

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BAĞLANTILI KARŞIT KAMULAR :

KADIN HAREKETİ

VE

FEMİNİST TİYATRO

AYSEL YILDIRIM KESKİN

2501090284

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. HÜRRİYET ÖZDEN SÖZALAN

İSTANBUL-2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AYSEL YILDIRIM KESKİN Numarası : 2501090284
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : KADIN ÇALIŞMALARI Danışmanı : PROF.DR.HÜRRİYET ÖZDEN
SÖZALAN
Tez Savunma Tarihi : 05.07.2019 Saati : 11:00
Tez Başlığı : BAĞLANTILI KARŞIT KAMULAR: KADIN HAREKETİ VE FEMİNİST TİYATRO

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
soruların cevapları alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.DR.BEDİA DEMİRİŞ		KABUL
2-PROF.DR.HÜRRİYET ÖZDEN SÖZALAN		KABUL
3-DR.ÖĞR.ÜYESİ İPEK AZİME ÇELİK RAPPAS		

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ.DR.SUNCEM KOÇER ÇAMURDAN		kabul
2-DR.ÖĞR.ÜYESİ SİNEM YAZICIOĞLU		

ÖZ

BAĞLANTILI KARŞIT KAMULAR: KADIN HAREKETİ VE FEMİNİST TİYATRO

AYSEL YILDIRIM KESKİN

Bu çalışmada, 1970'ler itibariyle önce Batı'da ABD ve Avrupa'da oluşan, ardından 80'li yıllardan itibaren Türkiye'de II Dalga kadın hareketi ile bağlantılı biçimde serpilmiş feminist tiyatro hareketi incelenmiştir. Nancy Fraser'ın ortaya attığı "feminist karşıt-kamu" kavramı bu kamusal alan için tanımlayıcı bir kavram olarak kullanılmıştır. 1970'lerden 2010'lara, önce Batı sonra Türkiye'de oluşan feminist hareket, feminist tiyatro ve performans alanı birer 'karşıt kamu' olarak nitelenmiş, feminizm ve tiyatro eliyle nasıl bir kamusal alanın şekillendirildiği, burjuva kamusuyla nasıl bir diyaloga girdikleri, orayı dönüştürme potansiyelleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca birer "bağlantılı karşıt-kamu" olarak, kadın hareketi ve tiyatro hareketinin birbirleriyle de bir diyaloga girdikleri, bu ilişkisellik içinde geliştikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca kadınların nasıl bir kamusal alan inşa ettiği tanımlanırken, Hannah Arendt'in özgürlük ve politika kavramsallaştırmasından esinlenilmiştir. Ardından II. Dalga Kadın Hareketi içinden çıkan bir feminist tiyatro topluluğu olarak Feminist Kadın Çevresi çatısı altında çalışan topluluğun etkinliği konu edilmiştir. Türkiye'de bu feminist tiyatro topluluğu ile eşzamanlı ürün vermiş diğer feminist performansların tarihsel bir dökümü sunulmuştur. En nihayetinde de, Feminist Kadın Çevresi'nin üyesi ve kurucularından olan oyun yazarı Sevilay Saral'ın kaleminden çıkan iki tiyatro eseri - "7 Kadın" ve "Bir Kadın Uyanıyor" oyunları- oyunların metinleri, sanatsal ve örgütsel süreçleri, mercek altına alınmıştır. Feminist Tiyatrocular adlı topluluğun Sevilay Saral'la birlikte "kadınların tiyatrosu" formunda ürettiği eserlerin feminist bir "karşıt-kamu" oluşturmak açısından potansiyeli analiz edilmeye çalışılmıştır. Bütün bu tarihsel, sanatsal bağlam içinde, Batı'daki feminizm ve tiyatro alanı, Türkiyeli feminist hareket ve performans alanı yine birer bağlantılı "feminist karşıt kamu" olarak konumlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: kadın, feminizm, tiyatro, karşıt-kamu, FKÇ, Sevilay, Saral, kadın hareketi.

ABSTRACT

CONNECTED COUNTER PUBLICS: WOMEN'S MOVEMENT AND FEMINIST THEATRE

AYSEL YILDIRIM KESKİN

Throughout this study, feminist theatre movement is examined, which was formed simultaneously with the 2nd Wave Feminism, previously in USA and Europe in 70's later in Turkey in 80's, 90's till 2010's "The feminist counter space", the term coined by Nancy Fraser is used as a descriptive term for this kind of public space. The feminist movement and the feminist theatre movement are described as "counter publics". The main question is: what kind of public sphere was formed by feminism and feminist theatre and how they spoke with the bigger bourgeoisie public sphere in the mentioned period? And do they have a potential to change the public sphere? At the same time, it is observed that feminist movement and feminist theatre speak with each other, too. And via this dialogue, they blossom. Hannah Arendt's conceptualization of freedom & politics is inspiring in terms of definition of the public space formed by women. After telling the story of the 2nd Wave in Turkey, the theatre of Feminist Women's Circle, the group which is also an organic component of the feminist movement in Turkey, is analyzed in detail, while giving a panorama of the feminist theatre in Turkey with other women groups. And finally two plays by Sevilay Saral -the writer and one of the founders of the Feminist Women's Circle- are examined in detail. "7 Women" and "A Woman is Awakening" are plays created and staged in a special form called "theatre of women"; both plays are produced just by women and staged just for women. In the last part of the thesis, the potential of these plays for creating "a counter public" is analyzed. Throughout this story, Western feminism & theatre, Turkish feminist movement and performance are described as "connected feminist counter spaces".

Keywords: woman, women, feminism, theatre, counter-public, FKÇ, Sevilay, Saral, women's movement.

ÖNSÖZ

Kadın hareketi ve feminist tiyatro hem birbirleriyle hem de kendilerini de sarmalayan büyük kamusal alanla diyaloga girerek birbirlerini ve bu sırada kamusal alanı dönüştürmüş, değiştirmiş ve en nihayetinde özgürlükçü bir kamusal alan modelinin kuruluşunda rol almışlardır. II. Dalga Kadın Hareketi hem Batı’da, hem Türkiye’de, çıktığı andan itibaren son derece performatif bir hareket olmuş, eylemleri, yürüyüşleri, kampanyaları, sloganları ile sokakları, kamusal alanı bir “sahneye” çevirmiştir. Feminist tiyatro için ise feminist hareketin “kız çocuğu” yahut “aktristi” diyebiliriz; feminist tiyatro kadın hareketinin içinden doğmuş aynı zamanda da harekete çok şey katmış, feminizmi güçlendirmiş, çoğaltmış, sesini gürleştirmiştir. Batı’daki gibi, bu topraklarda da kadın kadına aktivizm ve sanat yapıp hatta bazen bunu sadece kadınlarla paylaşan çok değerli topluluklar çıkmıştır ve bu tezde bu toplulukların hikayesi kaydedilmeye çalışılmıştır. Kadınların, tarihin bu özel dönemlerinde nasıl bir özgürlük mücadelesi verdikleri, sanat ve politikayı nasıl iç içe geçirip “başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair” inancımızı nasıl yeşerttikleri, Nancy Fraser ve Hannah Arendt’in, bu iki kadın kuramcının, kuramlarının penceresinden incelenmiştir.

Beni, kendi açımdan kısmen oto-biyografik bir yönü de olan bu çalışmayı yapma konusunda cesaretlendiren, koşulsuz yol göstericiliğini, engin bilgi birikimini hep yanı başımda hissettiğim danışman hocam Özden Sözalın’a büyük teşekkür borçluyum. Kaplumbağa adımlarıyla ilerlediğim bu süreçte öğrencisine olan inancını hiç esirgmeden ifade etti, bu çok güçlendiriciydi.

Feminist tiyatro alanında yaptığım her tür çalışmamın ardındaki ustam Sevilay Saral’a, bu teze de konu olan güzel metinleri ve bizlerle yürüttüğü tüm feminist çalışmalar için teşekkür ederim. Annem Ayşe Yıldırım’a tezimi yazarken bana aşıladığı cesaret ve gösterdiği inanç, kızımın bakımı konusunda verdiği yoğun emek için çok teşekkürler. Keza eşim İlker Yasin de aynı sabrı, inancı ve emeği göstermese bu süreci tamamlayamazdım; ona da ne kadar teşekkür etsem az.

Ve tabi kendi özel yaşamlarından başlayarak tüm dünyayı daha özgür kılan tüm kadınlara ve feminist tiyatroculara selam olsun.

İstanbul, 2019

Aysel Yıldırım Keskin

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. KAMUSAL ALAN VE KARŞIT-KAMUSALLIK TARTIŞMASININ TEMELLERİ.....	5
2. FEMİNİST TİYATRONUN BİR KARŞIT-KAMU OLARAK ÇIKIŞI: 70'LER VE 80'LERDE ABD VE BRİTANYA'DA FEMİNİZM VE TİYATRO.....	15
2.1. Radikal Feminizm ve Tiyatro.....	18
2.2. Materyalist Feminizm ve Tiyatro.....	28
3. TÜRKİYE'DE II. DALGA KADIN HAREKETİ VE KAMUSAL ALAN.....	39
4. TÜRKİYE'DEKİ FEMİNİST/KADIN TİYATRO TOPLULUKLARI.....	51
4.1. Feminist Kadın Çevresi Ve Kadınlara Mahsus Bir Sanat Alanı.....	51
4.1.1. Feminist Tiyatrocular, Sevilay Saral Oyunları ve “Kadınların Tiyatrosu” Formunun Gelişimi.....	52
4.2. Türkiye'deki Diğer Kadın Tiyatro Toplulukları.....	59
5. BİR KARŞIT-KAMUSALLIK OLARAK <i>YEDİ KADIN</i>	68

6. KARŞIT KAMUSALLIK VE GERÇEĞİN TİYATROSU: <i>BİR KADIN</i>	
<i>UYANIYOR</i>	79
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	98

KISALTMALAR LİSTESİ

- A.e** : Aynı Eser
- A.g.e** : Adı Geçen Eser
- A.g.y** : Adı Geçen Yerde
- BBG** : Biri Bizi Gözetliyor
- BGST** : Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu
- BÜO** : Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları
- BY** : Bilinç Yükseltme
- Çev.** : Çeviren
- Der.** : Derleyen
- Ed.** : Editör
- ET** : Eğitimde Tiyatro
- FKÇ** : Feminist Kadın Çevresi
- No** : Numara
- WTG** : Women's Theater Group
- S** : Sayfa
- Vol.** : Volume
- Yy** : Yüzyıl

GİRİŞ

Batıda 1970'lerde gelişen, ardından 1980'li yıllar itibariyle ülkemizde serpilmeye başlayan "II. Dalga feminizmi" ve bu feminist hareket içinden çıkan "feminist tiyatro pratiği", kamusal alanı şekillendiren ve oradan doğru bir karşıt-kamusalılık pratiği olarak örgütlenen sanatsal/politik süreçlerdir. 1970'ler itibariyle Batı'da ABD ve Avrupa merkezli olmak üzere, II. Dalga Kadın hareketi içinden bir "feminist tiyatro hareketi" şekillenmiş ve feminist tiyatro tarihte ilk kez bir "taban hareketi" olarak kitlesel bir biçimde örgütlenmiştir. Bu tezde, bu hareketin, Nancy Fraser'ın "feminist karşıt-kamu" dediği kamusal alan modelinin altını doldurur niteliklere sahip olduğu iddia edilecektir. Nancy Fraser "karşıt kamu" kavramını ortaya atarken, Jürgen Habermas'ın savunduğu kamusal alan kavramını 'cinsiyet körlüğü' üzerinden eleştirmiştir; "karşıt kadın kamusu" kavramı, bu tezin konusu olan kadın hareketi ve feminist tiyatro faaliyetlerini tanımlayıcı bir kavramdır. Ayrıca Hannah Arendt, ilk çağların baskın felsefi eğilimleri ve modern devlet paradigmasını da aşarak, politika ve özgürlük kavramları arasındaki ilişkiselliği yeniden tanımlamış ve bu tanımlama farklı bir kamusal alan tasavvurunun ve tartışmasının kapısını bizim için aralamıştır. Politik ve özgürlük modern birey için birbirinden uzak kavramlar, bireysel özgürlüğümüze içsel bir özgürlük olarak tarif eden anlayışın aksine, Hannah Arendt kişinin başkalarıyla ilişki içinde, bir kamusal alanda özgürlüğü deneyimleyebileceğini iddia etmiştir. Çünkü özgürlük sadece özgür irade değil, iradi olanın gerçekleştirilebilmesinden geçer. Dolayısıyla, kamusal alanda, başka özgür yurttaşlarla birlikte, şiddetten arındırılmış korunaklı bir alanda, politika yapabilmek özgürlüğü deneyimleyebilmek için birincil gerekliliktir. Özgürlük politikanın varoluş sebebidir. Politika ve kamusal alan kavramlarına böyle bakılarak, bu tezde, kadın hareketi ve feminist tiyatro hareketinin hem politik hem sanatsal yönleriyle politik bir kamusal alan inşa eden özgürlük hareketleri olduğu iddia edilecektir. Kadınların, kadın hareketi ve feminist tiyatro hareketi içinde, ikincil konumlarını aşarak, özel alanın baskısından da sıyrılarak, özgür yurttaşlar olarak, özgürlüğü deneyimledikleri iddia edilecektir.

Kuramsal çerçeve, yani “kamusal alan” tartışmasının temelleri açıldıktan sonra, 1970’lerden 1980’lere uzanan Batılı Feminist Tiyatro serüveninin bir “karşıt kamusal pratik” olarak değerlendirilmesi yapılmaya çalışılacaktır. Bu pratik, ABD’de Radikal Feminizmin, Avrupa’da Materyalist Feminizmin tezleriyle birlikte şekillendiği için, iki alt bölüm halinde tarihsel süreç aktarılacak, kadın tiyatrocuların sanatsal aktivizimleri, kurdukları kamusal alan kavramsal olarak Arendt’in “özgürlük mücadelesi” olarak tanımladığı “politik” süreçlere tercüme edilecektir. Ayrıca II. Dalga Kadın Hareketi ve onun kız çocuğu olan feminist tiyatro hareketinin karşılıklı nasıl bir diyaloga girdikleri, birbirlerini nasıl etkiledikleri incelenecektir. Bunun yanı sıra bu bağlantılı kamuların daha büyük kamusal alanla, yani sistem karşıtı hareketlerin oluşturduğu büyük şemsiye, sivil toplum ve hatta devletle nasıl bir diyaloga girdiği analiz edilmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde, bu kez Türkiye’de 80’li yıllarda doğan II Dalga kadın hareketinin Batı’daki II Dalga Feminizm ile “bağlantılı” bir karşıt kamusal alanı inşa ettiği iddia edilecektir. Batılı kadın hareketi model alınarak, Türkiye’de yüzyıl başında deneyimlenen I. Dalga’nın ardından, bu sefer 80’lerde II. Dalga kadın hareketi kurulacaktır. Kadın hareketinin kız çocuğu olarak tabir ettiğimiz feminist tiyatro grupları, Batı’dan farklı olarak Türkiye örneğinde, bir on hatta yirmi yıl rötarla doğacaktır. Fakat tezin bu bölümünde, II Dalga Kadın Hareketi de performatif yönüyle konu edilecek, kadın hareketinin kamusal alanı top yekûn bir sahneye dönüştürdüğü, eylemler, gösteri yürüyüşleri, kampanyalar vs. ile kamusal alanda politika yapma virtüözitesinin gösterildiği iddia edilecektir.

Tezin dördüncü bölümünde Türkiye’deki Feminist Tiyatro Hareketi ve kadın tiyatro grupları incelenecektir. 2000’ler itibariyle Türkiye’de barış sürecinin başlamasıyla, daha çatışmasız ve liberal bir konjonktür oluşur ve feminist tiyatro grupları ile kadın tiyatro grupları kadın kadına tiyatro yaptıkları topluluklar inşa etmeye başlar. Bu dönemde, kadın hareketinin etkisiyle irili ufaklı pek çok kadın tiyatro grubu kurulacaktır. Diğer yandan karma yapılarda da tiyatro eserleri, tiyatro sahneleri, feminizm ve feminist dramaturjiyle tanışmaya ve hemhal olmaya başlayacaktır. Feminist bakış açısı ve feminist örgütlenme, geleneksel grup yapılarını,

geleneksel oyun formatlarını, teatral işbölümlerini dönüştüreceklerdir. Kadın oyunlarının sayısı artacak, sanat alanında da feminist söylem güçlenmeye başlayacaktır.

Bu tezin kapsamı gereği, bu bölümde sadece kadın hareketiyle “bağlantılı bir karşıt kamu” olarak niteleyeceğimiz, asli unsurlarını kadınların oluşturduğu “kadın tiyatro toplulukları” ve onların üretimleri tartışılacaktır. Bu topluluklar arasında ise, “kadınların tiyatrosu” formunda eser veren tek topluluk olan Feminist Kadın Çevresi adlı kadın örgütü ve onun çatısı altındaki Feminist Tiyatrocular adlı feminist tiyatro grubu vurgu kazanacaktır. “Kadınların tiyatrosu”, üretimin her aşamasında kadınların yer aldığı, sonunda da gösterinin sadece kadınlara açıldığı özel bir formdur ve sadece Feminist Tiyatrocular adlı topluluk bu formda çalışmış ve aslında bu formu “yaratmışlardır”. Öncülleri elbette Batılı feminist tiyatrolardır fakat geleneksel kültürden, örneğin “kadın günlerinden”, “kadın matinelere” devşirdikleri pek çok nosyon ile bu formu Türkiye’de kurmuşlardır. Tezde, “kadınların tiyatrosu” formunun ve bu topluluğun eylemliliklerinin ve eserlerinin Nancy Fraser’ın tabiriyle bir “karşıt kadın kamusu” olarak potansiyeli analiz edilmeye çalışılacaktır. Feminist Tiyatrocular aynı zamanda bağımsız bir kadın örgütü bünyesinde çalışan tek kadın kumpanyasıdır ve kronolojik olarak da ilk kurulan kadın topluluğudur; Türkiye’de çatışmanın ve baskının en yoğun olduğu dönemlerde eserlerini vermeye, etkinliklerini örgütlemeye başlamışlardır. FKÇ kadın hareketinin doğrudan bileşeni olan bir örgüttür ve onun çatısı altındaki topluluk da kadın hareketiyle organik bağlar kurmuş bir topluluktur. Habermas’ın burjuvanın devrimci dönemine ait kamusal alan kuramının dışarıda bıraktığı, Nancy Fraser’ın ise “feminist karşıt kamu” olarak adlandırdığı kavram bu deneyimi de açıklayan bir kavramdır. Temel soru, FKÇ tiyatro topluluğunun, bilhassa “kadınların tiyatrosu” formunda ürettikleri oyunlar üzerinden, alternatif bir kadın kamusu, “feminist bir karşıt kamu” oluşturmak açısından nasıl bir yerde konumlandığı ve bu anlamda ne kadar başarılı olduğu olacaktır. Sahne sanatları alanında ‘kadın kadına’ üretim yapan ve bu oyunlarını da ‘sadece kadınlara’ açan topluluğun, genel kamusal alan ile nasıl bir diyaloga girdiği, oyunların feminist dramaturjisi, üretim süreçleri ve seyirci alımlamaları analiz edilerek anlaşılabilir. Ayrıca analizi bağlamsal bir zemine oturtmak, Batılı Feminist Tiyatro ve Türkiyeli kadın hareketini de FKÇ’li

tiyatrocular ile bağlantılı “karşıt-kamular” olarak tanımlamak mümkündür. Böylelikle Feminist Tiyatrocular adlı grubun diğer iki karşıt-kamu ile nasıl bir diyaloga girdiği, oralardan neler devşirdiği, oraları nasıl dönüştürdüğü, nihayetinde feminizm ve tiyatro geleneğini nasıl sürdürdüğü analiz edilebilir. Ayrıca Türkiye’de aynı dönemde üretim yapan farklı kadın topluluklarına bütüncül bir bakış geliştirmek ise “bağlantılı karşıt kamular” olarak tanımlanabilecek toplulukların aralarındaki söylemsel ve pratik ilişkiselliği anlamak açısından yararlı olabilir. Ayrıca genel kamu ile aralarında nasıl bir etkileşim olduğu da analiz edilebilir. En nihayetinde de, Türkiye’de feminizm ve tiyatro ilişkisine dair, feminist duruşların teatral üretimleri nasıl şekillendirdiğine dair bir panoramaya ulaşılabilir.

Son olarak Sevilay Saral tarafından yazılmış, Feminist Tiyatrocular adlı topluluk tarafından sahnelenip uzun süre repertuarda tutulmuş olan iki oyunun “7 Kadın” ve “Bir Kadın Uyanıyor”un ayrıntılı metinsel ve söylemsel analizi, kadınlardan kadınlara sunulan bu oyunların önce üretilirken sonra da kadın seyirciye sundukları söylemsel alan ayrıntılı olarak analiz edilecektir. Sadece kadınlardan menkul bir kamusal alan kuran, kadın kadına üretilip sonra da sadece kadınlara sunulan bu oyunların, biçimsel olarak kurdukları “karşıt kadın kamusunu” oyun dramaturjisinde de kurdukları iddia edilebilir. Bu oyunlarda içerik ve üslubun, politika ve sanatın, feminizm ve tiyatronun örtüştüğü, birebir bir tamamlayıcılık içinde olduğu iddia edilebilir. Fraser’ın “karşıt kadın kamularını” tanımlarken ifade ettiği gibi, bu oyunların da birer mevzilenip güçlenme, ardından bağlantılı başka kamularla diyaloga girip “daha özgür bir kamusal alan yaratma” potansiyeline sahip “karşıt kamular” oldukları iddia edilebilir.

Özetle, 1970’lerden 2010’lara, merkez Batı ülkelerinden Türkiye’ye uzanan bu kadın hareketi ve kadın grupları, öncelikle birbirleriyle diyaloga girmiş, birbirini beslemiş birer “bağlantılı karşıt kamu” örnekleridir. Ayrıca bu feminist karşıt kamular burjuva kamusal alanıyla da diyaloga girmiş, genel kamusal tartışmaların ve politika yapma biçimlerinin üzerinde ciddi etkiler, dönüşümler yaratmışlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAMUSAL ALAN VE KARŞIT-KAMUSALLIK TARTIŞMASININ TEMELLERİ

Nancy Fraser'ın ortaya attığı tabirle, “feminist karşıt-kamular”¹ sadece kadınlara açık olarak tasarlanmış kamusal alanlardır. Feminist karşıt-kamuların en önemli amaçlarından biri erkek egemen kamusal alanlara alternatif bir söylemsel etkileşim alanı yaratarak kadınların eril baskı ve eril denetim altında olmayan bir iletişim sürecine girmelerine olanak tanımaktır. Böyle bir iletişim süreci, kadınların kendi gereksinim, hedef ve stratejileri hakkında kendi aralarında müzakere bulunabilmelerinin altyapısını oluşturur. Kadınların feminist karşıt-kamular içindeki tartışma, müzakere ve eğitim süreçlerinden güçlenerek çıkmaları ve erkek egemen kamularla mücadelede daha dirençli olmaları hedeflenir.

1970’li yıllar itibariyle ABD ve Avrupa’da, ardından da bir on yıl gecikmeyle 1980’ler itibariyle Türkiye’de II. Dalga kadın hareketi içinde çok güçlü “feminist karşıt kamular” örgütlenmiştir. Bu hareketin verdiği momentumla da, feminist tiyatro grupları ve kadın tiyatro grupları kurulmuş, bunlar burjuva kamusal alanı ile diyaloga geçmiş, karşılıklı olarak orayı dönüştürmüş ve oranın etkisiyle dönüşmüşlerdir. Batı ve sonra Türkiye merkezli yapılacak olan bu inceleme, iki ayrı coğrafya ve iki ayrı dönemde kendi ilişkisellikleri ve kopukluk/farklılıkları ile bir “kamusal alan” tablosu çizmektedir.

Habermas’ın *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı eserinde geliştirdiği kamusal alan kavramı ortak konular üzerinde tüm eşit vatandaşların, müzakere ederek düşüncelerini paylaştıkları kurumsallaşmış bir söylemsel alandır:

“Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur. Bu tür bir biraradalık durumundaki bireylerin davranışları ne iş ve meslek sahiplerinin özel işlerini görürken yaptıkları davranışlara, ne de bir devlet bürokrasisinin yasal sınırlarına tabi anayasal bir

¹Fraser, Nancy (1991), “Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı”, Meral Özbek (der.), **Kamusal Alan**, Hil Yayın, 2004, s.118.

düzenlemenin üyelerinin davranışlarına benzer. Yurttaşlar ancak genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar.”²

Bu tanım modern toplumlardaki politik katılımın ‘konuşma’ ortamı aracılığıyla icra edildiği, Antik Yunan’da *polis*’te var olan demokrasi anlayışının burjuva kamusal alanında yeniden inşa edilmeye çalışıldığı bir sahneye işaret eder. Nancy Fraser bu yaklaşımı yurttaşların ‘ortak meseleleri’ hakkında müzakere buldukları, yani kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı inşa etmesi anlamında önemli bulur. Ayrıca kavramsal olarak devletten ayrı olması, ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan olması da değerlidir. Aynı zamanda resmi ekonomiden de kavramsal olarak ayrıdır; piyasa ilişkileri değil, söylemsel ilişkiler bu alanda dolaşımındadır. Burası satın alma ve satmak yerine, tartışma ve müzakere için bir sahnedir. Dolayısıyla kamusal alan kavramı demokratik kuram için gerekli olan ayrımları, yani devlet aygıtları, ekonomik pazarlar ve demokratik birlikler arasındaki ayrımları göz önünde tutmamıza izin verdiği için değerlidir.³

Bu nedenle Nancy Fraser Habermas’ın kamusal alan fikrinin eleştirel kuram için vazgeçilmez olduğunu, kullanışlı bir referans noktası olduğunu fakat diğer yandan bu tanımın var olan haliyle tamamıyla ‘doyurucu’ olmadığını belirtir. Analizin eleştirel sorgulamaya ve yeniden inşaya ihtiyacı olduğunu öne sürer. Hatta Habermas liberal kamusal alanın gerçekleştirilememiş bir ideal olduğunu söylediğinde, Fraser bunun bir masumlaştırma olduğunu, aksine bu kamusal alanın bir tahakküm aracı olma noktasına kadar gelebildiğini belirtir. Fakat yapılan eleştirinin zemininin bile kamusal alan fikri sayesinde mümkün olduğunu söyler. Dolayısıyla kamusal alan nosyonunu, hem de Habermas’ın tariflediği haliyle kamusal alan kuramını, reddetmek zorunda değiliz ama eleştirmek zorundayız diye akıl yürütür.

² Habermas, Jürgen (1977), “Kamusal Alan”, Meral Özbek (der.), **Kamusal Alan**, Hil Yayın, 2004, s. 95.

³ Fraser, Nancy, a.e, s.104,105.

Kamusal alan fikri ‘kamusal ilgi’ konusu olan, ‘ortak yarara’ dair meseleleri tartışmak üzere toparlanmış bir özel kişiler gövdesine dayanır. Kamusal alan, aleniyet aracılığıyla devleti topluma karşı sorumlu tutarak devletle toplum arasında aracı olmayı amaçlar. Bilgilerin kamuya açık olması, özgür konuşma, özgür basın ve özgür toplanma biçimleri garanti altına alınarak burjuva toplumuna ait olduğu düşünülen ‘genel yararın’ devlete iletilmesi kamusal alanın temel işlevidir. Böylelikle politik hakimiyeti “rasyonelleştirmenin” kurumsal mekanizması haline gelir kamusal alan. Diğer bir düzeyde ise kamusal meseleler üzerinde kısıtlanmamış, rasyonel bir tartışma idealini içerir. Fakat Nancy Fraser’ın yorumu, Habermas’ın yorumunun liberal kamusal alanı idealize ettiği yönündedir: Kamusalılık ve serbest erişim retoriğine rağmen, bu resmi kamusal alan bir dizi önemli dışlamaya dayanır ve hatta önemle bu dışlamalar aracılığıyla oluşturulur. Bu dışlamanın kilit eksenini de toplumsal cinsiyettir; örneğin Fransa’daki yeni cumhuriyetçi kamusal alan ethosu ‘sahte’, ‘efemine’ ‘aristokratik’ diye damgalanan ama kadınlara karşı daha arkadaşça olan salon kültürüne karşı iradi bir karşıtlık içinde kurulur. Bunun sonucu rasyonel, erdemli ve erkekçe sayılan bir üslup kadınların politik hayattan formel biçimde dışlanmasını getirir. Yalnızca Fransa değil, İngiltere ve Almanya’da da dışlayıcı işlemler geçerlidir; çünkü tüm bu topraklarda liberal kamusal alanı besleyen toprak ‘sivil toplumdur’ ama ‘sivil toplum’ denen bu erkek kulüpleri, yönetmek için uygunluklarını beyan etmeye hazırlanan bir burjuva erkekler tabakasının meydanı ve eğitim yeridir; birer ‘ayrıcalık’ işaretidir⁴.

Nancy Fraser “karşıt kamu” kavramını kadınlar açısından ortaya atarken, burjuva kamusal alanını şu dört açıdan eleştirir: a. Eşitsizliklerin “paranteze alınması”, b. Tek bir kapsayıcı kamu kurgulanması, c. Sadece “genel yarara ilişkin meselelerin konuşulması, e. Güçlü ve güçsüz kamular ayrımının yapılması.

Habermas’a göre kamusal alan, vatandaşların statü farklarının paranteze alındığı, böylelikle sanki toplumsal olarak eşitlermiş ‘gibi’ müzakereye girmelerinin mümkün olduğu inancını benimser. Halbuki vatandaşlar eşit değildir; “eşitmiş gibi” yapılması ise gerçekten eşitsizliğin kaldırılması değil paranteze alınması yoluyla

⁴ Fraser, Nancy, a.g.e., s.107.

gerçekleştirilir. Yani burjuva kamusal alanında politik demokrasi için toplumsal eşitlik gerekli bir koşul değildir, “mış gibi yapıldığında” bir müzakerenin gerçekleşebileceği varsayılır. Fakat bu varsayım vatandaşların sınıfsal, cinsel ve ırksal olarak dezavantajlı durumda olanlarının ciddi bir dışlanma mekanizmasına maruz kalmalarına neden olur. (Örneğin bir kadın konuşurken bir erkek çok daha fazla söz keser, erkek her konuda en ikna edici ve uzmanca açıklamayı yapabileceğini savunur.) Bugünkü toplumsal yapı tabakalaşma üzerine kuruludur ve bu doğrultuda vatandaşlar birbiriyle eşit değildir; kamusal alanda da, özel alandaki gibi, asimetric güç ilişkileri dahilinde ilişkiye geçeriz. Kamusal alanda eşit bir zemin yaratmak için bu eşitsizliklerin yokmuş “gibi” yapılması, “paranteze alınması” ise o dışlamayı yeniden üretir. Nancy Fraser eşitsizliklerin “yokmuş gibi” yapılması yerine “temalaştırılması” gerektiğini savunur; kamusal alanda vatandaşlar arasındaki eşitsizlikler “görünür kılınmalı”, “vurgulanmalıdır” ve “ortadan kaldırılmaları için” siyaset yapılmalıdır.⁵ Kadın kamusu açısından da bu prensip çok hayati bir prensiptir; karma kamusal alanlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin görünür kılınması ne kadar hayatiyse, kadınlardan mürekkep kamusal alanlarda da yine sınıfsal, ırksal vs. eşitsizliklerin görünür kılınması, o alanın devrimci/dönüştürücü potansiyeli açısından hayati bir şeydir. Bilhassa beyaz orta sınıf kadınların öncülüğünü yaptığı kadın kamularında da, kadınlar arasındaki farklılıklar, ırksal, sınıfsal, vs eşitsizlikler yokmuş gibi davranıldığında, güç hiyerarşileri ve asimetrikleri ancak yeniden üretilir. Kadın hareketi açısından bu prensip çok önemli bir eşik olacak, “kadınlık” paydalarına, parantezlerine karşı çıkışın da tarihi yazılacaktır.

Habermas, birbiriyle çatışan türlü kamuların çoğalmasının daha çok demokrasiye doğru değil de ondan geriye doğru gidişe sebep olacağını düşünür; kamusal alan çeşitliliğinden, tüm vatandaşların kendilerini ifade edebileceği tekil, “tek” kapsayıcı bir kamunun tercih edilebilir olduğunu savunur. Nancy Fraser ise kamusal alan çeşitliliğini destekler; birbiriyle rekabet halinde olan, “yarışan” birden

⁵ Fraser, Nancy, a.e., s.114-115.

çok, faklı kamuların aynı anda var olması gerektiğini savunur. Çünkü tabakalaşmış toplumlarda, müzakere süreçlerine eşit katılımın mümkün olamayacağına inanır.

Rekabet halindeki kamuların çoğul yapısı içindeki mücadeleyi şekillendiren düzenlemelerde, baskılanan grupların söylemsel alanlarının genişlediğini ifade eder. Çünkü eşitsizliğin göz ardı edildiği her tür kamuda müzakere süreçleri hakim grupların lehine, bağımlı grupların ise aleyhine işleyecektir; bu eşitsizliğin olumsuz etkileri tek ve kapsayıcı bir kamunun olduğu ortamda şiddetlenecektir. Halbuki bağımlı, dezavantajlı grupların kendi gereksinim, hedef ve stratejileri hakkında kendi aralarında konuşup eyleme geçebilecekleri alanları olmalıdır.⁶ Feminist hareketin ve feminist tiyatronun tarihi de, kadınların kendi alt-kamularını yaratmanın faydalarını gözlemlediğimiz bir tarihtir. Kadınların yanı sıra, işçiler, siyahiler, eşcinseller, LGBTİ bireyler, alternatif kamular oluşturmayı hep kendi lehlerine bulmuştur. Çünkü buralarda manipülatif bir “biz” söylemi içinde asimile olmayarak, özgün karşıt söylemlerini üretebilme ihtimalleri daha yüksektir. Nancy Fraser bu tür örgütlenme modeli için –bu tezde tanımlayıcı bir kavram olarak kullanılacak- *madun-karşıt kamular* terimini kullanır. Fraser katılım eşitliğinin tekli kamulardansa çoklu kamularda daha iyi gerçekleştirilebileceğini savunur.

Üçüncü bir itiraz noktası, Habermas’ın kamusal alanı formüle ederken, yurttaşların ancak ‘genel yarara ilişkin’ meseleler hakkında tartışabileceğidir. Habermas özel kişilerin kamusal meseleler üzerine tartıştığı bir yer olarak tanımlar kamusal alanı. Kamusal demek;

“1.devletle ilgili; 2.herkeşçe erişilebilir; 3. herkesi ilgilendiren; 4.ortak iyi ve paylaşılan çıkar/yararla ilgili anlamlarına gelebilir. Bunlardan her biri de kendi karşıtı olan bir ‘özel’ kavramına denk düşmektedir. Dahası, ‘özel’ kavramının burada yüzeyin altında dolanıp duran iki anlamı daha vardır: 5. bir pazar ekonomisinde özel mülkiyetle ilgili; 6. Cinsel yaşam da dahil olmak üzere mahrem ev içi veya kişisel (şahsi) yaşamla ilgili.”⁷

Bu tanımlar içerisinde neyin özel neyin kamusal olduğu, neyin herkesi ilgilendirdiği, neyin ilgilendirmediği meselesi müphemdir. Habermasçı kamusal alan

⁶ Fraser, Nancy, a.e. s.117.

⁷ Fraser, Nancy, a.e. s.122.

‘ortak konuları’ gündem edip özel konuları dışlarken, II. Dalga feminizmi “özel olan politiktir” şiarıyla çıkış yapmış, özel olanı politik bir mesele olarak kamusal alanda tartışmaya başlamıştır. Dolayısıyla, özel alan meselesi olarak görülebilecek bir meselenin siyasal/sistemik açılımları olabilir ve özel alan siyasetin/kamusal alanın konusu haline gelir.

Nancy Fraser’ın dördüncü itirazı ise Habermasçı kamusal alanın sivil toplum ile devlet arasında keskin bir ayrılık çizgisi çekilmesi gerektiğine ilişkin varsayımına dönüktür. Fraser ‘bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler’ sözüyle sloganlaşmış, devletin serbest piyasanın işine karışmaması prensibi üzerine kurulu bu liberal fikre zaten karşı çıkar çünkü bu bırakınız yapsınlar kapitalizminin sosyo-ekonomik eşitlik getirmeyeceğini düşünür. Aksine bunun için (ekonomik) sivil toplum alanı ile devletin, birbirleriyle kesişmesi ve politik olarak örgütlenmiş bazı yeniden örgütlenme ve yeniden dağıtım biçimleri gerçekleşmesi gerekir. Diğer yandan Fraser “devlet gibi davranmayan” devletten azade kamusal alanın ‘zayıf kamusal’ alan olarak tanımlandığını analiz eder; çünkü devlet gibi davranmamak adına karar almaz. Fakat zayıf kamusal alan güçlü olanın içinde erir. Dolayısıyla özyönetim, kamular arası koordinasyon ve siyasi sorumluluk gibi nosyonlar bu paradigma içinde hayal edilemez. (Hesap sorulabilirlik, devleti sivil hakların güvence altına alınması konusunda zorlamak gibi...) Bazı kamusal alanların bu derece zayıf örgütlenmesi ise kamuoyunu pratik güçten mahrum bırakır.

Habermas’ın kamusal alan tartışması ve Nancy Fraser’ın onu eleştirdiği bu dört prensip ve ortaya attığı “karşıt kamular” kavramı, 1970’lerden 2010’lara, Batı’dan Türkiye’ye gelişen feminizm ve tiyatro hareketini anlamamız için çok değerli kavramlar ve rehberlerdir.

Kamusal alan tartışmasını çok temel bir yerden tartışan ama bu kez “özgürlük” kavramıyla çok çarpıcı bir biçimde birleştiren diğer bir kuramcı da Hannah Arendt’tir. Özgürlük tartışması bu tezde konu edilen kadın hareketi ve feminist tiyatro serüveni açısından da belirleyici bir kavramdır çünkü sistem karşıtı bir hareket olarak yükselen kadın hareketi, kamusal alanın ataerkil ve toplumsal cinsiyet baskısına dayalı karakterini, “bir özgürlük mücadelesi” içinde dönüştürmüş ve değiştirmiştir. Bunu da

“politik bir hareket”, bir taban hareketi olarak gerçekleştirmiştir. Hannah Arendt “Özgürlük ve Politika”⁸ adlı makalesinde özgürlüğü kamusal alanda başkalarıyla etkileşim içinde politika yapma, “gösterilebilir” bir olgu olarak özgürlüğü “icra etme” şeklinde yorumlayarak, sistem karşıtı hareketlerin iktidarla ateşli imtihanını temel bir yerden tarif etmiştir.

Arendt her şeyden önce, politikanın *raison d’etre*’inin, var olma sebebinin, özgürlük olduğunu belirtir. Ve bunun deneyimlendiği alanın “eylem” alanı olduğunu söyler. Sadece kriz yahut devrim zamanlarında zuhur eden, dolayısıyla kamusal alanda çok nadir periyotlarda hükmü geçen “özgürlük” kavramının, politik eylem açısından tek hedef olduğunu ve insanların özgürlük için politik yapılarda bir arada yaşadığını, özgürlük mefhumunun olmadığı bir politik yaşamın anlamsız olduğunu öne sürer. Diğer yandan özgürlük ve özgür irade kavramlarının birbirinden çok farklı kavramlar olduğunu ama geç antikiteden itibaren bu iki kavramın aynıymış gibi algılanmaya başlandığını hatta modern çağda da bu algının sürdürüldüğünü belirterek koca bir düşünce tarihine temel bir eleştiri geliştirir:

“Özgürlük ve özgür irade asla aynı şeyler değildir. Özgür irade daha ziyade içsel özgürlükle benzerdir; kişinin dışarıdaki zorlamadan kaçıp kendisini *özgür* hissettiği bu içsel alanla özdeşdir. Bu duygunun bize bıraktığı miras her ne ise yahut geç antikitede ne kadar titizlikle tanımlanmışsa da, aslında tarihsel olarak yeni ve yakın da bir olgudur. Dünyaya bir yabancılaşma, belli dünyevi deneyimlerin kişinin ancak kendi içindeki belli deneyimlere tercüme edildiği/dönüştürüldüğü bir yabancılaşmanın sonucudur. İçsel özgürlük deneyimleri - hemen her zaman özgürlüğün yok sayıldığı-dünyadan bir el etek çekmeyi, kimsenin erişemeyeceği bir dünyaya çekilmeyi ön gördüğü için, aslında negatif bir içeriğe sahiptir.”⁹

İçsel olan ve Arendt’in “politik olmayan özgürlük” olarak tabir ettiği özgürlük anlayışı düşünce tarihine ne kadar hükmetmiş olursa olsun, Arendt kişinin özgürlüğü dünyevi ve elle tutulur bir şey, gösterilebilir ve icra edilebilir bir şey olarak deneyimlememiş olsa, içsel özgürlüğü de tanıyamayacağını iddia eder. Özgürlük ya da tersinin ne olduğunu, “kendimizle ilişki içinde” değil, “başkaları ile ilişki içinde” anlarız çünkü. Örneğin antik dönemde, insan özgürlük ve politika yapma yetisine, özel

⁸ Arendt, Hannah (1960), “Freedom and Politics”, David Miller (ed.), **The Liberty Reader**, Paradigm Publishers, 2006, 58-79.

⁹ Arendt, Hannah; a.g.e., s. 58.

alandan ve oranın zorunluluklarından kurtulup başka insanlarla ilişkiye geçtiği, konuştuğu, eylediği kamusal alanda sahip olmuştur. O nedenle “kamusal alan” ve “başkalarıyla politik bir arenada etkileşimde bulunma, konuşma, eyleme” meselesi, özgürlüğün deneyimlenmesi açısından olmazsa olmazdır. Buna rağmen yaşadığımız baskı çağında ve totaliter sistemin yükseldiği her çağda, özgürlük ve politika birbirine yabancı kavramlar haline getirilmiş, politikanın var olma sebebi özgürlük olmaktan çıkmıştır. Hatta “*özgürlük politikanın bittiği yerde başlar*” gibi bir algı yerleşmiştir.¹⁰ Arendt’e göre, modern dönemde politikanın var olma sebebi kişinin gündelik yaşam akışını sürdürmesini “güvence altına almaktır”; dolayısıyla artık “özgürlük” mefhumundan ziyade “güvenlik” mefhumu vurgu kazanmıştır. Kişinin gündelik yaşamını sürdürmesi için ise özgürlük tali bir kavramdır; kişi özgür olmadan da beden bütünlüğünü, yaşamını sürdürebilir ve yaşamını sürdürmesi için gerekli döngüsel, tüketime dayalı zorunlu faaliyetlerini gerçekleştirebilir. Dolayısıyla modern devletin politika algısı içinde de, özgürlük politikanın, politika da özgürlüğün “olmazsa olmaz” olmaktan çıkmış, politika ve özgürlük kavramları birbirinden uzaklaştırılmıştır. Hatta politika için özgürlük marjinal bir kavram haline getirilmiştir.

Halbuki Arendt’e göre özgürlük politikanın varoluş sebebidir ve insan eylediği sürece özgürdür, hem de kamusal alanda, başka insanlarla ilişki içinde eylediği sürece. Arendt bu noktada eylem kavramını Machiavelli’nin *virtù* kavramını ödünç alarak açıklar: “*insanın hayatın kendisine ‘kader’ kılığında açtığı fırsatlara cevap üretirken sergilediği mükemmelliktir*”¹¹ der eylem için. Bu anlamda Arendt eylemi “virtüöziteye” benzetebiliriz der: “*Virtüözite gösteri sanatlarına atfettiğimiz bir mükemmelliktir; burada başarı performansın kendisinde saklıdır, ortaya çıkan eserde değil. Çünkü son halini almış eser eylemi aşar, esere eyleme halinden bağımsız bir varoluş kazandırır*”.¹² Dolayısıyla performatif olan, gösterilebilir, eylenebilir olan eserler -ve içlerindeki her eylem- bir virtüözite içerdiğinden ve virtüözite de gösteri sanatlarına atfettiğimiz bir mükemmeliyet olduğundan, politikanın da metaforik anlamda sanatla çok ilişkili bir kavram olarak tarif edilebileceğini iddia eder Arendt. Bunu yaparken de gösteri sanatlarının “eylendiği” anı baz alır, tüm yaratıcı sanatları

¹⁰ Arendt, Hannah; a.g.e., s. 61.

¹¹ Arendt, Hannah, a.g.e., s.64.

¹² Arendt, Hannah, a.g.e., s. 64.

değil. Örneğin–ne kadar muazzam, mükemmel bir eser de olsa- bir yağlı boya tabloyu ya da son halini almış bir eseri değil:

Burada sorun yaratıcı sanatçının yaratım sürecinde özgür olup olmadığı değildir, yaratım sürecinin kamusal alanda yahut herkesin gözleri önünde ‘gösterilememesidir’. Buna rağmen, özgürlük unsuru yaratıcı sanatların içinde saklıdır ama gizli kalır; en nihayetinde dünyanın nazarına sunulan ve dünyanın dikkate aldığı şey özgür yaratım sürecinin kendisi değil, o sürecin sonunda ortaya çıkan eserdir. Bunun karşısında, gösteri sanatlarının ise politikayla gerçekten kesin bir bağlantısı vardır. Gösteri sanatları –dansçılar, oyuncular, müzisyenler vs.- virtüözitelerini sergilemek için bir seyirciye ihtiyaç duyar, tıpkı eyleyen insanın karşısında eyleyeceği diğer insanların varlığına ihtiyacı olduğu gibi. Her ikisi de “işini” göstermek için kamusal olarak örgütlenmiş bir alana ihtiyaç duyar ve performansın kendisi için başkalarının varlığına muhtaçtır.¹³

Bu anlamda Arendt Antik Yunan’ın *polis*’ini politika yapılan hem de virtüözite sergilenerek politika yapmak için dizayn edilmiş, model bir yer gibi tarif eder. Polis, özgürlüğün virtüözite olarak sergilenebileceği, politikanın bir virtüözite olarak icra edildiği yerdir. Bireyler, vatandaşlar, özel alanın zorunluluklarından kurtulup, özgür birer vatandaş olarak kentin meydanında politika yapar, özgürlüklerini icra ederler. Burası, özgürlüğün dünyevi bir gerçeklik olduğu, kelimeler vasıtasıyla elle tutulur/kulakla duyulur bir şeye, eylemlerle görülebilir bir şeye dönüştüğü yerdir; hatta özgürlük etkinliklerle hakkında konuşulan bir şeye dönüşür burada, büyük insanlık tarihi kitabına yazılmadan, sonsuza dek hatırlanacak bir şeye dönüşmeden burada hikayelenir özgürlük. Dolayısıyla Antik Yunan’da ve Antik Roma’da özgürlük inanılmaz politik bir kavramdır, kent-devletin ve vatandaşlığın özünün de özü olmuştur.¹⁴

Özgürlüğün ve politikanın ilişkisini, modern devletin paradigmalarını da aşarak Arendt’in tarif ettiği şekilde tarif ettiğimizde, kamusal alana çok devrimci bir rol atfetmiş oluyoruz. Kamusal alanda politik kimliklerle var olan kadınlar ve onların yazdığı koca bir kadın hareketi tarihi ise politika yapmanın ve özgürlük için politika yapmanın tarihi haline geliyor. Bu tezin de konusu olan, kadın hareketi ve feminist tiyatro etkinliği, özel alanın sınırlarını aşarak sokakları ve sahneleri doldururken, kapalı ve açık her tür platformu, kamusal ve özel mekanları eylemler, gösteriler,

¹³ Arendt, Hannah, a.g.e., s. 65.

¹⁴ Arendt, Hannah, a.g.e., s. 68.

yürüyüşler, gösteri yürüyüşleri, tartışmalar, oyunlar, konserlerle bir performans mekanı haline getirirken, aslında Arendt'in özgürlük için politika yapmak olarak tariflediği nosyonun canlı örnekleri haline gelirler. Diğer yandan Arendt eylemi, politika yapmayı bir tür virtüözite olarak görür ve böylelikle politikayla sanat arasında da simbiyotik bir ilişki tarif eder; dolayısıyla bizim açımızdan kadın hareketiyle feminist tiyatro ve feminist her tür performans arasındaki alışverişi, diyalogu da açıklayan bir kuram ortaya koymuş olur. Çünkü kadınlar eylem, performans ve sanat aracılığıyla, özgürlüklerini talep ederler ve geçici süreliğine de olsa kamusal alanı bu şekilde kurarlar. Politik özgürlük kişinin "iradi olarak istediği şeyi" "yapabilmesidir" der Arendt; "ben istiyorum ve ben yapabilirim" politik özgürlüğü özetleyen slogandır¹⁵. Bu tezin konusu olan kadın hareketi ve feminist tiyatro da, tarihin belli bir döneminde, "istediğini eyleyebilme, yapabilme" "virtüözitesini" gösterebilmiş bir politika yapma serüveni olarak örneklenebilir. Bu nedenle Hannah Arendt'in özgürlük ve politika kavramsallaştırması, bu tezin tartıştığı tarihsel, sanatsal ve politik bağlam açısından çok çarpıcıdır.

¹⁵ Arendt, Hannah, a.g.e., s.69.

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST TİYATRONUN BİR KARŞIT-KAMU OLARAK ÇIKIŞI: 70'LER VE 80'LERDE ABD VE BRİTANYA'DA FEMİNİZM VE TİYATRO

Feminist Tiyatro 1960'lı yılların sonlarında Batı'da, hem ABD'de hem de Avrupa'da ayrı bir janr olarak şekillenmeye başlamıştır. Çıkışı üç sacayağına dayandırılabilir. Birinci ayak Yeni Sol'dur diyebiliriz; Feminist Tiyatro, Yeni Sol'un Batı'da siyasi atmosferi belirlemeye başladığı dönem içinde doğmuştur. İkinci ayak, kültürel ve sanatsal ayak olan **avant-garde** sanattır. Üçüncü ve en önemli ayak ise elbette feminizmdir; II. Dalga kadın hareketi 1970'li yıllarda kamusal alana damgasını vuracaktır.

1960'lı yıllar itibariyle böyle canlı bir kamusal alanın oluşmasının temel nedeni yıllardır süren savaş ardından nihayet gelen 'barış' ve 'çatışmasızlık ortamıdır'; iki dünya savaşından yorgun çıkmış, büyük ölçüde yoksullaşmış olan Batılı ülkelerde savaş sonrası oluşan şiddetsizlik ortamında, özgürlük ve politika yapma nosyonları için şartlar olgunlaşmış, kamusal alanda belli özgürlük hareketleri, alt kültürler, karşı duruşlar güçlenmeye başlamıştır. Hannah Arendt yaptığı kamusal alan tanımlamasında, kamusal alanın ancak şiddetten tamamıyla arınmış bir yerde var olabileceğini iddia eder; siyaset ile şiddet asla birbirleriyle bağdaşmayan kavramlardır:

“İnsanın kurduğu her dünya, ‘eylem’ ve ‘konuşmanın’ alanı haline gelmeyebilir–mensuplarını hanenin sınırlarına hapseden ve böylelikle bir kamusal alanın oluşmasını engelleyen toplumlarda olduğu gibi- özgürlüğün dünyevi bir hakikati yoktur. Siyasi olarak garantilenmiş bir kamusal alan olmadan, özgürlük arz-ı endam edebileceği bir dünyevi alan bulamaz. Elbette insanın yüreğinde bir arzu, bir istek, umut ya da özlem olarak gezinir durur özgürlük ama insan yüreği, hepimizin bildiği gibi, çok karanlık bir yerdir. Ve onun karanlığında vuku bulan şeylerden çoğu ‘gösterilebilir’ bir gerçek değildir. Özgürlük ancak ‘gösterilebilir’ (*demonstrable*) bir gerçek olduğunda politikayla örtüşür ve tıpkı bir elmanın iki yarısı gibi politikayla bağlantılanır.”¹⁶

¹⁶ Arendt, Hannah (1960), “Freedom and Politics”, David Miller (ed.), **The Liberty Reader**, Paradigm Publishers, 2006, 58-79, s.60.

İki dünya savaşının akabinde Batı'da oluşan atmosfer bu coğrafyaların bir miktar soluklanmalarına olanak tanımıştır. Dolayısıyla her şeyden önce bireyin “özgür olması”, “konuşabilmesi” ve “eyleme geçebilmesi” nosyonları üzerine kurulu olan kamusal alan kavramının canlanmasına müsaade edebilecek bir konjonktür oluşmuştur. Ve kamusal alandaki özgürlük son derece ‘gösterilebilir’dir; kamusal alan bir eylem alanı haline dönüştürülmüştür.

Bir janr olarak Feminist Tiyatronun üzerine kurulduğu üç sacayağı, Yeni Sol, **avant-garde** tiyatro ve II. Dalga Kadın Hareketi aslında birbirleriyle de ilişki içinde gelişmiştir. Nasıl mı? Batılıların artık insanlığa daha iyi bir dünya yaratma vaadindeki bildik söylemlere, hatta Marksizm ve benzeri büyük öğretilere itimadı kalmamıştı ve ‘yeni bir sol’ söylemi arayışı içindeydiler. Alt kültürler kendi durdukları yerden, küçük gruplar olarak ‘başka bir dünya’ tasavvurlarını, bu kez büyük anlatıların değil, kişisel deneyimlerin ışığında kurmaya, denemeye başlamışlardı. Altmışlı yıllarda bu alt kültürler birbirleriyle etkileşime geçmeye, etkileşime geçtikçe sayıca çoğalmaya, toplum tabanında yayılmaya ve kamusal alanı dönüştürmeye başladılar. **Avant-garde** tiyatro birbirinden bambaşka ideolojilerle örgütlenmeye başlayan bu alt kültürlerin ve hatta kurumsallaşmış tiyatroların müdavimi olan orta sınıf bireylerin toplama mekanı haline geldi; **avant-garde** oyunlar izledikleri mekanlarda aynı havayı soluyup, aynı eyleme şahit hatta ortak oldular. Üçüncü ayak ise II. Dalga Kadın Hareketi idi.

II. Dalga Kadın Hareketi, kadın kadına örgütlenmeler, bilinç yükseltmeler, “özel alana” ve “kamusal alana” dair feminist tartışmalar ile çok gür bir ses oluşturdu ve Habermas’ın devrimci nitelikler bahsettiği “burjuva kamusal alanı” ile bir “karşıt kamu” olarak diyaloga geçti. Bu diyalog vasıtasıyla orayı dönüştürdü, genel kamusal alana ciddi müdahalelerde bulundu ve bu diyalog sürecinde kendisi de dönüştü. Ama en önemlisi Arendt’in “özgürlük, konuşma ve eylem alanı” olarak tanımladığı¹⁷ kamusal alanı, kelimenin tam anlamıyla bir “eylem alanı” olarak, canlı bir kamusal alan olarak ‘kurdu’.

Nancy Fraser 1991 tarihli makalesinde, bu tezde de tanımlayıcı bir kavram olarak kullanacağımız “*madun karşıt kamu*” kavramını ortaya atar ve kendisinin de

¹⁷ Arendt, Hannah, a.g.y.

içinden yetiştiği, bir aktivisti/militanı olduğu 70'lerin II. Dalga Kadın Hareketini, kamusal alan nosyonunun en çarpıcı örneği olarak gösterir ve betimler:

“Madun karşıt kamu (subaltern counter publics) olarak adlandırdığım kamusal alanın belki de en çarpıcı örneği, ABD’de 20. yy. sonlarında gelişen ve çeşit zenginliği içindeki dergileri, kitapçıları, yayınevleri, film ve video dağıtım şebekeleri, seminer dizileri, araştırma merkezleri, akademik programları, konferansları, kongreleri, festivalleri ve yerel toplantı mekanlarıyla feminist madun karşıt kamusu olabilir. Bu kamusal alan içinde feminist kadınlar, ‘cinsiyetçilik’, ‘çift vardiya’, (çifte sömürü), ‘cinsel taciz’ ve ‘koca, flört ve tanıdık tecavüzü’ gibi terimlerin de arasında olduğu, toplumsal gerçekliği tarif eden yepyeni terimler keşfettiler. Bu tür bir dille silahlanmış olarak, ihtiyaçlarımızı ve kimliklerimizi yeniden biçimlendirdik. Dolayısıyla resmi kamusal alanlardaki dezavantajlarımızı, tümüyle ortadan kaldıramasak da, azaltmış olduk”¹⁸

Güçlü bir taban hareketi olarak örgütlenen bu hareket, kitlesel eylemlerle başladı ve eylemlerin her biri bir performans gibiydi. Doğal olarak, hemen akabinde II. Dalga kadın hareketiyle çok özdeş biçimde Feminist Tiyatro Grupları ve Kadın Tiyatro Grupları da kurulmaya, çoğalmaya, bir hareket olarak büyümeye başladılar.

Feminist tiyatro janrının kurucusu kadınların çoğu ya çeşitli **avant-garde** tiyatro yapılarından gelmekteydi (kah koparak, kah oralarla da çalışmaya devam ederek) ya da Yeni Sol diye tarif ettiğimiz politik hareketliliğin içinden geliyorlardı. Her iki durumda da, kadın kadına tiyatro alanı hem eylemsel/politik duruşlarını sürdürdükleri yer oluyor, hem de kadın çalışmasıyla, kopup geldikleri karma yapılardaki ataerkil kalıplardan azade olma, eril sisteme yabancılaşma şansına sahip oluyor, eğer bağlarını koparmadıysa hala aidiyet duydukları karma yapıları ‘içeriden eleştirme’ fırsatını yakalıyorlardı.

Şimdi, Feminist Tiyatronun gelişimini tarihsel bir bağlamda inceleyelim. Önce ABD’deki seyrini, sonra da Avrupa’da, bilhassa Britanya’daki gelişimini ele alalım.¹⁹

¹⁸ Fraser, Nancy, a.g.e. s.118.

¹⁹Bunu yaparken de Sue Ellen Case’in *Feminizm ve Tiyatro* adlı, feminist tiyatro tarihi ve kuramına dönük “panaromik” bir bakış sunmaya çalıştığı kitabındaki sınıflandırmaya bağlı kalarak temelde Kuzey Amerika ve İngiltere’deki tiyatro deneyimi üzerinden ilerleyeceğiz.

2.1. Radikal Feminizm Ve Tiyatro

Radikal Feminizm ABD'deki egemen tavır olduğu için Amerika Radikal Feminist Tiyatro'nun geliştiği kıta olarak tarif edilir ve örnekler oradan verilir.²⁰ Radikal Feminizm, 'radikal' sıfatının da çağrıştırdığı üzere, değişime duyulan derin inancı vurgular ve kadınların ezilmişliğinin ancak ataerki ile mücadele sayesinde mümkün olabileceğini savunup, kadınların makûs talihinin müsebbibini "ataerki" olarak görür. Radikal feminist tiyatro örnekleri de, sınıfsal, ırksal ya da politik kimlikleri bir kenara bırakarak "ataerkinin baskısını" gündemleştirir; ataerkinin tüm sınıf, ırk ve ideolojilerden kadınları baskı altına aldığını öne sürer. Ataerkiye yapılan bu vurgu, devamında "kadın kültürü" diye ayrı bir kategori tanımlar: Ataerki altında yüzyıllardır bastırılmış, şimdi şimdi sesini, gücünü ve eylemini yükseltmesi gereken bir "kadın kültürü" var denir. Bu tespit doğrultusunda ataerki görülen kavramlar yerine yeni kavramlar icat edilir: örneğin, **history** yerine **herstory**, **woman** yerine **womyn** yahut **wommon** kavramları kullanılır. Radikal feminist görüş, sınıfsal, ırksal, politik bağlılıkların, aslında kadın deneyimi ve kültürü üzerinden ortaklaşan kadınlar arasında "mitik sınırlar" çizdiğine inanır ve bu tür kimliklerdense kadın kimliğini ön plana alır.

Bilinç yükseltme grupları feminist hareketin –Türkiye'de olduğu gibi- Batı'da da ortaya çıkışına güçlü katalizörler olmuşlardır. ABD'de de bilinç yükseltme grupları, merkeze konan bu "kadın deneyiminin" kadın kadına alanda "dolaptan çıktığı", "sesini gürleştirdiği" odaklar olmuş, ardından bilinç yükseltmeler çok hızlı bir biçimde sokaklara, sahnelere bir "performans biçimi" olarak taşmıştır. Dolayısıyla Radikal Feminist tiyatro gruplarının 'mayası' da bu BY grupları olmuştur.²¹

Bilinç yükseltme grupları yalnızca kadınların deneyimleri, üslupları ve pratiklerine odaklanır. Sınıf, ırk ya da politik bağlılık gibi ölçütlere göre örgütlenmek yerine, doğrudan ve sadece toplumsal cinsiyeti merkeze alır; dolayısıyla toplumsal cinsiyeti "kadın" olan herkes bu gruplara katılabilir. Erkeklerin yokluğu, performansın

²⁰ Case, Sue Ellen (2010), "Radikal Feminizm ve Tiyatro", **Feminizm ve Tiyatro**, Aysan Sönmez (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.103.

²¹ Case, Sue Ellen, a.e., s.105.

üretim sürecinde de daha mahrem, erkek nazarı, eleştirisi ve müdahalesinden azade bir ortam sunmuştur. Bu da, kadınların diğer kadınlarla daha dolaylımsız, çekincesiz bir diyalog kurabilmelerinin önünü açmıştır. Dramaturjik olarak da bu gruplarda feminist söylem bir ön kabul değildir; sadece “kadın” deneyimini yansıtmak, ‘kadın denilen kategorinin yaşantısını onaylamak’ temel hedeftir.

Kadınlar birbirlerine dönük bir yapıda, özel olandan başlayarak deneyimlerini paylaşırlar ve bunun sonucunda çeşitli performans, **happening** ve oyunlar çıkar ortaya. Eserler sanatsal tekniklerle süslenmiş bir tür kamusal ‘bilinç yükseltme’ deneyimi gibi, hatta ‘bilinç yükseltme sürecinin oyunlaştırılması’ gibi görülebilir.

Bu süreç, Nancy Fraser’ın karşıt kadın kamusunu kavramsallaştırması için öne sürdüğü üç gerekçeyi yansıtır niteliktedir: Birincisi BY’lerde “özel alanın politikasının yapılması”. Habermas’ın kamusal alanı, özel bireylerin “genel yarara” ilişkin meseleleri konuştukları yerdir ve orada özel meselelere yer yoktur. Herkesi ilgilendiren konularla sınırlı kalmak, özel çıkarlara ve özel alana girmemek kurucu bir prensiptir. Halbuki II. Dalga Kadın hareketi “özel olan politiktir” şiarı üzerine kurulmuştur. İlk olarak bilinç yükseltme gruplarında şunu bulgularlar: bireylerin tek tek yaşadığını zannettiği şeyi aslında her hanede hemen her kadın yaşıyordur. ‘Ben de...’lerin çoğaldığı bir ortamda, bir kadının “kişisel sorunum” diye gördüğü şeyin başka kadınlar tarafından da deneyimlendiğini, bunun kişisel olanın ötesinde sistemik bir sorun olduğunu görürler. Yani özel alana hapsedilen sorunların sistemik kökenleri vardır. BY’ler aracılığıyla kurulan karşıt kadın kamuları, sadece genel yarara ilişkin meselelerin konuşulmadığı, öncelikle özel olanın konuşulduğu, güç asimetrisinin mahali olan özel alanın politikasının yapıldığı, aslında özel olanın kamusal tartışma biçimi aldığı yerlerdir.

Nancy Fraser’ın yine bu karşıt kadın kamularından yola çıkarak Habermas’ın kamusal alan teorisine yaptığı diğer majör katkı, kamusal alanda farklılıkların paranteze alınamayacağı meselesidir. Habermas’ın kamusal alandaki tüm yurttaşların eşit sayılacağını, farklılıkların parantez içine alınması gerektiğini savunduğunu belirtmiştik; halbuki kadın ve erkek farklıdır ve bu farklılığı parantez içine almak aslında kadın ve erkeğin eşit olmadığını gölgelemek anlamına gelir. Çünkü kadın ve

erkek ne özel alanda ne de kamusal alanda eşit değildir; erkeğe ataerkil sistem tarafından tartışmasız bir üstünlük bahşedilmiştir ve bu eşitsizliğin paranteze alınmak yerine vurgulanması gerekir. BY'ler kadınların, erkek ve kadın arasındaki bu güç asimetrisine iyice yabancılaştığı ortamlar olur.

Yine Nancy Fraser'ın üçüncü bulgusu, ilk iki bulgudan da hareketle, Habermas'ın 'tekil kamusal alan' prensibi karşısına 'çoklu kamusal alanı' koymasındır. Çünkü gerçek bir eşitlik sağlanana dek, kadınların büyük kamuya katılım göstermek yerine, kendi 'karşıt kamularını' kurma, kadın kadına örgütlenme hakları vardır.

İris Young'ın özel olanın politikasının yapılması ve bu sayede güç asimetrilerinin yabancılaştırılmasına dair yorumu Nancy Fraser'ın bu manadaki tezini çok damıtılmış halde yansıtır niteliktedir:

“Özel olan politiktir sloganı, kamusal ile özel olan arasında bir ayrımın olması gerektiğini yadsımaz... Bu sloganın uzantısı olan iki ilke vardır: a- hiçbir kişi, eylem ya da pratik önsel olarak kamusal tartışma ve ifadenin dışında tutulmamalıdır; b- hiçbir kişi, eylem ya da hiç kimsenin yaşamının herhangi bir yönü mahremiyete mahkum edilmemelidir.”²²

It's All Right To Be Women Theatre ABD'deki ilk feminist tiyatro gruplarından biridir ve eserleri bilinç yükseltmelerin bir yansımasıdır. Hatta eserlerinin, “teatral tekniklerle süslenmiş bir tür bilinç yükseltme olduğu”, gösterilerin “bilinç yükseltme sürecinin oyunlaştırılması olarak da görülebileceği” belirtilir.²³ Bir yandan bu aygıt teatral sahneleme ve seyirciyle kurulan ilişkide de bir kırılmayı getirir; feminist tiyatronun bu türü geleneksel dördüncü duvarı yıkmakta, performer/seyirci ayrımını ortadan kaldırmakta, daha samimi bir ortam kurmaktadır. Bazen seyirciler oyuncuyu tıpkı bir bilinç yükseltmede dinler gibi dinler, bilinç yükseltmelerden gelen anlatılar / hikayeler doğrudan sahnede de çoğu kez bizzat amatör anlatıcısı tarafından anlatılır. İçerik ve seyirciyle kurduğu ilişki samimidir.

²² Marion Iris Young, “Communication and the Other: Beyond Deliberative Democracy,” **Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy**, Princeton, Princeton University Press, 1997, p.67-74.

²³ Case, Sue Ellen, a.g.e. s.106

Çoğu kez sadece kadınlara oynamayı seçen **It's all Right To Be Women Theatre** aynı zamanda anti hiyerarşik bir yapıdır; tıpkı bilinç yükseltme gruplarının yapısının çağrıştırdığı gibi, kimse yönetmen koltuğuna çekilip gösteriye şekil şemal vermez. Grubun her üyesi yazar, yönetmen ve oyuncudur, ayrıca gruba dair her tür kararı kolektif biçimde alırlar. Diğer yandan gösteri malzemesini oluşturma sürecinde aylarca bilinç yükseltmelerde, hareket içinde ve oyunculuk egzersizlerinde birlikte çalışmış olmanın etkisiyle oldukça katılımcı ve doğaçlama noktasında etkileyici performanslar sergileyen bir grup olmuşlardır.²⁴

Sue Ellen Case buradan hareketle şu tezi savunur:

“Bu da kişisel olanın politik olduğu şeklindeki feminist anlayışla uyuşan yeni bir dramaturjik dinamiği üretti. Ayrıca kadınların deneyiminin ortak olduğu varsayımı ve bilinç yükseltme gruplarının toplumsal cinsiyete özgü niteliği, bu ve başka pek çok grubu sadece kadın seyircilere gösteri yapmaya yöneltti. Tümüyle kadınlardan oluşan bir seyirci topluluğuyla kurulan ilişkinin, erkeklerin mevcudiyetinde kurulan ilişkiden çok farklı olduğunu keşfettiler.”²⁵

Aslında bu, feminist tiyatronun, eril bir alan olan, sadece erkek bileşimine sahip klasik tiyatrodan “radikal” bir kopuşu temsil ettiğini de gösterir. Bu noktadan hareketle Radikal Feminist Tiyatro etkinliğinin öncülerinden bir diğeri Roberta Sklar “kime seslendiğine karar vermenin” önemli olduğunu belirtir:

“Genel seyirci eril kökenli bir seyircidir. Toplum erkek egemendir ve sanat eril gelenekler içinde gelişmiştir dersiniz eğer, genelin bir parçası olan herhangi bir şey de, o halde bu gelenekten çıkmadır. Kadınlarla konuşacaksanız bu doğrultuda düşünmek ve bu doğrultuda seçimler yapmak zorundasınız. Bunda başarılı olursanız erkekler yaptıklarınızdan hoşlandıklarını fakat pek uygulanmadıklarını veya içinde itici bir şeyler bulduklarını veya komik ama yeterince derin olmadığını söylemeye başlayacaklardır – çünkü seslenen kişi onlar değildir.”²⁶

²⁴Rea, Charlotte (1972), “Kadın Tiyatro Grupları”, **Mimesis 12** içinde, Ayşan Sönmez (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.) 2006: s.26

Diğer yandan, bilinç yükseltme mantığına dayalı doğaçlamacı ve interaktif yapı, geceden geceye dalgalanan “istikrarsız” bir performans seyirini de beraberinde getirmiş, bir gece çok iyi seyreden bir performans ertesi gece yeterince başarılı icra edilemeyince etkisinin zayıf kaldığı olmuştur.

²⁵Case, Sue Ellen, a.e., s. 106

²⁶ Rea, Charlotte (1974), “Kadınlardan Kadınlara”, **Mimesis 12** içinde, Ayşan Sönmez (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.) 2006: s.65.

Bu grubun bulguladığı en merkezi temalardan biri belki de ‘kadın bedeninin erkek arzusunun nesnesi haline getirilişidir’. Kadınlar da bedenlerini bu ataerkil bakış üzerinden değerlendirerek, gerçek görüntüleriyle özdeşleşemez hale gelirler.²⁷ Tıpkı BY’lerdeki gibi, bir daire içinde oynanan skeçler, şarkılar ve ritim eşliğinde icra edilir: her skecin sonunda da perküsyonlar eşliğinde şarkılar söylenir. “Yüzlerimiz bedenlerimize, bedenlerimiz hayatlarımıza aittir” gibi sözlerle bestelenmiş feminist maniler, tekerlemeler, sloganlardır aslında bunlar. Bu şarkılara bir zorlama ya da kışkırtma olmaksızın seyirci de genelde hep beraber eşlik eder.

Bu tarz oyunlar, sokaktan da çok beslenir. Örneğin 1968’de “Kadın Geleneği’nin Cenaze Töreni” kaldırılır; kadınlar metaforik olarak bu baskıcı geleneği gömmek üzere, ellerindeki meşalelerle Arlington Mezarlığı’na yürürler. Ulusal güzellik yarışmasının yapıldığı alanda, bir koyuna Miss Amerika tacı takarlar. Yine o dönem alanlarda kadınların “sütyen yakma törenleri” yaptıkları dönemdir; eylemlerde sütyenler, jartiyerler, takma kirpikler “özgürlük çöplüğünü” boylar. Bu tarz gösteriler, zaten bu eylemlere bizzat katılan pekçok grup için esin verici olur. Örneğin, **It’s all Right to be Women Theatre** da “Sags and Supports” adlı bir hikayede Gretchen adlı bir kadının altıncı sınıfta başlayan, “sütyeniyle zorlu imtihanını” anlatır; üstelik de bugün Gretchen’e büyük memeli kadınlar için sütyen takmanın kansere yol açabileceği söylenmektedir! Oyun ilaç bağımlılığı, tecavüz, eşcinsel aşk gibi kadınlık deneyimiyle doğrudan ilintili parçalarla devam eder.²⁸

Yine aynı dönem, birçok kadının kaleme aldığı “tecavüz” temalı bir deste kısa oyun, **Rape-In** başlıklı bir gösterinin hazırlanmasıyla neticelenir. Sonra da bu oyunlar 1971’de Assembly Theatre’da bir kadın oyunları gecesi düzenlenerek bir nevi festival yapısı içinde sergilenir. Tecavüz kadınları doğrudan yaralayan, egemenin deyimiyle “kirleten”, diğer yandan sokaklardan uzaklaştıran, kendi cinsel arzularını ifade

²⁷ Rea, Charlotte, a.g.y. Bir gösteride, performer bir kadın ortaya gelip, vücudunun çeşitli yerlerine dokunur. Oyuncu göğüslerine dokununca “zırt” sesi gelir. Başına, kollarına dokunabilir ama cinsel organına dokunamaz. Kaşlarını çatınca da “zırt” sesi gelir. Sonunda hareketleri tıpkı bir oyuncak bebek gibi mekanikleşir.

²⁸ Rea, Charlotte, “Kadın Tiyatro Grupları”, **Mimesis 12** içinde, Ayşan Sönmez (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.), 2006: 28-29.

etmekten meneden ataerkil bir silah olarak ‘tanımlanmaya’ başlar. Taciz ve tecavüz insan nüfusun yarısını hedef alan, milyonlarca kurban verilen bir savaştır aslında. Yani, yapılan feminist tartışmaların, bilinç yükseltmelerin sonunda varılan bulgudur: tecavüz artık onu yaşayan kadın için, yalnız kendi yaşadığı “travma” değildir ya da karşısındaki tecavüzcünün yaptığı “bireysel bir sapıklık” değildir; tecavüz ataerkil ve sistemik bir silahtır. Evde, işyerinde, sokakta, polis gözetiminde bile başa gelebilecek, çok farklı deneyimlerin üst başlığıdır artık kadınlar için. Her bir oyun tecavüz teması üzerinden farklı bir deneyime dikkat çeker. En nihayetinde bu oyunlarda kadınlar tecavüz karşısında susmamaya, seyirci de mağdurlarla dayanışmaya davet edilir. **At The Foot of The Mountain** adlı grubun “Raped” (1976) gösterisinde, Brecht’in “Kural ve Kuraldışı” adlı oyununun bir adaptasyonu yapılır; ön ve son oyun olarak eklenen, tecavüz mağdurlarından oluşan bir koro, oyun boyunca metni yer yer keser ve hikayenin akışına müdahil olur. Nell Dunn’ın “Steaming”(1981) adlı gösterisi, çalıştığı şubede bir polis memuru tarafından tecavüz edilen Dawn’ın hikayesini, tecavüzün kurbanı yüklediği psikolojik hasarı oyunlaştırır; Dawn nasıl korku, öfke ve zihinsel dengesizlik yaşadığını gözler önüne serer. Ntozake Shange, “Three Pieces”da tecavüz kurbanlarının hiddetini anlatır. **Westbeth Feminist Collective** “Rape In” adlı eserde, tecavüzü kadınların hem gerçek hem de metaforik olarak ezilmesi olarak temsil eder.²⁹

Feminist hareket kamusal alanda belki de en fazla “güçlü kampanyalar” içerisinde görünürlük kazanmıştır ve feminist tiyatro faaliyeti bilhassa bu kampanyalar içinde çok etkili olmuştur. Örneğin **Vancouver Women’s Causus** adlı grup, yasal kürtaj mücadelesi çerçevesinde genç kadınlara ulaşmak için kurulmuş, ancak programlarındaki eylemin ihtiyaçlarına göre, eylemin parçası olarak oyunlar/skeçler sergilemiş bir gruptur. 1970’de gösterilerini Kanada Parlamentosu’nda gösteri yapmak üzere, Vancouver’dan Ottawa’ya uzanan büyük yürüyüş esnasında kullanmışlardır: tiyatro grubu da on gün boyunca bir karavanla ülkenin dört bir yanını gezmiştir. Her gece bir şehirde durup skeçlerini sergilemişlerdir. Sonra parlamentoya vardıklarında, parlamentoya ziyaretçi gibi girip bakanlar konuşmaya başladığında “Biz Öfkeli

²⁹ Case, Sue Ellen a.g.e., s.107-108

Kadınlarız” yazılı pankartlar açıp, yüksek sesle kürtaj yasasındaki adaletsizlikten bahseden bir konuşma yapmış, aynı akşam polis barikatını devirip sokaklarda illegal kürtaj sonucu yaşamını yitiren kadınları sembolize eden “siyah bir kefenle” geçit töreni düzenlemişlerdir. Bu tarz pek çok sanatsal aktivist üretim gerçekleştirmişlerdir. 1971 yılında kürtajla ilgili talepler karşılandıktan sonra tiyatro grubu dağılmıştır.³⁰ Myrna Lamb’ın 1969 tarihli “But What Have You Done For Me Lately?” adlı oyunu da Kürtaj temalı bir oyundur ve New York Feminist Tiyatrosu’nun ilk oyunu olmuştur: Bir adam bir sabah bedenine hamile bir rahim yerleştirildiğini görür ve kürtaj hakkı yoktur! Wendy Wasserstein’in 1970 tarihli "Uncommon Women And Others" adlı oyunu, kadınların adet görme dönemlerini açık fikirlilikle tartışıp regl deneyimlerini keşfetmeye çalıştıkları bir oyundur.

Benzer biçimde **The Women’s Guerilla Theatre** da siyasi talepler merkezli bir grup olmuştur: “Elevator Plays” adlı oyunlarında eşit işe eşit ücret yasası, cinsiyet ayrımcılığı yasası, fırsat eşitliği yasası gibi kampanya gündemlerinin içerikleriyle doğrudan ilintili performanslar sergilemişlerdir.

Bu dönemde feministlerin kendi kurduğu tiyatro topluluklarının listesi uzundur; örneğin sadece New York’ta yönetmenle çalışıp daha geleneksel bir grup yapısına sahip olan The New Feminist Theatre, oyun yazarlarından mürekkep Westbeth Feminist Collective, Bard College’daki kadın oyunculuk sınıflarının kurduğu topluluk gibi farklı biçimlerde örgütlenen onlarca grup kurulmuştur.

1970’li yılların ortalarına gelindiğinde, Kadın Özgürlük Mücadelesi’nde bir çatallanma meydana gelmeye başlar. Daha evvel de ifade ettiğimiz üzere radikal feminizm “tüm kadınlar arasında ataerki karşıtlığı ve kadın kültürü üzerinden bir ortaklaşma önerirken”, “tüm kadınların kız kardeş olduğunu savunurken”, sınıf, ırk, cinsel yönelim gibi farklı kimlikleri kadınlar arasında gereksiz yere çizilen “sınırlar” olarak görüp yok sayar. Politik olarak birleştiriciliğe, kadın deneyiminin “ortaklığına” vurgu yapmayı tercih eder. Buraya kadarki feminist tiyatro örneklerinde ve bilinç yükseltmelerde gördüğümüz gibi, hep bu “deneyim ortaklığı” üzerinden gidilir. Ama deneyimlerin ortaya dökülmesi, “ortaklaşma” kadar “farklılıklara” da dikkat çeker;

³⁰ Rea, Charlotte, “Kadınlardan Kadınlara”, a.g.y., s. 32.

farklı kadınların farklı deneyimleri vardır ve ortaklaşmaya yapılan bu yoğun vurgu, bir süre sonra farklı deneyimlere sahip kadınlarda hareketin “kendi deneyimlerine körlük örgütlediği” yönünde bir yabancılaşma uyandırır. Beyaz orta sınıf heteroseksüel kimliğe sahip olmayan –renkli, işçi, lezbiyen- kadınlar kendi mücadelelerini örgütlemek üzere ayrılmaya başlarlar.

Aslında Nancy Fraser’ın farklılıkları paranteze alarak toplumsal eşitsizlikleri görünmez kılmakla eleştirdiği burjuva kamusu, kadın kamusu içinde de kendini yeniden üretir. Çünkü beyaz, orta sınıf kadın hareketi olarak çıkış yapan II. Dalga kadın hareketi de elbette içindeki farklılıklarla yüzleşmek, çatışmak ve bir diyaloga geçmek zorunda kalacaktır. Olması gereken de budur. Çünkü kadınlık da homojen bir kategori değildir ve kadınlar da birbiriyle eşit değildir; genel sistem içindeki güç hiyerarşileri sınıfsal, ırksal, renksel, cinsiyet yönelimsel açıdan kadınlar arasında da eşitsizlikler tesis eder. Ve her toplumsal hareket kendi karşıt kamusunu yaratabilir ve bunda bir sakınca yoktur. Nancy Fraser her ne kadar kadın kamusunun içinden de karşıt kamularının türeyeceğini tahmin ederek yazmasa da, karşıt kamuların çoğulluğu konusunda şunları yazar:

“Egemen kamular içindeki dışlamalara tepki olarak bu tür karşıt kamuların ortaya çıkması, söylemsel alanın genişlemesini hızlandıracaktır. Bu durumda ilke olarak önceleri tartışma dışı tutulan ön kabuller, artık kamusal olarak tartışılmak zorunda kalacaktır. Genel anlamda madun karşıt kamuların çoğalması söylemsel mücadele alanlarının genişlemesi anlamına gelir ki, bu da tabakalı toplumlar için iyi bir şeydir.”³¹

Dolayısıyla kadın hareketi bu çatıllanmaya hazırlıklı olmasa da, dönüşüm ve özgürlüğe açık bir kamusal alanda eşyanın tabiatı gereği, bu çoğulluk da kendini gösterecek ve kamusal tartışmaları, kamusal alanı şekillendirecektir. Örneğin “renkli kadınlar” olarak tarif edilen Afro-Amerikan kadınlar ve **Chicana**’lar (Meksikalı kadınlar) feminist meseleler olarak ele alınan konuların sadece beyaz kadınların “deneyimleriyle” belirlendiğine, ırkçılıkla ve sınıfsal önyargılarla ilgili konuların es geçildiğine dikkat çekerler. “*Kadınların bireysel deneyimlerine odaklanan, kadınları*

³¹ Fraser, Nancy, a.g.e., s.118.

bir sınıfın ya da ırkın üyeleri olarak değil, bireysel hakları olan kişiler olarak temsil eden”³² Radikal Feminizmin tezlerinin aksine, kolektif aidiyeti ve kolektif hakları ön plana çıkarırlar.³³ Pek çok oyunda siyahların uğradığı toplumsal ayrımcılığa vurgu yaparlar. Beyaz eril kültür içinde siyah oyuncuların ve siyah kadın oyuncuların yokluğuna ya da çarpık temsillerine odaklanırlar; siyahların kendi hayatlarına dair öyküler oluşturmalarının önemini vurgularlar. Bir feminist tiyatro topluluğu kurmazlar ama renkli kadınların güçlü bir oyun yazarları geleneği oluşur. Ayrıca kendi etnik topluluklarına has hikaye anlatıcılığı formundan “tek kişilik gösteri” formunu geliştirirler. Bu tarz üretimler ana akımda da önemli yer bulur, ödüller alır, tüm ülkeyi dolaşan prodüksiyon örnekleri olur. **Chicanalar** ise yine benzer sorunlardan mustarip olmakla birlikte daha cemaat içine dönük üretimler yaparlar. **Chicanalar**, tiyatro geleneğinin ve sol geleneğin hayli güçlü olduğu **Chicano** geleneksel kültürünün kadına ve kadın sorununa yaklaşımıyla mücadele eder, tiyatro alanında da kadın stereotipleriyle uğraşırlar. **Teatropoesia** adını verdikleri tarz içinde etnik kimlikleri nedeniyle yaşadıkları deneyimlere odaklanırlar.³⁴

Diğer yandan lezbiyen kadınlar da bir süre sonra Radikal Feminist söylemin beyaz heteroseksist yönüne yabancılaşıp kendi hareketlerini ve dolayısıyla tiyatrolarını inşa etmeye başlarlar; kolektif aidiyet noktasında eksiklik hissetmeyip bireysel algıyı destekleseler de, tarif edilen “bireyin” cinsel yönelimindeki heteroseksizmin aşamadığını görür ve eleştirirler. Lezbiyenliğin uçtaki yorumu, feminizmin teori, lezbiyenliğin ise pratik olduğunu dile getirir. Lezbiyenlere göre kadınları ataerki karşısında güçlendiren en önemli faktör, kadınların cinsel tercihlerinin de birbirlerine yönelmesidir. Ayrıca ataerki, homofobik sistem lezbiyeni bir anomali olarak görür; halbuki lezbiyen topluluklar çoğunlukla kadın seyirciye

³² Case, Sue Ellen, a.g.e., s.109

³³Case, Sue Ellen, a.g.e., s.143 Radikal Feminizm özellikle 70’lerin sonlarına doğru bu eleştirilere bir yanıt oluşturmaya çalışacak, pek çok beyaz feminist ırkçılık karşıtı atölyelere, bilinç yükseltmelere katılmaya başlayacak, kadın edebiyatı ve sanatını konu alan çalışmalarda “renkli kadınların” eserlerine de yer verilmeye başlanacak, ancak, bu gelişme feminist tiyatro eserlerine pek yansımayacak, oyunlar yine beyaz kadınların hayatlarını anlatmaya devam edecek, rol dağılımlarında ya da seyirci profilinde ırklar-arası bir çeşitlenme pek gerçekleşmeyecektir.

³⁴ Sönmez, Ayşan, “İlk Dönem Amerikan Feminist Tiyatrosu”, **Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar 2006-2007 seçkisi** içinde, 2008, s. 272

gösteri yapar ve pozitif lezbiyen imgeleri çizerler. Başlarda proje bazlı ürünlerde bir araya gelip dağılan üretimler yapsalar da ayrı lezbiyen tiyatro oluşumlarına da rastlanır. Lezbiyen tiyatrocuların feminist tiyatroya en önemli katkıları sahne üzerinde yerleşik ataerkil davranış kalıplarından arınmış bir oyuncu modelini inşa etme arayışlarıdır. Ayrıca radikal feminist tiyatro pratikleriyle, ayrışma dönemi ardından da sık sık buluşurlar. Kadın komünleri lezbiyen kadınların da mekanı ve uğrak yeridir.³⁵

Sonuç olarak, 70'li yıllar boyunca ataerki ile mücadele ve ortak kadınlık deneyimi üzerinden güçlü bir taban hareketi ve aktivist bir tiyatro pratiği inşa eden Radikal Feminist hareket, çatallanmaya başladığında, kadınları farklılıklarıyla buluşturacak bir söylem ve pratik geliştirmekte zorlanır. Ayrıca sesini büyük ölçüde güçlü kampanyalarla yükselten tiyatro pratiği, bu kampanyaların talepleri sistem tarafından karşılandığında, başka bir şeye evirilemeden sönmüştür. Böylelikle yavaş yavaş toplum tabanındaki kitleliliğini yitirmeye başlayan radikal feminizm yönelimli gruplar, yeniden bir alt kültür pozisyonuna çekilmeye başlarlar. Dağılmayı getiren diğer bir sebep de söylemseldir; II. Dalga Feminist Hareketin kuruluşu itibariyle vurguyu çok fazla kadın kültürü ve ortak kadınlık deneyimine yaptığı için, farklılıkları ve ortak deneyim içinde geliştirilen hiyerarşilere itirazı karşılayacak ve kapsayacak hazırlıkta değildir. Aslında başta “hareketlerin hareketi” olarak çoğulcu bir yapıyı kurabilmiş olduğu için çok güçlü bir kamusal alan modeline tekabül eden yapı, 80'ler itibariyle istirahat ve emeklilik dönemine girer ve kadınlar arasında farklılıkları kapsayabilecek bir yapı geliştiremez. Temel problem, kurulan söylemselliktedir:

“Aidiyetlerin tanımları daraltıldıkça tanımlar arasına konulan sınırlar keskinleşir, dışlayıcılık artar ve “hareketlerin hareketinin” özündeki melez karakter yok olmaya yüz tutar... Kimlikler arasındaki buluşma noktalarının minimuma indirilmesi, “asgari” müştereklerin “azami” müştereklere çevrilmesi, beraberinde “ayrılmaları” ve yine bir alt-kültürleşme riskini getirir. '60 sonlarında buluşup tanışan alt-kültürler, kendilerinden geriye ciddi bir miras bırakır; ancak '70'lerin sonlarına doğru, her biri tanıştığına bin pişman halde, tekrar kovuğuna çekilir.”³⁶

³⁵ Sönmez, Ayşan, a.e., s. 265. Bu ayrışma döneminde, Radikal Feminizm ve ilintili tiyatro pratiği de, buraya kadar tarif ettiğimiz tüm “radikal feminist” özellikleriyle birlikte daha uç bir noktaya çekilerek, feminist spiritüelliği ve bu felsefenin tiyatrosunu inşa etmiştir. Kadın komünleri kurmaya ve uhrevi bir düzlemde kadın gücünü temsil eden performanslar, ritüeller yapmaya başlamışlardır.

³⁶ Sönmez, Ayşan, a.g.y.

2.2. Materyalist Feminizm Ve Tiyatro

Britanya’da 60’lı yılların sonlarında yükselişe geçen feminist tiyatro da temelde bir taban hareketi içinden şekillenmiştir, tıpkı ABD’deki gibi güçlü bir kamusal alan, yine Fraser’ın tabiriyle “karşıt kamu” yaratmış, kamusal alanı değiştirip dönüştürmüş, çoğulcullaştırmış, zenginleştirmiştir. Avrupa’da da farklı ufukların arandığı bu konjunktürde, sol hareket, saçak tiyatrosu hareketi ve en önemlisi kadın hareketi feminist tiyatroya hız kazandıran üç önemli unsurdur. 1968-69 yılları, politik/sanatsal hareketliliğin Avrupa genelinde ivme kazandığı, akademilerde konferansların, üniversitelerde eylemlerin, sokak gösterilerinin güçlendiği bir dönemdir. Diğer yandan Britanya’da, bilhassa 1964’te İşçi Hükümeti’nin dönüşüyle, üst siyaset düzeyinde de, bu hareketli tabanın taleplerini değerlendirebilecek, bunlara dönük düzenlemeler yapabilecek bir devlet yapısının varlığından söz edilebilmektedir. Çarpıcı olan birkaç düzenlemeyi saymak gerekirse, 1967’de bir Kürtaj Kanunu ve erkek eşcinselliğini kısmen yasallaştıran bir kanun onaylanmış, 1968’de tiyatrodaki sansür yasası parlamento tarafından kaldırılmış, 1969’da Boşanma Reformu Kanunu boşanma şartlarını kolaylaştırmış ve 1970’te onaylanan Eşit Ücret Kanunu 1975 sonunda yürürlüğe girecek olan eşit ücret uygulaması için zemin yaratmıştır.

Bu hareketli konjunktürün temel dinamiklerinden biri olan kadın hareketi ciddi anlamda işçi kadınlar tarafından örgütlenmektedir. Dolayısıyla ABD’de Radikal Feminizmin tezlerine dayanarak biçimlenen feminist tiyatro hareketinden farklı olarak, Britanya’da Materyalist Feminizmin tezlerine dayalı bir feminist tiyatro hareketi inşa edilmektedir.

Bu kavramsal öncüller arasında kısa bir karşılaştırma yapacak olursak; Radikal Feminizm “kadınların ezilmişliklerinin nedeni patriyarkadır ve bu ezilmişlik ancak ‘toplumsal cinsiyet’ analizi ile anlaşılabilir” derken, Materyalist Feminizm “kadınların ezilmişlikleri ancak sınıfsal ve tarihsel bir analizle anlaşılabilir, toplumsal cinsiyet eleştirisi yetersiz kalır” der. Radikal feminizm “patriyarka her zaman her yerdedir ve bütün kadınlar kız kardeşidir” derken, Materyalist feminizm “Bütün kadınlar ortak bir ezilmişlik yaşamamıştır. Farklı sınıftan kadınlar farklı deneyimler yaşamıştır. Üst ve

alt sınıf kadınları kız kardeş değildir; üstelik üst sınıf kadınları alt sınıf kadınlarını ezer” der.³⁷

Aslında Radikal Feminizm ve Materyalist Feminizm arasındaki çelişki ve farklılık, aynı zamanda iki feminist akım arasında canlı ve üretken bir karşılaşmayı da mümkün kılmıştır. Radikal feminizmin ‘ortak kadın deneyimine’ yaptığı vurgunun etkisiyle materyalist feminizm şunu tespit edebilmiştir: aslında toplumsal cinsiyetleri yüzünden maruz kaldıkları ekonomik baskı biçimleri dolayısıyla kadınlar da bir sınıf -ezilen bir sınıf-olarak ele alınabilir. Kadın pek çok iş sahasından dışlanır, hemen her iş sahasında erkek yoldaşına nispetle daha düşük ücretlendirilir, daha fazla ayrımcılığa maruz kalır. Bu analiz ev içi alana doğru genişletildiğinde kadının sistem tarafından bir ‘artı değer’ olarak konumlandırılışı daha ayan beyan ortaya çıkar. Kadın doğurganlığı ile gelecekte emekçi olacak kadroları doğurur, ‘görünmeyen emeği’ ile kocasını -erkek emekçiyi- her iş günü için yeniden hazırlar, üstelik de bedavaya. Ücretlendirilmeyen emeği, işverenin cebinde kalan artı değerdir. Aynı şekilde materyalizmin ‘sınıf bilinçliliği’ kavramı da, üst-orta sınıf kadınların radikal feminist hareket içindeki üstünlüğüne dikkat çekmiş, bu değerlendirme farklılıkların, farklı sınıf, ırk ve renkten kadınların da harekete katılımının kavramsal ve pratik anlamda önünü açmıştır. Böylelikle yeni bilinç yükseltmeler örgütlenmeye, yeni sosyo-ekonomik meseleler buralarda tartışılmaya başlanmıştır.

Feminist hareket ve gey hareket İngiltere’de bilinç yükseltmelere yeni bir içerik kazandırırken, gösterişli bir imgelem de geliştirmiş ve başından beri tiyatroyu etkili bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Britanya’da da feminist tiyatro –ABD’deki gibi- bilinç yükseltmelerle başlamış, **ajit-prop** protesto ve sokak gösterileriyle devam edilmiş, aşama aşama profesyonel tiyatroya geçiş yaşanmıştır. Şimdi feminist tiyatroyu besleyen başlıca damarları ve onları temsil eden grupları inceleyelim.

Feminist Tiyatro için birinci aşama “protestolar dönemidir”; belirli gün ve haftalar ya da ataerkinin kıymet verdiği başka etkinlikler ajit-prop’a denk düşen teatral eylemlerle sabote edilmiştir. Bunlardan en ünlüsü 1970’de gerçekleştirilmiştir. **Women’s Street Theatre Group** ve **Gay Street Theatre Group**, Albert Hall’da Miss

³⁷ Case, Sue Ellen, a.g.e, s. 125

World Güzellik Yarışması sürerken aynı mekanda korsan bir eylem yapmıştır; “sığır pazarı güzeli” seçerek yarışmayı protesto etmiş, protesto başarılı olmuş, kadınları aşağılayan bu güzellik yarışması kısa süreliğine de olsa televizyonda milyonların gözleri önünde sabote edilmiştir. Ajit-prop etkinlikler sokak tiyatrolarıyla devam etmiştir. 1970-1972 arasında yine **Women’s Street Theatre Group** pek çok sokak gösterisi düzenlemiştir. Örneğin 1971’de 8 Mart Dünya Kadınlar Günü’nde ilk Milli Kadın Kurtuluş Yürüyüşünün ardından Trafalgar Meydanı’nda gelmiş geçmiş en görkemli gösterilerden birini gerçekleştirmiştir: *Sugar and Spice*. Dekor olarak dev deodorant şişeleri, adet bezleri, beyaz ve mavi renkte dev penisler ve başka grotesk imgelerin kullanıldığı gösteri aile içinde kadına yönelik zulüm ve cinsel baskı hakkındadır. Gösteri kadın beden politikasını ve bunun mahremiyetine karşı toplumsal tabulara karşı çıkmaktadır. Britanya’daki tiyatro pratiği açısından bunlar birer dönüm noktasıdır; çünkü artık politik tiyatro sadece işçi erkeğin hikayesi değildir, kadın, aile, cinsiyet, mahremiyet de politik tiyatronun merkezi konuları haline gelmiştir.³⁸

Women’s Street Theater Group bir süre daha ajit prop içinden ürünler vermeye devam etmiş, fakat daha bütünlüklü ve sağlam kurguya sahip prodüksiyonlara yönelmiştir. Örneğin 1972’de grup kolektif bir çalışma ile *Equal Pay Show*’u çıkarır. Bu oyunda yeni çalışma kanunları taşlanmakta, işverenlerin reformist yöntemlerle işçi hareketini ve kadınları nasıl manipüle ettiği ve aslında egemenliklerini nasıl sürdürdüğü gösterilmektedir. Oyun işçi sınıfından kadınların yaşadıkları gerçekliği canlı ve çizgifilmvari bir üslupla ajitatif tiyatro içine taşır. Ayrıca bu oyun bir anlamda işçi sınıfına ait bir feminist tiyatro estetiği oluşturma adına da bir model olur.³⁹

Britanya’da feminist tiyatronun ikinci bir kolu da, Eğitimde Tiyatro grupları içerisinde gelişir, pek çok feminist tiyatrocunun bu ET takımlarından geçerek saçak tiyatrosuna katılır. Özellikle genç kadınların yoğun çalıştığı, daha eğitsel ve radikal bir kanadı temsil eden ET takımlarının pek çoğu zaten feminizme yakın işler yapmaktadır.

³⁸ Wandor, Michelene, “Özel Olan Politikdir”, *Mimesis 12* içinde, Özlem Pehlivaner (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.), 2006 içinde: 137

³⁹ Michelene Wandor makalesinde başka grupların yanı sıra Broadside Göçebe İşçi Tiyatrosu’nun bu deneyimi model aldığını anlatır; grup Çalışan Kadınların Şartı’nı temel alan, işçi hareketi içindeki kadınların koşullarını iyileştirmeyi amaçlayan bir anlayışla oyunlar üretmiş ve gezdirmiştir. (Wandor, Michelene, a.g.y)

Örneğin Bolton Octagon Eğitimde Tiyatro Takımı üyeleri 1972’de *Sweetie Pie* adlı oyunu çıkarırlar; oyunun söylemsel arka planı tamamen kadın hareketinin 1970’teki Kadın Kurtuluş Konferansı’nda⁴⁰ formüle ettiği dört talebe dayanmaktadır - Eşit Ücret, Eğitim ve Fırsat Eşitliği, 24 Saat-Kreş, Doğum Kontrolü ve Talebe Bağlı Kürtaj Hakkı. Bir işçi kadının hayalindeki yaşamla karşılaştığı gerçekler arasındaki çelişki bu dört talep ışığında gündeme getirilmektedir. Oyun kısa hicivsel bir masal şeklindedir. ET pratiği bundan sonra da profesyonel tiyatro grupları içerisinde sürdürülür.

Feminist Tiyatronun üçüncü aşaması, “profesyonel tiyatrocü kadınların” feminist tiyatroya katılımıyla başlamıştır. Profesyonel yazarlar çeşitli gruplarla feminist prodüksiyonlar çıkarmış, profesyonel oyuncular bu tür projelerde oyunculuk yapmış ve feminist tiyatro pratiğini daha istikrarlı bir yapıya kavuşturan profesyonel tiyatro grupları kurulmuştur. Günden güne sahne önü ve arkasında ağırlıklı rol alan kadın sayısı artmıştır. Artık cin şişeden çıkmıştır.

Aslında olan şudur; kadın hareketinin yükselen sesi, tiyatrocü kadınların da kendi mesleki ortamlarındaki ikincil konumlarını formüle etmelerini, tiyatro alanında da aynı ataerkil yapının ve fırsat eşitsizliğinin var olduğunu görmelerini sağlamıştır. Hem ana akım hem de muhalif tiyatro alanında erkeklerin oransız bir egemenliği söz konusudur. Rol dağılımları 1/10 oranında kadınların aleyhine şekillenmektedir ve aktrisler hemen her zaman aktörlerden daha kötü muamele görmektedir. Britanya gibi kadın roman yazarlığı geleneğinin hüküm sürdüğü bir ülkenin tiyatro dünyasında, nedense yazar ya da yönetmen koltuğu hep erkekler tarafından işgal edilmektedir(!) Tiyatronun teknik bölgesinde de kadınlar azınlığı temsil etmekte, idari bölgede ise geleneksel hizmet işlerine -sekreteryaya, ofis ve tanıtım işlerine- bakmaktadırlar. Kısacası sahne önünü, arkasını, üstünü, her noktayı, büyük ölçüde erkek egemenliği belirlemektedir. Kadın hareketi bu anlamda bir turnusol kağıdı işlevi görmüş, kadın gruplarının oluşumu ise bu yapının çözülmesine büyük katkı sunmuştur.

Ayrıca, ABD’nin off-off Broadway’ine denk düşen, ana akım tiyatrodan ayrılan öncü “saçak tiyatrolarındaki” özgürlükçü muhalif dalga da, kadınların aynı

⁴⁰ Konferans 1970 ilkbaharında Oxford’da Ruskin College’da düzenlenen ilk Ulusal Kadın Kurtuluş Konferansı’ydi.

anda kadın tiyatrosu yapmasının ya da büyük saçak gruplarından koparak kadın tiyatrosu yapmaya başlamasının önünü açmıştır.

Bu açıdan, 1973 sonbaharında Londra’da düzenlenen Almost Free festivali önemlidir. Dönemin radikal tiyatro girişimcisi Ed Berman’ın işlettiği Almost Free adlı tiyatrodaki pek çok alternatif etkinliğin yanı sıra kadınlar için tiyatro atölyeleri düzenlenir. 1973’te ise Almost Free ilk kez sadece kadın oyunlarına açık bir tiyatro sezonuna ev sahipliği yapar. 1973 başında kadınlar için bir multi-medya etkinliği örgütlenme fikriyle bir araya gelen bir grup kadın, bunu kadın oyunlarının sergilendiği bir festivale dönüştürmeye karar verir; öneri hem olanaklarını geliştirmek isteyen profesyonel tiyatrocu kadınları hem de bu zemine kendilerini ifade etmek adına değer veren feminist aktivistleri çeker ve kısa sürede festival bu kadınlar tarafından örgütlenir. Almost Free ’73 sezonundan üç kumpanya çıkar: **Women’s Theater Group, Woman’s Company** ve **Monstrous Regiment**.

Women’s Theater Group (WTG), eski **Women’s Street Theater Group**’tur. Aktivizmlerini yitirmeseler de ajit-prop tiyatronun ötesine geçmiş, deneyselliğe açık, içeriği ve seyircisi üzerine daha fazla yoğunlaşan oyunlar üretmeye başlamış ve Almost Free sezonu ile da -sadece kadınlara açık bir grup olarak- kuruluşlarını resmen ilan etmişlerdir. Pozitif ayrımcılık grubun sanatsal ve politik anlamda önünü açmıştır.⁴¹ Bu yeni örgütlenme biçimi, tiyatrocu kadın özneler kazanma anlamında olduğu kadar, yeni bir sanatsal form bulma adına da ön açıcı olmuştur. Grup gerçekçi tiyatronun arzularıyla hesaplaşmıştır; gerçekçi olmak adına sürekli kadını kısıtlayan koşulları ve “bu koşulların doğallığını” öne süren orta sınıf gerçekçiliğini, ajit-propun ve daha epik formların yardımıyla aşmıştır. Grup geleneksel kadın rolünü sorgulamış, tartışmaları bireysel psikolojinin ve realizmin ötesine, politik alana taşımıştır. Kadınların önceliği olan kürtaj, eğitimde ve iş sahasında fırsat eşitliği gibi konuları, coşkulu, neşeli ama bir o kadar da alt üst edici çığ bir dille ele almışlardır. İlk dönemde özellikle çocuklara ve yetişkinlere yönelik Eğitimde Tiyatro çalışmalarına

⁴¹ Pip Simmons Group, The Warehouse Company, The Brighton Combination, Welfare State Int., Incubus Theatre gibi önemli saçak tiyatrosu gruplarından kadınlar feminist tiyatroya ve bu gruba katılım göstermiştir.

yoğunlaşmışlardır. Okullarda ve cemaat ortamlarında –öncelikle kadınlara açık olanları tercih ederek- ET çalışmaları yapmışlardır. Tiyatro eğitim müfredatına nasıl girebilir sorusunu cevaplamaya çalışmışlardır. Örneğin 1975'te “*My Mother Says I Never Should*” adlı oyunu, okullarda cinsel eğitim ve korunma müfredatı olması için çıkarmış ve okullarda kadın öğrencilere oynamışlardır. Yine “*Out on the Costa del Trico*” (1976) adlı oyun Londra'daki Trico fabrikasındaki (otomobil ön cam sileceği fabrikası) kadın işçilerin eşit ücret grevini konu alan bir belgesel tiyatrodur ve önemli bir ET örneğidir. **Women's Theater Group** prodüksiyon tiyatrosu da yapmış, daha sanatsal oyunlar da çıkarmıştır. Pek çok iyi kadın yazar, oyuncu, yönetmen ve tasarımcı için bir çekim merkezi olmuştur. Pam Gems, Claire McIntyre, Deborah Levy, Winsome Pinnock, Bryony Lavery, Timberlake Wertenbaker, Jackie Kay, April De Angelis bu yazarlardan bazılarıdır. WTG 70 ve 80'ler boyunca sadece kadınlardan oluşan bir grup olarak devam etmiştir; seyircisiyle hep titizlikle ilişki kurmuş, oyun sonralarında söyleşiler düzenlemişlerdir. Teknik işlerini kendi kotaran, dekorlarını kendi taşıyan, hiçbir anlamda erkeklere bel bağlamayan bir grup olması, gittiği pek çok yerde şaşkınlıkla karşılanmıştır. Grup seksenlerde üyeleri anlamında da çok kültürlü bir yapıya kavuşmuş, grupta renkli kadınların sayısı artmıştır. 80'lerin yarısından itibaren oyunları tepki çekmeye ve sansürlenmeye başlamıştır. Nihayet 90'lı yıllarla fon alamaz hale gelmiş, adını, tarzını, sanat yönetmenini, grup yapısını değiştirerek Sphinx Tiyatrosu'na dönüşmüştür. Karma bir grup olarak feminist tiyatro yapmaya devam etmiştir.⁴²

Almost Free'den çıkan ikinci grup **Woman's Company**'dir. Grupta erkekler de yer almaktadır ama çekirdek kadro kadınlardan oluşmaktadır. Daha ziyade kadın deneyimine odaklanan oyunlar yapmışlardır. İlk oyunları 1871 Paris komünündeki kadınlar hakkında, ikinci oyunlarıysa on yedinci yüzyıl cadılığı hakkındadır. Sonra yaptıkları iki kabare, sahnede sunulan “çekici kadın imgesini” tartışmaya açar. Kısa ömürlü bir grup olmuş fakat profesyonel bir saçak tiyatrosu grubu olarak yaptıkları her işte kadın bakış açısıyla tiyatro yapmanın olanaklarını gözler önüne sermişlerdir.

⁴² Wandor, Michelene, a.g.y.

Monstrous Regiment Theater Group ise -kurucu unsurları *Almost Free*'den çıkmakla birlikte- 1975'te grup kimliğine kavuşmuştur. Saçak tiyatrosunda ikincil rollerden bıkararak kadın tiyatrosu yapmak isteyen bir grup saçak aktristi tarafından kurulur. İsmi cadı avlarının doruğa çıktığı 16. yy'da John Knox isimli bir rahip tarafından dağıtılan kadın düşmanı risalelerden almaktadır.⁴³ Karma bir gruptur ama kadınların ağırlıkta olduğu kolektif bir yapılanmadır. WTG gibi bu grup da, profesyonel oyun yazarları için bir çekim merkezi olabilmiştir.

Feminist tiyatronun yükselişi sayesinde, İngiltere'nin güçlü kadın yazarlar geleneğine, 70'lerde güçlü oyun yazarları da eklenmiştir. 50 ve 60'ların birinci kuşak feminist yazarlarını (Dorris Lessing, Jane Arden, Ann Jellicoe, Margaretta D'Arcy gibi) 70 ve 80'lerde ikinci kuşak feminist oyun yazarları izlemiştir: Caryl Churchill, Pam Gems, Olwen Wymark, Maureen Duffy, Louise Page gibi... Bu kişiler bireysel çalışma alanlarının yanı sıra alternatif tiyatro adına önemli bir çıkışı temsil eden feminist tiyatro gruplarıyla da çalışmıştır.

Profesyonel yazar, yönetmen ve oyuncu Jane Arden 1969'da **Drury Lane Sanat Laboratuvarı**'nda "*Vagina Rex and Gas Oven*"ı çıkartmış ve bu oyunda oynamıştır. Vagina Rex bir kadının toplumca kendisine empoze edilmiş aşâğılık duygusuyla uzlaşma çabasının anlatıldığı yarı gerçeküstü bir oyundur. Arden 1971'de de "*Holocaust*" isimli, delilik ve kadın arketipleri üzerine bir oyun çıkarmıştır.

Uzun süredir Royal Court Theater için oyun yazan yöneten Caryl Churchill daha farklı bir izleyiciye ulaşmak, farklı işler de yapmak adına feminist tiyatro gruplarıyla çalışmıştır; Churchill metnini çalıştığı kumpanyaya açmakla kalmamış, atölye çalışmaları ile oranın organik bir üyesi haline de gelmiştir. Örneğin **Monstrous Regiment** ile *Vinegar Tom* adlı oyunu çıkarmıştır. *Vinegar Tom*'da dört kadının cadılaştırılması ve sonunda asılması anlatılır. Kadınların cadı olarak görülmesine neden olan özellikleri şifalı otlar pişirmeleri, erkeksiz bir hayat seçmeleri, kürtaj yapmaları ve sevişmekten haz almaları gibi asla mistik yahut kötücül yanı olmayan özellikleridir. Churchill ayrıca saçak tiyatrosunun güçlü gruplarından **Joint Stock**'la

⁴³Risalenin adı, "The First Blast of Trumpet against the Monstrous Regiment of Women" ("Kadınların Canavarvari Rejimine Karşı İlk Trompet Sesleri").Grup bir anlamda "o canavar rejim işte biziz!" diyor.

da *Cloud Nine* adlı oyunu çıkartmıştır. *Cloud Nine* (1979) adlı oyunu Viktoryen Dönem’de (17.yy) Afrika’da bir aileyi anlatmaktadır. Aile anne, baba, oğul ve yerli hizmetçiden oluşur. Baba, kadının ve siyah hizmetçinin, yetişkinler de çocuğun oynaması gereken rolü tayin etmektedir. Cins, ırk ve yaş hiyerarşisi gözler önüne serilir. Bu durum, rol değişimi yoluyla yabancılaştırılır: anneyi erkek, siyah hizmetçiyi beyaz bir adam, erkek çocuğu da yetişkin bir kadın oynar. Rol değişimi sayesinde aile üyeleri arasındaki, ırklar, cinsler ve jenerasyonlar arasındaki çekişme, biyolojik cinsiyetten uzaklaştırılır; sömürgeciliğin yarattığı ‘hayali roller’ ön plana çıkarılır. Kadın deneyiminin patriyarka tarafından belirlenişi ve sömürülüşü, seyirciye imge arkasındaki adam gösterilerek yabancılaştırılır. II. Perde ise 100 yıl sonrasının Londra’sında geçer. Toplum müthiş değişmiş gibi görünmektedir. Göreli bir ekonomik özgürleşme söz konusudur. Ama ataerkil olan birçok şey o hızda değişmemiştir. Oyun ekonomik politik sömürü ile cinsel sömürü sisteminin birbirini nasıl beslediğini ortaya koymaya çalışır. Ayrıca oyunda eşcinsel olduğunu bildiğimiz bir kadın ve bir erkek birbirleriyle evlendirilir; politik ekonomik düzenin devam etmesi için zorunlu heteroseksüelliğin sürdürülmesi de gerekmektedir. Bu yapıyı tehdit eden, sistemi de tehdit eder.

Caryl Churchill’in diğer bir oyunu da *Top Girls* (1982)’dür. Marlene bir nevi “insan kaynakları müdürü”, erkekleşmiş bir kadındır. Tarihin farklı dönemlerinden kadın kahramanları bir akşam yemeğinde mülakata almıştır: 13.yy’dan bir Japon fahişe, Brueghel tablolarından bir kadın, Viktoryen bir gezgin kadın ve Chaucer’ın *Griselda*’sı mülakat katılımcılarıdır. II. Perde’de Marlene’in 16 yaşındaki kızını kız kardeşinin büyüttüğünü, kızının teyzesini annesi zannettiğini görürüz. Marlene’in kariyer hırsı bir nevi sömürü biçimi yaratmıştır; bir bakıma o da kız kardeşini kendi çıkarı için artı değer olarak kullanır. Bu sistem içinde kadınlar için iki seçenek vardır: ya çocuk doğurup büyüterek yoksul kalacaklar ya da yükselmek için duygusal yabancılaşmaya katlanacaklardır. Bu oyun ilk bölümde bahsettiğimiz temalara da bir örnek olabilir; materyalist feminizm radikal feminizmle hesaplaşmaya girerken soyut bir kız kardeşlik yüceltmesini eleştirir, üst sınıf kadınların alt sınıf kadınları ezdiği yargısını ortaya koyar.

Diğer bir yazar Pam Gems elli ve altmışlarda da yazarlık yaptığı halde, 70'lerde feminist tiyatro alanına kaymış ve yazımına yeni bir soluk katmıştır. Bir oyununu örnek vermek gerekirse, *Dusa, Fish, Stas and Vi* (1976)'de Marksizm ve Feminizmin mutsuz evliliği temasını işler. Dusa orta sınıf bir kadinken solcu çevreye girer ve solcu bir erkekle birlikte olur. Marksist erkek arkadaşı ile özel hayatta yaşadığı sorunlar vardır; erkek arkadaşı sisteme yönelttiği eleştiri noktalarını onunla olan ilişkisinde yeniden üretmektedir. Aslında özel olan politiktir. Dusa erkek arkadaşından daha devrimci bir ilişki talep eder, fakat arkadaşı onu daha “bağımlı” bir kadın için terk eder. Dusa intihar eder.

Feminist tiyatroya dönük önemli işler yapan diğer bir kol “sosyalist tiyatro hareketi” içinden doğmuştur. **Red Ladder** adlı grup bu açıdan önemlidir. Grup bir kadın oyunu yapmaya karar verir ve Brecht'in *Ana* adlı oyunundan *A Woman's Work is Never Done* adlı oyunu uyarlar. Bu uyarlama, ciddi bir feminist dramaturjiyi devreye sokar. Brecht'in oyunu kadın odaklı sosyalist bir oyun olarak görülür. Fakat aslında oyundaki anne karakteri, erkekler tarafından şekillendirilen bir sol mücadele içinde, annelik ve kadın kimliğine dair kaygılarını bir kenara bırakarak sınıf mücadelesine katılan solcu bir kadındır. Red Ladder, oyuna dönük bu eleştiri yaptıktan sonra alternatif bir yorum yapar. Yine merkeze bir işçi kadını koyar. Kahramanımız yine apolitik bir konumdan sendika mücadelesine geçen bir kadındır. Fakat kamusal alanda / iş sahasında kadının farklı talepleri olduğunu dile getirmekten vazgeçmez. Ayrıca mücadelesini özel hayatına da taşır; çalıştığına ve politik mücadele içinde olduğuna göre solcu kocası da kendisiyle ev işlerini ve çocuk bakımını eşit biçimde paylaşacaktır. Oyun sosyalizm ve feminizmin birbirini dönüştürme olasılıklarını diyalektik bir biçimde araştırır.

70'lerde gey bilinçlilik de koşut biçimde gelişmiştir. *Almost Free* 1975 sezonunda bu kez gey oyunları sezonu olarak düzenlenmiştir. *Gay Sweatshop* bu sezondan çıkmıştır. O sıralar gruplar tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Lezbiyenler ise 1976'da Jill Posener'ın *Any Woman Can* adlı oyunuyla *Gay Sweatshop*'un bir parçası haline gelmiştir. *Gay Sweatshop* lezbiyen ve geylelerin zaman zaman birlikte zaman zaman ayrı çalışmalar yaptığı bir çatı grup olmuştur. *Gay Sweatshop* daha sonra da lezbiyenlerin “açılışını”, kadın ve gözetlenme konularını, lezbiyenlere karşı

toplumsal ötekileştirmeyi işleyen, bunu annelik üzerindeki baskıyla bağdaştıran, aileyi hicveden oyunlar yapmıştır.

Görüldüğü üzere beyaz sosyalist işçi kadınların öncülüğünde çıkış yapan Feminist Tiyatro 70'lerde Britanya'da da çatallanmaya başlamış, renkli kadınların, eşcinsel kadınların da katılımı söz konusu olmuş, mevcut gruplar da çok kültürlü yapıya kavuşmaya başlamıştır. Çok kültürlü yapının tesis edildiği önemli bir örnek de, İrlanda'dan verilebilir.

Britanya'nın etnik anlamda ötekileri diyebileceğimiz İrlandalılar tarafından bu dönemde gerçekleştirilen bir feminist tiyatro örneği Charabanc Theatre Company'nin deneyimidir. Grup 1983'te İrlanda'da Katolik-Protestan işçi kadınlar tarafından kurulmuştur. Tam zamanlı tiyatro yapmaktadırlar, çünkü işsizdirler. Sadece kadınlardan oluşmaktadırlar, çünkü erkek yoldaşları tiyatro işine bulaşmak istememiştir. Oyunlarında Kuzey İrlanda toplumundaki politik, kültürel, ekonomik meseleleri işlemişlerdir. Kolektif yönetmenlik ve kolektif metin yazımı grup için belirleyici bir özelliktir. Grup oyun yazımında hikâye anlatıcılığından yararlanmıştır. Örneğin *Lay Up Your Ends* (1983) adlı oyununu anneannelerle yaptıkları söyleşilerden, onların anlattıkları hikayelerden yararlanarak çıkartmışlardır; Sadies Peterson'un -Belfast Atölye çalışanlarının sendikalaşmasında ve eylemlerinde öncü olan kadının- hikayesinin merkezde olduğu oyun 1911 atölye grevini anlatmaktadır.

Feminist Tiyatro'nun Avrupa ve Amerika'daki yükseliş serüvenini Britanya özelinde de seksenlerin sonuna kadar getirip bırakalım. Çünkü 90'lardan itibaren farklı bir dönem başlar. Şu ana kadar aktivizmi ve radikal yönleriyle vurgulanan grupların çoğu, seksenlerin sonlarıyla birlikte yapısal olarak pek çok açıdan farklılaşmaya ya da dağılmaya başlamıştır. Bu tablo özellikle II. Dalga Feminist Hareketin doksanlarla geçtiği aşamayı da yansıtan bir tablo olarak görülebilir.

Merkez Batı ülkelerinde, sivil toplum örgütlenmeleri aracılığıyla kurumsallaşmalar dönemi açılır. Hareket içinden kadınlar siyasi alanda belli konumlara gelirler; yönetim mekanizmaları üzerinde etkili lobiler kurulur; dünyadaki feministler birbirini bulmaya ve dayanışma ağları örgütlemeye başlarlar. Gösteri sanatları özelinde ise kadın bakış açısı ve feminist dramaturji – kendisini feminist diye

adlandırsın ya da adlandırmassın- tüm yapıların gündemine girer. Pek çok grup repertuarına bir kadın oyunu alır... Kadın oyun yazarları yeni ödüller kazanır.⁴⁴

Özetle II. Dalga Kadın Hareketi'nin deneyimleri ve kazanımları 80'li yıllara taşınır; artık kadın ve ataerki sorunu akademilerde, politikada, sanat alanında, piyasada vs. feminist hareketin kazanımları sayesinde daha fazla gündemdir. Bu alanlar bir anlamda bir miktar daha "liberalize" olmuştur artık. Ama paradoksal olarak, kadın hareketi bir taban hareketi olma, radikal ve kitlesel olma özelliğini aşama aşama yitirmiştir. Diğer yandan Hareket, bu tarihler itibariyle merkez Batı ve ABD dışındaki ülkelere sıçrar. O zamana dek Batı'da Hareket içinde yer alan özneler, bu çeper ülkelerdeki kadınlarla karşılıklı ilişkilendirir ve deneyimlerini taşırlar. Türkiye de bu çeper ülkelerden biridir.

⁴⁴ Sönmez, Ayşan, a.g.e., s. 273-274

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE II. DALGA KADIN HAREKETİ VE KAMUSAL ALAN

1980'li yıllar itibariyle Feminist Hareket ve Feminist Tiyatro merkez Batı ülkelerinden çeperdeki ülkelere kayarken, Türkiye de bu ülkelerden biri olacak, II. Dalga Kadın Hareketi Türkiye de şekillenmeye başlayacaktır. Kadın hareketi 80'ler boyunca bir 'karşıt kamu' olarak belirgin bir role sahip olacak, kamusal alanda pek çok değişimin, dönüşümün öncülüğünü yapacaktır.

Türkiye'de II. Dalga Kadın Hareketi'nin gelişimi adına ilk adımlar Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Stella Ovadia gibi, akademik çalışmalar ve sol hareket içinden gelen kadınların öncülüğünde dergi çevrelerinde atılmıştır. 82'de **Yazko**, 83'te **Somut** gibi sol karma dergilerde yazan kadınlar, bu süreç boyunca aslında bir yandan da Türkiye'deki II. Dalga'nın nüvelerini, temel ilkelerini kuran bir feminizm çalışması yürütmüşlerdir. Elbette işe Batılı feminizmi okuyarak başlamışlardır. Bu anlamda bir aydınlanma hareketidir aynı zamanda feminizm. Batılı feminizmden feyz alarak ve II. Dalga'nın şiarlarına öykünerek, referans kitaplarını kullanarak filizlenmiş ve olgunlaşmıştır. Hâlbuki bu dönem, Batı'da II. Dalga'nın "aşıldığı" –renkli feminizm, eşcinsel hareket tarafından eleştiriye tabi tutulduğu, ardından II. Dalga'nın çatallandığı bir döneme denk gelir. Lakin, belki de ülkenin içinden geçtiği özel dönemden ötürü, Türkiye'de feminist hareket Batı'nın bir yirmi yıl evvel başladığı noktadan, dolayısıyla yirmi yıl geriden başlayacaktır feminizme. Türkiye 80'lerde askeri darbenin etkisiyle sol hareketin çok ciddi dağıtıldığı, darbe yediği bir dönemdir; devletin bakışı şudur: "sol adına hiçbir faaliyete geçit yok ve uzun süre de olmayacak". Diğer yandan sol geçmişi olan, çoğu karma sol örgütlerden gelen bu kadınların çıkışı, sol harekete de içeriden bir eleştiriye ifade etmektedir; özellikle de hareketin hiyerarşik yapısına ve bu hareket içindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dönük olarak... Bu nedenle feminist hareket başından beri 'anti hiyerarşik' bir örgütlenme modeli benimsemiştir. Hareketi dar gruplar içinde sadece kadınlarla örgütlenerek başlatmayı ve sürdürmeyi tercih etmişlerdir. Bu da yine II. Dalga Feminizmin modellemesinden kaynaklanmaktadır. Ev toplantıları formatında başlayan bilinç yükseltme gruplarında bilhassa özel alana

dönük yoğun tartışmalar içinden geçen kadınlar, “özel olan politiktir” şiarını derhal benimsemişlerdir. Bu dar gruplar, geniş bir gruba evrilmektense, uzunca bir süre, yine pek çok dar grup içinde gelişmiş, bu dar gruplar özellikle iki büyük şehirde adeta “pıtrak gibi” çoğalmıştır.

Bu yönüyle Türkiyeli II. Dalga Kadın hareketi en başından itibaren, Nancy Fraser’ın formüle ettiği haliyle ‘karşıt kamuların’ sahip olduğu üç karakteristik özelliği barındırır. Birincisi, kamusal alanda ve karma yapılarda politika yapan kadınlar, kadın-erkek arasındaki toplumsal eşitsizliği paranteze alıp yok sayan kamusal alanın yarattığı ‘asimetriyi’ vurgulamış, örneğin ait oldukları sol harekete ya da bürokratik karma yapıya dönük içeriden bir eleştiri üzerinden de örgütlenmişlerdir. İkincisi, bu “genel kamusal alanlarda” müzakere süreçlerinde eşitliğin olmadığını görerek kadın kadına örgütlenmeyi seçmiş ve kamuların çoğul yapısını destekleyen “karşıt kadın kamusunu” kurmuşlardır. Üçüncüsü “özel alanın politikasını” yaparak sadece kadınlara mahsus görülen meselelere, genel kamu içinde açılmadığı şekilde siyaset alanı açmışlardır.

Batı’daki feminist hareketten farklı olarak Türkiye’de kadın tiyatro gruplarının ya da feminist tiyatro topluluklarının kuruluşu bir on yıl senkopla/ertelemeye gerçekleşecektir. Bunun nedenlerini daha sonra tartışacağız. Fakat diğer yandan Türkiyeli II. Dalga Kadın Hareketi Batılı harekete şu yönden çok benzer: Türkiye II. Dalga Kadın Hareketi de eylemsellik üzerinden bir kamusal alan inşa ederken oldukça “performatiftir”. Yürüyüşleri, eylemleri, kampanyaları, sloganları, vs. ile kadın hareketi kamusal alanı bir gösteri mekanına dönüştürmüştür.

84’te Tekeli, Savran çevresi karma sol dergilerden ayrılarak Kadın Çevresi’ni kurmuştur; 85’te buraya bağlı Kitap Kulübü çatısı altında, çeviri kitaplar okunmuş, çevirileri yapılmış, yayınlanmıştır. Bu arka plan içerisinde hareketin kuramsal ve örgütsel vurgu noktaları belirginleşmiş, hemen akabinde 1987 yılında sokaklara dökülünmeye başlanmıştır. 1987 yılına hem kadınların örgütlediği ilk güçlü kampanyanın hem de sonradan feminist literatüre “kampanyalar dönemi” olarak geçecek aktivist dönemin miladı olması anlamında özel bir önem atfedebiliriz; Çankırı’da bir hakimin, eşinden şiddet gören bir kadının boşanma talebini, “kadının

sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin” diyerek reddedişi karşısında “Dayağa Karşı Kampanya” adıyla tarihe geçecek ilk kitlesel kampanyanın fitili, bu yıl ateşlenmiştir. Protestoyu Çankırı’da yedi avukat başlatmış, ardından İstanbul’da bir kampanya başlatılmış, 17 Mayıs 1987’de Yoğurtçu Parkı’nda ilk kitlesel “Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü” düzenlenmiştir; 2 bin 500 kadın, "Dayağın çıktığı cenneti istemiyoruz", "Haklı dayak yoktur", "Kadınlar! Dayağa karşı dayanışmaya", "Dayak aileden çıkmadır" sloganlarıyla yürümüştür. Kitlesel buluşmalar Ankara ve başka illere de sıçramıştır. 4 Ekim 1987’de Edirnekapı Kariye Müzesi’nde düzenlenen şenliğe 2000’den fazla kadın katılmıştır.⁴⁵ Bu şenlikten elde edilen gelire *Bağır Herkes Duysun* adlı, kampanya sürecini de kapsayan, mücadelenin savlarını ve kazanımlarını anlatan bir kitap basılmıştır. Ayrıca, 90’larda adeta kesintisiz biçimde sürdürülecek kadına dönük şiddete karşı mücadelenin de, Mor Çatı ve kadın sığınakları tarzı kurumsallaşmaların da altyapısı bu dönemde atılmıştır.⁴⁶ 1988-1989 yıllarında kampanyalar dönemi adeta zirve yapmıştır: “Dayağa Karşı Kampanya”nın tesiri daha taze iken, “Cinsel Tacize Hayır-Mor İğne” kampanyası örgütlenmiştir; tacizcilere batırmak üzere tüm kadınlara mor kurdela kocaman iğneler dağıtılmıştır. “Bağır herkes duysun” denerek kadınların içselleştirilmiş suskunluklarını bitirmeleri, tacizciye karşı söz ve eylemlerini gündelik hayata da yaymaları mümkün olmuştur.

Kadın Hareketi kamusal alanı bir siyaset arenasına dönüştürürken, performans ve eylemsellikten faydalanmıştır. Hannah Arendt kurduğu kamusal alan kuramında, siyasete insanın yaşamını devam ettirmesi açısından özel bir önem atfetmiştir. Bir yandan da kişinin “zorunluluğun alanı” olarak tanımladığı “özel alandan” çıkmadığı sürece, yani kendisini zorunluluğun⁴⁷ alanından kurtarmadığı sürece özgürleşemeyeceğini, siyaset yapamayacağını iddia eder. Ve siyaset, özgürlük ve

⁴⁵ Bu kampanya hakkındaki sayısal verilere 25 Nisan 2019 tarihinde

<https://m.bianet.org/bianet/kadin/186540-dayaga-karsi-yuruyus-un-30-yildonumunde-kadinlar-anlatti> adresinden erişildi.

⁴⁶ Bunun bir nedeni, kampanya sürecinde ortaya çıkan tanıkların, karşılaştığı şiddet nedeniyle avukat, doktor, kalacak yer talep eden kadınların dayanışma ağlarının oluşturulmasını zorunlu hale getirmiş olmasıdır. Ocak 1989’da bir telefon ağı kurulmuş, şiddete maruz kalan kadınların hukuksal ve pratik destek alabilmeleri sağlanmıştır. Bu süreç, kadın sığınakları ihtiyacının kendini dayattığı, mücadelenin bu yönde örülmeye başladığı süreç olmuştur.

⁴⁷ Hayatı idame ettirmek için hayvanların da insanların da yapmak zorunda oldukları, döngüsellik ve direk tüketimi ima eden edimler kast ediliyor.

eylem arasında birebir örtüşme kurar: “*Siyasetin raison d’etre’i (varlık sebebi) özgürlüktür ve bunun deneyimleme alanı da eylemdir*”⁴⁸ der. Arendt’e göre özgürlük, kamusal alanda yer alan insanların birlikte eylemde bulunarak ortak bir dünya kurduklarında oluşan bir olgudur. Bir yandan da bu dünya eylemseldir ve performansa hatta vitüöziteye dayanır; çünkü kişinin “istemek” ötesinde o isteğini gerçekleştirecek iradeyi “göstermesi” ve eylemi “icra etmesi” gerekir, tıpkı bir virtüöz gibi. Vitüözite normalde performans sanatıyla özdeş bir kavramdır ama Hannah Arendt onu siyasetle bağlantılandırır.⁴⁹ II. Dalga Kadın Hareketi’nin eylemlerine de baktığımızda kamusal alanda özgün sözünü, eylemini, kitlesel bir biçimde icra eden bir virtüöz görürüz. Bu sayede hareketin kamusal alandaki sözü etkisi çok büyür. 80’li yıllara baktığımızda, bir darbeler silsilesinden çıkmış olmasına rağmen, Türkiye’de en azından toplumsal cinsiyet anlamında insana daha umut veren bir kamusal değişim görürüz. Örneğin, TV’lerde Atıf Yılmaz’ın filmlerinin, yayın dünyasında “Kadınca” dergisiyle Duygu Asena’ların ya da başka pek çok kadının popüler alanı hızla feminize ettikleri bir dönemdir. Hem de başka hiçbir muhalif sese izin verilmediği, o anlamda kamusal alanın darbe ile çoraklaştırıldığı, toplumsal muhalefet açısından boğucu hale getirildiği bir dönemde. Kadın hareketi insanlara nefes alabilecekleri bir mecra sunar.

Dönemin dikkat çekici diğer gelişmelerine bakalım; yine 1987’de “Uluslararası Ayrımcılığa Karşı Sözleşme” için 4000 imza toplanmıştır. 1987 8 Mart’ında “Feminist Dergisi”, Mayıs’ında “Sosyalist Feminist Kaktüs Dergisi” yayın hayatına başlamıştır. Bu yapılarda ve kampanyalarda, radikal feministler ve sosyalist feministler, aralarındaki ayrımı korumuş ama henüz yeni kurulan bu çiçeği burnunda mücadele içinde birlikte hareket etmişlerdir.⁵⁰

1990 yılına gelindiğinde canlı bir feminist hareket vardır: fahişeye tecavüze indirim veren yasaya karşı “438’e Hayır Kampanyası”, kadının çalışmasını koca iznine bağlayan yasaya karşı “159’a Hayır Kampanyası”, “flört fahişeliktir” diyerek o zaman da inciler döktüren Cemil Çiçek’e karşı bir imza kampanyası gerçekleştirilmiştir.

⁴⁸Arendt, Hannah, “Freedom and Politics”, **The Liberty Reader** içinde, David Miller (ed.), Paradigm Publishers, 2006, s. 58

⁴⁹ Arendt, Hannah, a.e. s.64.

⁵⁰ Radikal ve sosyalist feministler arasındaki ilk karşılaşmalar, daha sonra değineceğimiz üzere, I. Kadın Kurultayı’nda yaşanacaktır.

Farklı kitlesellik düzeylerinde, artık kadın gündemi dahilinde pek çok mesele “kamusal kampanyalar” şeklinde örgütlenmektedir.

1990 yılı ise bu canlılığın yanı sıra hareketin de "kurumsallaşmaya" başladığı milat olarak anılır. 1989’da İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunu Araştırma ve Uygulama Enstitüsü’nün temelleri atılmıştır. 1990’da bir sığınak kurmak üzere Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kurulmuştur. Yine aynı yıl Kadın Eserleri Kütüphanesi açılmıştır. Devlet cephesinde de 1990 yılında “Kadından Sorumlu Devlet Bakanlığı” kurulmuş, Bakanlık feministleri kendileriyle birlikte hareket etmeye çağırılmış, yine 1990’da Bakırköy ve Şişli Belediyeleri’nce birer sığınak açılmıştır (sığınaklar kısa süre sonra kapatılacak olsalar da.)

Lakin 90’lı yıllar biraz daha yakından bakılmayı hak etmektedir; 80’li yılların sonunda zirve yapan kampanyalar döneminin de rüzgarını arkasına alıp 90’larda kadın hareketinin kamusal alanda giderek güçlenmesi ve kitleselleşmesi beklenebilecekken, böyle olmamıştır.

90’larda genel politik atmosfer çatışma nedeniyle boğuculaşmış ve sertleşmiştir. Bu gerginliğin içinde Türk – Kürt çatışmasının da etkisiyle toplumsal muhalefete soluk aldırılmadığı, kamusal gündemin ciddi anlamda manipüle edildiği, sokakların boşaldığı/boşaltıldığı bir dönem başlamıştır. Diğer yandan 80’lerde radikal bir hareket olarak kamusal alana damgasını vuran kadın hareketi 90’larla liberalize olmaya başlamış, faşizm ve çatışma atmosferi içinde kendisine böyle bir hareket alanı açmıştır.

90’larda Feminist Harekete dair önemli bir referans kitap olan, hatta bir panorama sunma iddiasında olduğu için bir benzeri olmayan *90’larda Türkiye’de Feminizm* adlı kitapta, farklı kadın kurumlarını temsilen, farklı yazılar hep benzer noktaları irdelemiştir. 90’lar, kadın grupları için kitlesel eylemlilik döneminin sona erdiği, feminizmin bir taban hareketi ve kritik bir toplumsal muhalefet biçimi olma özelliğini yitirdiği ama feminist grupların epey çeşitlenerek kurumsallaşmaya başladığı dönem olarak nitelenir. Kitabın önsözünde yaptıkları değerlendirmede Bora ve Günel, yukarıda kampanya döneminin zirve yaptığı yıl olarak nitelediğimiz 1989

yılımı farklı açıdan bakarak, 90'lardaki bu değişimin arifesindeki "kırılma noktası" olarak niteliyorlar:

"1980'ler dergi ve kitap kulübü çevrelerinde, ev toplantılarında, bilinç yükseltme gruplarında ideolojik ve politik bir birikim oluşturarak ve kamusal kampanyalarla geçmişti. 1989'da 1. Feminist Haftasonu ve 1. Kadın Kurultayı'ndan sonra, keşif, coşku ve heyecanın azaldığı, politik ve ideolojik sorunlarla yüzleşmenin, kalıcı yapılar kurmaya çalışmanın ağırlık kazandığı bir dönem başladı."⁵¹

Yine aynı kaynakta Nilüfer Timisi ve Meltem Ağduk Gevrek, "Türkiye'de feminizm yapmak isteyen kadınların ihtiyacının ne olabileceği" sorusu üzerine Feminist Haftasonu ve 1. Kadın Kurultayı'na ihtiyacın ortaya çıktığını belirtirler.⁵² Bu iki buluşmada İstanbul ve Ankara'dan gerçekten çok sayıda kadın bir araya gelir ve bir ortak tartışma zemini kurarlar. Ne var ki, İstanbullu/Ankaralı, feminist/sosyalist kadınlar arasındaki ayrımların birer çatışmaya dönüştüğü tartışmalar yaşanır. Feminist Haftasonu⁵³ bu ayrışmanın kendini hissettirdiği ama nihayetinde iyi hazırlık yapılmış ve ele almayı hedeflediği konuların çoğuna dair belli sonuçlar çıkarılmış bir buluşma olabilmıştır.⁵⁴ Lakin birkaç ay sonra yapılan Kadın Kurultayı'nda bilhassa feministler ve karma yapılardan gelen sosyalist kadınlar arasındaki tartışmalar o derece sertleşmiştir ki, tartışmalar feministlerin kurultayı terk etmesiyle sonlanmıştır. (Sosyalist kadınlar radikalleri burjuva feminizmine sapmak ile eleştirmişlerdir. Bunun yanı sıra "kadınlar arasında hiyerarşi sorunu" ve nasıl kurumsallaşılacağı meseleleri üzerinden de çatışma çıkmıştır.)

1990'ların 1980'lerden belki de en gözle görülür farkı, feminist örgütlenmede yaşanan inanılmaz çeşitlenmedir; birincisi coğrafi bir çeşitlenme vardır. Feminist

⁵¹ Bora, Aksu, Günal, Asena, "Önsöz", **90'larda Türkiye'de Feminizm**, Aksu Bora, Asena Günal (der.), İletişim, 2009, s.8.

⁵² Bora-Güenal, a.g.e., s. 28.

⁵³ Haftasonu 11-12 Şubat 1989 yılında gerçekleştirilmiş, etkinliğe Perşembe Grubu, Kadın Dayanışma Derneği, Feminist Dergisi, Sosyalist Feminist Kaktüs Dergisi, Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği ve hiçbir yapıya üye olmayan müstakil feminist bireyler katılmıştır. Elde edilen sonuçlar 1. Feminist Haftasonu kitapçığında basılmıştır.

⁵⁴ Örneğin yukarıda başarılı eylemliliklerden biri olarak anılan "Bedenimiz Bizimdir: Cinsel Tacize Hayır" kampanyası Hafta Sonu'nda yapılan tartışmalarla başlatılmıştır. Etkinliğin sonunda bir "Kadın Kurtuluş Bildirgesi" yayınlanmıştır. Haftasonu kadın meselesinin üç temel sorununa vurgu yapılarak liberal, sosyalist ve radikal feministleri birleştirici bir şiarla tamamlanmıştır: "Kimliğimize, emeğimize ve bedenimize sahip çıkmak".

hareket Ankara ve İstanbul merkezli olmaktan, yani bir büyük şehir hareketi olmaktan çıkmış, pek çok farklı şehirde, küçük gruplarda hareketin savunduğu fikirler örgütlenmeye başlanmıştır. İkincisi ideolojik ve pratik alanda çeşitlenmedir; kadın grupları hem politik duruşları, hem çalışma alanları hem de örgütlenme biçimleri itibariyle müthiş çeşitlenmiştir. Böylelikle kadın sorununun çok farklı veçhesine, çok farklı yollarla eğilinmeye başlanmıştır. Ve her bir grup da kendi kurumsallaşma ve örgütlenme çabalarıyla ilgilenmeye, orada derinleşmeye başlamıştır. Filiz Kardam ve Yıldız Ecevit bu çeşitlenmeyi şöyle tarif ediyor:

“1980’li yılların kitlesel eylem ve protesto ağırlıklı kadın hareketi, 1990’lı yıllarda örgütlenme çabalarının yoğunluk kazandığı bir eksene oturduğunda kadınlar, hem örgütlenmenin kendisinin, hem de bir örgüt çerçevesinde kadınların güçlenmesi için çalışmanın zorluklarıyla yüz yüze geldiler. Çoğu feminist bakış açısıyla kurulmuş ya da bu bakış açısını kazanmaya çalışan kadın örgütleri, kendilerini geçmişin yardım odaklı kadın örgütlerinden ayrı tutmakta ve hem yapılarında hem de işleyişlerinde farklı olabilmeyi amaçlamaktaydılar. Bu on yılda iki önemli Birleşmiş Milletler Zirvesi, Türkiye’deki kadın örgütlerine, uluslararası kadın hareketiyle yakından tanışma fırsatı sağladı. Kadın örgütleri, 1995’te Pekin’de toplanan *4. Dünya Kadın Konferansı*’nda ve 1996’da İstanbul’da düzenlenen *Habitat II. İnsan Yerleşimleri Konferansı*’nda hemen her kıtadan kadınların örgütlenme modellerini ve çalışma yöntemlerini yakından izleme olanağı buldular. Böyle bir açılımın sağlanması, dünya kadın hareketi içinde kendi konumlarını değerlendirebilmeleri açısından önemliydi. 1996’dan sonra kadın örgütlerinin yaptıkları çalışmalarda kendileriyle işbirliğine gidebilecek ve projeler yürütebilecek uluslararası ortaklar ya da destekçiler arayışındaki artışın bir nedeni de budur.”⁵⁵

Kardam ve Ecevit’in de belirttiği üzere, kurumsallaşma ve o kurumları sürdürebilmek adına “projecilik yapma” öne çıkan en güçlü eğilimlerdi. Belki de bu yüzden, kitaba kendi deneyimleri üzerinden yazdıkları makaleleriyle katkı sunan yazarların hemen hepsi, bir yandan kurumsallaşmanın getirdiği belli zorlukları da dile getirerek deneyimlerini aktarmaktadır. Uçan Süpürge’den, Pazartesi’ye, Ka-der’den Kadın Eserleri Kütüphanesi’ne, Ka-Mer’den Mor Çatı’ya çok ciddi kadın “kurumları” oluşturulmuştur. Çalışmalarda sürekliliği ve derinleşmeyi mümkün kılabilen bu yapılar gönüllü ya da profesyonel pek çok kadının ciddi emeği ile yürümektedir. Çoğunda anti hiyerarşik ve kapitalist sistem karşıtı bir duruşun benimsenmeye çalışıldığı bu kurumlardan söz alan kadınların anlatılarının neredeyse hepsinde ise, o

⁵⁵ Bora, Günel, a.e., s. 90.

kurumu (dernek, vakıf, şirket her ne ise) devam ettirmek üzere gösterilmesi gereken olağanüstü çabanın, yapılan projelerin hedefine ulaşması için verilen emeğin kadınları epey zorladığı vurgusu hakimdir. Bir de artık kadınlar sokaklardan ziyade, tuttıkları ofislerde ya da proje hedefleri çerçevesinde bir araya geldikleri kadınlarla çalışmaya gömülmüş haldedirler. Bora ve Günal derlemenin editörleri olarak önsözde, bu konudaki değerlendirmelerini şöyle ifade etmişler:

“Proje feminizmi” olarak adlandırılan tarz 90’larda bütün dünyada büyük bir yaygınlık kazandı. Politik hedeflerin teknik proje amaçlarına, militanlığın “aktivistliğe” dönüştüğü bu tarz çeşitli açılardan eleştirildi. Bizce de proje feminizmi hareketin en önemli sorun alanlarından biri olarak duruyor. Ancak teslim etmek gerekir ki, orta sınıftan eğitilmiş ve kentli kadınlardan oluşan feminist hareketin yaygınlaşması, “öteki” kadınlarla temas noktaları bulabilmesi de büyük ölçüde projeler aracılığıyla gerçekleşti. Proje feminizmi, yaygınlaşmayı kolaylaştırırken, 90’larda feminist hareketin politik içeriğinin “seyrelmesinin” nedenlerinden de biri oldu. 80’lerin coşkulu tartışma ortamı yerini kendi gündemleriyle (projeleriyle) uğraşan, birbirinden kopuk gruplara bıraktı. Genel politik atmosferin boğuculuğu ve toplumsal muhalefetin gerilemesi de bu seyrelmeyi hızlandırdı.”⁵⁶

Aslında toplumsal çatışma gündemi ağırlık kazandıkça eski etki gücünü yitirmiştir kadın hareketi. 90’lar boyunca şiddetli biçimde seyredecek olan çatışma, kamusal alanı şiddetin pençesine bırakacak, kamusal alandaki canlılık yerini ayrıştırıcı, boğucu bir dile bırakacaktır. Şiddet ortamında ise özgürleştirici bir siyaset alanı, bir “kamusal alan” mümkün değildir. Arendt’in “kamusal alanın ancak tümüyle şiddetten arınmış bir ortamda var olabileceğine” dair sözleri daha evvelki bölümde paylaşılmıştı; “*Şiddet kamusal alana girmişse artık o alana biz kamusal alan diyemeyiz. Kamusal alana şiddet girmişse artık, söz konusu bu alanda özgürlük, çoğulluk, söz ve eylem yok olmuştur. Bu alanda şiddeti uygulayan totalitarizm egemen olup siyaset yapan çoğulluğun varlığı ortadan kalkmıştır*”.⁵⁷ Başlarda medyada “aldatıcı” haberlerle de olsa bir biçimde kendine yer bulmuştur kadın hareketi: basının o dönem allayıp pulladığı ‘güya güçlü kadın eylemleri’, aslında seksenlerdeki öncüllerine hiç de benzemeyen cıvıllıkta geçen eylemlerdir. Örneğin “438’e Hayır” ve

⁵⁶ Bora, Günal, a.e. s.9.

⁵⁷ Taminaux, Jacques, “Arendt’in Heidegger’in Politik Görüşüne Yönelik Yapısökümü”, *Doğumunun 100. Yılında Hannah Arendt* içinde, Sanem Yazıcıoğlu (ed.), Yapı Kredi Yayınları 1996, s. 17.

“Zürafa Sokak” eylemleri bunun örnekleri olarak gösterilir.⁵⁸ Zürafa Sokak eylemi 20-30 kişinin katıldığı oldukça hazırlıksız biçimde basın açıklaması okudukları bir eylemdir. Ama eylem medyada geniş bir yer bulmuş, medya 80'lerden gelen ruhun devam ettiği şeklinde bir lansman sunmayı tercih etmiştir. Medyanın bu tavrının, ilk etapta Kürt Hareketi, gözaltılar gibi yoğun baskı politikalarını Batılı kamuoyundan perdeleme girişimi olarak okuyabiliriz. Ama bir süre sonra, artık çatışma gündemi perdelenemeyecek bir hal aldığı anda, devlet ve medyada “terör karşıtı kampanya” ve “anti – İslamcı propaganda” şeklinde daha sert bir dile geçilmiş, o noktada artık kadın hareketi de manşetlerdeki yerini ve “hoş görülen muhalefet” statüsünü kaybetmiştir.⁵⁹

Diğer yandan, Bora ve Günel hareketin yaşlanmasının ve genç kadınları artık kapsayamamasının da feminizmin çekim gücünün azalmasında rol oynadığını irdeler. Özetle coşkulu kitlesel buluşmalar azalmış, bunlar yerini problem temelli projelere bırakmıştır. Gerçekten de *90'larda Türkiye'de Feminizm* derlemesinden çıkan sonuç budur.

Lakin bu panorama, çok önemli bir kırılmayı gözden kaçırmaktadır. 1995 yılı itibariyle hareket, bu kendi içine gömük, dar gruplar içinde “iş” yapan, fakat bir arada iş yapmayı beceremeyen yapısına dair bir özeleştirici geliştirmeye başlayacak ve bunun “platformlaşma” şeklinde çeşitli sonuçları olacaktır. Örneğin 1997 yılı itibariyle bağımsız feminist kurumlar çağrıcılığında ve öncülüğünde örgütlenen 8 Mart mitingleri, Medeni Kanun, Cinsel Taciz, Şiddet karşıtı çeşitli platformlar, sığınak kurultayları gibi, kadın hareketinin parçalı ve dağınık yapısını kendi güncel kimyası içinden aştığı, sokaklara ve politika alanına bir miktar geri döndüğü, birlikte iş yapmayı denediği örnekler yaşanmaya başlanacaktır. Özellikle 1997 8 Mart'ında düzenlenen “Artık Örgütlü Mitingi”, parçalı, dağınık ve kamusal görünürlükten yoksun kadın hareketi açısından bir kırılma noktasıdır diyebiliriz. Bora ve Günel'in derlemesinde bir kez Filiz Koçali'nin zikrettiği, ardından bir daha hiç zikredilmeyen bu miting, binlerce kadının meydana döküldüğü, daha önemlisi, bağımsız kadınların birlikte örgütlenerek kurduğu, o yüzden adına “Artık Örgütlü Mitingi” dediği, sadece

⁵⁸ Bkz. Koçak, Mine, 2007, 80'li yıllar Kadın Hareketi, 25 Nisan 2019 tarihinde <http://art-izan.org/turkiyede-kadin-hareketleri-1/80li-yillar-kadin-hareketi> adresinden erişildi.

⁵⁹ Kocak, Mine, a.g.y.

kadınlara açık ilk kitlesel 8 Mart Mitingi'dir. Bundan sonra da 8 Mart örgütlenmeleri bağımsız feministlerin örgütlediği 8 Mart Kadın Platformları üzerinden yürüyecektir.

Bu eğilim değişikliğinin, yani feminist hareketin dönüp kendini değerlendirmeye başladığının ilk sinyali, Gülnur Savran'ın 1994 yılında Toplumsal Araştırmalar Vakfı'nda düzenlenen "80'li Yıllar Kadın Hareketi Üzerine" adlı panelde yaptığı konuşmada verilmiştir. Mine Koçak bizzat dinlemiş olduğu panelden hareketle izlenimlerini, "80'li Yıllar Kadın Hareketi" adlı yazısında şöyle ifade etmiştir:

"Gülnur Savran'ın konuşmasıyla, feministlerin de geçmişlerine öz eleştirel bir gözle bakmaya başladıkları ortaya çıkmıştır. Gülnur Savran konuşmasında hiyerarşi saplantısının iş yapmama/yaptırmama haline gelmesinin zararlarından bahsetmiş, işbölümünün gerekliliğini savunmuş, küçük grup örgütlenmelerinin birbirleriyle ilişkilerini sağlamak üzere bir koordinasyon önermiş, asıl sorunun örgütlenme olduğunu beyan etmiştir. Geçen zaman diliminde birçok küçük kadın grubunun oluşmuş olduğu düşünüldüğünde, bu panelin yeniden bir şeyler yapmak üzere bir araya gelme çağrısı olduğu söylenebilir. Sonuçta 1995'den itibaren kadın hareketinde yeni bir sayfa açılmıştır."⁶⁰

II. Dalga Kadın Hareketi'nin öncülerinden biri olan Savran'ın bu değerlendirmesi çok kritiktir ve gerçekten de parçalı bir yapı arz eden kadın hareketinin tekrar geniş çatılarda etkili bir çıkış yapması açısından ön açıcı olmuş olabilir. Zira iki sene sonra güçlü bir sonucunu 8 Mart mitingi örgütlenmesi modeliyle görmüşüzdür.⁶¹

Gülnur Savran'ın vurguladığı iki noktadan biri, feminist hareketin "hiyerarşi saplantısı" içinde iş yapamaz hale gelmiş olması iken, diğeri de "farklılıklarla yan yana gelebilecek platform yapılarının kurulması" önerisidir. Bunlar önemli yönlendirmelerdir çünkü hareketin yeni kimyası da bunu gerektirmektedir; "farklılıklara rağmen bir araya gelebilmek ve iş yapabilmek". Artık azami müşterek aranabilecek homojenlikte bir hareket olmaktan uzaktır kadın hareketi. Örneğin, Bora ve Günal'ın da 90'lar derlemesinde belirttiği gibi, 1990'ların ayrıştırıcı bir diğer özelliği de, Kürt Hareketi ve İslamcı hareketin devreye girmiş olmasıdır. 80'lerde

⁶⁰ A.g.y.

⁶¹ 8 Mart platformları her sene 8 Mart hasebiyle kurulmuştur ve halen devam eden uzun bir tarihsel izleğe sahiptir.

kadın hareketinin parçası olmamış, Kürt kadınlar ve Müslüman kadınlar içinde 90'larda feminist talepler yükselmeye başlamıştır. Kürt Kadınları hem Türk milliyetçiliğinin kendi etnik kimlikleri üzerinde kurduğu, hem de ataerkinin kadınlar üzerinde kurduğu baskıyı deşifre etmiştir. Müslüman kadınlar ise inançları ve verdikleri kadın mücadelesi arasında bir çelişki olmadığını göstermeye çalışmışlardır.

90'ların ortaları, kadın hareketinin bileşenlerinin milliyetçi ideolojiyle de karşılaşmaya başladıkları, hareketin içinde barış talebinin de tartışılmaya başladığı yıllar olacaktır. Nihayet 1997 'Artık Örgütlü' mitingi bu tartışmanın pozitif ilk sonuçlarının yansıdığı, kadınların barış talebinin hem de Türkçe ve Kürtçe olarak iki dilli bir bildiriyle dile getirileceği, hatta bildirinin sahneden Türkçe ve Kürtçe okunacağı bir eylem olacaktır.⁶² 90'lar panoramasında, en ciddi kitleliliğe ulaşan taban hareketi Kürt kadın hareketidir, bu dönem itibariyle artık kadın eylemlerinde de en kalabalık katılımı Kürt kadınları sağlayacaktır. Tabii karşıt kadın kamusu içinde de tartışma devam edecek, kadınlar kendi içlerindeki renk körü milliyetçi ideolojiyle mücadele etmeye devam edecek, Kürt ve Türk kadınları arasında sağlam köprülerin kurulması iki binli yıllarda olgunluk evresine geçecektir. Çünkü 2000 yılı itibariyle, çatışmanın taraflarından biri Kürtler ateşkes kararı alınca, ardından da "çözüm süreci" olarak adlandırılabilir barış sürecine geçilince, kamusal alanın kimyası yine değişecektir.

Kadın hareketi içindeki milliyetçi, renk körü idolojinin nedenini şöyle açıklayabiliriz: burjuva kamusu karşısında bir karşıt-kamu olarak şekillenen feminist kamu da yine "monolitik" bir hal almaya başlamıştır. Ardından adeta Nancy Fraser'ın burjuva kamusal alanına dönük eleştirisinde önerdiği gibi, feminist karşıt kamu da kendi içinde çeşitlenmeye, çoğulculaşmaya başlamış, çoklu feminist kamu oluşmuş, böylelikle daha arzu edilebilir bir demokratik tartışma ortamına doğru bir gidişat gerçekleşmiştir⁶³. Siyah kadınlar Batı'da II. Dalga kadın hareketinin orta sınıf beyaz niteliğini eleştirdiğinde, çok kültürlü bir feminizmin kapısı aralanmıştır. Türkiye'de de bilhassa Kürt sorunu üzerinden, Kürt kadınların kadın hareketine katılmasıyla

⁶² Yine ilk kez 1997 "Artık Örgütlü" mitinginde, 8 Mart "Emekçi Kadınlar Günü" yerine "Dünya Kadınlar Günü" olarak ifade edilecek, eylem sadece kadınlara açılacaktır.

⁶³ Fraser, Nancy, a.g.e. s.117.

birlikte, Beyaz orta sınıf kadınların merkezde olduğu II. Dalga evrimleşmeye, çok kültürlü bir feminizme doğru açılım yakalamaya başlamıştır. Yine LGBTİ dernekleri, Ermeni Kadınların dernekleri 2000'lerin başında kurulacak, farklı kimliklerden kadınlar doğrudan hareketin içine dahil olacaktır. Çok kimlikli bir feminizm 2000'li yılların belirgin karakteristiğidir. Bu tezde bu noktadan sonra odak noktasına alacağımız Feminist Kadın Çevresi (FKÇ) ve FKÇ'li Tiyatrocular da bu “kültürel çoğulcu” noktadan söylem örgütleyecek, sanatsal/teatral üretimleri II. Dalga kadın hareketinin evrimiyle paralel ama yer yer onu da çoğulcılaştıran, eleştiren, katkı sunan öncü bir çerçeveden üreyecektir. Bu arada, 2000'lerin başına dek çok fazla kadın tiyatro grubuyla karşılaşmayacağımızı da belirtmeliyiz; bunda 90'ların çatışma konjonktürünün etkili olduğunu belirtmiştik. Fakat Feminist Kadın Çevresi içinden feminist tiyatro faaliyetini yürüten **Feminist Tiyatrocular**, belki de Boğaziçi Üniversitesi gibi liberal ve çatışmasız, “güvenli” bir çatı altında olmanın verdiği rahatlıkla 90'lar gibi en çatışmalı dönemlerde faaliyetlerini kurmuş ve güçlendirmişlerdir.⁶⁴ 2000'li yıllar itibariyle, çatışmasızlık döneminde pek çok kadın topluluğu farklı çatılar altında faaliyet göstermeye başlamıştır. Feminist Kadın Çevresi bünyesindeki Feminist Tiyatrocular bir feminist örgütün çatısı altında tiyatro yapan tek topluluktur, dolayısıyla feminist hareket ile doğrudan organik bağı vardır. Diğer topluluklar da kadın hareketiyle ilişki içinde gelişim göstermiş, kendilerini kah feminist tiyatro, kah kadın tiyatrosu olarak tanımlamışlardır. Batı'daki muadillerinden farklı olarak bu gruplar kadın hareketinin oluşum evresinde değil, bir on küsur yıl senkop ile oluşmuş, sadece Feminist Kadın Çevresi'nin topluluğu II. dalga kadın hareketiyle neredeyse yaşıt bir izlek sürmüştür. Bir panorama oluşturmak açısından bu bölümde, Türkiye'de farklı şehirlerde kurulan feminist tiyatro toplulukları ve kadın tiyatro toplulukları kronolojik bir akış içinde anlatılacaktır.

⁶⁴ Aynı dönemde Boğaziçi Üniversitesi çatısı altında güçlü bir öğrenci hareketliliği de vardır ve bu hareket de ülke ve eğitim gündemlerine dair söz ve başkaldırı biçimiyle -başka bir tezin konusu olmakla birlikte- oldukça performatiftir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DEKİ FEMİNİST / KADIN TİYATRO TOPLULUKLARI

4.1. Feminist Kadın Çevresi Ve Kadınlara Mahsus Bir Sanat Alanı

Bu tezde feminist tiyatro çalışmaları üzerine yoğunlaşacağımız FKÇ'li tiyatrocular, bağımsız feminist bir topluluk olan Feminist Kadın Çevresi üyesi kadınlardır. FKÇ işte tam bu dönemde, II. Dalga Kadın feminist hareket içinde var olmuş, feminist karşıt kamu yapısına kültür sanat alanından katkı sunmuştur diyebiliriz. 89'da kurulan FKÇ, II. Dalga Feminist Hareket içinde serpilmiş, II. Dalga'nın tezleriyle beslenmiş, zaman zaman da oraya eleştirel katkılar yöneltmiştir.⁶⁵ 90'ların ortalarından itibaren başlayan platformlaşma deneyiminde bizzat var olmuş ve sorumluluk almış, "97 artık örgütlü mitingi" itibariyle, 8 Mart Kadın Platformlarının aktif bileşeni ve örgütleyicisi olmuştur. Eylemlerde "çağırıcı gruplar" yani eylemleri örgütleyen gruplar arasında yer almış, kürsüde okunan metinler, eylemin söylemi, dili üzerine görüş bildirmiş, hatta sanatçı üyeleri ile 8 Mart eylemlerinin kürsüsünü bir sanatsal/eylemsel performans alanı haline getirmiştir. 2000 yılında, Kürtlerin başlattığı ateşkes süreciyle, toplumsal muhalefet genelinde iklim toplumsal barışın tartışıldığı bir iklime evrilecektir. FKÇ bu sürece giden yolda, çok erkenden, 90'lardan itibaren kadın hareketi içindeki beyaz egemen durumu eleştirmiş, kültürel çoğulculuğu savunmuştur.

⁶⁵FKÇ hakkında bir yazıdan alıntılanmak gerekirse: "Politik söyleminde, I. Dalga feminizmin kamusal alanda kadın ve erkek eşitliğini savunmuş, 2. Dalga feminizmin özel alanı politik bir alan olarak benimseyen tezlerini benimsemiştir. Sosyalist feminizmin sınıfsal farklılık ve oradan kaynaklı ezen ezilen ilişkilerinin kadınlar arasında da aynı hiyerarşiyi yarattığına dönük tezine inanmış, siyah feminizmin ırkçılığın feminist hareketi ve öteki kadınlar karşısında iktidar konumundaki kadınları da düşmanlaştıran bir yönü olduğunu vurgulayan tezini savunmuştur. Lgbti hareketin homofobi ve cinsiyetçiliğin, toplumsal cinsiyet rollerinin kendilerinin sabitlenmesinin yine kadınlar arası bir hiyerarşi kurduğunu belirten tezlerinden etkilenmiştir. FKÇ bu yönde entelektüel çalışmalarını, üretimlerini ve Türkiyeli kadın hareketi dahilindeki dış ilişkilerini şekillendirmeye çalışmıştır." 5 Nisan 2019 tarihinde <http://feminisite.net/index.php/2016/06/feminist-kadin-cevresi-yeniden-kurulurken/> adresinden ulaşılmıştır.

Feminist Kadın Çevresi 1980’li yılların sonunda, Boğaziçi Üniversitesi’nin tiyatro ve folklor kulübünde çalışma yürüten kadınların kurduğu bağımsız bir kadın örgütüdür. Kendisini dönemin öğrenci hareketliliğinin bir parçası olarak tarif eden geniş bir kültür sanat çevresiyle “bağlantılı” ama “bağımsız” ve yeraltı bir grup olarak şekillenmiştir.⁶⁶ Feminist Kadın Çevresi imzalı bir yazıdan alıntılanmak gerekirse:

“İlk kamusal etkinliğini 1990 yılı 8 Mart’ında gerçekleştiren FKÇ, ağırlıklı olarak kültür-sanat alanında faaliyet yürüten kadınlardan oluşan ve İstanbul’daki kadın hareketi içinde yer alan bağımsız bir feminist örgütlenmedir. FKÇ, öğrencilik yıllarında Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde kültür-sanat (dans, müzik, tiyatro ve yayıncılık) alanında faaliyet gösteren kadınlar tarafından kuruldu. Kadınların sanatsal üretim süreçlerinde, çalışma ortamlarında ve gündelik hayat ilişkilerinde kadınları güçlendirecek feminist perspektif geliştirme ihtiyacını hissetmeleri FKÇ’nin çıkış noktasını oluşturdu. FKÇ, bağımsız kadın örgütlenmesinin teorik ve pratik zeminini, dünyada ve Türkiye’de geliştirilen feminist literatür ve sistem karşıtı hareketlerin açtığı özgürlükçü tartışmalar üzerinden kurarak; 90’lı yıllarda Türkiye’de yaşanan iç savaş ortamıyla beraber savaş karşıtı/antimilitarist bir kadın duruşunu, çoğulcu ve çok kimlikli bir feminizm anlayışı ile geliştirmeyi hedefledi.

Başlangıçta üniversite kampüsü içinde feminist bir öğrenci inisiyatifiyken zamanla kurumsal bir kimlik oluşturmaya başladı. Sanat alanı içindeki cinsiyetçi söylem ve pratikler karşısında feminist bir kültür örgütlemeye çalışırken İstanbul’daki kadın hareketinin tartışma ve eylemlerine dahil oldu ve 90’lı yılların sonundan 2013 yılına kadar 8 Mart Kadın Mitinglerinin ve pek çok kadın eyleminin içinde yer aldı. FKÇ, yürüttüğü çalışma ve tartışmaları yayıncılık faaliyetleri üzerinden kamuoyuyla paylaşarak Türkiye’deki kadın hareketinin tartışmalarına entelektüel bir katkı sunmayı da amaçladı. Bu çalışmalar 2000 – 2005 arasında fanzin olarak yayınlanan *FeministÇerçeve*; 2006 sonrasında ise web yayıncılığı yapan *Feminisite* üzerinden kamuoyuyla paylaşıldı. Yayın hayatına devam eden *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi*, halen FKÇ üyelerinin öncülüğünde çıkarılıyor.⁶⁷

4.1.1. Feminist Tiyatrocular, Sevilay Saral Oyunları ve “Kadınların Tiyatrosu” Formunun Gelişimi

⁶⁶ Yani FKÇ örneğinin içinde aktif çalıştıkları öğrenci kulüpleri gibi, okul yönetimiyle “tüzel bir kurum olarak ilişkilenebilir” tercih etmez ya da kulüp çalışmalarının “kadın kolu” yahut “komisyonu” gibi bir bağı tercih etmez, bağımsız ve dönemin tabiriyle “yeraltı” kalmayı tercih eder.

⁶⁷ <http://feminisite.net/index.php/2016/06/feminist-kadin-cevresi-yeniden-kurulurken/>

Feminist Kadın Çevresi'nin bir bileşeni olan "FKÇ'li tiyatrocular" da, FKÇ çatısı altında "tiyatrocular kadınların" bir araya geldiği yapılanmadır⁶⁸. Tiyatro topluluğu tarafından 2000 yılından 2012-2013 sezonuna kadar Sevilay Saral yazarlığında, düzenli bir seyir içinde "kadınların tiyatrosu" formunda altı oyun üretmiştir. Bu oyunlardan son üçü aynı zamanda, karma topluluk olan Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun (BGST) da projeleridir⁶⁹. Topluluk profesyonel ve amatör tiyatrocular kadınların bir arada çalıştığı bir topluluktur. Oyunların tümü yazar ve aynı zamanda topluluğun kurucusu Sevilay Saral tarafından kaleme alınmış, katılıma açık bir modelde, bu kadın topluluğu tarafından üretilmiş ve sahnelenmiştir. Oyunların ilk üçü, sadece 8 Mart'larda Boğaziçi Üniversitesi kampüsünde sergilenmiş kısa oyunlardır ve *Kadın Oyunları* başlığıyla oyun metinleri basılmıştır. Daha sonraki oyunlar, *7 Kadın*, *Bir Kadın Uyanıyor* ve *Otobüs* ise topluluğun repertuar oyunları olmuş, Boğaziçi Üniversitesi kampüsü ötesinde geniş izleyici kesimleriyle senelerce buluşmuştur. Aynı isimlerle kitapları da basılmıştır. Bunlardan *Bir Kadın Uyanıyor* profesyonel bir tek kişilik oyundur. *7 Kadın* ve *Otobüs* ise profesyonel bir yazar tarafından yazılmış, yarı profesyonel yapıdaki topluluk tarafından sahnelenmiş yapıtlar olmuştur. *Otobüs* adlı son oyun dışında tüm oyunlar sadece kadınlara açık gösteri formu olan "kadınların tiyatrosu" formundadır. FKÇ'li tiyatrocular, Türkiye'de kadınların tiyatrosu formunda üretim yapan ilk topluluktur.

Kadınların tiyatrosu FKÇ'li kadınların üretim biçimi açısından kurucu bir formdur. *Kadınlara mahsus* bir form olan kadınların tiyatrosu, hazırlanış sürecinden sahnelenişine kadar her aşamasında kadınların sorumluluk aldığı, sadece kadın izleyiciye açık *avant garde* bir gösteri modeline tekabül eder. Sonunda da seyir sadece kadın izleyiciye açıktır. Bu form daha evvel tarif edilen "feminist tiyatro" yahut "kadın

⁶⁸ FKÇ çatısı altında tiyatro grubunun yanısıra, müzisyen, dansçı ve feminist yayıncılık yapan kadınlar da vardır. Dansçı, müzisyen ve tiyatrocular gruplar zaman zaman birlikte ürünler vermiş, feminist yayıncılık alanı ise önce *Feminist Çerçeve*, ardından *Feminist Yaklaşımlar Dergisi*'nin ve başka feminist kitapların çıkarıldığı, *Feminisite* adlı sitenin yürütüldüğü alan olmuştur.

⁶⁹ Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları ve Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü kökenli sanatçıların 1997 yılında kurduğu bir mezun topluluğudur. Uzun yıllar dans, müzik ve tiyatro alanında alan çalışmaları ve eğitim araştırma faaliyetlerinin yürütüldüğü bağımsız kumpanya yapısını muhafaza eden topluluk hala faal olmakla birlikte, daha proje merkezli bir anlayışla üretimlerini sürdürmeye devam etmektedir.

tiyatrosu” formlarından farklıdır; bu formlar da kadın meselesi üzerinedir ve kadınlar etkindir ama kadınların tiyatrosundan farklı olarak üretim ve seyir aşamasına erkekleri dahil edebilirler. Kadınların tiyatrosu etmez. Feminist Tiyatrocuların tarihsel gelişimi, biçimsel ve dramaturjik dayanaklarına ayrıntılı değineceğimiz “kadınların tiyatrosu” formunun gelişimine paraleldir.

FKÇ’li tiyatrocular üretimlerinin başlangıcını 1991 yılına, FKÇ tarafından BÜ’de örgütlenen ilk 8 Mart şenliğine dayandırır. Sene boyunca feminizm çalışmalarını, karma gruptaki kültür sanat etkinliklerinin de içkin bir unsuru olarak sürdüren, üretimlerinde feminist dramaturji ve performansa merkezi bir önem atfeden, bir yandan da feminist örgütlenme ve üretimi sürdürebildikleri ortak yaşam alanı olan kız yurtlarında birlikte yaşayan kadınlar, 8 Mart’ları feminist taleplerini, politik gündemlerini, kadın dayanışmasını yükselttikleri yıldönümleri olarak değerlendirir:

“Dünya Kadınlar Günü’nün kutlandığı Kadın Şenlikleri, kadınlara ve kadınlarla ilgili gündemlere açılır; hafta boyunca paneller, söyleşiler düzenlenir, kitap sergileri açılır, filmler gösterilir, bültenler ve panolar hazırlanır, tiyatro ve dans-müzik gösterileri sergilenir. Kadın Şenliği’nin protest bir niteliği vardır; etkinlikler, kadınların “gerçek” gündemlerini ve taleplerini dillendirir. Kadınlar bu gün erkek egemen algı kalıpları içine hapsedilmiş kadınlık durumlarını reddeder, alternatif arayışları kışkırtır, tartışmaya açar ve kadın gündemlerine pozitif ayrımcılık talep ederler.”⁷⁰

Bu yapıda, kadınlara mahsus bir alan olan “kız yurtlarının” ayrı bir önemi vardır; FKÇ’li tiyatrocular tarafından şekillendirilecek bir janr olan “kadınların tiyatrosu” formunun ilk nüveleri 8 Mart şenliği dönemlerinde kız yurtlarında ortaya çıkar. Her 8 Mart’ta kadınlar o dönem öğrenci kadınların gündeminde her ne varsa sahneye taşıdıkları kısa skeçleri, yurt koridorlarında yarı doğaçlama yarı metinsel bir yapıda diğer kadınlara sergilerler; hem de daracık bir koridor kavşağında, merdivenlere tepeleme dolmuş diğer kız yurdu sakinlerine. Ardından da kadınlarca kadın şarkılarının seslendirildiği kadın konseri sunulur. Bu gösterimler bir eylem pratiği içinden gündeme gelir ve sadece kadınlara mahsustur. Bu iki özelliği ile yurt skeçleri FKÇ’li tiyatrocuların kurucu formu olacak “kadınların tiyatrosunun” ilk

⁷⁰ Sönmez, Ayşan, Tunç Gülbahar, “Kadınların Tiyatrosu Formu”, 5 Nisan tarihinde <http://feminisite.net/index.php/2006/08/kadinlarin-tiyatrosu-formu/> adresinden ulaşılmıştır.

nüvelerini sunacaktır; eylemsel olmaları ve kadınlara mahsus olmaları. Seyirci katılımının kendiliğinden yükseldiği etkinlikte yurt ortamı bir eylem alanına dönüştürülür. Sadece kadınların paylaştığı bir özel alanı politize etmeleri, özel alanın politikasını yapmaları ve orayı bir eylem/tartışma/buluşma alanına dönüştürmeleri anlamında da II. Dalga performanslarla akrabadırlar.

Kadınların tiyatrosu formunu şekillendiren ikinci bir deneyim de 1995 yılının 8 Mart Şenliği'nde yer alan Rock konseridir. Bu etkinlik kamusal alanda kadınlara mahsus bir kamusal alan yaratmanın ilk girişimi olur:

“O zamana değin Boğaziçi Üniversitesi'nin açık alanı olan Orta Saha'da karma seyirciye sunduğumuz mini konserleri kapalı bir mekana, okulumuzun tiyatro salonuna taşımaya ve sadece kadın seyirciye açmaya karar verdik. O yılın programında müzisyen arkadaşlarımızın bir rock konseri vardı. Sahnedeki herkes kadındı, hazırlığın tüm aşamalarında sadece kadınlar çalışmıştı ve konser de sadece kadınlara açıktı. Kamusal alanda kadınlara özel bir etkinlik, üstelik bir rock konseri düzenlemek, gürültü koparan bir girişim oldu; kampüsteki erkeklerle ve kadınlarla ciddi karşılaşmalar yaşadık.”⁷¹

Rock formunun ancak erkekler tarafından iyi üretilebileceği yönünde bir önyargı hep vardır. Ya da rockvari eğlence ortamları genelde “erkek egemendir”, öyle olması gerekirmiş gibi. Belki de bu eril önyargılara meydan okunduğu için bu etkinlik bu kadar gürültü koparmıştır. Etkinlikle birlikte ise gerçekten de kadınların da rock yapabileceği, kadın kadına bunun keyfini çıkarabileceği deneyimlenmiştir.

Kadınların tiyatrosu formunun olgunlaşmasında üçüncü ve belki de en belirleyici aşama ise toplulukta oyun yazımı pratiğinin ortaya çıkmasıdır. Topluluk üyesi Sevilay Saral 1997 yılı itibariyle kadın oyun metinleri yazmaya başlayacak, 2000 yılı itibariyle de FKÇ'li tiyatrocularla birlikte düzenli oyun yazımı ve sahnelemesine devam edecektir.

⁷¹ Sönmez, Ayşan, “7 Kadın Oyunu ve Kadınların Tiyatrosu”, **7 Kadın** içinde, Gülbahar Tunç, Sevilay Saral (ed.), BGST Yayınları, 2005, s.101

Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü mezunu olan Sevilay Saral, aynı üniversitenin İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde master ve doktorasını tamamlamıştır. Tiyatro eğitimine Galatasaray Lisesi'nde başlayıp Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nda (BÜO) devam etmiş, rejî, oyunculuk, kostüm tasarımı ve çeviri alanlarında çalışmıştır. 1995'ten beri Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'na bağlı tiyatro alanında çalışmalarını yürütmektedir. Üniversitede yine öğrenci hareketliliğinin bir parçası olarak bağımsız bir kadın örgütü şeklinde kurulan Feminist Kadın Çevresi'nin kurucularındandır. (FKÇ bir mezun yapısına dönüştüğünde de içinde yer alacak, 2013 yılına dek hem daha geniş kadın hareketiyle ilişkisellik konusunda hem de yürütülen tiyatro çalışmalarında öncü sorumluluk alacaktır.) 1997'de FKÇ'de tiyatro çalışmalarını başlatan kadro içinde yer almıştır. FKÇ'nin Boğaziçi Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği Kadın Şenliği ve 8 Mart için hazırlanan kadın oyunlarında hem yazar hem oyuncu olarak sorumluluk almıştır.

İlk skeci *Beş Kadın* 1997 8 Mart'ında karma seyirciye sergilenen karma bir oyundur. Lise mezuniyetinden 12 yıl sonra buluşan beş kadının öyküsü üzerine kuruludur. Liseden arkadaş kadınlar, aralarından birinin evinde toplanırlar, başlangıçta hayatlarına dair yalanlar ve çarpıtmalarla, süslemeler yaparak ne durumda olduklarını anlatırlar. Ama ev sahibesi kadın yalnız ve mutsuz olduğunu söyleyip çözülünce, diğerleri de çözülürler: aslında hiçbirinin tatlı hayatı yakalayamadığı ortaya çıkar. Buradan hareketle kadın dayanışmasını yeniden inşa ederler. Skeç bir anlamda, 'özel olan politiktir' sloganının vücut bulduğu bir yapıdadır.

Kadın Masalları adlı ikinci skeci ise bir sene sonra, 8 Mart 1998'de yine karma bir oyuncu gurubuyla sergilenmiştir. En bilinen masalların kahramanları, Kırmızı Başlıklı Kız, Rapunzel, Kül Kedisi ve Pamuk Prenses kendilerine yazılan erkek egemen ve muhafazakar öykülerden sıkılıp kazan kaldırır; masalcıdan masalları müdahaleleri doğrultusunda yeniden yazmasını isterler. Bu kahramanlarının söylem ve taleplerini oluştururken Sevilay Saral 80'li ve 90'lı yıllarda Türkiye kadın hareketinin söylem ve taleplerinden yararlanır hep: Kırmızı Başlıklı Kız, 'İyi Kızlar Cennete, Kötü Kızlar Heryere' der. Rapunzel 'Saçını süpürge etme, süpürgene bin uç!' der. Hem dönemin sloganlarından feyz alır ama daha önemlisi harekete yeni

sloganlar kazandırır. Bu sloganlar 8 Mart'larda, 25 Kasım eylemlerinde kadınlar tarafından hep beraber söylenen sloganlara dönüşür.

2000 yılında Sevilay Saral BGST'li kadınlarla kadın çalışması alanını kurar; bu kez feminist tiyatro faaliyeti 'sadece kadınlardan oluşan' ve 'bir eğitim araştırma alanı' olarak işler. Oyunların yazarı yine Sevilay Saral'dır fakat bu kez bir kadın kumpanyası ile birlikte ürettiği oyunları, katılıma açık, o kumpanyanın kolektif çalışması içinden üretir. Kadınlardan mürekkep kumpanyanın ilk oyunu *Uykudan Önce* adlı oyunudur ve bu oyun sadece kadınlara açılır. Böylelikle seçilen üretim formu ve seyirciyle buluşma formu arasında bir örtüşme daha yaşanır. Oyunun hem üretimi hem seyircisiyle diyalogu bir karşıt-kamusallık pratiğine doğru evrilmeye başlar. *Uykudan Önce* Kadınların tiyatrosu formunun da ilk oyunudur. Seçilen konular bizzat kadınların deneyimlerini, kendi taleplerini, kendi inisiyatifleriyle ele alabilecekleri konulardır. Kadın mücadelesi, kadın dostluğu, jinekoloji, bekaret, güzellik, evlilik, vs merkezdedir. Bunun yanı sıra Türkiye ve dünya gündemiyle ilgili meseleler de vardır oyunlarda. *Uykudan Önce*, Koca Mustafa Paşa'da yaşayan alt orta sınıf mensubu bir ailenin üç kızı ve ablanın yakın arkadaşının bir gece bir araya geldiği 'pijama partisi' şeklinde başlar. 'Kız kıza' eğlenir, kadınlara has gündemlerden ve yanı sıra o dönem TC'de cereyan eden gündemlerden bahsederken, hikayenin sonunda cinsel tacize uğrarlar. Sokakta bir teşhirci bunlara musallat olur. Başta çekinseler de sonunda bağıra çağıra adamı korkuturlar. Kadın argosunun ve samimi bir dilin gelişmeye başladığı, kostümlemenin daha rahat olduğu bir oyundur. Kadınların tiyatrosu formunun ilk örnekleri olan ilk üç kısa oyunun temel karakteristiğini taşıy biçimde kısa ve eylemseldir.

2001'de Sevilay Saral'ın yazdığı, yine "Feminist Tiyatrocular" adını verdikleri aynı topluluğun sahnelediği *Düş Dostları* adlı oyun kadın seyirciyle bir kereye mahsus, yine 8 Mart yıldönümünde sergilenir. 'Düş Dostları' adlı yarı fantastik bir örgütten dört üye yanlılıkla aynı kadını örgütlemek üzere gelirler. Halbuki örgütün yöntemi birebir örgütlenmedir; her üye bir yeni üyeyi örgütlemeye çalışmalıdır. Aslında uyumakta olan Nazlı'nın rüyasına girerler ve kendileri de uyku halinde kadınlardır. Sendikalı bir öğretmen olan ama yalnız ve mutsuz hisseden Nazlı ise onlara zorluklar

çıkarmak, bir sürü tartışma açacaktır. Dönemin feminist ve sol hareketine dair gözlemlerin yer aldığı mizah dozu yüksek bir oyundur.

8 Mart 2002’de *Kadın Doğum* adlı oyun kadın seyirciyle buluşur: Bir doğumhanede yaşı, etnisitesi, dili, sınıfı farklı bir grup kadın bir araya gelir. Doktoru beklemektedirler ama doktor bir doğuma girdiğinden gecikir. Kadınlar da vakit doldururken sohbet etmeye başlarlar. Farklılıklar çatışmaya dönüşmeye başlar tabi. Kadın muhabbeti denen şey tatlı dil, dedikodudan ibaret değildir çünkü; şiddetli ideolojik çatışmalar da olur. İçeri bir Kürt kadının girmesiyle gerilim hat safhaya çıkar. En sonunda Kemalist kadınlardan birinin doğumu başlar. Ama doktor hala yetişememiştir ve hemşirenin doğum deneyimi yoktur. Kürt kadını en çok iteleyen kadın, 8 çocuğunu da kendi doğurmuş Kürt kadına dilenir kendisine yardım etmesi için. Sonunda Kürt kadın kabul eder ve bir bebeği birlikte doğurturlar. *Kadın Doğum* Sevilay Saral’ın ilk çok dilli metnidir ve kültürel çoğulcu dramaturji ve çok dillilik daha sonraki oyunlarında kendini daha da güçlü hissettirecektir. Ayrıca, Türkiye’deki Batılı tiyatro toplulukları arasında, ilk defa bir tiyatro topluluğu tarafından bir Kürt kadın karakterinin ve Türki tarafın milliyetçi ideolojisinin sahnelendiğini görürüz. Farklılıklarla yanyana olma prensibinin açık bir biçimde temalaştırıldığı bir oyundur.

Kısa kadın oyunları, basit görünen bir hikaye etrafında şekillenen ama üslupta ve dramaturjide bir derinlik yakalayan kısa eylemsel oyunlardır. Batılı Feminist Tiyatro Gruplarından muadilleri olan ajit-prop tiyatrodan farklılaşırlar; bir defaya mahsus oynanmış eylemsel nitelikli oyunlar bile olsalar, hem metni hem skoru daha belirgin, teatral niteliği yüksek, politik mesajını seyirciye doğrudan vermeyen, kadınların hikayeleri ve birbirleriyle karşılaşmaları üzerinden anlatan, mizah dozajı yüksek aydınlık oyunlardır. Diğer bir belirgin özellikleri de, mutlu sonlarıdır; Sevilay Saral bu tercihi şöyle açıklar: “*Biz kadınlar, bazen umudu ve coşkuyu fazlasıyla öne çıkarmak istediğimiz günler düzenleriz-8 Mart gibi.*”⁷²

⁷² Gülbahar Tunç, “Önsöz”, **Kadın Oyunları** içinde, Sevilay Saral, BGST Yayınları, 2007, s.13.

4.2. Türkiye’deki Diğer Kadın Tiyatro Toplulukları

Türkiye’de Feminist Tiyatrocular’ın üretim yaptığı tarih aralığında kurulmuş ve ürün vermiş diğer feminist performansların tarihsel bir dökümünü yapmak mümkün. Türkiye’de 90 ve 2000’li yıllarda faaliyet göstermiş topluluklara dair sınırlı çalışma yapılmış, bu çalışmalarda da Ankara, Eskişehir ve İstanbul’dan, belli kadın tiyatro grupları betimlenmiştir⁷³. Bu tarihsel bağlamda yer alacak Türkiyeli feminist tiyatro gruplarını yahut kadın tiyatro gruplarını birer bağlantılı “feminist karşıt kamu” olarak konumlandırmayı hedefliyorum; tarihsel izleği içinde, kadın tiyatro gruplarının nasıl bir kamusal anlayışı içinde geliştiklerini izlemek mümkün olacaktır.

Kadın Hareketi, 80’ler boyunca gelişip gürleşirken, ancak 2000’lerde feminist tiyatro gruplarının sayısı artmaya başlar. Aradaki on yıllık çatışma ve şiddet konjonktürünün buna neden olduğunu iddia etmiştik. Lakin yine de 80’lerle gelişen II. Dalga Kadın Hareketinin “bağımsız feminist hareket” algısı, kadın kadına tiyatro pratiğine esin verir. Feminist Tiyatrocular gibi, şimdi yer vereceğimiz kadın grupları da bu kadın hareketiyle bağlantılı birer kamu olarak şekillenir.

Ankaralı **Kadın Tiyatrosu** adlı grup Ağırlıklı üniversite öğrencilerinden oluşan bir çevre özelliği taşıyan bir gruptur ve grubun pratiği, “bilinç yükseltmelerle” başlamıştır. Tiyatroyu da “feminizmi öğrendikleri yer” olarak tarif ederler. Tiyatroyu bir amaç değil araç olarak ifade ederler:

“...birçoğumuz aynı şeyi söylüyoruz biz tiyatrocular değiliz, tiyatro yapıyoruz ama amacımız tiyatro değil gerçekte. Bizim tek ortak noktamız feminizm ve aslında sözümüzü söylemenin en rahat yolu çıkıp oynamak. Kendi aramızda şarkı söylemeye alıştık, kendi aramızda oyun oynamaya alıştık, sokaklara biraz alışık değiliz, ama

⁷³ Tezin kapsamı nedeniyle, “bir örgütlenme ve eylem alanı olarak feminist tiyatro pratiği” incelenmeye çalışıldığı için, “feminist tiyatro grubu” yahut “kadın tiyatrosu topluluklarına” ve onlarla ilişkili yazar ve metinlere değinilecektir. Halbuki 2010’lu yıllara gelindiğinde, bilhassa Türkiye tiyatrosunun *fringe*’i diyebileceğimiz bölgede, kadın meselesinin merkeze alındığı daha pek çok prodüksiyon, oyun, metin ortaya çıkacaktır ama bu tezde vurgu kendisini “feminist tiyatro” yahut “kadın tiyatrosu” olarak tanımlayan gruplarda bırakılacaktır. Diğer yandan bu bölümde yer verilen topluluklar, feminist tiyatro ve kadın tiyatrosu topluluklarını bir araya getirme anlamında önemli bir buluşma zemini sağlayan, hatta bu anlamda yakın tarihteki tek etkinlik olan “I. ve II. Uluslararası Sahne ve Kadın Feminist Tiyatro Festivali”nde bir şekilde yer almış gruplar olacaktır. Nitekim, feminist tiyatro toplulukları hakkında sınırlı yazılı belge ve olgusal veri, bu etkinlik üzerinden yapılan söyleşiler ve bu buluşma üzerinden yazılmış bir tezden doğru ortaya konabilmiştir.

hemen alışabiliyoruz. Feminist olmayı öğrendiğimiz yer oldu aslında Kadın Tiyatrosu.”⁷⁴

Oyunlarını bir iki kez sahnede sergileyen, daha ziyade sokakta, sendikalarda, varoşlarda oynayan, 2007 senesine kadar oyun yapmaya devam eden grup, bu seneden sonra da birlikteliğini sürdürmüş ama yeni oyun üretmemiştir. Tarihi boyunca yazar, yönetmen, oyuncu tarzı işbölümlerine gitmemiş, yapıdaki herkesin her sorumluluğu aldığı bir işleyiş yürütmeye çalışmışlardır. *Adı İsmet* adlı oyunda, farklı İsmet’ler üzerinden, farklı hegemonik erkeklik biçimlerini ve eril şiddeti işlemişlerdir. *Kırmızı* cinsellik ve şiddeti, bir kadın ve bir erkeğin ilişkisi, ayrıca her ikisi de şiddete maruz kalmış bir akademisyen kadın ile bir temizlikçi kadının sohbeti üzerinden tartıştıkları oyundur. Bir kız çocuğunun gözünden savaşı işledikleri oyun *Daye Wan Ez Kuştim* Kürtçe bir oyundur. *Maria* adlı oyunlarıysa, köylerinin basılacağı haberini alan kadınların dağlara çıkıp bir şenlik başlatması, köy basıldığında da kendilerini uçurumdan atmalarını anlatan, İtalya’da geçen bir şehir efsanesine dayandırılan bir oyundur. Kadın Tiyatrosu feminist tiyatro yaparken, solcu yoldaşlarının da çok eleştirisine hatta “etek boylarına değin” ataerkil yargılarına maruz kalmış, bununla da mücadele etmek zorunda olmuşlardır. Feminist tiyatroyu “aktif bir feminist teori üretiminin pratiği” olarak görürler.⁷⁵

Tiyatro Öteyüz 2001 yılında Ankara Batıkent Halkevi çatısı altında tiyatro yapmaya başlayan kadın tiyatro grubudur; topluluk 2006’da dernekleşerek üretimine devam eder. (2009 itibariyle 30 kadın olarak yola devam etmektedirler.) Kadınların her biri amatör tiyatrocudur; daha ziyade bir mahalle tiyatrosu niteliğinde olan toplulukta temel hedef kadınların gelişimidir. Tiyatro bu grup içinde de “bir amaç değil araç olarak” tarif edilir; üretim biçimi olarak Ezilenlerin Tiyatrosu formundan yararlanırlar. Topluluğun “fikir babası” ve yönetmeni bir erkektir. Daha ziyade kadın tiyatrosu olarak tarif edebileceğimiz topluluk kendisini feminist bir tiyatro olarak tarif

⁷⁴ Varlı, Gül, *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, 2010., s. 135

⁷⁵ Varlı, Gül, a.e., s.94.

etmez. Dünya görüşlerini ve dramaturjik eksenlerini de daha ziyade sınıf eksenli tarif ederler. Oyunları ve temalarını özetle şöyle tarif ediyorlar:

“2001 yılında “İşte Evimiz” adlı oyunla kira ve ‘kiracı’ olmak sorununu, 2002 “Deli Kız” adlı oyunla sevgiye açlığımızı, sevgi ihtiyacını, 2002 yılında “Düşler Gerçekti” adlı oyunla darbelerin hayatımıza etkisini, 2004 yılında “Simit Yuvarlaktır” adlı oyunla politikanın yuvarlaklığını, 2004 yılında “Şirket” adlı oyunla kapitalizmin kadına etkilerini, 2005 yılında “Bohçacı” (sokak oyunu) adlı oyunla şiddeti, 2005 yılında “Sağlıklı Günler Hastanesi” adlı oyunla sağlıkta dönüşümü, 2007 yılında “Kara Ana” adlı oyunla töreyi anlattık, 2009 yılında, ”Gecekondu” adlı kentsel dönüşümü anlatan sokak oyunu ile insanlarla buluştuk.”⁷⁶

Gül Varlı tez çalışmasında topluluğun feminizmle kurduğu ilişkiyi şöyle tarif eder:

“...sahnelenen oyunlarda, feminist kuramın eleştirdiği ve değiştirmeye çalıştığı klasik metinlerdeki olay örgüsü ya da kadınlık ve erkeklığe dair kalıp yargılar tekrar edilmektedir. Buna neden olan temel faktör de feminist teorinin grup içinde kullanılmamasıdır. Tiyatro Öteyüz’ün bir kadın tiyatrosu olmasının yanı sıra, daha çok sınıf hareketine bağlı bir tiyatro anlayışı gelişmesinin temel nedenlerinden biri tiyatro yönetmeninin erkek olması ve feminist tiyatrodan beslenmek yerine yalnızca Ezilenlerin Tiyatrosu’ndan beslenmeyi tercih etmesidir. Grup içinde birçok oyuncu da paralel şekilde, feminizmin kadın erkek ayrımcılığı olduğunu savunmaktadır. Diğer taraftan paylaştıkları ortak kadınlık deneyimine önem verdiklerini ve kadınların ortak bir ezilmişliği olduğunu ifade etmektedirler. Tiyatronun erkek bir yönetmeninin olması, birçok alanda olduğu gibi, grup içinde cinsiyetin önüne sınıf hareketinin çıkmasına neden olmaktadır. Tiyatro deneyimini paylaşan kadınlar ise feminizmin getirdiği eleştirilere karşı, yönetmenlerini korumaktadırlar.”⁷⁷

Topluluk Ankara’da ve Ankara dışında oyunlarını sergileme fırsatı bulur. Oyunlarını zaman zaman sadece kadın seyirciye de oynar ama bu bir tercih değil, fiili durum olur. Seyirci arasında kadın erkek ayrımı yapmayı doğru bulmazlar.⁷⁸

Söyleşilerde topluluk üyeleri, kadın tiyatrosu yapmanın kendileri açısından “bireysel bir yaşam kurma” noktasında çok rahatlatıcı olduğunu vurgularlar; bir anne, eş, sevgili olarak değil, bir birey ve bir kadın olarak... Tiyatro çalışmaları sayesinde,

⁷⁶ Sönmez Ayaşan, Gümüş, Pınar, ‘Feminist Tiyatro Festivalinin Ardından’, 5 Nisan 2019 tarihinde <http://www.mimesis-dergi.org/2010/02/feminist-tiyatro-festivali%E2%80%99nin-ardindan/> adresinden ulaşılmıştır.

⁷⁷ Varlı, Gül, a.g.e., s.98.

⁷⁸ Sönmez, Gümüş, a.g.y.

sorgulamalara maruz kalmadan eve geç gelme, tek başına gelme, üretim yapabilme özgürlüğünü kazanırlar. Tabii, grup kadınlardan oluştuğu için kadın tiyatrosunun bir miktar da “izin verilen, tehlikesiz görülen” bir yönü olduğunu belirtir “aslında ancak bu kadar özgürüz” derler; ironinin farkındadırlar. Prodüksiyonlarda kendilerine en fazla heyecan veren şey, araştırma, birlikte tartışma ve öğrenme sürecidir onlara göre.⁷⁹

Topluluk açısından en büyük eksikliklerden biri de oyunlarının çoğunun yazılı hale getirilmemiş olmasıdır. Gül Varlı'nın, Öteyüz'den izlediği oyunlardan birine, töre ile ilgili oyunları *Kara Ana*'daki feminist dramaturjiye dair yorumu şöyle:

“*Kara Ana* adlı oyun töre ve namus cinayetlerini konu almıştır. Kırsal alanda yaşayan Kara Ana ataerkinin sözcüsüdür, erkeklerin verdiği kararlar onun aracılığıyla kadınlara iletilir ve uygulanır. Kara Ana, namusu kirlendiği gerekçesiyle kendi kızı Sibel'i öldürmeye teşebbüs etmiş ve ataerkil sistemde erilleşmiştir. Fakat bir çoban tarafından kızı Sibel'in kurtarıldığını bilmemektedir. Sibel şehirde büyür ve gazeteci olur. Kendi köyünde evliliğe zorlanan genç bir kadının sevdiği erkekle evlenmesine yardımcı olur. Onu öldürmeye çalışan annesiyle, kimliğini açıklayarak, yüzleşir. Oyun iyi niyetle töre ve namus kavramlarını eleştirmek için yazılmış ve sahnelenmiş olsa da aslında, geleneksel tiyatrosunun kurguladığı kadın imgelerini kullanmıştır. Şehirden gelen kurtarılmış bir kadının, köydeki öteki kadını kurtarması oyunu feminist perspektif açısından incelendiğinde, geleneksel bir metin haline getirir. Bunun yanında şehirdeki kadının namus ve toplumsal cinsiyetle ilgili yaşadığı ikilemler göz ardı edilir. Kadınların kadınlara yaptığı baskı ve ikincileştirmenin altı çizilirken, bunun altında yatan temel sorunun ataerkil düzen ve kadının metalaştırılması olduğuna yer verilmemiştir.”⁸⁰

Kadınlar Sahnesi bir sendika tiyatrosudur; İstanbul II. No'lu Eğitim-Sen çatısı altında öğretmen kadınların kurduğu, amatör, sadece kadınlardan oluşan bir topluluktur. Sendikayı aynı zamanda bir mücadele alanı olarak benimserler; sendikal hareket içinde bir kadın tiyatrosu olarak var olabilmek için de oradaki erkeklikle mücadele etmek durumunda kaldıklarını ama sendikal alana seslerini duyurabilecekleri, dönüştürebilecekleri politik bir alan olarak değer verdiklerini

⁷⁹ Varlı, Gül, a.g.e., s.40.

⁸⁰ Varlı, Gül, a.e. s.100.

belirtirler. Bu nedenle sadece kadınlardan oluşan bir topluluk olmalarına rağmen, seyircileri karmadır. Üretim sürecinin ise “her aşamasında kadınların olması” gerektiğine inanırlar; böylelikle kadınlar sadece oyuncu olarak kalmayacak, geleneksel olarak erkeklerin işgal ettiği yazarlık, yönetmenlik, teknik alan gibi alanları da doldurabileceklerdir. Kadın tiyatrosunu aynı zamanda “kadın tarihi” yazmanın bir yolu olarak da benimsediklerini belirtirler; çalışmalarında sözlü tarih metoduna sık sık başvururlar. Örneğin ilk çalışmalarda, kendilerinin “sözlü tarih” olarak ifade ettiği, yine ‘bilinç yükseltme’ diyebileceğimiz belli paylaşımlarda bulunmuşlar, kadınlık deneyimlerinin ne kadar da “ortak olduğunu” keşfetmişlerdir. Sözlü tarih çalışmasını ilerleterek, doğaçlamalarla oluşturdukları *Öyküm Yok* adlı oyunlarını bu birlikteliğin ilk ciddi meyvesi olarak tarif ederler; oyun kamusal alan, taşrada namus, bekaret, şiddet, korku, beden, taciz, kumalık, çalışan kadın olmak gibi kadınlık deneyimlerini anlatan episodlardan oluşan bir oyundur. Hemen ardından Kadınlar Sahnesi Elif Şafak’ın *Baba ve Piç* adlı romanını, üç yıllık bir çalışma sonucunda *Nar Taneleri* ismiyle oyunlaştırır. Oyun yine sadece kadın oyuncular tarafından icra edilir ve feminist dramaturjiyle adapte edilir. Fakat o dönem romanın yaratmış olduğu şiddetli tartışma nedeniyle romanın yazarı, romanının oyunlaştırılmasına itiraz eder; grup oyunun -sadece bir kez- seyircili genel provasını alabilir ama oyunu sürdürmez.⁸¹ Faaliyetlerini “kadın tiyatrosu” olarak niteleyen topluluk etkinliğine devam etmemektedir.

Tiyatro Boyalığı 2000 yılında bir feminist tiyatro topluluğu olarak kurulur; kendilerini “kadın tiyatrosu” olarak betimlerler. Topluluk sadece kadınlardan oluşmaz, erkekler de zaman zaman grupta yer alır ama kadınlar ağırlıktadır. Boyalığı profesyonel bir tiyatro topluluğudur; temel hedeflerini “tiyatro alanını dönüştürmek” olarak tarif ederler. Topluluğun kurucularından Jale Karabekir, oyuncu merkezli bir tiyatro olmadıklarını, dramaturji merkezli bir tiyatro olduklarını vurgular (topluluğu İstanbul Üniversitesi Tiyatro ve Dramaturji mezunları kurmuştur); oyunlarda feminist dramaturji ve feminist tiyatro teknikleri geliştirmeye çalışırlar. Klasik metinlerin yapı bozumu, mitlerdeki kadın imgelerinin sorgulanması yönünde çalışmalar yaparlar.

⁸¹ Varlı, Gül, a.e., s.155.

Aslında, Tiyatro Boyalığış feminist tiyatro içinden üç farklı alanla ilgilidir; profesyonel ekiple yürüttükleri *alternatif tiyatro*, profesyonel yahut amatörlerle birlikte yürüttükleri *okuma tiyatrosu* ve amatörlerle yürüttükleri *ezilenlerin tiyatrosu*. Bilhassa kadın gruplarıyla yürüttükleri forum tiyatrosu/ezilenlerin tiyatrosu çalışmalarını, çalıştıkları kadınların hayatlarına ve kendi hayatlarına dönük dönüştürücü potansiyelinden ötürü önemserler. Okuma tiyatrosunda ele aldıkları (örn. *Şair Evlenmesi* ya da *Vatan Yahut Silistre* gibi) geleneksel metinleri değiştirmez, metnin feminist dramaturjisini yapıp sahneleme tekniklerinde feminist uygulamalar geliştirmeye çalışırlar. Ayrıca, dramaturg ve kurucu Jale Karabekir, feminizmin sadece kadın eksenli bir şey olduğunu düşünmediği için örneğin *Çernobil'den Sesler* gibi ekoloji eksenli bir oyun yapmanın da feminist dramaturjiyle bağdaştığını düşündüğünü belirtir. “Dil, din, etnisite, ekoloji meselelerinin her biri toplumsal cinsiyet kadar feminist tiyatronun kapsamı içine girer çünkü hayatlarımızı doğrudan etkileyen faktörlerdir.”⁸² Tiyatro Boyalığış’un ürettiği oyunlar ve temalarına kabaca değinecek olursak, *Kadınlar Savaşı (Bu Bir Oyun Değildir!)* bir *Lysistrata* uyarlamasıdır. *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire medyada yaratılan kadın imgelerine dönük bir eleştiriyle başlar ve devamında yalnızlık, delilik ve hayatta kalma temaları üzerine gider. Bavullar, kadının erkekliği bir yük gibi sırtında taşıdığı, bu yükün ağırlığı ile kendi hayatının ritmini kuramayışı üzerinedir. Böyle Bir Aşk Masalı*, Ferhat ve Şirin mitinin feminist yapı bozumla yeniden üretilmeye çalışılmış formudur. *Tahtrevallide Aşk* kadın, erkek karışık bir grubun aşk hikâyelerinin derlemesidir.

Kendine Ait Bir Tiyatro Eskişehir’de ilk kez 2006 yılında Başka Kültürevi çatısı altında, bir atölye faaliyeti olarak bir araya gelmiştir. “Kadın mücadelesinin önemini vurgulamamanın ve daha fazla politize etmenin” bir yolu olarak tiyatro yaptığını belirten bir gruptur. Grup üyelerinin yarısı farklı yaş ve meslek gruplarından kadınlardan, diğer yarısı öğrenci kadınlardan oluşur. Sokak etkinlikleri dışında oyunlarını kadınlara sergilerler; bu noktada çok eleştiri alsalar da, kadın kadına gösteri formunun katılımı ve tepkileri özgürleştirdiğine, mücadelenin ciddiyetini arttırdığına, bu deneyimden kazanılanın gündelik hayata taşınması gerektiğine inanırlar. Grup

⁸² Varlı, Gül, s.169.

üyelerinin çoğu kendini Sosyalist Feminist olarak tanımlar, tanımlamayanlar da, feminist mücadele üzerine tartışmalara dahil olur. Başka Kültürevi Kadın Araştırmaları Atölyesi'nin gerçekleştirdiği tartışma ve okumalardan beslenirler. İlk oyunları *Bir Kavanoz Hikayesi* 2007-2008'de sergiledikleri, Eskişehir'de 1000 kadına ulaştıkları, “kadın doğulmaz, kadın olunur” ifadesi üzerine, “ama nasıl olunur”u tartışan bir oyun. 2009 yılını sokak etkinlikleri ve yeni projelerinin teması üzerine tartışmalarla geçirirler. *Herşey Beleş* adlı oyunları ise, kadınların “kendi ayakları üzerinde” durdukları “ilüzyonu” üzerine; “kadınların ancak tepetaklak durdukları bir dünyada yaşayabildiklerini” öne sürerler. Oyunda, hayatın bu haliyle organize edilmesinden ancak erkeklerin çıkarı olduğunu, kadınların cinayetler, taciz, yüksek siyaset açıklamalarıyla vs. sürekli hizaya sokulmaya çalıştıklarını, bedava iş gücü ürettiklerini anlatırlar. Oyunu üretirken, form olarak, “tüm bunlara itirazı olan kadınların toplandığı alternatif bir kadın programı” doğaçlamalarından yola çıkarlar. Yeni metinler üretmek suretiyle kadın mücadelesine ürün ve tartışma anlamında katkı sunmaya devam edeceklerini belirtmektedirler.⁸³

Ankaralı grup **Yeraltı** 2003 yılında kurulmuştur. Topluluk karma bir topluluktur; “tüm üretimlerinde cinsiyetçi ideolojiyi sorunsallaştırdıklarını” belirtirler, diğer yandan 2005 yılı itibariyle Yeraltı'ndan bazı kadınlar “feminist atölye” başlığı altında, kadın kadına çalışarak feminist oyunlar da çıkartmaya başlamışlardır. 2005 yılında grubun tamamı Franca Rame'nin *Ben Ulrike Bağırıyorum* oyununu uyarlayarak, Uğur Kaymaz cinayetini konu alan *Ben Makbule Bağırıyorum* uyarlamasını üretir. 2006'da sadece kadınlar *Gölgenin Kadınları* adlı kadın oyununu çıkartır. 2007'de İbsen'in *Denizen Gelen Kadın* adlı oyunu yine karma grup tarafından sahnelenir; ardından bir erkek ve bir kadın üye bu oyundan hareketle, cinsiyetin performatif kuruluşu üzerine bir atölye çalışması üretir. Sonra yine sadece kadınlar, *Seyirlik Dedikodular* adlı, kadın köy seyirlik oyunlarındaki form ve mizahtan faydalanan, kadın kadına paylaşımlarla ortaya konmuş hikayelerden hareket eden oyunlarını yapar; oyun seyirciyi de sürekli oyunun içine dahil etmeye çalışan bir oyundur. Gerçi grup verimli bir dahiliyetin ancak birkaç kez yakalandığını, “Tanzimat

⁸³ Sönmez, Gümüş, a.g.y.

itibariyle ehilleştirilmiş seyircinin” tatmin edici katılımını sağlayamadıklarını belirtir. Bu oyunu sadece kadınlara sergiledikleri birkaç verimli gösterim yapmışlar ama karma seyirciye oynamayı tercih etmişlerdir. Diğer yandan topluluğu feminist bir topluluk olarak tanımlamadıklarını, “bütün üyelerin feminist olmadığını fakat bütün üyelerinin feminizmi, dayanışma ve birlikte mücadele etme alanı olarak gördüğünü” belirtirler. Feminizm üzerinden temel kaygının “feminist tiyatro yapmaktan çok, tiyatroyu feminist yapmak” olduğunu ifade ederler.⁸⁴

1990’lı yıllardan 2010’lu yıllara dek getirdiğimiz bu tarihsel akışta, daha önce ya da daha sonra kurulmayacak kadar çok kadın tiyatro grubu kuruluyor ve bu gruplar asli unsurları kadınlardan menkul çalışmalarda kadın tiyatrosu ve hatta çoğu zaman feminist tiyatro faaliyetini sürdürüyorlar. Estetik ve sanatsal açıdan üretimleri farklı düzeyler arz eden grupların hemen hepsi aktivist nitelikli, feminist politik çalışmalar yapıyorlar. Eylemsel yönü daha vurgulu bu çalışmalar, katılımcıları açısından ve seyircileri açısından feminist bir politikanın egemen olduğu kamusal alanlar kurguluyor ve bu anlamda kamusal alanı ve katılımcıların da yaşam biçimini dönüştürüyor, değiştiriyorlar. Bu noktada feminist hareketle bir diyaloga giriyor, oradan etkileniyor ve orayı dönüştürüyorlar. Ayrıca Nancy Fraser’ın bir geri çekilme, mevzilenme alanı olarak tanımladığı karşıt kamu kavramının altını doldurarak, güçlendikleri kadın kadına alanlardan, karma alanlara da güç ve enerji taşıyorlar.

Dolayısıyla, kadın hareketinin Türkiye’de de tiyatro alanını değiştirdiğini, devrimciyeştirdiğini, sadece bu kadın topluluklarına bakarak bile söyleyebiliriz. Feminizmin karma topluluklarda çalışan tiyatrocular açısından feminist dramaturji aracılığıyla gerçekleştirdiği kavramsal, kuramsal dönüşüm bu tezin “kadın kadına çalışmaları” konu alması nedeniyle konu edilmemiştir; halbuki feminist dramaturji her tür çalışma ortamında alternatif bakış, üretim ve tartışma ortamlarının önünü açmış, toplumsal cinsiyet tartışmasını, yerleşik cinsiyet algısına karşı, gündeme taşımıştır. Ayrıca proje bazlı bir araya gelip dağılan yahut örneğin Esmeray adlı transseksüel oyuncu gibi -bir grup yapısı içinde değil- bireysel üretimlerde bulunan kadınların

⁸⁴ Sönmez, Gümüş, a.g.y.

üretimleri de yine “kadın topluluklarının” tarihsel dökümünün yapıldığı bu tezin içeriğine girmemiştir ama feminist tiyatro açısından ayrıntılı değerlendirilmeyi hak etmektedirler.

Tezin bundan sonraki iki bölümünde, diğer gruplara nazaran daha uzun bir tarihsel periyotta üretim yapan (1990-2013 arasında üretim yapmışlardır - ki topluluk 2019 itibariyle hala proje bazlı üretimlerine devam etmektedir) Feminist Tiyatrocular adlı grubun “kadınların tiyatrosu” formunda ürettiği iki oyunun metin, sahneleme ve alımlanma dramaturjisi yapılacaktır. *7 Kadın* ve *Bir Kadın Uyanıyor* Sevilay Saral tarafından, bu kadın topluluğu içinde üretilmiş “kadınların tiyatrosu” formunda oyunlar olmaları, “kadınlardan kadınlara” oyunlar olmaları anlamında diğer toplulukların üretimlerinden ayrışır; “karşıt kadın kamusu” oluşturma anlamında daha yakından bakılmayı hak eder. Ayrıca bu oyunlar kadın hareketinin önemli bir bileşeni olmuş bir kadın örgütü çatısı altında çıkmış oyunlar olmaları anlamında da diğer bahsi geçen toplulukların üretimlerinden farklı bir yerde dururlar. Özetle bundan sonraki iki bölümde Feminist Kadın Çevresi çatısı altında üretimlerini sürdüren Feminist Tiyatrocuların profesyonel bir yazar olan Sevilay Saral’la birlikte ürettikleri *7 Kadın* ve *Bir Kadın Uyanıyor* adlı oyunların nasıl bir kamusal alan algısı ile kurulup nasıl bir politik sanat / kamusal alan kurduğu daha ayrıntılı biçimde irdelenecektir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

BİR KARŞIT-KAMUSALLIK OLARAK 7 KADIN

7 Kadın kadınlardan kadınlara yazılmış ve sahnelenmiş bir oyundur. Oyun biçimsel olarak yedi farklı kadının kurduğu bir tartışma zemini, “bir kamusal alan” olarak okunabilir. Dramaturjik olarak bu kamu, Habermas’ın tariflediği “buruva kamusal alanından” çok Nancy Fraser’ın bunun eleştirisi olarak tariflediği “karşit kamusal alana” tekabül eder. Yani oyunda bir “karşit-kamu” kurulur. Halbuki, yedi kadının “kadınsı” özel meseleleri de sıkça konuştuğu bu “kapalı” odaya sistem “özel alan” tanımını yakıştırabilir; çünkü sistem kadına özel alanı yakıştırır ve özel alanı da bir ikilik içinde “kamusal alanın” karşısına yerleştirir, asla konu etmez. Fakat feminizmin “özel olan politiktir” şiarıyla, feminist dramaturji sayesinde bu feminist tiyatro örneği, özel olanı kamuya taşır. Diğer yandan kadınların tiyatrosu formunda oynandığı, yani sadece kadınlarla paylaşıldığı için, oyun kadın karşıt kamusu içinde “kamusallaşmaya” devam eder. Yani oyun dramaturjisinde kurulan karşıt kamusallık, oyunun alımlanma sürecinde de devrededir; seyirciyle oyun esnasında ve sonrasında (oyun fuayelerinde) kurulan ortam da bir karşıt kamusal alana tekabül eder. Bu nedenle, oyunun dramaturjisi ve biçemi arasında birebir bir örtüşme/tutarlılık vardır.

Bir politik tiyatro örneği olan *7 Kadın* oyunu, Feminist Kadın Çevresi çatısı altındaki tiyatro grubunun 8 Mart 2003’te bir deneme gösterimi yapıp ertesi yıl üniversite kampüsü dışına taşıdığı ilk oyunudur. Yani bundan evvelki oyunlar 8 Mart’lara özel sergilenen, daha eylemsel nitelikli kısa oyunlarken, bu oyun profesyonel bir sergilemeyle daha geniş kesimlerle buluşan ilk oyun metnidir. Ayrıca profesyonel alana açılmış olmasına rağmen, yine sadece kadınlara oynanmaya devam etmiş, bu anlamda Türkiye’de daha geniş kesimlerce tartışılan/karşılaşılan ilk “kadınların tiyatrosu” örneği olmuştur.

7 Kadın, öyküsel olarak, aynı saatlerde, aynı mekanda tesadüfen bulunan yedi kadının bir bomba patlamasıyla bir binanın altında kalması, altısının hayatını kaybedip birinin kurtulması üzerine kuruludur. Oyun karakterleri ve seyirci oyunun sonunda bir enkaz altında olduklarını anlarlar. Yarı fantastik bir kurguya sahip oyun, patlamanın

ardından başlar; kadınlar boş, kapalı bir mekanda, bir nevi “arafta” gözlerini açarlar. Toz ve dumanın içinde, nerede olduklarını anlamaya, çıkışı bulmaya çalışırlar. Çok farklı kimliklerden, yan yana durmaz, birbirine benzemez yedi kadındırlar... Seks işçiliği yapan bir travesti, bir Barış Annesi, orta sınıfa mensup ‘evde kalmış’ bir abla ve onun aykırı kız kardeşi, ablanın devlet memuru olan milliyetçi arkadaşı, insan hakları aktivisti bir avukat ve bir gazeteci kadın... Bu yedi farklı kadın birbiriyle konuşmak, birlikte çıkışı aramak, kah işbirliği yapmak kah çatışmak, anlamadıkları yerde birbirlerine tahammül etmek zorunda kalırlar. Çünkü burada aynı alanı paylaşmak mecburiyetindedirler.

Önce politik bir nedenle, Kürt meselesi yüzünden buraya getirildiklerini düşünürler; bu bir gözaltı olabilir ve Kürt meselesi bu kadar farklı yedi kadının duruşlarını kesen bir şey olabilir diye tahmin ederler. Sonuçta kimi Kürt kimliğini sahiplenen bir ‘yurtsever’, kimi ‘Türk milliyetçisidir; yani kimi Kürt kimliğini asli kimliği olarak benimser kimi ise Kürt düşmanıdır. Kimi için Kürt, savaşın yarattığı hak ihlalleriyle ilgili davaların peşinde koşarken savunuculuğunu yaptığı, haklarını savunduğu insandır, kimi için ise cinsiyet kimliği nedeniyle şehre göçtüğünde ardında bıraktığı ailesi, geride bırakmak zorunda kaldığı kimliğidir. En depolitik olan Nergis’in bile geçmişinde, görücüye gelen, hoşlandığı, ama Kürt olduğu için reddettiği bir Kürt delikanlısı vardır. Yani bu mesele hepsini “kesen” bir meseledir. Bu nedenle önce korkarlar; çünkü devletin, Kürt meselesi yüzünden içeri aldığı vatandaşlarına uyguladığı zulüm, her birinin bilincine ya da bilinçaltına kazınmıştır.

Bunun Kürt meselesiyle ilgili olduğuna dair net bir kanıt bulamayınca, “yedi” sayısını anlamlandırmaya çalışırlar. Neden yedi kadın? Acaba ölenin yedisi midir bu? Acaba ölmüşler midir? Hayır deyip, bu kez başka bir ortak noktadan, regl anılarından bir çıkış bulmaya çalışırlar. Bu olsa olsa ‘reglin yedisidir’ derler ve her biri regl anılarını anlatmaya başlar. “İlk kan” benzetmesiyle anlatılan regl hikayeleri, bu kadar farklı kadın arasında bir deneyim ortaklığı hissi yaratır. Ama transseksüel kadının, hiç de dramatize etmeden “ilk kan hikayesi” diye anlattığı tecavüz hikayesi ile ortam buz keser.

“Ay bir regl anısı da ben anlatayım bari. Yanık tenli, kıvrıkcık saçlı, harika bir oğlan çocuğuydum. Bir akrabamız var, ne zamandır bana alıkıyor, ben de ona. Bir gece

ailecek bize geldiler. Misafirler içerideyken, herifçioğlu üzerime abanıverdi. Ben daha ne olduğunu anlamadan işini bitirdi. İlk sefer tabii, benim göt dayanamamış kanyor. Misafirlerin içinde, ayağa kalkmamla oturmam bir oldu. Koltuk hep kan. Ablam nasılsa durumu fark etmiş, beni bir kenara itti, o geçti oturdu yerime. Misafirler gidinceye kadar da oturduğu yerden kalkmadı. Herkes gittikten sonra bütün gece ağlaya ağlaya koltuğu temizledi. Canım ablam, o gün hayatımı kurtardı. Annem sorunca da suçu üstüne aldı. Adet gördüğünü söyledi. Çok sürmedi, ben de evden kaçtım zaten. (*Derin bir sessizlik olur.*)⁸⁵

Regl meselesi, ataerkil bir toplumda kadın bedenine dönük şiddeti her zaman barındırsa da, kadınların tatlı/komik en fazla da “acılı ya da acıklı” birer anısıdır; halbuki travestinin hikayesindeki şiddet kadınların tahammül sınırını zorlar. Fraser “makul bir kamusal alan kavrayışında, burjuva erkek egemen ideolojisinin ‘özel’ yaftası yapıştırarak konuşma dışı bıraktığı meselelerin ve çıkarların dışlanmasını değil, içerilmesini” savunur.⁸⁶ Çünkü Habermas’ın tahayyülündeki devrimci burjuva kamusal alanı, ortak bir iyi için konuşur. Halbuki burada konuşulan özel hatta mahrem olandır. Ve bu mahrem deneyimin içinde de, ataerkinin şiddeti gizlidir. Şilan’ın yediği tokat, Nergis’in regl kanını saklama çabası vs. içinde hep bu şiddet gizlidir. Sevgi’nin anlatısı ise bu şiddetin gizlenemeyecek şekilde açığa çıktığı bir hikayedir. Bu bir kere kamusallaştığında tartışılır, eleştirilir ve dönüştürülebilir bir şeye dönüşür. “Karşıt-kamu” terminolojisini ortaya atan diğer bir makalede Negt ve Kluge şunu savunur:

“Burjuva kamusal alanının en zayıf yanı bir bütün olarak toplumu temsil ettiği yönündeki iddiasıdır. Halbuki başta işçi sınıfı olmak üzere, toplumun tüm madun kesimlerini dışarıda bırakan bir iç çelişkiye haiz olan burjuva kamusal alanının bu madun kesimler açısından bir kullanım değeri yoktur.”⁸⁷

Sevgi açısından da cinsel arzusunu ve cinsiyet kimliğini özel alana hapsedip bastıran bu burjuva kamusal alanı söyleminin hiçbir kullanım değeri yoktur, çünkü o hem bir kadın hem de bir trans olarak o kamusal alandan iki kere dışlanmıştır. O nedenle kadınlar içinde de yine bir kadın olan Sevgi’nin hikayesi görmezden gelinmeye çalışılır, sessizlik ve dehşetle “özel” bir hikaye olarak yadsınır ama oyunun

⁸⁵ Saral, Sevilay, **7 Kadın**, BGST Yayınları, 2005, s.39.

⁸⁶ Fraser, Nancy, a.g.e., s. 125.

⁸⁷ Negt, Oscar, Kluge, Alexander, “Kamusal alan ve Tecrübeye Giriş”, Kamusal Alan içinde, Meral Özbek (der.), Hil Yayın, 2004, s.136.

dramaturjisi ve biçimi “karşıt-kamunun” da bu deneyimi dışarıda bırakma çabasını boşa çıkarır. Sevgi ilk kan anlatısının sessizlik ve dehşet yarattığını fark edince: “*Sizin anlattıklarınıza pek benzemedi tabii. İlk kandan aklıma geldi. Biraz da benzettim. (Özgür’e) Bu da ilk kan ama, değil mi?*”⁸⁸, der. Özgür lafı toparlamaya çalışır ama beceremez, sonunda konu kapanır. Oyun dramaturjisi ise evet, bunun da bir ilk kan hikayesi olduğunu, bir kadınlık deneyimi olduğunu söyler.⁸⁹ Onun da ötesinde bir ilk kan hikayesinin de bir tecavüz kadar şiddeti içinde barındırabileceğini gösterir. O dönem kadın hareketinin de Türkiye’de LGBTİ bireylerle diyaloga girmeye başladığı, LGBTİ karşıt kamusunun ve kurumlarının da kurulmaya başladığı dönemdir. Hem burjuva kamusu hem kadın kamusu hiçbir zaman homojen olmadığı gibi hep farklılıkları kucaklayan bir yapıda da olmamıştır; ama çoğulculuğun savunulduğu karşıt kamuların bu manada bir mücadele alanı, farklı deneyimlerle yüzleşme ve çatışma için bir zemin olduğunu söyleyebiliriz. Habermas, kamusal alanda, farklılıkların paranteze alınması ile bir eşitlik zemini/duygusu yakalamayı savunurken, Fraser eşitsizlik tamamen ortadan kalkana dek, farklılıkların paranteze alınmak bir yana “belirginleştirilmesi” gerektiğini savunur. Böylelikle farklılıklar çatışacak ve diyalektik bir ilişki içinde dönüşecektir.

Trans rolünü çalışan Özlem Pehlivaner rolü çalışma sürecinden bahsettiği yazısında şöyle der:

“Eskiden erkeğin bedenine sahipken sonradan kadın olan bir tiplmeyi yorumlayacaktım. Peki nasıl? Hiçbir gözlemim yoktu. Okuma ve araştırma çalışmalarına başladım. Heteroseksüel bir kadın olarak öncelikle kendimdeki heteroseksist bakışı sorgulamam ve ilk elden travesti ve transseksüellerin yürüttükleri ya da katıldıkları çalışmaları incelemem gerekiyordu. Okudukça sorularım arttı. Transseksüel arkadaşlarımızla da görüştim. Amargi Kadın Kooperatifi’nde çalışan Esmeray ve Lambda’dan Demet ile... Sorular sordum, sayısını unuttuğum sorular ve onlar beni sabırla yanıtladı. Bu okumalar, bu sohbet esnasında, Sevgi kafamda giderek berraklaştı.”⁹⁰

⁸⁸ Saral, Sevilay, a.g.y.

⁹⁰ Saral, Sevilay, a.e, s.84.

Görüldüğü gibi bir kumpanya yapısı içinde, tek yazar tarafından kaleme alınmış bir metin olmasına rağmen, oyuncunun katılımını kışkırtan bir modelde çıktığı için, oyun oyuncuların da karakterlerine dair araştırma yaptıkları, bir empati, diyalog ve dönüşüme girdikleri bir sürece dönüşüyor. Diğer yandan kuş bakışı baktığımızda, farklı karşıt kamusal alanlar arasında da bir diyalog için yol açılıyor; bu örnekte karşıt kadın kamusu LGBTİ kamusu ile diyaloga geçiyor. Nancy Fraser karşıt kamusal alanın net ve sınırları keskin bir kategoriden çok bir süreç olarak kavramsallaştırır. Karşıt kamuların tabakalı toplumlarda nasıl tartışma açıcı bir fonksiyona sahip olduğunu anlatırken, “*Bence karşıt kamu kavramı uzun vadede ayrılıkçılığa karşı işleyen bir tavır içerir, çünkü kendi içinde kamusal bir yönelimin kabulünü taşır.*” , der.⁹¹

Öyle bir an gelir ki, karakterlerden biri, Nergis, buranın bir yarışma seti olduğuna, “Türkiye Kadınını Seçiyor” adını verdiği bir yarışma programına kabul edildiğine, etrafta bir yerlerde gizli kameralar olduğuna inanır ve başlar diğer kadınlarla yarışmaya. Bu arada, burada alıkonulmalarının bir yarışma için bile olsa “yasal” olmadığını, medyanın bu derece “çıldıramayacağını” iddia eden avukat Barış’a, transseksüel Sevgi cevap verir: medyada “travesti terörü” başlığıyla yayınlanan haberlerin ardında trans kadınlara dönük nasıl bir şiddet döndüğünü açığa çıkaran hikayesini, vurucu bir tiratla anlatır:

“Bir keresinde gece çarka çıktığımız caddeye geldiler. Acar muhabirin biri bacaklarımızı çekip duruyordu. Başlangıçta pek ses etmedik. Ama çekim olduğunu anlayan müşteri kaçıyor. Biz de sertçene bir iki laf ettik adama. Adam korkudan kamerasını üzerimize fırlattı, sonra da silahını arkadaşımın bacağına doğrulttu. Silah ateş aldı. Adam kaçtı. Polisler de gelip bizi gözaltına aldı. Arkadaşım şimdi topallıyor. Ertesi gün bu haberi televizyonda nasıl verdiler biliyor musunuz? “Basın özgürlüğüne saldırı... Yine travestiler... Bir televizyoncunun kamerasını parçaladıktan sonra silah çeken travesti kendisini yaraladı. Burası İstanbul mu, Teksas mı?”⁹²

2003-2004 sezonunda seyirciyle buluşan 7 *Kadın* oyununa ait bu tirat tam olarak transların kamusal alanda özellikle geceleri, fuhuş sektörü üzerinden görünür oldukları, basında ise ‘travesti terörü’ başlıklarıyla sürekli düşmanlaştırıldıkları bir dönemde bu konuyu bu şekilde gündeme getirmiştir. Dolayısıyla burjuva kamusal

⁹¹ Fraser, Nancy, a.g.e., s. 119.

⁹² Saral, Sevilay, a.g.e., s. 44.

alanında oluşturulan imgenin arkasındaki gerçeği, kamusal görünümün ardında “gizli”, “mahrem” bırakılanı açığa çıkararak, kamusal imgeyi dönüştürür. Burada feminist dramaturji devreye girmiştir; bir feminist tiyatro oyununda yer alan trans imgesi, mainstream tiyatronun ürettiği klişe trans hikayelerinden ayrışan, o imgeyi boyutlandırılan, derinleştiren bir imge sunar. Karşıt-kamu, feminist kamu, burjuva kamusuyla diyolojik bir ilişkiye girer. Sonuçta trans/travesti bireylerin gündelik gerçeklerine yabancı bir seyircinin de, bu oyunu izlediğinde kendi algısında bir dönüşümün kapıları aralanabilir.

Transseksüel Sevgi bu tiradımı bitirir bitirmez ışıklar söner, yine baştaki şiddetli gürültü başlar. Karanlık bitip ışık tekrar yandığında herkes oradadır fakat Sevgi artık odada yoktur. Çok konuşan, sivri dillilik eden, ‘sistemi eleştiren’ elenir. Nergis, “tıpkı BBG evinde olduğu gibi”⁹³, der; Sevgi’nin gidişi ona göre ‘bunun bir yarışma olduğu’ yönündeki tezini desteklemektedir. Yarışmanın formatının böyle olduğunu düşünür, çünkü Nergis’e göre Sevgi ‘normal’ değildir; “...o bir kadın değil, travestiydi.”⁹⁴ Nergis bu şekilde bir rakibinin elendiğine sevinse de, diğer kadınlardan bazıları üzülür ve kaygılanır, çünkü onlara göre Sevgi karanlıkta “götürülmüştür” yani polislerce tutuklanmış, gözaltına alınmıştır, kim bilir başına neler gelecektir... Feminist dramaturji, hegemonik erkeklik olarak adlandırabileceğimiz bu sistemde, cinsiyet rolleri açısından anomali yaratanın, üstelik de hegemonik sistemi eleştirerek ona dil uzatanın, sivri dillilik edenin, oyun dışına itildiğinin altını çizer. En azından o dönem kamusal alanda izlenme rekorları kıran BBG tarzı bir yarışmanın kurduğu kamusal alanın kuralları böyle işler: Oyun sistemin sivri dillileri, sinirlenenleri, eleştirenleri öğüttüğünü ima eder. Bu yarışma üzerinden burjuva kamusal alanına bir gönderme yapılmaktadır. Sembolik olarak ise “kendini cesurca ifade eden” can verecek, reel dünyada artık ona yer kalmayacaktır. Ama bir yandan da yine sembolik olarak ‘ıstırap içinde arafta kapalı kalmış’ olan ruhu, kendini ifade ettiğinde azat olacak, araftan kurtulacaktır.

⁹³ BBG: Oyunun çıktığı dönem TV’de yayımlanan popüler bir yarışma programı “Biri Bizi Gözetliyor”.

⁹⁴ Saral, Sevilay, a.g.e. s.50.

Bir kişi eksildiklerini fark edince kadınlar neden Sevgi'nin elendiğini anlamaya çalışırlar. Nergis'in onun "bir kadın değil, trans olduğu" için elendiği, reyting amaçlı buraya getirildiği yönündeki iddiası üzerine, diğer kadınlar itiraz eder. Fakat bunun karşısında bir Türk milliyetçisi olan Neriman daha da transfobik bir söylem kurarak, "o kadın adamın" aslında burada olmayı hak etmediğini, çünkü onun bir "kadın" olmadığını, bunun "Türkiye" kamuoyu adına da büyük bir ayıp olduğunu söyler. Kürt kadın Şilan Neriman'ın iyice hırçınlaşmaya başlayan söyleminden rahatsız olunca, Neriman bu kez, başlattığı milliyetçi söylemin 'prim yapacağını' da düşünerek, yine hayali kameralara dönüp "aslında sadece cinsi sapıkların değil, bu Kürdün de elenmesi gerektiğini" söyler. "Bu Türkçe konuşmayı bile bilmeyen kadın, nasıl Türkiye'nin kadını seçilecektir?". Bu savından sonra, Şilan ona Kürtçe ağır bir iki laf edip sırtını döndüğünde ise, şöyle der:

"Ne istersen yap, benim damarlarımda dolaşan kan kırmızı beyazdır tamam mı? (Olmayan kameraya doğru) Ben göğsüne kazınmış Atatürk sevgisiyle büyütülmüş bir vatan evladıyım. O bize bir cennet bıraktı. (Şilan'ı gösterir.) Ama bunlar cehenneme çevirmeye çalışıyor. Evet, Türkiye her şeye rağmen cennet gibidir. Yurdumun dört bir yanında aynı anda dört mevsim yaşanır. Bir tarafta denize girerken, diğer tarafta kayak yapabilir, portakalla patlıcanı aynı anda yiyebilirsiniz. Türkçemiz! Güzel Türkçemiz dünyanın en eski, en gelişmiş dilidir. Bu güzel dili konuşmayı reddeden bu kadın, bölücü değil de nedir? Bir bana bakın, bir de şu kadına. Kılık kıyafet devriminden bile nasibini almamış bu kadın nasıl Türkiye'nin kadını seçilebilir?"⁹⁵

Histerik biçimde yaptığı Türkiye ve Türklük güzellemesinin ardından elenen Neriman'ın bizzat kendisi olacaktır. Nergis'e göre Neriman elenmiştir çünkü çok "politik" konuşmuştur, Nergis Neriman'ın yarışma gereği böyle 'yapmaması' gerektiğini, halkın politik konuşan kadınları sevmediğini" söyleyerek yine statükoyu savunan bir görüş beyan eder⁹⁶. Diğer yandan Neriman politik bir konuşma yaparken bir yandan da histerikleşir, soğukkanlı ve sinsice bir dil değil fazla açıktan düşmanca ve ayrımcı, gösterişçi bir dil kurar. Yine oyunun çıktığı dönem düşünüldüğünde, 90'lara kıyasla, 2000'lerin ilk on yılı, burjuva kamusal alanında Türk milliyetçiliğinin açıktan açığa yaptığı kafatasçılığa dair eleştirel söylemin güçlendiği, çünkü Kürt karşıt kamusunun da güçlü olduğu bir dönemdir; ırkçılar ırkçı söylemlerini kamuoyunun

⁹⁵ Saral, Sevilay, a.g.e., s.52.

⁹⁶ Saral, Sevilay, a.e. s. 53.

baskısıyla biraz ılımlılaştırmıştır diyebiliriz. Bu yüzden kamusal alandan ikinci kovulan Neriman olur. Bu bir anlamda da, oyun dramaturjisinin de Neriman'a kestiği ceza olarak okunabilir. Diğer yandan oyunda en sert biçimde eleştirilen Neriman'ın bile erkek şiddetine maruz kaldığının, kocası tarafından fiziksel şiddete uğradığının altı çizilir. Altınlarının çalındığını, hatta oradaki kadınlardan biri tarafından çalındığını iddia edecek kadar fütursuzlaşan Neriman'ın kadına yönelik şiddet hikayesi üzerinden paylaştığı bir "kadınlık deneyimi" vardır. Neriman bu hikayenin üzerini örter ve şiddet döngüsünün devamına hizmet eder ama o hikaye sahnede bir kere açığa çıkmıştır ve "özel olan politiktir", tartışmaya açılmıştır. Sohbet esnasında, çektiği rahatsızlıktan dolayı bilinci gidip gelen Elif en son kendisinin Mecidiyeköy civarında olduğunu anımsayınca, diğer kadınların da hafızası tetiklenir: hepsi bir şekilde en son Mecidiyeköy civarında olduklarını anımsarlar. (Şilan o civarda gece kağıt toplamaya, Sevgi ise gece işe çıkmıştır, Neriman o binada Nergis ve Özgür'e konuktur, Barış ise yine o binada oturmaktadır.) Kadınların sembolik araf bölgesine kapatılmadan önce, aynı mahalde bulduklarını öğreniriz.

Özgür, kızı için kaygılanan Barış'a, Neriman'a gerçekten hakaret davası açıp açmayacağını sorduğunda, Neriman hiçbir zaman hakaret davası açmak gibi bir lüksünün olmadığını, daha ağır davalara koşturduğunu, katillerle uğraştığını söyler. Ama devlet ya da medya her kim tarafından burada alıkonulduklarsa, hele bir yarışma programı için burada tutuluyorsa, işte o kanalı ciddi şekilde dava edeceğini söyleyerek meydan okur (s.59). Bir sonraki karanlıkta kaybolan Barış'tır. Bir insan hakları aktivisti olan Barış'ın doğrudan iktidarı hedef alan ilk konuşmasında elenmesi tesadüf değildir.

Şilan yoldaşı Barış gittiği için üzülür ama avukat hanımın kızına kavuşacağını düşünerek teselli eder kendini. Elif'in sıkıldığını görünce de onu eğlendirmek için Kürtçe bir türkü söyler. Ama söylediği türkü o kadar hüznüldür ki, ortamı şenlendirmek bir yana herkesi hüzünlendirir. Bunu fark edince de yine Kürtçe bir halay söyler. Biraz olsun ferahlayan ortamdan istifade Özgür, Şilan'a neden Elif'e bu kadar düşkün olduğunu sorar. Zorla da olsa Şilan hikayesini anlatır: Elif'i dağda yitirdiği kızına benzetmiştir ve kızının adı da Elif'tir. Gerilla iken çatışmada can veren kızının cenazesini bile görmemiş, kızını gömemiştir. Ardından şehre göçmek zorunda

kalmışlardır. Kızı için hiç ağlamamış, onunla hep gurur duymuş ama onu çok özlemiştir. “*Canım çıksa da yanına gitsem*”, der, “*ellerini tutsam, saçlarını koklasam*”⁹⁷. Işık karardığında, o da araftan göçer, sembolik olarak kızının göçtüğü öte dünyaya gider, can verir.

Şilan’ın gidişini Nergis gerilla annesi olmasına bağlar. Onu da söylediği türküyü de sevmiştir... Ama yine de, yani “*Neriman gibi düşünmese de*” Kürt olduğu için onun varlığını pek de içine sindiremediği bellidir. O yüzden Şilan da elenmeye yazgılıdır ona göre.

Şilan bir Barış Annesi’dir. Kamusal alana annelik kimliği ile çıkan; özel alandaki annelik rolünü kamusal alana politik bir talep konusu haline getirerek taşıyan kadınlardandır. Barış talep etmektedir; kaybettiği kızı Elif’inin ve kaybedilen binlerce çocuğun acısına karşı. Hem de geride kalan üç çocuğunun yaşayacağı dünya için barış talep eder. Handan Çağlayan Kürt annelerinin kamusal alana dahil olma sürecini şöyle özetler: “*1990’lı yıllara gelindiğinde olağanüstü halin, faili meçhul cinayetlerin ve kayıpların boyutu, Kürt kadınların örgütlü bir mücadeleye girişerek Cumartesi Anneleri ya da kayıp anneleri gibi isimlerle kamusal alanda hak mücadelesi vermeye başlamalarıyla görünür kılınıyor. Anne kimliği, 1999 yılında Barış Anneleri grubunun oluşumunda da temel bir motif olarak karşımıza çıkıyor.*”⁹⁸ Dolayısıyla annelik kimliğinin siyasi bir kimlik haline getirilişi ile Kürt kadınların kamusal alana dahil olma sürecini birlikte okumak gerekiyor.

Rolü oynayan Aysel Yıldırım “*7 Kadın bir Barış Anasını oynadığımız ilk oyunumuz; ama aslında biz onları yıllardır kadın hareketinden tanıyoruz. Analar eylemlerde, platformlarda yan yana durduğumuz kadın arkadaşlarımız. Şilan rolünü çalışmaya başlarken kafamda mitinglerden onlarcasının yüzü vardı.*”⁹⁹, der. FKÇ’li topluluğun kadın hareketi ile organik bağı her tür üretim süreçlerini şekillendiren bir unsurdur. “*Barış Anaları anneliği yeniden tanımlıyor bir bakıma; ataerkinin özel alana kapatmaya çalıştığı annelik kimliğini kamusal alanda görünür kılıyor,*

⁹⁷ Saral, Sevilay, a.e., s. 61.

⁹⁸ Çağlayan, Handan, **Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu**, İletişim Yayınları, 2007, s.169.

⁹⁹ Saral, Sevilay, a.e., s.87

*mücadeleci bir kimliğe dönüştürüyor*¹⁰⁰, der. Şilan bir yandan oyunda kadın ortamındaki dayanışma ve samimiyeti en fazla taşıyan, destekleyen kadınlardan biridir. Şilan medyadaki “Doğulu cahil kadın”, “töre cinayeti kurbanı kadın” yahut “terörist kadın” temsillerinin dışında bir Kürt kadın kimliği inşa eder. Çocuğunu çatışmada kaybetmiş bir Barış Annesi olarak edindiği politik kimliği de diğer kadınlarla arasında bir gerilim değil, diyalogun önünü açar. Milliyetçi söylemleri karşısında Neriman’a ise karşı çıkar, onunla çatışır. Ama ‘terörist’, ‘kurban’ yahut ‘cahil’ kadın klişelerinin çok ötesinde empati geliştirebildiğimiz bir kadındır. Bu anlamda da *7 Kadın* oyunu bir karşıt kamusalılık aracı olarak değerlendirilebilir.

Elif sırasıyla giden kadınları anar saçları üzerinden; her kadının kendine hastır saçları. Hem de sevgiyle anar. Sohbet esnasında, buraya tıklmadan evvel terör saldırıları üzerine bir yazı dizisi yazdığını hatırlar. Terör meselesine dair Nergis ve Özgür’ün tavırları yine farklıdır. Nergis terörü lanetlerken Özgür durumun daha çelişkili olduğunu farkındadır. *7 Kadın* oyunu “11 Eylül saldırıları” konjonktüründe yazılmış bir oyundur; Özgür’ün söylemi aslında “terör”e hegemonik bakışı eleştirir. Egemenler terörü insana kıydığı için lanetlerler ama bu ikiyüzlülüktür çünkü diğer tarafta çok daha fazla insanı egemen konumdaki Batı katletmekte ama buna terör denmemektedir. Özgür de, “birilerinin acı çekmesi, diğerlerinin düşünmesini sağlayacaksa buna da bir şey diyemem”, der. Sanki Judith Butler’ın ‘yası tutulmayanlar’ dediği, ‘değersiz kurbanların’ varlığını, değerli kurbanların ölümü sayesinde hatırlayacaksak, burada bir adalet görmektedir Özgür. Bu konuşmasının ardından Özgür de “elenir”.

Elif ile baş başa kalan Nergis ise pes etmiştir. Bunun bir yarışma olmadığını farkındadır ve kardeşini özlemiştir, o da gitmek istiyordur. Elif’e “Bizi yazacak mısın?” diye sorar, Elif yazacağını söyler. Elif Nergis’ten kendisini yalnız bırakmamasını ister. Nergis ise ona yalnız olmadığını, ‘gün ışını izlemesini’ söyler: Reel dünyada enkaz kaldırma operasyonu başlamıştır, diğer altı kadın Elif’i gün ışığına yönlendirir.

¹⁰⁰ Saral, Sevilay, a.g.y.

Reel dünyadan bir dış ses, arama kurtarma çalışmaları sonucu altı kadının cesedine ulaşıldığını, bir kadının ise hala hayatta olduğunu tespit edildiğini anons eder. Bu bomba patlamasında enkaza dönüşen binanın enkaz kaldırma çalışmalarıdır. Perdeye ölen kadınların fotoğrafları ve bilgileri yansır. Ölüm sebepleri travmadır. Elif onların hikayesini yazacaktır.

7 Kadın oyunu 90'ların hemen ardından, bomba patlamaları hafızalarımızda taze iken, sanki bir bomba ile, şiddet ile üzerimize çöken kamusal alandan doğru konuşur. Bu alan, özel olanın da, kamusal görünen meselelerin de konuşulduğu bir kamusal alana dönüşür; feminist dramaturji sayesinde karşıt-kamu özellikleri taşımaya başlar. Kadın kadına kaldığımız ama asla aynı olmadığımız aksine farklılıklarımızla birbirimize temas ettiğimiz ama çoğulculuğu ve dayanışmayı destekleyen bir karşıt-kadın kamusu. 7 Kadın'ı sadece oyunun hikayesi değil, sahnelenişi ve kadınlardan kadınlara aktarılırken seyirci ile iletişimi ile birlikte bir bütün olarak bir "feminist karşıt-kamu" olarak değerlendirebiliriz.

ALTINCI BÖLÜM

KARŞIT KAMUSALLIK VE GERÇEĞİN TİYATROSU: *BİR KADIN UYANIYOR*

Bir Kadın Uyanıyor Sevilay Saral tarafından 2005 yılında kaleme alınmış bir feminist tiyatro metni. Yazarın “kısa kadın oyunları” ardından yazdığı -ilki *7 Kadın* idi- ikinci uzun feminist tiyatro metni olma niteliğini taşıyor. *Bir Kadın Uyanıyor*’un yazarın diğer oyunlarından belirgin bir farkı, tek kişilik bir kadın oyunu olması, diğeri ise “bir gerçek yaşam hikayesine dayanması”. Oyun Alev adı verilen aslında Pınar Özer adlı bir kadının¹⁰¹ ilk gençliğinden menopozuna -15’inden 45’ine hayat hikayesini- genç kızlık, evlilik, annelik, aldatılma, boşanma, dul kadın olma gibi döngülerini, kadınlık döngüleri olarak anlatan, özel alanı merkeze alan, dolayısıyla aşk, cinsellik, bekaret, gerdek, jinekoloji gibi kadınlık deneyimleri üzerinden ilerleyen bir oyun. Daha da önemlisi, hayat hikayesini anlatan kadınla, yazar ve oyuncunun yaptığı, saatlerce süren söyleşilere dayanılarak üretilmiş bir oyun.

Oyun kitabına yazdığı önsözde yazar Sevilay Saral bu yönüyle süreci şöyle anlatmış:

“Söyleşi yoluyla oyun metni oluşturma ilk kez uyguladığım bir yöntem. Söyleşileri projede oyunculuk sorumluluğu alan Aysel Yıldırım ile birlikte yürüttük. Söyleştığımız kadın arkadaşımız, bir anlatıcı olarak çok değerli bulduğum bazı özelliklere sahipti. Öncelikle konuşmayı ve anlatmayı hararetle seviyordu. Kayıt aletimizin *record* tuşuna bastığımız andan itibaren saatlerce kesintisiz anlatıyor ve asla yorulmuyordu. Teatral bir anlatımı vardı. Bir olayı anlatacağı zaman önce genel tabloyu vermeye özen gösteriyordu. Yer yer taklit yapıyor ve dili çarpıcı bir ustalıklarla kullanıyordu. Bu nedenle, anlatım tarzının oyun metnindeki esprili dile ciddi katkıları oldu. Anlattığı olayları, gerektiği ölçüde ayrıntılandırabiliyordu. Söyleşi esnasında anlattıklarının üzerinde belli oranda bir oto sansür mutlaka olmuştur; ama üç kadın olarak kurduğumuz ortamın sıcaklığının da etkisiyle, bu oto sansürün söyleşinin açılımına zarar verecek boyuta ulaşmadığı kanaatindeyim. Ayrıca söyleşiyi rahatlatan diğer bir özellik, anlatıcının hafızasının gücüydü. Aradan geçen uzun zamana rağmen,

¹⁰¹ Söyleşi yapılan anlatıcı kadın oyunun çıktığı süreçte kimliğine dair açıklama yapılmamasını talep eder fakat daha sonra oyun sürecini içine alan periyotta Pınar Özer de oyunla ilgili söyleşilere katılır, bunun kendi hayat hikayesi olduğunu ve kimliğini açıklar, ayrıca kendisi de daha feminist/aktivist bir kimlik edinir.

yaşadığı olayları neredeyse tüm ayrıntılarıyla aktarabiliyordu. Bu durum, söyleşinin çerçevesini toparlamada ve yeni soruların oluşmasında bize kolaylık sağladı.”¹⁰²

Yazarın bu betimlemesinden, belgesel yönü olan bu oyun ve oyunlaştırma sürecinde, anlatıcının meddahvari, canlı anlatımının katkısının büyük olduğunu, metnin diline, sahnelemeye ve oyunculuk üslubuna büyük esin verdiğini görüyoruz. Anlatıcının oyunu doğrudan biçimlendirdiğini iddia edemeyiz çünkü yazar aynı zamanda “söyleşide anlatılanların olduğu gibi sahneye aktarılmadığını” oyun metninin yazar tarafından farklı biçimlendirildiğini bilhassa belirtiyor. Ayrıca metinleştirme ve sahneleme sürecinde (hatta söyleşilerdeki dinleştikten itibaren) feminist dramaturji devreye giriyor.¹⁰³

Diğer yandan *Bir Kadın Uyanıyor* da kadınlardan kadınlara sunulmak üzere tasarlanan, “kadınların tiyatrosu” formunda bir feminist tiyatro metni. Yaklaşık 8 yıl sadece kadınlara sergilenmiş, ardından karma seyirciye de açılarak her iki formda seyirciyle buluşmaya devam etmiştir. Dolayısıyla kadın kadına üretilmiş, projenin afişinden metnine, ışığından, kostümüne her aşamasında sadece kadınlar yer almış, uzun yıllar boyunca ‘sadece kadınlara’ sergilenmiştir. Yani yine bu feminist tiyatro metni bir feminist kumpanya ile birlikte üretilmiştir. *7 Kadın*’ı yorumlarken kullandığımız kavramları bu oyun için de kullanacak, *Bir Kadın Uyanıyor* sürecini de bir “feminist kamu” içinde şekillenmiş bir oyun ve bir “karşıt kamu” örneği olarak yorumlayacağız.

Bunun yanı sıra söyleşilerden yola çıkan, diğer yandan kurgusallığını da yine bu gerçek hayat hikayesine dayanarak biçimlendiren bu oyun, diğerlerinden farklı olarak bir “belgesel tiyatro” örneği. Kadınların tarihini ve özel alanı konu alan belgesel nitelikli bu oyunu anlamaya çalışırken, Carol Martin’in ortaya attığı “gerçeğin tiyatrosu” terimi, oyunu ve metnin oluşum sürecini açıklamak açısından oldukça faydalı olabilir. Bir kavram olarak “gerçeğin tiyatrosu” -bu gerçek kişisel, toplumsal

¹⁰² Saral, Sevilay, **Bir Kadın Uyanıyor**, BGST Yayınları, 2006, s.6.

¹⁰³ Halbuki anlatıcımız o dönem feminist bir kadın değil.

ya da tarihsel olsun- ‘gerçeği yeniden üreten’ bir dizi tiyatro pratiğini ve üslubunu ima eder. Carol Martin *Gerçeğin Tiyatrosu* adlı çalışmasında, bu janrı tanımlamaya çalışırken, gerçeğin tiyatrosunun “gerçek” ile ve “kamusal alanla” kurduğu ilişkiyi tarifler:

“Gerçeğin tiyatrosu, tiyatro dışındaki gerçeği değiştirme gibi bir hüneri olsun olmasın, gerçeklikten ne anladığımızı formüle etmemiz konusunda bize katkı sunar. Kamusal alandaki tartışma ve ihtilaflara katılarak, gerçeğin tiyatrosu bildiklerimize ve onları bilme biçimlerimize katkı sunar. Gerçek dünyadaki olaylarla özel bir bağlantısı olduğu iddiasında olan diğer araçlar gibi, gerçeğin tiyatrosu da insanların önyargılarına ve kamusal anlayışın sınırlılıklarına üretken ve eleştirel bir müdahalede bulunabilir.”¹⁰⁴

Bu kavramsallaştırmanın *Bir Kadın Uyanıyor* oyununun gerçekle kurduğu ilişkiyi ve daha sonrasında gerçek dediğimiz şeye müdahale etme biçimini açıkladığını düşünüyorum. Birincisi oyun, kamusal alanla “hakikati” ortaya çıkararak diyaloga geçiyor ve “hakikat” karşıt kamuyu da, devamında genel kamuyu da dönüştürüyor, özgürleştiriyor. Aynı zamanda bir kadının özel tarihinden yola çıkılarak yazılan oyun, aynı zamanda alternatif bir tarih anlatısıdır. Ataerkinin yazdığı “erkeğin tarihinden” farklı olarak “kadının tarihi”, “kamusal olanın tarihi”nin de ötesinde “özel olanın tarihi”dir. *His-story* değil *her-stroy*’dir ve kadın tarihi kamusal alanda kendine yer açar ve bu oyun yoluyla söylemsellik kazanır. Oyun bu yönüyle alternatif bir tarih yazımı olarak nitelendirilebilir. Örneğin oyunun turne günlüklerinde Aysel Yıldırım bunu şöyle ifade etmiştir:

“...Bir tesadüf eseri ilk gösterimimizde seyircilerimizden biri Çarşambalıydı ve kahramanımızın hikâyesi ona tanıdık gelmişti. Oyun çıkışında bize, hayretler içerisinde kaldığımı, o kadının Çarşamba’da, “Delirdi, iki çocuğunu da alıp İstanbul’a kaçtı” diye bilindiğini söyledi. Heyecanla, “İnanın, çok iyi bir intikam almışsınız!” dedi kadın. Seyircimiz hikâyenin bu versiyonunu dinlemekten ötürü mutlu olmuştu. Oyun yazımında, söyleşilerden ve bir anlamda sözlü tarih çalışmasına denk düşen bir metottan da yararlandığımız için, hikâyeyi sahibinin dilinden dinleme fırsatı buluyorduk. Bu metot elbette alternatif bir tarih yazımının önünü açıyor. Çarşamba’daki dedikodular erkekler kadar kadınlar tarafından da üretilmişti şüphesiz; ama her ikisi de kadının verdiği mücadeleye yabancılaşmış ‘eril’ anlatılar. Aynı hikâye, kadının yaşadıkları merkeze alınıp feminist bir dramaturjiyle yorumlandığında, “delirdi” söyleminin altı boşaltılıyor. Anlatı kendi söylemini

¹⁰⁴ Martin, Carol, “The Theatricalization of Public and Private Life”, **Theatre of the Real**, Palgrave Macmillan, 2013, s. 120.

kendisi yaratarak, kendi hikâyesini görünür kılarak, ataerkil dünyadan –seyircimizin tabiriyle– “intikam” almış oluyor.”¹⁰⁵

Alternatif bir tarih yazmak ve tiyatro sahnesi gibi kamusal bir alanda bu anlatıyı kamusal etkileşime sokmak, kamusal söyleme ciddi bir müdahalede bulunma potansiyelini gündeme getiriyor. Bu da oyun çevresinde oluşturulan feminist karşıt-kamunun, burjuva kamusuna müdahalesi olarak yorumlanabilir.

“Tiyatronun sözü anlaşılır kılma potansiyeli kamusal alanı işgal etme ve bir kamusal alan kurma yeteneğiyle iç içedir. En özel değer tiyatronun yeni bir gerçek yaratma gücünde saklıdır, gerçeğin ortaya çıkmasını ve fikirleri ‘imgeler ve hisler’ üzerinden söylemsellik alanına aktarması yönündeki gücünde saklıdır.”¹⁰⁶

Bir Kadın Uyanıyor, kahramanımız Alev’in mücadelesini “kahramanlaştırmadan” yani çelişki ve zaaflarıyla birlikte sürekli bir uyanış ve mücadele hikayesi olarak ele alır. Diğer yandan “sıradan” görünen, herkesin hikayesi olabilecek kadar ortak bu deneyimin içindeki mücadele güdüsünün de altını çizerek izleyici açısından güçlendirici bir etkiyi hedefler.

Carol Martin *Gerçeğin Tiyatrosu* adlı çalışmasında, bu janrı tanımlamaya çalışırken, bunun tarih ve hafıza ile olan ilişkisine vurgu yapar.

“Üslup ne olursa olsun, gerçeğin tiyatrosu illa ki bütün tarihsel kesinliği ile ‘gerçeği ve sadece gereceği’ belgelemez. Performansın yaratıcıları tarihi yeniden yorumlar ve kendi merak, eğilim, hayal dünyaları ve kesin hakikatin bilinip bilinemeyeceğine dönük kendi kişisel kanaatleri doğrultusunda tarihi yeniden yorumlar ve temsil ederler. Tüm bunları yaparken de, arşivi bir kaynak materyal olarak kullanırlar.”¹⁰⁷

Sevilay Saral da anlatıcının malzemesini farklı bir biçimde şekillendirdiğini ve bunu yaparken feminist dramaturji temelli bir müdahalede bulunduğunu belirtir:

¹⁰⁵ Yıldırım, Aysel, “Bir Kadın Uyanıyor Oyununun Turne Günlüğü”, 5 Nisan 2019 tarihinde <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bir-kadin-uyaniyor-oyununun-turne-gunlugu/> adresinden ulaşıldı.

¹⁰⁶ Martin, Carol, a.g.e., s.120.

¹⁰⁷ Martin Carol, a.e., s.12.

“Söyleşide anlatılanlar, olduğu gibi sahneye aktarılmadı elbette. Hatta gerekli görüldüğü hallerde, tavrımızın/dramaturjimizin altını daha iyi çizmek adına bazı hayali sahneler de oluşturuldu. Örneğin, birinci perdedeki “Doğum Günü” sahnesini söyleşilerden hareketle elde etmedik, hayal ettik. Bu eklemelerin oyundaki diğer öykülerin yanında ayrık durmaması ve bu anlamda inandırıcılığın devamının sağlanması konusunda titizlikle çalışmamız gerekti. Yazar olarak en çok, kurguladığım bu hayali bölümlerde zorlandığımı düşünüyorum. Çünkü yazacağım her yeni satırın, bize aktarılan ve çerçevesini çizdiğimiz evrene yedirilmesi gerekiyordu... Anlatıcımız oyunu izlediğinde bu sahneleri hiç yadırgamadı. Dramaturjik bağlamda altını özellikle çizdiğimiz tavırların, feminist bakış açısını öne çıkardığımız öykülerin ve eklediğimiz bölümlerin söyleştığımız kişi tarafından da kabul edilir olması bizim için ayrıca önemliydi. Bu anlamda biz, öyküleri alıp kaba birer malzeme gibi kullanmadık. Söyleştığımız kişiyi, üretim sürecinde söz hakkı olacak şekilde kadroya dahil etmeye özen gösterdik. Elbette bu aşamada birtakım ciddi anlaşmazlıklar çıkabilirdi; ama bizim çalışmamız içinde böyle bir durum oluşmadı. Söyleştığımız kişiyle anlaşmazlığın yaşandığı noktaların sayısı azdı ve bunları çözebildiğimiz yapıcı bir diyalog ortamı kurulabildi. Ve bu süreçte oyun metni de nihai biçimini aldı.”¹⁰⁸

Sonuçta bunun feminist tarihin peşinde bir çalışma olduğunu iddia edebiliriz. Üç kadın, anlatıcı, oyuncu ve yazar “*her-story*”i oluşturmak üzere bir araya gelir ve özel alanın politikasını yaparak özel olanı konuşur, yazar ve oynar. Normalde “*history*” yazılırken bu üçgenin her köşesini erkekler doldururken, şimdi kadınlar kadın kadına örgütlenerek, başka bir anlatı ortaya çıkarırlar. Bu burjuva kamusunun anlatısı değil, karşıt kadın kamusunun gizli kalmış tarihidir.

Oyun metninde ve icrasında üç farklı düzlem ve anlatım şekli vardır: Birinci düzlem Alev’in seyirciyle doğrudan konuştuğu, 45 yaşından yaşadığı olayları yorumladığı, seyirciye sorular sorduğu, sahneleri birbirine bağladığı “anlatı” bölümleridir. İkinci düzlem daha içe dönük, yalın, dramatik bölümlerdir; çünkü bu bölümler Alev’in suyla konuştuğu, “kadın” olarak nitelediği dostuna/dostlarına iç döktüğü bölümlerdir. Üçüncü düzlem ise flash back’ler ile kronolojik bir düzende ilk gençliğinden menapozuna yaşadığı çeşitli anılarını dramatize ettiği/oynadığı “canlandırma bölümleridir; bu bölümlerin metni oyuncunun çizerek karşılıklı oynadığı ya da taklit ettiği karakterlerle diyalogu ve bir yandan da yarı anlatıcı tarzda seyirciye dönerek aktardığı iç sesi üzerinden ilerler. Oyunun kurgusu, bu üç düzlem arasında

¹⁰⁸ Saral Sevilay, “Bir Kadın Uyanıyor Üzerine”, 5 Nisan 2019 tarihinde <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bir-kadin-uyaniyor-uzerine/> adresinden ulaşılmıştır.

gidiş gelişler üzerine kuruludur ve 15'inden 45'ine Alev'in hayat hikayesi, uyanışı ve mücadelesi eksen alınarak anlatılır.

Kronolojik bir düzende oyunu hikayelemeye çalışacak olursak: Alev öğretmen bir anne ve albay hakim bir babanın ilk evladı olarak dünyaya gelmiş, dolayısıyla Kemalist bir ideolojiye sahip seküler bir aile yapısı içinde yetişmiş bir kız çocuğudur. “Ailesinin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin gurur duyabileceği bir kız çocuğu olarak yetiştirilmiştir.”¹⁰⁹ Amma ve lakin genç kızlığa adım attığı ilk yazlardan birinde, ailecek gittikleri askeri yaz kampında, sırf genç bir delikanlıyla dans ettiği için babasının elinde kırdığı kadehle ilk “ergenlik travmasını” yaşar. Bir erkeğe arzu duymak ya da onun arzusuna cevap vermek babası eliyle ona yasaklanır, çünkü “erkekten arkadaş olmaz”. Babasıyla ya da babanın temsil ettiği ataerkil sistemle ilk imtihanı bu noktada başlar Alev'in; babasının Alev'e değil “bizzat kendi kendisine şiddet uygulamak” suretiyle çok daha büyüyen psikolojik şiddet, kızı üzerinde kurduğu baskının gücünü de büyütür. Sonuçta Alev bu baskıyı içselleştirmeye çalışacaktır çaresiz; çünkü öğretmen bir anne ve albay hakim baba gibi iki kontrolcü ve kuralcı ebeveyne sahiptir. Anne ve babası ona kendi kararlarını almak noktasında pek özgürlük alanı tanımaz, tüm kararları “onun iyiliği için” onun yerine verirler. “Erkekten arkadaş olmaz” düsturunu fazla içselleştiren Alev, bir sene sonra katıldığı bir doğum günü partisinde, hele de “alkollü bir parti” olduğunu öğrenince, ikinci dans teklifine şiddetli bir ret cevabı verecektir. Parti ortamından ise şu protestoyla ayrılacaktır: “(Kuzeni Müge'ye) Arkadaşın benden yararlanmaya çalıştı...Ama hepimizi affediyorum. Çünkü babamın da dediği gibi, içki bu şişede durduğu gibi durmuyor. Ve artık şunu çok iyi biliyorum ki, erkekten arkadaş olmuyor.”¹¹⁰

Ardı ardına canlandırılan bu sahnelerin ardından bir anlatı sahnesi başlar ve Alev 45 yaşından seyirciye seslenir; bu iki canlandırmadan nasıl bir sonuç çıkarılabileceğine dair seyirciyle bir anlamda sohbet eder. “Erkekten arkadaş olmaz” düsturunu, ironik bir üslup içinden, seyirciye koro halinde tekrarlattırır. “Erkekten

¹⁰⁹ Aslında oyun bu Kemalist projenin çöküşü yahut bu proje çocuğun yalpalamaları üzerine kuruludur.

¹¹⁰ Saral, Sevilay, **Bir Kadın Uyanıyor**, s.28.

arkadaş olmaz” öğretisi kız çocuklarının çoğunun güdümlendiği bir düsturdur, ortak bir kadınlık deneyimidir ve pek çok kadın -tıpkı Alev gibi- bu çocukluk travmasını atlatamayıp yetişkinliğinde de bir “erkek” samimiyet ve dostluğa dayalı bir ilişki kurmakta zorlanır. Eğer oyunun bu tezi doğruysa, seyirciler koroya katılır. Seyirci bu konuyla mizahi ve ironik bir yüzleşmeye ya da empatiye davet edilir çünkü Alev hikayesinin devamında, cinsel partneri olan eşiyile de “arkadaş olamayacaktır”.

Sadece erkekten değil, “zenginden, fakirden, solcudan, sağcıdan, Kürtten, Çerkesten...” de arkadaş olmaz. Kısaca Alev’i “kırletebilecek” kişilikler ve türleri oldukça çeşitlidir. Ebeveynlerin kurduğu aşırı korumacı dilin ardındaki ırkçı, sınıfçı, biçimci ideolojinin mizahi bir biçimde görünür kılındığı bir bölümdür bu. Alev tüm bu parametrelere ayak uydurup 23 yaşına tamamen “steril” bir genç kız olarak gelir ve babasının kendisi için seçtiği ilk damat adayıyla evlenir.

Alev’in bir doktor olan kocası ile gerdek gecesi de hiç kolay geçmeyecektir; gerdek canlandırılırken neredeyse tamamen Alev’in deneyimine odaklanılır, erkek kişileri canlandırma sahnelerde genelde figüratif bir unsurdur, burada da Alev’in gerdek gecesini nasıl büyük bir gerilimle deneyimlediği mizahi bir biçimde konu edilir: kadınlar üzerindeki bekaret baskısı o kadar büyüktür ki, daha evvel bir cinsel deneyimi olmamış bir kadında bile ‘kız çıkmama’ korkusu her tür cinsel arzu, haz, cinsellik nosyonunun önüne geçer. İlk gece, kadın için sevdiği adamla cinsel ilişki yaşayacağı haz odaklı bir gece olmaktan çok, adeta atlanması ve atlatılması gereken bir hendektir. Sonra Alev hikayeyi yarım bırakarak sansür yaptığını söyler: çünkü zaten “çok esnek bir kadın değildir”. İlk gerdek gecesi kazasız belasız hatta “iyi” geçse ve evliliklerinin ilk döneminde bir süre öyle devam etse de, kocasıyla cinsel ilişkisi bir süre sonra “paket programa girecek” ve daha sonra kötüleşmeye başlayacaktır. Cinsel ilişkiden zevk almak şöyle dursun artık acı çekmeye başlamıştır ve çözümü – yeşilirmak’ın da tavsiyesiyle- bir üfürükçü hocaya gitmekte bulur.

Cinci Hoca sahnesi, aşırı gerginlikten derdini anlatamayan Alev ile aşırı yaşlılıktan her şeyi birbirine karıştıran ama kapıda sıraya giren “müşteriler” nedeniyle de hocalığı bırakamayan cinci hoca arasındaki “anlaşamamanın” farsı üzerine

kuruludur. Alev Kemalist tedrisattan geçmiş bir kadın olarak Cinci Hoca'ya gelmiş olmaktan o kadar utanır ve sıkılır ki, ayrıca hacı hoca tayfasının taciz hikayeleri onun bilinç ve bilinç altını öylesine ele geçirmiştir ki, hocaya kocasıyla “sevişmek istediğini” bir türlü söyleyemez. Halbuki sıkıntısını hocaya söyleyivermesi, hocanın ona hemen bir muska yazması icap etmektedir. Oldukça eğlenceli bir hale gelen farsın sonunda, ‘bir şekilde’ anlaştıklarında Hoca Alev’e bir ‘mutluluk muskası’ yazar. Ardından Alev muska/büyü dansının mizahi/koreografik bir icrasını yapar. Ama “büyüye” rağmen Alev’in istemediği türden, kaba bir ilişki yaşanır ve Alev’in canı yine çok yanar.

Artık patlama noktasına gelmiş olan Alev yine Yeşilirmak’ın cesaretlendirmesiyle, kendine zarar vermek yerine kocasının karşısına geçer ve hastalığının çok ilerlediğini ve artık bir jinekoloğa görünmesi gerektiğini söyler. Kocasının Alev’in hastalığı konusunda çok ilgisiz hatta kaba olduğunu görürüz; hatta Alev’in ‘para harcamaya yer aradığını’ söyler ve ‘bizim hastaneye gel’ der, sorunu bedavaya çözmek için. Evlilikte kocasının aşama aşama Alev’i yalnızlaştırdığını, hatta bir doktor olmasına rağmen Alev’in hastalığında onu yapayalnız bıraktığını görürüz. Bu hikayenin hiçbir yerinde kadına dönük fiziksel şiddet yoktur ama önce babanın, sonra kocanın sistematik olarak uyguladığı psikolojik şiddet vardır. Hem de cinsel ilişkiden kaynaklı olan bu hastalığa kocanın verdiği tepki de, bu psikolojik şiddetin aşamalarından biridir. Ve bu şiddet “özel alanda” uygulanır. Genelde de üstü kapatılır ve normalleştirilir. Fakat oyun eliyle kamusal bir tartışmanın konusu haline getirilerek, kadınların nezdinde tartışmaya açılır. Bu ve benzeri jestleri, şiddet biçimlerini hayatında normalleştiren başka kadınlar için de bir yabancılaşma efekti yaratabilir. Oyun bu anlamda bir “bilinç yükseltme” işlevi görür.

Alev kocasının arkadaşı olan bir doktora görünmek istemeyip, yine Yeşilirmak’ın tavsiyesiyle bileziklerinden birini bozdurur ve şehre, tanımadığı bir erkek doktora gider. Hemen her kadının hele de erkek jinekolog karşısında alttan muayene sırasında yaşadığı gerilimin mizahi ama açık sözlü bir biçimde canlandırıldığı sahne ardından Alev hastalığının ameliyat raddesine geldiğini öğrendiğinde büyük bir kırılma yaşar. Kocasının kendisini anlayacağını düşünür ama

kocasından beklediği şefkat yahut ilgiyi bulamadığı gibi, bunun arkasında yatan gerçeğe de yüzleşmek zorunda kalır. Kocasını onu bir hemşire ile aldatmaktadır.

Alev intikam planını tamamen hemşire kadın üzerinden yürütür; önce onun tayinini başka yere aldirmaya çalışır ama bir şekilde başaramayınca işi mafyaya ve kadını mafyanın adamlarına taciz ettirmeye kadar götürür. Sonuçta eline hiçbir şey geçmediğini, kocasından intikam alamadığını, sadece tanımadığı bir hemcinsine zarar verdiğini fark eder. Bu noktada oyunda “kadın kadının kurdudur” şeklinde dile yerleşmiş toplumsal kabul yeniden üretilmez, yabancılaştırılır. Ama bu öğretinin gücü de görmezden gelinmez. Kadın oyunlarının çok fazla tuzağına düştüğü “kadın popülizminin” tuzağına düşülmeden, kadının kadına neler yapabileceği gösterildikten sonra, Alev asıl fail kocasıyken, gidip hemşireden intikam almış olmasına, hatta hemcinsini “taciz ettirmek” gibi çok ataerkil bir silaha başvurmuş olmasına yabancılaşır. Hatta kendi yaşam alanındaki sorunla, kocasıyla hesaplaşmadığı için bu intikam senaryosu hemşire kadını hayatlarından çıkarmak dışında bir işe yaramamış, kocasında herhangi bir şeyi dönüştürmemiştir.

Alev sekiz sene daha bu adamla aynı çatı altında yaşadığını anlatır seyirciye. Sekiz sene, aldatılmış olmanın yarattığı gurur kırıklığına rağmen, nasıl dayanmıştır? Birincisi, kocası açısından mühim olan kutsal evlilik bağının bozulmamasıdır. Ebeveynleri tarafından ‘iyi bir anne’ ve ‘iyi bir eş’ olarak yetiştirilmiş Alev’e kocası ve hatta ana babası tarafından da boşanma hakkı tanınmaz. Ayrıca boşanmak yerine kocasıyla gizli bir anlaşmaya girer; artık evin kül kedisi değil kraliçesi olacaktır. Yani ataerki onun kurallarına uyduğunuzda size belirli rüşvetler ve lüksler bahşeder; onurunuzu bir kenara bırakmanız pahasına. Ama sonunda “sekiz senelik” böylesi bir dönemin ardından çocuklarını da alıp çekip gitmekten, doğduğu şehre, İstanbul’a dönmekten başka çaresi kalmaz Alev’in. Bundan sonra kendisini parasızlık, yalnızlık, büyük şehrin zorlayıcılığı gibi yeni sınavlar beklemektedir. Kocasını maddi desteği keser, aramaz sormaz, ailesi de kocasının yanına dönmesine zorlamak için Alev’le diyaloglarını keser, destek vermezler. Alev iş başvurusunda bulunur ama üniversite

okumadığı¹¹¹ ve uzun süredir ev hanımlığı yaptığı için aslında son derece donanımsızdır. Çocukları yeni evi yadırgamakta ve babalarını aramaktadır. Bunca derdin içinde Alev zorlanarak da olsa kendi çıkışını örgütler: mücadele etmekten başka şansı yoktur. Parasını sonra vermek kaydıyla en yakın meslek kurslarına giderek bilgisayar ve sigortacılık öğrenir. İşe alınır, idare eder bir maaşla evi geçindirmeye başlar. Çocuklarının, çok zorlanarak da olsa bir şekilde eğitim ve gündelik hayatlarına devam etmelerini sağlamak için didinir durur. Yalpalayarak, zorlanarak da olsa başarır. Çünkü final tiradında da söyleyeceği gibi “Uyanmak kavga etmektir”. Ataerkinin size bahsettiği lükslerden vaz geçip açlığı, mücadeleyi ve zorlanmayı göze almaktır. Ama sonunda her birine binlerce emek sarf ederek ulaştığı küçük başarıyı bile bir büyük başarı olarak hanesine işler. Çünkü her şeye rağmen bunu kendi öz iradesiyle başarmıştır.

Sıra artık boşanmaya gelmiştir; bunu ona gittiği iş gezisinde evli olduğuna dair uydurduğu yalanı yutmayan kadınlar ve sembolik olarak da Boğaz tembihler. Ama o yine de önce nafaka, seneler sonra boşanma davası açacak, hem de kendi avukatlığını kendi yapacak, bu arada sürekli “eril ve bürokratik ertelemelere” maruz kalan dava dört yıla uzayacaktır. Dört yılın sonunda çocuklarının velayetini ve çocukları için nafaka hakkı elde ederek zorlu bir sürecin sonunda zafer kazanacaktır. Ama bu zorlu süreç onu erkenden menopoza sokmuştur. Fakat oyunun sonunda Alev bunun bir son değil, yeni bir başlangıç olduğunu ima ederek seyirciye her şeyin yeni başladığını söyler.

Sıradan gibi görünen bu hikayenin içerisindeki mücadele motifi epik tarzda anlatılan şu final tiradıyla taçlandırılır: *“Uyanmak kavga etmek, hiç durmadan kavga etmektir kardeşim. Dinlenmek hakkım olsa da, uyumak haram. Bir gün yorulur vazgeçersem eğer, uyanışım da biter o zaman.”*¹¹²

¹¹¹ Lise mezuniyeti 80 darbesi civarına denk gelen kahramanımızı ailesi ‘Üniversitelerdeki siyasi olaylar nedeniyle’ üniversiteye göndermemiş, onun yerine genel kültür, bilgi görgü kurslarına göndermiştir.

¹¹² Saral, Sevilay, a.e. s.72.

Son olarak Yeşilirmak ve ikinci perdede Boğaz ile olan sürreel diyaloglar düzlemine gelirse: (bu diyaloglar da kronolojik bir izlekte akar ve bu diyaloglara öyküleme içinde değinilmiştir.)

Bu bölümler kadının ev içindeki yalnızlaştırılması karşısında, biraz delice gerçekleştirdiği bir eylemdir. Kadın dostu saydığı Yeşilirmak’la öyle bir diyaloga girer ki, her seferinde “en yakın kadın arkadaşıyla” dertleşmiş gibi güçlenir. Boğaz’ın ise daha yaralayıcı bir tarzı vardır fakat o da en nihayetinde Alev’i güçlendiren müdahalelerde bulunur. Sevilay Saral bu bölümleri şöyle betimler:

“Yeşilirmak’la sohbet sahneleri de tamamen yazarın çalışması olarak gelişti. Bir gün anlatıcımız bir anısını anlatırken şöyle demişti: “... yüzünden o kadar sıkıldım ki, kendimi balkona attım, Yeşilirmak’a doğru ağızma geleni söyledim, çığlıklar attım, öylece de rahatladım...” Ben de bu bilgiden hareketle oyuna kadının Yeşilirmak’la yaptığı düzenli sohbetleri yerleştirdim. Kadın, Yeşilirmak’a kaygılarını, sevinçlerini, mahremiyetini anlatıyor ve bazen fikir ya da nasihat bile alıyordu. Bu fikirler aslında kadının kendi belleğinde var olan ama açığa çıkmak için bu sohbetleri bekleyen fikirler olarak yorumlandı. Yeşilirmak’la kadın arasında kadın dostluğunu anıştıran bir ilişki kuruluyordu. Oyunda, Yeşilirmak sohbetlerinin ikinci perdede Boğaz’la sohbe dönüşmesi ise tam anlamıyla bir tesadüf oldu. Bir söyleşiyi anlatıcı arkadaşımızın Cihangir’deki evinde yapmıştık. Ve pencereden dışarı baktığımızda Boğaz manzarasıyla karşılaştık ve bundan sonra da Boğaz’la sohbet sahneleri yazıldı. Anlatıcımız oyunu izlediğinde bu sohbet sahnelerini hiç yadırgamadı; gerçekten de Yeşilirmak onun Çarşamba’da geçen yıllarına yakından tanıklık etmişti.”¹¹³

Carol Martin’in ‘gerçeğin tiyatrosu’ kavramına geri dönecek olursak, gerçeğin tiyatrosunun üslup olarak gerçekçiliği benimsemesi gerekmiyor, fantezi, bilinçaltı ve sürrealizm gibi unsurlar doğrudan dili ve her tür anlatım aracını belirleyebiliyor. Bir Kadın Uyanıyor’da da su ile konuşma, bir düzlem olarak ayağını gerçeğe basan ama sürreel bir düzlemdir. Carol Martin’in gerçeğin tiyatrosunun ille de gerçekçi tiyatro olmadığını ifade ettiği sözleri, bu noktayı açıklar:

“20. yy’ın ikinci yarısında, tiyatro salonunun dışındaki yaşam gerçekçi epistemolojinin bir parçası haline gelmeye başladı. Bu da günlük politikayla tiyatronun ‘gerçeği’ –replikler, kostümler, dekorlar ya da mekanlar yoluyla-sahneleyebileceği ve sahnelemesi gerektiği fikrini bağlantılandırdı. Gerçek deneyimden damıtılmış bilginin tanınması tiyatro yapma biçimlerinin hepsine yeni yaklaşımlar getirdi ama bir üslup olarak gerçekçi bir üslupla değil.”¹¹⁴

¹¹³ Saral Sevilay, “Bir Kadın Uyanıyor Üzerine”, 5 Nisan 2019 tarihinde <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bir-kadin-uyaniyor-uzerine/> adresinden ulaşılmıştır.

¹¹⁴ Martin, Carol, a.e., s.21.

Oyunla ilgili bir diğerk önemli nokta da, oyunun dilidir. Oldukça gündelik ama şiirsel bir dilde yazılmış olan metnin kadın diline en yakınsandığı yerlerden biri de kadın argosu kullanımınıdır. Yine Sevilay Saral’ın ifadesini alıntılایacak olursak:

“Yazdığım diğerk kadın oyunlarının dilinde de argo mutlaka yer aldı; ama en yoğun olarak kullanıldığı oyun metni *Bir Kadın Uyanıyor* oldu. Kadın oyunları yazmaya başladıktan sonra Tiyatro Boğaziçi’ndeki tiyatrocuk kadınlar olarak en çok tartıştığımız konu oyunlarımızın dili oldu. Kadın dünyası içinden kurguladığımız bu oyunlarda kadın dili kullanmaya özen gösterdik. Bazen bir cümle için saatlerce tartıştık. Bununla birlikte dilimizdeki ataerkiil belirlemelerden tamamen kurtulduğumuzu söylemek, sorunu fazlaca küçümsemek olacaktır. Bu dili kurmaya çalışırken en çok da kadın argosundan yararlandık; çünkü bunun kadın mahremiyetinin samimi bir ifadesi ve ayrıca kadınların ataerkiyle mücadele biçimlerinden biri olduğunu düşünüyörüz.”¹¹⁵

Son olarak yine Carol Martin’in ‘gerçeğinin tiyatrosunun’ kavramsallaştırmasına dönük bir alıntısı ile *Bir Kadın Uyanıyor* oyununun bir ‘politik tiyatro metni’ olarak da potansiyelini ifade etmeye çalışalım:

“‘Gerçek’ dönemin diskuru içinde otantiklik ve hakikat ve ayrıca kişisel özgürleşme, otonomi ve kolektivizm demektir. 1960’lardan itibaren, oyuncular, yönetmenler ve oyun yazarları tiyatroyu toplumsal değışimin bir öznesi olarak deneyimlediler/denediler. Kolektif, toplumsal adalet için kişinin kendini ifade etmesi, yakınsaması üzerine daha çok iş çıkarıldı. Birleşik Devletler’de oyunculuk eğitimi, oyun yazımı, dekor tasarımı tiyatroyla politik bir forum olarak, dönemin feminizm, insan hakları ve savaş karşıtlığı gibi “bitmeyen dertleri” olan şeylerle doğrudan ilişkisi olan bir olgu olarak ilgilenmeye başladılar. Sonuçta tiyatro yapmanın tüm biçimleri ve bunun sonucunda çıkan prodüksiyon ve oyunlar, içsel olarak politikayla bağlantılı işler olarak algılanmaya başladı.”¹¹⁶

Bir Kadın Uyanıyor da hakikat ve kadın özgürleşmesine/dayanışmasına dönük arayışı ile bir politik tiyatro metnidir. Bu arayış sürecini, üretim sürecinde kollektif bir kadın grubuna sonra da alımlama sürecinde kadın seyircisine açarak, alternatif bir kadın kamusu, bir karşıt kamu oluşturma potansiyeline sahip olur. Nancy Fraser’ın tabiriyle “*Bir yandan geri çekilme ve yeniden gruplaşma alanı olarak işlev görürken, diğerk yandan aynı anda daha geniş kamulara yönelik ajitatif etkinlikler için bir üs ve eğitim zemini olma işlevini de üstlenmektedir.*”¹¹⁷ *Bir Kadın Uyanıyor*, 7 Kadın ve

¹¹⁵ Saral Sevilay, “Bir Kadın Uyanıyor Üzerine”, 5 Nisan 2019 tarihinde <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bir-kadin-uyaniyor-uzerine/> adresinden ulaşılmıştır.

¹¹⁶ Martin, Carol, a.g.e., s. 21.

¹¹⁷ Fraser, Nancy, a.g.e., s.119.

aslında diğer kadınların tiyatrosu formundaki oyunların özgürleştirici potansiyeli bu iki işlev arasında var olan diyalektik ilişkide yatar. Eşitsizlik, hakkaniyetsizlik ve baskı, bu iki işleviyle önce kendi içinde, sonra genel kamusal alanda örgütlenen kadınlarca hafifletilir ve umalım ki yok edilir.

SONUÇ

Kadın hareketi, bir taban hareketi olarak, kamusal alanı dönüştüren, demokratikleştiren sistem karşıtı hareketlerden biri olmuştur. Tarihin çok kritik dönemeçlerinde, toplumsal cinsiyet baskısına, eşitsizliğine, adaletsizliğine karşı, insan nüfusunun yarısı olan kadınların çığılığı, kadın hareketi vasıtasıyla özel alandan taşıp kamusal alana yayılmış, kamusal alanda sesini tüm insanlık adına cinsiyetçiliğe karşı gürleştirmiştir. İnsanlık tarihinde belli dönemlerde ve belli coğrafyalarda, özgürlüğün kamusal alanda tecrübe edildiği dönemler olmuştur; kadın hareketi de özellikle 1960 ve 70'ler itibariyle Batı'da böyle bir serüveni, II. Dalga diye tabir edilen kadın hareketi namıyla tarihe yazmış, geleceğe pek çok kazanım bırakmıştır. Bir taban hareketi olarak kamusal alanı çok sesli kılan, monolitik halinden uzaklaştıran bir karşıt kamu işlevi görmüştür.

Feminist tiyatro ise, kadın hareketinin "aktristi" olarak nitelendirilebilir; 1970'li yıllarda II. Dalga kadın hareketi içinden bir feminist tiyatro hareketi de doğmuş ve kadın hareketiyle birlikte politika ve sanat alanını feminize etmişlerdir. Toplumsal cinsiyet asimetrisine isyan etmiş, özel alanın politikasını yaparak, kamusal alanın yapısını dönüştürmüşlerdir. Eril yasalara, çalışma koşullarına, özel alandaki ve kamusal alandaki cinsiyetçi işbölümlerine, tiyatro sahnesindeki, sahne önündeki, sahne gerisindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşilerine karşı isyan etmişlerdir. Sadece isyan etmekle kalmamış, yerine "başka bir sanat" önermiş, en önemlisi de kadın kadına kurdukları kumpanyalarla başka bir sanatın ve başka bir dünyanın mümkün olduğunu göstermişlerdir. Bunu da -Nancy Fraser'ın tabiriyle- karşıt kamu yapıları içinde, önce kadın kadına örgütlenerek, bir nevi geri çekilme ve mevzilenme alanı kurarak gerçekleştirmiş, tiyatro sanatında epistemolojik bir kopuş, içeriklerde radikal bir dönüşüm yaratmışlardır. Ardından bunu kah sadece kadınlarla, kah sokaklarda, sahnelerde, kapalı mekanlarda ama hep kamusal alanlarda daha büyük kamuyla buluşturarak, büyük kamu ile bir diyaloga girmiş orayı değiştirmiş dönüştürmüşlerdir. Bu tezde de temelde iddia edildiği gibi, feminizm ve feminist tiyatro, tarihin farklı dönemlerinde bir karşıt-kamu işlevi görerek diğer kamularla diyaloga geçer; bunun sonucunda orayı dönüştürme ve orayla ilişki içinde dönüşme potansiyeline sahip olur.

Örneğin 70’li yıllardan ve Batı’dan örnek verecek olursak, feminist hareket ve doğrudan bu hareketin bir “aktristi” olan feminist tiyatro eliyle pek çok kampanya, gösteri yürüyüşü, eylem, gösteri yapılır ve hedefe konan yasalar, dönüştürülür, ilerici yasalar kabul ettirilir, hukuk alanında ciddi düzenlemeler gerçekleştirilir. Kadınlar hem birbirleriyle ilişkilerinde hem de erkeklikle ilişkilerinde kendilerini daha öz güvenli ve korunaklı kılacak bir örgütlülüğe kavuşurlar. Hannah Arendt’in tarif ettiği gibi, özel alanın yükünden azade olarak, birbirleriyle ilişki içinde, birbirleriyle eşit yurttaşlar halinde politika yaparlar. Yine Arendt’in tarifinin hakkını verir biçimde “özümlüğün politikasını” yaparlar. Kadınlık dediğimiz şey, elbette homojen bir kavram değildir; farklı sınıf, ırk ve cinsiyet yöneliminden kadınlar da alt karşıt kamular kurarak, o mevzilerde önce örgütlenmiş, kadınlık deneyiminin içindeki çelişki ve çatışmaların sesini, kamusal alanda kısmak yerine gürleştirmişlerdir. Bu çatışmadan çok kültürlü bir feminizme doğru yol açılmıştır. Bu, kadın hareketini de, her tür demokratik mücadeleyi de daha özgür ve çok sesli kılmıştır. 70’lerde iki dünya savaşından yorgun çıkmış Batılı ülkelerde, şiddetsiz ve savaş karşıtı ortamda kamusal alan güçlenirken, kadın hareketi de “hareketlerin hareketi” olan bu panoramada kendisine çok ciddi bir yer açar. Bir taban hareketi olarak örgütlenir, zamanla kendi içindeki farklılıklarla, kendi karşıt kamularıyla da yüzleşir, bu çatışmadan hem iş birlikleri hem ayrışmalar doğar. 80’lere gelindiğinde ise sistem karşıtı bir hareket olarak çıkış yapan feminizm, talepleri sistem tarafından karşılandığı ölçüde merkeze çekilir, giderek taban hareketi özelliklerini de yitirir. Fakat gelecek kuşaklar ve başka coğrafyalar için çok büyük kazanımlar miras bırakır.

Türkiye açısından da, II. Dalga feminist hareketin 80’lerdeki kuruluş devresinde, Batıdaki feminist mücadelenin mirası ve orayla temas çok belirleyici olmuş, zamanla Türkiyeli kadınlar buralı bir feminizm hatta feminizmler kurmayı başarmışlardır. Çok benzer bir biçimde Türkiye’de 80’lerde bir karşıt kamu olarak, kadın kadına, bilinç yükseltme grupları içinde, dergi çevrelerinde, sol hareketten kadınlar II. Dalga Kadın Hareketi’ni örgütlemeye başlamıştır. Bu tezin savı gereği, Batı’daki muadili olan hareketten şu noktadaki farkına işaret etmek gerekir: Türkiye’de feminist hareketle yaşıt feminist tiyatro grupları çok az, hatta bu tezin son bölümünde konu edilen tek bir grupla sınırlıdır. Kadınlardan mürekkep tiyatro grupları Batı’da hareketle eş zamanlı bir biçimde kurulup kamusal alanı donatırken, Türkiye’de

bir on küsür yıl geriden kurulacaklardır bu hareket. Bunda 90'lı yıllarda Türkiye'nin içinden geçtiği faşizan konjonktürün etkisi vardır. Arendt'in de iddia ettiği gibi, kamusal alan ve özgürlük politikası ancak şiddetten arınmış bir ortamda gerçekleşebilir ve bu yüzden Türkiye'de kadın hareketi hem 80 darbesinin hemen ardından doğmuş olması hem de 90'ların çatışma ortamında çocuklarını doğurması anlamında, bir miktar kötürüm bırakılmıştır. Ülkemizde oluşan pek çok sistem karşıtı hareket için benzer bir serüvenden bahsedebiliriz. Fakat 2000'lerin barış ve liberal konjonktüründe, kamusal alanda muhalif hareketlerin soluk alabileceği bir şiddetsizlik atmosferi görece oluşacak ve bir feminist tiyatro hareketinden de bahsediyor olacağız.

Diğer yandan, Türkiyeli II. Dalga Kadın Hareketi feminist tiyatro gruplarına 2000'li yıllarda kavuşacak ve kurumsal tiyatroları daha gecikmeli kurulacak olsa da, aslında bu tezdeki tarihsel akışta da gözlenebildiği gibi, kuruluşundan itibaren son derece “performatif” bir hareket olmuştur. Hannah Arendt nasıl özgürlüğün politikasını yaparken öznelerin aslında bir virtüözite sergilediğini iddia ediyor ve politika yapmayı aslında gösteri sanatlarına atfedilen bir kavramla ilişkilendiriyorsa, kadınlar da özgürlük mücadelesini virtüözce “icra etmişlerdir”. Gösteri yürüyüşleri, kampanyaları, eylemleri ile kamusal alanı bir performans mekanına dönüştürmüşlerdir. Yürüyüş yerine “gösteri yürüyüşü” ifadesi bile bu topraklarda muhalefetin politikayı “gösterilebilir” ve “performatif” bir kavram olarak algıladığının kanıtıdır. Ya da örneğin, kadın hareketinin güçlü kampanyalarından Mor İğne kampanyası, bu kampanya ile çok özdeşleşmiş “Susma Haykır, İğneyi Batır” sloganı, hem suskunluğa karşı bağırma, hem de taciz karşısında eylemsizliğe karşı iğne batırıp eyleme geçmeyi ifade etmesi anlamında -aynı zamanda çok buralı- “performatif” bir eylem biçimidir.

II. Dalga Kadın Hareketi içinden çıkan feminist tiyatro gruplarından biri de yine kadın hareketinin bir bileşeni olan Feminist Kadın Çevresi adlı bağımsız kültür sanat örgütünün çatısı altında 90'larda örgütlenmeye başlayacaktır. Kadın kadına ve bağımsız bir sanat faaliyetinin örgütlendiği bir çatı olması anlamında FKÇ bu tezde özel bir yere sahip olmuş, önemli bir örneklem haline gelmiştir. Diğer kadın gruplarıyla pek çok benzerliğinin yanı sıra ayrışan yönleriyle vurgulanmıştır. Feminist Kadın Çevresi kadın hareketinden doğrudan beslenen, oranın bir bileşeni olan, aynı

zamanda kadın eylemlerinde, tartışmalarda merkezi konumlarda yer almanın yanısıra, sanatçılarıyla eylemlerde doğrudan sahne de alan bir kadın örgütü olmuştur. Dolayısıyla bu tezde kurulmaya çalışılan sanat – politika ilişkisinin ve bu ilişkinin kamusal alanı dönüştürme potansiyelinin analiz edilebileceği ayrıksı bir örnektir. Diğer yandan, 90’lı yılların boğucu atmosferinde Boğaziçi Üniversitesi’nin liberal geleneğinden doğru sunduğu daha korunaklı ve şiddetsiz alanda, daha öncü ve *avant-garde* sanatsal çalışmaların da yürütüldüğü, geniş bir muhalif sanat hareketiyle ilişki içinde eylemlilik göstermiştir bu kadınlar. Dolayısıyla pek çok noktada öncü ve kurucu işlev görmüşlerdir.

Bu *avant-garde* çalışma alanlarından biri FKÇ’nin tiyatro topluluğu olan Feminist Tiyatrocular adlı grubun yaptığı “kadınların tiyatrosu” işleridir. Sadece kadınların ürettiği, her aşamasında sadece kadınların yer aldığı, en nihayetinde de sadece kadın seyirciye sunulan “kadınların tiyatrosu”, bu topluluğun kurduğu bir formdur. 90’lı yıllardan itibaren Feminist Tiyatrocular Boğaziçi Üniversitesi’nde örgütledikleri 8 Mart Şenliklerinde 8 Mart gününü bir nevi “yıldönümü” olarak belirleyip o hafta boyunca kadın kadına gösteriler, eylemler ve başka etkinlikler yapmışlardır. Ayrıca sadece 8 Mart’la sınırlı kalmayıp kadın gündemini sene boyunca kendi aralarında ve kampüste canlı tutmuş, performans alanından doğru da kadınlarla kız yurtlarında, eylemlerde, tiyatro ve gösteri salonlarında, yani açık ve kapalı mekanlarda buluşmuşlardır. Başta daha eylemsel ve kısa konser, dans müzik gösterileri ve skeçlerle başlamış, topluluktan Sevilay Saral oyun yazarlığına başladığında ise skecin ötesinde kadın oyunları ve feminist tiyatro metinleriyle hemhal olmaya başlamışlardır. Böylelikle hem kendileri hem de kadın seyirciler feminist formasyon açısından çok önemli tiyatro eserleriyle çalışma ve buluşma fırsatı bulmuştur. Bu tezde bu topluluğun aktivizm ve sanat serüveni ve bu serüvenin kadın hareketi ile etkileşimi karşılıklı bir diyalog olarak tarif edilmiştir. Oyunların içerikleri de, formu da, grubun örgütlenme biçimi de, oyunlarını seyirciyle paylaşma biçimi de feminist hareketten çok esinlenmiş ve hem de feminist harekete çok esin vermiştir. Ayrıca kadın kadına üretim yapmak ve sonra bu üretimi sadece kadın seyirciyle paylaşmak, bu formu kurmuş ve sahiplenmiş olmak, topluluğu, Fraser’ın “karşıt kadın kamusu” kavramının çok özel bir taşıyıcı haline getirir. Topluluk önce kadın kadına bir karşıt kamu kurgularken ve burayı bir geri çekilme ve kadın kadına güçlenme alanı

olarak kurarken, diğer yandan karma alanda da bu feminist söylemi yayma ve icra etme prensibi ile sanatsal etkinliğine devam etmiştir. Bu anlamda ciddi bir karşıt-kamu örneği olma potansiyeline sahip oldukları tespit edilmiştir.

2000’li yıllar itibariyle Sevilay Saral tarafından yazılıp yine Feminist Tiyatrocular adlı topluluk tarafından sahnelenen iki feminist tiyatro oyunu, bu kez Boğaziçi Üniversitesi’nin sınırlarını aşar ve profesyonel arenada yine “kadınların tiyatrosu” formunda sadece kadın seyirciyle buluşmaya başlar. Topluluğun uzun süre repertuarında tuttuğu ve pek çok turne ve temsille çok farklı kesimlerle buluştuğu bu iki oyun, tezde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu iki oyunun metin analizi ve süreç analizi yapılmış, oyunların içeriğinin sahip oldukları formla birebir uyum içinde olduğu tespit edilmiştir. *7 Kadın* oyunu kadın kadına üretilip sadece kadınlara sunulan bir oyun olarak, alternatif bir kadın kamusu, ya da Fraser’ın tabiriyle bir karşıt kadın kamusunu kurmak açısından önemli bir potansiyele sahip olur. Ama bunun ötesinde *7 Kadın* oyununun içerik olarak da, yani yedi farklı kadın arasında geçen hikayesinde de, bir karşıt kadın kamusu kurduğu gözlemlenmiştir. *Bir Kadın Uyanıyor* adlı oyunun ise, bir gerçek hayat hikayesinden uyarlanan bir oyun olarak, alternatif bir tarih yazımını örneklediği, *history* yerine *her-story*’i tiyatro sahnesine taşıyan ve bunu sadece kadın seyirciyle hem sansürsüz hem de çatışmalı bir yerden paylaşarak, yine alternatif bir kadın kamusu yaratma potansiyelinde bir oyun olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Carol Martin’in “gerçeğin tiyatrosu” kavramının önemli bir örneği olarak ele alınmış ve kamusal alandaki gerçeklik algısını dönüştüren bir tiyatro eseri olarak değerlendirilmiştir.

Son tahlilde, bu tezde feminizm ve tiyatro hareketine II. Dalga’dan başlanarak tarihsel bir bakış geliştirilmiş, 70’lerde feminist tiyatronun Batı’da çıkış serüveniyle başlanmış, feminist tiyatro topluluklarının tarihsel bir dökümü sunulmuş ve bu serüvenin Türkiye’de 80’li yıllarda başlayan aksiyel hikayeye devam edilmiştir. Feminizm ve feminist performans alanının Türkiyeli bir hareket olarak değerlendirmesi, tarihsel devamlılık ve kesintileriyle sunulmuş, ardından bu bağlamda Türkiyeli feminist tiyatro topluluklarından biri önemli bir örneklem olarak detaylı incelenmiş fakat diğer topluluklar da tarihsel bir döküm içinde sunularak bir panorama oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu panoramaya bakıldığında, feminizmin ve feminist tiyatronun “bağlantılı karşıt kamular” olarak, birbirleriyle ve kamusal alanla bir

diyaloga girdiği ve özgürleştirici bir cinsiyet politikası ve özgür bir sanat adına “dönüştürücü” bir işlev edindiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Arendt, Hannah, (1960), "Freedom and Politics", **The Liberty Reader**, David Miller (ed.), Paradigm Publishers, 2006, 58-79

Bora, Aksu, Günal, Asena, "Önsöz", **90'larda Türkiye'de Feminizm**, Aksu Bora, Asena Günal (der.), İletişim, 2009.

Case, Sue Ellen, "Radikal Feminizm ve Tiyatro", **Feminizm ve Tiyatro**, Ayşan Sönmez (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010.

Çağlayan, Handan, **Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu**, İletişim Yayınları, 2007.

Churchill, Caryl, **Top Girls**, Bloomsbury, 2009.

Churchill, Caryl, **Cloud Nine**, Theatre Communications Group, 2000.

Fraser, Nancy (1991), "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı", **Kamusal Alan**, Meral Özbek (der.), Hil Yayın, 2004, 103-132.

Gems, Pam, **Dusa, Fish, Stas and Vi**, Oberon Modern Plays, 1982.

Habermas, Jurgen (1977), "Kamusal Alan", **Kamusal Alan**, Meral Özbek (der.), Hil Yayın, 2004, 95-102.

Koçak, Mine, "80'li yıllar Kadın Hareketi", (Çevrimiçi) <http://art-izan.org/turkiyede-kadin-hareketleri-1/80li-yillar-kadin-hareketi>, 2007.

Martin, Carol, **Theatre of the Real**, Palgrave Macmillan, 2013.

Negt, Oscar, Kluge, Alexander, "Kamusal alan ve Tecrübeye Giriş", **Kamusal Alan**, Meral Özbek (der.), Hil Yayın, 2004, 133-140.

Rea, Charlotte (1972), "Kadın Tiyatro Grupları", **Mimesis 12** içinde, Ayşan Sönmez (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.) 2006, sf. 21-38.

Rea, Charlotte (1974), “Kadınlardan Kadınlara”, **Mimesis 12 içinde**, Ayşan Sönmez (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.) 2006, sf.65-78.

Saral, Sevilay, **7 Kadın**, BGST Yayınları, 2005.

Saral, Sevilay, **Bir Kadın Uyanıyor**, BGST Yayınları, 2006

Saral, Sevilay, **Kadın Oyunları**, BGST Yayınları, 2007

Saral, Sevilay, “Bir Kadın Uyanıyor Üzerine”, (Çevrimiçi), <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bir-kadin-uyaniyor-uzerine/>, 2008.

Sönmez, Ayşan, “İlk Dönem Amerikan Feminist Tiyatrosu”, **Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar 2006-2007**, 2008.

Sönmez Ayşan, Gümüş, Pınar, “Feminist Tiyatro Festivalinin Ardından”, (Çevrimiçi), <http://www.mimesis-dergi.org/2010/02/feminist-tiyatro-festivali%E2%80%99nin-ardindan/>, 2009.

Sönmez, Ayşan, Tunç Gülbahar, “Kadınların Tiyatrosu Formu”, (Çevrimiçi), <http://feminisite.net/index.php/2006/08/kadinlarin-tiyatrosu-formu/>, 2006.

Taminiaux, Jacques, “Arendt'in Heidegger'in Politik Görüşüne Yönelik Yapısökümü”, **Doğumunun 100. Yılında Hannah Arendt**, Sanem Yazıcıoğlu (ed.), Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 17-55.

Tunç, Gülbahar, “Önsöz”, **Kadın Oyunları**, Sevilay Saral, BGST Yayınları, 2007.

Varlı, Gül, **Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, 2010

Wandor, Michelene, “Özel Olan Politiktir”, **Mimesis 12**, Özlem Pehlivaner (çev), Aysel Yıldırım, Ayşan Sönmez (ed.), 2006, sf. 135-146.

Yıldırım, Aysel, “Bir Kadın Uyanıyor Oyununun Turne Günlüğü” (Çevrimiçi), <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bir-kadin-uyaniyor-oyununun-turne-gunlugu/>, 2008.

Young, Marion Iris, “Communication and the Other: Beyond Deliberative Democracy,” **Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy**, Princeton, Princeton University Press, 1997, p.67-74.