağabeyim, arkadaşım. Öyle olunca çalışmak da çok keyifli oluyor. İlk kez *Uçuruma Doğru Lezzet Lokantası*’nda çalışmıştık. Aslında bana çok uzak bir üsluptu. Ama Semih hoca’nın bir özelliği var, karmaşık kavramları sade bir şekilde aktarabiliyor. Bu sayede yabancı olduğum bir çok kavramı öğrendim. Üzerine düşünme, deneme fırsatı buldum. Daha sonra İKİ’yi yapmayı aklına koyduğunda, üzerinde yazışmaya, konuşmaya başlamıştık. İKİ’de daha farklı şeylere kafa yorduk. Farklı farklı mekânlarda oynama fırsatım oldu bu vesileyle. Özellikle mekân kullanımı

üzerine çok şey öğrendim diyebilirim. Semih hocanın Türkiye gibi bir ülkede sanatçı olarak varlığı çok kıymetli. Oyunculuk ile ilgilenen herkesin mutlaka bir gün onunla çalışmasını, çalışmasa dahi tanışmasını çok isterim.

Buğra Cemre Ün

İKİ bıraksanız sonsuza kadar içinde devinebileceğim bir kurgu ve yansımaydı benim için. Oklarla tek tek sizi sonuca yönlendirecek, sona geldiğinizde ise yolun bir daireden ibaret olduğunu hissettiren cinsten.

Dışarıdan izleme ve akışkanlığına kapılma isteği oyunun içindeyken bile ele geçiriyordu bizi. Mizah dozunun gerçeklerle yoğrulma oranı o kadar ustalıklı yapıldı ki yönetmenimiz tarafından; her provada, her performansta 'Aklımızı Güldürecek' birşey bulduk. Sanırım beni oyuncu olarak en çok etkileyen şey, bu büyük hikâyenin bu kadar yalın bir dil ve basit malzeme ile anlatılabiliyor olmasıydı. İnsan olarak ise evrenin bu hâline yaşlı bir adam gibi olgun bir kahkaha atmayı deneyimleyebilmek.



İKİ ya da Daha Fazla

ÖZLEM HEMİŞ

24

Tiryakilerine yetişme kaygısı verecek denli çok sayıda oyun sahneleniyor artık İstanbul'da ve bu oyunların büyük kısmı metin merkezli sahnelemeler. Bir yazarın sesinin egemen olduğu, bu sesi duyan yönetmenin yazarın çizgisinden pek ayrılmadığı bir geleneği sürdürüyorlar. Oyunculuklar da bu yaklaşımın gereksindiği konvansiyonun içinde duruyor. Performans ve dans alanında sınırlı sayıda üretim olduğu görülüyor. Daha melez formlar ise yok denecek kadar az. Bu resmin içinde Semih Fırıncıoğlu'nun tasarlayıp yönettiği *İKİ* geride bıraktığımız 2017-2018 sezonunun farklı oyunlarından biri olarak dikkat çekiyor. Oyun, sahne üstünde egemen dilin dışında kalmayı tercih ederek, kendi lisanını paylaşmayı öneriyor. Yapıtın diyaloga girdiği öncüllerden, mesela Pina Bausch'dan ve Edward Hopper'dan, açık kalplilikle söz ediyor; gösterim kipi içinde saklamıyor, savuşturmuyor, bilakis görünür kılınıyor.

Bu referans namusu aynı zamanda *İKİ*'nin

karakterindeki oyunbaz nüvenin temelinde duruyor. Müzik, plastik sanatlar ve sahne sanatları alanından çeşitli anlar, pozlar, tekrarlar, esler yönetmeni ve bulmacaya meraklı seyirciyi meşgul eden bir oyun kurarak yerleştiriliyor. Oyunun kuralları ve araçları çeşitli katmanlarla bina ediliyor. Örneğin Fırıncıoğlu çalışırken önce oyuncaklarını üretiyor. Bunlar oyunun sadece dekoru ya da aksesuarı olarak kalmayan, oyun tasarımını yönlendiren sınırlı sayıda nesne. Oyunun kavramsal boyutunu kurgularken bu nesnelere –bir sandalye ya da bir aydınlatma- neredeyse merkeze yerleştiriyorlar.

Bir diğer katmanda *İKİ*'nin diğer bileşenleriyle diyaloga sokularak var edilmiş 11 bölümden oluşan bir metin var. Metnin üslubunu önemli ölçüde Kutsal Kitap'ın Vaiz bölümünden parçalar belirliyor. Fırıncıoğlu özellikle kaynak metnin diline öykünerek, aslında tek kişilik o vaazde gerçekte var olmayan söyleşim düzleminin ana notalarını kadim evrenden bugüne

taşıyarak yazıyor. Stanislaw Lec, W. B. Yeats, Robert Frost'tan alıntılar Fırıncıoğlu'nun metinlerinin içine kayıyor. Fırıncıoğlu'nun müdahaleleri metnin diğer unsurlarının harcı işlevini üstleniyor. Bir anlamda eski camlardan bardak yapıyor.

Gerçekçi sahnenin anlam yüklenen akışkan diyaloglarından farklı, manifestosal bir edayla söyleniyor metin. Oyuncular hem bu tasarımın parçası, hem de düşünsel ortakları olarak, her adımlarıyla örgüsüne katkıda buldukları oyunun içsel saatini işletiyorlar. Fırıncıoğlu "oynama"yı, oyunu oluşturma süreciyle bırakmayıp her gösterimde seyirciyi izleyerek, sonrasında yapımın bağrını seyirciye açarak, kendisini harekete geçiren unsurları olanca şeffaflığı ile paylaşarak tartışma arzusu taşıyor; bunu da aynı oyuncu yönelimle gerçekleştiriyor. *İKİ*'nin seyircisiyle bağını üzerine kurup sürdürdüğü bu *ludic* refleksi her an beklenmedik bir şeyle karşılaşmaya yönelik merakı ayakta tutuyor.

Semih Fırıncıoğlu'nun bir önceki çalışması olan *Uçuruma Doğru Lezzet Lokantası*'ndaki

belirgin humor *İKİ*'de biraz daha karanlık bir tona bürünüyor ama hâlâ orada duruyor. Bu ton akla Dionysos'u getiriyor. Roma'da şarapla özdeşleştirilerek etki alanı daraltılan Dionysos salt haz dolu bir esriğin, insanı kendinden geçiren "araçlar"ın tanrısı değil. Varoluşunun hikmetini yokoluşundan alan, doğmadan ölmek ve yine de yaşama tutunmak gibi büyük bir serüvenin kahramanı. Ölümle dirim gibi en temel ikilemlerden birinin titreşimini kendi bedeninde deneyimlemiş, içinde barındırdığı tüm ikiliklerin cenginde eylem potansiyelini birinden diğerine dönüştürmenin ve her koşulda hayata tutunmanın bilgisini taşıyan bir tanrı. En önemli özelliklerinden biri ritüelistik zamanı üreterek insanları bir süreliğine gündelik olanın dışına taşımaya muktedir oluşu. Pek çok ikilikle bezenen *İKİ*'nin akışına yayılan ikili karşıtlıklar oyun içinde dalga da geçilen "aydınlanmacı" acarıyla ele alınmıyor, Dionysos'un kendine özgü karanlığını taşıyan o çift değerlikli varoluş sızarak sahne üstünde bu ikilikleri hareket ve söz düzleminde taşıyan beş genç

25

Buğra Cemre Ün ve Sedef Gökçe



kadının dişil gücüne teslim ediliyor. Gündelik yaşamın içinden alınan ancak belirgin bir mesafeyle gündelik olanın kırıldığı hareket cümleleri birinden diğerine devrediliyor. Bu kırma jesti bir anlamda, bu çağda ritüelistik zamana varmak için aleladelikten bir süreliğine kopuşu sağlamanın bir yolu

gibi görünüyor. Kendi ritimleriyle müziğin oluşmasına da katkıda bulunan zamane *Bakkhalar'ının* sonsuz görünen devinimi seyirciyi içine çeken bir enerji alanı üretiyor. İstanbul yorgunu seyirci için bu kısa kopuş hayli değerli bir aralığa olanak tanıyor.



Seyirci İzlenimleri

Hale Tenger: Bu sandalye çok rahatsız

İKİ'nin beş kadın oyuncu ile izleyicinin deneyimine odaklı anlatısı, sahnedeki derinlemesine espas kurgusu, az sözle, az hareketle, minimal ama çarpıcı dekor-aksesuar kullanımı ve tüm bunlarla yarattığı algı derinliği etkileyiciydi. *İKİ*'den aklımda çakılı kalan özel bir sahne var. “Bu sandalye çok rahatsız” dış sesi ve Nezaket Erden’in çerçeve içinde adeta dondurulan/hapsedilen yüzü. Yüzündeki ifadenin, sahnedeki o görüntünün, o anın kelimelerle tarifinin neredeyse imkansız oluşu ve bu imkansızlığın –beni sanata bağlayan en kıymetli özellik olarak– yarattığı biricik “çevreleyen deneyim” anı. “Bu sandalye çok rahatsız” Rahatsız olan sandalye mi? Yoksa “rahatsız” olan bizler miyiz? Sandalye kim?

Sena Başöz: Eşanlılığı aktaran bir oyun

Semih Fırıncıoğlu'nun işleriyle ilk tanışmam 2015 yılında Salt Galata'da *Uçuruma Doğru Lezzet Lokantası*'nı görmemle gerçekleşti. Hakkında pek bir şey bilmeden gittiğim bu dans tiyatrosu beni derinden sarstı. Bu oyun, sanki her şeyin olanca ağırlığını hissettirerek hafife alıyordu. 3 yıl sonra *İKİ*'ye bu nedenle koşu koşu gittim. *İKİ*, didaktik olmadan hayatın bütününe dair söz söylemek gibi zor bir işi başarıyor. Oyunun

merkezinde sabit bir öge yok. Onun yerine hayatta olduğu gibi aynı anda paralel olarak olan, biten, dönüşen, dönüşemeyen, ilerleyen ve ilerlemeyenler var. *İKİ*, kaotik görünmeden bu eşanlılığı aktaran bir oyun. Aynı anda çok şey oluyor ve bunun oyun boyunca ölçeği değişen bir ritmi var. Bu sağlam altyapı iyi oyunculuklarla destekleniyor.

Duygu Yenal: Temel ihtiyaç ve duyguları harekete geçiren bir oyun

İKİ hem biçimsel hem de içerik açısından birbirinden kopuk parçalardan oluşan bir oyun. “İki birden iyidir”, “Canlı bir köpek olmak, ölü bir aslan olmaktan iyidir.” gibi ağır ve bağlamlarından koparılmış önermelerden oluşan metni, öncelikle seyircinin iç dünyasında, hayatta kalma ve yalnız olmama gibi temel ihtiyaç ve duyguları harekete geçiriyor, kendisini sorgulamasına neden oluyor. Oyunun biçimsel olarak parçalı oluşu, bir yandan önermeler ile ilgili düşünmesi ve kendini sorgulaması için seyirciyi zaman tanırken, diğer yandan biçimsel olarak da oyunu birleştirmesi ve anlamlandırabilmesi için ondan talepte bulunuyor. Oyunu biçimsel olarak birleştiren ışık gibi bazı öğeler aynı zamanda oyun içinde birer uyaran olarak kullanılıyor. Bu da seyircinin oyunda herhangi bir özdeşleşme yaşamasına engel oluyor.





KATS SAHNE

SANATSEVERLERİN

YANINDA!



TİYATRO - KONSER - SERGİ - ETKİNLİK



GAYRETTEPE
KATS
SAHNE

0(212)2631063 - 0(539)5452121
Müselles Sokak No:3 Esentepe
Şişli/İstanbul

**BİZİ SOSYAL MEDYADA
TAKİP EDİN!**

f t i / katssahne
www.katssahne.com

Mek'ân Sahne'nin Kadınları

ENGİN BAYSAL - ZEYNEP KIZILGÖL

28

Sizi, sahneye taşıdığı her türlü "öteki"ye dair yarattığı farkındalık ve getirdiği alternatif bakış açısıyla, Çağdaş Türkiye Tiyatrosu'nda ayrı bir yerde durduğunu söyleyebileceğimiz Mek'ân Sahne'yle birlikte ürettiğiniz projelerinizden tanıyoruz. Öncelikle, bu farkındalığın ve alternatif bakış açısının metnin üretim ve sahneye taşınma süreçlerine nasıl etki ettiği üzerine konuşarak başlayalım.

Cansu Yumuşak: Mek'ân Sahne'nin doğuş motivasyonunu ya da fikrini açık olarak söyleyemem, muhtemelen. Ancak beni Mek'ân ile çalışmaya çeken, kesinlikle oranın taze bir araştırma alanı olması oldu. Mek'ân, tekrar etmiyor, taklit etmiyor, deniyordu. Araştırıyor ve bulmaya çalışıyordu. Bu yüzden, orada, Mek'ân'la çalışan herkesin fikri kıymetli oldu.

Pelin Temur: Öncelikle teşekkürler sözleriniz için.

Farkındalık, bakış açısı, metin üretimi, sahneleme bunlar ayrı şeyler değil. Nasıl bakıyorsanız öyle bir metin üretmeye, o metnin derdini en iyi anlatacak sahne tercihlerini bulmaya çalışıyorsunuz. Bunu doğru bulduğumuz için böyle yapıyoruz. Bunu neden doğru bulduğumuza dair birçok kuramdan

birçok gerekçe bulunabilir. Hayat etrafımızda ve onu anlatılır, anlaşılır hale getirmek için bir yol arıyoruz. Bir dönüşümler toplamı olarak kendine sadakat, özgün bir kendilik olarak anlattığın kişiye sadakat ve tabii kişisel bakışımızın parçası haline getirdiğimiz haliyle kurama sadakat; hepsi bir arada.

Sezen Keser: Üretim süreçlerinde bu bahsettikleriniz birbirinden ayırarak ele aldığımız meseleler değil. Bir projeye karar verildiğinde metin yazılırken ekip o süreci takip ediyor. İçimizden yazarların ürettikleri metinleri çalışmamızın artısı bu tabii ki. Her oyun metni ve onun meselesi aslında ihtiyaçtan doğuyor. Bu ihtiyacı nasıl saptadığımıza cevap veremem, hayatı yaşıyoruz, birbirimizin hayatlarının içindeyiz ve gündemlerimiz çoğunlukla ortaklaşıyor. Üstelik yazar metni şekillendirirken neredeyse her aşamasında bizimle paylaşıyor, üzerine konuşuyoruz. Dolayısıyla metin daha yazılırken metnin meselesi kafamızda dönmeye başlıyor, oyuncu kendi gözlemini yapmaya, yönetmen / yardımcıları / asistanları o meseleyi anlatmak için uygun sahne tercihlerini aramaya başlıyor. *Peki, siz bu farkındalığın ve bakış açısının*



üretim sürecine, nasıl/neresinden dâhil oldunuz ve bu bağlamda Mek'ân Sahne'yle hangi nokta(-lar)da bir bağ/ilişki kurdunuz? Kurduğunuz bu bağın/ilişkinin, oyunlarda aldığınız farklı sorumluluklar düşünüldüğünde, tiyatro deneyiminizi nasıl şekillendirdiği söylenebilir?

Cansu Yumuşak: Örneğin, ben cüret etmeye orada başladım. Daha önce birkaç tiyatro topluluğu ile daha çalışmıştım. Diğer deneyimlerimde genel olarak canımı sıkın şey “her şeyi bilen hiyerarşik bir toplam” ve “diğerleri” arasındaki uçurumdu. Bir ya da birkaç kişi, bütün oyunun mukadderatına hâkimdi; geri kalanlar – yani asistanlar, yardımcıları, ışıkçıları hatta oyuncular bile onların ritmine uymak, hayallerini gerçekleştirmek için çırpınırdı. Ancak Mek'ân en çok bu yüzden diğer her deneyimimden bambaşka bir ihtimal açtı önümde. Biz, Mek'ân'da araştırıyorduk. Deniyor, defalarca yanılıyor, ne olabileceğini bulmaya çalışıyorduk. Bilimsel bir tiyatro arayışı bile diyebiliriz buna. Basmakalıp bir üretim anlayışından çok uzakta, gözümüzün alabildiğince açık bir sürede, sürekli arayarak, yorularak, kafa patlatarak ilerlemeye çalıştık.

Bütün bu süreç, elbette hem yazmaya devam eden yazar hem arayan ve sunan oyuncu hem görmeye çalışan yönetmen hem de sürekli gözlemeye çalışan asistanlar açısından yorucu ve yoğun süreçler oluyor. Ama sanki tadı da biraz buradan çıkıyor. İki oyun gösterimi arasında bile, aradaki günlerde provolar yapıp, geçmediğini düşündüğümüz ân'lar için yoğunlaştığımız zamanlar oldu. “Ân'latı, Mekân'da bir ân'dır” dediğimizde, bunu kastederek söylüyorsak, söylediğimiz şeyin ağırlığını da taşıyabilmek için çok uğraşıyoruz. Uzun süreli bir asistan olarak, Mek'ân'ın benim için her şeyden çok bir okul olduğunu söyleyebilirim – çünkü hepimiz için öyle. Sürekli öğrenip doluyoruz – sahnede içini boşaltmamak için, söylediğimiz şeylerin cesaretle arkasında durmak için sürekli konuşuyoruz. Bizimki gibi toplumlarda, yanıtların peşinde koşmaktan çok soru sorabilmenin ve onca sorunun içinde doğru soruyu – kaşıyan, rahatsız eden, üstü kapatılan, duyulmayan soruyu – sormanın ve yanıtı sahnede, seyirciye bırakmanın hazzını, bu “okulda” keşfettim.

Pelin Temur: Başından beri dâhildim

sürece. Ben daha çok metin yazıyorum ama yönetmenlik ve yönetmen yardımcılığı da deneme şansım oldu. Kolektif üretimin unsurlarının düzenlenmesi ve teatral ifade imkânlarıyla ilgili çok şey öğrendim Mek'ânSahne'de. Provalar boyunca oyun yazımına devam etme ve gösterimler boyunca sahneyi ve seyirci üzerindeki etkisini gözlemlene şansım olduğu için sahnenin metinden istedikleri konusunda da deneyim sahibi oldum.

Sezen Keser: Ben oyuncu olarak dâhil oldum ve süreç içinde yönetmenlik deneyimlerim oldu. Oyunculuk yaparken de yönetirken de ürettiğiniz oyunun sözünü sahiplenebilmek insana yaşadığı hayatta güçlü hissettiriyor. Bu bir oyuncunun ülkemizde az yaşayabildiği bir tatmin maalesef. Temsiller sonrası tanımadığımız insanlarla oyunun meselesi üzerine konuşurken derdini paylaştığını ve anlatabildiğini görmek üstelik bunu güvendiğin insanlarla beraber yapabilmek yaşadığım hayata devam etmemi mümkün kılıyor ve nefes aldırıyor.

30

Hazır söz açılmışken şimdi biraz da kişisel tiyatro deneyimleriniz üzerine konuşalım. Oynama/yazma/yönetme deneyimlerinizde, genelde "öteki"ye özelden cinsiyet kavramına/eşitsizliğine dair nasıl bir bakış açısı benimsediniz? Bu bakış açısının oyunculuğunuzu/yazarlığınızı/reji anlayışınızı nasıl şekillendirdiği üzerine, oyunlarınızdan yola çıkarak neler söyleyebilirsiniz?

Cansu Yumuşak: Dürüst olmak gerekirse, "Öteki" diye referanslar vererek bahsettiğimiz şeylerin, kişilerin, konumların öyle uzakta duran, bizim gidip baktığımız, sonra gelip anlattığımız bir şey olmadığını da düşünüyoruz. Herkesin acısının, aşkının, umudunun, öfkesinin bir yerden birbirine benzediği muhakkak, yoksa nasıl anlayacağız birbirimizi? Mesela, Avzer'de başta korkulacak kadar yabancı, kontrolsüz bir şey zannettiğim çocuğun, hayatında sevgi, koruma, sahiplenme gibi en temel isteklerle hareket ettiğini



sahne keşfettik. Ve bu keşif sürecini, seyir sürecine de dahil ettik. Eline koluna hâkim olmayan tekinsiz bir adam, oyun ilerledikçe "belediyenin portakal arabasının devrilişini" anlatırken bizim şaşkınlığımızı anlatıyordu aynı zamanda. Ona yüz çevirenlerin ondan başka olmadığını o da biliyordu. Aramak, buldum sanmak, kaybetmek... Bunların hepsi tanıdık duygular, içimizdeki yansımalarına baktık çoğunlukla. Bize nasıl gerçek geliyorsa, o gerçeklikle, o dönüşümle sahneye taşımak istedik. Bir sandalye ve bir torba tütün yetti mesela Avzer'e.

"Cinsiyetsizliği anlatalım!" diye özel bir çabamız olduğunu düşünmüyorum. Sadece kabul edilmiş cinsiyet yargılarının o kadar da işler olmadığını gösteren, çok güzel metinlerle çalışıyoruz. İnşa ediyor gözümüzün önünde, o sürece bile dâhil olabiliyoruz. Beklentilerimize uymayan bu dünyada, beklentileri değiştirmek, baktığımız yerle oynamak, aynanın öbür tarafını da merak etmek gibi tuhaf işlere

Sezen Keser



girişiyor Mek'ân'ın insanı. İyi ki buradayım dediğim çok ama çok zaman oldu.

Pelin Temur: “Ötekilik” sahne için riskli bir kavram. Bir yandan hikâyenin tanıdıklığını, aynılığını göstermeye çalışmak, ama “öteki”ni özgün bir birey yapan farklılıklara da sadakat göstermek gerekiyor. Biz tam burada dengede durmaya çalışıyoruz. Cinsiyetler alanında ya da başka alanlarda ötekileştirilen varoluşlara buradan yaklaşılmaya çalışıyorum ben de. Yani oyundan çıkan seyirci aynı anda “ne kadar tanıdık ve ne kadar yabancıydı” desin istiyorum. İstiyoruz. Bir yandan “bak, ne kadar senin gibi” diyoruz; bir yandan “seni bir diğerinden ayıran neyse onu senden ayıran da o” diyoruz. Bir kimliği sadece “ötekilik” üzerinden tarif etmek de, sadece “aynılık” üzerinden tarif etmek de doğru değil.

Tabii ki, egemen olan sınıfın, cinsiyetin, milliyetin hikâyesini o egemenliği yeniden üretecek biçimde bir daha anlatmayı doğru bulmadığımız için hep biraz kıyıda kalanlara

dönüyoruz yüzümüzü. Biraz ahlaki, politik sorumluluk nedeniyle, biraz ilgimizi onlar çektiği için. Ama kimlik politikalarının bu kadar ayrıntılandığı şu çağda bir yerinden “öteki” olmayan birini bulmak da zor galiba. Kimi anlatıyorsak ötekileştiği yerden anlatmaya çalışıyoruz. Çünkü insan kadar özgün bir varlık için yapacağınız her türlü genel tanım bir yerinden aşınır. Biz de hem bu ortaklığa hem ötekiliğe hem özgünlüğe vurgu yapmaya çalışıyoruz.

Sezen Keser: Anlamak benim için en önemli prensip sanırım. Hem oynarken hem yönetirken o kişiyi olduğu gibi anlamaya çalışmak ve bunu yaparken onu yargılamamak. Tabii taşınması gereken teatrallığı inceltmeden. İstiyoruz ki, seyirci izlediğini yabancılasın ama izlediğinin hissettiklerini kavrasın. Çünkü “öteki”ye dair önyargıları kırmak ya da çatlatmak ancak onun da senin gibi öfkelenildiğini, eğlendiğini, âşık olduğunu, umut ettiğini ve tıpkı senin gibi hayal kırıklığı yaşadığını görmekle mümkün olabilir. Son çalıştığımız *Apaçi Gızlar*'ın prova süreci bu açıdan biraz riskliydi. İlk defa komediye yakın bir oyun çalışacaktık ve sahneye çıkacak olanlar önceki oyunlarımıza göre daha ‘hafif’ karakterlerdi ve komik oldukları için de yeterince derinleşememeleri gibi bir olasılık vardı, ki bu olmasını isteyeceğimiz son şeydi. Provaların ilk gününden, ‘tip’ gibi görünen bu kişileri (gündelik yaşamda ‘görmezden gelinen’ ve ‘hafife alınan’ kişiler oldukları için) mümkün olduğunca derinleştirmemiz gerektiğinin farkındaydık mesela. Çünkü biz de onları hafife alıp, sadece eğlenceli ve komik olan hallerini yaşatmaya başlarsak oyunun en derinde tartıştığı/göstermek istediği “kadınlık/cinsiyet halleri” yeterince görünemeyecek ve şu an her oyundan sonra okuduğumuzu hissettiğimiz “kadınlık halleri manifestosu”nu okuyamamış olacaktık.

Mek'ân Sahne'yle kurduğunuz bağın/ ilişkisinin yanı sıra başka hangi unsurların oyunlarımızda benimsediğiniz bu bakış açısında

belirleyici olduğu söylenebilir? Bu bakış açısını geliştirirken, feminist ve queer teorilerden ve bu teorilerin tiyatroya yansımaları sonucu şekillenen kuramlardan/yaklaşımlardan hangi düzeyde yararlandınız?

Cansu Yumuşak: Onlarca yıldır, kadına ve erkeğe atfedilen bazı değerler var – kadınların kapsayıcı merhameti ve erkeklerin korkutan öfkesi gibi. Onları alaşağı etmeye çalıştık, kadınların öfkesinin ve erkeklerin merhametinin, kadınların cesaretinin ve erkeklerin utancının kaynaklarını bulmaya, üstü senelerdir kat be kat tabu ile, özlü sözlerle, basit gündelik kabuller ve şakalarla örtülen o cinsiyetsiz ruhlara ulaşmaya çalıştık. Queer diyebilir miyiz kendimize? Belki de, hiyerarşiden bunca uzak ve ikili düşünme sisteminden bu kadar ayırık, bu kadar meraklı ve bu kadar kalıpsız olduğumuz için, bunu dahi diyemeyiz. Çocuklar genelde masumiyetle ve cinsiyetsizlikle anılır – ancak çocukların içinde de toplumun biriktirdiği bir öfke, zorbalık, masallarla aşılana kötülük ve iyilik vardır. Belki, Mek’ân için sendeleyeni bir çocuk diyebiliriz. Soruyor ve yanıtların toplamından kendi gerçeğini yaratıyor. Onun içinde büyüyor – halen büyüyor.

Elbette birlikte çalışmamızı mümkün kılan bir fikir birliği içindeyiz de birçok konuda. Kendi “ötekilik”lerimizi birbirimize döktüğümüz çok anımız var. Şöyle bir oyun yapacağız, hadi oturup şu kuramı okuyalım gibi bir pratiğimiz olmadı, açıkçası. Onun yerine, “şöyle bir oyunun” içindeki “öyle” insanların şarkılarını, sevdalarını, ilişkilenmelerini konuştuk.

Pelin Temur: Elbette birçok alandan besleniyoruz. Bir kuram, metnimize ve sahnenize sinecek kadar sizin olduktan sonra neyi, nereden aldığımızı ayırt etmek güçleşiyor galiba. Dolayısıyla hangi kuramdan ne aldığımızın dökümünü yapmak zor benim için. Elbette queer ve feminist kuram ilham verici kaynaklarımdan.

Kuramın çözümleyici aklıyla hayata bakmak ve hayatın karmaşık akışıyla kuramı

sentezlemek; böyle bir döngü var sanırım.

Tüm bu konuştuklarımızdan hareketle, genel olarak Mek’ânSahne’yi özel olarak da kendinizi feminist ve/veya queer tiyatro içerisinde konumlandırabilir misiniz? Ya da sizin için, bu kuramlardan, teorilerden, yaklaşımlardan ayrı, “öteki”ye ve cinsiyet kavramına/eşitsizliğine dair inşa etmeye çalıştığınız bir dilden/konumdan söz etmek daha mı doğru olur?

Cansu Yumuşak: Bizim sorumuz ne, derdimiz neyle gibi didaktik sayılabilecek yaklaşımlarla peşinde koştuğumuz mutlak yanıtlar yok. Biz, kendi merakımızı kendi meramımız yaptık süreç içinde. *Gızlar’ı, Aşklar’ı, Bernarda’yı* ve kızlarını, *Tevâfuk’ları, Kuyu’nun* kadınlarını, Avzer’i, Seher’i ve Ali’sini hep gördüğümüz yerden, sordüğümüz şekilde tanımaya çalıştık.

Mek’ân araştırmaları içerisinde, aslında, üstün hiyerarşi yalnızca söylemek istediğimiz şeyi, söylemek istediğimiz şekilde söyleyebilmek çabasında. Hepimiz bu çabanın esiriyiz. Bazen o kadar çok arıyoruz ki, bulamayıp bazı projelerden vazgeçtiğimiz, ya da onları bir süreliğine ertelediğimiz oluyor. Onun için yeterli gücü yeniden bulunca, yeniden başlayabiliyoruz elbette. Asıl derdimiz illaki söylemek değil aslında, bir yandan kendimiz de keşfetmeye çalışıyoruz. *Kuyu*, mesela, bizim kadınların acılarıyla birlikte yürüdüğümüz uzun, derin, karanlık bir yola dönüşmüştü. *Apaçi Gızlar* çalışırken de başta kahkahalarla güldüğümüz şakalardan utanmayı öğrendiğimizi söyleyebilirim. Biz de, seyircinin o kısıtlı zamanda elinden tutup yürürken yolunu aydınlatan, ona yol gösteren metinlerin yorucu sorularıyla boğuşuyoruz.

Pelin Temur: Her iki teorinin de birikimi ve verdiği ilham göz ardı edilemez. Tabii ki Mek’ân Sahne’yi orada konumlandırabilirsiniz; beni de. Ancak söz konusu olan tiyatro olunca her zaman kuramı aşan bir içerik üretimi mevcut. Belki tüm uygulama alanları için böyledir. Kuram yetersiz olduğu, eksik kaldığı için değil; uygulama onun hayattaki karşılığını aradığı için ve hayat her zaman kuramdan fazlası

olduğu için. Kuramdan alıyor ve onu hayatla sınayıp tartışarak genişletmeye çalışıyoruz. Bu, tiyatronun doğası gereği, kendiliğinden böyle.

Temelde, “kimlik” olarak kabul ettiğimiz şeyin ne kadarının “inşa edilmiş” olduğu üzerine kafa yoruyoruz galiba. Ve “bak, insan, nasıl da taşıyor senin bildiğini sandığın tanımlardan” diyoruz. O yüzden seyirci özgün bir kendiliğe çarpsın ve kafası karışmış olarak çıksın istiyoruz salondan. Öteki veya benzeri, biriyle tanışsın, ona biraz yakından baksın ve gördüğü şeyin kendine haslığından büyülsün istiyoruz. Tanıştığı insanın/oyun kişinin bireyselliğini ve toplumsallığını aynı anda sezsin istiyoruz.

Bu doğrultuda Türkiye’de ve özel olarak da Ankara’da inşa etmeye çalıştığımız dilin/konumun seyircide nasıl bir karşılık bulduğuna inanıyorsunuz? Seyirciyi sunduğunuz seyir deneyimine dair onlardan nasıl geri dönüşler aldınız? Bu geri dönüşler oyunlarınızın içeriğinin ve biçiminin şekillenmesinde ne ölçüde belirleyici oldu?

Cansu Yumuşak: En sevdiğim yeri neredeyse fuaye oluyor oyunların. Onlarca kez oynansa bile, onlarca farklı zamanda ve farklı insanlara oynadığımız için onlar neler hissetmiş, düşünmüş, hep merak ediyoruz, hep soruyoruz. Genelde en çok gelen soru da, yukarıda söylediğim gibi, “Gidip baktınız mı bu insanlara? Nasıl bu kadar iyi tanıyorsunuz?” oluyor. Sevgili seyirci, sen de gidip bakmadın çok büyük ihtimalle, ama sen de görünce tanıyorsun. Çünkü aslında sende de var oradaki ötekilik, o pespayelik. Bizde de var, iyi ki var. Bunları kapalı kutular gibi düşünüp hangisini ne kadar açarsak o kadar çıktığını, bu çıkanların toplamının da bizim benliğimizi kurduğunu söylemek mümkün oluyor genelde.

Seyircinin yorumunu daima dikkate aldık. Zaten birçok dış gözle çalıştığımız için (en çok da biz asistanlar bu görevi ediniyorduk) hazırlıklı oluyorduk. Sorular her zaman şaşırtabiliyor. Bütün bu sürecin en güzel tarafı, “bizi ve seyircileri en azından bir konuda

düşünmeye sevk etmesi” diye düşünüyorum.

Pelin Temur: Oyunlarımız çıktığında bir süre oyun sonrası söyleşileri yapıyoruz ve aldığımız geri bildirimleri değerlendiriyoruz. Zaten bize “oyun çıktı” rahatlığı biraz geç geliyor. Yani oyun sahnelenmeye başladıktan sonra da provalarımız devam ediyor. Elbette bu provalarda seyirciden aldığımız tepkileri ve söyleşilerdeki eleştirileri dikkate alıyoruz.

Seyirci bize çok sahip çıktı. Devamlı bir seyirci kitlemiz oluştu ve kulaktan kulağa genişledi. Mekanı da, oyunlarımızı da, dilimizi de sahiplendiler. Sadece sevip takip etmek anlamında değil; dahil ve destek olmak anlamında da. Devamlı seyircilerimizden kadromuza katılanlar oldu mesela. Biz, acemi sosyal medya kullanıcıları dışında, bir tanıtım yapmadık. Ulaştığımız seyirci, bizi izleyen seyirciler aracılığıyla oldu. Biraz kulaktan kulağa yani.

Sezen Keser: Oyunun ilk gösterimiyle beraber çalışma süreci zemin değiştiriyor aslında, durmuyor. Oyunlar çıktıktan sonra bir süre temsil sonrası söyleşiler yapıyoruz. Bu söyleşilerde seyirciden aldığımız geri dönüşler bizim için çok önemli ve oyuna katkısı çok büyük.

Seyirciler oyunları sahipleniyor. Yani sadece seviyorlar demek değil bu, meselelerini sahipleniyorlar. Ve bir parçası olmak istiyorlar Mek’ân Sahne’nin.

İki erkeğin bir otel odasında zamana yayılan ilişkilerini izlediğimiz Tevâfuk oyunumuzun bir temsilinden sonra söyleşide bir seyirci, aslında iki erkeğin ilişkisiyle ilgili önyargıları olduğunu ama bunun ancak oyunun neredeyse yarısında aklına geldiğini söylemişti. Bir arkadaşı oyun hakkında hiç bilgi vermeden, onu kolundan tutup getirmiş ve söyleşide oyundaki aşka ikna olup, kendisi için çok farklı bir deneyim olduğunu ve düşünmesi gerektiğini söylemişti biraz da sıkılarak. Bu örnek aslında seyircimizi de özetliyor gibi geliyor bana. Birileri izliyor ve etkilenip, etkilenmesini istediği bir başkasını tutup kolundan getiriyor.



DOSYA

Türkiye’de Feminist Tiyatro

HAZIRLAYANLAR: FEMİNİST ÇABA
(TİJEN SAVAŞKAN, EYLEM EJDER,
ZEHRA İPŞİROĞLU, HANDAN SALTA)

TİJEN SAVAŞKAN

34

Tüm dünyada kadınların toplumsal ve politik hakları için mücadele ettikleri birinci dalga feminist hareket zaman içinde toplumsal cinsiyet rollerinin incelenmesine evrilerek, yoğun biçimde disiplinlerarası bilimsel çalışmalarla ve araştırmalarla hem bilim hem de sanat alanlarında önemli yollar katetti.

Tiyatro alanında ise bu araştırmaların izdüşümü sadece kuramsal alanda değil, uygulamaya yönelik üretim süreci, sahne dili, temsil biçimleri, seyirci alımlamasına odaklı yeni dramaturji ve estetik arayışlara yönelerek performans düzlemindeki denemelerle son derece köktenci ve yaratıcı bir sürece dönüştü. Çünkü Feminist Tiyatro kavramı kadın oyunlarından farklı olarak sanatsal bir bağlamdan öte kültürel bir temsil biçimi ve politik anlamda bir platform tiyatrosu olma niteliğiyle, özünde sorgulama, bilinç yükseltme ve dönüştürme misyonu taşıyor.

Bu anlamda feminist bir tiyatro şablonundan ve gerisindeki kuramlardan değil, kültürden kültüre, ülkeden ülkeye ve kuşaktan kuşağa değişebilen politik ve kültürel tanımları

olabilecek feminist tiyatrolardan, uygulama ve deneyimlerden söz etmek gerekiyor. Bu nedenle tüm araştırmalardan elde edilen birikimlere ve geniş bir kuramsal altyapıya karşın, Batı’da bir feminist tiyatro tanımını yapılamaması ve bundan özellikle kaçınılması oldukça anlamlı görünüyor.

Feminist tarihsel -revizyonist eleştiriyi de kapsayan bu alan feminist okuma yöntemleri, bazı feminist konumlar(liberal, radikal/özcü ve sosyalist-feminist) yapıbozum ve gösterge bilimin alandaki kullanımı, Freud ve Lacan’ın eleştirel yeniden okumasıyla ortaya çıkan Fransız Feminist Kuramı, beden yazımı, bazı temel sahne stratejileri vb. gibi bir çok önemli kaynağa bakmayı gerektirse de şimdilik giriş niteliğindeki bu dosyasının konusu değil.

Ancak alanda küçümsenemeyecek sayıda kaynağın ve çalışmanın varlığını ve özellikle Batı’da 80’li yıllardan itibaren üretilmiş ve feminist dramaturjilerle sahnelenmiş çok sayıda feminist oyun olduğunu not düşelim. Tabii amatör çalışmaları ve grupları, “Magdalena Projesi” gibi değerli projeleri ve bu alanda yapılan önemli konferansları ve

belgeleme çalışmalarını da hesaba katarak.

Bu araştırmalardan çıkan ortak sonuçlardan biri, üretim açısından kadın eserlerinin nasıl ve niçin yok edildiği, hasır altı edildiği ya da marjinal bırakıldığı sorularıyla, temsil açısından kadın cinsinin sahnede kendisi olarak niçin hiç bir zaman temsil edilmediği ve ilk çağlardan beri temsil edilen bu kadın imgesinin varlığının nereden kaynaklandığı sorgulamasında dğğmleniyor. Temsil edilen bu kadın imgesinin geçmişte, yalnızca eril bakış tarafından değil aynı zamanda sahnede erkek oyuncular tarafından üretilmiş olması ve bu imgenin ya da türevlerinin günümüze dek kadının kendisi yerine temsil edilemediği bir gerçek. Oysa kadınların tiyatrodaki kendi yaşantısını yansıtmaya ve kendi alanını yaratma isteği belki tiyatro tarihi kadar eski. Bu nedenle 70'li yıllardan sonra ciddi bir kayıt tutma ve belgeleme çabası çok anlamlı. Çünkü eril kültür içindeki ayrımcı yaklaşımlar nedeniyle, geçmişteki kadın kültürleri ve üretimleri gibi bugünküler de kayıtsız ve belgesiz kalabilir. Ya da eril bir bakışla değerlendirilen oyunlara uygulanan kriterler, feminist oyunlar için her zaman doğru eleştiri yöntemleri olamayabilir.

Ülkemize gelince, özellikle darbe sonrasında rastlayan 80'li yıllarda bir boşluk sonucu kendine yer açan ve gelişmeye başlayan feminist hareket, tiyatro alanında ancak 90'lı yılların ortalarında başlamış, profesyonel üretimler ise neredeyse 2000'li yıllardan sonra görünür olmuştur. Genelde sol görüşlü kadın grupları ve sendikalarda gelişen kadın çalışmaları içinde, amatör tiyatro etkinlikleri bilinç yükseltme ve farkındalık odaklı olurken, diğer yandan akademik çevrede ve üniversitelerde klüp faaliyetleri içinde ya da tiyatro okuyan kadınlar alana ilgi duymuş ve ülkenin kendi dinamiklerine ve Türkiyeli kadınların kendi feminist konumlarına göre ortalama 20 yıllık bir birikimi olan feminist tiyatro çalışmaları, performanslar, yayınlar ve çevirilerle bugüne gelmiştir.

Feminist tiyatroların farklı coğrafyalardaki toplumsal, kültürel ve sınıfsal dinamikleri ve toplumsal cinsiyet kavramının farklı görünümüne karşın bazı ortak stratejileri paylaştığı ve doğası gereği zaman zaman benzer üretim biçimlerini uyguladığı görülmektedir.

Şöyle ki, feminist oyunlar genellikle kolektif bir yapı içinde, feminist ya da sosyalist feminist gruplar tarafından, bazen de bir yazarla işbirliği ya da grupların metinlerini de kendi yazdıkları çalışmalarla ilerliyor. Performansın okunması sadece sahnede değil oyunun hangi mekanda, bölgede, nasıl bir seyirci karşısında, sınıf, cins, toplumsal konum vb. bağlamlar da göz önüne alınarak yapılıyor. Örneğin oyunlar bazen erkek seyirciye kapalı, sadece kadınlar için sahnelenebiliyor. Genellememle birlikte, bu gruplar içinde lider ya da yönetmen statüsü yok ya da eritmeye çalışılıyor. Kolektivizm ve kolektif üretim anlayışıysa oldukça önemli.

Seyirciyi edilgenleştiren, belli normlara uymayı gerektiren bir retorikten de söz edilemez. Ancak farkındalık, bilinçlenme ve bilinç yükseltme feminist ya da materyalist feminist bir retorik olarak kullanılabilir.

Kadının var olan erkek egemen temsil biçimine meydan okuyan bazı ortak retorikler; cinsel rolleri tersine çevirme ya da geleneksel basmakalıp rolleri taşıma ve hiciv yoluyla sergileme; tarihsel figürleri rol modeli olarak kullanma ya da kadının doğrudan baskı altındaki konumunu gözler önüne serme. Bunların cinsiyetle ilgili olanları toplumdaki yaygın toplumsal cins temelli geleneğe meydan okumak ve göz ardı etmek, tarihle ilgili olanlar, olumlu kadın imgeleri yaratmak ya da tarihte gizli kalanları açığa çıkarmak için tarihe başvurma eğiliminden kaynaklanıyor. Sonucusu ise söz edilen baskıyı tüm bağlamlarıyla eleştirel bir bakışla gösterebilmeyi hedefliyor.

Feminist tiyatroların biçim anlayışında da

“Feminist Tiyatro sorgulama, bilinç yükseltme ve dönüştürme misyonu taşıyor”

bazı genel kriterlerden söz edilebilir. Kadının yaşamı ve deneyimlerini yansıtabilecek, parçalı, kesikli sembolik olanı hem dil hem de anlam düzeyinde zorlayan, günümüze dek birikmiş teatral gelenekleri kendi amaçları için dönüştürebilen ya da yeniden yapılandıran/ yapıbozuma uğratan oldukça açık ve esnek bir biçim anlayışı belirgin. Ayrıca realist öyküleme ve kronolojik zamanı kıran bir yapı ve doğaçlamalara dayanan atölye çalışmalarından çıkan, kişisel deneyimlerin önem kazandığı ve referans olabildiği yeni sahne buluşları feminist tiyatroların bazı biçimsel özellikleri.

İletişim açısından ise, grupların çalışma biçimi öncelikle araştırma döneminde oyuncu bireylerin kendi feminist inançlarını sorgulayarak başlıyor. Oyun içinde feminist mesaj ortaya çıkıyor. Daha sonra seyirci ile duygusal düşünsel işbirliği yoluyla bu mesaj sahnede gösterilirken performansın kendisi oyuncuları daha ileri düzeyde ikna ediyor. Ancak çoğu zaman oyunların sonu açık ya da yeni sorular üretebilecek biçimde esnek bırakılıyor ve boş alanlar yaratılıyor. Oyun sonrası seyirciyle iletişim de oldukça önemli. Seyirciyle söyleşi dışında tiyatro sonrası toplumsal pratik seyirciyle hiyerarşik olmayan bir işbirliği ve iletişim, onu tiyatro dışında en azından düşünsel düzlemde eyleme geçirebilme mekanizmaları oluşturabiliyor.

Performansların star merkezli olmayıp genelde grup performansına ağırlık verilmesi ve seyirci merkezli olması ve seyirci alımlamasının tiyatro dışına taşırılması da önemli hedefler arasında.

Feminizm bir strateji gibi düşünüldüğünde, değişim için bir proje olarak, her türlü feminist yaklaşımın birlikte değerlendirilmesi gereği anlam kazanıyor. Bunun için tiyatro üretimlerinde bir kaç önemli kriterden söz edilebilir.

Seyircinin rolünün önemi, çalışma pratiği ve tiyatro çalışanlarının bakışlarıyla uygulama

aşamasında gelişen kuramların önemi, yalnızca yerleşik, geleneksel eleştiri kuramları değil feminist tiyatroyu değerlendirebilecek yeni yolların geliştirilme zorunluluğu, feminist fikirlerin oluşturduğu tiyatral biçim ve yapıların değişken niteliğinin tanınması ve kabulü ve son olarak feminist yaklaşım ve fikirlerin çeşitliliğinin önemi ve kabulü.

Tüm bunlardan söz etmemin nedeni Türkiyeli feminist tiyatro emekçilerine sordüğümüz soruların bu bağlamları da göz önüne alınarak değerlendirilmesi ve bu 20 yıl içinde bizdeki feminist tiyatroların yerel özellikleri ve kişisel seçimleri kadar evrensel kriterlere mesafelerini de görebilmek.

Örneğin konu seçimi bağlamında, kendi kültürümüzde ya da coğrafyamızdaki mit ve efsaneleri yeniden okuma (*Ferhat ile Şirin, Troyalı Kadınlar*) geçmişte, tarihe gömülmüş, adı unutulmuş önemli kadınların sahnede yeniden temsili (*Zabel*), Halide Edip, Afife Jale vb. (*Allahısmarladık Cumhuriyet*) Melek Kobra (*Melek*) güncel hayatımızla ilgili, kendi kültürümüzden ve yaşantımızdan kadın öyküleri (*Otobüs, 7 Kadın, Bir Kadın Uyanıyor*, vb.); şiddet, göç ve savaşlarla eril ideolojilerin ittifakının gözler önüne serildiği *Çernobil'den Sesler, Antabus, Lena, Leyla ve Diğerleri* vb.) ya da tiyatro tarihimiz içinde Cumhuriyet'le birlikte gözden düşen Ermeni kadın oyuncular ve kantocuları temsilen yeni bir oyun Mari ve Nıvart'ın öyküsü *Unutulan*.

Türkiyeli feminist grupların çalışma modelleri de kendilerine özgü. Çoğu kolektif bir yapılanma ve kolektif oyun yazımını benimsese de bazıları araştırmalardan, tanıklıklardan ve sözlü

tarih çalışmalarından beslenerek ya da kendi kadınlık deneyimlerinden yola çıkarak bireysel çalışmalara imza atıyor. Bazen de yoğun dramaturji çalışmalarıyla repertuvarlarını oluşturduklarını görüyoruz.

Çalışma modelleri de genelde alternatif tiyatro tekniklerinin kendi amaçları için kullanılması, ve doğaçlamalarla ilerlerken, bazı grupların ezilenlerin tiyatrosu, batıdaki kadınların beden çalışmaları ve kendi biriktirdikleriyle (bedensel/ düşünsel) zenginleştiğine tanık oluyoruz.

Bu giriş dosyasında akademik kökenli feminist kadınların ya da grupların tiyatro dünyamızda görünür olan profesyonel üretimleriyle ilgili sorulara verdikleri yanıtları, bunlardan Tiyatro Boyalı Kuş'un ise öncü kimliğiyle daha kapsamlı bir tanıtımı var. Topluluğun Kurucusu Jale Karabekir Tiyatro Boyalı Kuş'u anlattı.

Sadece İstanbul değil Ankara'da da alanda üretim yapan tiyatrocuların söz edebilmek adına Yeraltı topluluğuna da yer verdik. Yeraltı feminist dramaturjilerle çalışan ancak kendilerini sadece feminist olarak tanımlamayan özel bir topluluk. Kolektifi tanıtmak üzere, çalışma modelleri, dramaturji anlayışları ve üretimleriyle ilgili genel bilgilerin olduğu yazıyı Hakan Altun kaleme aldı.

Dosyada ayrıca Handan Salta'nın kaleme aldığı sezondaki feminist ya da kadın oyunlarını değerlendiren bir eleştiri yazısı, feminist bir amaçla yazılmadığı halde, feminist bakış açısına göre yorumlanabilecek/ okunabilecek bir oyunla ilgili benim yazdığım bir inceleme yazısı *Allahısmarladık Cumhuriyet* var.

Dosyamızda İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümü'nden bir akademisyenin, Fakiye Özsoysal'ın bu alanda verdiği ders içerikleri ve yönettiği tezlerle ilgili sorularımıza verdiği yanıtlar aracılığıyla da bir model olarak

“Kadınların tiyatrodaki kendi alanını yaratma isteği tiyatro tarihi kadar eski”

Türkiye’de feminist tiyatronun akademik dünyadaki karşılığında söz edeceğiz.

Konumuz Türkiye olmasına karşın, İngiltere’de yaşayan Türkiyeli tiyatrocuların Galler bölgesinde farklı mekânlarda sergiledikleri ve bir kadın orkestrası görünümündeki müzikli performans *Enough is Enough*'a da dosyamızda yer verdik. Proje İngiltere’de erkek şiddeti, taciz ve enseste odaklı kadın sorunlarını çok farklı bir biçim ve seyirci iletişimiyle aktarmasıyla dikkat çektiği için ve Türkiyeli sanatçıların üretimi olduğundan dosyamızda yer alıyor. *Enough is Enough*'ı hayata geçiren iki kadın emekçi Meltem Arıkan ve Pınar Öğün bu oyunu yapma amaçlarını ve oyunla ilgili bazı detayları bizlerle paylaştı.

Yine İngiltere’den Meral Harmancı'nın feminist bir performansla yönelik eleştirisini, *No Way Out* oyunu aracılığıyla bu alandaki üretimleri ve eleştiri kriterlerini okuyucuya tanıtmak üzere dosyamıza aldık.

Dosyayı yapma amacımız ise , bu sayıdan itibaren toplumsal cinsiyet, feminist tiyatro ve feminist dramaturjiler bağlamında düzenli olarak bir sayfa açmak ve toplumsal cinsiyet ve feminist bakış açısıyla eleştiri ve inceleme alışkanlığına katkıda bulunarak coğrafyamızdan feminist tiyatro üretimlerini belgelemeye çalışmak. Bu yolla feminist eleştiri kriterlerinin kullanıldığı, tartışıldığı eleştiri/ inceleme yazıları ve söyleşiler, gözardı edilen, kenarda kalan ve varolan kriterlerle değerlendirilmesi zor olan ya da hiç değerlendirilemeyen kadın üretimleri de tiyatro tarihimizde görünür olacaktır.



Feminist Tiyatroculara Sorduk

TİJEN SAVAŞKAN

38

Bu bölümde ortalama 20 yıllık bir süreçte kendilerine feminist diyen, bu farkındalık ve bilinçle üreten bazı gruplar ve yazarlara, bir de kendilerini doğrudan böyle tanımlamayan ancak çalışma modelleriyle burada yer alması gerektiğine inandığımız bir kadın grubuna Hareket Atölyesi'ne yer verdik. Sorulara verilen yanıtlar, bir yandan Türkiye'de feminist tiyatronun nasıl bir yol aldığını tematik, biçimsel ve üretim stratejileri olarak izlememizi sağlarken, hem kendimize özgü/ yerel olanı hem de Batı'daki çalışmalardan hangi anlamda yararlandığını ortaya çıkarması açısından anlamlı. Seçilen bu gruplar ve yazarlar birbirinden çok farklı ve özgün çalışmalar üretmiş ve hâlâ üretmeye devam ediyor. Burada yer almayan ancak BGST kadın çalışmalarını feminist oyunlar yazarak başlatan Sevilay Saral'a gelecek sayıda daha uzun yer vereceğimiz için adı şimdilik sadece BGST içinde geçiyor. Burada olması gereken en eski feminist tiyatroya, Tiyatro Boyalı Kuş'a ise sorular dışında daha geniş bir yer verdik.

Tijen Savaşkan: *Oyunlarınızı feminist tiyatro örnekleri olarak mı yoksa kadın oyunları olarak mı değerlendiriyorsunuz? Bu farkı sizce ne yaratıyor? (Metnin oluşturulması ve üretim süreci; sadece kadın konusu değil, konudan bağımsız olarak dramaturjinin farklı olması; oyunculuk çalışmalarındaki fark; kolektif araştırma ve üretim süreci; diğer.)*

BGST (Aysel Yıldırım-Duygu Dalyanoğlu): Oyunlarımızı feminist tiyatro örnekleri olarak değerlendiriyoruz. Yukarıda sayılan tüm seçenekler bu farkı telaffuz etmemizde rol oynuyor. Kadın hikâyelerini sahnelerken bunu bir toplumsal cinsiyet analizine tabi tutuyor ve oyun karakterlerini yazarken ve sahnelerken feminist bir dramaturji çerçevesinde yaratıyoruz. Fakat bunu yaparken metin oluşumu, üretim süreci, sahneleme ve kadro politikasını da feminist bir dünya bakışından hareketle yaptığımızı söylemek isteriz. Örneğin feminist tiyatro oyunlarımızda oyunculuk, yazarlık, tasarım, rejî gibi alanlarda kadın sanatçıların rol aldığı

bir kumpanya yapısı kuruyor ve bu kumpanya yapısı içinde deneyim aktarımına ve kolektif üretime imkân tanıyan bir ortam yaratıyoruz.

Elif Ongan Tekçe (Yersiz Kumpanya): Kolektif araştırma ile gerçekleşen üretim sürecinin, oyunun feminist bir dil oluşturmasını sağladığını düşünüyorum. Oyun yazım ve sahneleme dili eril dilin yapısı karşısında kadının varlık sorunu yaşaması üzerine kurulu zaten... Oyun politik bir dili olması açısından da sorgulayıcı bir yapıyı kuruyor. Bütün bunlar birleşince feminist bir tiyatro olduğumuzu düşünüyorum. *Unutulan* oyunu yazılma evresinden itibaren oynanma biçimi ve sahnelemedeki farklılığıyla da başka bir dil oluşturma çabası içinde... Gerçekçi bir oyunculuk ve gerçekçi bir sahneleme dili yaratmayı istemedik.

Zeynep Kaçar: Toplumsal cinsiyet rolleri üzerine düşünüp yazdığım için oyunlarım genel anlamda feminist oyunlar olarak adlandırılabilir. Metinleri çok parçalı, tekrarlı, pek çok tiyatro türünün iç içe geçtiği bir biçimle kaleme alıyorum. Ayrıca dilde de kadına özgü ritim, döngü ve müzik yaratma gayreti içindeyim. Birkaç ay kafamda her ayrıntıyı tamamladıktan sonra, bir/iki hafta arasında yazma işini bilgisayar başında tamamlamış oluyorum. Çok parçalı ve belli bir türe ait olmayan metinler yazdığım için bir anlamda yapı bozumdan yararlandığımı söyleyebilirim. Olabildiğince anlaşılır, üstten bakmayan, öneride bulunmayan oyunlar yazmaya çalışıyorum. Sanatsal haz, seyircide bir parça merak, boşlukları doldurma zevki ve anlayıp bulma çabası oluşturmakla ilgili bence. O yüzden soyut bir dünyanın içine gerçek insanı yerleştiriyorum. Hem tanıdık hem bilinmeyen bir dünyayla karşılaşıyor seyirci. Prova aşamasında kolektif bir süreç yaşanıyor. Elbette prova yönetmenin dünya yaratmasına hizmet etmelidir. Yine de her görüş, her doğaçlama, her fikrin önemi çok. Ve



Tijen Savaşkan

elbette işbirliği içinde hiyerarşi oluşturmadan tiyatro yapmak ortak bir coşku yaratmak için işe yarar bir metot.

Zeynep Günsür (Hareket Atölyesi): Oyunlarımızı bu şekilde kategorize etmiyoruz. Kadınlardan oluşan bir ekip olmamız elbette ürettiğimiz çalışmaların içeriğini ve yaratıcı yöntemleri, özellikle farklı dramaturji modelleri, kolektif araştırma ve üreçlerini belirliyor.

Zehra İpşiroğlu: Hem feminist hem de kadın oyunları kategorisine girebilecek üç oyun yazdım şimdiye değin. Üç yıldır Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda sahnelenen, kadın ve göç sorununu ele alan *Lena Leyla ve Ötekiler* oyunu, belgesel kara güldürü *Memleketinden Kadın Manzaraları* ve Almanya'daki bir tiyatro için yazdığım *Türk Alman Göç Yılları*. Her üçünde de kadınların yaşadıkları sorunlar toplumsal cinsiyet odaklı geliştiği için feminist tiyatro tanımını yanlış değil sanırım. Her üç oyunda da kadına dayatılan roller kültürel ve toplumsal bir bağlam içinde



Zehra İpşiroğlu

“Dünya görüşü olarak ortak bir paydada buluşuluyorsa bu çok verimli çalışmalara yol açabilir”

şiddetli bir karşı duruş söz konusu. *Lena Leyla ve Ötekiler* ise bir kadının kimlik arayışını gündeme getiren psikolojik yapı bir oyun. Kadın ataerkilliği içselleştirdiği oranda bir kısır döngünün içine giriyor. Bundan kurtulmak için de yeni kimlikler üretmeye çalışıyor. Kısaca bu oyunda kadın sorunları bir büyüteç ardından iç dünyanın derinliklerine inilerek gösterilirken, öteki oyunda dürbünün tersinden bakılıyor sorunlara; anlatan ile anlatılan arasında belli bir uzaklığın oluşması kadınlarla özdeşleşmeyi engellese de toplumsal ve politik bağlantıların daha net ortaya çıkmasını sağlıyor. Ayla Algan’ın sahnelediği *Lena Leyla ve Ötekiler* oyununda Cihan Bıkmağ’ın oyunculuğu bence etkileyici. Rolle çok özdeşleştiği ve rolü birinci elden yaşadığı için zaman içinde öyle bir ustalığa erişti ki oynamıyor gibi. Benzer bir çalışmayı Filiz Coşkun’ın performansı *Özveri*’de izlemiştım. Ama teyzesinin yaşamını canlandırdığı bu oyunda çok klasik bir kadın öyküsü söz konusu, oyunun toplumsal cinsiyetle ve feminizmle hiç ilgisi yok. Yani sorunları sorgulamıyor, tersine kadının yazgısı buymuş gibi olduğu gibi kabul ediyor. Oyunculukta feminist bakışın olması sorunların ve çatışmaların çelişkileri içinde canlandırılmasını koşulluyor. Cihan’ın dışavurumcu bir oyunculuğu var ama bu rol mizaha ağırlık veren bir oyunculuğa da geniş çapta fırsat veriyor. Oyunları hep gerçek öykülere ve belgelere dayanıyor, kadınlarla söyleşiler yapıyor, sonra da bunları malzeme olarak kullanıyorum. Amacım sadece eril bir toplumda kadınların nasıl ezildiğini göstermek

gösteriliyor. Bu yaklaşım kadının yaşadığı sorunları ataerkil bir sistemin ürettiği sorunlar olarak sergilediği için kadını kurban olarak göstermekten kaçınıyor. Sorunları, eril zihniyeti sorgulayarak değişebilirliği içinde sunuyor. Feminist olmayan oyunlar kadının yaşadıklarını kaçınılmaz bir kadermiş gibi sunuyorlar, kısaca eril bir zihniyetin ve kadına dayatılan rollerin temellerine inemiyorlar. Kadın sorunları yüzyıllardır ele alınıyor ama sorunları farklı bir bakışla yoğuran ve kadın bakışını temel alan feminist yaklaşım nispeten yeni bir yaklaşım. Bu açıdan ikisini birbirinden ayırmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Konuya bu açıdan baktığımızda dramaturji anlayışı da değişiyor. Sözelimi erkek egemen bakışın tersyüz edilmesi ya da kırılması her üç oyunda da mizaha yol açıyor. Bertolt Brecht’in tanımıyla olağan saydığımız şeylerin hiç de olağan olmadığını gösteren bir tür yabancılaştırma tiyatrosundan söz edebiliriz burada. Yaşadığımız toplumdaki farklı toplumsal katmanlardan gelen kadınların sorunlarını ele aldığım *Memleketimden Kadın Manzaraları*’nda eril zihniyeti sorgulayan mizah çok belirgin bir biçiminde kara mizaha ve taşlamaya dönüşüyor. Ataerkil dayatmaya

Aysel Yıldırım



değil, aynı zamanda kadınların da bu duruşu nasıl içselleştirdiklerini sergilemek. Bence oyun yazmanın en heyecan verici yanı kolektif bir yaratıcılığa yol açması. Yani yazdığım bir oyuna yönetmen kendi bakış açısıyla bakıyor, oyuncular da kendi yaratıcılıklarını kullanarak oyunu sahneye taşıyorlar. Dünya görüşü olarak ortak bir paydada buluşuluyorsa bu çok verimli çalışmalara yol açabilir.

Tijen Savaşkan: *Toplumsal cinsiyet ve tiyatro bağlamındaki farkındalığımız hangi yıllarda ve hangi kaynaklar vasıtasıyla başladı.*

BGST: Bizler Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları kökenliyiz, amatör tiyatrodan geliyoruz. Bununla birlikte mensup olduğumuz topluluk her zaman alternatif/avangard tiyatronun önde gelen topluluklarından biri oldu. 80'lerin sonlarından beri, alternatif, sistem karşıtı dünya görüşü burada tiyatro yapan insanların eyleme ve sanat yapma biçimlerinde belirleyici olmuştur. Feminizm de bu sistem karşıtı hareketler arasında en güçlülerindendi. 2. Dalga kadın hareketi, 80'lerle birlikte Türkiye ve dolayısıyla yaşadığımız kampüste de, bizlerin de eyleyicisi olduğu bir yapıda gelişti, güçlendi. Örneğin Feminist Kadın

“Yaşama feminizmle baktığınızda doğal sayılan çok şeyi sorgulamaya başlıyorsunuz, kafanızdaki kalıpları da”

Çevresi'ni 80'lerin sonunda Boğaziçi'nde sanat yapan kadınlarca, bağımsız bir feminist yapı olarak kurduk. 2000'li yıllarda, yine BÜKAK -kadın araştırmaları kulübünü kurduk. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ve tiyatro bağlamındaki farkındalığımız üniversitede, hem bire bir kampüs ve sanat yaşantımız içindeki deneyimlerden, hem de ülke konjonktürü ile ilişkimizden beslendi. Kampüste sanat yapan kadınlar birbirlerine bu feminist çalışma deneyimini aktardılar. Mezuniyet yıllarında da bu alandaki çalışmalarımızı devam ettirebildik.

Elif Ongan Tekçe: Ben üç kız kardeşle büyüdüm. Bizim evimiz bir “kadın eviydi” zaten... Ancak ne zaman sosyal yaşantı içerisine girdim, dışarıda başka insanlarla iletişim kurma zorunluğum başladı o zaman zaten büyüdüğünüz ve çarpıştığınız ortam kendiliğinden problemi algılamamızı sağlıyor. Ama tabii ki 1996'da Tiyatro bölümünde Euripides oyunları ile Sophokles oyunları arasındaki farklı anlatım biçimlerini gördüğümde yine çok iyi tanımlandıramasam da farkındalığımın başladığını söyleyebilirim. Tabii bir de hepimizin bildiği gibi kadın oyuncular için çok fazla yazılmış metnin olmaması ve eril dilin bir çok tiyatro metninde karşımıza çıkması da etkili olmuştur.

Zeynep Kaçar: Kendimce pek çok itirazım vardı ergenlik yıllarında. Ancak İstanbul Üniversitesi Dramaturji Bölümünde okurken canım Fakiye Özsoysal hocamızın feminist dramaturji dersleri benim için çok zihin açıcı oldu. Yirmili yaşların başındaydım o sıralar. 1995/1999 yılları arası. O dönem çok yoğun



okumalar yapıyorduk. Ama daha sonraki yıllarda beni çok etkileyen kitaplardan biri E. Fuchs'ın *Karakterin Ölümü* eseri olmuştur. Tüm yazma, yönetme ve oynama çabalarının bir referansı niteliğindedeydi benim için.

Zeynep Günsür: Tiyatro ve toplumsal cinsiyet ilişkisi üzerine düşünmeye üniversite yıllarında, The Drama Review (TDR) dergisi sayesinde başladım.

Zehra İpşiroğlu: Toplumun alt katmanından gelen kadınların sorunlarını gözlemledikçe ve dinledikçe bu alandaki duyarlılığım giderek arttı. Bu zaman içinde kadın sorunlarına farklı bir gözle bakmama, dahası kendimi de sorgulamama yol açtı. Kısaca toplumsal cinsiyeti odak alan bir bakış bana kadın olmayla, kadınların yaşadığı iç ve dış çatışmalarla, dolayısıyla kendimle ilgili çok şey öğretti. Bu bakışım gençliğimden, dahası çocukluğumdan beri vardı ama korunaklı bir alanda yetiştiğim, yani yaşamda yeterince pişmediğim için bunu belli bir düşünsel platforma oturtmam iyice

zaman aldı. Son yıllarda yazdığım kitaplar sözgelimi röportaj kitapları *Özgürlük Yolları* ve *Aydınlanan Yollar*, belgesel romanım *Haneye Tecavüz* hep bu doğrultuda gelişti. Bu yaklaşımım çocuk kitaplarımda da var. Tanınmış yazar arkadaşlarımla katıldığı *Kadınların Gözüyle, Yazmak ve Yaşamak* adlı imece kitabımızı yayına hazırlarken benim kesimimden gelen bazı arkadaşlarım, "Ben aşırı baskı görmedim ki ne anlatabilirim," gibi bir telaşa düştü. Bu tabii çok yanlış, yaşadığımız sorunları sorgulayabilmeniz için ille dayak yemiş olmanız gerekmiyor çünkü. Feminizm bir dünya görüşü bir bakış, yaşama bu bakışla baktığınızda doğal sayılan çok şeyi sorgulamaya başlıyorsunuz, kendi kafamızdaki kalıpları da.

Tijen Savaşkan: *Feminist tiyatro kuramlarına, bu alandaki disiplinler arası çalışmalara ve kriterlere aşına mısınız? Yoksa tamamen içinizden geldiği gibi, seçilen konu ve araştırma süreci mi biçimi ve dramaturjiyi belirliyor?*

BGST: Feminist tiyatro kuramlarına ve geleneğine aşınayız. Tiyatrocu kadınlar olarak feminist tiyatro çalışması yürütürken, yani bir yandan feminist tiyatro oyunları yazıp sahneye koyarken ya da çeşitli feminist eylemlerde yer alırken, bir yandan da kuramı ve geleneği okuduk, araştırdık, yazdık, çizdik. Ve bu bizi çok geliştirdi. Hatta *Mimesis Çeviri Araştırma Dergisi*'nin 12. sayısı *Feminist Tiyatro Özel Sayısı*'dir. Başka yayınlarımız da var bu alanda. Kuram ve gelenek üzerine yazmayı, okumayı, çeviri yapmayı hem kendi deneyimimizi geliştirmek hem de bunu paylaşımı açısından önemsiyoruz. Ama elbette, Türkiyeli bir tiyatro topluluğu olarak kendi feminist tiyatro deneyimimizin de, kuram ve geleneğin yanında ve ötesinde, özgün metin, dramaturji ve araştırma biçimleri açtığını düşünüyoruz.

Elif Ongan Tekçe: Yazım sürecinde tamamen demesem bile içimden geldiği



Zeynep Kaçar

ve o dönem araştırma yapmak istediğim konular üzerine düşünüyorum. Daha doğrusu bir kriter üzerinden gitmek değil daha çok anlatmak istediğim meselenin konuşulması üzerinde düşünüyorum. Araştırmalar karşısında öğrendiğim bilgiler ve yaşadıklarım birleşince başka kapılar açılıyor. Eyleme geçme isteği aynı zamanda üretim yapma isteğini doğuruyor.

Zeynep Kaçar: Feminist tiyatro kuramının üniversitede yıllar boyu eğitimini aldık. Daha sonra konuyla ilgili çıkan kitapları, yazıları takip ettim; uluslararası pek çok konferansa, workshop'a katıldım. Sonuçta içtenlikle meraklı olduğum bir konu feminist sanat. Ama yıllar boyu takip ettiğim teorik bilgileri, sanata bire bir uyarladığım söylenemez. Sanat, teoriden bağımsız işler. Yazarken olabildiğince hiçbir kuralı düşünmeden ve önemsemeden yazıyorum.

Zeynep Günsür: Akademik çalışmalarım gereği feminist tiyatro kuramları, performans sanatı ve disiplinler arası çalışmalar hakkında

bilgim var. Ancak ekiple birlikte çalışırken tamamen içimizden geldiği gibi çalışıyoruz.

Zehra İpşiroğlu: Tabii ki bu konuların yıllardır içindeyim, üniversitede de bu alanda çok ders verdim. Araştırma kitaplarıma da bu konuya geniş çapta yer veriyorum. Sözgelimi önümüzdeki aylarda TV dizilerinde toplumsal cinsiyet konusunu ele alan bir kitabım yayınlanacak. Ama yazınsal çalışma farklı bir şey. Yazma süreci okuduklarımdan çok yaşadıklarımaya bağlı geliyor. Yine de kuramsal birikim insanı besliyor.

Tijen Savaşkan: *Feminist tiyatro ya da kadın oyunları yazıyorsanız, nasıl bir duygusal ve düşünsel duyarlılıkla başlıyor yazma süreciniz? (Örneğin, "araştırma ve belge toplama", "yaşadığımız eril dizge ve yaşantılarımız içinden konuların kendiliğinden ortaya çıkması", "medya, kadına yönelik şiddet", vb. mi tetikliyor?)*

BGST: Yine yukarıda sayılan tüm seçeneklerin feminist oyunlar yazma maceramızda etkili olduğunu söylemek isteriz. Bizler feminist sanatçılar olarak içinde yaşadığımız ülke gündeminden ve kişisel deneyimlerimizden yola çıkarak oyun hikâyeleri üretiyoruz. Örneğin Sevilay Saral tarafından kaleme alınan *Düş Dostları* ve bir ölçüde *7 Kadın* adlı oyunlar, yazıldıkları dönemde İstanbul'daki feminist hareket içinde yer alan farklı kadın/LGBTİ karakterlerden esinlenerek oluşturulmuş oyunlardır. Oyun yazarının ve oyuncularının farklı kadın örgütlerinin bir araya geldiği platformlardaki gözlemlerine dayanan ve 'farklılıklara rağmen bir arada olunabilir mi' sorusuna sahnede sanatlı bir biçimde cevap arayan oyunlardır. *Otobüs* oyunu ise bakire olmadığı gerekçesi ile ailesine geri gönderilen bir kadının gerçek hikâyesinden hareketle 'namus' meselesini tartışan ama bu kavramı bekâret ile özdeşleştirmeyi reddederek bir otobüste yolculuk eden 10 farklı kadının



Elif Ongan Tekçe

hayat deneyimlerinde namusu tartışan bir oyundur. Son feminist tiyatro örneğimiz *Zabel* ise kadınlık deneyimini gerçek bir yaşam hikâyesinden yola çıkarak anlatıyor. 100 yıl önce yaşamış ve baskıyı, sürgünü, soykırımı deneyimlemiş Zabel Yesayan'ın hikâyesi günümüz kadınlarına da çok şey söylüyor çünkü kadınların direnişi halen devam ediyor.

Elif Ongan Tekçe: Zaten hafızamda kazılı olan ve sanırım tüm kadınların da kendi yaşam çizgisinde hafızalarında bir şekilde var olan sezgiler harekete geçme isteği doğuruyor. Çünkü bedenimize ve düşüncelerimize yazılı olan binlerce kod her okumada tekrar ve tekrar kendini hatırlatarak birbirleri ile kesişmeye başlıyor ve mücadele etme isteği doğuruyor. Zaten gündelik hayat da bize sürekli o eril dille yaşama ve mücadele etme biçimini dayatıyor. Bu durumda yapabileceğimiz şeylerden birinin de bir

söylem oluşturabilme olduğunu düşünüyorum.

Zeynep Kaçar: Biraz tuhaf gelebilir ama her şey önce bir olaya, duruma, bakış açısına sinirlenmekle başlıyor. Bu kızgınlık çok büyük bir çoğunlukla eril dünyadan kaynaklanıyor elbette. Bir süre o konu kafamda dönüp duruyor. Sonra konu benim için yeterli değerdeyse, bir şeyler söylemeliyim duygusu yoğunlaşıyor. Ardından oyun yazma fikri doğuyor ve doğru biçimi seçtikten sonra, birkaç ay kafamda oyunu tasarlıyorum. Gerekirse araştırma yapıyorum. Fikrimi geliştirecek kitaplara denk gelirim ne mutlu bana. Her şey kafamda tamamen oturduğunda ve bir akış oluştuğunda yazma aşamasına geçiyorum. Yazma işi bittikten sonra, en az birkaç hafta oyunu bekletiyorum, ardından yeniden okuyup düzeltme, elden geçirme aşamasıyla oyun tamamlanmış oluyor. Provaya girmeden ya da yayınevine göndermeden önce fikrine güvendiğim birkaç dramaturg ve yönetmene mutlaka okutuyorum.

Zeynep Günsür: Oyun yazımı bedensel araştırma içinden yapılıyor ve sözel metinden ziyade bedensel metin oluşturuluyor. Sözel kaynaklardan yararlanıyoruz.

Zehra İpşiroğlu: Aslında bu saydıklarınızı birbirinden pek ayıramayız. Belge toplama ve araştırma bu alanda çalışmanın ilk adımı tabii ki. Öte yandan öyle bir toplumda yaşıyoruz gündelik yaşam, medya her an her dakika bizleri bu tür konularla hesaplaşmaya neredeyse zorluyor. Tabii medyanın konuyu hep taraf tutarak eril bir dille sergilemesi de benim açımdan çok tetikleyici olmuştur.

Tijen Savaşkan: *Oyunlardan sonra seyirci tepkileri nasıl? Erkek ve kadın seyircilerin alımlaması arasında fark var mı? Kadın seyirci toplumsal cinsiyet farkındalığı olan bir seyirci mi yoksa genel seyirci mi?*

BGST: Oyunlarımızda “kadınlık deneyimi” üzerinden kadın seyirci ile farklı bir düzlemde empati yahut ortak deneyim paylaşımı

olanağımız oluyor elbette, erkeklerden farklı olarak. Kadınlar hikâyeyi ve biçimi çok daha güçlü hissedip algılayabiliyorlar bazen. Ama bu, bütün kadın seyircilerin toplumsal cinsiyet farkındalığına sahip olduğu anlamına gelmiyor. Çünkü kadınlar dediğimiz topluluk homojen bir topluluk değil ve ataerki -kadın, erkek- hepimizin farklı ölçülerde içselleştirdiği bir ideoloji, onunla mücadele ediyoruz. Belki de tam olarak meseleye böyle baktığımız için, erkek izleyicilerimiz de kendilerini asla oyunun dışında hissetmiyorlar galiba, yani erkek değil ataerki ile derdimiz olduğu için. Sistemin erkeği de ezdiği daha ideolojik bir düzlemle derdimiz. Erkek seyircilerimiz de ayrımcılığa uğramış hissetmiyorlar asla. Tabii onları salona aldığımız zamanlar. Çünkü bir de “sadece kadınlara açık” oyunlarımız var; kadınlara dönük pozitif ayrımcılık yaptığımız oyunlarımız... O oyunlar yine feminist tiyatro geleneği içinden farklı bir formda, “kadınların tiyatrosu” formunda oyunlar.

Elif Ongan Tekçe: Seyircilerimiz her iki grubu da barındırıyor. Hem toplumsal cinsiyet konusunun farkındalığı içinde hem de değil... Kadın izleyicilerimizde oyun sonrası bambaşka bir ortaklık hissediyoruz. Ya da bize aktarılan bu... Erkek izleyicilerde -çoğunluğunda olmasa da - zaman zaman bir şaşkınlık olabiliyor. Yorumlarını bildirirken gerçekçi olmayan ama hakikat duygusunu kaybetmeyen bu yapı ile ilgili kişiselleştirmeden yorumlar yapıyorlar. Oyundaki karakterler için kadın olmalarından dolayı değil de etnik kökenlerinden dolayı sıkıntı yaşadıklarını ya da tiyatrocular oldukları için bu sorunları yaşadıklarını dile getiriyorlar. Bazı erkek seyirciler oyunu izledikten sonra kadın meselesini 3. sırada konuşabiliyorlar. Kadınlar ise merkeze koyuyor.

Zeynep Kaçar: Yazdığım oyunlarda çoğunlukla oyuncu olarak da görev aldığım için seyirciyle oyunlardan sonra bire bir

“Feminist disiplinden gelmiş bir seyirciden çok, genel bir seyirciyle karşılaşıyoruz. Bu durum belki de oyunun daha çok işe yaramasına neden oluyordur”

temas kurma şansım oluyor. “Hiç bu açıdan düşünmemiştim,” benim için en mutluluk verici yorum. Hemen her oyundan sonra duyduğum bir cümledir bu. Erkekler biraz mahcup bir duygu durumu içinde oluyor oyun çıkışlarında. Kadınlar daha coşkulu karşıyor. Kendi hayatlarıyla kıyaslamalar yapıyorlar. Feminist disiplinden gelmiş bir seyirciden çok, genel bir seyirciyle karşılaşıyoruz. Bu durum belki de oyunun daha çok işe yaramasına neden oluyordur diye düşünüyorum. Toplumsal cinsiyet konusu hakkında pek de düşünmemiş seyircinin zihninde bir kapı araladığımızı umarak söylüyorum bunu.

Zeynep Günsür: Oyuna göre değişiyor. Son çalışmamız *Kül Kadın*’da seyircinin erkek ve kadın olarak farklılaştığına şahit olduk ama daha önceki çalışmalarımızda böyle bir fark hissetmemiştik.

Zehra İpşiroğlu: *Lena Leyla ve Ötekiler* oyunuyla bizde, Almanya’da ve Ukrayna’da çok yoğun izleyici tepkileri aldık. Özellikle kadınların duyarlılıkları ve heyecanı inanılmazdı. “Bu oyun benim öykümü anlatıyor”, “Lena’nın öyküsü benim öyküm”, “Lena ben’im” gibi deyişleri kim bilir kaç kere duymuşumdur. O kadar ki, *Lena Çeşitlemeleri* adı altında Lena’nın öyküsüyle benzerlik gösteren yepyeni bir oyun yazabilirim.

Oyun sonrası izleyicilerle yaptığımız söyleşilerde de hep aynı duyarlılığa ve heyecana tanık olduk. Öte yandan erkek



Zeynep Günsür

“Gündelik hayat bize sürekli eril dille yaşama ve mücadele etme biçimini dayatıyor”

hikâyelerinin anlatıldığı ya da erkek üyelerimiz tarafından yazılan oyunlarda ve tiyatro klasiklerini ele alırken de feminist dramaturji yapıyoruz. Feminist dramaturjiyi, sadece kadın karakterlerin oluşturulması ve sahnelenmesi boyutu ile değil, kurduğumuz oyun dünyasının yorumunda yol gösterici bir araç olarak değerlendiriyoruz.

Elif Ongan Tekçe: Yersiz Kumpanya'nın ilk oyunu olan *Unutulan* gelecek sezon da devam edecek. Ekip olarak yapmak istediğimiz işimizi yine yersiz olduğunu üretmek istediklerini aktarmak ve paylaşmak isteyen tüm kadınlara açmak. Olabildiğince “Var kalmak”.

Zeynep Kaçar: Dünyada en rahat kabul gören, en inkâr edilmiş faşizmin, cinsiyet ayrımcılığı olduğunu düşünüyorum. Oysa bulunduğum yerden baktığımda, bir kadın olarak kadınlar için yazmaktan daha doğal bir şey yok. Ama niyeyse bunun geçici bir heves, en iyi haliyle butik bir bakış açısı olduğu düşüncesiyle çok karşılaşıyorum. Yıllardır değişmeyen bir algı biçimi bu. Ancak bir erkeğin merkezde olduğu bir oyun yazarsam gerçek insanı anlatabilirmişim, gerçek bir yazar olabileceğim gibi bir algı. Bu körlük hali beni şaşkırtmaya devam ediyor. İyi bir oyunun değeri karakterlerinin ve yazarının cinsiyetine göre değil, sanatsal yeterliliğe göre belirlenir çünkü.

Zeynep Günsür: Bizim için, kadınlardan oluşan bir yaratıcı ekiple 20 senedir birlikte iş üretmenin getirdiği özel bir hal olduğu kesin. Ancak bu özel hali tanımlayabilmek için daha uzun ve derinlikli bir metin kaleme almak gerektiğine inanıyorum.

46

izleyiciler daha mesafeli izlediler oyunu, belki de bazıları anlayamadılar bile. Ama genelinde çok güzel tepkiler aldık.

Şu da var, feminizm kadınların tekelinde bir dünya görüşü değil, bu konuya duyarlı olan ve kadın erkek eşitliğine sadece düşünsel açıdan değil gündelik yaşamda da benimseyen erkekler de aynı bakışı benimsiyorlar. Dileğim kolektif bir yaratıcılık süreci içinde diğer oyunlarımın da sahneye taşınması. Yazma süreci bireysel bir olgu, konsantre olmak izole olmayı, dünyadan el eteği çekmeyi koşulluyor. Ama bir tiyatro ekibiyle çalışmak bambaşka bir şey. Çok şey katabilir insana. Bunu düşünmek bile beni çok heyecanlandırıyor.

Tijen Savaşkan: *Bu alandaki seçiminizle ya da çalışmalarınızla ilgili açıklamak istediğiniz başka bir şey var mı?*

BGST: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nda uzun yıllardır feminist tiyatro oyunları üretiyoruz. Fakat feminist dramaturji yapma alışkanlığı çıkardığımız bütün oyunlar için geçerli. Erkeklerin



Türkiye'de Feminist Tiyatro Yapılabilir: Tiyatro Boyalı Kuş

JALE KARABEKİR

Tiyatro Boyalı Kuş, 2000 yılında kurulduğundan bu yana arayışını sürdüren feminist bir tiyatro topluluğu. Bu yazıda bir feminist tiyatro olarak bugüne dek neler yaptığımızı kısaca özetlemeye çalışacağım.

Biz sadece oyun üretmek üzere çalışmıyoruz. Yeni bir dil, yeni bir dramaturji, yeni bir sahneleme, yeni bir performans ve çalışma yöntemi için arayış içerisindeyiz. Feminizm, bu arayıştaki ideolojimiz, ya da rotamız. Tiyatro Boyalı Kuş'un etkinliklerini üç ana alanda toplayabiliriz, ki bu üç alanda metin oluşturma ve üretim süreci, oyunculuk ve kolektivite düzeyinde farklılıklar var. Birincisi alternatif, feminist prodüksiyonlar, ikincisi Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu etkinlikleri, üçüncüsü ise bilgi ve deneyimimizi başka kişilere aktarmak ve farklı topluluklarla tiyatro yapmak için başta Augusto Boal'ın Ezilenlerin Tiyatrosu olmak üzere, değişik tekniklerle yaptığımız atölye çalışmaları. Feminist prodüksiyonlarda profesyonel oyuncularla ve profesyonel bir ekiple çalışmayı, Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu ve Ezilenlerin Tiyatrosu atölye çalışmalarında ise tiyatro alanında

profesyonel olmayan katılımcılarla Tiyatro Boyalı Kuş bünyesinde buluşmayı ve birlikte üretmeyi tercih ediyoruz. Bu da farklı kitlelerle çalışmamızı sağlıyor ve tiyatro yaparken daha demokratik bir yapılanmaya gitmemizi mümkün kılıyor. Bu arada kadın tiyatrosu değil, feminist bir tiyatro topluluğu olduğumuz için ekibimizin sadece kadınlardan oluşmadığını da eklemeliyim. Ancak bir farklılık olarak karar mekanizmasında her zaman kadınlar oluyor.

Alanlar arasındaki farkları biraz daha incelemek gerekirse, feminist oyun prodüksiyonlarında metin oluşturma sürecinin oldukça değişken olduğunu söyleyebilirim. Feminist tiyatro arayışımız boyunca yaptığımız her çalışma bizim için bir deney. Her deneyin sonucunda öğrendiklerimiz ve edindiğimiz deneyimler gelecek çalışmalara taşıyor. Feminist tiyatronun nasıl yapılması gerektiğine dair bir formül ya da reçete sunmuyor, bunu gelişen bilgi, kuram ve pratiklerle deneyimlerimizi bir araya getirerek şekillendirmeye çalışıyoruz. Metin oluşturma süreci hakkında şuna vurgu yapmak isterim: Tiyatronun sadece metin üzerinden algılanması da bir sorun teşkil edebilir. Çünkü metin dediğimiz şey belli bir zaman



Nora/Nûrê

48

dilimi ve belli koşullar içinde, bir ya da birkaç yazarın kaleminden çıkmıştır ve döneminin koşullarını yansıtan ya da karşı duran bir anlam ve sembol dünyasına sahiptir. Bu bağlamda, bir oyun metninin “feminist oyun” ya da “kadın oyunu” olarak nitelendirilmesi ancak okuyucu düzeyinde mümkündür. Çünkü tiyatrodaki metnin seyirciyle nasıl buluşturulduğu da çok önemlidir. Biz Tiyatro Boyalı Kuş olarak, “Neyi anlatıyoruz” kadar “Nasıl anlatıyoruz” sorusu üzerine de odaklanıyoruz. Metin kadar performansın da önemini vurgulamaya çalışıyorum. Çünkü tiyatro dediğimiz sanat dalı ancak seyirciyle birlikte var olduğu zaman yaşamaya başlıyor. Aksi takdirde tiyatro edebiyatından bahsediyoruz demektir. Tiyatro Boyalı Kuş ise tiyatro edebiyatçısı değil, feminist bir tiyatro. Ayrıca feminist bir oyun metnini feminist olmayan bir şekilde sahnelemek mümkün, sahnelerde bunun örnekleri var. Ya da bizim hedeflediğimiz gibi, bir kadın oyununu ya da klasik bir metni feminist bir şekilde sahnelemek de mümkün. Bu bağlamda metin ile sahnelemeyi ayrı tutmak gerekiyor.

HANGİ KAYNAKLAR, NASIL BİR İLETİŞİM?

Feminist bir tiyatro topluluğu olarak hem metin hem de sahneleme açısından, feminist tiyatro yöntemlerinden, feminist dramaturjiden, feminist teorilerden besleniyoruz. Tabii yıllar içinde geliştirdiğimiz, alıştığımız bazı yöntemler de var. Örneğin yapıbozum vazgeçemediğimiz yöntemlerden. Öte yandan feminist dertlerimiz var diye, illa ki kadın meselesini konu alan bir prodüksiyon yapmak zorunda olduğumuzu düşünmüyoruz. Ya da çok ilginç bir hikâyeye, oyun metniyle ya da popüler bir haberin oyunlaştırılmasıyla o kadar ilgilenmiyoruz. Hatta ana akım tiyatronun handikaplarına düşmemek için bunlardan özellikle kaçınıyoruz. Bizim derdimiz neyi anlatmak istiyorsak, neyi dert ediniyorsak, onu feminist bakış açısıyla sahneye taşımak ve seyirciyle buluşturmak. Bunu yaparken, evet farklı bir akıl kullanıyoruz, ama aynı zamanda seyircinin duygu değişimini de önemsiyoruz. Genel anlamda sanat, elbette belli akıl dünyalarını seyircisi/izleyicisiyle paylaşır; ancak son döneme kadar bu paylaşım içerisinde nasıl bir duygu değişiminin yaratıldığı düşünülmemiş, göz ardı edilen konulardan biriydi. Affect teori ile birlikte,

seyircinin hisleri, duyguları, sanatsal yapıtın, gösterinin seyirciyle ilişkisi ve nasıl bir duygu değişimi yaratıldığı veya hedeflendiği de önem kazandı. Sadece dramaturjinin kurduğu akıl ve anlam dünyası değil, seyircinin bizimle birlikte hangi duygu değişimlerini yaşamasını istediğimizle de ilgileniyoruz. Seyirci için nasıl bir estetik dünya kuruyoruz? Bu tabii gösteri anıyla da oldukça ilgili. Temelde, oyuncu olmayan ekibimiz dahil olmak üzere, performansı, seyircimiz oyun mekanına geldiği andan itibaren onlarla paylaşacağımız gösterinin bir parçası olarak oluşturuyoruz. Oyuncuların sunduğu gösterinin sonunda da her zaman seyircimizle buluşmaya ve onlarla konuşmaya devam ediyoruz. Tabii isterlerse, beklerlerse, biz her zaman orada oluyoruz. Bazen oyun, alkıştan sonra başlıyor.

FEMİNİST DRAMATURJİYLE OKUMA TİYATROSU

2008 yılından itibaren belli aralıklarla düzenlediğimiz Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu etkinliklerimizde ise, bu coğrafyada yazılmış metinlerle hesaplaşmaya çalışıyoruz. Örneğin, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* metnini, feminist okumasını yaparak seyirciyle buluştururken, milliyetçilik, toplumsal cinsiyet, militarizm gibi meselelere bugünün eleştirel anlayışıyla yaklaştık. Genel olarak okuma tiyatrolarımızda metin üzerinde yapıbozum yöntemlerini kullanıyoruz. Eski metinleri yapıbozuma uğratarak, metni bugünün eleştiri kuramlarıyla yorumlayarak ve özellikle de oyunculuk eğitim kalıplarına sahip olmayan kişilerce okunmasını sağlayarak, metnin seyirciyle eleştirel biçimde karşılaşmasını amaçlıyoruz. Bir diğer örnek İbrahim Şinasi Efendi'nin *Şair Evlenmesi*. Bu metni de feminist açıdan incelediğimizde, ana kadın karakterler olan Sakine Hanım'ın ve Kumru Hanım'ın hiç repliklerinin olmadığını görüyoruz ve sahnelemeyi bunun üzerinden kurguluyoruz. Ele aldığımız bir diğer oyun olan



Troyalı Kadınlar ya da Kayıp Tablet

Şahabettin Süleyman'ın *Çıkılmaz Sokak*'ı da çarpıcı bir örnekti. Bu coğrafyada lezbiyenlik üzerine yazılmış ilk oyun olarak bildiğimiz, 1911'de yazılmış ve tabii ki yasaklanmış olan *Çıkılmaz Sokak*'ı tozlu raflardan indirip, Osmanlı Türkçesi'nden günümüzde kullandığımız alfabeyle transkript ettikten sonra, araştırmacılar ve diğer topluluklar için kitap olarak basmış, bir yandan da yazarın amaçladığının tersine bir dramaturjiyle seyirciyle buluşturmuştuk. Bir başka örnek Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın cumhuriyetin onuncu yılında modernleşme eleştirisi yapan *Kadın Erkekleşince* metnini ifşa etmemizdi. Meşrutiyet dönemi kadın oyun yazarlarımızın oyunlarını da aynı şekilde ortaya çıkardığımızı söylemek isterim. Cumhuriyetle birlikte her şeyin birdenbire oluştuğuna dair olan düşünceye ve Osmanlı dönemindeki kadın hareketi içinde yapılan tiyatro çalışmalarının görmezden gelinmesine karşı giriştiğimiz bir eylemdi bu. Afife Kemal, Mesadet Bedirhan, Nezihe Muhittin gibi, Cumhuriyet öncesi dönemde oyun yazmış kadın oyun yazarlarımızın olduğunu göstermek ve onların eserlerini seyirciyle buluşturmak bizim amacımız. Mesadet Bedirhan'ın 1916'da yazdığı *Hasbıhal*



Melek oyununda
Yeşim Koçak

50

adlı oyunda feminizmden ve feminist dünyadan bahsetmesi de cabasıydı. Bu tür çalışmalar akademik dünyayı da etkiliyor tabii. Çalışmalarımızı takip eden akademik yayınlar yapıyor. Neticede biz bu tür metinlerle olan dertlerimizi, hesaplaşmamızı, yapıbozum ve bir anlamda da parodi yöntemlerini kullanarak seyirciyle paylaşıyoruz. Parodiden bahsetmişken toplumsal cinsiyet, performativite ve kuir kuramcısı Judith Butler'ın çalışmalarının bizim için her zaman yol gösterici olduğunu da eklemek isterim. Parodi kavramını da onun kavramsallaştırması çerçevesinde kullanıyorum.

EZİLENLERİN TİYATROSU VE TİYATRO BOYALI KUŞ

Üçüncü alan olan Ezilenlerin Tiyatrosu'nda ise metin alışlagelmişin dışında bir yöntem kullanılarak oluşturuluyor. Metin, ezilme ve baskı ile ilgili deneyimlerinden yola çıkan, kendi bedeni ve sesini kullanan oyuncu tarafından, doğaçlamayla yaratılıyor. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda yaratılan metin, etkileşimli ve katılımcı yapısı nedeniyle, seyirciyle birlikte tekrar tekrar yazılıyor. Bu anlamda yukarıda bahsettiğim metin oluşturma, inceleme, araştırma ya da seyirciyle buluşturma biçimlerinden oldukça farklı. Oyuncunun ve seyircinin araştırdığı şey, kendi yaşadıkları toplumsal

ve politik sorunlar oluyor. Metin bu ikilinin birlikteliğiyle, çözüm stratejileri bulmak amacıyla sahnede yazılmaya devam ediyor. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda sürekli değişen bir metinden, simültane bir dramaturjiden bahsediyoruz. Bu anlamda da alışageldiğimiz, kalıplaşmış oyunculuğun dışında bir oyunculuk gerektiriyor.

FEMİNİZM VE TOPLUMSAL CİNSİYET FARKINDALIĞI İLE TİYATRO YAPMAK

Ben ilk olarak 1996'da kadın topluluklarıyla tiyatro çalışmaya başladım. Önce Gazi Mahallesi'nde, daha sonra Okmeydanı'nda uzun yıllar boyunca kadınlarla çalıştım. Lisans eğitimimi yaptığım Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde aldığımız dersler, feminist eleştiri ve dramaturji konuları için kuramsal bir alt yapı hazırladı diyebilirim. Bahsettiğim yıllar bilgisayarın ve internetin çok yeni olduğu zamanlardı. Şimdiki gibi kitaplara, makalelere ya da genel bilgilere ulaşmak için oldukça uğraşmak gerekiyordu. 1980'lerde ve 90'larda yazılmış feminist teori ve tiyatro eserleri başucu kitaplarımız oldu. Sue Ellen Case, Elaine Eston, yazar Caryl Churchill, Josephine Donovan ve tabii Virginia Woolf etkilendiğimiz feministler arasındaydı. Ezilenlerin Tiyatrosu ile tanışmam ve kadın çalışmalarında bu yöntemi kullanmaya başlamam, Tiyatro Boyalı Kuş'un doğuşunu

da etkiledi. Yüksek lisans için Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ne girmem ve sosyal teori, toplumsal cinsiyet ve feminist teori üzerine eğilmem de öyle. Alternatif tiyatro da oldukça yeniydi o dönem. Biz de okuduklarımızın etkisiyle ve yurtdışında tanıdığımız bazı kişilerden edindiğimiz deneyim ve paylaşımlarla deneysel bir sürece girdik Tiyatro Boyalı Kuş'ta. Örneğin 1986'da kurulmuş olan Magdalena Project-Çağdaş Tiyatroda Kadın Ağı'nın sanat yönetmeni Jill Greenhalgh ile 1999'da tanıştım. Onun desteklerini de saymam lazım. Belki her alanda böyledir, ancak kadın çalışmalarında ve özellikle feminist çalışmalarda, ana akıma ve eril sisteme karşı bir duruşunuz olduğu için, erkek egemen toplumun her noktasında benzer bir dirençle karşılaşılıyorsunuz. Sizden önce birilerinin o yolu açmış olması size yardımcı oluyor yani. Sizin bulunduğunuz yerde bu yol açılmamışsa eğer, belki başka bir ülkede açılmıştır deyip aramaya koyuluyorsunuz. Bize feminist tiyatronun yapılabilir olduğunu gösterdiği için minnettar olduğum Jill ile tanışmam da böyle oldu.

TÜRKİYE'DE FEMİNİST TİYATRO YAPILABİLİR Mİ?

Türkiye'deki "feminist tiyatro diye bir şey olmaz" zihniyetiyle aynı anda (gerçi bunu televizyon ekranlarından da duymuşluğum var, o nedenle sadece zihniyet dememek lazım), dünyada binlerce kadın ve feminist tiyatrocunun varlığı önemliydi. Bu on binlerce saat prova, binlerce oyun, sayısız seyirci, tüm bunlar üzerine yazılmış kitaplar, makaleler, akademik tezler demektir. Hâlâ feminist tiyatro diye bir şey olabilir şeklinde savunma yapmak zorunda kalmayı tuhaf bir cehaletin göstergesi

olarak görüyorum. Eskiden bilgiye ulaşım kolay değilken anlatmak için çabalıyorduk. Ancak artık bir Google uzaklığında bu bilgiler. Ancak ülkemizde bazı ideolojiler baskın olduğu için de bu tür karşı çıkışların çok olduğunu düşünüyorum. Mesela sosyalist bir tiyatro topluluğu olabilir mi? Ya da Marksist bir dramaturji, Marksist bir sahneleme mümkün



mü? Öyleyse, neden feminist olmasın? Yeri gelmişken söylemeliyim, bazen açık, ama çoğu gizliden gizliye etkili olan bir kadın düşmanlığı da var ülkemizde. Bazı görmezden gelmelerin ya da "asla olmaz" diye haykırımların altında bu neden de yatıyor olabilir. Yirmi yıl önce bunu söylemezdim sanırım, ancak artık bütün yaşadıklarımızdan sonra ilk aklıma gelen şey kadın düşmanlığı oluyor. Toplumun her kesiminde olduğu gibi, tiyatro alanında da o kadar yaygın ki...

FEMİNİST TİYATRO KURAMLARI VE TİYATRO BOYALI KUŞ

Biz bir tiyatro topluluğuyuz, akademik bir faaliyet içinde değiliz, öyle bir misyonumuz yok. Sadece tiyatro alanında değil, sanatın diğer alanlarında da feministlerin işlerini takip etmeye çalışıyoruz. Feminist sanat, yeni kuramlar, yeni pratikler bizi besleyen kaynaklar arasında. Nasıl farklı bakış açıları var, nasıl yöntemler kullanıyorlar, bunları incelemeye çalışıyoruz. Ancak elbette yıllar içinde okuduklarımızdan, gördüklerimizden edediklerimiz, kendi çalışmalarımıza eklediklerimiz oldu. Tabii kendi topluluğumuzda severek kullandığımız, kendimize has bazı yöntemler de geliştirdik. Neticede, bir prodüksiyonun nasıl hayata geçtiği ile ilgili bir formülümüz yok.

METİN VE SAHNELEME: BİÇİM Mİ, İÇERİK Mİ?

İlk yıllarda gelenekselin içindeki kadın imgesi üzerine çalışmalar yapmıştık. Bilinen masalların içinde kadın temsiliyeti çıkış noktamız olmuştu. *Ferhat ile Şirin* masalında Şirin'i anlatmak bayağı bir meydan okumaydı. Ancak bazı prodüksiyonlarımızda, biçim, sahneleme açısından öncelik kazanabildi. Mesela Rüstem Ertuğ Altınay'ın yazdığı, Yeşim Koçak'ın oynadığı *Melek* adlı tek kişilik, solo performanstan sonra, koro çalışmak istedik. 1930'larda yaşamış ve 24 yıllık kısa hayatında cumhuriyet dönemi sanat dünyasında birbirinden farklı zorluklar çekmiş Melek Kobra'nın Tiyatro Boyalı Kuş tarafından seyirciyle buluşturulması önemli bir deneyimdi. Metnin Cumhuriyet Dönemi, toplumsal cinsiyet, beden ve sanat politikaları hakkında yaptığı eleştiri bir yana, göz önünde olmayan, adı pek de bilinmeyen bir kadın oyuncuya ve onun sayesinde diğer kadın sanatçılara da saygı ve minnettarlığımızı Tiyatro Boyalı Kuş'un sahnesinden göstermeye çalıştık. Ancak sahnedeki o tek başlılığın, oyuncunun temsil ettiği/ canlandırdığı kişiye odaklı, metni seyirciyle buluşturmayı hedefleyen bir sahnelemenin ardından, kolektif bir sahneleme yapma arzusu oluştu. Solo performansın ardından, karşısını yapma arzusu belki... Belki de tiyatrodaki karakter hiyerarşisiyle nasıl mücadele edebiliriz diye düşündük: Cevap koro oldu. *Troyalı Kadınlar Korosu* ya da *Kayıp Tablet* böyle ortaya çıktı. Biçim koro idi, ama mesele binlerce yıldır süren savaşlar, zorunlu göçler ve kadınların başına gelenlerdi. Günümüzde de hâlâ bu gerçeklikle yaşıyoruz. Ancak oyunda karakterlerin olmaması, karakter hiyerarşisinin kırılması, oyunculuk açısından da bir meydan okumaydı. Oyuncular hem tek "bir" kadını temsil ediyordu hem de kendi içlerinde bir "kadını", tarihin içindeki bir kadın. Belki de oyun boyunca değişen kadınlar.

Kim oldukları oyuncuların kendinde gizliydi aslında. Metin onlara bunların karinesini veriyor, oyuncu ise bunu kendi dünyasıyla bütünleştiriyordu. *Troyalı Kadınlar Korosu* ya da *Kayıp Tablet* feminist bir tragedya olarak ve sahnelenmek üzere kaleme alındı. Yani edebi bir serüven olarak değil... Bunun yazım aşaması için önemli olduğunu düşünüyorum. Araştırma safhası ise, özellikle birincil kaynakları, Yunan tragedyalarını, Homeros'un destanlarını, Babil ve Sümer yaradılış efsanelerini okuyarak, bu yapıtların hem içeriğini hem de biçimini inceleyerek geliştirdi. Troya Savaşı'nı araştırırken Amazonların Troya kenti ile eskiden savaşmış oldukları halde, Troya'yı savunmak için geldiklerine dair ipuçları buldum. Amazonlar üzerine araştırma yapınca, onların bu mit içinde göz ardı edilen bir unsur olduğunu fark ettim. Böylece Amazonlar umutlu biten bir tragedya yazmamızı sağladı. Önemli bir mit olan Troya miti içinde Amazonlar'ı anlatmak feminist bir tragedya yazmamız sayesinde mümkün oldu. Tabii ki tragedyamız kurmaca. Ancak birincil metinlerden elde ettiğimiz bulgular kadın tarihi açısından da önemli. Kurgumuzun içinde bu tür "gerçekliklere" yer vermek, bizim özellikle yaptığımız şeylerden biri. Aynı şekilde bu coğrafyanın yaradılış efsanelerinden Sümer ve Babil destanları da tragedyanın üretiminde yardımcı oldu. Mitler arası kurgu, unutulmuş, göz ardı edilmiş ses ve sözlerin tekrar duyulmasını ve feminist bir tragedya yoluyla seyirciyle buluşmasını sağladı.

Mit, efsane ve destanlar gibi ana ya da kanonik metinlerle, oyunlarımızda sıklıkla karşılaşılır. Bunlar bazen seyircinin anlayabileceği, bazen de ancak sezebileceği şekillerde kurgularımızda yer alır. Örneğin *Eski Ahit*'teki yaradılış hikâyesi *İç Ses* adlı oyunumuzda yeni bir hikâye kurmamızı sağlamıştı. Evrenin ve dünyanın nasıl kurulduğunu, kadın ve erkeğin Tanrı tarafından nasıl yaratıldığını

sorguladığımız bu prodüksiyon, 2000’lerde bir çiftin kapana kısılmış yaşamını, bir yazarın anlatmasını konu alıyordu. Hareket tiyatrosu örneği sayılabilecek bu oyun, kavga ettikten sonra yıllarca aralarında konuşmayı bırakan bir çiftin iç seslerinden oluşuyordu. Metin tamamen iç seslerden oluştuğu için, kayıttan geliyordu. Dört tarafı ağlarla çevrili, tuzağa düşürülmüş kadın ve erkek karakterlerin hareket düzeni, seyircinin dört bir tarafta oturması gösterinin ana noktalarını oluşturuyordu.

ÇERNOBİL’DEN İNGİLTERE’YE, İBSEN’DEN STRİNDBERG’E FEMİNİST UYARLAMALARIMIZ

Belarus’lu yazar Svetlana Aleksiyeviç’in (kendisi daha sonra Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazandı) eserinden uyarladığımız *Çernobil’den Sesler* nükleer santral yapımına karşı sahnelediğimiz bir oyundu. Başta Karadeniz ve Akdeniz bölgelerinde olmak üzere geniş bir turne yaptığımız *Çernobil’den Sesler* en çok seyredilen oyunlarımızdan biri oldu. Sözlü tarih çalışması yoluyla yazıldığı için gerçek kişilerin sözlerinden oluşan metnin taşıdığı gerçeklik, Çernobil ile ilgili aklımızda kalan sakat doğmuş çocuk fotoğraflarını ve istatistiki rakamları aşırıyordu. Çernobil felaketinden on yıl sonra yapılan bu sözlü tarih çalışması sadece felaketin yaşandığı anı değil, sonrasında da o insanların nasıl ötekileştirildiğini anlatıyordu. Bir diğer prodüksiyonumuzda Caryl Churchill’in *Seni Seviyorum Diyecek Kadar Sarhoş* başlıklı politik metinden yola çıkmıştık. Amerika Birleşik Devletleri ve Britanya’yı temsil eden iki erkin ilişkisini dünya tarihi üzerinden ve romantik bir ilişki gibi anlatan bu metni, yeni ve farklı bir dramaturji, sahneleme ve oyunculukla seyirciyle buluşturmaya çalıştık.

Biçim ve politikanın ötesinde, bazen de konu ya da metnin kendisi prodüksiyonu tetikleyebiliyor. Mesela Ibsen’in *Nora*’sı gibi.

Ya da bu oyuna cevap niteliğinde yazıldığını düşündüğüm Strindberg’in *Matmazel Julie*’si gibi. *Matmazel Julie*’de yaptığımız, kadın düşmanı bir oyun yazarının, kadın düşmanı bir oyunu feminist bir dramaturjiyle nasıl sahnelenebilir, bunun araştırılmasıydı. Ya da binlerce kere sahnelenmiş, kadın hareketinin sembolü olmuş *Nora*, Tiyatro Boyalı Kuş sahnesinden ne söyleyebilirdi seyirciye ve nasıl bir yöntem kullanabilirdi. Tabii provalardan önce hayal ettiğimiz ya da provada yapmayı hedeflediğimiz her şey seyirciyle buluşmıyor. Oyuncuların da yarattığı bir dünya var. Dolayısıyla rejî ve dramaturji bu dünyalar arasındaki uzlaşmanın sonucunu seyirciyle buluşturuyor. O yüzden o uzlaşma ne kadar iyi bir uzlaşma ise, oyun da seyirciyle o kadar iyi bir şekilde buluşabiliyor.

Sahneleme aşamasında gerçeklik ve kurmaca yapıyı ve/veya parodiyi vurgulamak amacıyla farklı gölge tekniklerini kullanmayı seviyoruz. Aynı *genre*’lar arası bir oyunculuk biçimi de birçok oyunumuzda kullandığımız yöntemlerden. Trajik bir oyununda melodramın parodisi gibi.

SEÇTİĞİMİZ KONULAR VE TEMEL MESELEMİZ

Feminist iseniz, siyasal ve toplumsal meselelere eleştirel bakıyorsanız, dünya görüşünüz gündelik yaşantınızı, ilişkilerinizi, çalışma biçiminizi, okumayı ve seyretmeyi seçtiklerinizi, dert edindiklerinizi, yaratıcılığınızı ve üretiminizi ister istemez etkiliyor.

Daha önce söylediğim gibi biz olabildiğince popüler meselelerden, ticari konu ve temalardan uzak duruyoruz. Gündem değil, gündemin dışına itilmiş meseleler, olaylar, konular ya da biçimler bizim aradığımız. Bir diğer deyişle Judith Butler’ın kurucu dış diye tanımladığı hegemonik sistemlerin kurulabilmesi için dışarda bırakılmış olanlar. Benzer bir şekilde yıllardır birçok



54

destekçimizin söylediği ve pek çok tiyatro topluluğunun mecburen uyguladığı, bir prodüksiyonda en az bir dizi oyuncusuyla çalışmanın getireceği popülerite ve seyirci sayısı düşüncesine de direniyoruz.

TİYATRO BOYALI KUŞ'UN SEYİRCİLERİ

Seyirciyi takip etmek çok kolay değil, ancak her şey performans. Oyun öncesi, sonrası, söyledikleri, onlarla konuşmanız... Feminist eleştiriyi ve kuramı bilenler açısından, performansın parçası olmak okumuş olduğu kuramların sahnede oyuncularla, ışıkla, müzikle, dramaturjiyle, kostümle, makyajla, yani kullanılan her tür sahne elemanı ile yaşıyor olduğunu görmek inanılmaz bir deneyim oluyor. Aklın, anlamın ve kuramın sahnede nasıl yaşayan, canlı bir organizmaya dönüştüğünü görmek seyircide farklı bir duygu değişimi yaratıyor kuşkusuz. Bunun ilk başta yadırgatıcı, ancak daha sonra kalıpların dışında düşünmek isteyen, yeniliklere açık kişiler için düşündürücü olduğunu, anlamaya çalışmanın eleştirmenin ilk adımı olduğunu düşünüyorum. Ne mutlu ki, bir sonraki oyunu merakla bekleyen, bizim

prodüksiyonlarımızı özleyen bir seyirci kitlemiz var. Ama belli tiyatro kalıplarına alışmış ve onun dışında düşünmeyi ya da hissetmeyi reddeden seyirciler de olabiliyor. Onlar için yapabileceğimiz çok fazla bir şey yok. Sonuçta gösteri bir rıza alanı. Biz sahneden verebileceğimizi veriyoruz, alıp almamak, o rızayı göstermek seyircinin elinde.

Erkek ve kadın seyircilerin farklı algılaması meselesine gelince... Oyunlarımız erkek seyircilere farklı geliyor olabilir, ya da belki erkeklerin kadınlardan daha az aşına olduğu bir düşünme ve hissetme dünyası sunuyor olabiliriz; ama dediğim gibi asıl olan dünya görüşünüz, hayata ve sanata bakışınız, yeni düşünme biçimlerine alışık olup olmadığınız. Konservatif bir zihniyete sahip seyirci için ancak pencereyi hafiften aralayabiliyoruz. Kendisi dilerse o pencereden bu dünyaya girebilir. Bunun da küçük adımlarla mümkün olduğunu düşünüyorum. Sonuçta eğer altta yatan gizli ya da açık bir kadın düşmanlığı yok ise, erkekler de davet ettiğimiz performans dünyasına dahil olabiliyorlar. Aslında bu tüm seyirci için geçerli.



“yeraltı” Tiyatro Kolektifinde Feminist Dramaturjinin Serüveni

HAKAN ALTUN

Ankara kökenli bir topluluk “yeraltı”. Tiyatroya gönlünü kaptıranlara açık, muhalif bir grubun aylarca süren, bir kumpanya oluşturma hedefli ateşli tartışmaların küllenmesiyle kor olarak kalan birkaç kişinin çabasıyla 2003 yılında kuruldu ve kapılarını katılmak isteyenlere kapatmadan tartışmalarını sürdürdü. Tartışma ve diyalog, topluluğun ayırıcı özelliği olduğu için çenesi düşük bir topluluk olarak bellendi. Oysa tam da bu diyalog nedeniyle dramaturgi, topluluğun temel dayanaklarından biri olmuştur. “Yeraltı”, teatral/politik eylemliliğini neye karşı durduğıuyla -*via negativa*- tanımladığından, anti-hiyerarşik/anti-otoriter ve (tahakküme karşı uzlaşabilir farklılıkların birliği esasıyla) çeşitliliğe dayanan bu yapı, bir tercih olduğu kadar zorunluluktur da. Farklı politik ve/veya kolektif aidiyetlere/kimliklere sahip ya da bunları kesin bir şekilde tanımlamaktan/kalıplara dökmekten kaçınanlardan oluşan yeraltı, “farklılıkların dayanışması” ilkesiyle yola koyuldu. Bu açıdan topluluk, dramaturgisinin temellerini, sınıf tahakkümünü, cinsiyetçiliği, heteroseksizmi,

batı-merkezciliğini, ırkçılığı, insan-merkezciliğini odağına alan eleştirel bir tabiyet/direnış analizi üzerine inşa etmiştir.

Ticari alanın, yapılacak çalışmaları aşındırma ve ödün verme riskine karşı amatör bir yapılanma tercih edilmiştir. Kuruluşundan başlayarak kolektife dahil olan herkese eşit söz ve muhalif kalma hakkını teslim eden anti-hiyerarşik/yatay bir yapılanmada ısrar edilmiş, bu yapının üretmesi muhtemel ‘örtük iktidar’ biçimlerineyse dikkat edilmeye çalışılmıştır. Topluluk, akademik olarak, bugün neredeyse tamamen ortadan kaldırılmış olan DTCF Tiyatro Bölümü ve AÜ Kadın Çalışmaları ABD’den beslenmiştir. Yeraltı’ya emek verenlerin büyük bir bölümü, bu iki bölümden lisans veya lisansüstü düzeyde olan en az biriyle ilişkisi olan kişilerdir.

Dramaturgi, düşünsel/ideolojik kanalı kurmak ve topluluğun politik/sanatsal bakışını yapımlara yansıtmak için önemlidir. Dolayısıyla topluluğun olmazsa olmazıdır. Prodüksiyonlar aynı zamanda bir öğrenme ve deneme süreci olarak değerlendirildiğinden bazı eksiklik/aksaklıklar kabul edilebilir.



Ancak dramaturjik yetersizlik ciddi bir sorun olarak görülmektedir. Bu nedenle temsillerden sonra tartışılıp güncellenen devingen bir dramaturjik yaklaşım benimsenir. Diğer yandan, yapımlar biçimlenirken tiyatroya antropolojik bir bakış açısından yaklaşılır. Kültürel özcülüğe ve kültürel tutuculuğa yakalanmadan, Akdeniz havzasının bir parçası olan, devingen, geçişken ve genişletilmiş bir Anadolu anlayışını ve onun kültürel kodlarını dikkate alır. Yaptığını tiyatrodan daha çok “oyun” olarak adlandıran yeraltı, şenlik ve yas gibi kültürel belleğin dinamik/politik kodlarını tiyatronun da kaynakları olarak kabul eder. Gerçekçi/mimetik tiyatronun geçici ve yok olmaya mahkûm bir biçim olduğunu iddia ederek geleneksel kaynaklarla yoğrulmuş diegetik bir tiyatro anlayışına yönelmeyi yeğler. Kültürel sabit bir olgu olmadığından, kaynaklara doğru yapılan bu yolculuk “gerçek” tiyatroyu bulmaya yönelik bir çaba değildir. Tiyatronun direnişçi damarı/özü olabileceği düşünülen geleneksel öğeler güncel kavramsal/kuramsal araçlar dolayısıyla tartışılıp, yeniden inşa ve icra edilerek güncelleştirilmeye çabalanır. Bu şekilde meddah, seyirlik oyunlar

vb. geleneksel formların konservatif olmayan gösterimleri gerçekleştirilmiştir. “yeraltı”nın yapmaya çalıştığı bir yönüyle de “yoksul tiyatro”dur: Seyirciyle kurulacak dinamik ilişkiyi tiyatronun olmazsa olmazı olarak işaret eder. Topluluk, yapımlarının büyük bir kısmında bu dinamik ilişkiyi kurulamaya/kışkırtmaya/araştırmaya yönelir. İlk çalışmalar kafe, sanatevi, vb. kendi müdavimleri de olan tiyatro dışı mekânlara konuk olmak suretiyle gerçekleştirilmiş ve zaman zaman benzeri projeler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar, diğer yandan sahne ile seyirci arasındaki hiyerarşik ilişkiyi bozmak için kullanılmış ve buradan çıkarılan sonuçlara diğer çalışmalara yansıtılmaya çalışılmıştır. Gerek sahne ile seyirci arasında, gerekse yapımların üretim aşamasında hiyerarşik/otoriter ilişkiler sorunlaştırılarak ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Dramaturginin mevcut çalışmaya dahil olanlarla birlikte (ve katılmak isteyenlerle) kolektif olarak yapması tercihi, sahnelenecek oyunda herkesin söz hakkı olmasının bir yolu olarak değerlendirilmiştir. Sahneleme aşamasında ise yaratma özgürlüğü olan



Ben Makbule Bağırıyorum

oyuncu etkinleşirken yönetmen, çoğunlukla çerçeveyi gören/bilen bir dış-gözün işlevini üstlenmiştir. Zaman zaman kolektif sahneleme de denenmiştir. Ayrıca ilke olarak herkesin proje önererek ve/veya sahneleyerek sözünü söyleme hakkı vardır. Bu gibi durumlarda, dramaturgi kolektif olmak kaydıyla, topluluk o sözün ifade edilmesine aracı olur. Bugüne kadar sekiz ayrı kişinin sahneye koyucu olarak görev alması önemli bir göstergedir. Görev paylaşımı proje bazlıdır ve cinsiyet/toplumsal cinsiyete ya da başka herhangi bir hiyerarşik koda dayalı olarak yapılmaz.

Değerli hocalarımız Metin And ve Sevdâ Şener'in çabalarıyla Türkiye'de tiyatronun seyri 2000 yılına kadar kaydedilmiştir.

Tiyatroda feminist damarı kayıt altına almak ve anlamak için 2000'li yılların Türkiye Tiyatrosunun etraflıca değerlendirilmeye ve haritalandırılmaya ihtiyacı vardır. 80'li yılların kültürel ve politik iklimi, 2000 sonrası tiyatronun biçimlenişinde milattır. Küresel düzlemde kapitalizmin yaşadığı bunalım ve buna daha da vahşileşerek verdiği cevaptan Türkiye'nin payına düşen, 80 darbesiyle tasfiye edilen örgütlü işçi hareketleri ve sol



Ben Makbule Bağırıyorum

muhalefet ve de neo-liberal düzene hizalanmak oldu. Diğer yandan yerel düzlemde, Türk modernleşmesinin krize giren toplum ve kimlik tasarımı elden geçirilerek yeni bir sosla servis edilmeye çalışılır. Sınıfsal temelli bu tahakküm, hegemonyasını sağlamlaştırmak ve kendini gizlemek için kimlik politikalarına parçalandığında, direniş de kimlik politikaları üzerinden varlık kazanmaya başlar. Kadın hareketi, LGBTİ hareketi, Kürt siyasal

hareketi, çevreci hareket gibi muhalif siyasetler, kimlik politikalarının açtığı aralıktan resmi/otoriter sistemle mücadele etmeye başlar. Kimi sol siyasetlerin de yeni seslere kulak vermesi ve iletişime geçmesiyle farklılıkların dayanışması temelli, çok boyutlu tahakküme çok boyutlu bir direnişin dili de oluşmaya başlar. Güçlenmekte olan yeni toplumsal hareketler, kültürel alana çok katmanlı bu direniş diliyle müdahale etmeye başlar. 2000'li yılların alternatif tiyatroları bu direnişi yeni dramaturgi ve teatral araçlarla sahneye yazmaya başladıklarında “Yeni Politik Tiyatro” olarak adlandırabileceğimiz bir mecra oluşmaya başlar. Alternatif damar, resmi ideolojide temsilleri olmayan/adlarından söz edilmeyen ötekileri, dışardakileri, sessizleştirilenleri sahneye çağırır ve sesini ödünç verir; öykülerini politik bir gözle okur ve politik bir bakışla yansıtır. Cinsiyetçiliği, kadın düşmanlığını, erkekliğin inşasını, eril dili, heteroseksizmi vb. sorgulama çabası bu damarın temel niteliklerinden biri olmuştur. Cinsiyetçi tahakküme verilen en güçlü politik yanıt olarak feminizm bu çabanın politik/dramaturjik boyutudur. Feminist tiyatro, Yeni Politik Tiyatronun güçlü kollarından biri olarak tespit edilmelidir. Feminist politikaları dikkate alan topluluklar birkaç farklı tavır sergiler. İlki, feminist aktivizmin bir aracı olarak kurulan kadın tiyatro gruplarıdır. İkinci tavır, feminist politikalar ışığında feminist estetiği araştırma ve sahneye aktarmaktır. Bir başka tavır da feminist politikaları önemseyen toplulukların oyunlarını cinsel politika açısından da değerlendirerek cinsiyetçi ideolojilerin açık/örtük mesajlarını imha etme çabasıdır. Zaman zaman da topluluğun sadece kadınlarının bir araya gelmesiyle oyun sahneleyen “yeraltı”, ikinci tavra daha yakındır. Kolektif, cinsiyeti/cinselliği inşa eden ideolojilerin konuşlandığı karargâhları ve bu inşayı çapraz kesen sınıf, ırk, Batı-merkezcilik vb. tahakküm biçimlerini gün ışığına çıkarmaya çalışan

bir dramaturgi ile feminizme eklemlenir. Cinsiyetçi söylemin diğer toplumsal/politik tahakküm biçimlerini beslemesi, sınıfsal/etnik vb. içerimlerin toplumsal cinsiyetli bir aksanla dışa vurulması ve bu farklılıkları yapılandıran ideolojilerin aynı alanda konuşlanması nedeniyle feminizmi politik diline katmayan bir tahakküm analizinin ve sahnelemenin eksik olduğunu düşünür. Bununla birlikte, yeraltı'nın feminizmle ilişkisi devingen ve içsel eleştiriye açıktır. “Feminizm”in altüst edici potansiyelini önemseyen gibi, feminizmler arasındaki tartışmayı/diyaloğu ve feminizmin kendini tazeleyen yolculuğunu da önemser, LGBTİ ve queer gibi aynı alanı paylaşan kuramlarla diyalogunu sürdürür ve kendi duruşunu topluluk içi tartışmalar doğrultusunda günceller. Angaje bir konumlanışın eleştirel potansiyelin soğurmasına izin vermemek için, feminizmi (etiket olarak değil) sahip olduğu ideolojik/politik içerimiyle tahakküme karşı politik bir araç olarak kullanır. Diğer yandan farklı öznelliklerin ve konum alışların bir kesişme/birleşme ve diyalog/tartışma alanı olarak kalmayı da değerli bulur. Dramaturgisini örgütlerken feminist eleştiriye köşe taşlarından biri olarak kullanır. Cinsiyetçi tahakkümü önemli kabul eder ve “kadın” a yönelik tahakkümü özerk bir alan olarak ele alır, ancak diğer tahakküm biçimlerinden ayrılamayacağını ve başat tahakküm biçimlerinin girift bir biçimde birbirlerini güçlendirdiğini/belirlediğini/kurduğunu iddia eder. Kimlik politikalarını göz ardı etmemekle birlikte özcü kimlik yaklaşımlarını sorunlu bulur. Cinsiyet dahil bütün kimliklerin toplumsal inşa olduğu fikrine yakındır ve tartışmalarını bu seyirde sürdürür.

Cinsiyetçiliğe ve heteroseksizme karşı bir üretim pratiğini takip eden yeraltı'nın feminist tiyatro bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalarına kısaca bir göz atmakta yarar var (daha detaylı bilgiye www.yeralti.gen.tr adresinden ulaşılabilir). “yeraltı”, çalışmalarına



Erkeklik Halleri

FOTO: BAĞDAĞUL SAVAS

yas ve şenliğin politik potansiyeline odaklanarak başladığında hiyerarşik olmayan, doğrudan iletişime odaklandı. Bu bağlamda Ezilenlerin Tiyatrosu yaklaşımından meddaha kadar birçok kaynağı kat ederek katılımcılarla sohbet etti, hikâyeler anlattı, hikâyeleri dinledi ve üretime katılmaya davet etti. Tiyatronun gündeme hızlı refleks göstermesi gerektiği iddiasıyla bir iki gün içinde kotarılan çalışmalar yapıldı. Bu çalışmalardan *Ben Makbule Bağıırıyorum* (Rame ve Fo'nun *Ben Ulrike Bağıırıyorum* oyununu Makbule Kaymaz'ın çığılığına uyarlayarak) ve *Sessiz Yürüyüş* (Pippa Bacca'nın katledilmesi üzerine) kadınlardan oluşan bir ekip tarafından sahnelendi. Ataerkinin kadınlar tarafından kendilerine mal edilebileceğini irdeleyen *Gölgenin Kadımları* tamamen kadınlardan oluşan bir ekip tarafından sahnelendi. Diğer yandan erkeklerden oluşan bir ekip de erkekliğin inşa edilmesini eril/ataerkil mekânlar üzerinden ve küfürü odağına alarak tartıştığı *Erkeklik Halleri*'ni sahneledi. *Denizden Gelen Kadın* feminist katharsis ve feminist gestus gibi kavramların da ortaya

atılarak irdelendiği karma ekiple yapılan bir çalışmadır. *Ada* (A. Fugard) "Hayata Dönüş" Operasyonlarına odaklanarak ve kadınlara uyarlanarak (karma bir ekiple) sahneye taşındı. *Seyirlik Dedikodular* kentli kadınların gündelik yaşamda direnme biçimlerini seyirlik oyun formunda ve kadınlardan oluşan bir ekibin bilinç yükseltme toplantılarıyla başlayarak kotardığı bir gösteri oldu (çalışma şekillenmeye başladıktan sonra karma ekibe açılarak tartışıldı). Bunların yanında Tiyatro ve Taciz başlıklı, akademisyenlerin, oyuncuların, feminist tiyatro yapan/feminizme duyarlı toplulukların temsilcileri ve feminist örgütlerden katılımcılarla bir panel örgütledi (Ankara Tiyatro Festivali kapsamında). Ayrıca iki kez gerçekleştirilen Sahne ve Kadın Feminist Tiyatro Festivali'nin bileşenlerinden biridir. Cinsiyetin Toplumsal İnşası ve Tiyatro, üretilen ve paylaşılan atölyeler içinde yine feminist damarla ilişkilendirilebilecek bir çalışmadır. Sonuç olarak "yeraltı" feminist bir tiyatro olarak tanımlanmasa bile feminist tiyatro alanında tartışılmayı hak eder.



Üniversitede Feminist Tiyatro

FEMİNİST ÇABA

60

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünde halen görev yapan bir akademisyen. Bölümde ilk kez toplumsal cinsiyet ve tiyatro/ feminist tiyatro alanında hazırladığı akademik müfredat, eleştirel okumalar ve yönettiği yüksek lisans ve doktora tezleriyle alanda öncü bir kimliğe sahip. Fakiye Özsoysal'a kendi feminist düşünceleri ve akademi içinde bu alanın açılmasıyla ilgili sorular sorduk.

Feminist çalışmalara ilginiz ne zaman başladı?

Fakiye Özsoysal: Feminist çalışmalara ilgim her zaman vardı, bu bir görme biçimi, yaşam biçimi, ama bilinçli bir hal alması seksenli yılların ortalarında Beyoğlu'ndaki feminist toplantılara feminist kadınlarla beraber katılmamla başladı. Ayrıca, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde gerek ders alırken gerek ders vermeye başladığımda da, Zehra İpşiroğlu hocamın feminist çalışmalarından çok yararladım. Feminist eleştiriye ve feminist yapısöküm stratejilerini oyun metinlerinin çözümlenmesinde bir yöntem olarak kullanmayı içeren bütünlüklü sistematik bir ders planı tasarladım. Bu doğrudan kendi başına bir ders olarak feminist eleştirmenin lisans, yüksek lisans ve doktora ders programı içinde yer alması anlamına geliyordu. 2000'li yılların

başından bu yana sürekliliği olan bir dizi ders olarak devam ettiriyorum. Yaptığım bu dersle ilişkili bir kaynak kitap olarak da *Oyunlarda Kadınlar* kitabını yazdım. Dersi biçimlendirirken, başka çeşitli kaynakçaların yanı sıra *Oyunlarda Kadınlar* kitabının feminist okurun eleştirel bakışını ortaya çıkaran ve feminist yapısöküm stratejilerini gösteren oyun çözümleme yönteminden de modelleme olarak yararlanıyorum.

Bir ders modeli olarak feminist eleştiri neyi içeriyor, bu dersi farklı kılan nedir?

Dersi planlarken öncelikli olarak yerleşik görme ve düşünme biçimlerinin ortaya çıkarılması, içselleştirilmiş ataerkinin görünür olması, öğrencinin farkındalık kazanması ve düşünsel bir süreç içine girmesi temel hedef olarak düşünülmekte ve oyun incelemelerinde feminist dramaturjiyi kullanması amaçlanmakta. Anlatıları bir kadın olarak feminist eleştirel yaklaşımla okumak "okurun deneyimi" açısından çok önemli bir fark yaratıyor. Kadınlığa dair bir deneyimin içinden şeyleri görmek farklı bir düşünme biçimini istiyor.

Tiyatro sanatı, toplumla, politikayla içiçe yaşadığından, düşünme, yaşama, varolma biçimimizin sorgulanmasına yönelik bir tavır da içinde barındırıyor. Oyun metinlerinin çeşitli açılardan eleştirilmesi, tiyatral

üretimin düşünsel ve estetik yaratıcılığını, sahnelemeyi ve dolayısıyla izleyicinin bakışını da etkileyecektir. Bir oyun metninin cinsel politikasını görmek için, metnin içindeki kadınların ve erkeklerin temsil biçimlerinin belirlenmesi, ardından metnin yapısını oluşturan ikili karşıtlık dizgesinin bir hiyerarşi oluşturup oluşturmadığının bulgulanması, metnin söylemini nasıl biçimlendirdiğine, genel geçer, basmakalıp düşünme biçimlerini yeniden üretip üretmediğine ya da sorgulayıp sorgulamadığına bakılması, söylenilenden söylenilmeyenin çıkarılması uygulanan yapı söküm yöntemlerinden bazıları. Böylelikle metinde gizli, içselleştirilmiş ataerkinin varsa görünür olması da mümkün oluyor. Okurun oyun metninde kendi rolünün bilincine vararak, metinle nasıl hesaplaşacağına dair bir öneri oluşturması da feminist yapı söküm stratejilerinin metne uygulanmasının amaçlarından biridir. Feminist okur metindeki rolünü sorgulayan, başkaldıran, bilinçli bir okurdur. Feminist oyunlar da, kadın oyunlarından farklıdır.

Dersi özel kılan şeylerden birisi, feminist eleştirinin kendisi yani, feminist eleştirinin kuramı, doğrudan gündelik yaşamın içinden, kadınların deneyiminden çıkıyor, alttan gelen bir ihtiyaçla oluşan bir kuram; çeşitliliği, farklılığı ve farklılığa değerini verilmesini esas alan ve herkese uygulanacak tek tip bir şablon sunmayan bir kuram; çok temel bir meseleyle uğraşiyor: güç ilişkileri ve hiyerarşi. Kişi kendi cinsel kimliğini, içine doğduğu dilde ve toplumsal yapıdaki hiyerarşide nerede konumlandığıyla beraber öğreniyor ve toplumsal bir rol olarak içselleştiriyor. Toplumsal cinsiyet rolü, kişinin kendi iradesiyle karar verebilen, özgür bir özne olmasını engelliyor. İçselleştirilmiş ataerkiyle ilgili bilinçlenme ve farkındalık içinde olma, bu engeli aşmanın en temel adımı; kişi daha sonra ruhsal süreçlerini yeniden anlamlandırmaya başlıyor ve toplumsal cinsiyetin benliğin oluşumundaki etkisi



görünür oluyor, gerisi artık bir görme biçimine dönüşüyor. Bu nedenle feminist yapı söküm stratejileriyle yapılan oyun incelemeleri, öğrencinin doğrudan kendisiyle, benliğiyle, toplumla ilişki kurduğu bir zemine dönüşüyor ve günlük yaşamda da uygulanabilecek bir düşünme, görme modeli oluşturuyor. Bu anlamda, ders öğrencilerin ilgisini çeken bir ders oluyor. Kadınlar derse daha ilgili ama erkek öğrenciler de önyargılarından kurtuluyor, ayrıca dersin bir bölümünü erkeklik çalışmaları da oluşturuyor, böylece toplumsal cinsiyet, yaşamla, bireyle, ruhsal süreçlerle, toplumsal normlarla, politikayla, tiyatroyla ilişkili çok yönlü sorgulanan bir konu halini alıyor, sorunsallaştırılıyor.

61

Bir araştırma alanı olarak yükseköğretimde de feminist çalışmalara yer veriyor musunuz, bu konuda tezler yazıldı mı? Özellikle feminist araştırmalar için gelen öğrenciler oluyor mu?

Yükseköğretimdeki derslerde de bu bir araştırma konusu olarak çalışılıyor. Yüksek lisans, doktora programlarına özellikle bu konuda tez yazmak için gelen kişiler tabii ki oluyor. Tiyatromuza, kültüre, sanata katkı sağlayan, özgün fikir üreten birçok tezler yazıldı, yazılmaya da devam ediliyor. Bunlardan biri örneğin; Meral Harmancı'nın tezidir ki çalışma, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyetin ilk dönemlerindeki feminist oyun yazarı

kadınlarımızı tarihin sayfalarından çıkardı ve bize onları, oyunları tanıtarak ve oyunları analiz ederek görünür hale getirdi. Bir diğeri, Elif Candan'ın tezi, 1960'lardan günümüze kadın oyunları ve feminist oyunları çeşitli modellemelerle ele alıp gelişim sürecini gösterdi ve metne yaklaşımda özgün fikirler üreten bir yapı oluşturdu. Güneş Kozal'ın tezini biçimlendiren bir konu olarak, feminist beden algısı, oyunculuk ve performans incelemesi bir başka araştırma konusu olarak çalışılmakta, yine Güneş Kozal'ın tarihsel oyunları feminist açıdan yeniden analiz eden, Banu Çakmak'ın geleneksel halk tiyatromuzun çağdaş biçimlerini feminist eleştirel yaklaşımla yeniden değerlendiren tezleri, halen sürmekte olan ve çeviri meselesini ele alan bir başka çalışma ya da Nazım Hikmet'in oyunlarında toplumsal cinsiyeti araştıran daha başka bir çalışma gibi araştırmalar ve tezler de var. Ayrıca benzer araştırmaların ürünü olarak bölüm dergisinde yayınlanan birçok da makale var. Bir de sahnelenen feminist oyunların ya da kadın oyunlarının tiyatro eleştirisi yazıları da bölümün dramaturji.com sayfasında yayınlanıyor.

Ben de tiyatro alanında feminist çalışmaları doğrudan sistematik bütünlüklü bir ders dizisi halinde ele alıp devam ettirmekten, tezler yazılmasında destek olmaktan çok şey öğrendim. Bu, bitmeyen, yaşamla beraber devinen bir süreç. Üniversite eğitimi bakış açısı verebilmeli yoksa zaten bilgiye kolaylıkla ulaşılabilir. Feminist çalışmalar üniversitenin bu misyonunu gerçekleştirmesinde çok önemli bir katkı sağlamakta ve yaygınlaşması katılıkların esnemesinde, dönüşmesinde üretken bir alan oluşturacaktır.

Bu tür çalışmalarda hangi yazarlar, yönetmenler ve tiyatro grupları sizce bir yenilik getirme çabasındalar ne açıdan?

2000 yılında kurulan ve ilk kez kendini feminist tiyatro olarak adlandıran ve feminist dramaturjiyle çalışan tiyatro topluluğu Tiyatro

Boyalı Kuş ve yönetmeni Jale Karabekir, ilk kez kendinin feminist oyun yazarı olduğunu söyleyen ve feminist oyunlar yazan Zeynep Kaçar ve Zeynep Kaçar'ın yönetmeni olduğu Bab-ı Tiyatro da yenilik getirme çabasında olan tiyatro topluluklarındandır. Ayrıca bu iki tiyatro insanı da bölüm mezunlarımızdandır. Yazar olarak Zehra İpşiroğlu'nun feminist oyunları, *Lena Leyla ve Diğerleri* kadının kimlik ve benlik kaybının derinlerine iniyor ya da *Memleketimden Kadın Manzaraları* otoriter yönetimlerin kadınlar aracılığıyla nasıl söylemlerini yerleştirdiğini ya da katı söylemlerin hedefi haline getirdiğini gösteriyor, Bilgesu Erenus'un kadın biyografilerini ele aldığı *Halide, Kırmızı Karaağaç, Güneyli Bayan* oyunları aydın kadınların var olma mücadelelerini gösterirken, tarihin kadınları dışlayan yapısını da sorguluyor. Zeynep Günsür'ün hareket tiyatrosu olan oyunu *Kül Kadın* beden algısına dair sorgulama ve farkındalık getiriyor, Boğaziçi Gösteri Sanatları topluluğunun birçok feminist oyunu ve sezonda sahnelenen *Zabel* oyunu tarihin yok saydığı ve azınlık olarak adlandırdığı mücadeleciler, aydın kadınları görünür kılma çabasındaki oyunlardan ve bu oyun da kadın biyografilerinin tarihi yeniden anlamlandırmadaki önemini ortaya çıkarıyor. İlk aklıma gelen yazar, yönetmen ve topluluklar bunlar, saymadığım adlara haksızlık ve saygısızlık olmasın ama bu saydıklarım hem kadın deneyiminden, içerden bir bakışla bize sesleniyor, hem ele alınan meseleyi eleştirel bakışla tartışmaya açıyor, hem de kadın bakışıyla yeni bir estetik ve yeni bir anlatım dili oluşturuyorlar yani katı düşünce kalıplarını, basmakalıp ataerkil yapıları ve bu tür düşünme biçimlerini yeniden üretmiyor, tersine yaptıkları üretimlerle birçok seçenek düşünce biçimleri sunuyorlar, farkındalık yaratıyorlar.

*) Feminist Çaba: Tijen Savaşkan, Eylem Ejder, Zehra İpşiroğlu, Handan Salta



Tanıdık ve Saklı Kadın Hikâyeleri

HANDAN SALTA

Hâlâ kadınları konuşuyorlar. Cinayete kurban gidenleri, hamileyken sokağa çıkması ayıp karşılananları, pembe otobüse binmesi gerekenleri, eski eş-sevgili-nişanlı tarafından öldürülen, faillerinin cezasız kaldığı kadınları, anne olmaları gerektiğini, ne giyip ne giymeyeceklerini konuşup duruyor erkekler. Kadınlar da kendilerini konuşuyorlar; sokakta, sahnede, internette, konser salonunda ve daha nice yerde.

Çok yakın bir geçmişte bulunduğum bir cenaze töreninde yaşlıca bir kadının, “Allah erkeklerden razı olsun, onlar olmasaydı bu cenazeyi nasıl gömecektik,” sorusuna farklı yaşta ve gelenekten birkaç kadının, “Kadınlar her şeyi hakkıyla yapar”, “Dünyanın işini yapıyoruz, bunu mu yapamayız?”, “Yapardık evelallah” veya “Kurallar böyle olmasa biz de yaparız,” gibi cevaplar verdiğini duyunca kadın anlatılarının kademeli ve gecikmeli de olsa geniş bir alana yayıldığını düşünmek istedim. Gecikmeli kelimesi belki de hafif kalır şu cümleler karşısında: “Üzüntüye boyun eğen ve hiçbir işe yaramayan hayatımızın artık gelişmesinin ve aydınlanmasının gereği konusunda devamlı düşünüyordum. İlerlemek ve yükselmek için hem pratik

cesaretin hem ruhsal cesaretin, başka bir deyişle çağdaş kişiliğin önemi konusundaki düşüncelerim artık iyice olgunlaştı. İçinde yaşadığımız uyanış devrinin ve kurulan toplumun temelini oluşturan sosyal bilimlerin ışığında (kadınların ilerlemesi için) gerekli adımları cesaretle gerçekleştirecek bir gazete çıkarmaya giriştim.”(1)

Bu yazının konusunu kadınların kadınlar hakkında yazdıkları, yönettikleri, oynadıkları oyunlar oluşturuyor. Son iki yıl içinde İstanbul’da izlediğim oyunlar içinden kadınların sesini takip ederek hemcinslerine ve erkeklere neler söylediklerini, hangi tondan konuştuklarını, nelerden bahsettiklerini, sahneye taşınan oyun kişilerinin yazara, yönetmene olan mesafelerini anlamak amacındayım. Seçtiğim oyunlar ise şunlar: *Zabel*, *Yılın En İyi Kadın Oyuncusu*, *Unutulan*, *Dirmit*, *Antabus* ve *Hoşdeng*.

Tiyatronun, oyunun, oyuncunun varoluş süreçleriyle birlikte kadının bu meta anlatıdaki yerini sorgulayan üç oyunla (*Zabel*, *Yılın En İyi Kadın Oyuncusu*, *Unutulan*) başlamak istiyorum.

Türkiye modernleşmesiyle birlikte görünmez kılınan azınlıklardan Ermeni



Zabel, BGST

64

kadınları ele alan iki oyunla başlayayım. İlki Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu tarafından sahneye konulan, kolektif emek ürünü olmakla birlikte Aysel Yıldırım ve Duygu Dalyanoğlu tarafından yazılan *Zabel*. Gerçek ismiyle aynı adı taşıyan Zabel adlı oyun kişisi hayatının üç farklı dönemiyle sahneye taşınır; çocukluk, yetişkinlik ve hapislik deneyimlerine tanık olduğumuz sosyalist, feminist yazar Zabel, ne Osmanlı’da, ne Fransa’da ne de yeni vatanı olarak umutla gittiği Sovyet Ermenistan’ında tutunamaz. Muhalif kimliğinden ve doğrularından ödün vermeyen Zabel’in Sibiry’a’da bir hapisanede öldüğü rivayet edilir. Ancak çocukluğundan itibaren haklının yanında, mazlumun arkasında olduğunu gösteren anekdotlarla karşımıza çıkarılan Zabel’in gelecekle ilgili hayallerinin, projelerinin olacağını küçük yaşta belli eden işaretler seyirciye verilerek kendisini var etmek için çaba gösteren bir öznenin varlığına dikkat çekilir. Oyun içinde Zabel Yesayan’ın kitaplarından, siyasi kimliğinden sıkça bahsedilerek tarihteki yeri anımsatılır veya ilk defa duyulması sağlanır.

Geri dönüşlerle anlatılan yaşam öyküsü, bir yandan lineer anlatımı kırarken, diğer

yandan sonunu bildiğimiz öykünün başını izlemek için iyi bir nedenimiz olduğunu bize hatırlatarak şimdiyle geçmişi birbirine bağlar. Güç ve iktidar ilişkisini sorgularken iktidarın alanı ne kadar güçlü olsa da bireysel çabanın değerini hatırlatır. Dahası, oyun bittiğinde Zabel’le maceranız bitmez, oyun size bu öncü kadını yakından tanıma isteği verir. Kadın, Ermeni ve muhalif kimliklerini onuruyla taşıyan Yesayan’ın hayatı boyunca karşısına engel olarak çıkarılmış (“*hürriyete açılan bütün kapılar kadınlara kapalı*”) bu kimliklerin kararlı görüntüsü ardındaki kırılma noktasını gören seyirciye kendi şimdiyle, susturduğu kimlikleriyle hesaplaşması için yol gösterilir, oyunun sonunda Zabel Yesayan’ın hayatındaki kadınlara teşekkür etmesi dayanışmanın önemine dikkat çeker. Grotesk oyunculuk da bu hesaplaşmanın yönteminin mizahıta geçeceğine işaret eder; kadınların, ezilenlerin hikâyesinin anlatılmasının ve anımsanmasının önündeki engelin otoriter, baskıcı, ataerkil söylemi ti’ye almakla aşılacağına gönderme yapar. Zabel’in hayatındaki kadınların onun zihnindeki gibi en belirgin özellikleriyle sahneye taşınmaları, her birini tiplere yakınlaştırarak yaşananların

melodramatik ve trajik etkisini kırar.

Zabel'in yaşadığını kanıtlamak istercesine kullanılan tiyatro referanslarından Zabel-Antigone benzerliği, Sovyet tiyatrosu, Mayakovski, Gorki gibi isimlerin anılması seyirciden belli referanslara hâkim olmasını bekler. Oyunun şimdi ve burada olana göndermesini buradan okuyabiliriz, seyirci kendi belleğini harekete geçirir ya da merak eder. Zabel'in şimdisi olan hapishanede daldığı düşlerinden ve geçmişe gidişlerinden kapının vurulması, yemeğin verilmesi ya da esirgenmesi, komiserin sorguya gelmesi gibi nedenlerle koparılması anlatıyı kırarken orada olan izleyiciler de zaman içinde gidiş gelişlere maruz bırakılırlar.

Yersiz Tiyatro yapımı *Unutulan* adlı oyun da feminist tiyatroya ait birçok ilkenin izinden gitmiş. Müslüman oyuncuların sahneye çıkma yaşayışının kaldırılmasıyla İstanbul sahnelerini bırakmak durumunda kalan gayrimüslim oyuncuların izini süren oyun iki Ermeni oyuncunun Anadolu'nun bir köşesindeki otelde kumpanyanın borcuna mahsuben bırakıldıktan sonraki hayatlarını sahneye taşıyor. Tıpkı yukarıdaki cümlede olduğu gibi *Unutulan* sahne dışı hayatla oyunun, kurmacayla gerçeğin iç içe geçtiği bir tasarıma sahip. Tarihsel bir gerçekten yola çıkarak oyunculuk, azınlık, kadınlık meselelerini tartışan oyunda kadınların anlatılmamış hikâyesini buluyoruz. Elif Ongan Tekçe'nin yazdığı ve Burçak Karaboğa Güney'le birlikte oynadıkları, Sanem Öge'nin yönetmenliğini yaptığı *Unutulan* seyircisine sorular sordurup oyun kişilerine içeriden bir bakışla yaklaşıyor.

Kendilerini var ettikleri bir işi icra etmenin keyfini yaşarken tepetaklak olan yaşamlarıyla sahnede gördüğümüz, bir zamanlar kamusal alanda var olmayı başarmış oyun kişilerinin varlık sebepleriyle birlikte özgürlüklerinin de ellerinden alınmış olduğu bir mekânda ve zamanda oyun oynamalarının, tiyatroya nasıl tutunduklarının gösterilmesi umutlu

ve direngen bir bakış açısı sunuyor.

İstanbul sahnelerini bırakma durumu (sahne ve metin dışı bir bilgi olduğunu eklemeliyim) Mari ve Nıvart adlı iki oyun kişinin konuştuğu dille bağlantılı. Hem aksan hem de azınlık olmanın dezavantajıyla saha dışı bırakılan oyunculardan biri olan Mari Nıvart'ın sahnede karşımıza iki kişi olarak çıkması, birinin daha genç olduğu bilgisinin seyirciye verilmesiyle hatırlamak, unutmamak temalarıyla inceden inceye flört eden metin 1915 gibi bir kara lekeye belli belirsiz selam gönderirken, sadece birinin bile hayatı yeterince zorlaştırdığı kimliklerin üçünü bir arada taşıyan oyun kişilerini seyirciye hatırlatma misyonunu "bizim rüyalarımız hakikat karşısında bir zaferdir" cümlesiyle güçlendirerek yerine getiriyor.

Mari ve Nıvart gerçek hayattakinin tersine oyunda kendi dillerini özgürce kullanıyorlar; bu dil sadece anadilleri olmakla kalmayıp, oyunculuğa, tiyatroya dair düşüncelerini, hayallerini aktardıkları bir ifade biçimine dönüşüyor. Mari ve Nıvart gerçeğin acımasız katılığını bedenlerinde taşıyorlar; bir yandan nemli bir bodrum katında tıklıp kalmaktan ufalıp büzülen, diğer yandan dayağa ve tecavüze maruz kalan bedenlerini taşımakta giderek daha fazla zorlanırken seslerini kendilerine ve birbirlerine duyurmak, düşledikleri oyunu tasarlarırken söz ettikleri yazarları ve oyunun biçimiyle ilgili düşüncelerini seslendirmek suretiyle özgürleşme çabalarını ayakta tutuyorlar. Zira, "Kişinin kendine en yakın niteliği sesidir... kendi sesi ile kurduğu süregelen ve dolaysız, aracısız ilişki onu başka sesleri de kaynağıyla birlikte düşünmeye iter,"(2) cümlesinin canlı kanıtı gibi duran bu var olma çabası dışarıdan gelen (ya temizlik ya da tecavüz zamanınının hatırlatan gümbür gümbür kapı vurulması) tekinsiz ve bedensiz sesin üzerlerindeki etkisini azaltma çabası olarak okunabilir. Tıpkı *Zabel* gibi *Unutulan* da izleyicisinden

yüksek konsantrasyon, asgari tiyatro tarihi bilgisi, zaman ve anlatılar arasında gidip gelmesini bekler; bir süre sonra izleyici de Mari ve Nivart gibi kapının her vuruşunda tedirginleşir, gümbür gümbür çalınan kapının sesini her duyduğunda anlatıyla şimdi arasında gidip gelir.

Celal Mordeniz tarafından yazılan *Yılın En İyi Kadın Oyuncusu* tiyatroun kendisini konu edinen oyunların üçüncüsü. Yukarıda sözü edilen oyunlardan farklı olarak şimdi ve

burada olup bitenin fotoğrafını çeken oyun, merkezine koyduğu kadın oyuncu rolündeki oyun kişisini sahneye adeta arkasından itekleyerek çıkarır. İzleyici, ertesi gece ödül alıp almayacağını bilmediği bir tören için konuşma metni hazırlayan oyun kişisinin bütün çelişkileriyle, iç hesaplaşmalarıyla tek başına baş etmek zorunda kaldığını bir anahtar deliğinden gözetler gibi izler. Oyun kişisinin mahreminin bu şekilde kamusal alana çıkması kendini ifade eyleminden ziyade pornografik bir eyleme dönüşür. Şahane bir oyunculuk performansına (İpek Türktan Kaynak) karşın oyun kişisinin yanında durup durmadığını bilemediğimiz yazarın oyun kişisini diğer oyunlarda olduğu gibi 'kayırmaması' seyirciyi de muğlak bir alana çeker. Oyun kişisinin izleyici karşısında ifade ettiği sahne dışının gerçekleriyle arasındaki mesafe/ilişki muğlaklaştıkça eleştirdiği noktaların (ayrımcılık, cinsiyetçilik, kadınlar arasındaki yıkıcı rekabet, birbirinin sırtına basa basa kariyer zirvesine tırmanma arayışı)



Yılın En İyi Kadın Oyuncusu'nda
İpek Türktan

ne kadarına kendisinin de onay verdiği/hemfikir olduğu sorusu sıklıkla izleyicinin aklından geçer.

Mesleği, eğitimi ve kazancı olan yukarıdaki oyun kişilerinden sonra sırada köyden kente gelmiş ailelerin birinci kuşağından kadınların öyküsünü anlatan oyunlar var. Leyla, Hoşdeng ve Dirmit adlı kadınların hikâyelerinin benzerlerine üçüncü sayfa haberlerinde, sündürülmüş melodramatik televizyon dizilerinde, yakın veya uzak

çevremizde rastlamış olma olasılığımız çok yüksek. Genellikle kurban rolü verilen bu kadınların hayatla, ataerkiyle, aileleriyle mücadele ederken kendilerini var etmeye mecalleri kalmayacak hale getirilmiş oyun kişileri olduğunu söyleyebiliriz.

Seray Şahiner'in yazıp Nihal Yalçın'ın oynadığı *Antabus* adlı oyun köyden kente göç ettikten kısa bir süre sonra ailesinin alacağı eve katkıda bulunmak için çocuk yaşta konfeksiyon atölyesinde çalıştırılmaya başlanan, dayak yiyen, tecavüze uğrayan, evlendirilen, dayak yiyen, tecavüze uğrayan, anne olan, dayak yiyen, tecavüze uğrayan, evden dışarı çıkamayan, dayak yiyen, tecavüze uğrayan Leyla Taşçı'nın öyküsünü sahneye taşır. İki defa izleme fırsatını bulduğum oyunun anlatıcısı birinci tekil şahıs olarak hikâyesini tüm yüküyle sırtlanmış, sahiplenmiş bir kadını ete kemiğe büründürüyor. Nihal Yalçın bomboş sahnede tek başına olduğunu seyirciye hiç hissettirmeden hayatındaki herkesi tek tek



Dirmit'te
Nezaket Erden

sahneye taşırken şahane bir performansla göz dolduruyor, dinlediğim en iyi hikâye anlatıcılarından biri olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Hepimizin göz ucuyla okuduğu bir üçüncü sayfa haberine konu olabilecek talihsiz olaylara kulak verirken izleyicinin zaman zaman buz kesmesine, (salondaki seyircilerde gözlediğim üzere) gözlerinden gelen yaşları sessizce silmelerine neden olan hikâyelerin arasına sıkıştırılmış mizahi yaklaşım izleyiciye nefes aldırın anlar yakalamakta işlev kazanıyor. Ancak bu oyundaki mizahın dozunu ve yönünü belirleyen Leyla Taşçı, seyirciye muğlak bir alan bırakmayacak kadar mağdur ve farkında olduğu hayatını bizlerle paylaşırken verdiği mizah molalarını da kontrolü altında tutar. Kendisinden esirgenen kendi hayatı hakkında karar verme hakkının yerine hikâyesini aktarırken kullandığı yöntemle kurban rolünü oynamaya isyan ederken izleyiciyi de uyarır, kışkırtır, eleştirir ve farkındalık yaratır.

“Geçmiş sahneye her taşındığında şimdi olur, ancak bu şimdi sahne dışından çağrılmış olmanın, yeraltından, gömüldüğü yerden koparılıp çıkarılmanın yarattığı çarpıtıcı, bozucu, deforme edici etkiye maruz kalmıştır. Bu anlamda bastırılmış olanın geri dönüşü olarak sahne dışının

zamanından sahenin şimdisine kaçınılmaz biçimde dönüşüme uğramış halde taşınan geçmiş, bir belirsizlik ve yabancılaşma duygusu yarattığı kadar, bir tanıdıklık duygusu da yaratacağından tekinsiz olacaktır.”(3)

Yukarıdaki alıntıyla hesaplaşarak Leyla Taşçı'nın anlatısını değerlendirecek olursak şunları söyleyebiliriz. Sık sık duyduğumuz, şahit olduğumuz veya doğrudan deneyimlediğimiz (izleyicilerden biriyle ilgili anekdot aşağıda) bir hayat sahnede karşımıza çıkarıldığında oyun kişinin veya anlatıcının hayatına uzaktan bakarız, oyunun sonunda sınırlarımız, algılamamız ve bilgimiz dahilinde bir çıkarım yapıp salonu terk ederiz. Leyla Taşçı herhangi bir kadın olarak unutulup gitmemek için kendi sahne dışını 'fırsattan istifade' karşısında bulduğu izleyicilere anlatmakla kalmaz, izleyicisine sorumluluk yükler; dayak yerken, tecavüze uğrarken sesini çıkarmayıp kapılarını kapatan komşularının yerine izleyiciyi koyarak suçluluk duygusu uyandırır, tedirgin eder. *Antabus* adlı romandan yapılan uyarılama tek bir izleğin peşine düşerken her koşulda Leyla Taşçı'nın tarafını tutar; kadınlar arasındaki dayanışmanın önemini vurgular, yüceltilen aile kavramının altına gizlenmiş samimiyetsiz, ikiyüzlü 'değerler'e fener

tutar, kadının kız evlat, anne, evli kadın kimliklerinin esir eden, baskılayan unsurlarını seyircinin ensesinde hissettirir. (4)

Antabus'un Leyla'sıyla benzer bir yazgıyı paylaşan *Hoşdeng*'i Ezgi Çelik'in yazıp oynamış, Ani Haddeler Pekman yönetmiş. Oyuna adını da veren Hoşdeng de tıpkı Leyla gibi hem bekârken hem evlendikten sonra dayak yemiş, zorla evlendirilmiş, annesinden destek görmediği için hayal kırıklığına uğramış bir kadın. Hoşdeng hikâyesini anlatırken sahneye yerleştirilen maketler arasında dolaşiyor; anlattıkça evinden, temizlik yapmak için gittiği evlerden, okuldan ve hapishaneden daha büyük oluyor, ezilmiş, dışlanmış, ötelenmiş olduğu gerçeği sahnede var olduğu süre kadar göz ardı edilebiliyor.

Aslında oyunun problemleri yanı da burada karşımıza çıkıyor; Hoşdeng'in hikâyesini tiyatrodan çıkınca unutmaya meyilliyiz çünkü onu milyonlarca kadından ayıran bir nitelik görmek istiyoruz. Anlatının bir

türlü söylemeyip finale sakladığı kocayı öldürme meselesi hapisane maketi karşımızda dururken beklenmedik bir gerçeği açığa çıkarmıyor. Hoşdeng'in anlatısındaki cesaret, umut, ezilmişlik, kadınların birbirine düşmanlığı ve rekabeti veya zaman zaman dayanışmasında ya da erkeğin kadın üzerine kurduğu baskıda tanıdık gelmeyen bir unsur yok. Sınırları baba, koca, toplum tarafından çizilmiş, hayatını acı, tedirginlik, korku ve yoksunluk içinde yaşayan bir oyun kişinin seyirciyi şaşkırtma, rahatsız etme, sarsma gücünden mahrum

birakılmasının yarattığı atalet sahnedeki seyirciye de geçince kurban kadınların hikâyelerini olduğu gibi anlatmanın yararını sorgulamaya başlıyoruz. Sözü edilen baskıya maruz kalan kadının bu durum karşısında kendisini konumlandırışında seyirciyi ters köşeye yatırmaması beklentimiz karşılanmıyor. Hoşdeng'in kaderinin kimselerin kaderi olmamasını dilemek dışında bir duyguyla, düşünceyle salondan çıkmak isterdim.

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanından uyarlanan, Hakan Emre Ünal'ın uyarlayıp yönettiği ve Nezaket Erden'in oynadığı (ve bu yıl bir dolu ödül aldığı) *Dirmit*, dille yaratılan atmosferi sahneye taşımamanın zorluğunu göze alarak yapılmış bir uyarılama. İki bölümden oluşan romanın büyüler,

cinler, periler ve azraile sıkça rastlanan bölümü Dirmit'in köyünde geçer ve köylülerin çözemedikleri, içinden çıkamadıkları her olay için doğüstü bir faktörü devreye sokmaları şiiire yakın duran bir dille anlatılır. Romanın ikinci bölümünde İstanbul'a gelen aile

şehirde tutunma çabasıyla, alışkanlıklarını kaybetmeme savaşı arasında kalırken şehir hayatıyla imtihanları başlar. Oyunun anlatısı kentte başlayıp geri dönüşlerle köyü bir nebze anlatsa da yerel deyişler, isimler tamamen devre dışı bırakıldığı için köyün köylülere de, okuyucuya da büyülü gelen havasını yansıtmaktan uzaklaşır. Nezaket Erden bu eksikliğin üstesinden gelmek için çocuk masumiyetini kullanır ve romandaki üçüncü tekil şahıs yerine anlatıcı rolünü alarak şaşkınlığını gizlemeyen, safça sorular sorup cevaplar veren Dirmit'i



Antabus oyununda Nihal Yalçın

ete kemiğe büründürür. Yazarın köylülere verdiği “dünyadaki birinci gün” bakışını bu kez Dirmit devralır ve olan biteni bütün absürdlüğüne, komikliğine, zaman zaman akıl dışılığına rağmen dünyanın en doğal şeyini tanımlar gibi anlatır. Yaşadıklarını anlatacak kimseyi bulamayınca kuyuya, kuşkuş otuna, ağaca anlattıkları sahne üzerinde bulunan tek aksesuar olan ufak saksıdaki bitkiye aktarılır zaman zaman. Dirmit’in karşılaştığı farklı alışkanlıklara, insanlara bakışındaki nesnellikle annesinde cisimleşen muhafazakâr ve korkulu bakışın çatışması Dirmit’in karşısına baskı, engelleme olarak çıkar. Hemen hemen bütün göç hikâyelerinde karşımıza çıkan uyum sağla(yama)ma, korkma, kendini küçük ve önemsiz hissetmekten kaynaklanan kabuğuna çekilme, konfor alanına dönme, büyük bir anlatıya sığınma süreçleri bu oyunda da yer alır. Yetişkinlerin katı ve soğuk dünyasında merakını yenemeyen, yerinde duramayan bir çocuğun aynı korkularla beslenmemesi ailesinden gördüğü baskıyla, şiddetle cezalandırılır. Böylece çocuk da aynı kalıba girecek ‘dışarıda’ haddinden fazla bulunan farklılık ‘içeride’ eritilecektir. Dirmit’in hikâyesi bize kadınlar kadar erkeklerin de karşı karşıya kaldığı ‘zalim dünya’ karşısında hayretler içinde kalan ama yenildiği veya sindirildiği her arayışın ardından hafızasızmışcasına kaldığı yerden yoluna devam eden bir zihnin yolculuğunu anlatır. Yetişkinlerin dünyasındaki korkuların ve kalıp yargıların yerini alan merak sayesinde Dirmit bütünlüğünü koruyup varlığını sürdürebilir. Oyunun bu kadar sevilmesinin ve oyuncusuna sayısız ödül getirmesinin ardında Nezaket Erden’in sahne üzerinde akıveren oyunculuğu kadar bu duruşun da etkili olduğunu düşünüyorum.

Tarihini kimsenin yazmadığı kadınları bulup hikâyelerini duyururken bugüne umut taşımak ve bir dolu kadının (ve dolayısıyla da erkeğin) hayatını karartan, umutlu, neşeli

üretken hayatlar yaşamasına engel olan kurallar, anlayışlar ve insanlarla başa çıkmak için mizahı kullanmayı günümüzde kadın hikâyesi anlatmak için verimli bir yol olarak görüyorum. Yasaklardan ve baskılardan bahsedip acıların yasını tutmaktansa yasak olmayan hazları bulup çıkararak oyun kişilerinin dolayımıyla izleyicilerine bir özgürlük alanı açmalarını daha anlamlı buluyorum. Adam Philips’in yasak hakkında söylediklerini de burada hatırlamak isterim. “Yasak olanın bizi düşünmekten alıkoyduğu esas mesele yasak olmayandır; yasak olmayan hazlar çok daha ayrıcalıklı yasak hazların elinden çok zarar görmüştür. Ve gölgede kaldıklarından ya da daha doğrusu bizim onları gölgede bırakmamız nedeniyle, farkında olduğumuzdan daha fazla hazzı ve hazza dair konuyu kendimize yasak etmişizdir.” (5)

Gelecek sezonda umudu ve neşesi bol oyunlar görmek dileğiyle.

69

1) “*Kadınlar Dünyası Kadınları*”, Gümrah Şengün, Emir Burak Emen, *Calling; Yeniye Tanıdık Tanıdığı Yeni Yapan Dergi*, sayı 24 içinde Ulviye Mevlan, Kadınlar Dünyası imzası ile ‘Terakkiye Doğru’, Kadınlar Dünyası, 8 Nisan 1329 (1913) tarihli yazı.

2) Beliz Güçbilmez, *Zaman/ Zemin/ Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*. (Ankara: Dost Kitabevi, 2016), s.59

3) Güçbilmez, *a.g.e.*, s. 62

4) Oyun çıkışında ara sokakta tanık olduğum şeyi anlatmasam olmazdı galiba. Leyla Taşçı’ya sınıfsal olarak hiç benzemeyen, şıkır şıkır giyinmiş bir kadınla yanındaki erkek belli belirsiz bir tartışma içinde tiyatro salonundan çıktılar. Kadını ikinci kez gördüğümde adamın yakasından tutup duvara dayamış sunturlu bir küfür sallayıp, “Sen de beni yıllarca dövmedin mi lan?” diyerek bağırıyordu. Bu hesaplaşmanın o güne kalması mı, oyunun bu kadar güçlü bir tepkiyi ortaya çıkarması mı daha ilginç sorusunu size bırakıyorum.

5) Adam Philips, *Yasak Olmayan Hazlar*, s.102



Allahaısmarladık Cumhuriyet Yeniden

TIJEN SAVAŞKAN

70

Bundan 20 yıl önce çağdaş yazınımızın usta isimlerimden ve araştırmacılarından Selim İleri'nin kaleme aldığı ve Sadri Alışık Tiyatrosu tarafından Aliye Uzunatağan rejisiyle sahnelenen *Allahaısmarladık Cumhuriyet* oyunu üzerine yazdığım inceleme, Nisan 1998 tarihinde Tiyatro Tiyatro Dergisi'nde yayınlanmıştı.

Oyunun hem metni hem de sahne performansı beni o denli etkilemişti ki, her ikisini de göz önüne alarak oluşturduğum kuramsal çerçeve ve metin incelemesi, oyunu belli bir bakış açısına göre çözmeye oldukça katkı sağlamıştı. O zamanlar, Halide Edip rolü artık aramızda olmayan değerli sanatçı Çolpan İlhan, Afife Jale ve Fikriye Nurseli İdiz, Latife hanım Aytaç Öztuna ve sahnedeki tek erkek oyuncu Terzi Galip, Köksal Engür tarafından büyük bir başarıyla oynanmıştı. Şimdi aynı metin Tiyatro Tatavla tarafından ve

Eraslan Sağlam rejisiyle yeniden sahneleniyor. Halide'yi Hale Akınlı, Afife ve Fikriye'yi Tuba Zehra Sağlam, Latife'yi Cansu Diktaş canlandırırken, Terzi Galip rolünde ise Can Ertuğrul karşımıza çıkıyor. Bu kez metinle iki farklı rejisi ve performansı karşılaştırarak, bu oyun üzerinde düşünmeye, 2018 yılında aynı oyunun neleri, nasıl söylediğine ilişkin bir okuma yapmaya çalışacağım. Başlangıçta metindeki bazı temel izleklerden söz ettikten sonra, kadın bakış açısı ve toplumsal cinsiyet merceğinden bakarak, metinde ve her iki yorumda öne çıkan benzerlikleri, farklılıkları ve bunların nasıl bir dramaturji ve yorum alanı oluşturduklarının izini sürmeye çalışacağım.

Oyun, yaşadıkları dönemde kısa da olsa karşılaşmış ya da hiç karşılaşmamış olan Halide Edip, Afife Jale ve Latife Hanımın ve Afife'nin sahnede canlandığı Fikriye'nin bir terzi atölyesinde bir araya gelmeleri üzerine kurgulanmış. Tabii ki bu kurgu

farklı mekân ve zamanları olan bu dört kadını buluşturan bir imgelemin ürünü. Şöyle ki, oyun belirli bir dönemin tarihsel çerçevesine karşın -Cumhuriyet öncesi, sonrası ve sahnedeki oyun zamanı- kronolojik olmayan bir çizgiye oturtularak, alternatif birkaç bireysel zaman ve mekân parçasını da sahneye taşıyor (radyo ve teypten gelen sesler, günce parçaları, mor salkımlar vb.)

Bu özelliğiyle oyun, sadece sahnedeki zamanı kullanarak, Cumhuriyet tarihimiz içinde bu dört önemli kadının kendi öykülerini resmi tarih söylemlerinden ve geleneksel öykü yapısından bağımsız olarak aktarabilme ve söz edilen bağlam içinde yeniden oluşturabilme çabası olarak da okunabilir. Tarihte gizli kalan, yanlış anlaşılan, unutulmuş ya da gerçek öyküleri eril dizge ve iktidar odağından görünmez olanların geri dönüşü gibi de yorumlanacak bu öykülerin sahipleri, Cumhuriyet'in kuruluşu sürecinde ve sonrasında bir kez daha kendilerini anlatmaya, gerçek öykülerini kadın özne ve birey olarak yeniden oluşturmaya çalışıyorlar.

Örneğin, Halide Edip, kamusal alanda edebiyatçı kimliğinin yanı sıra, Sultanahmet Mitingi'ndeki konuşması ve Kurtuluş Savaşı boyunca Mustafa Kemal'in en büyük destekçilerinden biri olarak tarihe geçerken, Savaş sonrasında Amerikan mandacısı olarak yaftalanmış ve eşiyile birlikte gönüllü sürgün yaşamak zorunda kalmıştır. Yeni devletin kuruluş aşamasında 'ferdin hürriyeti' kavramını savunurken, artık sesi duyulmaz olmuş, gözden düşmüş ve tarihin tozlu sayfaları arasında ötekileştirilmiştir. İşte Halide, oyun zamanı içinde, gerçek Halide'yi özel alanını da seyirciye açarak, sadece kamusal bağlamıyla değil bir birey, bir kadın özne olarak kendisini temsil edebilmek, yeniden var olabilmek için mücadele etmekte ve kendi gerçek öyküsünü farklı yöntemlerle ve tekniklerle anlatmaya çalışmaktadır.

Diğer yandan Afife de sahneye çıkan ilk

Müslüman Türk kızı olarak çektiği tüm acılara ve tiyatro için verdiği mücadeleye karşın, resmi tarih içinde, 1920'lerden sonra, uzun süre Bedi Muvahhit sahneye ilk çıkan kadın tiyatro sanatçısı olarak anılmaktadır. Oyunda 'tiyatro bir mekteptir' diyebilen Afife, hayatının geri kalan kısmını uyuşturucu bağımlısı olarak bir akıl hastanesinde geçiren, bir "kaybeden" gibi görünse de, kendi gerçek öyküsünü ve ardındaki tarihsel bağlamları ve kadın olarak sanat alanındaki mücadelesini sahnede görünür kılmaya çalışmaktadır.

Bu anlamda kadın öykülerinin (herstories) sürekli biçimde erkek egemen öykü yani tarih (history) tarafından bozulmaya çalışması, Terzi Galip'in müdahaleleri ve düzeltmeleriyle resmi tarih, kronolojik zaman ve kadınların parçalı öykülerine karşın, geleneksel öykü yapısının, "gerçekçi" bazen de alaylı ve iğneleyici bir tavırla sürekli empoze edilmesi oyun için önemli bir izlek. Ancak sahnede bu "gerçekliği" kırmaya çalışan, kronolojiye uymayan alternatif kadın zamanları, parçalı öyküler, geri dönüşler, hayaller, temsil biçimleri ve kimlik sorunları, kişisel alanlara farklı bir yaklaşımla ışık tutarken, bu alanların politik bağlamdan ya da kamusal alandan ayrı değerlendirilemeyeceği gerçeğini de vurguluyor.

Diğer yandan Terzi Galip, yukarıda söz edilen simgesel kimliği dışında, kadınların toplumsal cins olarak kimliklerini belirleyen, onları giydiren, yani kadını toplumsal olarak belirlenmiş, istenilen ve dayatılan kadın imgelerine büründüren bir mesleğe sahip. Örneğin, yeni rejimle birlikte Türk kadınlarına verilecek yeni imgeye uygun gardıroplar ya da Cumhuriyet balosu kıyafetleri hazırlama telaşı bu iddiayı destekliyor. Terzi atölyesi de bu nedenle genel anlamda bir kadın mekânı olarak düşünülmesine karşın, oyunda bir erkek egemen mekân olarak okunabilir.

Zaten hem Aliye Uzunatağan'ın hem de Eraslan Sağlam'ın yorumunda, oyun

metninde oldukça natüralist ve detaylı tanımlanan sahne mekânı, Halide'nin Evi gibi görünürken, kısmen belirsizleştirilerek ve soyutlanarak, bir yandan kadın öykülerinin oluşabilmesine olanak tanıyan, diğer yandan da buna izin vermeyen, daha imgesel ve esnek bir terzi atölyesi mekânına dönüştürülmüş. İki yönetmenin de mekânı belirsizleştirilen farklı sahne tasarımlarına karşın, benzer bir yol izlemesi tesadüf olmamalı.

Oyunda kadınların zaman zaman neresi olduğu konusunda tereddüde düştüğü bu esnek mekân (...Hayır hanımefendi burası Galip 'hot kotür' terzihanesi değil, Burası evim, Halide Edip'in evi...) kendi alternatif mekânlarını oluşturabilme çabası içinde, hem var etmeye çalıştıkları yaşam alanları hem de buna engel olmaya çalışan 'terzi atölyesi' olarak işlevini yerine getiriyor. Örneğin, Halide, hikâyesini bölen terzi Galip'e, "Yeter artık zırvaladığınız, hikâyemi mahvettiniz," repliğinden sonra terzi Galip hem Afife'nin hem de Halide'nin anlattıklarını duymazlıktan gelerek, "Hikâyeniz, hikâyeleriniz... Zarif şık bayanların kuğu gibi süzöldükleri 'hot kotür' atölyemi eskiciler çarşısına, bitpazarına çevirdiniz," diyerek mekânı yeniden terzi atölyesi olarak tanımlamaya çalışıyor.

Diğer yandan Halide'nin öykü parçalarındaki zaman sırasını sürekli düzelterek, hayır henüz daha onlar olmadı gibi müdahalelerle ya da Afife'nin mücadelesini hafife alarak, "İmparatorluğun son hanımları evlerinde hanım hanımcık oturuyorlardı. Siz göğüs bağır fora sahnelere fırladınız, şanoya çıktınız..." ya da "Bir iki defa sahneye çıkmışsınız o kadar (giderek sinirlenir) Apollon Tiyatrosunu zaptiye sarmış, zaptiye yakanıza yapışmış, sürüm sürüm sürünmüşsünüz... Hepsi bu. Renksiz, tatsız, cansız... Madem size sahneye çıkma demişler, siz de çıkmasaydınız...' gibi sözlerle, kadınların kahramanca mücadelelerini ve öykülerini küçümser.

Selim İleri'nin metninde, kadınların giydiği

kıyafetler, özellikle Halide, daha oyunun başında sembolik düzlemdeki Halide Edip imajını paramparça eden müsamereye çıkmış bir kız çocuğu gibi, hürriyet perisi kılığıdır. Ayrıca yine kendisinden umulmayan bir dil kullanımı ve jestlerle seyirciyle karşılaşır. "...ırkçı Halide, Turancı Halide, Amerikan mandacısı Halide, neyse hepsi unutuldu... Kitaplar ve hayatım unutuldu... Benim için yazılanlar unutuldu... ..aklı başında bir kadınla karşılaşacağınızı umuyordunuz değil mi? (Çocuksu güler) Şimdi hoppa bir kız olabilirim, kimse karışamaz." Ya da metinde tanımlanan hoppa tavırlı yürüyüşü, kendi kendine ve Afife ile ettiği esrik danslar, görsel anlamda sembolik, resmi düzlemi kırarak, seyircinin alımlamasını kısmen yabancılaştırıyor. Böylece geleneksel tarihsel yorumları ve kimlikleri daha mesafeli biçimde ve sorgulama sınırlarında izleyebiliyoruz.

Selim İleri'nin hemen oyunun başında 'Hürriyet Perisi' kılığında düşlediği Halide, güler yüzlü ve şaşırtıcı bir yabancılaşma yaratırken, Aliye Uzunatağan'ın yorumunda bu durum görsel ve biçimsel bir yabancılaşmadan oldukça uzaktı. Halide sahneye sembolik olanı temsil eden, kendi tarihsel kimliğine uygun olan bir hanımefendi kılığında çıkıyordu. Ancak Uzunatağan, oyun sürecinde dile, öykü yapısına ve jestlere sindirdiği, daha öze ilişkin ve ciddi bir sembolüğü kırma düzlemi yaratıyordu. Bu ilk yorumdaki diğer kadınlar da kendi sınıfsal ve kültürel statülerine uygun kıyafetlerle sahnede ydiler ve zaman içinde bu sembolik düzlemi kıran ve gittikçe bireysel olanı öne çıkaran süreçlerle, aralarında yaratılan statü ve sınıf farklarını aşıyorlardı. Oyunun başlarında bu durum sadece görünüşleriyle değil, birbirleriyle çatışmalarında da ortaya çıkıyordu. Statü, kültür ve sınıfsal farklar bir yandan aralarındaki çatışmaları ve iletişimsizlikleri görünür kılarken, kadın deneyimleri, ortak acılar, kayıplar ve yalnızlıklar,



Allahaismarladık Cumhuriyet
Sadri Alışık Tiyatrosu

süreç içinde onları yaklaştırıyor, öyküleri birbirine karışıyor ve ortak bir kolektif kadın öyküsüne dönüşmeye başlıyordu.

Eraslan Sağlam'ın rejisindeyse daha baştan itibaren kadınların hepsi aynı kıyafet içinde, hiçbir statü, sınıf ve kültür farkı gözetilmemiş bir görsel temsiliyet söz konusu. Ancak ilk yorumum tersine, jestler, hareketler ve sahne atmosferi kadınların sembolüğü kırma ve bireyselliklerini ortaya çıkarmaya izin vermeyecek kadar ciddi, zaman zaman sert ve hüzünlü.

Oyun metni, realizmin ve zamanın çizgiselliğine alternatif, karmaşık tekniklerle ya da hayal ve isteklerin yoğun gücüyle bireysel olanın öne çıkmaya çalıştığı kurgu içinde, bir yandan da o dönemlerdeki farklı kadın konumları ve kimliklerini seyirciye aktarmaya çalışılıyor. Ancak, kadınların konum, sınıf ve kişilik gibi farkları, yine toplumsal cinsiyet kalıpları içinde onlara dayatılan rollerle bağlantılı. Örneğin, Halide'nin küçüklüğünden beri ona empoze edilen nesne konumu ya da çoğul kimliklerine karşın "...Oysa ne çok Halide var... Hangisiyim?" Edip Bey İngiliz Halide'yi istedi, İngiliz terbiyesi ama Amerikan Koleji, Amerikan Koleji ama önce

Rum madamın hususi mektebi..." Başka bir bölümde, bütün çocuklar renk renk giyinirken çoraplarına kadar üniforma gibi giysilerinin babası tarafından seçildiğini, daha sonra evlendiğindeyse eşinin ne okuyacağına kadar karar verdiğini vurgulayarak, "Halide biraz Emile Zola oku" ya da "Halide lüzumsuz derecede fantezi kıyafetlerle dolaşıyorsun" "...Halide dualarını okumuş Emile Zola'yı okumuş fakat ilk izdivacında bedbaht olmuştur..." sözlerinden anlıyoruz.

Halide'nin çocukluğundan beri ona empoze edilen çoğul kimlikleri ve nesne konumuna karşın, özne konumuna ulaşabileceği gerçek öyküsünü arama serüveni, toplumsal ve sanatsal bağlamdaki üretimleri ve eylemleri sayesinde daha olası görünüyor. Şöyle ki, bir yandan kadının tarihsel yorumlarda kendine bir yer bulma çabası diğer yandan tarih tarafından bastırılmış deneyimlerini ortaya çıkarmak için resmi tarihi reddetmesi ve iki durumun sentezine ulaşma çabası (1), Terzi Galip'e rağmen sahnede somut biçimde izlenebiliyor. Oysa örneğin Fikriye'nin hem sınıfsal, toplumsal statüsü hem de Gazi'ye olan tutkusu, Mustafa Kemal'in öyküsü içinde onu yıkıma yaklaştırırken,



74

sahnedeki kendi olarak temsil edilebilmesini de olanaksız kılıyor. Çünkü onun kendi edimleriyle oluşturabildiği bir öyküsü yok. Böylece, Afife tarafından canlandırılan Fikriye, sahnede ancak bir başka kadının imgeleminde hayat bulabiliyor. “...benim kendime ait bir hayatım yok, kendi hayatım olmadı...” Halide ve Latife’yle kıyaslandığında, toplumsal konum ve sınıf açısından birbirine daha yakın olan Fikriye ve Afife’yi, Afife’nin kendi öyküsünü yaratmasına izin veren tiyatro tutkusu birbirinden ayırıyor. Sonuç olarak, bir erkeğe duyulan tutku iktidarla birleştiğinde, kadının nesne konumunu daha da kaçınılmaz kılarken, tiyatro ya da sanat tutkusu kadına depresif ve parçalanmış da olsa bir özne konumu sağlayabiliyor. Afife akıl hastanesinde yatıyor ve uyuşturucu bağımlısı, ancak oyunda kendisini sonuna kadar temsil edebiliyor. Oysa Fikriye’nin zamana direnemeyen yok oluş öyküsü, sadece diğer oyun kişilerinin anlatıları (Halide, Latife) ya da Afife’nin temsili içinde izlenebiliyor.

Bu bağlamda iktidarla yolu kesişen Latife ise, kültürel altyapısı, eğitimi, güçlü kişiliğiyle kendini sonuna kadar temsil edebilmesine karşın, tutkusunu, sevgisini ve kendine

göre doğru gerekçelerle yaptığı yanlışları, yeni kurulmakta olan vatanın geleceğini ve Ata’nın yaşamını düşünerek, sevgisi “siyasetin amansızlığına” yenik düştüğünde sessizliği seçerek, ömrünün sonuna kadar bu sessizliğini koruyor. Fikriye gibi zorla Gazi’nin öyküsüne girmeye çalışacağına ve Fikriye’nin sonu intiharla biten yaşamına karşın, tüm hayal kırıklıklarını, acılarını ve hatalarını sahiplenerek kendi öyküsü içinde yok olmayı seçiyor.

“...Herkes zengin kızı Latife’nin Reiscumhur karısı olmayı istediğini zannetti. Belki Gazi’nin kendisi bile... Belki de öyleydi. Halbuki ben Gazi’ye ulaşabilecek bütün kötülöklere siper olmaya çalıştım”, “... Benim de ağladığımı kimse görmedi. Uzun seneler gizlendim. Çok uzun seneler sustum... bekledim,” derken fiziksel ölümü beklediğini, ama gerçek Latife’nin zaten susarak kendi iradesiyle öldüğünü, öyküsünde bu fedakârlığı yapmak zorunda olduğunu anlıyoruz. Çünkü yeni bir ülkenin ve Gazi’nin öyküsü onun bireysel öyküsünden çok daha önemlidir ve bu fedakârlığı Cumhuriyet’e olan inancıyla yapmıştır. Latife bu anlamda bir seçim yapmıştır ve bireysel öyküsünü büyük bir

toplumsal gelecek için feda edebilmiştir.

Bu dört farklı konum ve zamandaki kadını bir araya getiren kurgu, kendi içinde zaten geleneksel zaman ve mekân anlayışını kırmaya yönelik olarak düzenlenmiş. Ancak bu genel eğilim dışında, kadınların parçalanmış bilinci ve kimlikleri sahne üzerinde başka tekniklerle de aktarılıyor. Örneğin Halide'nin teypten gelen sesi (Toplumsal kimliği ve tarih içindeki savaşımları), sahnede daktiloyla yazmaya çalıştığı günce parçaları (Bireysel yorum ve düşünceleri) ve tüm kaprisleri, içtenliği ve kadın deneyimleriyle sahnede en az üç farklı Halide kimliğini görmemizi sağlıyor. Aynı teknik Afife'nin öyküsü içinde de teypten gelen zaptiye sesleri ve tiyatronun basılması olayını Afife kimliğinin tarihsel ve toplumsal boyutu olarak verirken, onun sahnede özne konumu almaya çalıştığı kadın kimliği ve tiyatro tutkusu, hem başka bir kadını canlandırarak hem de tiyatro aşkı yüzünden bireysel acılarını aktararak sürüyor. Tüm bunların üzerine Terzi Galip'in erkek egemen ve iktidar diliyle oluşturduğu yorumlar eklenince sahnedeki kadın kimlikleri çok katlı biçimde karşımıza çıkıyor.

Kadınların oyun boyunca birbiriyle ilişkilerinden ve çatışmalarından söz etmiştim. Bu ilişkiler özellikle başlarda zaman zaman son derece sembolik ve eril kalıplar içindeyken, örneğin sınıf, toplumsal statü (yelpazeli ve yelpazesiz kadınlar) ve hiyerarşik bağlamlar bu ilişkilere yansıyor ve ciddi çatışmalara neden olabiliyor. Ancak daha önce de vurguladığım gibi, kadın deneyimleri, ortak acılar, kayıplar ve yalnızlıklar ya da eril engellere karşı hem kamusal alanda hem de özel yaşamlarında büyük tutku ya da mücadeleleriyle iktidar ve güç yapıları karşısında aldıkları benzer konumlar bu kadınları oyunun bazı noktalarında hem dil hem de görsel düzlemde kolektif kadın özne konumuna geçiriyor. Örneğin, metin içinde birbirlerinin öykülerini kendi öyküleriyle

bağlama, ortak referans noktalarından başlattıkları öyküler (mor salkımlar, kırık balerin vb.) aynı öykünün farklı görünüşleri gibi genel bir kadın öyküsü izlenimi verirken Afife: "Tiyatroyu yine zaptiye basmış... arabacı, arabacı nereye gideceksin? Nereye gidebilirsin ki?" (Kırık bibloyu Halide'ye verir)... (şaşıarak bibloyu alır, sonra) "Gidiyoruz artık kıyafet değiştirdik. Yahudi olduğu iddia edilen babam Edip Beyi başına basmış Özbekler tekkesine Adnan'la biz de sığındık..." Diğer bir sahnede Halide ve Afife'nin dansları ve Afife'yle Fikriye'nin aynı bedende ve duygusal bağlamdaki özdeşliği bu çıkarımı destekliyor.

Oyunda daha çok geçmiş içinde yansılanan özel kadın deneyimleri, günce parçaları, hayaller, umutlar, tutkular, çağrışımlar, atlamalar, geri dönüşler, bilinç akışı biçiminde verilirken, bunlarla ilgili gerçekleri çarpıtın ya da yok sayan resmi tarih ve eril bakış açıları, zamanın ileriye doğru akışını empoze ederek, kadınların çizgisel, geleneksel öykü yapısı ve tarih içinde yok olmaları sürecini, gözden düşme, unutulma ya da tarihsel yorumlardan dışlanma yoluyla hızlandırıyor. Bu nedenle, geçmiş ve öznel deneyimler, oyunda kullanılan bazı göstergeler yardımıyla, bu alanları sahnede tutan, kayıp yok olmalarını engelleyen ve onları oyunun kurgusu içinde açabilen bir anahtar gibi düşünülebilir. Örneğin, mor salkımlar önemli bir gösterge olarak, hem netinde hem de ilk yorumda sahnede somut olarak vardı. Oysa son yorumda esnek malzemeyle tasarlanmış bir çerçeve içinde oynanan oyunda, mor salkımlar yok ancak yumuşak bir aydınlatmayla mor rengin çağrışımı yaratılıyor.

Mor salkımlar, metin boyunca değişik düzlemlerde farklı işlevlere sahip. Gerçekte Halide Edip'in güncesine koyduğu isim olan *Mor Salkımlar*, ilk düzlemde Halide'nin oyun içinde referans olan gerçek anıları. İlk yorumda sahne dekoru içinde görselleşen bu salkımlar, anlatı içinde de sık sık vurgulanarak seyircinin

bilincinde somut bir yer oluşturuyor. Böylece, kadın alanları ve öykülerinin sahnede, erkek egemen öyküden farklı ve nesnel bir gerçeklik olarak alımlanmasına yardım ediyor

HALİDE: (Daktiloda yazmaya başlar, yazdıkça okur) *Küçük kız mor salkımları iyice aklına yerleştirdi. Zira bir gün onları kaybedeceğini biliyordu. Kaybettiği mor salkımlar, Halide'nin hafızasında... yorgun hafızasında boyuna açtılar ve onların üşüştüğü pencere, camlar, akşam güneşinde birer ateş levhası gibi parladı.*

Aynı mor salkımlar, Afife'nin öyküsü içinde farklı çağrışımlara sahip (...mor salkımlarımız bir karakol gecesini çağrıştırıyor.) Bu öykü içinde de mor salkımlar acı da olsa öznel deneyimlerin ve kişisel mücadelenin bir göstergesi olarak unutulmaması gereken bir öneme sahip. Benzer biçimde, Latife'nin de geçmişinde mor salkımlı bahçesi olan bir ev, çocukluğu, genç kızlığı, geçmişin güven ve umut dolu anıları gizli. Mor salkımlar ayrıca kadınların öykülerini birbirine bağlayan bir işlev de yüklenmiş. Aynı biçimde metinde var olan ancak ilk performansta sahnede olmayan, ikinci de ise kadınların kendi bedenlerinde dönerek temsil ettikleri kırık balerin biblosu, metinde elden ele geçirilerek öyküleri birbirine bağlayan ve geçmişi sahnede tutan bir başka gösterge olarak nesnelleştirebiliyor. Sonuç olarak, geçmişi ve unutturulmaya çalışılan öznel deneyimleri simgeleyen bu göstergeler Lacan'ın terminolojisiyle sembolik olana karşı sembolik öncesi (imgesel) döneme yer açarak, bu alanı ve zamanı sahne üzerinde somutlamaya yardımcı oluyor.

Mor salkımların Tatavla Tiyatro'nun yorumunda olmaması belki de yaşadığımız bugünlerde artık bireysel öykülere hiç yer olmadığını, daha uzun yıllar özellikle kadınların bireysel alanlarının ortaya çıkamayacağını işaretleri gibi. Yirmi yıl sonraki bu yorumda gerçekten Cumhuriyet'e "Allahısmarladık" deme noktasına gelmiş

*Allahısmarladık Cumhuriyet
Tatavla Sahne*



sarsılan bir toplum var çünkü. Bu yorumda kadınların giysileri de aynı olmuş. Terzi Galip, ilk yorumda daha nükteli ve yumuşak bir tiplleme sergilerken, bu yorumda her üç kadının da ölçülerini alırken mezurayı boyunlarında, kumaşı ise sırtlarında sert bir tehdit olarak kullanması ve kadınların gözlerinde hissettiğimiz korku, benim bu yorumu okumamda kadınlara hiçbir bireysel alan bırakılmadığı yönünde. Bu ikinci yorumda, Sadri Alışık Tiyatrosu'nun 20 yıl önceki performansına göre oldukça ciddi, sert, ağır ve hüzünlü bir atmosfer hâkim. Dans sahneleri bile bu ağırlığı çözemiyor. Halide'nin çocuksuluğundan eser yok. Artık

sahne bireysel, uçarı, esrik hiçbir şey kalmamış. Çünkü Cumhuriyet gerçekten tehlikede. Kadınların özel hayatları, coşkuları, kahramanlıkları dil düzeyinden aksiyona geçemiyor. Metin seslendiriliyor ama sahnede bu alanları hem görsel hem de ruhsal anlamda hissetmek imkânsız. Resmi tarih eleştirilerine karşın, kazanımların yok olduğu ya da ciddi tehdit altında olduğu bir dönemde kadınların özne konumlarına ulaşma coşkusundan çok farklı bir hüznün var sahnede. Kadınların birbirleriyle özdeşleştikleri, ortak acılarının onları birleştirdiği sahnede ise üzerlerine kar yağıyor.

Allahaısmarladık Cumhuriyet metninin diğer bir boyutu, toplumsal hayatımız için çok belirleyici olan milli mücadeleler, iktidar, güç ve otorite mekanizmaları karşısında genel anlamda muhalefet unsurunun, özel anlamdaysa kadınların tavır ve duruşlarını sahneye yansıtması. Bu bağlamda oyun, Batı'dan farklı toplumsal dinamiklerimizin ve politik geleneğimizin bir izdüşümünü verirken, kadınların belirli bir tarih kesiti içinde aldığı tavrı ve konumu sergilemesi açısından ilginç. Oyundaki dört kadın kimliğinin farklı bağlamlarda da olsa Milli Mücadele, Kurtuluş Savaşı ve devrimlere olan inançları, büyük özveriyle kurulan Cumhuriyet'e olan sarsılmaz güven ve katkıları, yeni rejim onlara çok yabancı olan, iktidar, güç, resmi ideoloji ve otorite kavramlarıyla özdeşleştiğinde büyük hayal kırıklıkları yaratıp "gözden düşmelerine" neden olsa bile, son kertede devlet geleneğinin bu denli kökleşmiş olduğu bir toplumsal yapı içinde, belli kazanımlar adına bilinçli olarak uzlaşmacı bir tavır sergileyerek kendi öykülerinin üzerinde toplumsal bir bilince sahip olduklarını gösteriyor.

Oyunun sonunda, karakterlerin kendi öykülerini bilinçli bir şekilde tamamlayamadan gitmeleri izlenirken, bu yarım kalmışlığın belki bir gün tamamlanacağı olasılığı Halide Edip'in son sözlerinde hüznü bir şekilde hissediliyor.

(Allahaısmarladık mor salkımlar... Pencereleri örtmüyorum...) Ancak son replikler, toplumsal bir bakış açısının Türkiyeli kadınlar için önemini ve belirleyiciliğini Halide'nin son sözleriyle kesin bir biçimde vurguluyor. "...Allahaısmarladık Cumhuriyet, seni biz ıstıraplarımızla kurduk... Sakın unutma."

Ne yazık ki, yanlış politikalar yüzünden kesintilerle ve geri dönüşlerle yaşanan Cumhuriyet tarihimiz ve ilerici anlamda ve demokrasi yolundaki siyasi kazanımlarımız, kadın öykülerinin kesintili ve döngüsel biçimiyle bir anlamda çakışıyor. Bu nedenle Türkiyeli kadınların iktidar ve sistem karşısında oluşturabilecekleri tepki mekanizmaları ya da çeşitli platformlarda elde edebilecekleri özne konumları hep erteleniyor ya da gün ışığına çıkamıyor. Diğer yandan, siyasal anlamda rejim bunalımının yaşandığı her noktada, onların katkısı beklenerek ya da kadınlar öne sürülerek ilginç bir kadın konumu oluşturuluyor.

Sonuç olarak, oyun metni ve iki yorum karşılaştırıldığında 20 yıl öncenin Türkiyesi'nde kadınlar için kendi öykülerini ve temsiliyetlerini yeniden yaratabilme olasılığı varken ve daha anlamlıyken, hatta Terzi Galip'le temsil edilen eril dizgeyle zaman zaman bir uzlaşma mümkün olmuşken, son yorumda iktidar, mutlak otorite ve eril dizgenin gittikçe muhafazakârlaşan ve kadını sıkıştıran ittifakı, daha uzun süre kadın öykülerinin ve kimliğinin sahnedeki temsiliyetine izin vermeyecek gibi görünüyor. Hatta tek tipeleştirilmiş kostümleri, terzi provasında boğazlarını sıkıyan mezuralar ve bedenlerine sertçe, ürküntü yaratacak şekilde uyarlanmaya çalışılan kumaşlarla ve üzerlerine yağın karlarla, "...Allahaısmarladık Cumhuriyet, seni biz ıstıraplarımızla kurduk... Sakın unutma," sözcükleri, metindeki ve ilk yorumdaki sitem dışında, artık kadınlar için 20 yıl önceye göre çok daha farklı ve acı bir anlam barındırıyor.



Yetti Artık (Enough is Enough)

PINAR ÖĞÜN- MELTEM ARIKAN

78

Ülkemizin siyasi koşulları nedeniyle Birleşik Krallık'ta üretimlerini devam ettiren Mehmet Ali Alabora ve Pınar Öğün, metnini Meltem Arıkan'ın yazdığı ve Pınar Öğün'le birlikte dört kadın müzisyen-oyuncunun sahne aldığı belgesel niteliği olan ilginç bir projeye imza attı. Konser tiyatro diye tanımlayabileceğimiz bu performans, kadına yönelik şiddet ve taciz konusunu İngiltere'de yaşayan kadınların deneyimleri üzerinden anlatıyor. Öncelikle Galler bölgesinde farklı bir çok mekânda seyircisiyle buluşan bu ilginç projeye ilgili Meltem Arıkan ve Pınar Öğün tüm sorularımıza yanıt olabilecek açıklamalarıyla *Enough is Enough* 'ın öyküsünü ve yolculuğunu bizimle paylaştı.

Meltem Arıkan: Dünyanın her yerinde ne kadar önlem alınırsa alınsın, ne yazık ki tacizlerin, tecavüzlerin ve ensest olaylarının önüne geçilemiyor. Devletler, kurumlar ve kuruluşlar bu konuda ne kadar önleyici yaptırım uygulasalar da, insanları aydınlatmak için ne kadar kampanyalar yapılsa da, bireyler tıpkı kendi acılarını bastırdıkları gibi bu konularla ilgili yaşanan acıları da çoğu zaman görmemeyi ya da yok saymayı seçiyor ne yazık ki. Bunun dereceleri değişiyor olsa da yaşanan travmaların

ağır sonuçları ne yazık ki değişmiyor... Acılar acıları besliyor, kadınların travmaları kuşaktan kuşağa aktarılmaya devam ediyor...

Pınar Öğün: Bazen medya üzerinden bir şiddet hikâyesi bir süreliğine tartışmaya açılabilir. Fakat sonra hızla alevlenen farkındalık bir anda sönüp gündemin değişmesiyle modası geçmiş bir tavırla rafa kalkabiliyor. Bu çıldırtıcı bir şey benim açımdan. Çünkü o zaman konuya bir Hollywood filmi gibi yaklaşp herkes sadece bir süreliğine öfkeleniyor, tepki gösteriyor; aslında şaşırmanın ve iğrenmenin ötesinde bir etkileşimi oluyor.

Yazılı, görsel veya işitsel sanat eserleri üzerinden bu konuları gündeme getirebiliyor ve daha çok bastırılmış sese cesaret verebiliyorsunuz. Bu anlamda şiddete karşı ses çıkaran eserlerin önemi tartışılmaz diye düşünüyorum.

Meltem A.: *Enough is Enough* 'adlı tiyatro oyununu yaparken amacımız, tiyatronun bize verdiği araçları kullanarak müzik, dans, mizah, şaşırmaca gibi yöntemlerle, izleyicilere bu konuların aslında ne kadar hayatımızda olduğu, herkesin başına gelebileceği ve bu konuların dışarıda ya da uzakta değil, tam da hayatımızın merkezinde olduğu gerçeğini göstermek ve bir farkındalık yaratmaya çalışmaktı. O nedenle de



oyunda tek bir hikâye dışında bütün hikâyeler, Britanya’da yaşanmış gerçek hikâyelerden esinlenerek yazıldı.

Pınar Ö.: Oyunumuz sayesinde ulaştığımız hikâyesini bizimle paylaşma cesareti göstermiş o kadar çok kadın oldu ki... Bu müthiş bir anlam katıyor oyuncu olarak yaptığım işe. Tiyatronun gücü sadece İlginç bir hikâye anlatmanın ötesine geçip gerçek bir ritüele dönüşüyor.

Meltem A.: Dünyaya baktığımızda tüm teknolojik gelişmeler, bilimsel buluşlar ve hatta insanların gelişimine rağmen ne yazık ki aslında kalıcı bir barış sağlanamadığını görebilirsiniz. Bu döngünün temel nedenlerinden biri çocukları anne ve babaların değil, onların korkularının büyütüyor olmasıdır. Bu nedenle de tüm dünyada kuşaktan kuşağa aktarılan temel duygu korkma, düşmanlık, savunma ve ayrışma üzerine dönüp duruyor. Bu döngünün önce çocukların, ardından anne babaların korkularından kurtulması ile değişebileceğine inanıyorum.

Pınar Ö.: Korkudan kurtulmak içinse galiba kendini ifade edebilecek farkındalıkta olmak gerekiyor. Yani içinde bulunduğunuz durumun şiddet olduğunu algılamak için bazen bir örnek görmek, okumak, duymak yetiyor. Örneğin ilkokul yıllarında ben kızların eteğinin açılmasının erkeklerin bir tür oyunu

olduğunu zannediyordum. Oldukça rahatsız olduğum halde bundan şikâyet edebileceğimi bile bilmiyordum. Ta ki kız öğrencilerden biri bundan dolayı öğretmene şikâyet edene kadar. “Demek ki yalnız değilim benim gibi başkaları da var rahatsız olan.” Bunun sonucunda etek açmak bir erkek oyunu olmaktan çıkıp bir davranış bozukluğu olarak toplumda herkeste bir algı yaratıyor. Yaşayıp gördüğüm bir tecrübe üzerinden örneklediğim basit hikâye her tür şiddet ve istismar hikâyesinde geçerli olabilecek bir örnekleme kanımca.

Meltem A.: 2004 yılında yazdığım ve enest konusunu da ele aldığım için yasaklanan, daha sonra serbest bırakılan ve Yayıncılar Birliği tarafından 2004 ‘Düşünce ve İfade Özgürlüğü’ ödülü aldığım yıldan beri, çoğunluk için en büyük travma ve korku kaynağı olan enest, taciz, tecavüz ve kadınların varoluşları hakkında yazmaya, Galler’de de devam ediyorum. Ancak *Enough is Enough*’ın hikâyesi bundan on yıl öncesine uzanıyor. 2007 yılında Türkiye’deki gerçek hikâyelerden oluşan *Oyunu Bozuyorum* adlı bir oyun yazmıştım ve oyunun prömiyeri Zürih’te yapılmıştı. O dönemde Londra’da olan sevgili Pınar Öğün, o projenin küçük bir yerinde yer almış ve sonrasında sürekli o oyunu tekrar

sahnelemek için çabalamış, ancak bir türlü bunu hayata geçirememiştik.

Mi Minör adlı tiyatro oyunumuz sonrası ülkeden ayrılıp Galler’de yaşamaya başladığımızda da, Pınar “*Oyunu Bozuyorum*’u sahneye koyalım,” dedi. Bunu o kadar çok istiyordu ki, biz de Memet Ali (Alabora) ile tamam dedik. Ancak biz buraya Türkiye’den gelen Doğulular’dık ve Zürih, Amsterdam, Rotterdam tecrübelerimden biliyordum ki, bu oyunu aynı şekilde yaparsak alacağımız tepkiler yine “Aaa, tabii bu Doğu’nun sorunu” şeklinde olacaktı. O nedenle de oyunu sahneye koymadan önce, Britanya’da neler olduğunu öğrenmek için araştırma geliştirme çalışmalarına başladık. *Oyunu Bozuyorum*’un Zürih’teki prömiyerinden sonra yapılan panele katılan izleyicilerin sözlerinin ve orada oyun hakkında çıkan bir eleştiri yazısının etkilerini aradan yıllar geçmesine rağmen hiç unutmamıştım; bu sorunlar Doğu’ya aitti ve bazı Batılılar bu sorunların çoktan çözüldüğüne inanıyordu...

Pınar Ö.: Öğrencilik yıllarımda hissettiğim o tutku hiç geçmedi. Tabulara karşı olan öfkemi yansıtmam için inanılmaz bir alan açacağına inandığım için ısrar ettim ille *Oyunu Bozuyorum*’u koyalım sahneye diye. Bu öfkeyi paylaşamayan karşı dönüşler aldığım da şaşkınlıkla baktığımı da hatırlıyorum, “Nasıl olur da bu metni okuyanlar bunu hissedemez,” diye. Bu sözünü ettiğim şaşırma, elbette oyunu sahneye koyması için gittiğim yönetmenlere karşı oldu.

Nasıl olur da öfkeyi sahneye taşımaktan korkulabilir, diye düşünmüştüm. Şimdi anlayabiliyorum. Seyircide öfke yaratacak metinler riskli işler kategorisine giriyor. Ve risk almak için gerçek anlamıyla varoluşsal bir ifade etme ihtiyacı duymak gerekiyor.

Meltem A.: O günden bugüne hep aynı örneği vermeye devam ediyorum. Birisi yüzünüze tokat atarsa, bu tokat her yerde aynı acıyı yaratır. Biz kadınlar nerede yaşarsak yaşayalım, hangi kültürden olursak olalım aynı acıları yaşıyoruz,

aynı acıları paylaşıyoruz. O nedenle de araştırma geliştirme sürecimiz benim için çok önemliydi...

Pınar Ö.:Bu örnek sorulan bütün kültürel farklılıkları içeren soruların cevabı oluyor. Hikâye hangi ülkeye ait olursa olsun, tecrübe eden hangi milletten olursa olsun şiddetin bedeli aynı oluyor. Şiddet şiddeti doğuruyor ve çılgılığı atılmamış şiddet başka bir şiddetin karanlıkta saklanması sebeptir.

Meltem A.:Bu süreçte, sokakta çalışan kadınlara ve insan kaçakçılığı kurbanlarına yardım eden bir kadınla tanışmamızla bambaşka bir dünyanın içine adım atmış olduk. Daha sonra travma yaşamış kadınlara destek veren başka kuruluşların yetkilileri, psikologlar, hemşireler, danışmanlar ve hatta kurbanlarla da konuşma fırsatımız oldu. Her görüşmede aslında yaşanan acıların ne kadar benzer olduğu biraz daha ortaya çıkıyordu. Konu, büyük şehirlerde kendi dünyalarında yaşayan bazı Batılı entelektüellerin inandığı gibi değildi; Batı’da kadının yaşadığı taciz, tecavüz ve şiddet çözüme ulaşmamıştı. Gerçekler ve rakamlar Britanya’da oldukça korkutucu düzeylerde dolaşıyordu. Biz bu oyunu yaptığımızda henüz #metoo kampanyası da başlamamıştı.

Pınar Ö.: #metoo kampanyasının başlaması bütün dünyayı sarstı; nasıl olur da bu kadar büyük bir güç ve gösterişin yeri olan Hollywood’da bu şekilde hikâyeler olabilir diye. Genel olarak reddedilen “gerçek”, kabul etmesi çok acı olduğu için şaşırılıyor. Çocuk döven, tecavüz eden, hayvan öldüren insanlar toplumun dışında yaratıklar değil. Her yerde ve her kültürde var olan normalliğin içinde insanlar. Yani normal diye bildiğimiz kişiler. Kimi zaman profesör kimi zaman patron kimi zaman işçi kimi zaman ise siyasetçi kimliğiyle çıkabiliyorlar ortaya. Yani şiddet uygulayan kişi her kimliğin altından çıkabiliyor. Eğitimle, cebindeki parayla yahut yaşadığı ülkeyle ölçülemiyor.

Meltem A.: Tıpkı Türkiye’de olduğu gibi Britanya’da da ailenin durumu çok önemli ve yaşananların halının altına süpürülmesi de

söz konusu, ancak burada tacize uğrayanların gidebilecekleri, damılabilecekleri pek çok kurum var. Ne yazık ki Türkiye bu anlamda çok zayıf. Ayrıca burada kocasından dayak yiyen bir kadına polis, “Kocandır affet,” demiyor... Tabii bir de bu konuları dile getirdiğiniz zaman kimse size saldırmıyor, kitabınız yasaklanmıyor, sizin için linç kampanyaları düzenlenmiyor... Ancak burada da bu konuları dile getirdiğiniz zaman pek çok kişi duymak istemiyor. Yani kol kırılırsın yen içinde kalsın anlayışı sadece Türkiye’de değil, her yerde geçerli...

Pınar Ö.: Ne acıdır ki bastırılan tüm acılar gün geliyor irin irin akıyor... Ne kadar erken ortaya çıkarsa o kadar hızlı iyileşme süreci başlayabiliyor. Yastıklara kapanıp sessiz çığlık atarak değil... Önemli olan size zarar vermiş kişinin açığa çıkması. Sapıklık açığa çıkmadan “normal”in içinde saklanmaya devam ediyor. Sanki hiçbir şey olmuyormuş gibi yaşamak kadar iğrenç bir duygu olamaz. Bu duyguyu yok etmenin tek çözümünün sapığı işaret etmek olduğunu düşünüyorum.

Meltem A.: Oyunun yazılma sürecinde görüştüğümüz kadının hikâyesinin ardından ben önce şarkı sözleri yazmaya başladım. Hatta bir süre sonra Memet Ali, “Meltem oyun nerede?” diye sormaya başladı. Bu oyunu yazarken benim en büyük amacım seyircinin kalbine dokunabilmektir. O nedenle de müziğin büyümlü bir araç olduğunu düşünüyorum. Ayrıca *Oyunu Bozuyorum*’dan edindiğim tecrübeden dolayı bu sefer daha yumuşak bir dil seçmeye karar vermiştim. Oyunun sert kısımlarında kullandığım sözcükler ise kurbanların kendi sözcükleriydi, çünkü bu sefer seks işçisi kadınların da hikâyelerin megafonu olmak istedim... Ben şarkı sözlerini bitirdiğimde, Memet Ali’nin aklına sahnede dört kadından oluşan bir müzik grubunun olması fikri geldi.

Pınar Ö.: Beni en çok heyecanlandıran an galiba Memet Ali’nin kadınlardan oluşan bir rock grubu hayal ediyordum dediği andı. Akordeon, gitar ve bas çalacağımı söyledilerdi

inanmakta zorlanabilirdim. Sahnede canlı müzik yapmak ve bu kadar sert hikâyeleri anlatmak... olağanüstü, tarifi çok zor olan bir özgürleşme yaratıyor. Ben bu oyunu oynamayı resmen özlüyorum...

Meltem A.: Sahnede dört kadın var, ancak oyun aslında bu dört kadının hikâyesi üzerinden aktarılmıyor. Oyunun içinde bu kadınların bize aktardığı pek çok kadının hikâyesini dinliyoruz... Sahnedeki dört müzisyen kadın kimi zaman bir sokak kadını oluyor, kimi zaman gençliğini yaşayamamış kayıp bir kadın, kimi zaman küçük bir kız, kimi zaman kırılğan bir genç kadın... Bütün hikâyelerin ortak noktası ise yaşanan acıları dile getirme gerekliliği... Çünkü eğer yaşanan hikâyeler ve acılar dile gelmezse, şiddetin şiddeti artarak devam edecek.

Pınar Ö.: En çok sevdiğim anlardan bir tanesi de oyun bittikten sonra o sessizliğin içinde tutulmuş nefesleri hissettiğim birkaç saniye. Gözlerde kıpkırmızı bir öfke ve rahatlama... Hem kendi gözlerimden düşen gözyaşları hem de seyircinin gözlerinden... ama bu sefer birilerine acıdığımız için değil, kendimizi duyduğumuz için. Bu hikâyelerin açığa çıktıkça bizi özgürleştireceğini, insanlığı özgürleştireceğini kalbimizde hissettiğimiz o birkaç saniye...

Meltem A.: Ne yazık ki dünyanın hiçbir yerinde, hiç kimse bu şiddet döngüsünün dışında yaşayamıyor. Hepimiz bir şekilde şiddetin kurbanıyız ve bununla başa çıkabilmek içinde önce bunu kabul etmemiz ve paylaşmamız gerekiyor diye düşünüyorum...

Hiç kimse mutsuz olarak yaşamak istemez, hiç kimse görmezden gelinmek istemez, hiç kimse yargılanmak ve suçlanmak istemez. Hiç kimse, kendisine rağmen geleceğinin, umutlarının, yaşamının yok edilmesini istemez. Bu nedenle de kimi zaman sesleri duyulmayanların seslerini işitmek, görmezden gelinen gerçeklere bakabilmek ve biraz umut için bir şeyler yapabilmek insanların ilgisini çekecektir diye düşünüyorum.



Feminist Dramaturjiyle Direnme: Flight of the Escapes`den *No Way Out*

MERAL HARMANCI

82

Flight of the Escapes uluslararası bir tiyatro kumpanyası. Kişisel olandan yola çıkıp, politik ve deneysel performanslar yaratmaya çalışıyorlar. Anlatıları yapı bozuma uğratıp, görünmeyi, sesi duyulmayı, yazılmayı görünür kılmaya çalıştıklarını söylüyorlar. Çalışmalarını da bir kumpanya havasında hem kültürler arası bir ortamda hem de disiplinler arası etkileşimle oluşturuyorlar. Sarah Calver ve Caroline Ortega kuruculuğunda çok kültürlü geniş bir ekip işbirliği var geriplanda(*).Ortak çalışma yaptıkları bu çok kültürlü ekip içinde Türkiye`den de isimlere rastlamak mümkün. Performanslarını Londra`da ve Avrupa`nın pek çok kentinde izleyiciyle buluşturuyorlar. Kumpanya kurucularından biri olan ve *No Way Out`un* yönetmenliğini yapan Carolina Ortega, oyun sonrası sohbetimizde, sponsor bulabilirlerse, çalışmalarını Türkiye izleyicisiyle de buluşturmak istediklerini ifade etti.

Performans, Londra`da 24, 25, 26 Mayıs

2018 tarihlerinde Camden People's Theatre (Camden Halk Tiyatrosu) sahnesinde sergilendi. Doğrusu oyunu izleme şansı bulduğum için çok mutluyum çünkü ataerkil düzen, toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların eve hapsedilişi ve tüm bunlara direnme biçimleri performansın irdelediği temel unsurlardı. Feminist bir bakış açısıyla ele alınan bu meseleler cesaretle işlenmişti. Dolayısıyla bir kadın olarak oyundan oldukça etkilenerek çıktım.

Bu, çok kültürlü ve çok dilli bir performans. İzleyicilere başlıca üç hikâye anlatılıyor. Hikâyeler oyuncuların adalarında, Fransızca, İspanyolca ve Türkçe olarak dillendiriliyor. Ancak bu üç dili bilmeyen izleyiciler de oyunu görebilir çünkü oyuncuların vücut dilleri anlamı yeterince açık hale getiriyor. Ayrıca, oyuncular birbirleriyle iletişime geçtiklerinde İngilizce konuşuyorlar ve hikâyelerinin bir bölümünde çok kısaca İngilizce özet bir anlatım yapıyorlar. Bu durum da İngilizce bilen



izleyicinin işini kolaylaştırıyor. Dolayısıyla hem oyun boyunca kullanılan dört dil, hem de oyuncuların vücut dilleri oyunun iletisini netleştirip, dil engelini kaldırıyor. Ayrıca oyun başlamadan önce girişte verilen yazılı metinde de oyunda kullanılan bazı ifadelerin ve kelimelerin açıklaması yapılıyor. Böylece izleyiciler oyun başlamadan önce bir anlamda donanımlı hale geliyorlar.

Dört dil kullanılan bir oyunun metni de elbette dikkat çekiyor. Topluluğun oyun metnini ortaya çıkarma biçimleri deneysel yöntemlere dayanıyor. Venezüellalı yönetmen Caroline Ortega, Britanyalı yardımcı yönetmen Sarah Calver ile bir fikir üzerinden yola çıkmışlar. Kafalarındaki düşünce, kadın oyuncularla bir iş çıkarmak ve oyuncuların da kendilerini yetiştiren ataerkil ideolojiye isyan edebilecekleri, kendi kuşatılmışlıklarını kırabilecekleri, kendileriyle uğraşacakları bir gösteri gerçekleştirmek. Başka bir deyişle, oyuncuların, ataerkil kültürün tanımladığı dişil imgelere karşı isyan etmesi ve kendi isyan

edişlerini de oyuna katmaları hedeflenmiş. Farklı toplumlarda da olsa, ideal kadın imgeleri hemen hemen her kültürde ataerkil ideolojiyle beyinlere işlenir, bu yüzden de Ortega ve Calver, bu çalışmalarını farklı kültürlerden oyuncularla önlerine koymuşlar. Oyuncuların kendi kültürlerinden en az iki karakter seçerek işe başlamalarını istemiş, daha sonra prova odasında bu karakterlerin hikâyeleri üzerine çalışmaya başlamışlar. İlginç buldukları kadın karakterler üzerinde yoğunlaşmayı tercih etmişler. Hikâyeleri olduğu gibi alıp yapı bozuma uğratmışlar; böylece vurgulamak istedikleri temaları daha net görünür kılmayı amaçlamışlar. Asla oturup bir metin kaleme almamışlar, bunun yerine hep prova alıp, işlemek istedikleri temaları öne çıkaracak farklı yollar bulmaya odaklanmışlar. Böylece, kendi bakış açılarını yansıtan parçaları seçerek oyun metnini oluşturduklarını söylüyorlar.

Oyunun sahne kurulumu, hikâyelerin anlatımı ve iletisiyle oldukça uyumlu. Sahne

esas olarak bir tuvalet klozeti, tekerlekli bir elbise askısına asılı birkaç farklı elbise, tuvalet kâğıdı ruloları ve haberler ya da defile programları gibi gündelik hayattan seçilmiş pek çok imgeyi gösteren bir televizyondan ibaret. Bu üç kadın bu tuvalete kilitlenmiş gibiler. Köşede pek çok farklı programdan kesitler gösteren bir televizyonda, kadınların kendilerine sunulan klişeleşmiş toplumsal cinsiyet rollerine girmek için nasıl beyinlerinin durmaksızın yıkandığı gösteriliyor. Televizyon imgeleriyle, medya tarafından sürekli dayatılan var olma biçimleri ve davranış kalıpları teşhir ediliyor. Tuvalete sıkışmış olmak da erkek egemen bir düzende kadınların tipik yaşama biçimi. Ataerkil düzen, kadınlara küçük bir tuvaletten daha fazlası olamayacak bir alan bahşedip bu koşullarda yaşamalarını bekler. Performans, ataerkil zihniyetin kadınlara çizdiği sınırları nasıl yükselttiğini, onların bu sınırlar içinde mutlu olması gerektiği beklentisini çünkü kadının kendisine verilenle yetinmek zorunda olduğu düşüncesine sahip olduğunu gösteriyor. Ancak, kadınların kendilerini hapseden bu küçük alandan özgürleşmek için ne gibi yollar bulduklarını ortaya koyarak bu söylemi yıkıyor da. Bu yüzden, kadın direncinin sesi duyuluyor. Kadınlar bu ataerkil bağlamdan özgürleşmek için mücadele ediyorlar.

Performans, Jan Dark'ı canlandıran kadın oyuncunun Fransızca konuşarak anlattığı hikâyesi ile başlıyor. Anlatı, temel olarak milliyetçilik ile bağlantılandırılan yüce anne rolüne ve bunun nasıl devletler tarafından ideolojik olarak desteklendiği üzerinde duruyor. Oyuncu, genel milliyetçi tutumu ve annelikle ilişkili olarak ataerkil söylemi ortaya çıkarmaya çalışıyor. Ancak, oyuncunun tavırları ve kullandığı dil, bu yaklaşımı eleştirmekte. Örneğin, ataerkil düşünüş biçimi, Jan Dark'ı ülkesini özgürleştiren, ülkesi için yaşayan, kendisi için hiçbir şey yapmayan ve sonunda azize olması için diri

diri yakılan bir karakter olarak kutsayıp yüceltirken; Fransız oyuncu Clemence Caillouel, Jan Dark'ı, her şeyi kendi için yapan ve ölmeyi de kendi seçen bir karakter olarak işliyor. Onun, güç, kararlılık ve cesaretini göstermeye odaklanıyor. Kendi imgesini kullanan Fransız milliyetçilerini eleştirerek ve milliyetçiliğinizle ilgili düşüncem budur diyerek mastürbasyon yapıyor. Onların olmasını istediği Jan olmak istemediğini, hiç kimse değil bir tek kendi olmak istediğini ilan ediyor.

Diğer hikâyeler de benzer şekilde temsil edilmekte. Anlatılardan biri de *Yedi Kocalı Hürmüz* hikâyesinin Hürmüz'ü üzerine odaklanıyor. Türk oyuncu Gözde Atalay, bir kadının bekâr, tek başına ve bağımsız olduğu zaman nasıl bir tehlike altında hayatta kalma savaşı verdiğini Hürmüz üzerinden gösteriyor. Kadınları biyolojilerine mahkûm edip evlere kapatan 'namus' kavramını sorgularken hikâyenin iki tarafını da canlandırıyor. Evlendirilmek üzereyken, kadınlara özgürlük fikrini vurgulayan 80'lere ait feminist bir şarkıyı dillendirerek içinde bulunduğu duruma çıkış aramaya çalışıyor. Böylece sadece ataerkil bağlama hapsolmuş bir Hürmüz olarak değil, bağımsız olmak ve var olmak için kavga eden bir kadın olarak da görünüyor.

Diğer bir hikâye de İspanyol Patricia Rodriguez tarafından canlandırılıyor. Oyunun anlatısı Ernesto Caballero'nun *Paquita* adlı oyunundan esinlenerek hazırlanmış ve oyuncu tarafından daha önce tek kişilik bir performans olarak sahnelenmiş. Paquita karakteri ataerkil ideoloji tarafından üretilen ve durmaksızın yeniden üretilen romantik aşk fikrine hapsedilen bir karakter olarak ele alınıyor, dolayısıyla performans kadınların kapatılmışlıkları fikrini bu hikâye ile bir kere daha vurgulamakta. Bu yüzden oyuncu, canlandırdığı karakteri kendi romantik aşk cehennemi içerisinde acıklı aşk şarkıları söyleyerek ya da *Hary Sally ile Tanışınca*



gibi romantik filmlerden replikleri tekrar ederek canlandırıyor. Paquite, ilişki başlangıçları ve sonlarının getirdiği heyecan ve acı çekme sarmalı içinde takılı kalmıştır. Böylece kadınlara sunulan romantik aşk idealinin de aslında onları ataerkil zihniyete hapseden bir çeşit tuzak olduğu işleniyor.

Performans metni, klasik biçimde oluşturulan hikâyelerden oluşmamakta. Tam tersine esas ileti, bölünmüş hikâyeler, karmaşık hatıralar ve parçalı anlatımdan oluşuyor. Bu yüzden, girift ve yapı sökücü bir metin düzenlenmiş. Hikâyeler, ataerkil düzenin çarpık ve bozuk imgelerini yaratarak, pek çok ayrıntılarla ve karmaşık bir şekilde oluşturulmuş. Oyuncuları, cinsel ilişki, tecavüz, mastürbasyon gibi durumları de içeren bir dizi sahnede çok yabani eril postürlerde hareket ederken ve abartılı hayvani sesler çıkarırken görüyoruz. Örneğin oyuncuların biri 'namus' kavramı hakkında konuşurken, diğer iki oyuncu arka planda grotesk beden postürleri ve ifadeleri kullanarak taciz sahnesi canlandırmakta.

Oyunculardan her biri sırayla kendi ana hikâyesini anlatırken diğer iki oyuncu yan karakterleri canlandırarak anlatıcıyla etkileşime giriyor. Bazen ana hikâyede olup biteni bire bir canlandırmaya çalışırken, zaman zaman da anlatıcının tam zıttına hareket etmekte. Örneğin, Gözde Atalay Hürmüz rolünde pank şarkısını söylerken, diğer iki karakter de oyuncuya uyum sağlayıp şarkının koro kısmını seslendiriyor. Ancak, *Jan Dark* hikâyesindeki yan karakterler, onun çok önemli ve etkili konuşmalarından birine müdahale ederek, onu susturmaya çalışıyor ve ona makyaj yapmaya girişiyorlar.

Bütün oyuncular, ataerkil düzenin genel söylemini yıkmak için dışa vurumcu ve grotesk bir dil kullanıyorlar. Hikâyenin yapısını söküp her dil parçacığını metnin altındaki ideolojiyi eleştirmek için kullanıyorlar. Kelime kullanımı, beden dili, jest ve mimikler bu etkiyi yaratıyor. Oyuncular yetenekli, enerji dolu ve rollerine konsantre olmuş durumdadır. Metin kendi yaratıları olduğu için de yeni kelimeler, ifadeler ve cümleler doğaçlamaları oldukça



86

kolay. Kadın oyuncuların üçünün de son derece cesaretli olduğu söylenebilir çünkü üçü de hikâyelerinin en derin noktalarına inmeye çalışıyor ve kadınların nasıl hissettiklerini çok açık bir şekilde ifade ediyorlar; kimileri bunu edepsiz ya da nahoş olarak niteleyebilir. Oyuncuların en zayıf noktasının ses kullanımı olduğu söylenebilir. Aslında bir açıdan oyunun dramaturjisinde ideal imgeler bükülmeye, karalanmaya ve bozulmaya çalışıldığından, oyunculuklardaki zayıf ses kullanımı da bu dramaturji ile örtüşüyor olabilir ama yine de sesler, bu kadar yorgun olunca zaman zaman izleyicinin konsantrasyonu da bozulabiliyor.

Oyun boyunca oyuncular hikâyelerini direkt seyirciye anlatıyorlar. Bazen izleyicilerin yüzlerine bakıp, adeta onlardan bir cevap bekliyormuşçasına onlara soru soruyorlar. Dahası, performansın sonuna doğru seyirciyle etkileşime geçiyor. Oyunculardan biri seyirciler arasında dolaşıp, onların bazılarına rastgele teker teker dokunuyor ve bazılarıyla doğrudan konuşuyor.

Bu oyunun dikkate değer bir oyun

olmasının en önemli nedeni, sadece ataerkil ideolojiyi eleştirip kenara çekilmemesi, aynı zamanda kadınların buna nasıl direndiğini de göstermesi. Direnmek ataerkil düzene karşı içinde bulunduğumuz postmodern çağın devrimci bir yöntemi gibi işleniyor. Ayrıca kadınlığın kendinde var olan direnme kültürünü de hem hatırlatmak hem de vurgulamak oldukça önemli. Bu kumpanya, oyunlarının bu direniş kültürünü yeniden üretmesini ve feminist bir ideolojiyi ya da söylemi güçlendirmesini istiyorsa, o zaman mutlaka oyunlarını Avrupa ülkeleri dışında da oynamaya çalışmalılar. Örneğin Türkiye, Suriye, İran gibi Ortadoğu coğrafyasındaki ülkelere ya da Güney Amerika, Afrika ülkelerinde oyun yepyeni anlamlar üretebilir ve izleyiciyle çok farklı boyutlarda etkileşim yakalayabilir.

*)Topluluk hakkında daha fazla bilgi edinmek için, çevrimiçi adreslerine de bakılabilir. <http://www.flightofthescales.com/flight-of-the-scales>



Nederlands Dans Tiyatrosu 2 İzmir'deydi

NALÂN ÖZÜBEK

Bu yıl 32.si düzenlenen İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı (İKSEV)'nin Uluslararası İzmir Festivali kapsamında dünyanın en iyi çağdaş dans topluluklarından Nederlands Dans Theater (NDT)'in 2 numaralı topluluğunu seyretme fırsatı buldum. 21 Haziran'da Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde sahne alan topluluk, koreografisini Johan Inger'in yaptığı *Out of Breath*, Marco Goecke'nin *Wir sagen uns Dunkles* ve Sol Leon ile Paul Lightfoot'un birlikte ürettikleri *Sad Case* başlıklı yapıtlarıyla İzmir seyircisinin büyük beğenisini kazandı. Gösterimin öncesinde, NDT'nin 1978 yılında oluşturduğu NDT 2'nin Artistik Lideri Nancy Euverink'le topluluk üzerine sohbet ettik.

Bize kendinizden bahseder misiniz, Nederlands Dans Theater (NDT) ile yolunuz nasıl keşişti, şu andaki göreviniz nedir?

Nancy Euverink: NDT 2'nin artistik lideriyim. NDT 2'ye 18 yaşında genç bir dansçı olarak başladım ve NDT 1'e geçebileceğim

kadar şanslıydım. NDT bünyesinde 20 yıldır dans ediyorum. O dönem sanat yönetmenimiz olan Jiri Kylian, William Forsythe de aralarında olmak üzere pek çok değerli koreografla çalışma şansı buldum. Burada büyüdüm diyebilirim, hayatımın en güzel dönemi burada geçti. NDT 2'de çalıştığım için de çok mutluyum. Genç dansçılara bilgimi aktarabilmek, henüz yapabileceklerini bilmedikleri birçok şeyi keşfetmelerine yardımcı olabilmek çok mutlu ediyor beni. Genç dansçıların büyüdüğünü görmek çok güzel bir duygu. Bir yıl öncesini düşündüğümde şu an sahnede gördüklerim arasında çok büyük bir fark var, gerçekten büyüyorlar, gelişiyorlar ve bu çok önemli. Böylelikle kendi dans kimliklerini buluyorlar. İhtiyacımız olan şey kişiliklerini, yaratıcı seçimlerini gösterebilen dansçılar ve benim işim de bu yolda onlara yardımcı olabilmek.

NDT 2'yi nasıl tanıtırız?

NDT 2, diğer okullardan gelen öğrencilerle, yeteneklerle NDT 1 arasında bir köprü



88

Sad Case

gibidir. Genç yetenekler için bir başlama noktası, sıçrama tahtası diyebiliriz. 18 – 22 yaş arası gençlerle çalışıyoruz. Her sene 500 civarında başvuru oluyor seçmelere ancak çok fazla dansçıyla sözleşme yapamıyoruz. Şu anda 16 dansçımız var. 3 yıl NDT 2’de dans ediyorlar ve her sene seçmeleri yeniliyoruz. Önümüzdeki yıl 4 dansçımız bu süreyi tamamlayacak örneğin ve yeni dansçılar alacağız. Kadro bu şekilde yenilenerek ve gelişerek yol alıyor.

NDT’nin kendine özgü bir çalışma yöntemi var, dansçıların bu yönteme alışması, uyum sağlaması zaman alıyor. Sadece NDT 2 dansçıları için üreten koreograflarımız var. Bu akşamki işler de onlar için üretildi ve yıllardır sahne alıyor. Dansçıların da yaratıcı olmaları gerekiyor tabii çünkü sürekli farklı koreograflarla çalışıyorlar, birçok tarza uyum sağlayabilmeleri gerekiyor. 3 yıl boyunca çok çalışmak, çok dans etmek durumundalar, sonunda başarılı olanlar NDT 1’le çalışmaya

başlayabiliyor. NDT 1 dansçıların büyük bir bölümü NDT 2’den geçen dansçılar. NDT 2 gerçekten de genç yeteneklere katkı sunarak geleceğin kuşağını yaratıyor.

Bu bağlamda NDT 2’yi NDT 1 için bir okul ya da NDT 1’in genç kuşağı olarak isimlendirebilir miyiz?

Artık okul diyemeyiz çünkü başka dans firmalarında çalışmış ama NDT 2’ye girebilecek kadar genç olan dansçılarımız da var. NDT’nin çalışma yöntemini öğrenmek ve uyum sağlamak zaman alan bir şey. Başka bir dans firmasından gelen bir dansçı için NDT 1’de başlayabilmek çok kolay bir şey değil.

NDT’yi diğer dans kurumlarından farklı kılan özellik nedir, dans dili mi?

Dans dili, dansa yaklaşımı, yaratış ve teknik yaklaşımı, artistik yaklaşımı...

Dansçılarımız performans odaklı mı çalışıyor?



Evet, amaç performans çıkarmak. Hollanda'da ve dünyanın her yerinde çok fazla sayıda performans sahneliyoruz. Şu anda, örneğin sadece Hollanda'da 20 tane iş sahneliyoruz. Dansçılarımız dans ederek öğreniyor. Sahne üstünde olmak istiyorlar, sahnede büyüyorlar. Elbette stüdyoda da çok çalışıyorlar ama sahne üstünde daha da ağır işleri. Bale eğitimi haricinde günde 6 saat çalışıyorlar, pek kolay değil işleri.

Bir makalede, NDT'nin kökler/gelenekler ve yeni başlangıçlar/sürprizler bütünü olduğu yazıyordu. Katılıyor musunuz bu tanıma?

Kesinlikle katılıyorum. NDT 1 ve NDT 2'nin tüm işleri klasik bale eğitime dayalıdır. Balenin özgün kökleri üzerine farklı bir dil, farklı bir görsel veya farklı bir imge keşfederek ikisini sentezleyen işler çıkarmaya çalışıyoruz. Yıllardır çalıştığımız koreograflar da klasik eğitim almış, o dili konuşan sanatçılar. Klasik eğitim bir sözcük

dağarcığıdır, her koreograf, dansçı onu farklı kullanır. Her oyuncunun Shakespeare'i, teksti değiştirmedeği halde farklı zamanlara taşınması gibi bir şey bu. Koreograflar da klasik eğitim almış dansçılarla birlikte kendi kimliklerini, kendi hareketlerini bulur. Klasik tekniklere ihtiyacımız var ama yaptığımız klasik dans değil. Çalıştığımız herkese köklerimizi aktarıyoruz, tarihimizi aktarıyoruz ama bu bizi geçmişte tutan bir tarih değil, birlikte yol aldığımız bir tarih, DNA'mızın bir parçası gibi düşünülebilir.

Bu söyleşi için Nancy Ewerink'e, İzmir halkına (başka şehirlerden de katılım vardı aslında) çağdaş dansa üst seviyede yer alan bu topluluğu seyretme fırsatı sağladığı için İKSEV'e teşekkür ederiz.

*NDS 1'i de bu yıl İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında 28-29 Kasım tarihlerinde izleyebilirsiniz.



Nilüfer Belediyesi Sahne Eseri Yazma Yarışması Sonuçlandı

M. FATİH ÖLEKLI

Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu ile Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları'nın, tiyatro dünyasına nitelikli eserler kazandırmak, yerli tiyatro eserlerinin en yeni örneklerini okuyucu ve seyircilerle buluşturmak, yerli oyun repertuarını genişleterek oyun yazarlarını desteklemek amacıyla düzenlediği 2018 Yılı Sahne Eseri Yazma Yarışması'nda dereceye giren eserler belli oldu.

90 Oyun yazarlığı konusunda yeni yazarları da teşvik eden yarışmaya bu yıl da ilgi büyük oldu. "Kadınlar sahneye" sloganı ile bir araya gelen Seçici Kurul, tamamı tiyatrocı 5 kadından oluştu.

Seçici Kurulu oluşturan dramaturg, yazar Prof. Dr. Beliz Güçbilmez, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Rejisörü Emre Koyuncuoğlu, dramaturg Doç. Dr Selen Korad Birkiye, Hürriyet Gazetesi Kitap Sanat Eki Editörü ve tiyatro eleştirmeni Bahar Çuhadar ile Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu oyuncusu Pınar Hande Kaplan, Sahne Eseri Yazma Yarışması'na katılan 59 oyunu değerlendirdi ve kazanları belirledi.

Kurul üyelerinin, oyunun sahne fikrini merkeze alarak yazılmış olması; tiyatro birikiminden beslenerek üretilmiş olması; kendine özgü bir yapı ve dil kurması; içinde yaşadığı toplumun meselelerini, gündemini, kültürel ve toplumsal sorunlarını oyuna nakşetmesi; farklı duyarlılıkları ön plana çıkarması, merkezine alması, dile getirmesi; kendi çağının tiyatro estetiği ile konuşabilmeyi ve farklı kültürlerde



karşılık bulabilecek bir dil tutturmayı önemsemesi gibi kriterleri gözeterek verdiği karar sonucunda dereceye girenler eserler Nazım Hikmet Kültürevi'nde 12 Ekim 2018 tarihinde düzenlenen ödül gecesinde açıklandı. Sahne Eseri Yazma Yarışması'nda Şirin Gürbüz, *Delik* isimli oyunuyla birinciliğe değer görülürken, Ahucan Varlıel *Rüya Zaman* isimli oyunuyla ikinci, Duygu Toksoy da *Toz Duman* isimli oyunla üçüncü seçildi.

Nilüfer Belediyesi Özel Ödülü'nün sahibi de, bu ödüle başvuran 11 sahne eseri arasından Cansu Yumuşak'ın yazdığı *Misafir* adlı oyun oldu. Yarışmada eseri birinci seçilen Şirin Gürbüz'e ödülünü Nilüfer Belediye Başkan Yardımcısı Bukle Erman ile Mitos-Boyut Yayınevi adına T. Yılmaz Ögüt verdi. İkinci olan Ahucan Varlıel ödülünü Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'den, üçüncü olan Duygu Toksoy ödülünü Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu Müdürü Barış Ayas'tan, Nilüfer Belediyesi Özel Ödülü'nün sahibi Cansu Yumuşak da ödülünü Nilüfer Belediye Başkan Yardımcısı Bukle Erman'dan aldı. Dereceye girenlere para ödülü verildi.

Dereceye giren ilk üç oyun ile Nilüfer Belediyesi Özel Ödülü'ne layık görülen oyun, Mitos- Boyut Yayınları tarafından kitap olarak yayımlandı.



2018 Yazında Ege'de Tiyatro Festivalleri

NALÂN ÖZÜBEK

Ege Bölgesi'nde gerçekleştirilen tiyatro festivalleri her geçen yıl nicelik ve niteliksel bir artış gösteriyor. Geçen yıl yapılan festivallere bu yıl 6 yeni festival daha katıldı. Öyle ki Nisan başından Ekim ortalarına kadar Ege'de oyun seyredilebilir, çeşitli atölyelere, söyleşilere katılabilirsiniz. Her festivalin davul zurnalı ya da bando mızıkacı kortej yürüyüşünde makyajlı kostümlü oyuncularla, evlerinden, dükkânlarından onları seyreden, eşlik eden halk arasında paylaşılan coşkuya tanıklık edebilirsiniz.

MENEMEN BELEDİYESİ

10. İNADINA TİYATRO FESTİVALİ

Ege Bölgesi Tiyatro Festivalleri mevsimi bu yıl 10 Nisan'da Menemen Belediyesi 10. İnadına Tiyatro Festivali ile başladı. Yirmiden fazla oyuna ev sahipliği yapan festivalde oyunların yanı sıra atölyeler, pantomim ve sokak gösterileri de yer aldı. "Sanata Adanmış Yıllar" ve "Sahnedeki Ekrana Sihirli Bir Yolculuk; Oyunculuk" başlıklı söyleşilerde ise Menemen halkı Hakan Meriçliler, Ayhan Taş, Bennu Yıldırımlar, Birgül Ulusoy, Mert Turak, Rıza Akın, Rasim Öztekin ve Nedim Saban'ı dinleme fırsatı buldu. Organizasyon ekibini gönülden kutluyorum, daha nice ON'lara...

BODRUM DENEME SAHNESİ

1. TİYATRO FESTİVALİ

Festival, Bodrum halkına tiyatroyu sevdirmek, daha fazla oyun seyretmelerini sağlamak ve daha önce Bodrum'da



oynamamış tiyatro ekiplerinin oyunları ile buluşturmak amacıyla 23-30 Temmuz tarihleri arasında gerçekleştirildi.

2016 yılında kurulan ancak kendi salonuna bu yıl Mayıs ayında kavuşan Bodrum Deneme Sahnesi (BDS), bu hedefine ulaşmada pek kararlı. Kurucusu Arif Akkaya daha şimdiden bize 2. Festival'in (sponsor bulunabilirse) 27 Mart'ta yapılacağı müjdesini verdi. Üstelik bu festivalin yurtdışından da katılımcıları olması söz konusu.

BDS'nin Kale İş Merkezi'ndeki 40 kişilik salonunda, festival kapsamında Kumbaracı 50/Altıdan Sonra Tiyatro 444 isimli oyununu, Tatavla Sahne İnadına İnsan'ı ve bir gençlik oyunu olan *Medeniyet Tiyatrosu*'nu sergiledi. BDS'nin her hafta pazartesi günleri oynanan *Düğüm* oyunu da festivalde yer aldı. Ancak şüphesiz en renkli oyun, 2016 sonlarında Gümüşlük'te kurulan Peksimet Çocuk Kütüphanesi'nin sahnelediği Aziz Nesin'in *Pırltatan Bal* çocuk oyunuydu. Yaşları 10-14 arasında değişen bu sevimli ekibin yeni oyunlarını da heyecanla bekliyoruz.

Yiğit Sertdemir ve Erarslan Sağlam iki ayrı günde "Oyunculuk Atölyesi" gerçekleştirdi. Erarslan Sağlam, Tuba Sağlam, Gülhan Kadim ve Yiğit Sertdemir'in katıldığı söyleşi ise "Özel Tiyatrolar-Koşullar"

başlığını taşıyordu. Bir hafta süren festivalin son oyununa Levent Üzümcü imzasını attı: *Anlatılan Senin Hikayendir*.

Bodrumlu tiyatroseverlerle buluşmak ve BDS'ye destek olmak amacıyla festivale katılan sanatçılarımızı, Arif Akkaya ve BDS ekibini yürekten kutluyorum. Umuyorum bu festival, amaçlandığı gibi, Bodrum halkının tiyatroya ve BDS'e olan ilgisini arttırmaya hizmet etmiştir.

KUŞADASI BELEDİYESİ 2. TİYATRO FESTİVALİ

Kuşadası halkı Ağustos ayına Kuşadası Belediyesi 2. Tiyatro Festivali'yle başladı. Kuşadası Belediye Tiyatrosu'nun öncülüğünde gerçekleştirilen festivalin onur konuğu Tilbe Saran'dı. Onur Ödülü'nü aldığı açılış gecesindeki konuşmasında "Bir kadın bir şehre gelir ve o şehir değişir," cümlesi akıllarda kaldı: Kuşadası Belediyesi Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmeni Nurten Helik. 2015'te Kuşadası'nda başlattığı tiyatro hareketi ve 3 yıla sığdırdığı kadın, gençlik ve çocuk tiyatrosu kadroları ve 2 tiyatro festivalini

göz önünde bulundurunca, Tilbe Saran'a katılmamak mümkün değil. Tabii arkasında sanatın her alanında desteğini esirgemeyen Belediye Başkanı Özer Kayalı ve yardımsever, dinamik, coşkulu dev bir gönüllü kadrosuyla.

"Tiyatroyu sürekli bir eğitim alanı ve küçük ölçekli özgür bir toplum olarak algılayan" Muhammet Uzuner'in "Tiyatro ve Oyunculuk Anlayışı" üzerine söyleşisi festivalin tek söyleşisiydi ve çok keyifliydi. Festivalde yer alan atölyeler ve eğitmen kadrosunun titizlikle seçilmiş olması festivalin başarılarından biri. Zerrin Yanıkkaya "Hikaye Anlatıcılığının Geleneksel Kaynakları ve Meddah", Melike Saba Akım "Tiyatroda Anlatı ve Karşı-Anlatı", Gizem Bilgen "Bir İfade Aracı Olarak Hareket", Şule Ateş "Hareketten Metne Metinden Harekete" ve Pınar Akkuzu "Maske Oyunculuğu". Ancak kanımca, bir kerede gerçekleştirilen teori eğitimleriyle devamlılık gerektiren uygulama atölyeleri biraz farklı tarih ve saatlere yerleştirilebilseydi bu eğitimler daha çok kişiye ulaşabilirdi.

Festival bu yıl, Kuşadası halkına ve diğer

92

2018'DE YAPILAN EGE FESTİVALLERİ

10-15 Nisan
Menemen Belediyesi 10. İnadına Tiyatro Festivali
25-29 Nisan
9. Ayvalık Tiyatro Festivali
10 - 13 Mayıs
1. Bergama Uluslararası Tiyatro Festivali
14 - 18 Mayıs
9. Nebi Uslu Tiyatro Şenliği
30 Haziran - 9 Temmuz
Salihli Sardes 3. Dionysos Tiyatro Şenliği
16 - 18 Temmuz
1. Datça Tiyatro Festivali
18 - 21 Temmuz
7. Urla Toprak Sahne Tiyatro Festivali
23 - 30 Temmuz
Bodrum Deneme Sahnesi 1. Tiyatro Festivali

1 - 5 Ağustos
2. Kuşadası Belediyesi Tiyatro Festivali
3 - 5 Ağustos
7. Tayheli Köyü Uluslararası Çocuk Şenliği
6 - 12 Ağustos
12. Türkiye Tiyatro Buluşması
4 - 8 Eylül
Kıyı Ege ve Ege Tiyatrolar Birliği 3. Tiyatro Kampı
5 - 9 Eylül
1. Bademli Tiyatro Günleri
28 - 30 Eylül
1. Ödemiş Tiyatro Festivali
8 - 11 Ekim
1. Selçuk Belediyesi Efes Tiyatro Festivali

93

beldelerden gelmiş katılımcılara 14 oyun izleme fırsatı sağlayarak dahi hedefine ulaşmış görünüyor. Her oyun alanının doluluğu da bunun bir göstergesi. “Tiyatro bir ihtiyaçtır” şiarından yola çıkan, dostluk ve dayanışma duygularıyla ve özenle düzenlenmiş 2. Kuşadası Belediyesi Tiyatro Festivali’ne katkıda bulunmuş, emeği geçmiş herkese teşekkür ederim.

BADEMLİ TIYATRO GÜNLERİ

Ege Festivalleri coşkusuna bu yıl katılan Bademli Tiyatro Günleri, İzmir’in Dikili ilçesine bağlı Bademli Köyü’nde gerçekleştirildi. Küçük, şirin ve dostluk kokan köyün sokakları, Köy Meydanı ve Tarihi Zeytinyağı Fabrikası’nın avlusu 5-9 Eylül tarihleri arasında köy halkı ile köyü ziyarete gelen yerli ve yabancı turistlerle doldu. Bademli Köyü Muhtarlığı, Dikili Kültür ve Sanat Vakfı,

Atarneus Tiyatrosu ve Rest Tiyatro’nun işbirliğiyle düzenlenen Bademli Tiyatro Günleri kapsamında Tiyatro Hemhâl’in *Sevgili Arsız Ölüm-Dirmit* adlı oyunu ile Nezaket Erden, Seyyar Sahne’nin *Trom-Masanın Altında* oyunu ile Hakan Emre Ünal, Oda Tiyatrosu’nun *Hiçbir Gece Masalları* adlı gösterisiyle Kaan Erkam, Ayata Akarcalı ve Zeliha Sunal, kadın ve çocuklara yönelik drama atölyeleriyle Doç. Dr. Nihal Kuyumcu, köy kadınlarıyla birlikte yürüttüğü *Hikayenle Sahnedesin* adlı atölyesiyle Şule Ateş, yetişkinlere ve çocuklara masal anlatımlarıyla Gökçe Kurt, Dikili’den ve Bademli’den sanatsever halkla buluştu.

Sıcak ve samimi bir festival havası, festival ruhunu yaşatan Bademli Köyü Muhtarı Neslihan Kutlu Maraş’a, organizasyon komitesine ve Bademli Köyü halkına gönülden teşekkür ederim.



Oyunlarda Kadınlardan *Oyunlarda Kadınlar'a* Feminist Eleştirel Bir Okuma Modeli

ELİF CANDAN

94

Tiyatro sahnemizde son yılların popüler bir eğilimi olarak kadın oyunlarının eskisine oranla daha fazla yer aldığını görüyoruz. Ancak, sözü edilen eğilimin zaman zaman yeni bir görme/duyma/düşünme biçimi yaratmadığı, toplumsal cinsiyet normlarını, iktidar ilişkilerini ve ataerkil ideolojiyi bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde yeniden ürettiği anlaşılıyor. Bu oyunlarda ikili karşıtlıkların dilinden konuşulduğu, kadınların toplumsal rolleri üzerine düşünme ve sorgulama şansını ortadan kaldıran yapılar kurulduğu, çoğunlukla sahne üzerinde hiç görünmeyen erkeklerin kadın hikâyelerine düşen gölgesi altında sürüp giden monologlarla çıkışsızlığın gösterildiği, dramatik yapının kadınlar arasında var olabilecek mutlak bir iletişim ve dayanışma ilkesinden yoksun

bırakıldığı, bazen yazarın üst bakışından kaynaklı bir görme biçimiyle sorunlara yaklaşmasından dolayı alt sınıftan kadınların mağdur/çaresiz/ acınası bir biçimde resmedildiği ve kadınların ruhsal süreçlerinin görmezden gelindiği açığa çıkıyor(*). Dile getirilen bu sorunlar, dramatik metnin satır aralarına gizlenmiş olan ve sahneleme aşamasında da görünür kılınamayan ataerkil kalıp yargıların, içselleştirilmiş ideolojinin ve geleneksel normların yansıması olarak değerlendirilebilir. İşte tam da bu noktada, Fakiye Özsoysal'ın 2008 yılında E-Yayınlarından çıkan *Oyunlarda Kadınlar* adlı kitabı hatırlanması ve yararlanılması gereken temel bir kaynak niteliği taşıyor. *Oyunlarda Kadınlar*, feminist yapısöküm stratejileriyle oyunların

çözümlemesine model oluşturan, metnin cinsel politikasını ve hiyerarşik yapısını açığa çıkaran, içselleştirilmiş ataerkinin görünür kılınmasını amaçlayan bir çalışmadır. Çalışmanın okur/izleyici merkezli bir değerlendirme biçimini öne çıkarması çok önemli. Böylece okurun/izleyicinin düşünsel bir sürece sokulması ve metnin içinde alımlayana aktif bir rol verilmesikolektif bilincin yükselmesine, eleştirel bakışın gelişmesine katkı sağlıyor.

Feminist bakış açısından yola çıkarak farklı bir okuma modeli sunan *Oyunlarda Kadınlar*, Nazım Hikmet, Vasıf Öngören, Adalet Ağaoğlu ve Sevim Burak'ın yazmış olduğu beş oyuna toplumsal cinsiyet merkezli odaklanıyor. Fakiye Özsoysal ele aldığı oyunlarda kadın ve erkek temsillerinin nereye konumlandığını, metinlerde nasıl bir kadın imgesi yaratıldığını, metnin ne tür hiyerarşiler oluşturduğunu, metinler aracılığıyla yerleşik değerlerin sorgulanıp sorgulanmadığını inceliyor. Yerleşik değerler sorgulanıyorsa hangi açılardan sorgulandığı önem kazanırken sorunsallaştırılmamış normlar açık edilmeye çalışılıyor.

Oyunlarda Kadınlar kitabının "Sınıf Çatışması, İdealler ve Kadınlar" başlığını taşıyan ilk bölümünde, Nazım Hikmet'in *Ferhat, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu* adlı oyunu, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu inceleniyor. Nazım Hikmet'in bir halk masalından sahneye uyarladığı oyunu incelenirken masallar aracılığıyla belirlenen kadınlık ve erkeklik durumlarının kolektif bilincimizde nasıl yer ettiği açığa çıkıyor, verili/ tanımlanmışkimliklerin üzerinde düşünmeden ve sorgulamadan metne nasıl aktarıldığı tartışılıyor. Bahsi geçen oyunda masallardaki ideal erkek tipinin kahramanlaştırılması, kurtarıcı konumda olması ve aşkınlıkla eşleştirilmesinin olduğu gibi korunduğu görülüyor. Bunun aksine



Fakiye Özsoysal

kadınların içkinliğe mahkûm edilmesi, arzu nesnesi olması, bekleyen ve sessiz figürler şeklinde sunulması tartışılıyor. İncelemede Nazım Hikmet'in amacı bambaşka olmasına rağmen siyasal ideolojinin kendini kadınlar üzerinden var etmesi, anlatılardaki kadın ve erkek temsillerinin açığa çıkması ve toplumsal cinsiyet açısından sorgulanması önem kazanıyor. *Oyunlarda Kadınlar*'ın ikinci oyunu olarak ele alınan *Asiye Nasıl Kurtulur* yerleşik "namus" algısının tartışıldığı, orta sınıfın ahlak anlayışının, sömürü sisteminin ve oyunun ataerkil söyleminin görünür kılındığı feminist eleştirel bir yaklaşımla irdeleniyor. İlk bölümde ele alınan oyunlar aracılığıyla öncü, aydın erkek yazarların eleştirmek istedikleri sorunları yeniden ve daha güçlü bir biçimde üretmiş olmalarının nedenleri sorgulanıyor, anlatılarda ve sınıf mücadelesi içinde kadınların konumu eleştiriliyor, kadınların özgürleşmesi yönünde sunulan öneriler tartışılıyor, ataerkiyi pekiştiren söylemler feminist eleştirel bir bakışla ortaya konuluyor.

Oyunlarda Kadınlar kitabının "Kadınların Dili, Ötekilik Halleri" başlıklı ikinci bölümünde, Adalet Ağaoğlu'nun *Çıkış* ve *Kozalar* adlı oyunlarının yanı sıra, Sevim Burak'ın *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*

adlı oyunu da inceleniyor. Fakiye Özsoysal bu bölümde, deneyimin içinden gelen kadın yazarların söylemlerinde nasıl farklılıklar yarattıklarına odaklanıyor. Metinler aracılığıyla kadınların “ötekileştirilme” biçimlerini bulgulamaya çalışan Özsoysal, toplumsal kalıpların, klişelerin, şablon tiplerin kadın yazarlar tarafından nasıl eleştirel bakışla karşılandığını ve bütün bunların temelindeki ideolojinin ne şekilde sorgulandığını açığa çıkarıyor. Bu bölümde ele alınan oyunların belli kavramlar üzerinden ilerleyen, metaforlar oluşturan, klişeleri tekrar ederek kıran, ataerkil söylemleri yer yer alaylayan ve o söylemlerin içini deşen özelliklere sahip olduğu anlaşılıyor. Sözü edilen oyunlar aracılığıyla kadınlık normlarının sorgulanması, toplumsal cinsiyet meselesinin algılanması, cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin eleştirilmesi, okurun/izleyenin düşünsel etkinliğe sokulması ve bilincin yükseltilmesi mümkün kınıyor. Özsoysal kitabının ikinci bölümünde incelediği oyunlar ekseninde önemli bir hatırlatma yaparak, kadınların da içinde yaşadıkları ataerkil ilişkileri içselleştirmiş olabileceklerinden söz eder ve bir oyunun yazarının kadın olmasının ille de o oyunu farklılaştıracağını düşünemeyeceğimizi belirtir. Buradan hareketle Adalet Ağaoğlu ve Sevim Burak’ın oyunlarında, toplumsal cinsiyet meselesine nasıl başka bir duyarlılıkla yaklaştıkları, metin stratejilerinde ve estetik anlayışlarında ataerkil düşünce biçimini kırma çabalarının önemli bir farklılık yarattığı görünür kınıyor.

Fakiye Özsoysal’ın yeni okuma modellerini gündeme getiren *Oyunlarda Kadınlar* adlı kitabı, feminist eleştirel yaklaşımla metinlerin görme biçimlerine ve metin stratejilerine odaklanan, metnin cinsel politikasını açığa çıkarmayı amaçlayan, incelenen her oyunun ardından metnin zaaflarını gidermeye yönelik dramaturjik önerilerde bulunan önemli bir kaynaktır.

“Özsoysal, toplumsal kalıpların, klişelerin, şablon tiplerin kadın yazarlar tarafından nasıl eleştirel bakışla karşılandığını ve bütün bunların temelindeki ideolojinin ne şekilde sorgulandığını açığa çıkarıyor.”

Batı Avrupa’da örneklerine rastlanan, ancak bizde yapılmış ilk çalışma olarak beslenilmesi gereken bu kaynak, metne yaklaşımda farklı modeller sunan, yazının başında değinilen sorunların sahneleme aşamasında giderilmesine olanak tanıyan, eldeki oyun metinlerine yeni dramaturjik öneriler geliştirmeyi sağlayan, hikâyeye farklı bir gözle bakmaya yönlendiren niteliktedir. İçerden bir okumanın ürünü olan *Oyunlarda Kadınlar* sadece tiyatro alanının değil, toplumsal cinsiyet çalışmalarının sürdürüldüğü birçok alanın, toplumsal cinsiyet kavramıyla özel olarak ilgilenen her bireyin yararlanabileceği derinliğe sahiptir.

Elif Candan: Araş. Gör. Dr., Erzurum Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

*) Son birkaç sezonun oyunları arasında yer alan; *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*, *Antabus*, *Kul* ve *Yutmak* adlı oyunlar bu saptamalara örnek teşkil edebilecek nitelikte olmakta, yazı içinde işaret edilen kaynak çalışma ekseninde farklı okuma ve değerlendirmeler yapılabilecek bir yerde durmaktadır.

