

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
2016-YL-041

KADIN ÖZGÜRLEŞMESİNDE BİR PROTESTO
ARACI OLARAK SANATIN KULLANIMI:
ANKARA TİYATRO ÖTEYÜZ ÖRNEĞİ

HAZIRLAYAN
Benan Havva BARAN

TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. Gülhan DEMİRİZ

AYDIN-2016

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Benan Havva BARAN tarafından hazırlanan “KADIN ÖZGÜRLEŞMESİNDE BİR PROTESTO ARACI OLARAK SANATIN KULLANIMI: ANKARA TİYATRO ÖTEYÜZ ÖRNEĞİ” başlıklı tez, 27.06.2016 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı	Kurumu	İmzası
Başkan : Yrd. Doç. Dr. Gülhan DEMİRİZ	ADÜ	
Üye : Yrd. Doç. Dr. Emin YİĞİT	ADÜ	
Üye : Yrd. Doç. Dr. Elife KART	Akdeniz Üniv.	

Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu Yüksek Lisans tezi, Enstitü Yönetim KurulununSayılı kararıylatarihinde onaylanmıştır.

Prof. Dr. Recep TEKELİ
Enstitü Müdürü

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

.../07/2016

ÖZET

KADIN ÖZGÜRLEŞMESİNDE BİR PROTESTO ARACI OLARAK SANATIN KULLANIMI: ANKARA TİYATRO ÖTEYÜZ ÖRNEĞİ

Benan Havva BARAN

Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Gülhan DEMİRİZ

2016, 172 sayfa

İkinci dalga feminizm ile birlikte kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın bir protesto aracı olarak kullanımı feminist sanatla belirgin hale gelmiştir. Ancak feminist sanat, gerek bu sorunların çözümünde gerek kadınların kendi beden, benlik ve kimlik algılarında gerekse toplumsal yaşamda sosyal, kültürel ve politik bir değişime etkisi noktasında yeterli olmamaktadır. Bu nokta, kadınların gündelik hayatta yaşadıkları/karşılaştıkları tüm sorunları ifade edebilecek ve ifade edebildiği süreçte de dönüşümler yaratabilecek bir mücadele aracı olarak etkin bir sanat alanına ihtiyacı doğurmaktadır. Nitekim feminist sanat içerisinde getirilen eleştirilere bağlı olarak bu etkin sanat alanı; kadınların ‘sanatçı’ bağlamından çıkıp ‘ezilen’ olarak kendi kadınlık deneyimleriyle katılabildiği, kadınlığa ilişkin anlamın kadınlar tarafından üretilebildiği, politik ve kültürel zeminden kopmayan bir niteliğe sahip olmalıdır. Bu çerçevede tiyatro, kadın kimliğinin oluşumundaki politik ve kültürel inşa biçimlerinin farkındalığının oluşmasında, kadınların kendi yaşamları üzerinde söz sahibi olabilmelerinde ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak kadınların ikincilleştirilmiş konumlarının kırılmasında vb. kadınların ‘kadın’ kimliğine sahip ve ‘ezilen’ olarak kadınlık deneyimleriyle yer aldıkları etkin bir sanat alanı olarak okunabilmektedir.

Buradan hareketle bu çalışmanın temelini, sanatın ve protestonun toplumun var olan siyasal, kültürel, ideolojik, ekonomik ve sosyal koşullarından beslenerek, bu koşulların toplumda yaratmış olduğu her türlü eşitsizlik, ötekileştirme, belirli alanlardan dışlanmışlık, hiyerarşi ilişkileri vb. durumlarına karşı bir mücadele aracı olarak toplumsalı dönüştürücü gücünün sorgulanması oluşturmaktadır. Bu amaçla kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak sanatın özellikle de tiyatronun bir direniş aracı olarak kullanılmasının, toplumsal alanda ‘özne’ olarak kadınların kendi benlik, beden ve kimlik algılarında farkındalık oluşturmaları ve toplumsal yaşamdaki dönüştürücü gücü incelenerek tartışılacaktır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Kadın Özgürleşmesi, Feminist Hareket, Sanat ve Protesto, Feminist Sanat, Performans Sanat, Feminist Tiyatro

ABSTRACT

THE USE OF ART AS A FORM OF PROTEST IN WOMEN'S LIBERATION: A CASE STUDY OF ANKARA TİYATRO OTEYUZ

Benan Havva BARAN

M. A. Thesis at Sociology

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Gülhan DEMİRİZ

Using art as a form of protest in women's liberation movement became evident during the second wave of feminism with new appearances of feminist art and many issues that women face brought forward by the art performers who were included in feminist art. However, a feminist art alone is not sufficient in terms of both in the solutions for these problems and in effecting women's perceptions of their own body, self and identity; and, in social, cultural and political change in social everyday life. This point creates a need for a field of art, as a tool for struggle, which gives an opportunity for women in order to be able to express all problems they face and in order to be able to make changes in social life. Hence, this effective area of art has to include women with their womanly experiences as 'oppressed' instead of as 'performers'. In addition, it is also should be an area that the meanings related to being women can be produced by women themselves. That area, finally, should not be split from political and cultural roots. In this respect, theatre can be evaluated as an effective field of art in which women take part as 'oppressed'; it is also important in the development of awareness related to the political and cultural constructions of female identity.

The main problem of this research is to question the social transformative potential of art and protest, which can be seen as tools for struggle towards inequalities, hierarchical relations, marginalisation and debauchery created by cultural, political, economical and social conditions. For this respect, the social and individual transformative potential of theatre, which is used as a means of protest in women's liberation movement will be examined and discussed

KEYWORDS: Women's Liberation, Feminist Movement, Art and Protest, Feminist Art, Performative Art, Feminist Theatre

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın tamamlanma aşamasına kadar geçen sürede her gün en az bir kadının öldürüldüğü, cinsel istismara uğradığı ve şiddet gördüğü gerçeği ile yüzleşirken; bir yandan da örgütlü bir mücadele ve dayanışmayla kadınların birlikteliğinden doğan güce tanık oldum. Son beş yılda toplamda 1134 kadının öldürüldüğü bu coğrafyada, kadınların yaşam haklarını ve yaşamlarını onların elinden alan bu düzende, kadın olarak ‘nefes’ dahi almanın zorluğuna inat; kadın olarak var olabilmenin, kadınların kendi yaşamlarına sahip çıkabilmesinin ve kadın dayanışmasının anlamını bana öğreten bu çalışma, benim için umut oldu. Dilerim ki bu umudu taşıyan sanatın -özellikle de tiyatronun- dönüştürücü gücü; iktidar ilişkilerinin, hiyerarşilerin ve tahakkümünün olmadığı, her türlü ötekileştirme pratiğinden uzak, barışın ve özgürlüğün olduğu cinsiyetsiz bir yaşam adına atılan bir tohum olur.

Öncelikle bu tezi hazırlama sürecimde sabrını, anlayışını, güvenini, desteğini ve emeklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Gülhan DEMİRİZ’e çok teşekkür ederim.

Araştırma sürecimde ellerinden gelen her türlü destekleri, katkıları ve güzel dostlukları adına Oğuz Ceyhan ve Cangül Uygur’a; varlıklarıyla beni büyüten, bana yaşama gücünü ve umudunu veren Tiyatro Öteyüz’ün canım kadınlarının her birine sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Yaşamım boyunca kendi hayatının kadını olarak yaşam mücadelesini sürdüren, bu mücadeleyle bana örnek olan ve feminist bilinci aşılayan annem Meral Sedef Namlı’ya; maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman benden esirgeyemeyen ağabeyim Mehmet Burak Baran’a ve tez süresi boyunca karşılaştığım her türlü zorlukta yanımda olan ve çalışmam boyunca bana katkılarını sunan adını sayamadığım herkese teşekkür ederim.

Yüksek Lisans Tezi olarak gerçekleştirilen bu araştırma FEF-15026 no’lu proje olarak Adnan Menderes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	1
1. SANATIN BİR PROTESTO ARACI OLARAK OKUNMASI.....	13
1.1. Kadınların Özgürleşme Mücadelesine Sanatın Girişi: Tarihsel Arka Plan	13
1.2. Kadınların Özgürleşme Mücadelesinde Sanatın Kullanımı: Feminist Sanat ..	20
1.2.1. İlk Kuşak ve İkinci Kuşak Feminist Sanat	22
1.2.2. Bir Protesto Aracı Olarak Sanat: Performans Sanat ile Feminist Sanatın Birlikteliği	28
1.2.3. Performans Sanattan Feminist Tiyatroya	32
1.3. Türkiye’de Feminist Sanat ve Feminist Tiyatro.....	41
1.3.1. Türkiye’de Kadınların Özgürleşme Mücadelesi ve Feminist Sanat.....	41
1.3.2. Türkiye’de Feminist Tiyatro	56
2. ARAŞTIRMA SORUNSAĞI VE METODOLOJİSİ.....	67
2.1. Araştırma Problemi, Amacı ve Sorgu Alanları	67
2.2. Araştırmanın Metodolojisi, Uygulama Alanı, Veri Toplama Tekniğı ve Analizi.....	68
3. BİR PROTESTO ARACI OLARAK SANAT VE ANKARA TİYATRO ÖTEYÜZ ÖRNEĞİ	73
3.1. Ankara Tiyatro Öteyüz: Oluşum ve Gelişim Süreci	73
3.1.1. Batıkent Halkevi Tiyatrosu Olarak Sahnelenen Oyunlar	75
3.1.2. Ankara Tiyatro Öteyüz Olarak Sahnelenen Oyunlar	76
3.1.3. Oyunların Hazırlanma ve Yaratım Aşaması	82

3.2. Tiyatro Eylem Pratiği	87
3.3. Bir Protesto Aracı ve Bilinç Yükseltme Pratiği Olarak Tiyatro Öteyüz.....	109
3.3.1. Bir Bilinç Yükseltme Pratiği Olarak Katılımcılara Yansımalar	109
3.3.2. Katılımcılardan Özel Alana ve Yakın Çevreye Yansımalar	129
3.3.3. Toplumsal Yaşamı Dönüştürebilme Gücü Olarak Tiyatronun Araçsallaştırılmasının Kamusal Alandaki Görünümleri.....	145
TARTIŞMA VE SONUÇ	155
KAYNAKLAR.....	165
ÖZGEÇMİŞ.....	171

GİRİŞ

*“...Oysa hatırlamak için soyunulur,
hatırlamak için, yüzyıllardan beri
unutulanları hatırlamak için. Neyin
olmadığını, neyin olamayacağını
hatırlamak için, yeniden başlamaya
gücü olmak için, seçim yapmak için,
seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek
için. Hayır demek için, evet demek için,
başkaldırmak için, yakıp yıkmak için,
barış için soyunulur, soyunulur. Tante
Rosa daha bir kez olsun bunlar için
soyunmadı, bunlar için
soyunulabildiğini düşünmedi, görmedi,
bilmedi. Tante Rosa bütün kadınca
bilmeyişlerin tek adıdır.”*

Sevgi Soysal

“Kirpiğiniz yere düşmesin”

Çilem Doğan

Gündelik hayat pratikleri içerisinde kadınların toplumsal alanda yaşadığı, karşılaştığı sorunlar kadın hareketi ve feminizm tarihi içerisinde her zaman gündeme getirilmiştir. Kadınların kamusal alanda belirli haklara sahip olabilmesi gerekliliği, özel alan içerisinde konumlanan kadınların toplumsal cinsiyete bağlı olarak ikincilleştirilmesi, kadının görünmez ev içi emeği, kürtaj hakkı, kadına yönelik şiddet, taciz, tecavüz vb. konular tartışmaya açılmıştır. Gündeme getirilen ve tartışılan bu konular bütünsel olarak ele alındığında, özellikle ikinci dalga feminizmle birlikte bu sorunların kaynağına ilişkin ortaya konulan analizler değerlidir. Bu analizler incelendiğinde ilk başta, toplumsal cinsiyete bağlı olarak kadınlık ve erkeklik rollerini inşa eden ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini üreten

ve yeniden-üreten ataerkil sisteme işaret edildiği görülmektedir. Bunun yanında kimi zaman bu sistemle işbirliğine vurgu yapılarak kapitalist sistem ideolojisini, iktidarın eril zihniyetini meşrulaştırma aracı olan cinsel politika ve heteroseksist düzenin işleyiş mekanizmalarının analizlerin merkezine yerleştirildiği görülmektedir. Özellikle kadınların kendi doğurganlıkları ve bedenleri üzerinde söz sahibi olamamalarının kaynağında bu cinsel politika önemli rol oynamaktadır. Çünkü kadın kimliğinin bir parçası olarak kadın bedeni üzerindeki biyoiktidarı meşrulaştırma pratiği, ataerkil ideoloji tarafından biçimlenen ‘kadınlık’ hallerinin ya da durumlarının nasıl olması gerektiğini inşa eden kültürel kodlar aracılığıyla doğallaştırılmaktadır. Bu nedenle, bu doğallaştırma pratiğinin farkındalığı; kadınların benliğinin, kimliğinin oluşması, benimsenmesi ve içselleştirilmesi sürecinin arkasında yatan politik, sosyal ve kültürel inşa biçimlerinin ortaya çıkmasında önemli olmaktadır.

Kadınların özgürleşme mücadelesinde kadınların kendi bedenleri, benlikleri ve kimlikleri üzerinde oluşan bu inşa edilmenin farkındalığını hem kadınlarda yaratmada ve bu farkındalığın toplumsal alanı dönüştürme pratiğinde hem de kadınların yaşadığı sorunların ifade edilme biçimlerinde kullanılan etkili yollardan birisi de sanat pratikleri olmuştur. Feminist hareketle birlikte sanatın kullanılmasıyla oluşan ve “1960’lı yılların toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen feminist sanat, kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır” (Antmen, 2010:239). Feminist hareketin sanatı kullanmasıyla birlikte oluşan feminist sanatta; kadının sanat tarihi içerisinde yer alması, sanat eserlerinde kadınların gündelik deneyimlerinin yansıtılması ve kadınlık durumlarına ilişkin eleştirel sorgulamaların dile getirilişi, kadın kimliğinin oluşumunda yer alan politik ve kültürel unsurların görünür kılınması gibi pek çok konu gündeme gelmiştir. Gündeme getirilen bu konular feminist sanat içerisinde yer alan ilk kuşak ve ikinci kuşak sanatçılar tarafından tartışılmıştır. Nitekim tartışılan bu konuların dile getiriliş alanları da feminist sanat içerisinde yer alan sanatçıların sanat pratikleriyle çeşitlilik göstermektedir. Resim, heykel, el işi gibi güzel sanatlar alanından beden yer aldığı dans, tiyatro, performans kadar pek çok alanda sanatçıların gündelik hayat deneyimleriyle birlikte toplumsal gerçekliklere ilişkin sorgulamaları kamusal alana açılmıştır. Özellikle performansın feminist sanat içerisinde kullanılmasıyla feminist sanatın ikinci kuşağında yeni analizlerin sanata ve sanat alanlarına dâhil edilmesi söz konusu olmuştur. Feminist sanatın ilk on yılını içerisine alan ilk kuşak feminist

sanatçılar, kadın olma halini ve deneyimini sanat eserlerinde yansıtırken; 1970'lerin sonunda diğer disiplinlerden etkilenen ikinci kuşak feminist sanatçılar “sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak hem sanata yönelik hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağlamışlardır” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:13).

Zanaat- sanat ayrımının yanı sıra ilk kuşak feminist sanatta konu edilen diğer temalar ise; kadın duyarlılığıyla kadınların sanat eserlerinde yarattığı imgeler, kadının ve kadın cinselliğinin sanatta temsil edilmesi, sanat eserlerinde toplumsal cinsiyetin ele alınışı ve sorgulanmasıdır. Kadın duyarlılığının feminist sanatçılar tarafından sanatta işlenmesi “pek çok kadın için sanatta özgürleştirici yeni bir eğilimin” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:34) oluşmasına yol açmıştır. Özellikle de Chicago ve Schapiro'nun “WomenHouse” (1972) projesi buna örnek verilebilmektedir. Bu projeyle, 1970'li yıllarda Fresno State College'da feminist sanat programının başına getirilen Judy Chicago, dersleri kampus dışına taşıyarak öğrencileriyle birlikte kolektif bir çalışma yürütmüştür (Clark, 2011). Bu çalışmada “öğrenciler ataerkil düzenin fallosantrik görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinselliklerini kendilerine güvenli bir şekilde temsil etmenin yollarını aradıkları ‘bilinç yükseltme’ toplantılarında cinsellikleriyle yüzleşmeleri için teşvik edilmiş[lerdir]” (Clark, 2011:173). Ataerkil ve kapitalist ideoloji işbirliğinin ürünü olarak kadının özel alan içerisine konumlandırılması ve ev mekânının sanat aracılığıyla kamusal alana taşınarak kadın kimliğinin oluşmasının altında yatan politik ve kültürel unsurların sorgulanışı bir protesto özelliği de taşımaktadır. Bir protesto aracı olarak sanatın kullanıldığı bu projeyle birlikte “Schapiro, Batı yakası kadınlarının sanatlarına yeni bir konu kazandırdığından ve bu yeni konunun, kadınların kendi hayat deneyimlerinin içeriği olduğundan söz etmektedir” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:34). “Womenhouse” projesinin yanı sıra, ilk kuşak feminist sanat içerisinde yer alan diğer çalışmalara; Carolee Schneeman'ın 1964'te “Et Şenliği” videosuyla kadın bedeninin bir meta haline getirilişini ele alan; 1970'lerde Mery Kelly'nin “Doğum Sonrası Belge” adlı işiyle annelik olgusunun altında yatan sosyo-kültürel inşa biçimlerine dikkat çeken, “Mutfağın Göstergeleri” adlı videosu ile 1975 yılında Martha Rosler'ın kadının geleneksel rolünün arkasında yatan dayatmaları gösteren çalışmaları sıralamak mümkündür (Antmen, 2010).

Sokak performanslarıyla kadın bedeninin algılanışının altında yatan toplumsal, kültürel ve politik unsurlara dikkat çeken feminist sanatçı Valie Export

1972 yılında “Kadınların Sanatı: Bir Manifesto”da kadınların bir protesto aracı olarak sanatı kullanması ve kadınların özgürleşme mücadelesi için şöyle yazar:

Hepimizin bilincini etkilemek için kadınların sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmaları, fikirlerini toplumsal gerçeklik kurgulamalarına akıtmaları gerekir, kadınlar kendi gerçekliklerini ancak bu şekilde yaratabileceklerdir. Sevgi, sadakat, aile, annelik, dostluk gibi kendi yaratmadığımız nosyonları yıkmalı ve yerlerine kendi duyarlılığımıza ve kendi arzularımıza göre yenilerini yerleştirmeliyiz... Bizim sanatlara getirdiğimiz, getireceğimiz yeni değerler uygarlaşma sürecinde kadınlara yönelik yeni değerler yaratacaktır. Sanatın kadınların özgürlüğü hareketi içinde önemli bir yeri vardır ve sanat, kendi geleceğimizi belirleyebilmenin ateşini yakabilecek bir güçtür (akt. Antmen, 2010:246).

Sanatın kadın özgürlüğü hareketi içerisindeki önemli yerini anlayabilmek için sanat ile protesto arasındaki ilişkinin irdelenmesine ihtiyaç vardır. Toplumsal dünyayı anlamada ve anlamlandırmada önemli bir işleve sahip olan sanat, tarihsel süreçte toplumsal alanla iç içe olmuştur ve sanat ürünlerinin ve pratiklerin varlığı dönemin siyasal, sosyal, ekonomik, felsefi, kültürel koşullarının yanı sıra mevcut ideolojilerden de beslenmiştir. Sanatın, dönemin var olan koşullarından beslenirken aynı zamanda da özerk bir yapı olarak karşımıza çıkması iki önemli unsuru da beraberinde getirmektedir: Bunlardan ilki, toplumsal gerçekliklerin bireylere aktarılırken bireylerde bunlara ilişkin sorgulama yaptırabilmesi ve bunun sonucunda da eleştirel düşünceyi geliştirebilmesidir. İkincisi ise, bu sorgulama sonucunda gelişen eleştirel düşünceyle birlikte mevcut ideolojilere ve toplumsal gerçekliklere ilişkin olarak bireye var olanları ‘dönüştürebilme’ gücünü verebilmesidir. Bu nedenle sanat, toplum ve birey arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiğine dair sorgulamaların yapılmasını mümkün kılan, eleştirel düşünceyi geliştiren ve dönüştürücü bir etkiye sahip olan özerk bir yapı olarak var olmaktadır.

Toplumsal gerçekliklerin anlamlandırılmasında bireye sorgulama fırsatı veren sanat; bireyin ‘nasıl bir dünyada’, ‘kim’ olarak yaşamakta olduğunu ve bu dünyada ‘neden var olduğu’ sorularını da beraberinde getirmektedir. Bu sorgulama sürecinde bireye, bireyin varlığına, sahip olduğu dünya görüşüne ilişkin toplumsal düzende kendisini ifade edebilme gücünü de vermektedir. Nitekim bu güç, var

olan ideolojilere karşı bireyin direnişinin de ifadesini bulduğu başkaldırısı, yani protestosu ile mümkün olmaktadır. Protesto, bireyin toplumla kurmuş olduğu ilişkide toplumdaki varlığına, aidiyetine, kimliğine ilişkin arayışına tanıklık eden bir alandır. Jasper protestoyu “insana dair soruların sorulup ele alındığı ender alanlardan birisi olarak” tanımlamaktadır (2002:25). Ona göre protesto “yaşamımıza nasıl yön vermeliyiz, biz kimiz ve neden yaşıyoruz türünden sorgulamaların en derinindeki anlamına dokunmaktadır” (2002:25). Dolayısıyla protesto ve sanat arasındaki ilişki ortak bir paydada buluşur: Yaşadığımız dünyayı dönüştürebilme gücünde.

Bu nedenle sanat, bireye içinde bulunduğu toplumun gerçekliklerine ilişkin tanımlamalarda bulunurken aynı zamanda bireyin toplumsal alanda etkin bir rol oynayabileceğinin de imkânını tanımlamaktadır. Bu imkânın mümkün olabildiği alanlardan birisi de protesto içerisinde yer alan bir sanattır. Yani sanatın dönüştürücü gücünün eylemsel yönünü protesto ortaya koymaktadır. Bir protesto aracı olarak sanat, kendimizi var edebilme gücümüzü ifade etmektedir.

Sanatı bir protesto aracı olarak okuyabilmek, kaçınılmaz olarak politik ve kültürel alanın birbiriyle iç içe geçmiş ve belirginleşmiş olduğu koşullara vurgu yapmayı gerektirmektedir. Bu nedenle 20. yüzyıla gelindiğinde sanat ve protesto konularının politik bir imge olarak nasıl okunabildiğine bakılmalıdır. Çünkü 20. yüzyılın başlarında toplumsal hayatın hızlı değişimi ve bu değişimleri hazırlayan ideolojik, teknolojik, siyasal ve ekonomik faktörlerin kültürel alanda derin etkileri bulunmaktadır. Ulus-devlet ya da modern toplum olarak nitelendirilen bu toplumsal hayat, kapitalist sistemin ve bu sistem içerisinde yer alan egemen ideolojinin baskın olduğu, toplumsal sınıflar arasındaki çatışmanın, iktidara dayalı hiyerarşi ilişkilerin belirgin olduğu bir dönemdir. Ve bu dönemin koşulları altında sanat; kapitalist sistemi eleştiren, bu sistemin ideolojisine, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alanda hâkim olan iktidar ilişkilerine, bu dönemde var olan savaşımlara karşı tepkilerin gösterildiği politik ve kültürel bir mücadele aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, 1930’lı yıllarda Alman işçilerin oluşturduğu tiyatro gruplarına bakıldığında, bir kısım grupların oyunlarında işledikleri savaş ve ırkçılık karşıtı temalarıyla mevcut egemen sistemi devrimci bir bakış açısıyla eleştirdikleri görülmektedir (Clark, 2011). Bu gruplar içerisinde etkin olan “Kızıl Roketler” grubunun oyuncularından biri ise oyunlarının izleyicide sınıf bilincini uyandıran

ve geliştiren, ezen-sömürülen bir gruba dâhil olduklarını anlamalarını ve saflara katılarak mücadelede yer almanın görevlerinden biri olduğunu görmelerini sağlayan bir mücadele aracı olduğunu belirtmiştir (akt. Clark, 2011). Yine 1909 yılında kurulmuş olan “Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi”nin amacı da “kadınları sanatta ve zanaatta etkili bir propaganda gerçekleştirebilecek şekilde geliştirmek olmuş ve kadın sanatçılar topluca çalışarak çizim, işleme ve iğne işi yapma gibi becerilerini politik el ürünleri ortaya çıkarmakta kullanmışlardır” (Clark, 2011:37).

Sanatın bir protesto aracı olarak kadın özgürlüğü hareketi içerisinde kullanılması, politik ve kültürel alandan kopmayan ve bu alanların eleştirisini yapabilecek bir sanat anlayışından geçmektedir. Bir diğer ifadeyle, sanatın politik ve kültürel mücadelede kullanılmasının kadın özgürlüğü mücadelesindeki önemi, toplumsal yapıyı dönüştürücü gücünün olanaklarının neler olduğunu tartışmaktan geçmektedir. Bu noktayı feminist sanatın eleştirisini yapmakla vurgulayan Ruth “kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmanın ve kadınların koşullarını başkalarına anlatırken sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol olduğu” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:59) şeklinde ifade etmektedir. Bu nedenle feminist hareket içerisinde kullanılacak olan sanatın “kadınların siyasi ve manevi güçlüklerinin kolektif, etkileşimli karakterini kapsayacak şekilde yeniden tanımlanmasını” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:59) dile getirmektedir. Harmony Hammond da Ruth ile benzer şekilde ifade ederek “sanat ile siyaseti bir araya getirecek ve böylece kadınların bu iki alan arasındaki ilişkiyi anlamasına ve geliştirmesine yardımcı olacak bir feminist eleştiri peşindedir. Böyle bir eleştiri sanat üretimi sürecine dâhil edilmeli ve sanatla birlikte gelişmelidir” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:60).

Feminist hareketin sanatı kullanmasıyla oluşan feminist sanat içerisinde yer alan sanatçıların çalışmalarıyla gündeme gelen pek çok konu geçerliliğini halen korumaktadır. Özellikle kadınların ‘kadın’ kimliğine sahip olmalarından dolayı gündelik hayat deneyimlerinde yaşadığı pek çok sorun bulunmaktadır. Kadına yönelik şiddetin, tacizin, tecavüzün, kadın-erkek arasındaki toplumsal cinsiyet farklılıkların toplumsal alanda kadınların konumlarını ikincilleştirmesi, kamusal ve özel alanda eril tahakkümle kadınlık ve erkeklik rollerinde hiyerarşi ilişkilerinin varlığını sürdürmesi gibi problemler hala devam etmektedir. Sıralanan tüm bu sorunlar içerisinde yer alan kadınların ‘kadın’ kimliğinin inşasında erkek egemen düzenin eril zihniyeti, kültürel kodlar ve kadının bedeni üzerinden yürütölen cinsel politikanın gizil yönü bulunmaktadır. Dolayısıyla kadınların

gündelik hayat deneyimleri içerisinde örtük olarak bulunan tüm bu iktidar ilişkileri, politiktir ve kültürel. Kadınların ‘kadın’ kimliği bu nedenle kişisel bir durumdan ziyade, erkek egemen zihniyetin de barındırıldığı politik ve kültürel yapı tarafından inşa edilmektedir. Tüm bu durumlar, ilk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanatla birlikte, bir protesto olarak sanat aracılığıyla ifade edilmiş, sorgulanmış ve gün yüzüne çıkarılmıştır. Feminist sanatla birlikte sanat tarihi içerisinde kadının görünürlüğünü sağlamak, sanatta kadın kimliğinin temsil edilmesi ve bu temsillerin nasıl üretildiği, nasıl anlaşılır kılındığı ve bunların dayandığı toplumsal koşulların neler olduğu gibi sorulara verilen cevaplar sanatta feminist hareketin sağladığı kuramsal düşünme sürecinde evrilmiştir (Antmen, 2010).

Ancak, bu kuramsal sürecin yanında bir protesto aracı olarak sanatın bu sorunların çözümünde, kadınların kendi kimlikleri, bedenleri ve benlikleri üzerinde söz hakkına sahip olmasında ve toplumsal alanda sosyal, kültürel ve politik bir değişime etkisinin neler olabileceğini saptamak konusunda ilk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat yeterli olmamaktadır. Kadınların sanatı bir protesto aracı olarak kullanmaları politik ve kültürel zeminden kopmayan, kadının ‘sanatçı’ bağlamından çıkıp ‘ezilen’ olarak kendi gündelik yaşam pratikleriyle bu sürece bilfiil katılımında mümkün olmaktadır. Dolayısıyla kadınlığın inşasına ilişkin eleştirel bir bilinç oluşturmak, kadınların ‘kadın’ kimliğine sahip olarak özgür olabilmeleri ve eşit bir toplumda yaşayabilmeleri için, politik ve kültürel alanda yaşadıkları tüm bu sorunları ifade edebilecek ve ifade edebildiği süreç içerisinde dönüşümler yaratabilecek bir mücadele aracı olarak etkin bir sanat alanına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu sanat alanı nitekim “izleyiciye sabit bir biçimde oluşturulmuş bir hakikat sunmaktansa, bir keşif sürecine girmesini sağlayarak izleyiciyi edilgin bir anlam tüketicisi konumundan çıkarıp etkin bir anlam üreticisine dönüştürmek[ten]” (Barry ve Flitterman-Lewis, 2012:264-265) geçmektedir. Kadınların etkin bir anlam üreticisi olması, onların gündelik hayat pratiklerini de içerisine alabilen bir sanat alanı ile mümkün olabilmektedir. Bu nedenle kadınların bedenleriyle, benlikleriyle ve kimlikleriyle eylemliliğini ortaya koyabileceği tiyatro, hem kadınların politik ve kültürel mücadelesinde etkin bir araç olacaktır hem de kadınların kendi kimlikleri üzerinde bilinçlenme yaratabilecek bir dönüştürme gücünü de doğurabilecektir. Tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu “Ezilenlerin Tiyatrosu” teorisi birlikte ortaya koyan Augusto Boal şöyle

söyler: “İnsanın bütün faaliyetleri- bütün sanatlar, özellikle de tiyatro buna dâhil-politiktir ve tiyatro baskı oluşturmaının en kusursuz sanatsal biçimidir” (2014:vii).

Bu çerçevede tiyatro, feminist hareket içerisinde kullanılan sanat alanlarından biri haline gelmiştir. “Kadınların toplumsal ve kültürel yaşamlarının ve etkinliklerinin, erkek egemen toplumsal sistemler ve kültürel değerler tarafından gözden gelinmesine ilişkin olarak gelişen karşı bilinç” (Case, 2010:11) 1980’li yıllarda feminist araştırmaların tiyatroya dâhil edilmesini beraberinde getirmiştir. Bu nedenle kadınların tiyatrosunun ve performanslarının tiyatro alanına dâhil edilmesi zorunluluğu feminist tiyatronun gelişmesine katkıda bulunmuştur. 1960’lı yılların sonunda kültürel ve siyasal ortamdan beslenen feminist tiyatro, temeline aldığı kadınların özgürlük mücadelesinin gösteri sanatları alanına uygulanmasıyla oluşmaktadır. Çeşitli feminizmler ışığında oluşan feminist tiyatroda, geçirdiği dönemsel aşamalarla birlikte sanat ve politika bağlamında kadın bakış açısının tiyatro tarihine uygulanması, tiyatroda yeni yazım sürecinin başlaması, gösteri sanatlarındaki kadınların ataerkil yapılanmalarına karşı meydan okuması vb. konuları içermektedir (MTÇAD, 2006). Özellikle de Avrupa ülkelerinde ve ABD’de gelişmeye başlayan feminist tiyatro içerisinde çeşitlilikler, feminizmlerin eleştiri noktalarını temele alarak farklı tiyatro topluluklarının oluşmasına da aracılık etmektedir.

Radikal feminist görüşlerin etkili olduğu dönemde ABD’de kurulan ilk feminist tiyatro gruplarından birisi It’s All Right to be Women Theatre’dır (Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir). Çalışmalarını radikal feminizmin pratikleri üzerinde gerçekleştiren bu grup, radikal feminizmin bilinç yükseltme gruplarından oluşmuştur. Bilinç yükseltme niteliğini ve odak noktasını yansıtan bu tiyatro topluluğunun amacı “kadınların koşullarını, tanımını, sınıfını veya renklerini sorgulamaksızın seslerini halka açık gösterilere taşımaktır” (Case, 2010:105). Oyunlarında ‘kadın’ yaşantısını temele alan grup, kadın bedeninin erkek bakışının hizmete sunulmasını, kadınların bedenlerini ve cinselliklerini denetim altına alan, güçlü bir ataerkil silah olarak tecavüzün kadınlar üzerindeki etkilerini oyunları ile sergilemiş ve 1970’li yıllarda Londra’da Miss World güzellik yarışmasını teatral eylemler düzenleyerek protesto etmişlerdir (Case, 2010). Radikal feminizmin etkisiyle kadınlar üzerinde toplumsal cinsiyet baskısı ve kadın cinselliğine ilişkin bilincin gelişmesiyle birlikte yine aynı dönemlerde The New York Feminist Theatre (New York Feminist Tiyatrosu) tarafından sahnelenen oyunlarda kürtaj hakkı ve kadın cinselliği üzerine konular işlenmiştir. Radikal feminizmin temel

argümanlarının tiyatroya taşınmasıyla birlikte kadınların gündelik deneyimleri, kadınların hikâyeleri ve hayalleri bir protesto niteliği taşıyan sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüştür. Aynı zamanda radikal feminizme getirilen eleştirilerle birlikte feminist tiyatro içerisinde Lezbiyen Tiyatrosu oluşmuş ve bu tiyatro içerisinde zorunlu heteroseksüelliğin kadınları erkeklerle eşleşmeye zorlayan ve kadın itaatinin erotikleşmesinin kadınlarının konumlarının ikincilleştirmesindeki rolünü ortaya koyan çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Case, 2010).

Feminist tiyatronun materyalist feminizmle ilişki ise daha çok Avrupa ülkelerinde özellikle İngiltere ve Almanya’da görülmektedir. Sınıf ve tarihin kadınlara karşı baskısının oluşumundaki rolünü irdeleyen materyalist feminizmin etkisi tiyatro oyunlarında işlenen sınıfsal baskı, toplumsal cinsiyet, sömürgecilik, kadınların çalışma yaşamına katıldıklarında yaşadıkları cinsel taciz, meslekler arası yatay ayrışma ve mesleklerden dışlanmışlık vb. konularda görülmektedir. “1979’da Cloud Nine (Mutluluktan Uçuyorum) oyunuyla Carly Churchill teatral eylemi yaratmada, materyalist bir sınıf analizinin cinsiyet-toplumsal cinsiyet baskısının feminist analiziyle nasıl bir işbirliği yaptığını göstermektedir” (Case, 2010:128).

It’s All Right to Be a Woman topluluğu gibi ABD’de Feminist tiyatro toplulukları içerisinde yer alan bir diğer oluşum ise Women’s Experimental Theatre’dır (Deneyisel Kadın Tiyatrosu). Tiyatroda deneyisel biçimleri kullanan ve kadınlık deneyimlerine odaklanan Women’s Experimental Theatre grubu, kadınların farklı deneyimlere sahip olduğu düşüncesiyle temsilleri sırasında kadın seyircilerle iletişim kurarak onları tanıdıklık duygusu içerisinde değişime inandırmayı sağlamak amacını taşır (Yamaner, 2001). Lezbiyen Tiyatrosu içerisindeki önemli oluşumlara örnek olabileceklerden birisi de 1979 yılında İngiltere’de kadın tiyatrosu kolektifi olarak kurulan “Siren” topluluğudur. Bu topluluk kadınların uğradığı baskı ve gösterdikleri direnç mekanizmalarını oyunlarında işleyerek tiyatro yoluyla kadınların toplum içindeki konumlarını değiştirecek bir bilinç geliştirmeyi hedeflemişlerdir (Yamaner, 2001). Yalnızca feminist bir bilinçle değil aynı zamanda homoseksüel bir bilinçle de çalışmalarını sürdüren bu topluluğu Yamaner “[...] bir homoseksüel bilinç yaratmak üzere, lezbiyen tiyatro grubu olarak kurulmuştur. Çalışmaları daima lezbiyen perspektiften ilerlemiştir” (2001:123) şeklinde tanımlamaktadır.

Feminist tiyatronun Türkiye’deki etkisi ise 1992’de kurulan “Kadınların Tiyatrosu”nda görülmektedir. Kadın Tiyatrosu, Türkiye’de feminist tiyatro alanında birçok üniversite öğrencilerinin bir araya gelerek oluşturduğu ve daha sonraki zamanlarda da giderek büyüyen ilk feminist tiyatro topluluğudur. Teknik olarak sokak tiyatrosuna yakın duran bu topluluğun çeşitli sahnelerde gösterileri olmasının yanında “daha çok 8 Mart şenliklerinde, toplumsal tepkilerin desteklenmesinde, eşitsizlik mücadelelerinde cinsiyetçilik aracılığıyla söz söyleme eylemlerinde canlı olmayı sürdürmüşlerdir” (Yamaner, 2001:130-131). Bu nedenle sahneden ziyade kamusal alanda görünür olmayı amaçlayan bu topluluğun gündelik hayatın politikliğinden uzakta olmayan bir duruşu benimsediklerini söylemek mümkündür. Aynı zamanda kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı ve paylaşıldığı bir alan olarak tiyatronun kullanılması, topluluğun eylem pratiğinin politik olanla iç içe olmasını beraberinde getirmiştir. Çünkü tiyatronun bu topluluk için “feminizmin öğrenildiği yer” (Varlı, 2010:93) olarak ön plana çıkması, topluluğun bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatroyu araçsallaştırdığının altını çizmektedir. Bunun yanı sıra 2000 yılında kurulan ve hala da çalışmalarına devam eden, bunun yanında kendisini feminist tiyatro olarak tanımlayan oluşumlardan birisi de Tiyatro Boyalı Kuş’tur. Profesyonel bir feminist tiyatro olarak var olan Tiyatro Boyalı Kuş, sergiledikleri oyunlarında feminist dramaturgiyi ve Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerini de kullanan alternatif feminist topluluğudur.

Bu örneklerden hareketle bir bilinç yükseltme pratiği niteliğini taşıyan tiyatronun, kadınların toplumsal ve özel alanda yaşadığı sorunların ifade edilmesinde, bu sorunların görünür kılınmasında kadınların özgürleşme mücadelesi için önemli bir araç olduğu söylenebilir. Kadınların gündelik hayat deneyimleri içerisindeki pratiklerin kadınlara ve toplumsal alana açılımı, kadınların bu deneyimleri yaşamalarında ‘ortaklık’ zeminini oluşturmakta ve bu ortaklık zemininde ‘özne’ olarak kadınların politik direnişini de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle tiyatronun bir protesto aracı olarak kadın mücadelesi doğrultusunda kullanımı, toplumsal yaşama müdahale etmede ve kadınların kendi kimliklerine ilişkin bilinçlenme pratiğinde önemli bir güce sahiptir.

Bu araştırmanın temel problemi, sanatın ve protestonun toplumun var olan siyasal, kültürel, ideolojik, ekonomik ve toplumsal koşullarından beslenerek, bu koşulların toplumda yaratmış olduğu her türlü eşitsizlik, ötekileştirme, belirli alanlardan dışlanmışlık, hiyerarşi ilişkileri vb. durumlarına karşı bir mücadele aracı olarak toplumsalı dönüştürücü gücünün okunmasıdır. Bu çerçevede bir

protesto aracı olarak sanatın –özellikle de tiyatronun- kadınların özgürleşme mücadelesinde bir direniş aracı olarak kullanılmasının, toplumsal alanda ‘özne’ olarak kadınların kendi benlik, beden ve kimlik algılarında farkındalık oluşturmaları ve toplumsal yaşamdaki dönüştürücü gücü tartışmaya açılacaktır. Bu bağlamda sanatın bir protesto aracı olarak kadınların özgürleşme mücadelesinde direniş aracı olarak nasıl kullanıldığı ve bir bilinç yükseltme niteliğinde olan tiyatronun protesto aracı olarak kullanımının kadınlarda meydana getirebileceği dönüşümlerin neler olduğu incelenecektir. Ayrıca, kadınlarda meydana gelebilecek dönüşümlerle birlikte kadınların kendi yaşam alanlarına ve toplumsala nasıl müdahalede bulunabildikleri de ele alınacaktır. Buna ek olarak, bu müdahalelerle birlikte tiyatronun, kadınların kendi konumları, yaşam alanları ve toplumsalı hangi açılardan ve ne yönde dönüştürebileceği analiz edilecektir.

Bu amaçlar doğrultusunda araştırma, çalışmanın sorunsalının somutlandığı alan olan Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisindeki katılımcılarla birlikte yapılan görüşmeler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Verilerin elde edilmesi aşamasında odak grup görüşmesi ve derinlemesine mülakat tekniği kullanılmıştır.

Bu tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde araştırmanın sorunsalı, tartışma konuları ve amaçları açıklandıktan sonra birinci bölümde “Sanatın Bir Protesto Aracı Olarak Okunması” başlığı altında kadınların özgürleşme mücadelesinin tarihsel arkaplanı ile bu mücadele içerisinde sanatın nasıl dahil edildiği ele alınacaktır. Bunu takiben sanatın kadınların özgürleşme mücadelesinde nasıl kullanıldığı feminist sanat tartışmaları içerisinde incelenecek; sanatın bir protesto aracı olarak okunması performans sanat ile feminist sanat birlikteliği üzerinden değerlendirilecektir. Bu değerlendirmelerin ardından feminist sanat tartışmaları içerisinde getirilen eleştiriler ve performansın ön plana çıkardığı tiyatro eylem pratiğinin önemi vurgulanarak feminist tiyatroya yer verilecektir. Son olarak da Türkiye’de kadınların özgürleşme mücadelesine kısaca değinilerek, 1970’lerden itibaren günümüz feminist sanat çalışmaları ele alınacak ve 2000’lerde belirginleşen feminist tiyatro alanı, bu alandaki tiyatro toplulukları hakkında bilgiler sunulacaktır.

Tezin ikinci bölümü olan “Araştırma Sorunsalı ve Metodolojisi” başlığı altında araştırmanın problemi, amacı ve soru alanlarıyla birlikte araştırmanın metodolojisi, uygulama alanı, veri toplama tekniği ve analizine ilişkin bilgiler verilecektir. Üçüncü bölümde ise, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunda yer alan

katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular araştırma amaçları doğrultusunda değerlendirilecektir. Nitekim bulgular değerlendirilirken Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun oluşum ve gelişim süreciyle birlikte sahnelenen oyunlar hakkında detaylı bilgiler verilecektir. Bununla birlikte topluluğun oyunlarının hazırlanma ve yaratım süreci ile topluluğun yapısı ve tiyatro eylem pratiği incelenecek; daha sonra topluluğun bir bilinç yükseltme pratiği ve protesto aracı olarak tiyatroyu nasıl kullandıkları ve bu kullanımın beraberinde katılımcılarda ve toplumsalda meydana getirebileceği dönüşümler analizler edilecektir. Sonuç ve değerlendirmenin yer aldığı bölümde ise elde edilen veriler bu araştırmanın temel amaçları bağlamında genel bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

1. SANATIN BİR PROTESTO ARACI OLARAK OKUNMASI

1.1. Kadınların Özgürleşme Mücadelesine Sanatın Girişi: Tarihsel Arka Plan

Kadınların özgürleşme mücadelesine sanatın girişini konu edinen bu bölümde, sanatın bir protesto aracı olarak bu mücadele içerisinde kullanımının önemini ve gücünü anlamak, bu çalışmanın sorunsalı ve amaçları çerçevesinde öncelikli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu öncelikli unsur, kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın, kadın hareketi ve feminizm tarihi içerisinde nasıl ve ne şekilde yer aldığını ayrıntılı olarak ele almayı gerektirmektedir. Bu durum beraberinde kadınların özgürleşme mücadelesinde meydana gelen değişimleri ve bu değişimlerin toplumsal koşullar içerisinde nasıl vuku bulduğunu da kavramayı gerektirmektedir. Bu nedenle, bu bölümde ilk olarak kadınların özgürleşme mücadelesinin çıkış noktalarıyla birlikte bu mücadelenin gelişim basamakları hem kimlik bağlamında hem de çeşitli feminizmlerin ortaya koyduğu görüşler ışığında ele alınacaktır.

Bugün kadınların özgürleşme mücadelesinin geldiği noktadan geriye dönüp bakıldığında bir diğer ifadeyle tarihsel süreçte ele alındığında bu mücadelenin düşünsel temellerinin 18. yüzyılda atıldığı görülmektedir. İki yüzyıllık bir sürece yayılan kadınların özgürleşme mücadelesinin başlamasında Batı Avrupa’da yaşanan Aydınlanma Dönemi ile birlikte modernleşme sürecinde toplumsal hayatta meydana gelen düşünsel, siyasal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında Fransız Devrimi ve onu takiben Sanayi Devrimi sonrasında oluşan modern toplumsal hayatın içerisinde siyasal ve sosyal haklar bağlamında kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizliklerin belirgin hale gelmesi 19. yüzyılda kadınların eşitlik mücadelesinin kamusal alana taşınmasına sebep olmaktadır. 19. yüzyılda kitlesel bir hareket olarak ortaya çıkan bu mücadelenin birinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu dönemde kadınların mücadeleleri; temel siyasal, ekonomik ve sosyal hakların elde edilmesi üzerinde olmakta ve dönemin hâkim siyasal öğretisi olan liberalizmden beslenmektedir. Bu nedenle kadınların özgürleşme mücadelesinin ilk taşıyıcısı olarak liberal feminist kuramdan söz etmek mümkündür.

20. yüzyılın ortasına kadar etkisini sürdüren birinci dalga feminizme kapı açan unsurun, insan haklarının çıkış koşulları ile birlikte 19. yüzyılda modernizm

etrafında şekillenen ulus-devletin haklar bağlamında tanımladığı ‘birey’ kavramının cinsiyetli ve ayrımcı niteliğine yapılan eleştiriler olduğu söylenebilir. Bir başka ifadeyle, modern bir siyasal birlik olarak tanımlanan ulus-devletin, bu devletin sınırları içerisinde yer alan bireyler arasındaki eşitliği, özgürlüğü ve adaleti hak statüsünde yalnızca erkeklere tanımış olması kadınların özgürleşme mücadelesinin gündeme gelmesinde etkili olmuştur. Özellikle 18. yüzyılda ve 19. yüzyılda Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill ve Harriet Taylor Mill gibi öncü düşünürlerin dönemin, kadınlarla erkekler arasındaki yasal eşitsizliklere ve bu eşitsizlikler sonucunda ortaya çıkan kadın sorunlarına vurgu yapmaları kadınların özgürleşme mücadelesinin önünü açmıştır (Tong, 2006). Dolayısıyla bu dönemde kadınların kitlesel örgütlenme ile mücadeleleri daha çok kamusal alanda cinsiyet adaletini sağlamak amacıyla eğitim, seçme ve seçilme, çalışma yaşamına katılma gibi haklar üzerinde uluslararası düzeyde gerçekleşmiştir. Nitekim bu hakların kazanımında özellikle bu dönem içerisinde yer alan *Uluslararası Kadınlar Konseyi*, *Kadınların Seçme ve Seçilme Hakkı*, *Vatandaşlık ve Siyasi Eylem için Uluslararası Birlik ve Barış ve Özgürlük için Kadınların Uluslararası Ligi* gibi kadın örgütlerinin kitlesel mücadelesi önemli bir rol oynamıştır (Davaz, 2014). Bunların yanı sıra 20. yüzyıla gelindiğinde gelişen kapitalizm ile birlikte ulus-devletlerarasındaki dış politikalar bağlamında siyasal ve ekonomik sorunların yol açtığı iki savaş dönemi, birinci dalga feminizmin mücadele alanlarına savaşların yol açtığı sorunların ve çalışma yaşamında karşılaşılan sorunların da eklenmesini beraberinde getirmiştir. Bu iki savaş dönemine kadar gelinen süreçte kadın hareketinin etkin mücadelesinin de bir sonucu olarak kamusal alanda görünür olma ve eşit haklar bağlamında bazı kazanımlar elde edilmesine rağmen, dünya üzerinde yükselen faşizm ortamı pek çok alanda olduğu gibi kadınların özgürleşme mücadelesinin ilerlemesine veyahut gelişmesine de engel olmuştur.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra dünya ölçeğinde meydana gelen ekonomik ve siyasal değişimler, bunun yanında akli ön plana çıkaran bilimin ve modernizmin sorgulanması ve eleştirilmesi kültürel, politik ve toplumsal alanda dönüşümler yaratmıştır. Bu dönüşümler beraberinde Batı Avrupa’da 1968 öğrenci hareketleri, savaş karşıtı hareketleri, ivme kazanan kadın hareketi, çevre hareketi vb. yeni toplumsal hareketleri gündeme getirmiştir. Dolayısıyla iki dünya savaşı döneminde ilerleme veyahut gelişme fırsatı bulamayan kadınların özgürleşme mücadelesi bu süreçte yeni bir döneme girmiş ve ivme kazanmıştır. Yeni dalga feminizm veya ikinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu süreçte, kadınların

özgürleşme mücadelesi cinsiyet eşitliği fikrinden özgürleşme fikrine doğru evrilmiştir. Nitekim bu evrilmenin temelinde dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel koşullarının etkisiyle birlikte kadınların mücadele alanlarında sorgulamaya açılan yeni analizlerin varlığı da söz konusu olmuştur. Bu noktada II. Dünya Savaşı sonrası ve onu takip eden dönemler içerisinde kadınların özgürleşme mücadelesinde meydana gelen değişimleri daha iyi kavrayabilmek açısından kimlik politikaları bağlamında çeşitli feminist kuramların ortaya koyduğu analizlere bakmak önemlidir.

Cins(iyet)ler arasındaki eşitsizliğin kaynağı olarak yasal düzeni gören liberal feminist kuram, birinci dalga feminizmin taşınmasında en önemli basamak olarak görülmektedir. Bu dönem içerisinde liberal feminist kuramcılar tarafından ortaya konulan temel görüşler liberalizmin de beslendiği doğal haklar geleneği üzerinden şekillenmektedir. Liberal feminist kuramcılar, cins(iyet)ler arasında hiçbir farklılık bulunmadığı görüşünden hareketle kadınların da erkekler gibi akla sahip olmaları bakımından bağımsız birer birey olduklarının, ancak bu bağımsızlık yolunda yasalar karşısında belirli haklardan mahrum bırakıldıklarının altını çizmektedirler. Bu nedenle bu kuramcılar, kadının erkeğe olan bağımlılığının ve kamusal alandan dışlanmışlığının nedenini yasal eşitsizlikler olarak gördüklerinden, çözümün de ancak yasa önünde aynılık-eşitlik ilkesiyle siyasi temsil üzerinden sağlanabileceğini savunmaktadırlar. Dolayısıyla liberal feminist kuram içerisinde ön plana çıkan ilkenin, kadın ve erkek cins(iyet)leri arasındaki aynılık ve eşitlik fikri üzerinde temellendiği söylenebilir.

Nitekim köklerini kölelik karşıtı hareket içerisinden alan kadın hakları hareketi olarak birinci dalga feminizm; orta sınıf, beyaz ve heteroseksüel kimliğe sahip olan kadınların kamusal düzene müdahil olma çabaları üzerinden şekillenmektedir. Bu durum, kadın hakları hareketinin aynı zamanda mevcut kapitalist ve liberal düzeni koruyucu bir niteliğe bürünmesine de sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla bu nokta, kadın hakları hareketinin alt sınıftan ve renkli kadınların ezilmişlik deneyimlerini ve bu ezilme biçimlerinin niteliğini içine alamamasından ötürü önemli bir eleştiri noktası olmuştur. Aynı zamanda bu eleştirel nokta, feminist mücadelenin ilerleyen safhalarında kadınların ezilmişlik deneyimlerinin farklılığına ve eril tahakküm biçimlerinin salt sınıfa bağlı olmadığı vurgusuna kapı açmıştır. Bu durum, feminist teoriler içerisinde toplumsal cinsiyetin ve kadın kimliğinin çoklu yapısına dikkat çekmeyi beraberinde getirmiştir.

Liberal feminist kuramın yanında birinci dalga feminizm içerisinde de önemli yeri olan ve analizleriyle de ikinci dalga feminizme ön ayak olan bir diğer kuram ise kültürel feminist kuramdır. Kültürel feminist kuram, kadınların ezilmişliği ve baskı altında kalmasının nedenlerine ilişkin kültürel öğelerin de altını çizerek liberal feminist kuramın odaklandığı hukuksal ve siyasal değişim fikrini daha geniş bir kültürel dönüşüm arayışına doğru genişletmektedir (Donovan, 2015). Din, aile ve evlilik gibi unsurlara da dikkat çekerek liberal feminist kuramın dokunmadığı noktalara ışık tutan kültürel feminist kuram, analizlerini cins(iyet)ler arasındaki farklılıklar üzerine temellendirmektedir. Başka bir ifadeyle bu kuram, kadın ve erkek arasındaki farklılıkları temeline alarak, mevcut kültürel yapının erk(ek) merkezli olduğunun altını çizerek kadın kültürünün nasıl oluşturabileceğine ilişkin derin sorgulamalar yapmaktadır. Dolayısıyla kültürel feminist kuramın analizlerinin, ataerkil ve anaerkil toplumsal yaşam arasındaki farklılıklar üzerinde oluştuğunu söylemek mümkündür.

Kadının ezilmişliğinin ve baskı altında kalmasının nedeni olarak gördüğü ataerkil toplumsal yaşamdan kurtulmanın bir diğer ifadeyle anaerkil bir toplumsal yaşam oluşturabilmenin ön koşulu olarak kadınların kendi hakikatlerinin keşfedilmesi gerektiğini öne süren kültürel feminist kuramcılar, bu keşif ile kadın kimliğini ön plana çıkartmaktadırlar. Kadın kimliğinin keşfedilmesi düşüncesi ile kadının özgürleşmesinin altını çizen kültürel feminist kuramcılar, bu keşfin yalnızca bireysel zeminde değil kadınların birlikteliği ile de mümkün olacağının vurgusunu yapmaktadırlar (Donovan, 2015). Bu noktaların, ikinci dalga feminizmin taşıyıcısı olan radikal feminist kuramın ‘kızkardeşlik’, ‘örgütlü mücadele’ ve kadınlık deneyimleri ile yüzleşmenin önemini ortaya çıkaran ‘bilinç yükseltme’ pratikleri gibi temel argümanlarına zemin hazırladığını söyleyebilmek mümkündür. Bunların yanında kültürün erk(ek) merkezli oluşunun kadınların özgürleşmesinde en büyük engel olduğunu belirten kültürel feminist kuramcılar, kadınları sarmalayan ataerkillik durumunun din, aile, siyaset, sanat, eğitim, dil vb. her alandaki varlığına dikkat çekmektedirler. Özellikle de ataerkil toplumsal yaşam biçiminde ev içi örgütlenişin kadınların özgürleşmesinde önemli bir engel olduğuna ilişkin görüşler, kadınların özgürleşme mücadelesine ‘özel alanı’ konu edinmesine zemin hazırlamıştır. Bu zemin, birinci dalga feminizmden ikinci dalga feminizme doğru geçiş sürecinde mücadele alanlarında meydana gelen önemli değişimin kamusal alan-özel alan ikiliği üzerinde şekillenmesine temel olmuştur.

Kültürel feminist kuramla birlikte anarşist feminist kuram da ikinci dalga feminizme etkide bulunan önemli analizler ortaya koymaktadır. Militarizme, kapitalizme ve hiyerarşik ilişkilere karşı duruşu ile anarşist feminist kuram, kadının özgürlüğü ve özgürleşme fikrini temeline almaktadır. Kadının özgürlüğü ve özgürleşmesi üzerinde cinsel özgürlüğün ve doğum kontrolün öneminin altını çizen bu kuram, kadının cinsel bir haz nesnesi haline getirilişine vurgu yapmaktadır. Nitekim bu vurgu, radikal feminist kuramın analizleriyle birlikte geliştirilerek kadın bedenini denetim altına alan ve eril tahakküm araçları olarak şiddet, taciz, tecavüz gibi konuların kadınların özgürleşme mücadelesinin önemli bir parçası haline gelmesine katkı sağlamaktadır.

Bunların yanında kamusal alanda yasal eşitlik yoluyla kadın özgürleşmesinin sağlanamayacağını savunan ve Marksist teoriden beslenen Marksist feminist kuram da analizleriyle önemli bir yerde durmaktadır. Kadının ezilmişliğini sınıfsal temelde ele alan Marksist feminist kuram, bu ezilmişliğin altında yer alan temel dinamikleri toplumsal koşullara bağlayarak bir sistem olarak özel mülkiyetin ve kapitalizmin doğurduğu sonuçlar olarak görürler. Bunun yanında kadınların bir sınıf oluşturup oluşturmadığı konusunu da sorguya açan Marksist feministler, kapitalist sistem içerisinde kadınların erkeklere oranla daha fazla sömürüldüğünü ve yabancılaştıklarını ifade etmektedirler. Daha fazla sömürülme ve yabancılaşmanın aracısı olarak kadının üretim ve yeniden üretim rollerini gören bu kuramcılar, ataerkil aile kurumu ile kapitalizm arasındaki zorunlu ilişkiye dikkat çekmektedirler. Bu nedenle Marksist feministler, üretim tarzının bir sonucu olarak kadınların ezilmişliğinin ortadan kalkmasının sosyalist bir toplum düzeni ile mümkün olacağını savunurlar.

Benzer şekilde sosyalist feminist kuram da sınıfsal bir temelde ele aldığı kadınların ezilmişliğini, Marksist feminist kuramın eksik bıraktığı noktaları değerlendirerek analize girişmektedir. Marksist feminist kuramın değinmediği kadınların görünmeyen ev içi emeğinin altını çizerek, kadınların ezilmişliğinin yalnızca kapitalizmin değil aynı zamanda ataerkil sistemin sonucu olduğunu da vurgulayarak, bu ezilmişlik deneyimlerini birbirinden farklı, ancak ortak bir kadın kimliği sorunu çerçevesinde ele almaktadırlar. Böylelikle analizlerinde ikili sistem olarak ataerkillik ile kapitalizm arasındaki ilişkiye dikkat çekerek, kadınların ikincilleştirilmelerinin altında yatan tahakküm biçimlerinin çeşitliliğini ön plana çıkarıp İkinci dalga feminizme bağlanır.

İkinci dalga feminizmin taşıyıcısı olarak radikal feminist kuram, kadınların özgürleşme mücadelesinin yasal ve ekonomik çözümler (kadınların çalışma yaşamına katılması gibi) ile giderilemeyeceğini savunarak özel alana yoğunlaşmakta ve bu alan içerisindeki tahakküm ilişkilerini ataerkil sistem bağlamında ele almaktadır. Radikal feminist kuramcılar, Marksist perspektiften gelen üretim ve yeniden üretim kavramlarını kadının cinselliği üzerinden yeniden tanımlayarak, kadınların özel alan içerisinde konumlanmasının aracı olarak kadın cinselliğine odaklanırlar. Kadınların cinselliğinin ataerkil sistem tarafından nasıl denetim altına alındığını tartışmaya açan radikal feminist kuram, özel alan içerisindeki kadın ve erkek cinsiyetleri arasındaki eşitsizliklerin kaynağını yeniden üretimsel rollere yüklenen inşaların ataerkil sistemce mümkün kılındığını vurgular. Bu nedenle özel alan içerisindeki kadınlık-erkeklik rolleri arasındaki farklılığa ve bu farklılığa ilişkin olarak toplumsal inşalara dikkat çeken bu kuramcılar, kadınların özgürleşme mücadelesi yolunda yapılması gerekenin cinsel bir devrimle ataerkil sistemin ortadan kaldırılması olduğunu savunurlar.

Kadın cinselliğine dolayısıyla da kadın biyolojisine odaklanan radikal feminist kuramcılar, toplumsal cinsiyet rolleri farklılaşmasını ve bunun kaynaklarını analiz ederken, aynı zamanda annelik olgusunu da analizlerine dahil ederler. Biyolojik annelik ile annelik rolü arasındaki ilişkiyi inceleyen bu kuramcılar, kadınların doğurganlıkları üzerine inşa edilen ‘annelik’ olgusunun aslında toplum tarafından dayatılan normlar aracılığıyla kadını baskı altına aldığına dikkat çekerler. Bunun yanında şiddet, taciz, tecavüz gibi konuları da gündeme getirerek, kadınların özgürleşme mücadelesinde etkili olacak bir diğer yol olarak, kadınların üreme araçlarının denetimine sahip olması gerektiğini belirtirler. Bu nedenle 1960’lı ve 1970’li yıllar içerisinde radikal feministlerin kürtaj hakkı, ücretsiz doğum kontrolüne erişim vb. konularda etkili olarak mücadele ettikleri görülmektedir.

Dönemin ivme kazanan kadın hareketi içerisinde radikal feministler, tüm bu görüşlerini ‘özel olan politiktir’ sloganıyla özetleyerek seslerini duyurmakta; aynı zamanda kadınların özgürleşme mücadelesinde örgütlenmenin önemini ‘evrensel kızkardeşlik’ düşüncesiyle dile getirmektedirler. ‘Evrensel kızkardeşlik’ fikri, ezilen ve kadın olma deneyimlerine sahip olmaları bakımından bütün kadınların ‘kızkardeşlik’ adı altında birleşmeleri ve bu deneyimlerin birbirlerine açılmaları halinde her kadının aynı ezilmişliğe maruz kaldığının farkına varılması gerekliliğini ifade eden bir kavramdır. Nitekim bu kavram, kadınların yalnızca

kendi yaşamları içerisinde değil, politik mücadelede de neden rol almaları gerektiğini ifade etmektedir. Zira bunun yolu da radikal feministlerin öne çıkardığı ‘bilinç yükseltme’ pratiklerinden geçmektedir. Kadınlık deneyimlerinin kadınlar arasında konuşularak bu deneyimlerle yüzleşmesi; yani kadınların kendi cinselliklerini, bedenlerini, kimliklerini ve kadınlık rollerini sorgulaması bilinç yükseltme pratikleriyle mümkün olmaktadır. Bu nedenle bilinç yükseltme pratikleri ve bu pratikleri içerisine alan bilinç yükseltme grupları, kadınların bir arada bulunarak kendi güçlerinin farkına varmalarında kilit bir noktada yer almaktadır.

Bilinç yükseltme gruplarının kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde bir diğer önemi ise; kadınların yaşadığı sorunların ifade edilmesinde, bu sorunların kamusal alana açılmasında ve özgürleşme yolunda köklü kazanımlar elde edilmesinde kullanılacak olan farklı yolların arayışını da beraberinde getirmesidir. Bir diğer ifadeyle kadınların özgürleşme mücadelesi yalnızca siyasal ve sosyal hakların kazanımları üzerine odaklanmadığından; ekonomik, politik ve kültürel alanda da meydana gelebilecek dönüşümleri sağlayacak olan her türlü yolların, eylemlerin vb. kullanılmasını da içermektedir. Bu nedenle birinci dalga feminizm içerisinde az sayıda örnekleri olan sanatsal etkinlikler, sergilemeler olsa da kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın yoğun ve etkili bir şekilde kullanılması ve bunu takip eden süreçte oluşan feminist sanatın doğması radikal feminizmin etkin olduğu döneme tekabül etmektedir.

Sanatın etkin ve yoğun bir biçimde kullanılmaya başlandığı ikinci dalga feminizm, cinsiyetler arasındaki farklılıklar üzerinde temellendirdiği mücadelesiyle ortak bir kadın kimliği ve kültürü yaratmayı amaçlamakta; bununla birlikte de bu ortak kimliğin ezilmişliklerini evrensel bir ataerkillik kavramına bağlamaktadır. Nitekim ikinci dalga feminizmin özelliği, kadın-erkek arasındaki farklılıkların ‘kadın kimliğine’ varlık alanı açarak ataerkilliğe ve tüm erk alanlarına karşı mücadelesini vermesidir. Ancak bu durum, yani evrensel kadın kategorisinin inşa edilmesi, kadınların da kendi içlerinde farklılıklar taşıdığı fikrinin bir diğer ifadeyle her kadının evrensel bir ezilmişlik deneyiminin olmadığı düşüncesinin de dışarıda bırakılmasına sebebiyet vermiştir. Dışarıda bırakılan bu noktalar ile kadın kimliğinin sadece cinsiyet temelinde kurulmadığına, bunun yanında ırk, sınıf, din, cinsel yönelim/tercih vb. unsurlarla da içiçeliğine vurgu yapılmaktadır. Bu vurgu, ikinci dalga feminizmin ön plana çıkardığı ‘evrensel kızkardeşlik’ ve ‘örgütlü mücadele’ söylemlerinin üçüncü dalga feminizm

içerisinde yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla küreselleşme ile birlikte 1980’li yıllarda post-yapısalcılık, dilbilim ve post-modern kuramlarla etkileşimde olan üçüncü dalga feminizmin, çoğul kimlik kavramını ön plana çıkaran ve farklılıkların biraradalığını mümkün kılan mücadeleyi benimsediğini söylemek mümkündür. Bu nedenle temel mücadele alanları politik ve kültürel direniş olan üçüncü dalga feminizmin ikinci dalga feminizmle birlikte etkili olan feminist sanat akımının kendi içindeki gelişimine ve kadınların özgürleşme mücadelesinin çeşitli sanat alanlarıyla da buluşmasına katkıda bulunması söz konusudur. Buradan hareketle bu çalışmanın sorunsalı ve amacı bağlamında, kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak sanatın kullanımını kavrayabilmek için feminist sanatı ve feminist sanatın, üçüncü dalga feminizm dönemiyle birlikte bağlantı kurduğu performans sanatı ele almak gerekmektedir.

1.2. Kadınların Özgürleşme Mücadelesinde Sanatın Kullanımı: Feminist Sanat

Kadınların özgürleşme mücadelesi sürecinde kamusal alanda pek çok hak kazanımı ile birlikte kürtaj hakkı, kadına yönelik şiddet, taciz, tecavüz, kadının görünmeyen ev içi emeği, özel alan içerisindeki iktidar ilişkileri ve tahakküm pratikleriyle birlikte kadının toplumsal cinsiyetine bağlı olarak ikincilleştirilmesi, dil aracılığıyla inşa edilen kadın kimliğinin ötekilik konumu vb. pek çok kadın sorunu gündeme getirilmiş ve tartışılmıştır. Gündeme getirilen ve tartışılan bu konular bütünsel olarak ele alındığında, özellikle ikinci dalga feminizmle birlikte bu sorunların kaynağına ilişkin ortaya çıkarılan analizler değerlidir. Bu bağlamda, daha önce de ifade edildiği gibi toplumsal cinsiyete bağlı olarak kadınlık ve erkeklik rollerini inşa eden ve bunlar arasında toplumsal cinsiyet hiyerarşisini oluşturan ataerkil sistem analizi önemlidir. Bununla birlikte kimi zaman bu sistem ile işbirliği içerisine giren kapitalist sistem ideolojisi, iktidarın eril zihniyetini meşrulaştırma aracı olan cinsel politika ile heteroseksist düzenin işbirliği de vurgulanması gereken analizlerdendir. Özellikle kadınların kendi doğurganlıkları ve bedenleri hakkında söz sahibi olamamalarının kaynağında bu cinsel politika önemli rol oynamaktadır. Çünkü kadın kimliğinin bir parçası olarak kadın bedeni üzerindeki bu biyoiktidarı meşrulaştırma pratiği, ataerkil ideoloji tarafından biçimlenen kadınlık hallerinin ya da durumlarının nasıl olması gerektiğini inşa eden kültürel kodlar aracılığıyla doğallaştırılmaktadır. Bu nedenle, bu doğallaştırma pratiğinin farkındalığı kadın benliği ve kimliğinin oluşması,

benimsenmesi ve içselleştirilmesi sürecinin arkasında yatan politik, sosyal ve kültürel inşa biçimlerinin görünürlük kazanmasında etkili olmaktadır.

Kadınların özgürleşme mücadelesinde kadınların kendi bedenleri, kimlikleri ve benlikleri üzerinde oluşan bu inşa edilmenin farkındalığını hem kadınlarda yaratmada ve bu farkındalığın kamusal alana açılımında hem de kadınların yaşadığı/karşılaştığı sorunların ifade edilme biçimlerinde kullanılan etkili yollardan birisi de sanat pratikleri olmuştur. Özellikle 1960'lı yıllarda feminist hareketin sanatı kullanmasıyla birlikte oluşan feminist sanatta; kadının sanat içerisinde yer alması, sanat eserlerinde kadınların gündelik deneyimlerinin yansıtılması ve kadınlık durumlarına ilişkin eleştirel sorgulamaların dile getirilmesiyle birlikte kadın kimliğinin oluşumunun altında yatan politik ve kültürel dinamikler tartışmaya açılmıştır. Nitekim tartışılan bu konuların dile getiriliş alanları da feminist sanat içerisinde yer alan sanatçıların sanat pratikleriyle çeşitlilik göstermektedir. Resim, heykel, el işi gibi güzel sanatlar alanından beden yer aldığı dans, tiyatro performans gibi kadar pek çok sanat alanında yer alan sanatçıların gündelik hayat deneyimleri, toplumsal gerçekliklere ilişkin sorgulamaları sanat aracılığıyla kamusal alana açılmıştır. Özellikle postmodernizmin sanat üzerinde getirdiği dönüşümlerle birlikte performansın politik, kültürel ve toplumsal alanda bir protesto aracı haline gelmesiyle pek çok sanatçının, performansı kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanmasına yol açmış ve bu durum, feminist sanatta yeni bir dönemin oluşmasına neden olmuştur.

Birinci kuşak ile ikinci kuşak olarak ikiye ayrılan feminist sanatın birinci kuşak anlayışında, kadın olma koşulları ve deneyiminin ifade edilmesi söz konusu iken; toplumsal cinsiyet farklılıklarının oluşumu altında yatan nedenleri açığa çıkartma sürecine doğru gelişim gösteren feminist sanatın ikinci kuşak anlayışındaysa “edebi-post-yapısalcılık, psikanaliz, göstergebilim ve Marksizm gibi siyaset felsefesi çalışmalarını kullanan, disiplinler arası yönü daha güçlü bir analiz gerçekleştir[il]miştir” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:64).

Feminist sanatın ikinci kuşağına uzanan postmodernizm tartışmaları 20. yüzyılın ikinci yarısında aklın üstünlüğünün, bilimin ve modernizmin sorgulanması ve reddedilmesiyle etkisini göstermiştir. Bunun yanı sıra postmodernizmle birlikte sanatta kültürel farklılıkların görünür hale geldiği toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, kimlik gibi konular ifade edilmeye başlanmıştır. Bu durum dönemin kültürel, toplumsal ve siyasal koşullarını eleştiren ve bu

eleştirileri dile getiren yeni ifade biçimlerini yani protesto biçimlerini de etkilemiştir. Bir başka ifadeyle, postmodernizmin sanat üzerindeki yeni açılımları, sanatta yeni akımların ve bu akımlarla birlikte temele alınan problemlerin yeni ifade biçimlerinin doğması, özellikle de toplumsal cinsiyetin, kadın haklarının, kadın bedeninin ve kimliğin sanatta sorgulandığı feminist sanatının ikinci kuşağını etkilemiştir.

Buradan hareketle kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın bir protesto aracı olarak kullanımını daha iyi kavrayabilmek açısından bu bölüm üç başlık altında ele alınacaktır. İlk bölümde, ilk kuşak feminist sanat anlayışının konu edindiği temalar ve bunlar üzerinde yapılan çalışmalar açıklanacak, daha sonra ilk kuşak feminist sanat anlayışına getirilen eleştirilerle birlikte ikinci kuşak feminist sanat anlayışının oluşum koşulları ifade edilecektir. Bunun yanı sıra, ilk kuşak feminist sanat anlayışından ikinci kuşak feminist sanat anlayışına doğru geçişte meydana gelen dönüşümler ve bu dönüşümler arasında bir bağ görevini üstlenen performans incelenecektir. Bu sebeple ikinci bölümde, sanat ile protesto arasındaki ilişkinin gücü performans sanatı ile feminist sanatın özellikle de ikinci kuşak feminist sanatın birliğinden okunacaktır. Son bölümde ise performans sanatının gelişmesiyle birlikte öne çıkan tiyatro eylem pratiğinin önemini ortaya koymak amacıyla feminist tiyatro incelenecektir.

1.2.1. İlk Kuşak ve İkinci Kuşak Feminist Sanat

Kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak sanatın kullanılmasının belirgin biçimde okunabildiği feminist sanat, 1960'lı yıllarda Amerika'da ve Avrupa'da etkisini göstermeye başlamıştır. 1970'lerde etkisini arttıran ve feminist düşüncenin gelişmesiyle birlikte 1980'ler ve 1990'larda hızlı bir ivme kazanan feminist sanat, kadınların sorunlarının dile getirilmesinde etkili olmuştur. Cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık ve her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanması, kadın kimliğinin sanatta temsil edilmesi, sanat aracılığıyla toplumsal cinsiyete ilişkin rollerin ele alınışı gibi konular ilk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanatçıların çalışmalarıyla birlikte gündeme gelmiştir (Antmen, 2010).

Feminist sanatın ilk on yılını içerisine alan ilk kuşak feminist sanatta daha çok kadın olma hali ve deneyimleri kadın sanatçıların eserlerinde yansıtılmıştır. Bununla birlikte ilk kuşak feminist sanatta konu edilen temalardan ilki, kadınların gündelik hayat pratiklerinin yansıtıldığı ve geleneksel kadın işi olarak görülen

dekoratif sanatları kadının sanatı bakışına doğru çevirmektir. Dekoratif sanatın - kadın işi- olarak görülmesi buna karşılık erkek sanatçılar için “özgürleştirici bir katalizör işlevi görmesi” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:28) kadınların gündelik hayat deneyimlerinin sanat alanından da dışlanmasını beraberinde getirmiştir. Bu nedenle ilk kuşak feminist sanatın ilk eleştiri noktası, dekoratif sanatlar üzerindeki kadın işi bakış açısının kadının sanatı anlayışına doğru evrilmesi gerekliliğiyle kadının sanat tarihi içerisinde görünürlüğünün sağlanması üzerine şekillenmiştir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012). Kadının sanat tarihi içerisinde görünürlüğünün sağlanmasını sanatın ve zanaatın birbirinden ayrılması ile olumlayan Parker ve Pallock’a göre 19. yüzyılda ‘kadınlık ideolojisi’nin zanaat odağında gelişmiş olması bize kadının toplumsal ve sanatsal alanda olmayan konumunun nedenlerine ilişkin ipuçlarını da vermektedir (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012). Bu nedenle kadın işi olarak görülen dekoratif sanatlar Garb’ın söylediği gibi “bir kültürel pratik ve ideolojik mücadele alanı” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:33) olarak okunmalıdır. Dolayısıyla kültürel bir pratik olarak okunan dekoratif sanatların kadınların protesto aracı olarak sanatı kullanmalarının ilk biçimleri şeklinde okuyabilmek mümkündür.

Zanaat- sanat ayrımının yanı sıra ilk kuşak feminist sanatta konu edilen diğer temalar ise kadın duyarlılığıyla kadınların sanat eserlerinde yarattığı imgeler, kadının ve kadın cinselliğinin sanatta temsil edilmesi, sanat eserlerinde toplumsal cinsiyetin ele alınışı ve sorgulanmasıdır. Kadın duyarlılığının feminist sanatçılar tarafından sanatta işlenmesi “pek çok kadın için sanatta özgürleştirici yeni bir eğilimin” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:34) oluşmasına yol açmıştır. Özellikle de Chicago ve Schapiro’nun “WomenHouse” (1972) projesi buna örnek verilebilmektedir. Bu projeye, 1970’li yıllarda Fresno State College’da Feminist Sanat programının başına getirilen Judy Chicago, dersleri yerleşke dışına taşıyarak öğrencileriyle birlikte kolektif bir çalışma yürütmüştür (Clark, 2011). Bu çalışmada “öğrenciler ataerkil düzenin fallosantrik görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinselliklerini kendilerine güvenli bir şekilde temsil etmenin yollarını aradıkları ‘bilinç yükseltme’ toplantılarında cinsellikleriyle yüzleşmeleri için teşvik edilmiş[lerdir]” (Clark, 2011:173). Kadının ataerkil ve kapitalist ideoloji ile birlikte özel alan içerisine konumlandırılması ve ev mekânının sanat aracılığıyla kamusal alana taşınarak kadın kimliğinin oluşmasının altında yatan politik ve kültürel nosyonların sorgulanışı bir protesto özelliği de taşımaktadır. Bir protesto aracı olarak sanatın kullanıldığı bu projeye birlikte “Schapiro, Batı yakası

kadınlarının sanatlarına yeni bir konu kazandırdığından ve bu yeni konunun, kadınların kendi hayat deneyimlerinin içeriği olduğundan söz etmektedir” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:34).

“Womenhouse” projesinin yanı sıra ilk kuşak feminist sanat içerisinde yer alan diğer çalışmalar incelendiğinde; 1964’te “Et Şenliği” videosuyla kadın bedeninin bir meta haline getirilişini ele alan Carolee Schneeman’ı; 1970’lerde Mery Kelly’nin “Doğum Sonrası Belge” adlı çalışmasıyla annelik olgusunun altında yatan sosyo-kültürel inşa biçimlerine dikkat çekmesini, “Mutfağın Göstergeleri” adlı videosu ile 1975 yılında Martha Rosler’in kadının geleneksel rolünün arkasında yatan dayatmaları göstermeye çalışmasını örnek olarak göstermek mümkündür (Antmen, 2010). Bunların yanında performansı etkili bir protesto aracı olarak kullanan ilk kuşak feminist sanatçılar çalışmalarıyla hem feminist sanat içerisinde hem de performans sanatı içerisinde önemli noktada yer alırlar. Yoko Ono’nun 1964’te “Kesip Biçme İş” ile üzerindeki kıyafetlerin izleyicinin kesmesine izin verdiği performansını, Valie Export’un 1968’te “Dokunmatik Sinema” adlı performansı ile sokaklarda karşılaştığı insanların bedenlerine dokunmasına izin vermesini, Gina Pane’in 1974’teki performansı “Ruh Hali” ile kendi bedenini kanatmasıyla kadın bedenine uygulanan şiddeti vurguladığı çalışması bunun örnekleri niteliğindedir (Antmen, 2010).

Sokak performanslarıyla kadının bedenin algılanışının altında yatan toplumsal, kültürel ve politik unsurlara dikkat çeken feminist sanatçı Valie Export 1972 yılında “Kadınların Sanatı: Bir Manifesto”da kadınların bir protesto aracı olarak sanatı kullanması ve kadınların özgürleşme mücadelesi için şöyle yazar:

Hepimizin bilincini etkilemek için kadınların sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmaları, fikirlerini toplumsal gerçeklik kurgulamalarına akıtmaları gerekir, kadınlar kendi gerçekliklerini ancak bu şekilde yaratabileceklerdir. Sevgi, sadakat, aile, annelik, dostluk gibi kendi yaratmadığımız nosyonları yıkmalı ve yerlerine kendi duyarlılığımıza ve kendi arzularımıza göre yenilerini yerleştirmeliyiz... bizim sanatlara getirdiğimiz, getireceğimiz yeni değerler uygarlaşma sürecinde kadınlara yönelik yeni değerler yaratacaktır. Sanatın kadınların özgürlüğü hareketi içinde önemli bir yeri vardır ve sanat, kendi geleceğimizi belirleyebilmenin ateşini yakabilecek bir güçtür (akt. Antmen, 2010:246).

1970’li yıllarda gerek sanatçıların gerekse feminist düşünceyi eserlerine yansıtan feminist sanatçıların kamusal alana açtıkları sorgulamalarla birlikte feminist sanatın ilk kuşağı, kadınların sanat tarihi içerisinde görünürlüğünün kazanılmasına ve kadınların adının yazılmasına önemli bir katkı sunmuştur. Ancak 1980’li yıllara gelindiğinde, hem ikinci dalga feminizmle birlikte çeşitli feminizmler ışığında feminist düşünce dönüşüme uğramış; hem de post-yapısalcılık, göstergebilim, psikanaliz, dilbilim çalışmalarının etkisiyle feminist sanat ikinci bir döneme geçmiştir. Böylelikle feminist sanatın bu ikinci kuşağında yer alan sanatçılar “sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak hem sanata yönelik hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağlamışlardır” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:13).

İlk kuşak feminist sanatla birlikte elde edilen kazanımların yanında kadınların özgürleşme mücadelesinde nasıl bir feminist sanat anlayışı olması gerekliliği sorusu ikinci kuşak feminist sanatın çerçevesini oluşturmuştur. Bir diğer deyişle, ilk kuşak feminist sanata getirilen eleştiriler ikinci kuşak feminist sanatı bu eleştirileri dikkate alan bir sanat anlayışı ile şekillendirmiştir. Bu şekillenme, kadınlık deneyiminin sanat eserlerine aktarılmasını ve bunların ifade edilmesinde sanatın kullanılmasının yanı sıra kadınların özgürleşme mücadelesini temeline alan, yaşadığı sorunların çözümüne ilişkin katkıda bulunması gereken sanat anlayışı ve arayışı ile mümkün olmuştur. Bu noktada özellikle Harmany Hammond, Lucy Lippard, Moira Roth, Martha Rosler, Coral Duncan ve Griselda Pallock vb. pek çok feminist sanatçının görüşleri önem taşımaktadır. Hem bir feminist sanat tarihçisi hem de eleştirmen olan Amerikalı Moria Ruth, ikinci kuşak feminist sanatın ilk kuşak feminist sanatın yönünü değiştirmesi gerekliliğini “kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmanın ve kadınların koşullarını başkalarına anlatırken sonunda bu koşulların değişmesini sağlayacak bir yol olduğu” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:59) şeklinde ifade etmektedir. Ona göre “sanatta feminist hedefler, kadınların siyasi ve manevi güçlerinin kolektif, etkileşimli karakterini kapsayacak şekilde yeniden tanımlanmalıdır” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:59). Benzer bir şekilde video ve performans sanatçısı olan Martha Rosler ise “kadınların sanatı ile feminist sanatın ayrılması gerekliliğini belirterek feminist sanatın; ekonomik ve toplumsal iktidar ilişkilerinin ilkeli eleştirisi ve kolektif eyleme belli düzeyde bir katılım olarak tanımladığı bir

feminizme bağı olduğunu savunmaktadır” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:60).

Gerek sanat içerisinde gerekse feminist sanat içerisinde sanatın toplumsal, kültürel ve politik bağlamından kopmayacak bir sanat anlayışı gerekliliğini savunan ikinci kuşak feminist sanatçılar, beslendiği çeşitli feminizmler aracılığıyla toplumsal cinsiyet kavramının tekli yapısından kurtulmasının gerekliliğine de vurgu yapmışlardır. Biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal cinsiyetin bir sosyal inşa olduğu farkındalığının yanı sıra, tekli bir yapıda kurulacak toplumsal cinsiyet kavramına da karşı çıkmaktadırlar. Toplumsal cinsiyetin yalnızca sosyal bir inşa olmadığı; bunun içerisinde kültürel, etnik ve cinsel kimliklerin de bulunduğu çokluğa işaret ederek, farklılıkları ön plana çıkaran bir toplumsal cinsiyet anlayışını da benimsemişlerdir. Bu nedenle ikinci kuşak feminist sanat anlayışı, farklılıkları en aza indirmeye çalışan evrensel bir kadın kimliğinin sanata dâhil olmasını değil; farklılıkları ve çokluluğu belirginleştiren, iç içe geçmiş kimlikleri ön plana çıkaran bir sanat anlayışını benimsemektedir. Bununla birlikte özellikle post-yapısalcılığın etkisiyle birlikte kadın kimliğinin tarihsel, ideolojik, söylemsel olarak nasıl kurulduğuna dikkat çekmektedir. “Mery Kelly, Barbara Kruger, Ilona Granet, Jenny Holzer gibi sanatçılar eserlerinde kadınlığa ilişkin anlamın analizine girişerek anlamın nasıl üretildiğini ve düzenlendiğine dikkat çekerek tahakküm yapılarının temellerini sars[maktadırlar]” (akt. Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:68).

İlk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat içerisinde meydana gelen değişimler, feminist hareketin kullandığı sanatı da kendi bünyesinde dönüşüme uğratarak çeşitliliğe götürmüştür. Dekoratif sanatlardan görsel sanatlara, görsel sanatlarla birlikte özellikle de sanatçının kendi bedeniyle katıldığı performansın feminist sanat içerisinde kullanımı sanatçının kendi bedenine, kimliğine, benliğine yönelik sorgulamalarıyla beraber onu kamusal alana açma olanağını sunmuştur. Bu olanakla birlikte kadının bedeni; cinselliği; kimliği; annelik, çocuk doğurma, heteroseksizmle birlikte dayatılan cinsiyet kalıpları; tecavüz, taciz, şiddet, tahakküm ilişkileri vb. konular işlenmiştir.

Performansın kadınların özgürleşme mücadelesinde etkin olarak kullanılmaya başlanması, ilk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat arasında bir köprü kurmuştur. Bu köprü, kadınların sorunlarının kamusal alana sanat aracılığıyla taşınmasıyla birlikte hem kadın sorunlarının altında yatan nedenlerin

görünürlüğünün sağlanmasında hem de yaşanan sorunlara karşı etkili çözüm yollarının bulunmasında yeni sanat biçimlerinin kullanılması adına önemli bir rol oynamıştır. Özellikle de sanatçının kendi bedeniyle katılabildiği performans deneyimi, kadınların gündelik deneyimlerinin anlaşılmasını ve bu deneyimlerin altında yatan politik, kültürel, toplumsal nosyonlara dikkat çekilmesini sağlamıştır. Bu dikkat çekme aynı zamanda 1980’li yıllarda diğer disiplinlerden de etkilenen ikinci kuşak feminist sanat anlayışının performansla olan bağına da kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla ikinci kuşak feminist sanat anlayışı sanatın bir protesto aracı olarak kadınların özgürleşme mücadelesinde yer alabilecek yeni bir sanat stratejisine vurgu yaparak sanatın gücünü ortaya çıkartmıştır.

İkinci kuşak feminist sanat içerisinde yoğunlaşılın feminist sanat anlayışının nasıl olması gerektiği sorusu ile kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatı bir protesto aracı olarak daha etkin kullanabilmesinin yollarının kesiştiği nokta da performans sanatı üzerine olmaktadır. 1970’lerde ve 1980’lerde sanatçıların performansı kullanmaları feminist mücadeleye katkıda bulunurken aynı zamanda ikinci kuşak feminist sanat ile performans sanatının teorik alanda birleşmesine de sebep olmuştur. Bu teorik birleşim, feminist sanat içerisinde kullanılan performansın toplumsal alanda meydana getirebileceği dönüşümlerdeki gücünü de ön plana çıkartmıştır. Performansın 1980’lerin sonu ve 1990’ların başlarında feminist hareket içerisinde kullanımının hız kazanması onun toplumsal, politik ve kültürel alanda bir direniş aracı olarak okunabilmesinin önemini de ortaya koymuştur. Kimlik performansından kültürel performansına doğru geçişte dönüşüme uğrayan performans, Phillip Zarilli’nin dediği gibi, “Kültürel bir eylem biçimi olarak [...], durağan tektipleştirilmiş bir kültürün sabitlenmiş, özelleştirilmiş tavırlarının basit yansıması değil, kültürü kuran deneyimlerin ve anlamların sürekli yeniden müzakere edilmesi için bir arenadır” (akt. Carlson, 2013:242). Böylelikle kadın kimliğinin ve toplumsal cinsiyetin çoklu yapısının analizinin yapılabilmesini sağlayan ve toplumsal alanı dönüştürebilecek gücü barındıran performans, feminist hareketin bir protesto aracı olarak sanatı kullanabildiği önemli bir alan olmaktadır. Bu nedenle kadınların özgürleşme mücadelesindeki sanat ve protesto ilişkisini okuyabilmek performans sanat ile feminist sanatın buluştuğu alanı daha iyi kavrayabilmekten geçmektedir.

1.2.2. Bir Protesto Aracı Olarak Sanat: Performans Sanat ile Feminist Sanatın Birlikteliği

Toplumsal dünyayı anlamada ve anlamlandırmada önemli bir işleve sahip olan sanat, tarihsel süreçte toplumsal alanla iç içe olmuştur ve sanat ürünlerinin ve pratiklerin varlığı dönemin siyasal, sosyal, ekonomik, felsefi, kültürel koşullarının yanı sıra hâkim olan ideolojilerden de beslenmiştir. Sanatın, dönemin var olan koşullarından beslenirken aynı zamanda da özerk bir yapı olarak karşımıza çıkması iki önemli unsuru da beraberinde getirmektedir: Bunlardan ilki, toplumsal gerçekliklerin bireylere aktarılırken bireylerde bunlara ilişkin sorgulama yaptırabilmesi ve bunun sonucunda da eleştirel düşünceyi geliştirebilmesidir. İkincisi ise, bu sorgulama sonucunda gelişen eleştirel düşünceyle birlikte hâkim olan ideolojilere ve toplumsal gerçekliklere ilişkin olarak bireye var olanları ‘dönüştürebilme’ gücünü verebilmesidir. Bu nedenle sanat, toplum ve birey arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiğine dair sorgulamaların yapılmasını mümkün kılan, eleştirel düşünceyi geliştiren ve dönüştürücü bir etkiye sahip olan özerk bir yapı olarak var olmaktadır.

Toplumsal gerçekliklerin anlamlandırılmasında bireye sorgulama fırsatı veren sanat, bireyin ‘nasıl bir dünyada’, ‘kim’ olarak yaşamakta olduğunu ve bu dünyada ‘neden var olduğu’ sorularını da beraberinde getirmektedir. Bu sorgulama sürecinde bireye, bireyin varlığına, sahip olduğu dünya görüşüne ilişkin, toplumsal düzende kendisini ifade edebilme gücünü de vermektedir. Nitekim bu güç, var olan ideolojilere karşı bireyin direnişinin de ifadesini bulduğu başkaldırısı, yani protestosu ile mümkün olmaktadır. Protesto, bireyin toplumla kurmuş olduğu ilişkide toplumdaki varlığına, aidiyetine, kimliğine ilişkin arayışına tanıklık eden bir alandır. Jasper protestoyu “insana dair soruların sorulup ele alındığı ender alanlardan birisi olarak” tanımlamaktadır (2002:25). Ona göre protesto “yaşamımıza nasıl yön vermeliyiz, biz kimiz ve neden yaşıyoruz türünden sorgulamaların en derinindeki anlamına dokunmaktadır” (2002:25). Dolayısıyla protesto ve sanat arasındaki ilişki ortak bir paydada buluşur: Yaşadığımız dünyayı dönüştürebilme gücünde.

Bu nedenle sanat, bireye içinde bulunduğu toplumun gerçekliklerine ilişkin tanımlamalarda bulunurken aynı zamanda bireyin toplumsal alanda etkin bir rol oynayabileceğinin de imkânını tanımlamaktadır. Bu imkânın mümkün olabildiği alanlardan birisi de protesto içerisinde yer alan bir sanattır. Yani sanatın

dönüştürücü gücünün eylemsel yönünü protesto ortaya koymaktadır. Bir protesto aracı olarak sanat, kendimizi var edebilme gücümüzü ifade etmektedir.

Sanatı bir protesto aracı olarak okuyabilmek, kaçınılmaz olarak politik ve kültürel alanın birbiriyle iç içe geçmiş ve belirginleşmiş olduğu koşullara vurgu yapmayı gerektirmektedir. Bu nedenle 20. yüzyıla gelindiğinde sanat ve protesto konularının politik bir imge olarak nasıl okunabildiğine bakılmalıdır. Çünkü 20. yüzyılın başlarında toplumsal hayatın hızlı değişimi ve bu değişimleri hazırlayan ideolojik, teknolojik, siyasal ve ekonomik faktörlerin kültürel alanda derin etkisi bulunmaktadır. Ulus-devlet ya da modern toplum olarak nitelendirilen bu toplumsal hayat, kapitalist sistemin ve bu sistem içerisinde yer alan egemen ideolojinin baskın olduğu, toplumsal sınıflar arasındaki çatışmanın, iktidara dayalı hiyerarşi ilişkilerinin belirgin olduğu bir dönemdir. Ve bu dönemin koşulları altında sanat; kapitalist sistemi eleştiren, bu sistemin ideolojisine, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alanda hakim olan iktidar ilişkilerine, bu dönemde var olan savaflara karşı tepkilerin gösterildiği politik ve kültürel bir mücadele aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, 1930'lı yıllarda Alman işçilerin oluşturduğu tiyatro gruplarına bakıldığında, bir kısım grupların oyunlarında işledikleri savaş ve ırkçılık karşıtı temalarıyla mevcut egemen sistemi devrimci bir bakış açısıyla eleştirdikleri görülmektedir (Clark, 2011). Bu gruplar içerisinde etkin olan “Kızıl Roketler” grubunun oyuncularından biri ise oyunlarının izleyicide sınıf bilincini uyandıran ve geliştiren, ezen-sömürülen bir gruba dâhil olduklarını anlamalarını ve saflara katılarak mücadelede yer almanın görevlerinden biri olduğunu görmelerini sağlayan bir mücadele aracı olduğunu belirtmiştir (Clark, 2011). Yine 1909 yılında kurulmuş olan “Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi”nin amacı da “kadınları sanatta ve zanaatta etkili bir propaganda gerçekleştirebilecek şekilde geliştirmek olmuş ve kadın sanatçılar topluca çalışarak çizim, işleme ve iğne işi yapma gibi becerilerini politik el ürünleri ortaya çıkarmakta kullanmışlardır” (Clark, 2011:37).

Sanatın politik ve kültürel bir mücadele aracı olması 20. yüzyılın ikinci yarısında ve sonrasında toplumsal hayatta meydana gelen değişimlerle birlikte daha da belirginleşmektedir. Bu belirginleşme özellikle de II. Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünyada meydana gelen değişimlerin ve bu değişimlerin birbirini geniş düzlemde etkilemesi sonucunda olmuştur. Bilime ve aklın üstünlüğüne duyulan inancın kırılmasıyla birlikte modernizme getirilen eleştiriler özellikle Avrupa ve

Amerika’da yeni toplumsal hareketlerin kültürel, toplumsal ve politik mecrada ön plana çıkmasına yol açmıştır. Kitlel üretimden esnek üretime doğru geçiş aşamasında dünya ölçeğinde ekonomik güç dengesinin değişmesiyle birlikte yeni bir tüketici kimliğinin ve kültürünün geniş bir yelpazeye yayılmasını sağlayan küreselleşme sürecini yaratmıştır. Yerel kültürlerin ve farklılıkların ön plana çıkmaya başladığı ve ulus-devletlerin gücünün kırılmaya başladığı bu dönemde, kapitalizmle birlikte ulus-devletin gücünü aldığı ve meşruluğunu sağladığı hukuk sistemi, bürokrasi, demokrasi gibi kavramlar sorgulanmıştır. Tektipleştirilmiş, metalaştırılmış ve standartlaştırılmış bir yaşam sürdürmenin olanaksızlığının farkına varılmasıyla birlikte, kimlikleri ön plana çıkaran ve farklılıklarla beraber çoğulluğu gözeten yeni bir demokrasi anlayışı ile siyasal arayışlar başlamıştır. Bu dönemde özellikle de Avrupa’da görülen yeni toplumsal hareketlerle, ulus-devlet ve halk arasındaki köprüde sivil toplumun gücü kendisini göstermiştir. Bir direniş arenası olarak görülebilecek bu sivil toplum içerisinde her türlü ötekileştirme, ayrımcılığa karşı olarak cinsiyet, cinsel, etnik, kültürel kimliklerin yer edindiği bununla birlikte nükleer ve savaş karşıtı hareketlerin de vuku bulduğu kitlel bir hareket ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu yeni toplumsal hareketlerin öznelere olan aktörlerin siyasal, sosyal ve kültürel alandaki yeni taleplerin dile getirilişinde, sanat özellikle de performans sanat çift yönlü bir öneme sahip olagelmıştır. Bu çift yönlü önem, performansın kimliğin ve bedeninin ayrılmaz bir bütün oluşunun farkındalığıyla birlikte özneyi ön plana çıkarması ve bunun yanında toplumsal, kültürel ve politik alanda beden, kimliğin ve benliğin ortaya konulduğu performansın bir protesto aracı olmasıdır. Bu nedenle performans sanat özellikle de cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliklerin sorgulandığı feminist sanat içerisinde etkin bir protesto aracı olarak kullanılmıştır.

Bir protesto aracı olarak performansın kullanımına ve kadınların özgürleşme mücadelesindeki gücüne bakıldığında, ilk örnekleri ilk kuşak feminist sanatta görülmesine karşın feminist sanatın ikinci kuşağında ivme kazanmıştır. İlk kuşak feminist sanat içerisinde yer alan ve performansının öncülere arasında sayılabilecek olan Yoko Ono’nun “Kesip Biçme İşi”, Valie Export’un “Dokunmatik Sinema” ve Chicago ve Schapiro’nun “WomenHouse” projesinin yanında “Faith Wilding’in sallanan bir sandalyede monoton bir biçimde öne arkaya doğru gidip gelerek bir ağıt okuduğu, doğumdan ölüme dek hep bekleyen kadınların tecrübesini anlattığı ‘Bekleyiş’” (Carlson, 2013:220) çalışmasını örnek vermek mümkündür. Diğer örnekler bakıldığında ise 1973 yılında “Hayat

Hikayem” adlı çalışmasıyla Linda Montano’nun bir yürüme bandında üç saat boyunca hayat hikayesini okuduğu performansı, yine aynı yılda Yvonne Rainer’in “Bu Şöyle Bir Kadının Hikayesidir” adlı çalışması ve 1975 yılında “İçrek Tomar” adlı çalışmasıyla yapısalıcı bir erkek yönetmenin filmlerini neden izleyemediğini anlattığı metni vajinasından çıkarıp okuyan Carolee Schneemann’ın performansı önemli bir yer tutmaktadır (Carlson, 2013). Çünkü sanatçıların kendi bedenleri ile bilfiil yer aldığı bu çalışmalar hem onların kadın olma deneyimlerini hem de kadın olma deneyimlerinin dönemsel koşullar içerisinde ne anlama geldiğini ifade etmede ve kamusal alana açmalarında bir araç olmuştur. Bir diğer ifadeyle, bu dönem içerisindeki performanslar otobiyografik biçimde görülüyor olsa da kamusal alana açılımlarında, kadın kimliği ve bedeni üzerinde yaptırdığı sorgulamalar ve eleştirileriyle bir protesto niteliği taşımaktadır. “Eleanor Antin’in de ifade ettiği gibi feminist performans bu toplumda kadın olmanın, belli bir kadın olmanın, bir sanatçı olmanın ne demek olduğuyla ilgili toplumsal, politik ve psikolojik bir şeydir ve son derece gerçek politik sorular üzerinde durmaktadır” (akt. Carlson, 2013:222).

Performansın ilk kuşak feminist sanat içerisinde otobiyografik biçimde kullanılması ilk kuşak feminist sanatın hem sanat anlayışının hem de konu edilen temalara yönelik eleştirilerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu eleştirel zemin, ikinci kuşak feminist sanat ile performans sanatını teorik bir çerçevede buluşturmuş ve performansın çoğulluğunu ön plana çıkartmıştır. Performansın tekil olarak değil çoğul olarak kullanımının kadınların özgürleşme mücadelesindeki politik örgütlenmeyi de besleyeceği görüşü ve feminist sanatta yeni sanat stratejilerinin oluşturulması gerekliliği disiplinlerarasılıktan faydalanan ikinci kuşak feminist sanatın üzerinde durduğu önemli noktalardan birisi olmuştur. Bu önemli nokta performansın anlamını, kullanım biçimini ve işlevselliğini toplumsal, politik ve kültürel alanda meydana getirebileceği dönüşümler doğrultusunda şekillendirmiştir. Bu nedenle “1980’lerin sonunda, feminist performansçılar ve kuramcılar arasında, uluslararası düzeyde sorgulama, ifşa etme, hatta belki de sahnede ve gündelik hayatta geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini, beden sunumlarını ve toplumsal cinsiyet performanslarını yöneten kültürel ve toplumsal yapıları ve varsayımları yürürlükten kaldırma hedefi yerleşmiş[tir]” (Carlson, 2013:247-248). Dolayısıyla kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanılan performans sanat özelinde de tiyatro, feminist sanatta yeni bir sanat stratejisi olarak ivme kazanmıştır.

Feminist performansçılarla birlikte kadın özneliğinin ve temsilinin sorgulanmaya başlandığı feminist sanat içerisinde hem performans olarak kadınların gündelik yaşam deneyimleri hem de ataerkil sistem içerisinde inşa edilen kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet kimliği temsilinin nasıl ters-yüz edileceği tartışmaları ortaya çıkmıştır. Bu durum, kadın kimliğinin inşasına ilişkin eleştirel bir bilinç oluşturmak, kadınların '*kadın*' kimliğine sahip olarak özgür olabilmeleri ve eşit bir toplumda yaşayabilmeleri için, politik ve kültürel alanda yaşadıkları sorunları ifade edebilecek ve ifade edebildiği süreç içerisinde dönüşümler yaratabilecek bir mücadele aracı olarak etkin bir sanat alanına ihtiyacı doğurmuştur. Bu sanat alanı nitekim "izleyiciye sabit bir biçimde oluşturulmuş bir hakikat sunmaktansa, bir keşif sürecine girmesini sağlayarak izleyiciyi edilgin bir anlam tüketicisi konumundan çıkarıp etkin bir anlam üreticisine dönüştürmek[ten]" (Barry ve Flitterman-Lewis, 2012:264-265) geçmektedir.

Bu araştırmanın sorunsalı ve amacı çerçevesinde değerlendirildiğinde kadınların etkin bir anlam üreticisi olması durumu; politik ve kültürel zeminden kopmayan, kadının 'sanatçı' bağlamından çıkıp 'ezilen' olarak kendi gündelik yaşam pratikleriyle bu sürece bilfiil katılımını mümkün kılan tiyatro eylem pratiğini ön plana çıkartmaktadır. Dolayısıyla kadınların bedenleriyle, varlıklarıyla ve kimlikleriyle eylem pratiğini ortaya koyabileceği tiyatro, hem kadınların politik ve kültürel mücadelesinde etkin bir araç olacaktır hem de kadınların kendi kimlikleri üzerinde bilinçlenme yaratabilecek bir dönüştürme gücünü de doğurabilecektir. Tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu "Ezilenlerin Tiyatrosu" teorisiyle birlikte ortaya koyan Boal şöyle söyler: "İnsanın bütün faaliyetleri- bütün sanatlar, özellikle de tiyatro buna dahil- politiktir ve tiyatro baskı oluşturmanın en kusursuz sanatsal biçimidir" (2014:vii). Bu nedenle bir protesto aracı olarak sanatın kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanımında performans ile tiyatro eylem pratiğinin birbirini beslediği dönemde gelişen feminist tiyatroyu ayrıntılı bir şekilde incelemek faydalı olacaktır.

1.2.3. Performans Sanattan Feminist Tiyatroya

Kadınların özgürleşme mücadelesinde performans ile tiyatro eylem pratiğinin birbirini beslemeye başladığı dönemde, performans alanlarından birisi de feminist tiyatro olmuştur. Feminist hareketin performans ve tiyatro ile olan ilişkisini Belkis "Kadınların tiyatrosunun, özel alandan kamusal alana performans ve politik gösteri biçimiyle çıkması, feminist teori ve kadın haklarının siyasal ve

hukuksal gelişimi ile eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir” (2015:143) şeklinde belirtmektedir. Bu ifadeyle birlikte feminist sanatın ilk kuşak ve ikinci kuşağı arasında bağ olan performansın feminizmden beslenen bir tiyatro içerisinde yarattığı politik gücü vurgulayan Belkis şunları da eklemektedir:

Feminist tiyatro ya da feminist performansların iki farklı köklere sahip olduğunu söylemeliyiz. Birincisi yüzyıl başındaki özel ev içi mekânlarda gerçekleşen tek kişilik dans gösterileri; ikincisi altmışlı yılların sonlarındaki deneysel tiyatro ve performans çalışmaları. İkinci kök, feminist tiyatronun politik olan tarafını da kıskırtan bir yapı taşıyor (2015:149).

Buradan hareketle 1960’lı yılların kültürel ve siyasal ortamından beslenen ve temel görüşünü kadınların özgürlük mücadelesi üzerine şekillendiren feminist tiyatro, ilk olarak gösteri sanatları alanına uygulanmış ve “1970li yıllarda kadın cinayetleri, tecavüz haberleri ve davaları, kürtaj ve doğum kontrol yöntemleri tartışmaları, idealize edilmiş kadın bedeninin sunumu ve bedenin özgürleşmesi teorileri, bunların hepsi feminist tiyatro içinde kendisine bir yer bul[muştur]” (Belkis, 2015:149). Bununla birlikte “kadınların toplumsal ve kültürel yaşamlarının ve etkinliklerinin, erkek egemen toplumsal sistemler ve kültürel değerler tarafından gözden gelinmesine ilişkin olarak karşı bilinci[n] geliştiri[ilmesi]” (Aston, 2010:11) 1980’li yıllarda feminist araştırmaların tiyatroya dâhil edilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu nedenle kadınların tiyatrosu ve performanslarının tiyatro alanına dâhil edilmesi zorunluluğunun feminist tiyatronun gelişmesine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

1980’li yıllarda çeşitli feminizmler ışığında oluşan feminist tiyatrodaki sanat ve politika bağlamında kadın bakış açısının tiyatro tarihine uygulanması, tiyatrodaki yeni yazım sürecinin başlaması, gösteri sanatlarında yer alan kadınların ataerkil yapılanmalarına karşı meydan okuması vb. konular tiyatro alanına dâhil edilmiştir (MTÇAD, 2006). Özellikle de Avrupa ülkelerinde ve ABD’de gelişmeye başlayan feminist tiyatro içerisindeki çeşitlilikler, feminizmlerin eleştiri noktalarını temeline alarak farklı tiyatro topluluklarının oluşmasına da aracılık etmiştir.

1970’lerde ABD’de etkin olan radikal feminist söylem ve eylemler, bu dönem içerisinde oluşan kadın tiyatro gruplarını etkilemiştir. Radikal feminizmin ortaya koymuş olduğu görüşler kadınların özgürleşme mücadelesinde önemli bir

noktada yer almaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi kadınların ezilmişliğinin sadece kamusal alanda görülmediğine vurgu yapan radikal feminist kuramcılar, toplumsal cinsiyete bağlı olarak kadınların özel alan içerisinde maruz kaldıkları baskılara, tahakküm ilişkilerine dikkat çekmişlerdir. Kadının doğurganlığının ve annelik rolünün, kadınları özel alan içerisinde ikincil olarak konumlandırılmasına yol açtığını ifade eden radikal feminist kuram, toplumsal cinsiyetin sosyal inşa boyutuna ve kadınlık deneyiminin biyolojik cinsiyetten bağımsız olarak oluştuğuna dikkat çekmiş; bunun altında yatan politik, kültürel ve toplumsal inşa biçimlerinin farkındalığını yaratmıştır. Bu nedenle radikal feminizm ‘kişisel olan politiktir’ sloganı ile evrensel ‘kızkardeşlik’ fikrini benimsemiş; kadınların gündelik hayat deneyimlerinin birbirlerine açıldığı bilinç yükseltme gruplarına önem atfetmiş ve kadınların özgürleşme mücadelesinde önemle vurgulanan örgütlenmenin temeline kadınlık deneyimini yerleştirmiştir. Ayrıca, kadın bedenine ve cinselliğine odaklanan radikal feministler taciz, tecavüz şiddete karşı çıkmakla birlikte doğum kontrole bedava erişim ve kürtaj hakkı için de mücadele etmişler/etmektedirler. Dolayısıyla radikal feminist görüşlerin etkili olduğu bu dönemde ABD’de kurulan ilk feminist tiyatro gruplarından birisi It’s All Right to be Women Theatre’dır (Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir). It’s All Right to be Women Theatre bu dönem içerisinde etkili olan radikal feminizmin bilinç yükseltme grubundan doğmuştur ve radikal feminizmin ‘kişisel olan politiktir’ duruşunu benimsemiştir (Case, 2010). Bir diğer deyişle bu tiyatro grubu, bilinç yükseltme pratiklerini kamusal alana taşıyan tiyatro eylem pratiğiyle kadınların özgürleşme mücadelesi süresinde yeni bir dinamik ortaya çıkarmışlardır. Çünkü bu tiyatro topluluğunun amacı “kadınların koşullarını, tanımını, sınıfını veya renklerini sorgulamaksızın seslerini halka açık gösterilere taşı[maktı]r” (Case, 2010:105). Benzer şekilde Yamaner de topluluğun amacına vurgu yaparak toplulukla ilgili şunları söylemektedir:

It’s All Right to Be a Woman (Kadın Olmak İyidir Tiyatrosu) oluşumunda [...] siyasal yaşam içindeki kadının konumu irdelenmiştir. Buradaki temel dert, kadının bilinçlenmesi üzerine oturmaktadır (2001:111).

Tamamen kadınlardan oluşan bu tiyatro topluluğunun bir yönetmene ve bir metne bağlı olmadan sahneledikleri oyunlarında kullandıkları malzemenin kadın olma hali ve deneyimleri üzerinden şekillenmesi, kadın seyirciler üzerinde etkili olmak; bu durum aynı zamanda kadın seyircilerin de kadınlık deneyimleriyle

eşzamanlı olarak oyunlara katılabilmesini, onların da kendi deneyimlerini tiyatro aracılığıyla ifade edebilmelerini sağlamaktadır. Bunun yanında oyunlarında kadın yaşantısını temele alan bu grup, kadın bedeninin eril hazzın hizmetine sunulmasını, kadın bedeninin ve cinselliğin denetim altına alınmasını, güçlü bir ataerkil silah olarak tecavüzün kadınlar üzerindeki etkilerini oyunlarıyla sergilemiş ve 1970’li yıllarda Londra’da Miss World güzellik yarışmasını teatral eylemler düzenleyerek protesto etmiştir (Case, 2010).

It’s All Right to Be a Woman topluluğu gibi ABD’de feminist tiyatro toplulukları içerisinde yer alan bir diğer oluşum ise Women’s Experimental Theatre’dır (Deneyisel Kadın Tiyatrosu). Tiyatroda deneyisel biçimleri kullanan ve kadınlık deneyimlerine odaklanan Women’s Experimental Theatre grubu, kadınların farklı deneyimlere sahip olduğu düşüncesiyle temsilleri sırasında kadın seyircilerle iletişim kurarak onları tanıdıklık duygusu içerisinde değişime inandırmayı sağlamak amacını taşır (Yamaner, 2001). Nitekim bu çabaların altında yatan nihai amaçlar, kadınlık deneyimlerinin ortaklığının hissettirilmesinde deneyimlerin değerli olduğu vurgusu ile kadın kültürünü yaratmak ve kadınların gündelik yaşamında daha fazla değişim sağlamaktır (Yamaner, 2001). Bunun yanında oyunlarında ele aldıkları konular ve beslendikleri feminist argümanlarla gerek feminist mücadelede gerekse feminist tiyatro içerisinde bu topluluğun sahne pratiklerinin dile getirdiği önemli soruları Yamaner şöyle ifade etmektedir:

Niçin feminist tiyatroya ihtiyacımız var?... Kadın deneyiminin tiyatrodaki yeri nedir? Sanatsal önceliklerin değeri kadar doğum da zaman ve uzamla mı ilişkilidir? Anne/kız ilişkisi kültür üzerinde baba/oğul ilişkisinden daha mı az etki yaratmıştır? Kadınların deneyimleri evrensel deneyimler midir? Feminist bir hareketi eyleme geçirmek nedir? Feminist tiyatronun izleyicisi kimdir?... Feminist tiyatro bir tarihe sahip midir? Kral Lear’da kadınlar tarafından temsil edildiğinizi ve ilgilenildiğinizi düşünüyor musunuz? Hamlet’i oynarken Sarah Bernhardt feminist bir oyuncu muydu? Tümünüyle kadın seyircimiz mi olmalı?... Gösterimci ve izleyen kadın olduğunda aralarındaki ilişki nedir? Kadın tiyatrosuna kimin ilgisi hizmet etmektedir?... (2001:117-118).

Yine bu dönem içerisinde, radikal feminizmin etkisiyle kadınlar üzerinde toplumsal cinsiyet baskısı ve kadın cinselliğine ilişkin bilincin gelişmesiyle

birlikte oyunlarında bu temaları yansıtan ve bir kadın yönetmenin çabaları altında gelişen bir diğer tiyatro topluluğu ise The New York Feminist Theatre'dır (New York Feminist Tiyatrosu) (Case, 2010). İlk oyunu "What Have You Done for Me Lately?" (Son Zamanlarda Benim İçin Ne Yaptın?) olan ve vücuduna hamile bir rahim yerleştirilmiş olarak uyanan bir erkeğin kürtaj hakkından yoksun kalmasının yarattığı sorunları ve korkuları işleyen bu oyun ile topluluk, gösterimlerini Radikal feminist örgütü olan Red Stockings (Kırmızı Çoraplar) yararına gerçekleştirmiştir (Case, 2010). Yine The New York Feminist Theatre topluluğu gibi kürtaj hakkının yasal olması gerektiği yönünde etkili mücadelesi olan gösteri kolektifi ise Vancouver Women's Caucus'dır (Vancouver Kadınların Parti Kurultayı). Kadın bedeni üzerindeki kontrolün altında yatan çok boyutlu noktalara dikkat çeken bu kolektif, ortaya koyduğu politik skeçlerinde dört temel talebi dile getirmektedirler: "Kanada'da ilaç endüstrisinin devletleştirilmesi, toplum denetimindeki klinikler, ücretsiz doğum kontrol araçları ve bilgisi bunun yanında da talebe bağlı ücretsiz kürtaj" (Rea, 1972/2006a:30).

Radikal feminizmin argümanlarından beslenen ve İngiltere'de 1974 yılında kurulan bir diğer topluluk ise Women's Theatre Group'tur (Kadın Tiyatrosu Grubu). 'Kişisel olan politiktir' sloganını temeline alan bu topluluğun tüm üyelerinin kadınlardan oluşması, dönemin feminist hareketiyle iç içe olması ve ilk kadın sokak tiyatrosu içerisinde gelişmesi bakımından önemlidir (Yamaner, 2001). Aynı zamanda kültürel feminizme de yakınlık duyan bu topluluğun değişim aşamalarını Yamaner "İlk yöneliş toplumsal gerçekçiliğin biçimlerinin etkisi altındayken, 80'lere doğru, cinsel kalıpyargıların yarattığı ideal dişil ve eril arketipler gibi kavramlar ön plana geçmiştir. Daha sonra da, açık alanlara kayan gösterimler, okuma provaları gerçekleştirilmeye başlanmıştır" (2001:119) şeklinde ifade ederek topluluğun feminist tiyatro araştırmalarına sunduğu katkıların altını da çizmektedir.

Bu grupların yanı sıra Feminist tiyatro çalışmaları içerisine dâhil edilebilen feminist gerilla tiyatrosundan da söz etmek gerekmektedir. Özellikle Vietnam Savaşı'nı protesto etmek ve politik mesajları daha geniş bir seyirci kitlesine ulaştırmak amacıyla oluşan 1960'lı yılların sonunda performansı etkin bir şekilde kullanarak sokağa taşıyan Gerilla Tiyatrosu'nun radikal feministler tarafından kullanılması feminist gerilla tiyatrosunun oluşumuna kaynaklık etmiştir (Carlson, 2013). Carlson, feminist gerilla tiyatrosu içerisinde radikal feministlerin yaptığı çalışmaları "1968'de Atlantic City'de yapılan Amerikan Güzellik Yarışması'na

müdahil olmak gibi; orada canlı bir koyuna güzellik tacı giydirilmiş, Amerikan G zeli'nin bir kuklası açık arttırmaya çıkarılmış, bulaşık bezleri, daktilo şeritleri, kemerler ve sutyenler özgürlük çöplüğüne atılmıştı" (2013:245) şeklinde ifade etmektedir. Bunun yanında 1985 yılından bu yana performanslarına devam eden ve feminist gerilla tiyatrosu içerisinde de yer alan önemli bir topluluk ise New York merkezli The Guerilla Girls'tür (Gerilla Kızlar). The Guerilla Girls topluluğ  New York Modern Sanatlar müzesinde açılan sergide yer alan sanatçıların  oğ nluğ nun erkek olmasını bununla birlikte sergiye katılan sanatçıların tamamının beyaz ırktan gelmesini eleştiren afişlerle sokakları donatarak, sanatta kadın bedeninin temsilinin  okluğ  ile sanat eserleriyle sanata dâhil olan kadın sanatçıların azlığı arasındaki çelişkiye dikkat çeken eylemleriyle tanınmaktadırlar (Carlson, 2013).

Radikal feminizmin ortaya koyduğ  görüşler ile tartışmaya açtığı pek çok noktanın yanı sıra bu görüşlere belli noktalardan getirdikleri eleştirileriyle feminist tiyatro içerisinde gelişen diğ r önemli topluluklar ise Lezbiyen Tiyatrosu ve Renkli Kadınların oluşturmuş olduğ  topluluklardır. Lezbiyen Tiyatrosu, zorunlu heteroseks elliğ n kadınları erkeklerle eşleşmeye zorlayan ve kadın itaatinin erotikleşmesinin kadınların konumlarını ikincilleştirmesindeki rolünü ortaya koyan çalışmalar gerçekleşmiştir (Case, 2010). Ayrıca lezbiyenlerin deneyimlerine odaklanan ve bu deneyimleri tiyatro aracılığıyla sahneye koyan Lezbiyen Tiyatrosu, hem oyuncular  ve seyircileri hem de oyunlarında aktardıkları deneyimleri bakımından lezbiyenler tarafından gerçekleştirilmekte; bu nedenle bu tiyatro türünün tiyatro eylem pratiğ  bir bilinç yükseltme olarak okunabilmektedir (Yamaner, 2001). Lezbiyen Tiyatrosu içerisindeki önemli oluşumlara örnek olabileceklerden birisi 1979 yılında İngiltere'de kadın tiyatrosu kolektifi olarak kurulan Siren topluluğ dur. Bu topluluk kadınların uğradığı baskı ve gösterdikleri direnç mekanizmalarını oyunlarında işleyerek tiyatro yoluyla kadınların toplum içindeki konumlarını değ ştirecek bir bilinç geliştirmeyi hedeflemişlerdir (Yamaner, 2001). Yalnızca feminist bir bilinçle değ l aynı zamanda homoseksüel bir bilinçle de çalışmalarını sürdüren bu topluluğ  Yamaner "[...] bir homoseksüel bilinç yaratmak üzere, lezbiyen tiyatro grubu olarak kurulmuştur.  alışmaları daima lezbiyen perspektiften ilerlemiştir" (2001:123) şeklinde tanımlamaktadır.

Siren topluluğ nun yanında bahsedilmesi gereken, yalnızca lezbiyenlerden değ l aynı zamanda geylemlerden de oluşan etkin bir feminist grup olmakla birlikte lezbiyen tiyatrosunun gelişimine de katkıda bulunan 1977 yılında kurulan bir diğ r

topluluk ise Gay Sweatshop'tur (Yamaner, 2001). Yamaner'e göre "GS, bir semsiyeye dönüştürülmüş lezbiyenlerin, anne-kız ilişkisi, ebeveynlik hakları... gibi temaların altını çizen oyunlar[ı] seyirciyle buluştur[...]muştur. Grup, her açıklamada, gay etkinlikleri barındırmakla birlikte, GS'un daima feminist olarak tanınması gerektiğini bildirmiştir" (2001:122).

Renkli Kadınların oluşturduğu tiyatro topluluklarına; kendilerini siyah feminist olarak tanımlayan Theatre of Black Women (Siyah Kadınların Tiyatrosu), İngiltere'de 1988 yılında kurulan Talawa, kökleri Jamaika'ya dayanan Sistren (1977) ve 1984 yılında kurulup kendilerini İngiliz ve siyah olarak tanımlayan Black Mime Theatre Women's Troop (Siyah Mim Tiyatrosu Kadın Grubu) gruplarını örneklemek mümkündür (Yamaner, 2001). Siyah kadınların deneyimlerini tiyatroya taşıyan bu toplulukların her biri ayrı bir yere sahip olsa da Talawa ve Sistren toplulukları çalışmalarıyla ön plana çıkmaktadır. Siyah bir kadın yönetmen tarafından kurulan ve etkinliklerini İngiltere'de yoğunlaştıran Talawa topluluğunun hedefi "İngiliz seyircisine siyah oyun yazarlarının dünyasını göstermek ve 'klasik' oyunları, siyah gösterimcilerle yeniden sahne[leyerek]...siyah oyuncunun, dışıl bakış açısının sahneye taşınmasını sağla[maktır]" (Yamaner, 2001:127). Özellikle New York Women's Festival'de sergiledikleri "Nanny" (Dadı) adlı oyunlarına ilişkin Yamaner şunları söylemektedir:

Bu gösterim, salt siyah kadının gücünü sergileme şansını değil, aynı zamanda beyaz kültürün ürettiği, bakıcı anne ve alt sınıf vatandaşı gibi kalıpyargıların da ortaya konmasını sağlamıştır. Çalışmaları, güçlü siyah dışıl imgeyi, negatif kalıpyargıların yerine yerleştirmeyi hedeflemektedir ve bu amaçla Batı Hint Adaları ve Afrika kültürlerinin söylemlerini kullanmaktadır (2001:127).

Benzer şekilde, Sistren topluluğu da siyah kadınların özellikle de Jamaika'daki kadınların gündelik hayat deneyimlerine odaklanan, yine bu kadınların gündelik içerisinde yaşadığı sorunları oyunlarında konu edinen ve bunları sahneleyen "politik bir kadın tiyatro topluluğu" (Yamaner, 2001:129) olmakla birlikte oyunlarında, çalışma yaşamında kadınların karşılaştığı sorunları ve köylü kadınların tarım işçisi olarak uğradığı baskıları işlemiştir. Bu çerçevede Talawa topluluğu gibi Sistren grubunun da ırkçılıkla mücadele eden bir feminist anlayışa sahip olduğu söylenebilir (Yamaner, 2001).

Feminist tiyatronun materyalist feminizm ile ilişkisi ise daha çok Avrupa ülkelerinde özellikle İngiltere ve Almanya’da görülmektedir. Sınıf ve tarihin, kadınlara karşı baskının oluşumundaki rolünü irdeleyen materyalist feminizmin etkisi tiyatro oyunlarında işlenen sınıfsal baskı, toplumsal cinsiyet, sömürgecilik, kadınların çalışma yaşamına katıldıklarında yaşadıkları cinsel taciz, meslekler arası yatay ayrışma ve mesleklerden dışlanmışlık vb. konuları üzerinde görülmektedir (Case, 2010). Örneğin, “1979’da Cloud Nine (Mutluluktan Uçuyorum) oyunuyla Carly Churchill teatral eylemi yaratmada, materyalist bir sınıf analizinin cinsiyet-toplumsal cinsiyet baskısının feminist analiziyle nasıl bir işbirliği yaptığını göstermektedir” (Case, 2010:128). Benzer şekilde sadece kadınlık deneyimine odaklanan Top Girls (Zirvedeki Kızlar) oyunu da Churchill “kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ile serbest piyasa arasındaki ilişkiyi konu al[mıştır]” (Case, 2010:129). Bu bağlamda, “Marksist politik emek ile feminist bilinçlilik arasındaki sorunlu kesişmeyi” ele alan Pam Gems’in Dusa, Fish, Stas and Vi (1976) oyununu ve Gerlins Reinshagen’ın “ücret ve terfi eşitsizliklerinin kadınlar üzerindeki psikolojik ve cinsel etkilerine değin[diği]” Ironheart (Eisenherz, Demirkalp, 1981) oyunları da örnek olarak gösterilebilir (Case, 2010:130-131).

Materyalist feminist tiyatro grupları incelendiğinde ise ön plana çıkan topluluk 1975 yılında İngiltere’de kurulan Monstrous Regiment grubudur. Sosyalist feminist görüşü benimseyen ve kadın deneyimine odaklanan bu topluluk, politik tiyatro yapmayı hedefine koyan ve sabit bir yönetmen fikrini reddeden bir yapıya sahiptir (Yamaner, 2001). Bunun yanında aynı zamanda Marksist ve feminist tiyatro öğelerini birleştiren ve bunun üzerinden üretilen oyunculuk teknikleri ile birlikte bu topluluk, kadın-erkek ilişkilerinde özel ve politik olanı seyirciye göstermeyi amaçlamaktadır (Case, 2010).

Bütün bunlardan hareketle, gerek radikal feminizmin gerekse materyalist feminizmin temeline aldığı görüşlerle birlikte feminist tiyatro içerisinde yer alan kadın tiyatroları hem kadınların özgürleşme mücadelesinde hem de tiyatro içerisinde önemli bir yankı bulmuştur. Kadınlık deneyiminin, kimliğinin ve ezilmişliğinin tiyatro aracılığıyla kamusal alana açılması hem kadınların gündelik hayat deneyimleri içerisinde yaşadığı sorunların açığa çıkarılmasında hem de feminist mücadelenin sürdürülmesinde ve hız kazanmasına etkili olmuştur. Bunun yanında kolektif yaratımı odak noktasına taşıyan ve bilinç yükseltme gruplarından doğan kadın toplulukları, sergiledikleri oyunlarında kadın seyircilerin de kendi

deneyimlerini tiyatro eylem pratiğine dönüştürmesini sağlayarak tiyatrodaki yeni bir sanatsal pratiğin yaratılmasına ve oluşmasına kaynaklık etmiştir. Biçimsel anlamda da tiyatro geleneğinin var olan eril yapılanmasına karşı çıkan bu tiyatro grupları, tiyatrodaki hiyerarşik yapılanmayı da kırmış ve özellikle de kadın seyircinin oyunlara katılımı ile yaratıcılığın kolektifliğine de vurgu yaparak hem feminist tiyatronun tiyatro içerisindeki önemine hem de feminist mücadele içerisinde tiyatronun konumuna dikkat çekmeyi başarmışlardır. Feminist tiyatro içerisinde yer alan The Women's Experimental Theatre'ın (Kadınların Deneysel Tiyatrosu) sanat yönetmeninden biri olan Roberta Sklar, bu döneme kadar içerisinde yer aldığı tiyatro geleneğindeki eril yapılanmayı ve kadın sorunlarının tiyatro alanından da dışlanmış olduğunu şu şekilde belirterek vurgulamaktadır:

Bir kadın için cinsiyetçi bir dünyada mücadele etmek öylesine uçsuz bucaksız bir şeydir ki nerede çalışırsam çalışayım vereceğim mücadele çok büyük olacaktır. O vakte kadar nasılsa, dışarıdaki dünyada öyle olmadığını bilsem de, topluluktaki erkeklerle –eşit olduğumu düşünüyordum. Ancak kadın mücadeleleri gündeme geldiğinde, erkekler bunları politik meseleler olarak görmüyordu, bunların hepsi kişisel meseleler deniyordu. İstedikimi gerçekleştirmek, kendimi ifade etmek için, dünyada etkili olmak için esas mücadelenin ta kendisinden yola çıkarak ilerlemek zorunda olduğumu anladım ve tiyatronun –bir tek onu bildiğimden- benim için doğru alan olup olmadığını düşünmeye başladım (Brunner, 1980/2006:53).

Son olarak, The New York Feminist Theatre topluluğun çalışmalarında yer alan Lucy Winer da, bu topluluğun kadınların gündelik deneyimlerinin sanatsal olarak ifade edilmesinde önemli bir araç olduğunu vurgularken feminist tiyatronun kadınlara nasıl seslendiğini şöyle ifade etmektedir:

-Öfkelen, sarsıl, nasıl yaşadığına bir bak-. Bu belki de kadınları uyandırmanın en iyi yolu... Ve nasıl yaşadıklarını, seçeneklerinin neler olduğunu ve daha da önemlisi ne olmadıklarını görmeye zorlamanın. Zengin veya yoksul olmaları fark etmeksizin yüzyıllardır nasıl ezildiklerini, neden köle olduklarını... Cinsiyetçiliği fark etmeye başladığınızda (görürsünüz ki) her yerdedir... Mutfakta, okullarda,

yatak odasında. Sevgiliniz ya da kocanız için bir yumurta pişirmek üzere her sabah tavayı elinize almanız, bir kadın olarak hangi yöntemlerle ezildiğinizi ifade ettiği müddetçe politik bir edimdir. Kadınların ne tür yöntemlerle ezildiklerini bulgulamak için birçok farklı davranışı, yaşamın bütün farklı alanlarını, tüm yaşamı incelemek zorundayız, ki böylece belki de kadınlar... Bunu görür, nefret eder ve durdurur ve böylelikle dünyanın geri kalan kısmını da (akt. Rea, 1974/2006b:67).

Bu araştırmanın sorunsalı ve amaçları göz önüne alındığında Türkiye’de feminist tiyatro oluşumu ve bu tiyatro içerisinde yer alan tiyatro toplulukların tiyatro eylem pratiklerinin kadınların özgürleşme mücadelesi içerisindeki yerini değerlendirmek gerekmektedir. Bu nedenle, bir sonraki bölümde iki başlık içerisinde ilkinde, Türkiye’deki kadın hareketi ve feminist mücadelenin tarihine ve kazanımlarına kısaca değinilerek kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde sanatın kullanımına bir diğer ifadeyle Türkiye’deki feminist sanat oluşumuna ve bu oluşum ile birlikte kadın sanatçıların tartışmaya açtıkları konulara değinilecektir. İkinci başlık içerisinde ise, Türkiye’de kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanılan sanat pratikleri ve tarihçesi/gelişimi özelinde incelenecektir.

1.3. Türkiye’de Feminist Sanat ve Feminist Tiyatro

1.3.1. Türkiye’de Kadınların Özgürleşme Mücadelesi ve Feminist Sanat

Türkiye’de feminist hareket her ne kadar 1980’lerden sonra ivme kazansa da bu hareketin kökleri 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanmaktadır. Özellikle Tanzimat Dönemi ile başlayıp II. Meşrutiyet Dönemi’nde etkili olan Batılılaşma fikri ile dönemin toplumunda kadınların konumlarının aydınlar tarafından sorgulanması, aynı zamanda kadınların kamusal alanda belirli haklara sahip olma taleplerini beraberinde getirmiş ve bu coğrafyanın kadın hareketinin çıkış noktasını oluşturmuştur. Kadınların özgürleşme mücadelesinde bu dönemde atılan adımlar, I. Dünya Savaşı koşulları nedeniyle genişleyecek alan bulamamış ancak bu savaş sonrası dönemde etkisini yeni bir siyasal ideoloji etrafında inşa edilen ulus-devlet modeli içerisinde biçim değiştirerek göstermiştir. Bu etkinin önemini Şirin Tekeli “Tanzimat ile başlayan değişim süreci, nicel olarak belki de çok sayıda kadını etkilememişti ama, izin verdiği bir dizi –ilk adım- ve geleneksel topluma göre sağladığı –kopuş- nedeniyle, nitel olarak belki de izleyen

dönemlerdeki değişimlerden daha önemliydi, onların hazırlayıcısıydı” (1985:51) şeklinde ifade etmektedir.

Osmanlı toplumunun geleneksel yapısından bir kopuşu ifade eden bu nitel değişim, I. Dünya Savaşı sonrasında yeni bir siyasal ve toplumsal yaşam biçimini beraberinde getiren ulus-devlet ideolojisinin gerektirdiği modernleşme, endüstrileşme ve ulusallaşma yoluna eklenerek Türkiye’deki kadın hareketinin yönünü biçimlendirmiştir. Nitekim bu biçimlendirme, dönemin endüstrileşme ve modernleşme sürecini tamamlamış modern ve kapitalist Batılı toplumlar rol model alınarak gerçekleştirilmiştir. Kadın hakları üzerinde belli başlı reformlar devlet eliyle gerçekleştirilmiştir. Bir diğer ifadeyle bu dönem içerisinde yeni bir devlet olarak kurulan Türkiye hem kapitalist hem de modern bir ulus-devlet olma yolunda gündemine kadın sorununu almak zorunda kalmıştır. Bu zorunluluğu “uluslararası devletler sisteminde yer alabilme çabasının bir parçası olarak” değerlendiren Çağatay ve Soysal’a göre “kadın konusundaki tutumlar ve reformlar eski düzenin yıkılmasının, eskiyle bağlarının koparılmasının en önemli göstergelerinden biri sayılmaktadır” (1990:302). Yine onlara göre “ulusal devletin inşa sürecinin kendisi, kadınların siyasal ve ekonomik düzen ile bütünleştirilmelerini” (1990:302) gerektirdiğinden bu durumu; “kadınların, ulusal kurtuluş hareketini ya da yeni düzeni destekleme, üretim ve yeniden üretme işlevlerini gerçekleştirme yönünde kamu alanında harekete geçirilmeleri” (1990:302-303) olarak ifade etmektedirler. Bu noktadan hareketle kadınların toplumsal yaşamdaki konumlarının ‘geleneksel’ yapıdan kurtarılarak modernleşmenin getirdiği ilkeler doğrultusunda yapılanması, kamusal alandaki hakların devlet aracılığı ile sağlanmasıyla mümkün olmuştur.

Ulus-devlet yapılanması beraberinde getirdiği yurttaş ve yurttaşlık kavramı içerisinde ele aldığı kadın sorununu kendi bünyesinde şekillendirirken ve kamusal alandaki yapılanmayı bu haklar bağlamında gerçekleştirirken aynı zamanda modern bir yurttaş kimliğini de inşa etmiştir. Bu inşa edilme, bir önceki dönemin gelenekselleşmiş kadın kimliğini olumsuzlayarak yerine yeni yurttaş kimliği altında modern kadın kimliğini tanımlamasıyla mümkün olmuştur. Bu tanımlamaya göre modern kadın kimliği; yurttaşlık haklarına ve ilkelerine sahip ve bağlı, bu hakları koruyan ve böylelikle de ulus-devletin milli değerlerini de koruyup bu değerlerin gelecek nesillere aktarıcısı olandır. Bir başka ifadeyle, milleti ve vatani için kendini feda eden, iyi eğitim alarak bu eğitimle yetiştireceği yeni yurttaşlar ile toplumun geleceğinden sorumlu ve bu sorumluluğu “kutsal”

annelik görevini yerine getirerek gerçekleştirecek olan kişidir. Bu nokta, modern yurttaş kimliği içerisinde inşa edilen kadın kimliğinin cinsel kimliğinden ziyade toplumsal bir kimlik içerisinde benimsenmesine yol açmıştır (Durakbaşı, 2014). Bu nedenledir ki kadının kendi benliği ve bedenini gizleyen yurttaşlık statüsü ve bu statüye ilişkin kadınlık rolleri toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini pekiştiren bir unsur haline gelmiştir.

Nitekim modern bir yurttaşlık kimliğinin kadın bedenini ve cinselliğini modern ahlak altında gizlemesi beraberinde bir önceki dönemin toplumundaki mevcut namuslu veyahut iffetli kadın algısını da korumuştur. Bu algı, modern yurttaşlık algısının özel alan içerisinde “eğitimli, kutsal anne”, “namuslu eş”; kamusal alanda da kendi cinselliğini ve bedenini gizleyerek “erkek gibi” veyahut “erkeksileşme” düşüncesi ile varlığını korumuştur (Durakbaşı, 2014). Bu yurttaş statüsü ile çizilen modern ahlak, kadınların kamusal alandaki haklarından yararlanabilmesinin ancak cinsiyetlendirilmiş yurttaşlık algısı ile mümkün olabileceğini de ortaya koymuştur. Bu durum Cumhuriyet dönemi kadın hareketinin yönünün özel alana dokunmadan kamusal alanda şekillenmesine sebebiyet vermiş; ayrıca modern toplumsal yaşam da ataeril sistemin kültürel örüntülerini devam ettiren ve reel toplumsal cinsiyet eşitliğinden uzak olan bir yasal eşitlik şeklinde gelişmiştir. Bu şekildeki bir gelişimin arka planını Çağatay ve Sosyal’ın “Üçüncü Dünya ülkelerinde kadınların kamu yaşantısına katılımları patriarkal yapıları zorlamadan, erkek egemenliğinin geleneksel biçimlerini güçlendirerek gerçekleştirebilir” (1990:305) şeklindeki analizlerinden hareketle daha kolay anlaşılabilir.

‘Özel alan’ tartışmalarının Türkiye’deki kadın hareketi içerisine girmesi, gerek ulus-devlet olma sürecinde inşa edilen yurttaş kimliğinin ideolojik boyutu gerekse bu yurttaş kimliğinin kadınların cinsel kimliğinden sıyrılarak toplumsal bir kimlik içerisinde var olması nedeniyle ancak 1980 dönemi sonrasında mümkün olabilmektedir. Nitekim kadınların özgürleşme mücadelesinde kadınların birey olarak var olabilmeleri için yalnızca liberal feminizm değil radikal feminizm de önemlidir. Çağatay ve Sosyal’a göre bu durum “kadınların bireyler olarak kendi vücutları üzerinde denetim sahibi olmalarının radikal feminizmin en temel ilkesi olduğu göz önüne alınınca, radikal feminizmi Üçüncü Dünya’da kadın örgütlenmesi olarak kalkış noktası almanın güçlülüğü ortaya çıkmaktadır” (1990:305) şeklinde vurgulanmaktadır. Bu kalkış noktasının güçlülüğünde rol oynayan bir diğer etkenin, 1980’lere kadar gelen süreçte kadın hareketinin faaliyet

alanlarının dernekleşme üzerinden olması ve bu faaliyetlerin “kazanılmış kadın haklarının yaygınlaştırılmasından çok korunmasına ve var olan statünün yükseltilmesine yönelik” (Tekeli, 1985:63) olarak gerçekleşmesi olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca yasal hakların devlet aracılığıyla sağlanması Tekeli’ye göre “toplumun birçok başka kesimi gibi kadınlar arasında da, her şeyi devletten bekleme, kendi durumlarını düzeltmek için siyasi/toplumsal faaliyette bulunmama tavrı, yerleşik bir nitelik kazanmasına” (1985:63) sebebiyet vermiştir.

Bu etkenlerin dışında, 1980’lere kadar gelinen süreçte, feminist hareket içerisinde ‘özel alan’ tartışmalarının görünür olmamasında etkili olan bir diğer önemli unsur, Cumhuriyet dönemi kadın hareketinin yapısıdır. Cumhuriyet dönemi sonrası kadın hareketinin daha çok orta sınıfa mensup kadınlar tarafından sürdürülmesi ve bu sınıfın dışında kalan kesimin daha çok İslami değerler altında biçimlenerek kadın hareketine karşı durmaları da tüm kadınları içerisinde barındıran örgütlü bir mücadelenin gelişimini yavaşlatan unsurlardan birisi olarak değerlendirilebilir (Tekeli, 1990). Gerek Kemalist ideoloji gerekse İslami değerler içinde kadının özel alandaki üretim ve yeniden üretim işlevinin ve rolünün yükseltilmesi, aynı zamanda her iki kesimin kadınlık deneyimlerinin birbirinden kopuk ve birbirlerini dışlayıcı nitelikte olması Türkiye’deki kadın hareketinin radikal feminizmle onun açtığı sorgulamalarla karşılaşmasını geciktirmiştir.

Yine bu döneme kadar gelinen süreçte Türkiye’de meydana gelen sosyal, ekonomik ve siyasal dönüşümler, özellikle de 1982 Anayasası ile baskı dönemine geçilmesiyle birlikte, sol siyasetin ağır yara alması; sol siyasetin içerisinde yer alan aktivist kadınların sol ideolojiye ve bu ideolojinin kadına, kadın sorununa ilişkin bakış açısına dair getirdikleri sorgulamalar kadınların özgürleşme mücadelesinin yeniden canlanmasına etkide bulunmuştur. Bu canlanmayı ve feminist harekete olan bakış açısını iki farklı görüşün değerlendirmesini yaparak ortaya koyan Tekeli şöyle ifade etmektedir:

Bir yoruma göre, sol aslında kendi içinde evrimleşmekteydi ve bu hareketteki kadınlar, er ya da geç ezilmişliklerinin ayırıcına –tıpkı batıda olduğu gibi- varacaklardı. Başka bir görüşe göre ise, eğer sol 12 Eylül’de ölümcül darbe yemeseydi, sonradan feminizme yönelen kadınların, bu hareketlerde erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyayı kırmaları hiç kolay olmayacak, kendi seslerini bulmayacaklardı. İşte bu gündeme geliş biçimi, feminizmin solda,

‘Eylülist’ olarak damgalanmasına, söylemine eşitlik ve toplumsal değişme temalarının egemen olması nedeniyle özünde sol bir ideoloji olmasına rağmen, solun dışında bir hareket olarak görülmesine neden oldu (1990:22).

Benzer şekilde, 1985-1995 yılları arasındaki dönemi “bağımsız feminizm dönemi” olarak nitelendiren Sancar’a göre “Bu dönemde feminist kadın gruplarının küçük ölçekli, yüz yüze, bilinç yükseltme ağırlıklı gelişimi askeri rejim tarafından ‘siyasi’ olarak algılanmadığından yasaklanma[mış] ve açıktan baskı görme[miştir]” (2011:78).

Buradan hareketle Türkiye’de kadın hareketinin ikinci basamağı olan 1980’ler dönemine bakıldığında bu dönemi radikal feminizmin kadın hareketi ile karşılaştığı veyahut bulunduğu bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Timisi ve Gevrek’e göre “İkinci kuşak kadın hareketi olarak tarif edilen 1980-1990 arası, Türkiye’de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin toplumsal bir proje olarak tartışıldığı, farklılıkların tarif edildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemi anlatan en uygun tanımlamalar ise ‘bilinç yükseltme’, ‘güçlenme’ ve ‘duyarlılık yaratma’ olarak tarif edilebilir” (2014:14-15). Genellikle İstanbul ve Ankara çevresinde oluşan feminist olan ve olmayan kadınların yer aldığı grupların kendi aralarında açtıkları tartışmalar, bu tartışmalar etrafında yüzleşilen kadınlık deneyimleri, kadın hareketinin mücadelesini ve örgütlülüğünü “kadın” olma hali ve deneyimleri etrafında şekillendirmiştir (Timisi ve Gevrek, 2014). Bununla birlikte “İlk feminist bilinç yükseltme gruplarının oluştuğu” (Tekeli, 1990:22) bu dönem ve bu dönemi 1990’lara kadar takip eden süreçte; kadınlara uygulanan şiddete karşı eylemler, cinsel tacize karşı yürütülen kampanyalar, dönemin güncel dergilerinde feminist kadınların yazılarıyla yer aldığı bölümlerin oluşturulması, Ankara’da düzenlenen 1. Kadın Kurultayı ile birlikte kadınların tarihini ele alan kaynakların ve eserlerin toplanılmasına yönelik çalışmalar kadın hareketinin güçlenmesine ve bu hareketin ivme kazanmasına etkide bulunan önemli faaliyetler olmuştur (Tekeli, 1990). Nitekim bu çabalar meyvesini 1990’larda elde edilen pek çok kazanımlar ile vermiştir. Özellikle de bir önceki on yıllık dönemde çerçevesi çizilen feminist politikaların kamu politikaları içerisine dâhil edilebilmesiyle başlayan kurumsallaşma süreci ile birlikte kadın ve cinsiyet bakış açılarının pek çok alana girmesi; akademide bu alanda çalışmaların oluşturulması, bu çalışmaların kadın ve

toplumsal cinsiyet çalışmaları içerisinde değerli katkılarının olması, bu katkıların Türkiye’deki feminist hareketin ve mücadelesinin gelişmesinde etkiye bulunması vb. bu kazanımlara örneklendirilebilir (Timisi ve Gevrek, 2014).

1990’lardan sonraki süreçte Türkiye’deki feminist mücadelenin yönünü ve niteliğini dönüştüren siyasal ve ekonomik değişimler de söz konusu olmaktadır. Özellikle sınıf siyasetinden farklı olarak, kimlik siyasetinin ön plana geçtiği ve bununla birlikte dini, etnik ve cinsel kimliklerin siyasal ortamda belirleyici olduğu, küreselleşmenin etkilerinin Türkiye’ye yoğun olarak yansıdığı bir döneme geçilmesi feminist hareketin yanında diğer toplumsal hareketlerin gelişmesine de yol açmıştır. Bu toplumsal hareketlere örnek olarak Kürt Kadın Hareketinin yanında değişen iktidar yapısı ile güçlenen İslami değerlere bağlılık gösteren İslam feminizmini ve aynı zamanda cinsel kimliğin, tercihin ve yöneliminin son günlerde yoğun olarak tartışıldığı LGBTİ (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transgender ve İnterseks) mücadelesini verebilmek mümkündür. Feminist mücadele ile aynı ortamda yeşeren bu toplumsal hareketler gerek kuramsal düzeyde feminizm tartışmalarına gerekse feminist politikanın yönünün biçimlenmesine de katkıda bulunmuş; Türkiye’deki feminist hareketin güncelliğini korumasında alternatif tartışma noktaları da sağlamıştır. Ancak feminist mücadelenin geldiği nihai durumda bu tartışmaların gündemini koruduğu ve bunların feminist mücadele üzerinde olumlu ya da olumsuz etkilerinin neler olduğuna ilişkin tartışmaların da mevcut olduğu söylenebilir.

Batı’daki feminist mücadelenin ve hareketin gelişiminden farklı olarak Türkiye’de bu mücadelenin gelişimini hazırlayan koşulların ancak son otuz yıl içerisinde kendisini oluşturabilmesi feminizmden etkilenen bir sanat anlayışının da gecikmesine sebebiyet vermiştir. Her ne kadar sanatçıların kendi sorgulamalarını sanat pratiklerine taşımaları 1970’lerde görülüyor olsa da Türkiye’de feminizm ile sanatın iç içe geçtiği çalışmalar 1990’lardan sonra yoğunluk kazanmıştır. Özellikle de Türkiye’deki feminist hareketin ivme kazandığı bu dönemde feminist sanatın yoğunluk kazanmasında 1987 yılında düzenlenen ilk İstanbul Bienali ile birlikte sanatçıların ortaya koyduğu çalışmaları, uluslararası düzlemde ve sanat piyasasında temsil alanı bulmuş olmaları söylenebilmektedir (Taş, 2013). Etkili olan diğer faktörleri ise Taş “gerek bienal yoluyla kurulan uluslararası iletişim ağı, gerek yeni iletişim teknolojilerinin güncel gelişmelerin takibini kolaylaştırması, gerekse yurt dışında eğitim görmüş olan küratör, akademisyen ve sanatçıların Türkiye’ye dönüşleri bu süreci tetikleyen başlıca etmenler olarak karşımızda

durmaktadır” (2013:170) ifadeleriyle sıralamaktadır. Dolayısıyla sanatta feminist eğilimlerin veyahut feminist bakış açısının sanata geç dâhil edilmesi sonucunda Türkiye’deki feminist sanatın bugün hala yeniliğini ve güncelliğini korumakta olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Türkiye’de feminist sanat üzerinde yapılan çalışmalara bakıldığında özgün sanatçılar ve çalışmalarla karşılaşıldığı gibi aynı zamanda dağınık bir alanla da karşı karşıya kalmak da kuvvetle muhtemeldir.

Türkiye’de sanatın bir protesto aracı olarak kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanımı bağlamında, Avrupa ve Amerika’da gelişen feminist sanatın ilk kuşağı içerisinde yer alan sanat pratikleriyle benzerlikler taşımakta olduğu söylenebilir; ancak gelişim açısından pek çok noktada da farklılıklar gösterdiği belirtilmelidir. Türkiye’de ilk olarak, kadın sanatçıların sanat pratikleriyle sanatsal alanda yer almaya başladığı dönem 1970’lere rastlamaktadır ve bu dönemin hâkim olan sanat üretimi daha çok erkek sanatçıların tekelinde bulunmaktadır. Yine bu dönem, hem toplumsal cinsiyet sorgulamalarının hem de feminist tartışmalarının yalnızca sanat alanında değil pek çok alanda tartışılmadığı bir durumdadır. Buna karşılık, tıpkı Batı feminist sanatının ilk on yılı içerisinde olduğu gibi, sanatçılar ortaya koydukları eserlerinde daha çok kadın bakış açısıyla kadınlık deneyimini, kadın olma halini sorgulamışlardır. Fakat bu sorgulama, feminist ideoloji ile birleşen bir sanat pratiği içerisinde yer almamış; ancak sanatçıların kendi kadın kimliğine, bedenine ve benliğine ilişkin bireysel olarak yaptığı sorgulamalar içerisinde gerçekleşmiştir. Bu sorgulamalar çerçevesinde sanatçıların ortaya koydukları eserleriyle de aynı zamanda Türkiye’de sanat alanında kırılmalar söz konusu olmuş ve bu dönemde sanat tarihi içerisine eserleriyle giren sanatçılar, sanata dâhil olan konuların kapsamını ve yönünü de değiştirmişlerdir. Bu dönem içerisinde bu kazanımları sanat pratikleriyle ortaya koyan ve günümüzde de üretkenliklerine devam eden sanatçılar içerisinde Füsun Onur’u, Nur Koçak’ı, Gülsün Karamustafa’yı ve Nil Yalter’i örneklendiren Antmen “bu sanatçılar, işte tam da öyle bir dönemde toplumsal inşa süreçlerinin kültürel ve psikolojik etmenleriyle ilgilenmeye, bu dinamiklerin arka planını sorgulamaya, cinsiyetle ilgili kodların sınıfsal, kültürel, etnik farklılıklar bağlamında şekillendirici etkisini güncel bir sanatsal trend olarak değil, bir tür merak duygusuyla irdelemeye başladılar” (2014:86) ifadesiyle bu sanatçıların önemini vurgulamaktadır.

Bu dönemdeki çalışmalara bakıldığında ilk olarak, heykeltıraş Füsun Onur’un 1974 yılında “Nü” adlı çalışması dikkat çekmektedir. Gündelik yaşamın

içinden nesnelerin kullanıldığı bu çalışma hem Türkiye’deki heykel çalışmaları arasında farklı bir görsel retoriğe geçişi hem de kadın bakış açısıyla kadın bedeninin temsil edilişinin sanatta yer almasını sağlaması bakımından önemlidir (Antmen, 2014). Ayrıca, Cumhuriyetin 50. Yıl kutlamaları adına kamusal alana yerleştirilen heykellerden biri olarak Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” heykeline getirilen sansüre karşı da bir protesto niteliği taşımaktadır (Taş, 2013). “Çıplak kadın bedeninin kamusal alanda temsili üzerinden demokrasinin tanımı, anlamı ve kapsamına dair ilginç bir tartışmayı başlatan Güzel İstanbul” (Antmen, 2014:74) heykeline getirilen sansürün altında yatan eril zihniyete eleştirel bir bakış açısı sunan Onur bu çalışmasında “çıplak plastik bir oyuncak bebeği dilimleyerek parçalara ayırmış, bu dilimleri cam ve aynalar kullanarak yeniden birleştirmişti[r]” (Kaya, 2008:39). Antmen’e göre bu çalışma “1970’li yıllarda araba ve özellikle dolmuş dikiz aynalarına asılan, dolayısıyla özel alan-kamusal alan ayrımı gözetilmeksizin çıplak kadın bedeninin gündelik yaşam içinde süs haline getirildiği bir küçük nesnedir” (2014:97). Benzer şekilde Brehm’e göre de “‘Güzel İstanbul’ yapıtının çevresinde dönen tartışmalar bağlamında ‘Nü’, kısırcılığı ve ileri sürülen ahlak anlayışının ikiyüzlülüğüne karşı gelişiyse apaçık bir tavır takınmadır” (2007:51).

Çalışmalarıyla dikkat çeken bir diğer sanatçı ise Nur Koçak’tır. Koçak’ın “Fetiş Nesneler”, “Nesne Kadınlar” (1974-1987), “Vitrinler” (1989-2000), “Mutluluk Resimleriniz” ve “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” çalışmaları tüketim kültürü ile cinsel bir haz nesnesi olarak kadın bedeni arasında bir ilişki kurmaktadır. Yılmaz’a göre bu çalışmalar “erkek egemen toplumun kadını dışarıda bırakmasını sorgulayan bir bakış açısı sergile[mektedir]” (2008:200). Özellikle “Fetiş Nesneler” başlığı altında topladığı çalışmalarında Nur Koçak’ın, tüketim toplumunun kadın bedeni üzerinde inşa ettiği ‘ideal güzellik’ algısına ve bunun altında yatan kapitalist ideolojiye dikkat çektiğini söyleyebilmek mümkündür. Bunun yanında, Koçak’ın, dönemin kadın gazetesi olan Kelebek’te çoğunlukla askerlik fotoğraflarının yer aldığı karelerden ve bu karelerin altında yazılan cümlelerden yola çıkarak oluşturduğu kurşun kalem deseni şeklinde 1981 yılında yaptığı “Mutluluk Resimleriniz” çalışması dikkat çekicidir (Antmen, 2014). Yılmaz’a göre “adı geçen gazetenin yemek tarifleri ve elbise patronları ile kadına seslenme iddiasına rağmen ‘mutluluk resimleri’nin hiç kadın figürü içermemesi Koçak’ın ‘Mutluluk Resimleriniz’ ve ‘Aile Albümü’ dizilerine ironik olarak yansımasıdır” (2008:207-208). Koçak, bu çalışmasıyla ilgili olarak yalnızca

cinsiyet kalıplarına değil bunun yanında kadınların gündelik yaşam içerisinde pek çok alandan dışlandığına dikkat çekmeye çalıştığını şu ifadeleriyle belirtmektedir:

İlginç olan, hiçbir kadın fotoğrafının köşede yer almamasıydı. Erkeklerin ellerinde plastik çiçeklerle birbirlerine sarıldığı, hepsi stüdyoda çekilmiş bu fotoğrafların 'erkek ulus' kavramına şaşırtıcı göndermeler yaptığını düşünüyordum. Kadının sosyal yaşamdan dışlanması olgusu, bundan daha iyi belgelenemezdi (akt. Antmen, 2014:101).

Cinsiyet ve cinsel kimliklere ilişkin sorgulamayı bir başka şekilde ele alan sanatçılardan bir diğeri ise Gülsün Karamustafa'dır. Özellikle 1987 yılında "Çifte Hakikat" adlı çalışmasında bir erkek vitrin mankeni üzerine giydirilen gecelik ve boyanmış tırnaklar ile cinsiyet ve cinsel kimliklere ilişkin sorgulamaları dile getirmiştir. Karamustafa bu çalışmasında, bireylerin üzerine giydiği bir elbiseymişçesine temsil ettiği toplumsal cinsiyetin anlamını "ne (tam) kadın ne (tam) erkek; ne(tam) heykel ne(tam) manken; ne (tam) hayat ne (tam) sanat gibi karşıtlıklar üzerinden kurduğu belirsiz alanda" (Antmen, 2014:104) sorgulamıştır. Bu çalışmasının yanı sıra Kültür projesi bağlamında 1996 yılında "Cinsiyetlendirilmiş İlişkiler Ağında Bir Oyun" ve 1998 yılında "Pekiştirilmemiş Görüntüler" çalışmalarında da Karamustafa, gündelik yaşam içerisindeki travesti ve transeksüel kültürünü konu edinerek benzer sorgulamaları yapmıştır (Sarioğlu, 2007). İşlerinde aynı zamanda Batı-Doğu ikiliğini ele alarak oryantalist bakışı da çalışmalarına taşıyan Karamustafa, "Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri"nde (1999-2000) "Batı'nın Doğu'yu temsil ediş biçimini eleştirirken tarihin yorumlanmış şekillerini de sorgular" (Sağır, 2008:175). Bu sorgulama Sağır'a göre "bir yanda Batı'nın fantezisinde canlandırdığı Doğulu kadın imajı, öbür yanda Batı tarih yazınından eksik olmayan Türkiye ve Türk kadının yeri üzerine stereotipik yorumları açığa çıkaran, sorgulatan, düşündürten bir çalışmayı sergiler" (2008:175).

Yine aynı dönemde feminist sanat içerisinde yer alan ve çalışmalarında feminist düşüncüyü yansıtan önemli sanatçılardan bir diğeri de Nil Yalter'dir. Fransa'da yaşayan ve kendisini aynı zamanda Marksist feminist olarak da tanımlayan Yalter'i, Taş "Türkiyeli bir sanatçı olmakla birlikte uluslararası alanda feminist sanatın öncülerinden biri" (2013:153) olarak değerlendirir. 1970'lerde çalışmalarında video sanatını kullanan ilk sanatçı olarak da değerlendirilen Nil

Yalter'in bu bağlamda yaptığı önemli ilk çalışması “Başsız Kadın veya Göbek Dansı”dır (Uşar, 2006). Yalter'in kendi bedenini kullanarak performansını ortaya koyduğu bu çalışmayı Taş “gerek içeriği bakımından gerekse kullandığı mecaz bakımından dünyada öncü işlerden birisi” (2013:154) olarak değerlendirerek çalışmanın öneminin altını çizmektedir. Yalter'in kendi göbek deliğinin etrafına “kadın hem iç bükeydir hem de dış bükeydir” cümlesini alıntılıdığı metne gönderme yaparak yazmaya başladığı bu performansın anlamını Tezkan “Metnin aslı, Afrika kıtasının bazı bölgelerinde yaygın bir uygulama olan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz olup yaklaşık 20 dakika süren siyah-beyaz video, doğurganlaştırılmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınına gönderme yapar” (2009) şeklinde ifade etmektedir. Video çalışmasının sonuna doğru yazma işini bitirdikten sonra dans etmeye başlayan Yalter'in amacı “bir yandan kadınların bedensel özgürlük taleplerine bir yandan da erkeklerin oryantalist fantezilerine göndermede bulunmak[tır]” (Taş, 2013:155).

Bu çalışmanın yanı sıra 1979 yılında “Rahime'nin Öyküsü” adlı video çalışmasında da Yalter, kadın sorununa değinerek bu sorunu “ırk, sınıf ve Doğu-Batı çelişkisi bağlamında” (Taş, 2013:154) dile getirmiştir. Belçika'da yaşayan Kürt bir kadının yaşam öyküsüne değinen bu çalışmasıyla Yalter, “kadınlığın tek başına bir kategori olmadığını, kimliğin kadın olmak, göçmen olmak, alt sınıftan olmak, Kürt olmak gibi kimliklerin kesişiminde belirdiğinin altını çizmiştir” (Taş, 2013:154). “Rahime'nin Öyküsü” adlı çalışması ile “Neunkirchen” (1975) ve “Türkiyeli Göçmenler” (1977) çalışmalarını da değerlendiren Antmen'e göre “göçmen durumundaki kadınların çalışma hayatı ve hem kadınlara hem göçmenlere uygulanan ötekileştirme politikaları[nı]” (2014:107) çalışmalarına konu edinen Yalter'in bu yapıtları “belgesel nitelikli yaklaşımıyla sosyolojik ve antropolojik bir temele oturt[ul]makta ve bu yönüyle de kendi döneminin sanat pratiğinde yeni bir öneme dikkat çekmektedir” (2014:107).

Buradan hareketle 1970'lerin toplumsal ve sanat ortamı koşullarında ortaya koydukları çalışmalar ve bu çalışmalar içerisinde dile getirilen sorgulamalarla bu dört sanatçıyı Türkiye'de feminist sanatın oluşum süreci içerisinde bir başlangıç olarak kabul etmek mümkündür. Aynı zamanda kendi kuşağından ayrılan bu sanatçılar Antmen'e göre “sanatı nötr bir estetik ideal olarak algılamamışlar aksine bir kimlik ifadesi olarak düşünmüşler, dolayısıyla sanatsal üretimlerinde ele aldıkları konular bağlamında gündeme gelen belli bir politik tavrı sergilemişlerdir” (2014:108). Bununla birlikte Antmen, bu sanatçıların “ivmesini kadın olmak

durumundan alan sanatsal üretimleri 1970’li yılların ABD ve Avrupa’daki feminist kadın sanatçılarının radikalizmini taşımamakla birlikte, içinde yaşadıkları toplumsal yapıyı cinsiyetçi kalıplar ve ayrımcılıklar üzerinden okuma ve yorumlama çabaları” (2014:108) olarak değerlendirmekte ve önemlerini vurgulamaktadır. Antmen her ne kadar Nil Yalter’i de bu dört sanatçı içerisinde değerlendirmiş olsa da, feminist bir ideolojiye sahip olması ve Avrupa’da bir Türk sanatçı olarak feminist sanat içerisinde etkin bir şekilde yer alması bakımından diğerlerinden bu açıdan ayrıldığını belirtmek gerekmektedir. Nil Yalter’in 1980-1993 yılları arasında Türkiye’ye hiç gelmemesi Yalter’in işlerinin keşfedilmesini geciktirmiştir ve Yalter’in keşfedilmesindeki bu gecikmeyi Taş (2013:55) “1990’lı yıllarda Türkiye’deki feminist sanatın yükselişi” ile ilişkilendirmektedir. Nitekim bu dönemde Türkiye’de ivme kazanan kadın hareketi ve feminizmin etkisiyle sanatçıların pek çoğu kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet olgusunu eserlerinde ele almışlardır. Bununla birlikte “özellikle de son yirmi yıl içerisinde kadınların toplumsal konumu, kent/köy ve göç bağlamında kadın kimliği, mülk olarak kadın ve töre cinayetleri, görsel kültür ve kadın imgesi gibi olgular, yalnızca kadın sanatçıların değil, erkek sanatçıların da çeşitli yönleriyle üzerinde durduğu konular olmuştur” (Antmen, 2014:127).

Bu konular bağlamında çalışmalarıyla ön plana çıkan sanatçılardan ve özellikle üzerinde durulması gereken İpek Duben olmaktadır. Yıldız’a göre “Dünyada post-yapısalcı düşüncenin sanatı etkilediği ve Türkiye’de kadın hareketlerinin ivmelendiği bir ortamda, İpek Duben’in 1980’li yılların başından itibaren kendi ‘ben’inden yola çıkarak ‘öteki’ne vurgu yaptığı ve sanatın görsel dilini sorguladığı çalışmaları, kadına bir maske olarak giydirilmeye çalışılan kimliğini, sosyolojik, politik bakış açısından irdeleme ve gösterme amacını taşır” (2008:181). Duben’in özellikle 1982 tarihli “Şerife” çalışması, göç yoluyla kente gelen kadının alt kültür içerisinde yer alırken bu kültür içerisindeki yabancılaşmışlığı ile temsiliyet hakkından mahrumluğunun görünmez oluşunu vurgulaması bakımından önemli bir noktada yer almaktadır (Yıldız, 2008). Dönemin kadın elbiselerini içi boş şekilde resmettiği Duben’in bu çalışması Taş’a göre “kadının elbiseler içindeki yokluğuyla beraber, kadının toplumdaki konumunu, görünmezliğini sorgulam[aktadır]” (2013:158). Yıldız’a göre ise bu çalışmaya “ismini veren Şerife (Arapça şereften; soylu, yüksek) kadının şerefini namusla eş değerle kuşatan bir kültüre eleştiriye de içerir biçimde kamusal alandan sürekli uzaklaştırılmış Türk kadının seksenlerdeki profilidir” (2008:182). Bununla

birlikte bu çalışma “toplumsal açıdan kadının içinde bulunduğu konuma, başsız, içi boş elbiselerle yapılan göndermeler, sanat tarihinde, kadının temsiline ilişkin eleştirileri de içer[mesinden]” (Yıldız, 2008:182) dolayı değerlidir. Duben’in 2001 yılında ortaya koyduğu “LoveBook” (Aşk Kitabı) ve “LoveGame” (Aşk Oyunu) ikiz enstalasyonu da “Şerife” dizisi kadar ilgi çekicidir. Yıldız’ın (2008) değerlendirmelerine göre bu çalışma ile aile içindeki şiddet konusunu Türkiye ve ABD örnekleri üzerinden ele alan Duben, gazetelerin üçüncü sayfalarında yer alan 117 haberden yola çıkarak oluşturduğu çalışmasında aile içi şiddetin anlamını toplumlardaki farklılıklar üzerinden sorgulamıştır. “LoveBook” çalışması, bir odanın karşılıklı duvarlarına asılan her biri bir ampul tarafından aydınlatılan çelik plaklardan oluşur ve gazetelerin üçüncü sayfalarında şiddet haberlerinin yer aldığı bu çelik plaklar ile aile içi şiddet haberlerine tanık edilir. Aynı zamanda bu odanın ortasına yerleştirilen üstten aydınlatılmış boş bir masa ile bu çalışma, hem sorgulama hem de itiraf odasına dönüşür. Yıldız’a göre Duben bu çalışmasında; “aileyi kutsayan bir toplumun ve devletin olduğu Türkiye’de kadına uygulanan şiddeti ve kadının şiddeti kabul edişindeki ilişkiyi art arda gösterdiği plakalarda gözler önüne serer” (2008:192).

Azade Köker de kimlik ve toplumsal cinsiyet üzerine yaptığı çalışmalarında aynı zamanda militarizmi de işleyen sanatçılardan birisidir. Yıldız’a göre “Azade Köker özellikle 1970’li yılların sonu ve 1980’li yıllarda yaptığı, beden politikaları, toplumsal arenadaki patriarkal yapılanma, militarist dil, toplumsal cinsiyet üzerine olan çalışmalarıyla evrensel düzlemde kadın sanatçıların hedef aldığı noktaları eleştirmişti[r]” (2008:256). Özellikle 1978 yılında yapmış olduğu “Kadın ve Sandalye” ve “Erkek ve Sandalye” seramikleriyle sandalyeyi cinsiyetlendirerek bir statü sembolü haline getirmiş ve militarizm-kadın arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Bunun yanında dikkat çeken bir diğer çalışması olan “Peçeli Kadın” (1979-1984) ile de kadınların örtünme pratiğini oryantalist bir bakış açısından ele alarak iki kültür arasında sıkışmışlığın ifadelerini yansıtmıştır (Yıldız, 2008).

Benzer şekilde, 1990’lı yılların başında öne çıkan bir diğer çalışma ise Hale Tenger’in 1992 yılındaki “Böyle Tanıklarım Var 2” adlı enstalasyonu olmuştur. Bu çalışmasında Tenger, görmeyen duymayan bilmeyen üç maymun heykelciklerini Türk bayrağı içerisinde kullanarak “iktidar-şiddet ve tabiyet olguları üzerine odaklanarak Türkiye toplumunun erkek-egemen yapısının acımasız bir eleştirisini sunmaktadır” (Antmen, 2014:131). Hale Tenger gibi 1990’lı yıllarda fotoğraf ve video çalışmalarına yönelen İnci Eviner de beden

olgusuna değinen ve bedeni benlikle ilişkilendiren sanatçılardan birisidir. Beral Medra'ya göre “İnci Eviner, 1980’lerde yaşanan ‘ben ve öteki’ krizinin ayrımına varmış ve tam da bu yıllarda resmin bütün verilerini kullanarak kendi tinsel gereksinimlerini karşılamak için ruhbilim alanına girmiştir” (akt. Antmen, 2014:130).

Döneme çeşitli performans çalışmalarıyla katkıda bulunan bir diğer önemli feminist sanatçı ise Şükran Moral’dır. Şükran Moral’ın 1994 yılında kendisini Hz. İsa’nın yerine koyarak sanatçı ve kadın kimliğini sorguladığı “Sanatçı” (Artista) adlı fotoğraf çalışması “ilk defa kadın bir sanatçının kendini Hz. İsa olarak sunması bağlamında önemli bir çalışmadır” (Aşık, 2011:76). Bunun yanında, Moral’ın “Jinekoloji Masası” (1996), “Bordello” (1997) ve “Hamam” (1997) gibi performans çalışmaları da öncü çalışmalar arasında yer almaktadır. Özellikle de seks işçisiymişçesine bir genelevde gerçekleştirdiği performansı olan “Bordello”da genelevin kapısına astığı “Çağdaş Sanat Müzesi” tabelasıyla sanat ve tüketim arasındaki nesneleştirmeyi (Aşık, 2011) irdeleyen Moral, amacını “performans olayını geneleve götürmekti. Sanat çevresi yoktu genelevde...” (akt. Sönmez, 2009:132) şeklinde ifade ederek çalışmalarının öncü oluşuna da vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde jinekoloji yatağına yatarak vajinasını bir monitör olarak kullandığı 1997 yılında İstanbul Bineal’inde gösterilen “İstanbul Spekturum” çalışmasına ilişkin Moral şunları söylemektedir:

Jinekoloji yatağında bütün İstanbul’un marjinal yerlerini göstermek istemişim. Bunun ismi de İstanbul Spekturum’du. İstanbul’un genelevlerini göstermek istedim. Aya İrini’de sergilediğimde porno bile dediler işime... 1997’de henüz sanatçılar Türkiye’de geneleve, oradan Yüksek Kaldırım’a gidip iş yapmıyorlardı... Hala da yapılmıyor ama o zaman hele... Sonra ilk defa hamama girerek hamamın gerçek yüzünü ortaya çıkaran bir sanatçıyım. Aslında bütün bunların İstanbul’un bilinmeyen, gerçek yüzünü ortaya çıkarmak amacıyla, bacaklarımın arasına yani, akıllı vajina dediğim monitör yoluyla konuşturmaya çalıştım. Benim için monitör vajinaydı. Vajinanın uzantısıydı. Vajina şu anda aptal olarak bilindiği için ben de vajinayı konuşturmak istedim (akt. Sönmez, 2009:132).

Buradan hareketle sanat çalışmalarında genelev, erkekler hamamı, jinekoloji masası, akıl hastanesi vb. gibi kamusal mekânı kullanan Moral’in kendine özgü

sanat anlayışı ile kamusal mekânın erkek egemen niteliğini gözler önüne serdiğini söylemek mümkündür. Moral, kullandığı kamusal alanların cinsiyetlendirilmiş yapısına sanatı aracılığıyla feminist bir eleştiri getirmiştir. Bunun yanında sanatın gündelik yaşamı konu edinmesi ve gündelik yaşam içerisinde kadının, kadınlık durumlarının, kadının cinselliğinin nasıl yer aldığını ve hatta dışlanmışlığını da göstermesi bakımından onun çalışmaları feminist sanat açısından dikkate değerdir.

Şükran Moral gibi hem performanslarıyla hem de kendi bedeniyle feminist tavrını çalışmalarına yansıtan Canan'ı da Türkiye'deki feminist sanatçılar içerisine dâhil etmek mümkündür (Antmen, 2014). Kendisini performans sanatçısı olarak değil feminist sanatçı olarak tanımlayan Canan çalışmalarında “din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayat üzerindeki denetiminin sorgulamalarını yapmaktadır ve devletin, geleneğin, kişilerin koyduğu kuralların yine insanların oto-kontrolleriyle uygulanabilir olduğuna dikkat çekmektedir” (Aşık, 2011:91-92). Benzer şekilde, Canan'ın video çalışmalarında “kimlik konusunu çoğunlukla cinsiyet, toplumsal roller ve Michael Foucault'nun iktidar odakları bağlamında ele almıştır” (Uşak, 2006:197). İlk video çalışmaları olan “Arayış” (1997) , “Bitmeyen Örgü” (1998) ve “Makas” (1999) çalışmaları, kadınlıkla örtüştürülen örgü örmek, saç değiştirmek gibi davranışlara vurgu yaparak toplumsal cinsiyet rollerine feminist bir bakış açısıyla dikkat çekmektedir. 2003 yılında Mor Çatı Kadın Sığınma Evi'nde tanıştığı bir kadının hayat hikayesinden yola çıkarak yapmış olduğu “See No Evil, Hear No Evil, Speak No Evil” (Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum) enstalasyon çalışmasında özel alan içerisindeki tecavüz, cinsel işkence gibi konulara dikkat çekmiştir (Öcalan, 2012). Yine benzer konuyu 1998 yılında “Şeffaf Karakol” adlı fotoğraf çalışmasında ele alan Canan bu kez şiddeti, işkenceyi, sözlü ve cinsel tacizi karakol içerisinde göstererek devletin baskı aygıtları aracılığıyla bedenler üzerindeki denetimini sorgulamıştır (Öcalan, 2012).

2000'li yıllardaki feminist sanat çalışmalarında ise daha çok gündelik hayatın içindeki kültürel unsurların ön plana çıkarılarak, bunların kadınlar üzerinde yarattığı etkilere dikkat çekme söz konusu olmuştur. Kadınların bedenlerine ve bu bedenlerin kültürel bir pratik olarak giyinme/örtünme üzerinden sergilenişine odaklanan bu çalışmalarda, kadınların kendi benlikleri ve kimlikleri arasındaki çatışmalar dile getirilmiştir. Özellikle, dile getirilen bu çatışmayı çarpık kentleşme ile birlikte gelen yaşam koşulları içerisinde okuyan Neriman Polat, 2001 yılında “Sarışınlar” ve “Sarışınım Mutluyum” adlı iki çalışmasıyla mekânın

ataerkil kültürel biçimine dikkat çekmiştir (Antmen, 2014). Neriman Polat bu çalışmalarında “fotoğraf, video, enstalasyon gibi çeşitli ifade biçimlerini kullanarak [...] kadınların içselleştirdiği kültürel yapıları, kadınların giydiği ‘görüntüleri’, görünüş ile varoluş arasındaki sınırları sorgula[mıştır]” (Antmen, 2014:134). Antmen’in değerlendirmesine göre; Neriman Polat gibi “genç kuşaktan Nilbar Güreş, Aslı Sungur, Burcu Yağcıoğlu gibi sanatçıların işlerinde video ve fotoğraflarında, aile geleneklerinin genç kızlar üzerindeki etkisi, kültürel çatışma, kuşak çatışması, kentsel/kırsal ayrımı ve kimliğin dönüşümü, örtünme ve açılma ve kadın bedeninin hala ideolojik bir alan olarak algılanması gibi konularla karşılaş[ılmaktadır]” (2014:134). Bu çalışmaların yanında 2007 yılında Canan’ın Neriman Polat ve İnci Furni ile gündemin başörtüsü meselesine ilişkin olarak yaptıkları performans da bir protesto olması açısından önemlidir (Aşık, 2011). “Adnan Çoker’in ‘şapkasız bu sergiye girilmez’ dediği sergiye başörtüsü takıp gir[meleri]” (Aşık, 2011:94) ile bu sanatçılar başörtüsüne ilişkin kadınlara yapılan ayrımcılığı dile getirerek protestolarını gerçekleştirmişlerdir.

Bu dönem içerisinde performanslarıyla çalışmalar yapan bir diğer sanatçı ise Nezaket Ekici’dir. Kendi bedenini kullanarak yer aldığı performanslarda kadın kimliği dâhil olmak üzere çeşitli temalar üzerinde çalışan Ekici’nin 2006 yılındaki “Atropos” adlı performansı dikkat çekicidir. Cezaevindeki kadınların yaşadığı sorunları ve özgürlük meselesini tartıştığı bu performansında Ekici, eski Sinop cezaevinin kadınlar koğuşunda saçlarını parça parça ayırarak yüz ipe tutuşturup kancayla duvara bağlamış ve bir saatlik performansın sonunda yorgun düşerek saçlarını makasla keserek iplerinden kurtulmuştur (Öcalan, 2012). Dilek Öcalan’a göre “Bu performansta Ekici’nin yarattığı kadın; özgürlüğü elinden alınmış olan kadın, sınırlar içindeki kurallara uyacaktır yahut kendini yine kendi iradesiyle kurtaracaktır” (2012:89). Yine bu dönem içerisinde fotoğraf ve video çalışmalarında Osmanlı kadını ile modern kadın arasında bir bağ kurarak kadının temsilini çalışmalarında işleyen kadın sanatçılardan birisi de Özlem Şimşek’tir. Son olarak, Özlem Şimşek’in yanında genç kuşak sanatçılar arasında kadın ve şiddet olgusunu fotoğraf çalışmalarına işleyen Özgül Arslan ile melankolinin kadınlar üzerindeki olumsuz atfını çalışmalarına konu edinen Fatma Bucak’ı örneklendirmek mümkündür (Taş, 2013).

Sonuç olarak 1970’lerden itibaren Türkiye’de feminist sanatın oluşum basamaklarını oluşturan öncü kadınların sanat aracılığıyla kadın kimliğine, benliğine ve bedenine ilişkin yaptığı açılımların sanat alanında ancak 1990’larda

yoğunlaştığını söyleyebilmek mümkündür. Gerek Türkiye’deki feminist hareketin de bu dönem içinde ivme kazanması gerekse sanat piyasası koşulların bu dönem içerisinde değişim göstermesi Türkiye’deki feminist sanatın gelişimine de etkide bulunmuştur. Bunun yanı sıra, feminist hareketin sağlamış olduğu kurumsallaşma ve akademik zeminin oluşması etkisini sanat alanında da göstererek kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının ön plana çıkmasına sağlamıştır. Bu durum sanat tarihi içerisinde kadının yer almasına da neden olmuş ve sanatçıların çalışmalarına ilgiyi arttırmıştır. Dolayısıyla Türkiye’de feminist sanattan bahsedildiğinde sanatta feminist eğilimlerin bugün hala değerini ve güncelliğini korumakta olduğunu bu sebeple Türkiye’de feminist hareketin sanatı kullanmasının ancak son yirmi yıl içerisinde parçalı bir şekilde olduğunu söylemek gerekmektedir.

Nitekim Türkiye’de feminist tiyatro çalışmalarında da benzer bir durum ile karşılaşılması söz konusudur. Türkiye’de feminizm ile tiyatronun buluşması 1990’lı yıllarda hareketlenmekte ve 2000’li yıllarda daha belirgin bir biçimde görülmektedir. Türkiye’de feminist tiyatro alanın oluşumunu ve feminist tiyatronun argümanlarını tartışabilmek aynı zamanda Türkiye’deki feminist tiyatro tarihine ve bu alana dâhil edilen toplulukların çalışmalarını ele almayı gerektirmektedir. Bu nedenle bu bölümün son kısmı Türkiye’de feminist tiyatro çalışmalarına odaklanacaktır.

1.3.2. Türkiye’de Feminist Tiyatro

Türkiye’de feminist tiyatro çalışmalarının 1980 sonrası feminist hareketin ivme kazandığı dönemle birlikte oluşmaya başladığını söylemek mümkündür. Bir diğer ifadeyle 1980’lerin ortalarından itibaren feminist hareketin ivmesiyle birlikte gelişmeye başlayan feminist tiyatro “sendikaların, üniversite tiyatrolarının, feminist kolektiflerin bir kolu gibi görünen ama özerk tiyatro yapan oluşumlar olarak kendini göster[miştir]” (Özsoysal, 2014:275). 1980’lerin ortalarından 1990’lı yıllara doğru hareketlenen feminist tiyatronun geçirdiği aşamayı Özsoysal “Başlangıçta feminist kolektiflerin eylemlerinde gündem konusunu görselleştirmek için teatral formları kullanmak, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü, 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddete Karşı gibi eylemlerde sokak tiyatrosu yapmak şeklinde başlayan gösteriler, sonraları ataerkil ve kapitalist düzeni görünür kılmak ve kadınları özgürleştirme stratejileri geliştirmek yönünde amaçlarla yola çıkan, kadınlıkla ve cinsiyet rolleriyle ilgili oyunlar sergileyen toplulukların oluşmasına doğru evrildi” (2014:275-276) şeklinde açıklamaktadır. Benzer şekilde Belkis da

“Eylemin içinden doğmuş olması, kadınların kendi tiyatro biçimlerini üretme konusundaki istekleri, denemeleri, yeni bir dil arayışı gibi özelliklerini göz önünde tutarsak eylemsel olarak çıkış noktasında batıyla benzerlikler görülebilir” (2015:170) diyerek Türkiye’deki feminist tiyatronun çıkış noktasına ve niteliğine vurgu yapmaktadır.

1990’ların sonlarından itibaren netleşmeye başlayan ve 2000’li yıllarda uygulama ve yazınsal olarak ilk ürünlerini veren feminist tiyatronun Türkiye’deki varlığı yakın bir tarihe sahip olduğundan dolayı bu alandaki toplulukların da sayısal olarak az olduğu söylenebilir (Belkıs, 2015). Mevcut toplulukların da temellerini belli bir feminist tavırdan alıp almadıkları konusunda Gül Varlı “Türkiye’de feminist tiyatro ya da kadın tiyatrosu olarak varlığını sürdüren tiyatrolar, Batı’da olduğu gibi, Marksist feminist, radikal feminist gibi belirli bir ideolojiyle değil, feminizmi bir bütün olarak değerlendirerek çalışmalar yürütmektedir” (2010:116) şeklinde bir değerlendirme yapmaktadır. Kadın tiyatrosu veyahut feminist tiyatro olarak var olan bu grupların amaçları ve nitelikleri bakımından birbirinden farklı olduğunu söylenebilir. Belkıs bu konuya şu şekilde açıklama getirmektedir:

Türkiye’de Feminist Tiyatro’dan söz açınca iki önemli başlığı göz önünde tutmak gerek. Birincisi, feminizmin türü, gösterdiği ya da taşıdığı yerel içerik; ikincisi ise feminist tiyatronun da feminist teoriden, kuramsal feminist tiyatro çalışmalarından ilham alması. Bu iki başlık, çalışmaların yönünü, nedenselliğini, içeriğini ve hatta derinliğini belirleyen özellikler olarak görülebilir.

Feminizmin türü, gösterdiği / taşıdığı yerel içerik, derken kastedilen tam olarak feminizmin yerel ve ihtiyaca göre değişebilirliği, esnek yapısıdır. Bu yerel yapı önemlidir, çünkü içeriği, biçimi belirleyen, ihtiyacı karşılayan asıl odur (2015:165-166).

Bu ifadelerden de hareketle Türkiye’de feminist hareketin yerelliğe ve ihtiyaca göre değişebilir olan esnek yapısının, kendisini feminist tiyatro toplulukların niteliğinde ve çeşitliliğinde gösterdiği söylenebilir. Fakat aynı zamanda buluştukları ortak noktanın tam da feminizmden beslenen bir tiyatro anlayışının kendisini temellendirdiği bir zeminde yattığını da söylemek mümkündür. Bu zemini ‘kadınlara ulaşmak’ noktasında birleştiren Rea

“Kadınlardan Kadınlara: Seyirciler, İçerik ve Biçimler” adlı makalesinde ele aldığı kadın tiyatro grupları için “Bu grupların amaçları, tiyatro yapmak suretiyle öncelikle kadınlara ulaşmak olarak özetlenebilir. Fakat, ‘kadınlara ulaşmak’ her grup için farklı şeyler ifade ediyor” (1974/2006b:66) değerlendirmesini yapmaktadır. Bir başka şekilde Özsoysal ise “Feminist hareket için tiyatronun önemi deneyimin içinden seslenerek kurguyu değil bütün kadınların yaşadığı gerçeği, yaşadığı deneyimi dile getirmesi, görünür kılması ve somutlamasıdır” (2014:276) şeklinde ifade ederek bu zeminin bütün kadınları kapsayıcı olduğunun önemini vurgulamaktadır. Buna ek olarak farklı kadınlık deneyimlerinin söz konusu olması aynı zamanda bu farklılıkları temeline alan toplulukların çeşitliliğini açıklayabilecek bir başka neden olarak okunabilir.

Türkiye’de feminist tiyatroya dâhil edilen bu tiyatro toplulukların ilk olarak İstanbul ve Ankara çevresinde görülüyor olmasını feminist örgütlerin bu şehirlerde yoğunlaşmış olmasıyla ilişkilendirebilmek mümkündür. Bunun yanı sıra Eskişehir ve Mersin’de de bu oluşumlar kendisini göstermiştir. İstanbul ve Ankara çevresinde oluşan topluluklara bakıldığında İstanbul çevresinde “Feminist Kadın Çevresi”, “Tiyatro Boyalı Kuş”, “Bab-ı Tiyatro” ve Eğitim Sen III No’lu Şube “Kadınlar Sahnesi”; Ankara çevresinde ise “Kadın Tiyatrosu” ve “Tiyatro Öteyüz”ü örneklemek mümkündür (Varlı, 2010; Özsoysal, 2014). Eskişehir çevresinde “Kendine Ait Tiyatro” ve Mersin’de ise “Arslanköy Çadır Tiyatrosu Kadınlar Topluluğu” da diğer oluşumlardandır (Özsoysal, 2014). Bunların yanında çalışmalarında cinsiyetçi ideolojiyi sorunsallaştırarak birçok oyununda kadın sorunu ve cinsiyetçiliği ele alan “Yeraltı” tiyatrosu (Sönmez ve Gümüş, 2009) ile feminist dramaturjiyi kullanıp erkeklik normlarını da ele alan ilk topluluk olarak “Nü Kollektif” topluluğunu; alternatif bir tiyatro topluluğu olarak feminist oyunlar üzerinde çalışan “Arka Bahçe Oyuncuları”; ilk kez, lezbiyen bir kadının kendisini anlattığı “Çirkin İnsan Yavrusu” oyunu ile “Oyun Deposu” topluluğunu da önemli oluşumlar arasında saymak ve ayrıca tek kişilik performansıyla çıkardığı “Cadının Bohçası” oyunu ile feminist tiyatro içerisine Esmeray’ı da dâhil etmek mümkündür (Özsoysal, 2014).

Burada sayılan bu topluluklar incelendiğinde ilk olarak ön plana çıkan oluşum 1992 yılında kurulmuş olan Kadın Tiyatrosu’dur. Kadın Tiyatrosu, Türkiye’de feminist tiyatro alanında birçok üniversite öğrencilerinin bir araya gelerek oluşturduğu ve daha sonraki zamanlarda da giderek büyüyen ilk feminist tiyatro topluluğudur. Teknik olarak sokak tiyatrosuna yakın duran bu topluluğun

çeşitli sahnelerde gösterileri olmasının yanında “daha çok 8 Mart şenliklerinde, toplumsal tepkilerin desteklenmesinde, eşitsizlik mücadelelerinde cinsiyetçilik aracılığıyla söz söyleme eylemlerinde canlı olmayı sürdürmüşlerdir” (Yamaner, 2001:130-131). Bu nedenle sahneden ziyade kamusal alanda görünür olmayı amaçlayan bu topluluğun gündelik hayatın politikliğinden uzakta olmayan bir duruşu benimsediklerini söylemek mümkündür. Aynı zamanda kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı ve paylaşıldığı bir alan olarak tiyatronun kullanılması, topluluğun eylem pratiğinin politik olanla iç içe olmasını beraberinde getirmiştir. Çünkü tiyatronun bu topluluk için “feminizmin öğrenildiği yer” (Varlı, 2010:93) olarak ön plana çıkması, topluluğun bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatroyu araçsallaştırdığının altını çizmektedir. Nitekim hiyerarşiyi erkek egemen düzenin bir özelliği olarak değerlendiren Kadın Tiyatrosu topluluğu, her türlü hiyerarşik yapılanmaya olan karşı duruşlarını oyunlarının hem yazım hem de sergilenme aşamasında da sürdürmüşlerdir (Varlı, 2010; Yamaner, 2001). Bu nedenle çalışmalarını kadın dayanışmasına dayanarak ortaya koyan bu topluluğun eylem tiyatro eylem pratiğini “feminist bir siyasetin, aktif bir feminist teori üretimin pratiği” (Varlı, 2010: 94) olarak değerlendirmek mümkündür. Bununla birlikte topluluk, oyunlarında taciz, tecavüz, şiddet, cinsellik, savaşın kadınlar üzerindeki etkileri vb. konuları ele alarak ataerkil sisteme eleştiri getirmektedirler.

Feminist dramaturgiyi oyunlarında kullanan ve varlığını 1990 yılından bu yana sürdüren bir diğer oluşum ise İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Oyuncularından oluşan Feminist Kadın Çevresi’dir. Politik anlamda da etkin olan bu topluluk, çalışmalarına 8 Mart etkinliklerinde ele aldıkları üniversiteli genç kadınların problemlerini aktardığı skeçlerle başlamış ve çalışmalarını yurtlarda da sergilemiştir. Kendilerini kadınların tiyatrosu olarak tanımlayan topluluk, oyunlarını yalnızca kadınlara sergileyerek “oyuna gelen kadın seyircilerin kamusal alan ve özel alanda maruz kaldıkları eril kontrol mekanizmalarından ve ataerkil rollerden bir süre uzak kalmasını sağlama[yı] ve toplumsal rollerinden arındırma[yı]” (Varlı, 2010:101) hedeflemişlerdir. Varlı’ya göre “feminist bir izlek geliştiren” bu topluluk için “tiyatro, kadınların seslerinin bastırılmadığı bir ortamda bir araya gelerek özgürce paylaşım tartışabildikleri, birbirlerini dinledikleri bir alan olarak görülmüştür” (2010:102). Bu nedenle Feminist Kadın Çevresi, forum tiyatro tekniklerini kullanarak seyirci-oyuncu olarak kadınları da oyunlarına dâhil etmekte ve kadınların kadınlık deneyimlerinin paylaşılmasına olanak sağlamaktadır.

2000 yılında kurulan ve hala da çalışmalarına devam eden, bunun yanında kendisini feminist tiyatro olarak tanımlayan oluşumlardan birisi de Tiyatro Boyalı Kuş'tur. Profesyonel bir feminist tiyatro olarak var olan Tiyatro Boyalı Kuş, aynı zamanda feminist dramaturgiyi kullanmakta ve hedefine de feminist dramaturgiyi geliştirmeyi koymaktadır. Bu noktayı Belkıs, "Feminist tiyatro pratiğinin önemli özelliklerinden birisi olan kendi metnini üretme ya da var olan metni 'yeniden yazma', bu alanda çalışan sanatçıların hepsinde zorunlu olarak görülüyor. Bu yüzden Tiyatro Boyalı Kuş'un sergilediği oyunların hepsinin böyle bir üretim, yeniden üretim çalışması olduğunu söylemek gerek" (2015:181) şeklinde ifade ederek Tiyatro Boyalı Kuş'un tiyatro eylem pratiğinin önemini vurgulamıştır.

Karma bir topluluk yapısına sahip olan Tiyatro Boyalı Kuş'un feminist dramaturgiyi geliştirme amacıyla izledikleri yol üç aşamaya ayrılmaktadır. Topluluğun çalışmalarını değerlendiren Varlı (2010) bu üç aşamayı; Alternatif Feminist Tiyatro, Okuma Tiyatrosu ve Ezilenlerin Tiyatrosu olarak sıralamaktadır. Feminist dramaturginin ön plana alındığı Alternatif Feminist Tiyatro ve Okuma Tiyatrosu aşamalarındaki fark; ilkinde profesyonel oyuncularla sürdürülme zorunluluğu varken, ikincisinde bu şartın ortadan kalkmasıdır. Nitekim Alternatif Feminist Tiyatro aşaması, topluluğun sergilediği oyunlarda ve hedeflenen feminist dramaturginin geliştirilmesinde temel noktadır. Bu bağlamda, klasik metinlerin feminist bakış açısıyla yeniden yorumlandığı veya feminist yapısöküm metodlarının uygulandığı oyunlara bakıldığında "Ophelia'yı Kim Öldürdü?" ve "Böyle Bir Aşk Masalı" çalışmaları dikkat çekicidir. Özsoysal, bu oyunlar için şunları söylemektedir:

Örneğin Ophelia'yı Kim Öldürdü? oyunu Hamlet oyunundan uyarlanan performatif bir Shakespeare eleştirisi; masal ve mitlerin feminist yapısökümüyle yeniden yazılması, örneğin Ferhat İle Şirin hikayesinin feminist versiyonu olan Zeynep Kaçar'ın yazdığı Böyle Bir Aşk Masalı, aşk hikayesinde kadınları görünür, duyulur yapma, özne olarak konumlandırma çabasının ürünü, hikayede sözü edilmeyenin, kadınların dünyasından ve gözünden masalın yeniden anlatılmasını, anlatıyı değiştirmeyi, kadınlıkla ilgili olana değer vermeyi içeriyor (2014:280).

Benzer şekilde topluluğun Okuma Tiyatrosu aşamasında ortaya çıkardığı oyunlara bakıldığında da feminist izleğin sürdürüldüğü görülmektedir. Bu

aşamanın ilk çalışması olan “Vatan yahut Silistre” oyununu, “Şair Evlenmesi” ve “Çıkamaz Sokak” oyunları takip etmektedir. Bu oyunlarda feminist izleğin nasıl sürdürüldüğünü aktaran Özsoysal;

Vatan yahut Silistre ilk okuma tiyatrosu olarak ironik bir okuma yoluyla alaylanıyor ve gerçekdışı bir söylemin görünür edilmesi sağlanıyor, metin anti-militarist ve anti-milliyetçi bir hale geliyor, dolayısıyla milliyetçi söylem, militarist söylem ve yarattığı görme içimi sorgulanıyor. Şinasi'nin Şair Evlenmesi oyunu da okuma tiyatrosu olarak ele alınıyor ve görücü usulü evlilik sorgulanıyor, metinde konuşmayan suskun kızlar Kumru ve Sakine ney üflenerek sese kavuşturuluyor, dilleniyor ve duygularını ney aracılığıyla aktarıyor. Eski Türkçe'den çevrilen Şahabettin Süleyman'ın yazdığı Osmanlı'da yasaklanmış Çıkamaz Sokak adlı oyuna evlilik, ilişkiler ve kadın eşcinselliği üzerine (2014:281) değerlendirmesini yapmaktadır.

Bu bağlamda, Tiyatro Boyalı Kuş'un çalışmalarında kullandıkları klasik metinleri feminist yapısöküm ile yeniden üretmelerinin, Türkiye'de feminist tiyatro çalışmaları içerisinde önemli bir yeri ve anlamı olduğunu söylemek mümkündür. Oyunlarında ürettikleri feminist söylem ile mevcut ataerkil kodların ve erk ilişkilerin bozularak seyirciye aktarılması, aynı zamanda seyircide feminist bilincin oluşturulmasında etkili bir adım olarak okunabilmektedir.

Tiyatro Boyalı Kuş'tan ayrıldıktan sonra 2008 yılında Bab-ı Tiyatro'yu kuran Zeynep Kaçar'ın çalışmaları da Türkiye'de feminist tiyatro alanında önemli bir yerde durmaktadır. Aynı zamanda kendisini feminist yazar olarak da tanımlayan Zeynep Kaçar'ın oyunlarında da feminist bakış açısını görmek mümkündür. Bab-ı Tiyatro ile birlikte yaptığı çalışmalara bakıldığında, 2008 yılında sahnelenen ilk oyunu “Sahici İnsanlar/Plastik Ölüm”, 2009 yılında “Koltuk Takımı”, 2010 yılında “Varolmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları” ve 2014 yılında “İd, Ego ve Süper Kahraman” oyunları örneklendirilebilir (www.recormag.net erişim: 04.12.2015). Özsoysal'ın (2014) değerlendirmelerinden hareketle oyunlarında kullandığı feminist yapısökümle kadınlık deneyimlerini ön plana çıkartan Zeynep Kaçar'ın ataerkil ideolojiye karşı eleştirel bir tavır sergilemesi söz konusudur. Bu ataerkil ideolojiye karşı duruşla Zeynep Kaçar'ın “ataerkil söylemlerin maskelerini düşürme[yi], görünmeyeni

görünür kılmak çabası(yla) ataerkil ikiyüzlülüğü sorunsallaştır[mayı]” (Özsoysal, 2014:281) amaçladığını söylemek mümkündür.

Türkiye’deki feminist tiyatro toplulukları içerisinde yer alan bir diğer oluşum ise Kadınlar Sahnesi’dir. Kadınlar Sahnesi, İstanbul III. No’lu Şube’deki öğretmenlerin bir araya gelerek oluşturmuş olduğu ve yalnızca kadınların yer aldığı bir topluluktur. Mücadele alanlarını sendika içerisinde veren bu topluluk, “tiyatro yapma amaçlarını yalnızca sokakta değil, sahnede de sesini duyurmak olarak nitelendir[mekte], öte yandan sendika içerisindeki eril hiyerarşik yapıya karşı çıkmak için de sahneyi, sendikalı ve kadın olarak seslerini duyurabilecekleri politik bir alan olarak görmektedirler” (Varlı, 2010:105). Varlı’nın (2010) aktarımından hareketle tiyatro aracılığıyla kadın hareketi ve feminist hareketle daha bir bağ kuran bu oluşum içerisindeki kadınlar, tiyatroya taşıdıkları farklı kadınlık deneyimleriyle hem sendika içerisinde hem de gündelik hayat içerisinde bu deneyimlerin ataerkil sistem ile olan ilişkisinin farkına varmışlardır. Tiyatro aracılığıyla bu farkındalığın oluşmasından dolayı Kadınlar Sahnesi’nin tiyatro eylem pratiğinin bir bilinç yükseltme pratiği olarak nitelendirebilmek mümkündür. Kadın tiyatrosu olarak tanımladıkları topluluğun ortaya koyduğu çalışmaların her aşamasında yalnızca kadınların yer alması gerektiği düşüncesini savunmalarının altında yatan neden de bu nitelendirmeyi destekleyicidir. Bu neden ise “kadınların, erkeklerin olmadığı bir ortamda daha rahat ve özgürce kendilerini ifade etme[lerine]” (Varlı, 2010:106) olanak sağlaması üzerinden vurgulanmaktadır. Bunun yanında karma seyirciye gösterimlerde bulunan bu topluluğun amacının sendika içinde yaşanan problemlerin duyurulması olduğundan Kadınların Sahnesi topluluğunun tiyatroyu bir protesto aracı olarak kullandıkları söylenebilir.

Mersin Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu da kendine özgü nitelikleri itibarıyla incelenmesi gereken bir başka topluluktur. 2001 yılında faaliyete başlayan ve köylü kadınlardan oluşan Arslanköy Kadınlar Tiyatrosu topluluğu; kendi yazdıkları oyunlarında şiddet, eğitim hakkından mahrum kalma, başlık parası karşılığında küçük yaşta kız çocuklarının evlendirilmesi gibi sorunları köyde kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak işlemişlerdir. Ümmiye Koçak’ın önderliğinde kurulan bu tiyatro topluluğunun oluşumu ilkokul mezunu olan Ümmiye Koçak’ın kendi kişisel gelişimi ve okumalarıyla oluşmuştur. Köy kadınlarının yaşadıklarını tüm dünyaya göstermek amacıyla işe koyulan Arslanköy Kadınlar Topluluğu, ilk olarak yedi kadınla yola çıkmışlar ve bugün köyde elli kadınla birlikte bu etkinliklerini sürdürmektedirler. Köyde tiyatro kurmanın o kadar da kolay

olmadığını söyleyen Koçak, yedi kişi bulmak için kırk kapı çaldığını ve kadının köyde söz hakkı olmadığı için önce eşleri ikna etmesi gerektiğini belirtmektedir (Tahaoğlu, 2012).

Kadın olarak köy ortamında yaşanan sorunları ifade etmek amacıyla tiyatroyu kullanan bu topluluk, tiyatro aracılığıyla hem kendi ezilmişlik konumlarını hem de içerisinde bulundukları toplumsal ve kültürel koşulları dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Bu toplumsal ve kültürel koşulları dönüştürmeyi hedeflerken, ‘ezilen’ olarak kadınlık deneyimlerinden beslendiklerini bir diğer ifade topluluğun tiyatro eylem pratiğinin bu deneyimlerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Nitekim tiyatroyu araçsallaştırarak hedeflerine koydukları toplumsal hayattaki dönüşümlerin de on beş yıllık süreç içerisinde de meydana geldiğini ifade eden Koçak şunları söylemektedir:

Eskiden kadın dağdan gelirdi, kocası orada yatarken ona hizmet ederdi. Şimdi kadınlar çok bilinçlendi, artık herkes eşit. Sözden anlamadılar, ne zaman biz tiyatroyla kendi hayatımızı yazıp oynadık, kendilerini gördüler, o zaman kafalarına dank etti. Ama ben istiyorum ki sırf bizim köyümüzle kalsın bu (Tahaoğlu, 2012).

Buradaki ifadelerden hareketle bir özgürleşme pratiği olarak tiyatroyu kullanan Arslanköylü kadınların ‘ezilen’ olma konumundan yola çıkarak ve gündelik hayat deneyimlerini oyunlarına aktararak kendi toplumsal yaşam alanlarına müdahale ettikleri söylenebilir. Kadın olarak köyde yaşadıkları problemleri dile getirmek amacıyla kadınlık deneyimlerini kamusal alana açan bu topluluğun tiyatro eylem pratiğinin, toplumsal yaşamda dönüşüm sağlayan bir bilinçlenme sürecini de doğurması söz konusudur. Dolayısıyla bu topluluğun tiyatro eylem pratiğinin, hem kendi kadınlık deneyimlerinde hem de toplumsal yaşam alanlarında bir bilinçlenme sürecini ve dönüşümlerini yaratması, bir protesto aracı olarak kullanılan tiyatronun kadınların özgürleşme mücadele içerisinde meydana getirebileceği dönüşümlerdeki potansiyeli de güçlendirmektedir.

Topluluğun çalışmalarına bakıldığında sergilediği ilk oyun “Taş Bademleri” olmak üzere bunun yanında “Hasret Çiçekleri”, “İki Öküz Parası”, “Ozon Tabakası”, “Hamlet-Hamit” ve “Miktar Adayı Hasret Ana” adlı oyunları da bulunmaktadır. “Hasret Çiçekleri” ve “Ozon Tabakası” oyunlarını kendisi yazan

Ümmiye Koçak'ın şu ana dek on bir oyunu bulunmaktadır. Pek çok ödüle de sahip olan bu topluluğun bir yandan tarlada çalışırken bir yandan yaptıkları “Yün Bebek” filmi ile New York Avrasya Film Festivali'nde “Sinemada en iyi Avrasyalı Kadın Sanatçı” ödülünü kazanmışlardır (www.ummiekocak.net erişim: 04.12.2015).

Genel bir değerlendirme içerisinde ele alındığında feminist hareket içerisinde yer alan tiyatrunun Türkiye'deki oluşum ve gelişim süreci ele alındığında 1980'ler sonrası feminist hareketin özel alan tartışmalarını yansıttığını söylemek mümkündür. 1980'ler sonrası Türkiye'deki feminist hareketin ‘özel olan politiktir’ ilkesinden yola çıkarak yürütmüş olduğu politik mücadele kendisini feminist tiyatro üzerinde de göstermektedir. Dolayısıyla Türkiye'deki feminist tiyatro topluluklarının eylem pratiğinin ‘özel olan politiktir’ sloganından hareket eden ve bu politikliğin görünür kılınması açısından kadınlık deneyimini önceliğine alan bir nitelik taşıdığını bu nedenle bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatroyu kullanıldıkları söylenebilir. Bir protesto aracı olarak tiyatrunun kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanılmasının beraberinde getirdiği önemli değişimleri Varlı şöyle ifade etmektedir:

Tiyatro ile birlikte oyuncular toplumsal cinsiyeti hem kamusal alanda hem de özel hayatlarında sorgulama fırsatı yakalamışlardır. Grupların kendi içinde kadın dayanışması deneyimlenmiş, ortak bir ezilmişliğin farkına varılmış, kadınlar bedenleri ve dilleri üzerindeki eril hâkimiyeti ve baskıyı fark etmiş ve seslerini duyurabilecekleri bir alana; sahneye kavuşmuşlardır (2010:118).

Oyunlarında konu edindikleri temalar göz önüne alındığında feminist tiyatro içerisinde dâhil edilen bu topluluklar farklılıklara sahip olsa da feminist hareketin gündemine ve mücadelesine aldığı sorunları dile getirmek noktasında ortak bir zeminde buluşmaktadırlar. Ayrıca tiyatro aracılığıyla feminist hareketin mücadelesini ve temeline aldığı sorunları oyunlarında işleyerek kadınların yaşadığı sorunları kamusal alana açarak görünür kılan bu topluluklar aynı zamanda kadınların özgürleşme mücadelesinde önemli katkılar sunmuşlardır. Bu noktayı Varlı:

Kadına yönelik şiddet, namus, töre gibi ataerkil toplumsal düzenin kadınların hayatında yarattığı baskıcı kavram ve uygulamaların altı

çizilirken, kadın ütopyaları yaratılmıştır. Mitlerdeki zalim, tehlikeli, düzen bozucu aslında ataerkil sistemin kurbanı olan kadınlar, gündelik hayatta ortak yaşanmışlıkları olmayan kadınlar, bu ütopyalarda bir araya gelme ve seslerini duyurma fırsatı yakalamıştır. Kadın ütopyalarıyla, alternatif bir kadın tarihi yaratılmasının yanı sıra militarizm, kapitalizm, ırkçılık eleştirilmiş ataerkiyle bağlantıları vurgulanmıştır (2010:118-119) şeklinde ifade etmektedir.

Benzer şekilde Özsoysal da feminizmle buluşan tiyatronun dönüştürücü niteliğini “Ülkemizde feminist tiyatro toplulukları feminist hareketin tiyatronun belirleyici olan özelliğini etkin bir biçimde kullanarak izleyicide feminist bakış oluşturma ve toplumsal dönüşüm yaratma yolunda ataerkil, hiyerarşik baskıcı, otoriter maskeleri düşüren üretimler yapmaktadır” (2014:277) ifadeleriyle vurgulamaktadır. Nitekim “kadınların hikâyelerini ve konumlarını ataerkil söylemlerin tuzağına düşmeden anlatmak için kendi dilini ve biçimini de yaratma[k]” (Özsoysal, 2014: 277) feminist tiyatronun dönüştürücü gücünün bir yönüdür. Bu dönüştürücü gücün diğer bir yönü ise Belkıs’a göre; “Feminist tiyatro çalışmalarının en büyüleyici tarafı ise kadınların kendilerine özgü olan bambaşka tarzlarda ortaya koydukları gösterileri, dili, dünya kurma biçimini keşfetmektir” (2015:51).

Kadınların gerek kendi bedenleri, kimlikleri ve benlikleri üzerinde gerekse dünya ile ilişki kurma biçimlerinde bir bilinç yükseltme pratiği niteliğinde tiyatronun veyahut feminist tiyatronun önemi ve dönüştürücü gücü şüphesiz ki yadsınamaz. Kadınlık deneyimlerin paylaşılmasında, bu deneyimlerin görünürlük kazanmasında, bu deneyimlerin politik bir zeminde tartışılması, sorgulanması ile eleştirel bakış açısını geliştirmek aynı zamanda feminist tiyatro içerisinde yer alan toplulukların ortak amaçlarındandır (Özsoysal, 2014). Ancak sadece bir deneyim aktarımı olarak değil toplumsalı dönüştürebilme noktasında da bir araç olarak tiyatronun feminist mücadele içerisinde kullanımı beraberinde feminizmin argümanlarını da kapsayan söylemler geliştirmeye de olanak sağlamaktadır. Bu önemli noktanın altını Özsoysal şu şekilde çizmektedir:

Kadınların kendi söylemlerini ve söylem üreten yapılarını kurması için de tiyatro önemli bir araç olarak görülebilir. Bağımsız feminist hareket anti-militarist hareketle, eşcinsel hareketiyle, ekolojik

hareketle birlikte yol almıştır. Dolayısıyla yalnızca kadınların sorunlarını değil, ataerkinin hüküm sürdüğü, hiyerarşik baskının, ötekileşmenin olduğu başka alanları da bünyesine katan bir feminist tiyatro söz konusudur. Bu tiyatro anlayışı dünya üzerinde yaşanabilecek başka bir olasılığın varlığını imler, başka bir olası gerçekliği var eder ve en önemlisi böyle bir gerçeklik için cesurca umut etmeyi, cesaretle mücadele etmeyi hayalden öteye götürerek somut bir anlama kavuşturur... (2014:277).

Tam da buradan hareketle bu araştırmanın sorunsalı bağlamında kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın, sanat özelinde de tiyatronun bir protesto aracı olarak kullanımının kadınlarda meydana getirebildiği dönüşümler ve bu dönüşümlerin toplumsala olan etkisinin neler, nasıl ve ne yönde olduğunu kavrayabilmek önemlidir. Bu nedenle Türkiye’de feminist tiyatro çalışmaları içerisinde yer alan Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu ile bu noktalar tartışmaya açılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın ikinci bölümünde araştırmanın amaçları ve sorgulama alanları çerçevesinde Ankara Tiyatro Öteyüz’le tartışmaya açılan tüm noktalara yer verilecek; Ankara Tiyatro Öteyüz kadınları ile yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular analiz edilip değerlendirilecektir.

2. ARAŞTIRMA SORUNSAĞI VE METODOLOJİSİ

2.1. Araştırma Problemi, Amacı ve Sorgu Alanları:

Kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın bir protesto aracı olarak önemi 1960’larda oluşmaya başlayan feminist sanatla birlikte ortaya konmaktadır. Feminist sanat içerisinde yer alan sanatçılar çalışmalarıyla birlikte kadınların yaşadığı pek çok sorunu gündeme getirmişlerdir. Ancak bu sorunların çözümünde, kadınların kendi kimlikleri, bedenleri ve benlikleri üzerinde söz sahibi olmasında ve toplumsal yaşamda sosyal, kültürel ve politik bir değişime etkisinin neler olabileceğini saptamak konusunda feminist sanat yeterli olmamaktadır.

Sanatın bir protesto aracı olarak kadınlar tarafından kullanılmasının önemi, politik ve kültürel zeminden kopmayan, kadının ‘sanatçı’ bağlamından çıkıp ‘ezilen’ olarak kendi gündelik yaşam pratikleriyle bu sürece bilfiil katılımında ortaya çıkmaktadır. Kadınlığın inşasına ilişkin eleştirel bilinç oluşturmak, kadınların ‘kadın’ kimliğine sahip olarak, özgür olabilmeleri ve eşit bir toplumda yaşayabilmeleri için, gündelik hayat içerisinde yaşadıkları tüm sorunları ifade edebilecek ve ifade edebildiği süreçte de dönüşümler yaratabilecek bir mücadele aracı olarak etkin bir sanat alanına ihtiyaç bulunmaktadır. Bu nedenle kadınların kendi bedenleriyle ve ‘ezilen’ olarak gündelik hayat deneyimleri pratikleriyle yer aldıkları tiyatrunun protesto aracı olarak kadınların sanatı kullanmalarının toplumsal alanı dönüştürmede, kadınlarda farkındalık oluşturmada ve gündelik hayatta kadınların ezilmişliklerine karşı direnme gücünü sağlamasında önemli bir rolü bulunmaktadır. Bir diğer ifadeyle kadınların özgürleşme mücadelesinde, kadın kimliğinin oluşumundaki politik ve kültürel inşa biçimlerinin farkındalığının oluşmasında, kadınların kendi bedenleri üzerinde denetim hakkına sahip olmasında, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayalı olarak kadınların ikincilleştirilmiş konumlarını kırmasında vb. tiyatro etkili bir protesto aracı olarak düşünülebilmektedir.

Bu araştırmanın temel problemi, sanatın ve protestonun toplumun var olan siyasal, kültürel, ideolojik, ekonomik ve toplumsal koşullarından beslenerek, bu koşulların toplumda yaratmış olduğu her türlü eşitsizlik, ötekileştirme, belirli alanlardan dışlanmışlık, hiyerarşi ilişkileri vb. durumlarına karşı bir mücadele aracı olarak toplumsalı dönüştürücü gücünün okunmasıdır. Bu çerçevede bir protesto aracı olarak sanatın –özellikle de tiyatrunun- kadınların özgürleşme

mücadelesinde bir direniş aracı olarak kullanılmasının, toplumsal alanda ‘özne’ olarak kadınların kendi benlik, beden ve kimlik algılarında farkındalık oluşturmaları ve toplumsal yaşamdaki dönüştürücü gücü tartışmaya açılacaktır. Bu bağlamda bu çalışmanın sorgulama alanlarından ilki, sanatın bir protesto aracı olarak kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanılmasının kadınların bilinçlenmesinde ve toplumsal dönüştürmesinde etkileri üzerinedir. Bir diğer sorgulama alanı, kadınların özgürleşme mücadelesinde bir bilinç yükseltme pratiği niteliğindeki tiyatronun protesto aracı olarak kullanımının kadınlara ve toplumsala olan yansımalarıdır. Bununla birlikte ‘ezilen’ olarak kadınların ezilmişlik pratikleriyle kendi yaşam alanlarına tiyatroyu kullanarak müdahale etmelerinin toplumsal dönüştürme potansiyeli taşıyıp taşımadığı da bu araştırmanın başka bir sorgulama alanını oluşturmaktadır. Araştırmanın son sorgulama alanı ise, toplumsal yaşamı dönüştürme potansiyeli çerçevesinde tiyatronun bir protesto aracı olarak kullanımının ‘ezilen’ olarak kadınların konumlarını değiştirmelerinde, gündelik yaşam deneyimlerini aktarmalarında, kendi kimliklerine ilişkin bilinçlenmelerinde ve yaşam alanlarını dönüştürmede nasıl bir etkiye sahip olduğudur.

2.2. Araştırmanın Metodolojisi, Uygulama Alanı, Veri Toplama Tekniği ve Analizi:

Bu çalışmanın temel problemi ve sorgu alanları çerçevesinde araştırmanın yöntem ve tekniklerinin feminist teoriye dayanmakta olduğunu ve araştırmanın yürütülme sürecinde de feminist yöntemin epistemolojik temeline bağlı kalındığını söylemek mümkündür. Çünkü feminist yöntem “kadınların deneyimlerini, toplumsal olarak yüz yüze oldukları eşitsizlikleri, bunların yaşamlarını nasıl etkilediğini ve biçimlendirdiğini anlamak için bir araç” (Kümbetoğlu, 2011:476) olarak kullanılmaktadır. Nitekim kadınların gündelik yaşam deneyimlerinin anlaşılmasına ve yorumlanmasına, bu deneyimlere bağlı olarak toplumsal gerçekliklerin tasvir edilmesine ve bu gerçeklikler içerisindeki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kavranmasına önem veren feminist yöntem, ayrıca kadınlığa ilişkin anlamın kadınlar tarafından üretilmesi bakımından da feminist epistemolojiyi ön plana çıkartmaktadır. Kümbetoğlu’na göre feminist epistemolojinin kadın çalışmalarındaki gücü “[yakın durduğu] eleştirel teorinin merkezi önemdeki temaları olan, sosyal hayatın yorumlanması ile onun dönüştürülebileceği, tahakküm, sömürü, yabancılaşmaya karşı mücadele ederek topluma yeni imkânların önünün açılmasına, bilginin sözü edilen eşitsizlikleri dönüştürücü gücünü vurgula[masında]” (2011:476) yatmaktadır. Dolayısıyla tam da bu nokta,

protesto aracı olarak sanatın -özellikle de tiyatrunun- kadınların özgürleşme mücadelesinde bir direniş aracı olarak kullanılmasının potansiyel dönüştürücü gücünün tartışmaya açıldığı bu çalışmada feminist yöntem ve tekniklerinin kullanılmasının önemini bir kez daha ortaya çıkartmaktadır.

Kadınlara varlık alanı açması noktasında feminizmin önemini vurgulayan Stanley feminizmi “ sadece bir bakış açısı, bir görme biçimi, hatta bir epistemoloji, bir bilme biçimi değil; aynı zamanda bir ontoloji ve dünyada var olma biçimi” (akt. Kümbetoğlu, 2011:480) olarak tanımlamaktadır. Nitekim bu tanımlama, kadınlar için üretilen bilgilerin kadınların kendilerinden bağımsız olmayacağını altını çizerek feminist bilgi üretiminde “özne” olarak kadınların kendi hayatlarının ve ifadelerinin gücünü ortaya çıkartmaktadır. Ortaya çıkan bu hususlar, feminist yöntemle gerçekleştirilen araştırmalarda yer alan kadınların anlatılarına ve ifadelerine önem atfetmektedir. Bu önem, araştırmanın kolektif üretimini beraberinde getirdiği gibi aynı zamanda araştırmacı ve araştırmaya katılan kadınlar arasındaki hiyerarşiye dayalı ilişkilerin yıkılmasını sağlayarak kadınların, kadınlık anlatılarının feminist bilgi üretiminde bilfiil yer almasına da olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla bilimden, tarihten ve erk(ek) yanlı araştırmalardan her daim dışlanan kadınların deneyimleri, anlatıları ve bununla birlikte kadınlar böylelikle kendilerine varlık alanı açabilmektedirler. Bu varlık alanının açılması; kadınların hayatlarının, ezilmişlik deneyimlerinin, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine dayalı olarak ikincilleştirilmiş konumlarının, toplumsal pratikler içerisinde nasıl tahakküm altına alındıklarının vb. görünürlüğünün sağlanması noktasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu rol, feminist araştırmanın temel amaçlarından birisi olan kadınların yaşamış/karşılaşmış olduğu sorunların değiştirilmesi/dönüştürülmesi noktasında değerli olduğu gibi ayrıca araştırma sürecinde kullanılan tekniklerin belirlenmesinde de etkili olmaktadır. Kümbetoğlu bu noktayı “feminist araştırmanın amacı sadece, olguların neden-sonuç ilişkisini açıklamak olarak değil, kadınların gündelik hayat pratiklerini, yaşam öykülerini, sosyal hayattaki deneyimlerini, ilişkilerinin anlamını derinlemesine kavramak olarak kabul edersek, bu bilgilerin ayrıntılı biçimde edinebilmesine olanak veren derinlemesine görüşme, gözlem, sohbet tekniklerine dayanan yöntemin seçilmesi söz konusudur” (2011:491) ifadesiyle vurgulamaktadır.

Feminist yöntemin önemle ortaya koyduğu bu hususlardan hareketle ve bir önceki bölümde kısaca açıklanan amaçlar doğrultusunda araştırma Ankara’da bulunan Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisinde yer alan katılımcılarla birlikte

gerçekleştirilmiştir. Çünkü Tiyatro Öteyüz'ün tiyatro eylem pratiği, katılımcıların 'kadın' kimliğine sahip ve 'ezilen' olarak yer almasından ve gündelik hayat içerisindeki kadınlık deneyimlerini aktarmasından oluşmaktadır.

Araştırmaya katılan kadınların 'ezilen' olarak kendi yaşam deneyimlerini ve pratiklerini anlamada, kendi ezilmişliklerini ifade etmede; kendi bedenleri, benlikleri ve kimliklerine ilişkin bir bilinçlenme sürecinde tiyatronun kullanımının önemini ortaya koymak açısından bu araştırmada feminist yöntemin ön plana çıkardığı nitel araştırma tekniklerinden faydalanmıştır. Nitekim toplumsal yaşamın anlamlandırılmasında, deneyimlenmesinde ve gündelik hayat deneyimlerin üretilmesinde etkili olan faktörleri ortaya koyabilmek nitel araştırmanın önemli özelliklerinden birisidir. Ayrıca tiyatro aracılığıyla kadınların gündelik yaşam pratiklerinin toplumsal alana açılımı, bu açılımın toplumsal yaşamda ve kadınların kendi kimliklerine ilişkin bir bilinçlenmenin oluşup oluşmadığının anlaşılması sürecinde de nitel araştırma yaklaşımı önem arz etmektedir. Dolayısıyla bu araştırma, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisinde yer alan toplamda 16 katılımcı ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Araştırma amaçlarının gerçekleştirilmesinde derinlemesine mülakat tekniği en uygun ve geçerli veri toplama tekniği olarak durmakla birlikte katılımcıların zaman ve mekân durumu alan araştırmasının koşullarını büyük ölçüde şekillendirmiştir. Buna bağlı olarak gelişen süreçte 13 katılımcıyla odak grup görüşmesi gerçekleştirilmiş ve 3 katılımcıyla da ayrıca derinlemesine mülakatlar yapılmıştır. Bununla birlikte odak grup görüşmesine de katılan 6 katılımcı ile de ayrıca mülakatlar gerçekleştirilmiştir.

Odak grup görüşmesi, topluluğun tiyatro eylem pratiğini kavrayabilmek maksadıyla topluluk içerisindeki ilişkilerin ve katılımcılar arasındaki etkileşimin nasıl vuku bulduğunun doğal ortamında gözlemlene fırsatı sunmuştur. Bunun yanında katılımcıların gözünden topluluğun nasıl anlamlandırıldığına tanıklık edilmesi imkânı sunması bakımından da önemlidir. Çünkü bu durum, topluluğun tiyatro eylem pratiğinin niteliğini yorumlayabilmek için gerek oyunların hazırlanma ve yaratım aşamasında gerekse topluluğun yapısını şekillendirme sürecinin kavranmasında dikkate alınması gereken noktalardandır. Bu nedenle, odak grup görüşmesinden elde edilen veriler bu gibi noktalara açıklık kazandırması bakımından oldukça faydalı açılımlar sağlamıştır. Ayrıca grup dinamiğine ve katılımcılar arasındaki etkileşime bağlı olarak da zengin bir veri setine ulaşmak da mümkün olmuştur.

Ancak yapılan odak grup görüşmesi süreci sonuncunda elde edilen verilere bakıldığında, bu görüşme tekniğinin olumlu ve olumsuz etkilerinin araştırma sürecine yansıdığı belirtilmelidir. İlk olarak burada değinilmesi gereken nokta, odak grup görüşmesi sürecinin yürütüldüğü katılımcı sayısıdır. Tipik bir odak grup görüşmesinde ideal katılımcı sayısı 6-8 kişi olmakla birlikte araştırmanın amacı ve sorulan soruların niteliği açısından katılımcı sayısında değişiklikler söz konusu olabilmektedir. “Dört kişi ile odak grup görüşmesi yap[ılabildiği] gibi 15 kişi ile de odak grup görüşmesi yap[ılabilmektedir]” (Yıldırım ve Şimşek, 2011:160). Nitekim katılımcıların zaman kısıtlaması olduğundan ve grubun heterojen bir yapıya sahip olmasından dolayı araştırmanın odak grup görüşmesi 13 katılımcıyla gerçekleşmiştir. Bu durumun sağladığı olumlu taraflar, odak grup görüşmesine gidilmesi sürecinde hedeflenenlere ulaşabilmesiyle birlikte araştırmacıya grubun heterojen yapısını doğrudan gözlemlene şansını vermiş olmasıdır. Ancak, kişi sayısının fazla olması nedeniyle görüşmenin yönlendirilme sürecinde zorluklar yaşanması odak grup görüşmesinin olumsuz tarafında yer almaktadır.

Odak grup görüşmesi ile birlikte amaçlananlar doğrultusunda elde edilen veriler analiz edildiğinde, ortaya çıkan değerlendirmeler ikinci bir görüşme sürecini beraberinde getirmiştir. Odak grup görüşmesinde daha çok topluluğun tiyatro eylem pratiğini kavramaya odaklanması beraberinde Tiyatro Öteyüz topluluğun kendi oluşum ve gelişim süreçlerindeki önemli bir noktayı ortaya çıkartmıştır. Nitekim veriler çerçevesinde topluluğun tiyatro eylem pratiğinin feminizmle buluştuğu dönemi ve bu dönemden sonraki süreçte meydana gelen değişimler ve dönüşümleri anlamak amacıyla detaylı bireysel görüşlere ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenle katılımcıların hem feminizm, ataerkillik, kendi kadınlık konuları, Türkiye’deki kadın sorunlarına vb. hem de tiyatro eylem pratiklerinin feminizmle buluştuktan sonraki sürecin topluluğa ve onlardaki etkilerine ilişkin görüşlerini anlamak amacıyla mülakatlar yapılmıştır. Benzer şekilde, topluluğun tiyatro eylem pratiğinin feminizmle buluşmasında etkisi olan yürütücüyle de bu süreci daha iyi kavramak adına bir görüşme gerçekleştirilmiştir.

Görüşmeler sırasında veri kaybına uğramamak ve araştırmacıya sağlayacağı kolaylıklar adına kayıt cihazı kullanılmıştır. Kayıt cihazının kullanıldığı sırada görüşmecilerden izin alınmış bunun yanı sıra kayıt cihazının kullanılmasına izin verilmediği görüşmelerde de doğrudan not alma sistemi kullanılmış ve veri kaybına uğramamak adına yanıtlar aynen not edilmiştir. Ayrıca

verilerin analizinde ise nitel araştırma yönteminin betimleme, analiz ve yorumlama aşamaları takip edilmiştir.

Verilerin aktarılmasında ve metin içindeki kullanımında ise kimlik bilgileri gizli tutulmuştur. Bu nedenle araştırmacı tarafından her bir kadına verilen kodlarla birlikte katılımcıların ifadeleri “G1, G2, G3...” şeklinde parantez içinde tezin bulgular bölümünde aktarılmıştır. Bunun yanında topluluğun çalışmalarının yürütücülüğünde bulunan kişilerin isimleri, kendilerinden izin alınarak, metin içerisinde doğrudan kullanılmıştır.

Son olarak verilerin değerlendirilmesi, analiz edilmesi ve aktarılma sürecinde araştırmaya katılan katılımcılar arasındaki yaş, medeni durum, eğitim durumu ve mesleklerine ilişkin farklılıklar söz konusu olduğundan sözü edilen bu statülere ilişkin bilgilere yer verilmemiştir. Hem araştırmanın temel problemi, amaçları ve sorgu alanları değerlendirildiğinde hem de Ankara Tiyatro Öteyüz’ün tiyatro eylem pratiğinin kadın kimliğini ve deneyimlerini ön plana çıkarması noktasında bu sosyo-ekonomik ve statüsel farklılıkların korunması araştırmacının da amaçları arasında yer almaktadır. Şüphesiz araştırmaya katılan katılımcılar arasındaki bu farklılıklar, kadınların ezilmişlik deneyimlerinin çeşitlilik göstermesinde ve bununla birlikte kadınların kültürel, sosyal, ekonomik sermayelerinin de bu deneyimlere etkisinde ilişkisi bulunmaktadır. Ancak katılımcılar arasındaki bu farklılıkların karşılaştırılması ve bu farklılıklara bağlı olarak oluşturulacak kategoriler ilişkisi, tam da feminist yöntem ve tekniklerinin araştırma sürecinde ön plana çıkardığı kadın özneliğine ve kadınlık anlatılarının gücüne ters düşmektedir. Bu nedenle araştırmanın problemi ve amaçlarına bağlı olarak önemle üzerinde durulan noktalar tiyatro eylem pratiğinin kadınların bilinçlenmesindeki ve toplumsal dönüşürebilmesindeki potansiyel gücü olduğundan; bahsi geçen bu farklılıkların birer değişken olarak ele alınması bu çalışmanın odak noktasında yer almamıştır.

2. BİR PROTESTO ARACI OLARAK SANAT VE ANKARA TİYATRO ÖTEYÜZ ÖRNEĞİ

2.1. Ankara Tiyatro Öteyüz: Oluşum ve Gelişim Süreci

Ankara Tiyatro Öteyüz, 2001 yılından bu yana çalışmalarına devam eden bir kadın tiyatrosu olarak var olmakla birlikte adını 2006 yılında almıştır. Batıkent Halkevi bünyesi içerisinde Paulo Freire'in "Ezilenlerin Pedagojisi" adlı kitabından yola çıkılarak oluşturulan ve Batıkent Halkevi Kadın Tiyatrosu adı altında drama çalışmalarıyla tarihleri başlayan bu grup, 2006 yılında Tiyatro Öteyüz olarak yeniden yapılanmış ve bugüne kadar bu isimle de varlığını sürdürmüştür.

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu, oyuncularını bir diğer ifadeyle katılımcıları açısından yalnızca kadınlardan oluşan bir tiyatro topluluğudur. Bunun nedeni; ezilen olarak kadınların kadınlık deneyimlerine odaklanmış olması ve kadınların gündelik yaşam içerisinde karşılaştığı/yaşadığı sorunları ifade etmek amacıyla tiyatroyu bir araç olarak kullanmasıdır. Dolayısıyla gerek doğaçlama sırasında gerekse oyun metninin hazırlanma ve yazılma aşamasında kadınlık deneyimlerinden faydalanmaktadır. Nitekim bu özelliği ile grubun, oyunlarında daha çok kadın sorunlarını ele aldığını ancak bunun yanında güncel toplumsal meselelere de değindiğini söylemek mümkündür.

Yine katılımcılar bağlamında değerlendirildiğinde topluluğun önemli özelliklerden birisi, kadınların profesyonel tiyatrocular olarak değil amatör olarak toplulukta yer almasıdır. Grup içerisinde yer alabilmenin tek koşulunun kadın olunması, beraberinde Öteyüz kadınları arasında sosyo-ekonomik açıdan ve statüsel anlamda farklı kadınların bir araya gelmesine sebep olmuştur. Nitekim bu farklılıkların bir araya gelmesiyle oluşan bu toplulukta, kapalı bir grup yapısı göstermediğinden dolayı katılımcı sayısında zaman zaman artış veya azalma da söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla topluluğun ilk zamanlarından bu yana hâlen katkıda bulunmaya devam eden kadınlar olduğu gibi, belirli dönemler içerisinde katılımında bulunmuş ve yeni katılan kadınlar da söz konusudur.

Topluluğun kendi tarihleri içerisinde çalışmalarının yürütücülüğünde rol oynayan ve dönem dönem katkıda bulunan birkaç kişi olsa da ön plana çıkan kişiler Oğuz Ceyhan ve Cangül Uygur'dur. Her ne kadar topluluk tarafından yönetmen olarak tanımlansa da kendisini topluluğun tek erkek katılımcısı olarak

değerlendiren Oğuz Ceyhan, Ankara Tiyatro Öteyüz'ün on beş yıllık tarihleri içerisinde düzenli olarak çalışmalar yürütmüştür. Bu düzenli çalışmalar içerisinde Oğuz Ceyhan, aldığı tiyatro eğitimi ile birlikte topluluğun çalışmalarında her türlü drama ve “Ezilenlerin Tiyatrosu” tekniklerini de kullanmaktadır. Benzer şekilde aldığı tiyatro eğitimi ile birlikte Cangül Uygur ise, 2007 yılında topluluğun çalışmalarına dâhil olmuştur. Bu döneme kadar Oğuz Ceyhan ile birlikte yürüttükleri çalışmalarda Ezilenlerin Tiyatrosu argümanlarından beslenen Ankara Tiyatro Öteyüz, Cangül Uygur'un topluluğa katılımı ile birlikte feminizmin argümanlarından da beslenmeye başlamıştır. Bir diğer ifadeyle Cangül Uygur'un yürüttüğü çalışmalarda kullandığı feminist yöntem ve feminist bakış açısı, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun tiyatro eylem pratiğini feminizm ile buluşturmuştur. Bu nedenle oluşumlarından bugüne kadar gelen süreç içerisinde topluluğun tiyatro eylem pratiğinin, beslendiği argümanlar çerçevesinde değişimlere uğradığını söylemek mümkündür.

Ankara Tiyatro Öteyüz'e ilişkin olarak bahsedilmesi gereken bir diğer önemli nokta ise, oyunların yaratım aşamasında topluluk ilişkileri içerisinde hiyerarşik yapılanmanın olmamasıdır. Bunun yanında her ne kadar feminist tiyatro çalışmaları içerisinde hem erkek hem de yönetmen fikri tartışma halinde olsa da Ankara Tiyatro Öteyüz içerisindeki karar alma süreçlerinde grup içerisinde yer alan kadınların katılımlarının ön planda tutulduğunu söylemek mümkündür. Daha sonraki bölümlerde bu tartışmalı nokta ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Oyunlarına bakıldığında ise halkevi süreci içerisinde “İşte Evimiz”, “Deli Kız”, “Düşler Gerçektir”, “Simit Yuvarlaktır”, “Şirket”, “Sağlıklı Günler Hastanesi”; Tiyatro Öteyüz adıyla ise “Kara Ana”, “Bak Şimdi”, “Bohçacı”, ve “Kötü Masallar” oyunlarını sergilemişlerdir. Bu oyunların yanı sıra 2012'de Ankara Meydan Sahnesi'nde sergiledikleri “Keçi Geçti” performansı da olan topluluğun, ODTÜ şenliklerinde iki farklı zamanda sergiledikleri sokak oyunları da bulunmaktadır. Oyunlarını bulundukları il içerisinde pek çok yerde sergileyen ve sahneye koyan topluluk, aynı zamanda birçok tiyatro festivaline katılarak çeşitli illerde de (İzmir, İzmit, Artvin vb.) gösterimlerde bulunmuş bir diğer ifade ile turneler düzenlemişlerdir.

Kadın sorunlarının kamuoyu gündemine taşınması amacıyla oyunlarını üreten Ankara Tiyatro Öteyüz'ün çalışmalarına bakıldığında iki ayrı dönemden bahsetmek mümkündür. İlk dönem olarak halkevi süreci içerisinde grup,

doğaçlama ve drama çalışmalarını bir yıla yaymış ve yıl sonu içerisinde çıkardıkları oyunları birkaç kez olmak üzere sergilemişlerdir. Hatta bu süreç içerisinde “Deli Kız” oyunu gibi sadece bir kere sergiledikleri oyunlar da söz konusu olmuştur. Bu dönem içerisindeki oyun metinlerinde arşivlemeye gidilmediğinden dolayı bu oyunlar hakkındaki bilgiler daha sınırlıdır. İkinci dönem yani Tiyatro Öteyüz olarak dernekleştikleri süreçten bu yana gelen oyunlar hakkında ise daha ayrıntılı bilgilere ulaşılabilmektedir. Hem topluluğun oluşum ve gelişim sürecini daha iyi kavrayabilmek hem de topluluğun tiyatro eylem pratiği hakkında bilgi sahibi olabilmek adına bir sonraki bölümde iki ayrı başlık altında bu oyunlar incelenecektir. İlk başlıkta Batıkent Halkevi Kadın Tiyatrosu bünyesinde sahnelenen oyunlardan kısaca bahsedilecek; ikinci başlıkta ise Ankara Tiyatro Öteyüz olarak sahnelen oyunlar ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Oyun metinlerinin içerikleri ele alındıktan sonra diğer bölümde de bu oyunların hazırlanma sürecine yer verilecektir.

2.1.1. Batıkent Halkevi Kadın Tiyatrosu Olarak Sahnelenen Oyunlar:

2001 yılında çalışmalara başlayan Ankara Tiyatro Öteyüz’ün sahnelediği ilk oyun “İşte Evimiz”dir. Bu oyunla kira sorununu ele alan topluluk, daha sonra 2002 yılında sevgi ihtiyacını anlattıkları “Deli Kız” oyunu ile seyircinin karşısına çıkmıştır. “Deli Kız” oyunu, topluluğun bir kez sahnelediği oyun olmakla birlikte “İşte Evimiz” oyununu ise, 2003 yılında Hacıbektaş Kültür Merkezi, Çağdaş Kadın ve Gençlik Vakfı, Yenimahalle Dört Mevsim Sahnesi ve “Yoksullar Buluşuyor Kadınlar Konuşuyor” etkinliğinde İzmit’te sahnelemişlerdir. Yine aynı yıllar içerisinde “Düşler Gerçektir” sokak oyunu ile seyirciyle buluşan topluluk, bu oyunda darbelerin kadınlar üzerindeki etkilerini, bir katılımcının ifadesi ile “*darbe sonrası kadınların özgürlüklerinin çalınması ve eşi tutuklanan kadının dışarıda yaşadıklarını*” (G1) ele almışlardır. 2004 yılında ise politikanın yuvarlaklığını anlattıkları “Simit Yuvarlıktır” ve kapitalizmin kadınlara olan etkilerini konu edindikleri “Şirket” adlı oyunlarını sahnelemişlerdir. Topluluk aynı zamanda “Şirket” oyunu ile Kemalpaşa Halk Festivali ve İzmir Semt Buluşmaları etkinliklerine katılmıştır.

2005 yılında halkevi olarak oynadıkları son oyun ise sağlıkta dönüşüm yasasını tartıştıkları “Sağlıklı Günler Hastanesi”dir. ‘Kalitenin, İlginin ve Teknolojinin Doğru Adresi’ sloganı gibi mizahi bir dille yazılan bu oyun, toplamda on sahneden oluşmaktadır. Hastane ortamı mekân olarak kullanılan

oyunda, doktor-hemşire-hasta-hastane çalışanları arasındaki diyaloglar ele alınmıştır. Bu diyaloglar içerisinde hastanın ‘müşteri’, hastanenin ise ‘ticarethane’ olduğu vurgusu yapılarak günümüz sağlık politikaları ile neoliberalizm arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiştir. Aynı zamanda oyunda hastaların iyileştirilmesinden ziyade hastalıktan daha fazla kar gütmeyenin yollarını amaçlayan sağlık politikalarının ilaç sektörüne nasıl hizmet ettiğinin ve bunun yanında hastalıkların gerektirmediği halde hastaların ameliyatlara yönlendirilerek ameliyatların bir kazanç aracına dönüştürülmesinin altı çizilerek politik göndermelerde bulunulmuştur. Topluluk, Ekin Sanat Merkezi ve Ankara Sanat Tiyatrosu’nda sahneledikleri bu oyunu aynı yıl 10. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali’nde ve 2006 yılında Atatürk Kültür Merkezi Perge Salonu’nda Antalya’da seyirciyle buluşturmuştur.

2.1.2. Ankara Tiyatro Öteyüz Olarak Sahnelenen Oyunlar:

2006 yılında halkevinden koparak dernekleşen Ankara Tiyatro Öteyüz, aynı yıl içerisinde “Bohçacı” adlı oyunuyla seyircinin karşısına çıkmıştır. Sokullu Hacı Bektaş Veli Kültür ve Yardımlaşma Vakfı, Saime Kadın ve Keçiören Halk Şenliği’nde gösterime sunulan bu oyun, 2008 yılında sokak oyunu olarak Batıkent Emek ve Barış Festivali’nde oynanmıştır. Bununla birlikte aynı oyun 2009’da ise 8 Mart’ta Mülkiyeliler Birliği’nde ve Kadınlar Haklarını Koruyor Forumu’nda seyirciyle buluşturulmuştur.

Kadına yönelik şiddet ve şiddet türlerini ele alan bu oyun, kendisini uluslararası bir bohçacı olarak tanımlayan kadının, elindeki şiddetleri satışa sunması ile başlar. Alıcıları da kadın olan her bir kişi, hangi şiddeti satın alacağına karar vermeden önce şiddetin ne olduğunu bilmek ve nasıl gerçekleştiğine bakmak ister. Bu istek üzerine bohçacı, her bir sahnede şiddet türleri içerisinde kesitler sunar.

İlk sahne ‘koca şiddeti’ temasında, kahvaltıda eşinin her türlü isteğini yerine getirmesine rağmen çayın soğuk olması gerekçesiyle eşinin (erkek) şiddetine maruz kalan bir kadını anlatır. Aile içi şiddet konusunu edinen bu sahnede eş (erkek), seyirciler arasında gözüne kestirdiği bir kadına da laf atarak aynı zamanda kadın seyirciye de sözlü tacizde bulunur. Böylelikle, erkeğin özel alan içerisindeki şiddeti ile kamusal alandaki sözel şiddet arasındaki ikiyüzlü ilişkiye dikkat çekilir.

İkinci sahnenin teması ‘ekonomik şiddet’ tir. Bu sahnede, bir anne ile çocuğun kamusal alanda bulunduğu süreçteki yeme, içme vb. temel ihtiyaçlarına karşılık alınan vergiler mizahi bir dil ile anlatılır. Burada dikkat çekici nokta, vergi ücretine karşılık anne rolündeki kadının üzerindeki kıyafetleri vermesi ve çırılçıplak kalmasıdır. Bu dikkat çekmeyle özel alan içerisindeki kadınların neden çalışma yaşamına katılamayıp maddi gelire sahip olamadığının sorgulaması seyircilere bırakılır. ‘Medya şiddeti’ temasıyla karşımıza çıkan üçüncü sahnede, tüketim algısı ve reklam aracılığıyla kadın bedeninin bir cinsel obje haline getirilmesi ele alınır. Bu sahnede ‘Onun Bunun Cipsi’ sloganıyla piyasaya yeni sürülen cips rolündeki bir kadının satışını yapan spiker ile tüketici (erkek) arasında geçen diyaloglar mizahi bir dille seyirciye aktarılır. Spiker ile tüketici (erkek) arasında geçen diyaloglarda kadın bedeninin metalaştırılmasına vurgu yapılırken aynı zamanda bu bedenin eril hazza nasıl sunulduğu da seyircilere gösterilir. Bunun yanında bahsedilmesi gereken bir diğer vurgu ise ‘Onun Bunun Cipsi’ sloganıyla kadın bedeni ile namus arasında kurulan ilişkideki eril zihniyete ironi ile yaklaşılmasıdır.

Dördüncü sahnenin teması ‘polis şiddeti’ üzerine kurulur. Bu sahnede 8 Mart’ta eyleme gelen bir grup kadın hakkında polislerin kendi aralarında geçen konuşmaları ele alınır. Bu konuşmalar içerisinde polisler, ‘iyi bir eş ve anne’ olan bir kadının bu eylemlerde bulunmaması gerektiğini ifade eder. Fakat bu görüşü benimseyen bir polisin eşi de o eylemdedir ve bunun fark edilmesiyle birlikte polis, eşine şiddet uygulamaya başlar. Bu şiddete karşılık polise tepki gösteren kadınların duruma müdahale etmek istemeleriyle diğer polisler de kadınlara şiddet uygulayarak kadınları baskılar. Nitekim bu sahnede bir yandan cinsiyet kalıp yargılarına dikkat çekilirken bir yandan da aile içi şiddetin kamusal alandaki görünürlüğüne seyirci tanık ettirilir. Özel alandaki iktidar ilişkilerinin kamusal alandaki iktidar ilişkileri ile benzer ve iç içe olduğunun vurgusu yapılarak kişisel olanın politikliğinin de altı çizilir. Böylelikle özel alan ile kamusal alan ikiliğindeki erk alanları ve tahakküm biçimleri arasındaki benzerlik de ortaya konmuş olur.

Oyunun sonunda, uluslararası bohçacı yaptığı işin ne kadar karlı olduğunu ve getirdiği kazancın hesabını yaparak sevincini seyirciye aktarır. Fakat bohçasını toplamak için arkasını döndüğünde bir erkek tarafından tacize uğrayarak oyun bitirilir. Bu bitiş ile de, kapitalizm ve ataerkillik arasındaki işbirliğine dikkat

çekilirken, bu işbirliğinin kadına yönelik şiddeti, tacizi ve bu şiddet türlerini meşrulaştırmasına dikkat çekilir.

Topluluğun üç yıl sahnede kalan “Kara Ana” adlı oyunu, 2007-2008 yıllarında Leyla Gencer Sahnesi, Ankara Sanat Tiyatrosu ve Öteki Tiyatro Sahnesi’nde gösterilmiştir. 2009 yılında ise aynı oyunla topluluk, Yozgat 13. Bahadın Kültür Şenliği, 2. Keçiören Halk Kültür ve Sanat Festivali ve 2. Uluslararası Sahne ve Feminist Tiyatro Festivali’nde yer almıştır.

Töre, berdel, namus ve namus cinayetlerini ele alan “Kara Ana” oyunu, topluluğun bir arada yaptıkları yoğun araştırmalar sonucunda katılımcılardan birinin kaleme aldığı bir metindir. Bir diğer ifadeyle, topluluğun aynı zamanda hazır bir metin üzerinden sahneye taşıdığı ilk oyundur. Araştırma sürecinde yürütülen odak grup görüşmesinde metnin yazarı bu yaratım sürecini şu şekilde açıklamıştır:

Kara Ana’yı ben kafamda kurgulamıştım Oğuz’la konuştuk sohbet ettik hadi yazalım dedik [...]Kurguyu tamamen benim yapmam hazır metne dönüştü [...]Hani hazır metin hiç çalışmamıştık [...]Ama Kara Ana’da oturdum tamamını ben yazdım, kendim kurgulamıştım. Bir türkü de Oğuz dedi ‘oraya yerleştirelim’. Bir fikir de ondan geldi, türkü koyduk araya işte (G2).

Toplamda dokuz sahneden oluşan bu oyun, üç kadının hikâyesi üzerinden ilerlemektedir. Oyunun olay örgüsü, tecavüze uğrayan bir genç kadın olan Gülce’nin, namusunun temizlenmesi adına Kara Ana’nın da içinde bulunduğu erk meclisinin berdel kararı ile evlendirilecek olması üzerinden ilerler. Bu kararın üzerine başka bir genç kadın köyde yaşadıkları bu zor durumdan kurtulmak için töre ve namus cinayetleri üzerinde çalışma yapan gazeteci Sibel’e telefon ederek yardım çağrısında bulunur. Bu yardım çağrısına kayıtsız kalamayan Sibel’in köye gitmesi üzerine Sibel’in hikâyesiyle Kara Ana ve Gülce’nin hikâyesi kesişir.

Kara Ana, genç yaşta istemediği bir erkekle evlendirilmek zorunda kaldığı için yalnızca siyah giyinen ve ömrü boyunca konuşmamaya yemin etmiş bir kadındır. Eşi öldükten sonra iki çocuğuyla da yalnız başına kalan Kara Ana’nın on dört yaşındaki kızı Gülten hakkında ‘namusunu kirletti’ şeklinde köyde dedikodular başlar. Bu dedikodulara karşılık köyün erk(ek) meclisi toplanarak

Gülten'in öldürülmesi gerektiğine karar verir. Kara Ana'nın oğlu o sıralar yeni evlenmiş olduğundan Kara Ana, iki evladından da olmamak için seçim yapmak zorunda kalır ve kızını öldürmesi kararına itilir. Köy meydanında traktör ile üzerinden geçerek öldürdüğü Gülten'in kanlı yemenini ömrü boyunca koynunda saklar. Kara Ana bu olay üzerine köyde saygı duyulan ve 'erkek gibi namusunu temizleyen' olduğundan erk(ek) meclisine katılabilen tek kadın olur.

Sibel'in hikâyesi de Gülten'in aslında ölmediği yerde başlar. Köyün çobanı, ölü sandığı Gülten'in bedenini köy meydanının ortasından alır ve gömmek için köyün dışına götürür. Ancak Gülten'in ölmediğini fark ettiğinde, Gülten'i korumak adına ona yeni kimlik verir ve Sibel'i yaratır. Sibel, bu olayın onda yarattığı travmalarla birlikte hayatına devam eder. Duygusal ve cinsel ilişkilerden uzakta durur ve düzenli olarak bekâret raporları alır. Bu olayından ardından yirmi beş yıl sonra köye gitmesinin bir diğer nedeni de şüphesiz ki Kara Ana ile yüzleşmesidir.

Sibel köye giderek, hem berdel kararı ile zorla evlendirilecek olan Gülce'nin hayatını kurtarır hem de Kara Ana'sı ile yirmi beş yıl sonra yüzleşir. Bu yüzleşme çok sancılı olur fakat Kara Ana kızının kendisini affetmeyeceğini bilir. Bu sırada Gülten'in aslında ölmediği haberi köye yayılınca, Kara Ana'nın yarım kalan işini tamamlaması gerektiği söylenir. Ancak Kara Ana, Sibel'i öldürmez, yıllarca koynunda taşıdığı yemeniyi kızına uzatır. Sibel, bu yemeniyi almaz ve yemeni sahnenin ortasına düşerek oyun sonlanır.

Genel hatlarıyla bu oyunda köy hayatında töre, namus, namus cinayetleri, köydeki kadınların eğitime erişimdeki olanakların yetersizliği, genç yaşta zorla evlendirilme, kumalık vb. sorunlar ele alınır. Oyunda, tecavüze uğrayan kadının berdel ile ikinci kez mağdur edilmesinin altı çizilir. Köy yaşamındaki kadınların kendi hayatları üzerindeki kararları belirleyen kendileri olmadığı; aksine belirleyici olanın töreler ve o töreleri uygulayan erk(ek) meclisinin olduğu seyirciye gösterilir. Kara Ana ile Sibel'in karşı karşıya geldiği sahnede geçen diyaloglar arasında dikkat çekici nokta; törelere uymak zorunda kalan Kara Ana'nın törelere uyduğu için saygı görüp güçlü konuma geldiğinde, bu gücü kendi kızı gibi pek çok kadının da hayatında aldığı yanlış kararlarda gösteriyor oluşuyla yüz yüze gelmesidir. Aynı zamanda Sibel'in yaşamı üzerinden de törenin yaratmış olduğu travmaların etkileri gözler önüne serilir.

Köy ve ofis mekânı olarak ikili bir ortamda geçen oyunun bir başka özelliği ise Sibel ve iş arkadaşlarının töre ve namus cinayetleri üzerine yaptığı çalışmaların gösterilmesidir. Oyunun üçüncü ve sekizinci sahnesi ofis ortamında geçmekte ve burada töre, namus, namus cinayetleri gibi olguların ve bu konularda Medeni Kanun’da yapılan değişikliklerin sunum halinde seyirciye aktarılması söz konusudur. Burada topluluk, oyunda törenin bir kader olmadığını seyirciye sunarken aynı zamanda namus cinayetleri karşısında yasal olarak neler yapılabildiği hakkında seyircide farkındalık yaratmayı amaçlar.

Ankara Tiyatro Öteyüz’ün 2010 yılında sahneye koyduğu bir başka oyunu ise “Bak Şimdi”’dir. Kentsel dönüşüm sürecinde yaşanan doğanın tahribatı, çevre kirliliği, rant kavgası, kültürel bütünlüğün bozulmasının yer aldığı bu oyun, birkaç kez Ankara Sanat Tiyatrosu’nda ve Yenimahalle Dört Mevsim Sahnesi’nde gösterilmiştir. Sekiz sahneden oluşan bu oyunda her sahne başka bir konuyu ele alır. Bir sahnede de kentsel dönüşümün kadınların yaşam koşullarında yarattığı etkiler Güllü karakterinin yaşamı üzerinden seyirciye aktarılır. Eşi (erkek) cezaevinde olan Güllü, evinin yıkılması ile birlikte iki çocukla baş başa kalmıştır ve yaşamını sürdürmesi için bir pavyonun tuvaletinde temizlik işçisi olarak çalışmaya başlar. Bir gece, pavyonda çıkan bir olay üzerine tuvalete kaçan bir kişi (erkek) tarafından bıçaklanarak çalışamayacak duruma getirilir. Bu sahnede seyirciye Güllü’nün kendi kültürünün var olduğu yaşam alanından uzaklaştırıldığı gibi çalışma koşullarından da nasıl uzaklaştırıldığı gösterilir ve aynı zamanda kadına yönelik şiddete de vurgu yapılır.

Topluluğun oyun yazmak adına üretimde bulunmadığı bir dönemde Cangül Uygur tarafından yazılan “Kötü Masallar” da topluluğun 2011 yılında sahnelediği oyunlardan birisidir. Bu oyun belirli aralıklarla Tiyatro Tempo ve bir defaya mahsus olmak üzere Ankara CHP Genel Merkezi’nde seyirciye oynanmıştır.

Kötü Masallar oyunu, kadının içsel sorgulamasını bellek, kopuş, doğum, parçalanmış yaşam ve ölüm temsilleri etrafında ele alan bir oyundur. Bu temsiller arasında geçen diyaloglardan oyunun salt bir içsel sorgulama olmadığı anlaşılır; hatta bireysel bir sorgulamanın ötesinde kadın kimliğinin, benliğinin ve bedeninin altında yatan toplumsal ve politik unsurlara göndermede bulunduğu fark edilir. Oyun boyunca, bir kadının doğumundan ölümüne kadar geçen sürede kendi ‘ben’ini arayışına tanıklık edilir ancak bu tanıklık seyirciye, kadının ‘ben’ olma

halini örtmede kötü masalların kadının yaşamında nasıl rol oynadığını gösterir. Kötü masallar, anne karnından sonraki süreçte yani aslında kadının yaşamında başlar; çünkü anne karnına düşmeden önce kadının kimliğini, benliğini ve bedenini yazan cinsiyetli bir tarih vardır. Nitekim bellek, aynı zamanda bütün kadınların görmezden gelinmiş tarihini de temsil edendir. Anne karnından kopuş yani doğum, hem kadının kendi ‘ben’inden hem de kadınların, tarihin belleğinden kopuşunu da tasvir eder. Bir anlamda da, insanlık tarihinin içinden kadının dışlanmışlığının, bu tarih içerisinde yer alamamasının göstergesidir.

Oyunda, doğumdan ölüme kadar geçen süreçte kadının parçalanmış yaşamında kötü masallar vardır. Bir bebektir ama kadın olduğu için yüzüne bakılmaz, hastalanır, ölüme terk edilir. Bir bebektir, kadın olduğu için yüzüne bakılmaz, hastalanır ama hastalıktan ölmezse de aşk masalından öldürülür: *“Giyimin-kuşamın eleştirildi, sana saldırdılar, yasakladılar; adına ‘aşk’ dediler. Âşık olduğun için öldürüldün!”* Kadının yaşamını parçalayan bütün kötü masallar aslında kadınların ölüm hikâyelerini de anlatandır. Kadın, aşk için öldürülmediyse de tecavüze uğradığı için, töre için, namus için vb. hep ama hep öldürülür. Ve kötü masallar devam ederken bu masalları yaşaması, bilmesi, öğrenmesi ve anlaması gereken kadın olduğu gibi hepsini unutmaması gereken de o olur.

Buradan hareketle oyun, aslında seyirciye Simone de Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözünü anımsatır. Anımsatırken de bu, gündelik hayattaki karşılığını bulduğu toplumsal gerçekliklerle yani kötü masallar ile verilir. Seyirciyi özellikle de kadın olma hali ve deneyimine sahip olması bakımından seyirci kadını, bu kötü masallarla yüzleştirir, dolayısıyla bu yüzleşmenin politik bir tavrı içerdiği de söylenebilir.

Topluluğun bir diğer önemli çalışması ise ODTÜ şenliklerinde sergiledikleri sokak oyunudur. Bu oyun, ataerkil düzen öncesinde yaşayan topluluktaki kadınların ve erkeklerin konumunu ele alır. Oyunun olay örgüsü, anaerkil dönemde yaşayan bir kabiledaki erkeklerin, kültürel değerleri gereğince yalnızca hasat zamanı değil, canları her istediklerinde dölleme işlevlerini yerine getirme isteği üzerine kurulur. Bu isteğin üzerine erkekler kadınlara karşı savaş başlatır ancak bu savaşı kazanan kadınlar olur. Oyun daha çok, erkeklerin bu savaşı başlatma nedenlerine dair kadınların kendi aralarında yaptıkları konuşmalara odaklanır. Bu nokta, erkeklerin kafasının karışıklığının kapitalizmin temsilcisi olarak Amerika’nın başlattığı bir cinsiyet savaşı ironisiyle “ataerkil

düzen kurulsun, vajinamız, memelerimiz bedavadan kamuya açılsın” denilerek gerekçelendirilir. Tarihsel düzlemde geçmiş ile şimdiki zamanda kurulan bu bağ ile kadınların doğurganlıklarıyla bedenlerinin denetim altına alınmasında ataerkil ve kapitalist düzen arasındaki işbirliğine dikkat çekilir. Bunun yanı sıra aynı zamanda uygarlığın, tarihin, ekonomiye ve ataerkilliğe dayalı toplumsal yaşamın erk/erkek merkezli kurulduğuna da göndermede bulunulduğunu söylemek mümkündür.

Genel bir değerlendirme ile topluluğun oyunlarına bakıldığında, topluluğun hemen her oyununda kadın sorunlarının gündeme getirildiğini, bunun yanında güncel olan toplumsal sorunların da ele alındığını söylemek mümkündür. Bu anlamda Ankara Tiyatro Öteyüz’ün bütün oyunlarının politik olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bunun yanında, topluluğun oyun metinleri arasında farklılıklar da gözlemlenmektedir. “Kara Ana” oyunu, topluluğun en dramatik metni olurken; “Kötü Masallar” oyunu ise postdramatik bir metin olarak değerlendirilebilir. Ayrıca topluluğun son dönem oyunlarında, feminizmin argümanlarından daha çok beslendiğini ve bu argümanların ön plana çıkartıldığını da ifade etmek mümkündür. Bu nedenle topluluğun kendi içerisinde de meydana gelen değişimlerin ve dönüşümlerin oyun metinlerine de yansıdığı söylenebilir. Ankara Tiyatro Öteyüz’ün yapısını ve niteliğini daha iyi kavrayabilmek açısından oyunların yaratım aşamasına da bakmak önemlidir.

2.1.3. Oyunların Hazırlanması ve Yaratım Aşaması:

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu, oyunların hazırlanış aşamasında ilk olarak konu seçimini önceliğine almaktadır. Bu konular genellikle günlük hayatta yaşanan sorunlardan yola çıkılarak oluşturulmakta ve konu seçimi, topluluk içerisinde bu sorunların gündeme getirilip tartışılması sonucunda ortak bir karara bağlanarak yapılmaktadır. Daha sonrasında seçilen konuyla ilgili filmler, kitaplar, sempozyum notları, doktora tezleri, gazete, anılar, yaşanmışlıklar vb. her türlü yazılı kaynak incelenerek grup içerisinde bilgi paylaşımında bulunup konu hakkında daha geniş bilgiler elde edilmektedir. Doğaçlamalara sıra geldiğinde, gruplar halinde değişik temalar ile konuya uygun doğaçlamalar yapılmaktadır. Bu doğaçlamalar içerisinden beğenilenler oyunlarda kullanılmak üzere seçilmekte ve doğaçlamalar, bazen içlerinden biri tarafından bazense ortak olarak, bir kurgu halinde birleştirilerek metne dökülmektedir. Ayrıca topluluğun metne ihtiyaç

duymadığı zamanlarda aynı oyun birkaç kez sahnelenmekte ve her sahnelenişinde seyircinin karşısına farklı anlatım biçimleri ile çıkmaktadır.

Topluluk ile odak grup görüşmesi sırasında oyunların nasıl hazırlandığı konusu üzerinde de durulmuştur. İlk oyunları “İşte Evimiz”in sahnelenmesine kadar geçen süreç içerisinde yaşananları bir katılımcı şu şekilde ifade etmiştir:

Tek tek konu seçiyorduk. Konuyu birlikte seçiyorduk. İlk neyi seçtik, kendiliğinden oluştu, kira sorununu seçtik. Oyunumuzun adı İşte Evimiz’di. Niye seçtik, o zaman bir sıkıntı vardı ve insanlar, farklı aileler bir araya toplanmaya başlamıştı (G2).

Yine aynı oyunun yaratım aşamasını bir başka katılımcı “İlk zaten işte halkevinde oynadık. İşte Evimiz diye bir oyunla başladık; öyle ufak bir şeyle. Doğaçlama şeklinde başladık, sonra zaten sizler (diğer kadınlardan bahsediyor) geldiniz. Metin yazmadık, güle oynaya eğlence gibi başladık ama sonradan büyüdü” (G3) şeklinde ifade etmiştir. Bu yaratım sürecinde fiziksel imkânlarla birlikte kadınların emeğini gözler önüne seren bir başka katılımcı hatırladıklarını şöyle belirtmiştir:

Bir sobamız vardı ortada, evden bir şey getiriyorduk. Yorgun argın işten geliyorduk. Orada hem sohbet ediyorduk sobanın başında hem getirdiklerimizi yiyorduk hem de doğaçlama çıkarıyorduk o sohbet içerisinde. Becerdiğimiz kadarıyla, öyle öyle başladık, elimizden geldiğince bir şeyler yapmaya çalıştık. Öyle başladı, soba başında genelde (G4).

“Sağlıklı Günler Hastanesi” adlı oyunun yaratım aşamasına ilişkin olarak ise bu sürecin nasıl tam da gündelik hayatın içinden gelen deneyim ve gözlemlerle yaşandığı, bir katılımcı tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

Herkes ne yapabiliyorsa, kimisi gözlemlerini mesela Sağlıklı Günler’de ben hastaneye gidip işim bittiğinde birkaç saat veya yarım gün bir bölüme gidip gözlem yapıyordum, hastaları izliyordum veya çevredekileri; okuyan okuduğu yerden mesela ...(topluluk içerisinde yer alan ancak odak grup görüşmesinde olmayan katılımcılardan biri) hukukçuydu o yönden bakıyordu. Bunları birleştiriyorduk. Herkeste ne varsa, ne topluyorsak (G2).

Sağlıkta dönüşüm yasasının uygulanmadan önceki süreçte incelenmesine benzer şekilde, kentsel dönüşüm üzerine araştırmalar yapıp, ayrıca deneyimlere ve gözlemlere dayanarak “Bak Şimdi” oyununun oluşturulma süreci şu şekilde ifade edilmiştir:

Oyunlarda toplumsal sorunlara mutlaka değiniliyor, hani güncel olan konulara. Kentsel dönüşüm aslında rantasal dönüşüm ve Ankara’da da (...) direnen vadi insanları sürekli karşılıklı şey içindeler, direnmek gibi. Hala da devam ediyor. Oraya birkaç kez gittik. Oradaki insanlarla röportaj yapıyor gibi konuştuk. Oradaki izlenimleri, sonra başka yerden araştırmalar yaptık ve ...(G1’in) de dediği gibi evlerde toplanıp kimler gelebiliyorsa birlikte yaptık. Orada ‘Aa şu replik daha iyi gider!’ gibi beyin fırtınası yaparken çok güzel şeyler çıkıyordu, hemen ekliyorduk. Böyle çıktı bazı oyunlar. Bak Şimdi’de bir dolu konu işledik sadece kentsel dönüşüm değil. İşte reklamlarla insanların uyutulması, akıllı evler, mesela Sulukule’nin dağıtılıp Toki’lerle birlikte kültürün götürülmesi, kültürün dağıtılması, oradaki birlikteliğin, dayanışmanın dağıtılması gibi. Farklı farklı konuları bütünlük sağlansın ya da ayrı ayrı olsun diye işlemiştik (G5).

Sahnelenen bir diğer oyun olan “Kara Ana”nın uygulanma sürecine ilişkin deneyimler ise şu şekilde paylaşılmaktadır:

İlk çalışmalarda on üç kadındık. Ortaya bir tabure atıyorduk. Bir bez bebek vardı, benim ilk etkilendiğim şeylerden biri mesela... Bez bebeği işte ...(G2’ye) atıyorduk o kendini o kadar güzel anlatıyordu ki böyle bir çalışma; ya da ortada ...(toplulukta olan ancak odak grup görüşmesinde olmayan bir katılımcıdan bahsediliyor) var, grup ...’yı anlatıyor ama orada söz konusu o. Onu anlatıyor ama o anlatımlarda on üç kadından hep bir hikâye, hep bir şey... Mesela yazılarımız vardı bizim, yazılar yazıyorduk, hatta Oğuz ışıkları kapatıp bize müzik dinletiyor, ışıklar açılıyor o müzikten sonra bir şeyler yazıyorduk. O kadar yoğun, o kadar güzel duygular ki çok farklı şeyler çıkıyordu o yazılarda. O yazıların sonunda ...(G2’nin) toparlayıp ortaya Kara Ana’nın çıkması o kadar güzel ki; her kadının orada bir hikâyesi vardı (G6).

Oyundan önce dünyadan günümüze baktık, günümüz dünyasındaki ülkelere baktık, milattan önceden günümüze bir geldik, üç ayrı şey baktık orada, bir de Medeni Kanun'daki olumlu değişimlere baktık [...] Bu konuda intiharlara teşvikler artmıştı hani Medeni Kanun'da şey yasaklanınca, namus cinayetindeki kararda cezalar yükselince, bu sefer intiharların sayısı artmaya başladı. Çünkü intiharlara yönlendiriyorlar. Bu arada daha sonraki yasalarda da intihara teşvikin de eş değerinde bir suç olarak yeri çıktı. Medeni Kanun'da da güzel değişiklikler olmuştu. Biz ara molalarda da şeyi verdik işte bu kanundaki değişiklikleri, hani küçük küçük, ufak ufak bilgilendirme de var. Hem oyunu izliyoruz hem de ufak ufak bilgilendirmeler verdik. O da öyle bir çalışmaydı (G2, oyunun kurgulayıcısı).

Oyunlaştırma sürecindeki doğaçlamaya dayanan deneyimleri açıklayan katılımcıların özellikle 'katılım' ve 'kendinden bir şey katmaya' vurgu yaptıkları görülmektedir:

Bizim atölye çalışmalarımız hani bugün bir ders veriliyordu haftaya onu çalışacaksan geleceksin olmuyordu, hani o anki doğaçlamalarla çalışıyorduk [...] ve beni en çok çeken oradaki çalışmanın zorlayıcı değil... Hani sen de bir şey katıyorsun, o da bir şey katıyor, hani bir itiraz eden yok ama değiştirdiklerimiz oluyordu. Atölye çalışmasında ürettiyorduk (G7).

Kendi yaşadıklarıyla da katkıda bulunuyordu herkes (G8).

Üretilen oyunlar da zaten şeydi, hani içlerinden gelenler, içlerinden çıkanlar (G2).

Bir oyunda canlandıracağı rolüne ilişkin olarak kendi yaşanmışlığını sahneye nasıl taşıdığını ifade eden bir diğer katılımcı için bu durum, rolde gerçekliği yakalayabilmesinin yolunu açmıştır:

Benim bir rolümde 'gönlüm hep seni arıyor neredesin sen' diye bir replik vardı onu söyleyecektim. O arada ben küçük kızımı Diyarbakır'a gönderdim, iş buldu oradan, gitti. [...] Bir fotoğrafla konuşacağım o duyguyu yakalayacağım, o çerçeveye ben onu

(fotoğrafi kastedilmekte) yerleştirdim. Ondan sonra başladım türkü söylemeye, o zaman çok gerçekçi olmuştu (G4).

Grup, eğitim seviyesi bakımından farklı kadınlardan oluştuğu için çalışmalar sırasında izlenen tekniklerin buna bağlı olarak şekillendiği görölmektedir:

Hani okumuşu okumamışı var. ...(G3) mesela onun okuması yoktu, sorunu vardı, onunla nasıl çalıştık? Farklı çalıştık. [...] Ama bir de ne kuralımız vardı kural da değil de kendiliğinden oluşmuştu. Mesela birinin sesi güzelse sahnede ona şarkı söylettirmiyorduk. Hayatında hiç şarkı söylememiş kişilere söyletiyorduk. Biz birlikte çalışıyoruz, çönkü biz hep birlikteyiz (G2).

Bu açıklamada da göröldüğu üzere ilginç olarak doğaçlamalar sırasında belli bir konuda beceriyi merkeze almaktan ziyade herkesin cesaretlendirilmesinin temele alındığı bir sürecin yürütöldüğu görölmektedir:

Ya ben yazamam diyen insanlar bile; ...(G9) der, ‘Ben asla yazamam...’ diye, müthiş şeyler çıktı ...(G9’dan). Bütün bunlardan, hepsinden birer oyun çıkarmaya çalıştık (G5).

Grubun niteliği bağlamında bireylerden değil ‘biz’den oluştuğu vurgusunu yapan bir katılımcıya göre:

Öteyüz’de ben değil biz varız; –ben- oynayacağım değil; oyunu öğreniyoruz. Herkes biliyor ama ben oynayacağım diye bir şey yok (G10).

Buradaki ifadelerden yola çıkarak Ankara Tiyatro Öteyüz’ün, ortaya koyduğu çalışmalarda hem gündelik hayat pratiklerinden hem de her türlü bilgi kaynağından yararlandığını söylemek mümkündür. Bunun yanında oyunların hazırlanma ve yaratım aşamasında izledikleri yol, Cangöl Uygur’un da belirttiği gibi, “Belirle-araştır-tartış-uygula/doğaçla-tartış-yaz-üretim aşamasına geç” şeklinde ifade edilebilir. Nitekim bu yol, hem Tiyatro Öteyüz kadınları arasında bir paylaşım alanı doğurmakta hem de ‘biz’ ve ‘birlikte’ olmanın gücünü de beraberinde getirmektedir. Bu durum, aynı zamanda topluluğu yapısına ve niteliğine etkide bulunmakta ve grubun dinamizmini de oluşturmaktadır.

Buradan hareketle araştırmanın sorunsalı bağlamında topluluğun yapısı ve niteliğine ilişkin daha detaylı bilgi edinebilmek için topluluğun, oyunları aracılığıyla amaçladıklarının neler olduğunu incelemek büyük önem arz etmektedir.

2.2. Tiyatro Eylem Pratiği

Ankara Tiyatro Öteyüz kadınlarıyla birlikte yapılan görüşmelerde oyunlarda ele aldıkları konu ve temalar çerçevesinde oyunları ile neleri amaçladıkları üzerinden tartışmalar yürütülmüştür. Bir katılımcı bunu: “Oyunlarımız elbette yaşamımıza aitti. Temalarımız kadındı, kadın yaşamıydı. Aynı zamanda politikti. Çünkü kurulan sistem hep kadının yaşamı üzerine kurulmuştu. Kadın haksızlığa uğruyordu” (G8) şeklinde ifade ederken; benzer şekilde bir diğer katılımcı ise “Oyunlarımızı kadına ve topluma dair sorunlara dikkat çekme amaçlı yapıp sergiledik. Bunlar gerek sokak gerekse sahne oyunları biçiminde oldu. Kadına dair şiddet, taciz, tecavüz, ensest; topluma dair kentsel dönüşüm, sağlık, töre vs.” (G5) şeklinde belirtmiştir. Bir başka katılımcı da “Bu tür konularda (kadın, namus, ensest konularını kastediyor) biraz olsun kadınların önünü açabilmek amaçlarımızın arasında en önemlisi” (G6) ifadesiyle kadınlık deneyimlerinin yalnızca paylaşılmasının değil, paylaşarak farkındalık yaratılmasının amaçlandığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte paylaşıma, farkındalığa, eşitsizliğe karşı çıkışa ve değiştirme/dönüştürme temelleri üzerine oturtulan amaçların yalnızca izleyiciye değil, grubun kendi üyelerine de yöneltildiği görülmektedir:

Aslında birçok oyunda kadın sorunlarını toplumsal sorunlarla iç içe aldık. [...] Aslında oyundan öte atölyelerdeki süreçlerde başlar kadına dokunmak. Grup içinde hazırlık süresindeki okuma, araştırma, tartışma, seminer, konu ile ilgili bilgilerde söyleşiler ve ardından doğaçlamalarla beslenen üretim sürecinde Tiyatro Öteyüz üyeleri kendi içsel dünyasına temas ederek dönüşüm başlatır. Bir tarafta da bilinenler, yakın çevre başta olmak üzere paylaşım ve tartışmalara yol açar. Son olarak birikimler sonucu oluşan doğaçlamalardan çıkan oyun, seyirciye ulaşarak son bulur. Öteyüz de dönüşmeye kendinden başlamak ve çoğalmak demek yani (G1).

Oyunlarla amaçlanan bilgilendirmenin, yalnızca kadınlık deneyimlerinden haberdar etme ile sınırlı olmayan bir bilgilendirme niteliğinde olduğu görülmektedir. Örneğin, “Kara Ana” oyununun gösterimi sırasında aynı zamanda Medeni Kanun’a da yer vererek seyircilerin töre, namus, namus cinayetleri vb. sorunlara karşı yasal yükümlülükler konusunda da bilgilendirilmelerinin hedeflendiği belirtilmiştir:

Biz umut vermek istiyoruz, hani burada kanunun yeri var, değişiklik var ve (...) bizim oyunumuzda tecavüze uğrayan kız bir sürü şeyler yaşıyor, hani önüne ip atılıyor, şu atılıyor kendisi başaramıyor. Kara Ana’sına geliyor, ‘öldür beni!’ diyor, neler yaşıyor ama sonrasında dik olmayı öğreniyor. Bunun kendisinin hatası olmadığını, bunun bir leke olmadığını veriyoruz, vermeye çalışıyoruz (G2).

Seyircide bir dönüşüm hedeflenirken bazı oyunlarda kullanılan yöntemlerden biri de seyirciyi oyuna dâhil etmek olmuştur. Bunun, aynı zamanda grubun üye sayısının artmasını da sağladığı ifade edilmektedir:

Oyun sırasında seyirciyi içine alıyorduk. Yani gidip oradan ‘haa sana kaynanan şiddet uyguluyor mu gel bakalım’ falan diye seyirci de işin içine giriyordu. Bu seyircide şey duygusunu da ‘ya bu kadınlar işte böyle başlamışlar ben de yapabilirim!’i uyandırıyor. Ve biz gerçekten her oyun sonrasında artan bir grubuz. Bir ara otuz beşleri falan... Hani ne yapacağız ki, ikiye bölündük falan. Hani öyle bir tirmanışa oyunlar sonrasında geldik (G1).

Bütün bu ifadeler ışığında genel bir değerlendirme yapıldığında, oyunların hazırlanma, yaratım ve sahnelenme aşamasında Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun hem kendilerinde hem de seyircilerde belirli dönüşümler yaratabilmek topluluğun amaçları arasında yer almaktadır. Bununla birlikte oyunların hazırlanma ve yaratım aşamasında elde ettikleri her türlü bilgiyi de seyirciye aktarmayı aynı zamanda toplumsal yaşamda meydana gelen sorunları da tiyatro aracılığıyla ifade etmeyi amaçları arasında sayılabilir. Nitekim Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun bu amaçları doğrultusunda tiyatro eylem pratiklerinin de şekillendiğini söylemek mümkündür.

Topluluğun tiyatro eylem pratiğinin niteliğini daha iyi anlayabilmek adına Ankara Tiyatro Öteyüz grubunun yapısına, bu yapı içerisindeki ilişkilere ve aynı zamanda çalışmaların yürütücülüğünde rol oynayan katılımcılar bağlamına da bakılması gerekmektedir.

Ankara Tiyatro Öteyüz olarak bilinen bu on beş yıllık oluşum, oyuncular açısından yalnızca kadınlardan oluşan ve bu süre zarfına kadar da bu özelliğini korumuş olan bir topluluktur. Bir kadın tiyatrosu olarak var olan bu topluluk içerisinde katılımcı olarak yer alabilmenin tek koşulunun kadın olunmasından ötürü grup içerisindeki katılımcılar, farklı çevrelerden ve kesimlerden gelen kadınlardan oluşmaktadır. Bu nedenle esnek bir yapı gösteren bu toplulukta, kadınlar yalnızca kadın kimliğine sahip olarak ve bu kimliğe ilişkin kadınlık deneyimleriyle katılımda bulunmaktadır.

Topluluk içerisinde kadın kimliğinin ve bu kimliğe ilişkin deneyimlerinin ön planda tutulması topluluğun yapısını ve niteliğini belirlediği gibi topluluğun ortaya koyduğu çalışmaların niteliğini de etkilemektedir. Bir diğer ifade ile kadınların gündelik yaşam pratiklerinin doğaçlamalar sırasına taşınması kadınlar arasında bir paylaşım alanı doğurmakta, bu durum oyun metinlerinin oluşum sürecine de kaynaklık etmektedir. Bu nedenle, bir önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, oyunlarda işlenen temalar ve konular daha çok kadınların toplumsal olarak yaşadığı problemler etrafında şekillenmektedir. Bunun yanında grubun esnek bir yapıya sahip olması beraberinde kadınlık deneyimlerinin çeşitliliğini de getirdiğinden; bu durum doğaçlamalar ve oyunların hazırlanma-yaratılma aşamasında kadınların diğer kadınlık deneyimleri ile karşılaşmasına veya bunlara tanık olmalarına neden olmaktadır. Nitekim bu durum Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun tiyatro eylem pratiğini bir bilinç yükseltme pratiğine de dönüştürmekte ve aynı zamanda grup içerisinde güven duygusunun, birlikte olabilme gücünün ve kadın dayanışmasının oluşmasını da sağlamaktadır.

Toplulukla birlikte yapılan görüşmelerde, yalnızca kadınlardan oluşan bir tiyatro topluluğunun içerisinde yer almanın kadınlar açısından anlamının ne olduğu da sorgulardan birini oluşturmuştur. Bu bağlamda ön plana çıkan en önemli vurgunun ‘güven’ duygusu olduğu aşağıdaki örnek ifadelerde de görülmektedir:

Ben tiyatroya başladığımda zaten tam da eşimden ayrıldığım bir süreçteydim, eşimden ayrılmıştım, tam da sıkıntılı ve sorunlu bir sürecimde başladım. O çalışmanın içerisine dâhil olunca, yani hepsinin bir kere kadın olması beni ilk şeyde inanılmaz çok rahatlatmıştı çünkü bir yığın sorunla ben o anda boğuşuyordum. (...). Bir de hala o kadar güvensiz hissedebiliyorsun ki kendini. Çünkü yaşadığın insanla bir ömür boyu hani yirmi üç yıl yaşamışsın koyun koyuna. O kadar çok güvenini sarsmış ki, zaten o güven sarsılma çok başlı başına bir problem. Onla her yere gidebiliyorsun, o güveni yitirebilmenle birlikte her yere gidebiliyorsun, önyargıların oluşuyor, onun için sessiz kalıyorsun, gözlemliyorsun ne oluyor diye. (...). Hepsinin bir kadın olması bir kere beni inanılmaz rahatlattı. Yani eşimle yaşadıklarımın kaynaklı demek ki bir önyargı, bir tepki, öyle bir düşünce oluştu. Hani, karma olması değil sadece kadın olması çok hoştu. Çünkü çok özgür cümlelerimi sarfedebiliyordum (G8).

Yani ben çok garantici, kuralcı bir insanımdır. Karşıdan karşıya geçerken bile on kere sağıma soluma bakarım. Ben ilk defa hayatımda, en son hani serginin açılışında 'Keçi Geçti' performansında, ben kendimi arkadaşlarımla ellerine attım. Havaya attım kendimi onlar yakaladılar. Hayatımda ilk kez böyle bir şey yaşadım. Güven çok güzel bir duygu. [...]. Kadın olması çok önemliydi benim için. Bir kadın olarak kendimizin farkına varmak, içimizi dökebilmek, rahat olabilmek... Bu çok güzel bir şeydi benim için (G11).

Birkaç tane kadın 'bunların konuşulabileceğini hiç düşünememiştım. Bunlar da konuşulabiliyormuş, o kadar rahat konuşmuşuk' demişti (G2).

Kadınlık deneyimlerinin önceliğe alındığı ve paylaşıldığı bir kadın tiyatrosunun içerisinde yer almanın güven duygusunun oluşumunda etkisi olduğu gibi bir kadın olarak kadın kimliğinin ve benliğinin farkına varılmasında da önemli olduğu görülmektedir. Çünkü kadınların kendi benliklerine ve kimliklerine ilişkin bilinçlenmelerindeki temel unsur, bu sorunların altında yatan koşulların bireysel nedenlerden kaynaklanmadığının farkına varılmasıdır. Bir diğer ifadeyle, kadınların geçmişte ve bugünde yaşadığı sorunların bulunduğu ortak paydanın

‘kadın’ olması farkındalığı, kadınlar arasındaki bağları kuvvetlendirerek ‘güveni’ pekiştirmekte ve ‘biz’ duygusunu da geliştirmektedir. Bunun yanında kadınların kadınlık deneyimlerinin paylaşılmasıyla oluşan ortaklık alanı, karşılıklı bir öğrenme sürecini de doğurmaktadır:

Ortak noktalar çok, kadınların yaşadığı sorunlarda o kadar çok ortak yaralar var ki; yani onu görüyorsun, hissediyorsun, biliyorsun, onu konuşuyorsun. Bu daha çok güven oluşturdu bende; farklı olabilir ama ortak acılar çok yaşıyor (G8).

Ortaklık alanının ‘biz’ duygusunun ve karşılıklı öğrenme sürecini doğurmasındaki önemini vurgulayan bir diğer katılımcı bu süreçte yaşadığı deneyimlerini ve duygularını şu şekilde ifade etmiştir:

İki ya da üç yıl mıydı (topluluğun ikinci ya da üçüncü yılı kast edilmekte) yani daha aktif ilişkilerin olmadığı birbirimize bir şeyler öğrettiği değil de öğrendiği. Biz o anda bir şeyler öğrenmeye çalıştık aslında. İlk aşama böyle bir şeydi. Biz o kadar güzel kopmuşuz ki birbirimizden... Farklı sosyal statüde olan insanlar olarak bir araya geldik ve biz birbirimize bir şeyler öğrettik. Benim için ilk izlenim odur. [...]. Ama bana o dönemin en güzel kattığı şey birlikte öğrendik biz, biz birlikte ürettik ve yaptık (G12).

Bir başka katılımcının da kendi deneyimlerini ifade ederken benzer noktaya vurgu yaptığı görülmektedir:

Biz de çok şey öğrendik birbirimizden. Mesela ... (G13’ün) şiddeti sevgiyle eşleştirmesini, bunun nasıl olabileceğini anlamazdık, ben anlamazdım. Ama onun yaşadıklarıyla örtüştürünce, evet, şiddeti sevginin göstergesi olarak öyle görmüş küçüklüğünde, evlenmiş devam etmiş, sevgi böyle gösteriliyor diye kanıksamış. Mesela bir sürü şey öğrendik birbirimizden. Çok güzeldi... Gerçekten çok farklı kesimlerden arkadaşlar vardı ve herkesten, hepimiz birbirimizden çok şeyler aldık ve verdik. Hayata bakışları örneğin, bizden çok çok farklı hayatlar var ve hepimiz birbirimizden çok değişik şeyler öğrendik. Ben kendimi tanıdım. Ne kadar saklamışım, hala her gün biraz daha yeni bir şey öğreniyorum (G2).

Karşılıklı öğrenme, bu sürecin ve birlikteliğin yalnızca bir boyutunu oluşturmaktadır. ‘Birlikte olabilmenin gücü’ yani kadın dayanışması mülakatlar sırasında vurgulanan bir başka unsurdur:

“Sürekli kendimizi yeniliyorduk. Bir kadın dayanışması, yani, bizden birileri ... İçimizdeki kadın arkadaşlarla güncel şeyleri yaşamak bize çok iyi geliyordu” (G6).

Birbirlerinin yaşam mücadelesinden aldığı gücü vurgulayan bir katılımcı bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Zaten yılgınlık yaşadığım zaman direkt ... (G2’yi) hedefliyordum ben gözümde. İki tane çocuğu var, Mamak’ta çalışıyordu; hem çocuğu altı aylıktı, öteki bir buçuk yaşında mıydı neydi. Altmışevler’den geliyordu. Eve geliyordu, çocukları doyuruyordu, bakıcıdan alıyordu. Birisi elinde, birisi sırtında, bir de sırtında çantası ve koştur koştur bizden önce halkevine geliyordu (G4).

Benzer şekilde bir başkası da “*Grupta herkesin ayrı ayrı bir mücadelesi vardı, her biri her sorun karşısında dik durmayı öğrendi*” (G13) diyerek kadın dayanışmasını ve bu dayanışmanın doğurduğu gücü belirtmektedir. Topluluk içerisindeki kadın dayanışmasını vurgulayan diğer katılımcılar ise şunları ifade etmiştir:

Biz Öteyüz’de birçok kadın birlikte bilgilendik, büyüdük, paylaştık, dayanıştık ve zenginleştik (G5).

Öteyüz başlı başına bir kadın dayanışmasıdır (G7).

Öteyüz’de kadın dayanışması elbette çok önemli. Bu dayanışmanın olduğunu düşünüyorum (G8).

Başına kötü bir şey gelir, yanında olurlar. Bir sorunun olur, hep birlikte yardımcı olurlar (G15).

Kadın dayanışmasının yalnızca topluluk içerisinde kalmadığını bunun yanında kamusal alandaki görünümüne de ifadeleriyle dikkat çeken bir katılımcı şunları söylemektedir:

Tiyatro üyelerinden bir kadın arkadaşın eşi, çalışmalara katılırken sürekli sorun çıkarıyormuş. Bundan bahsettiğinde grup içindekiler eşlerini de alıp evine gidip tanışma adı altında bizi tanımasını ve arkadaşın rahat gelişini sağlamaya çalıştık ki işe de yaradı. Uzun zamandan beri grupta olan kadınlar farklı alanlardan (dernek, halkevi vb.) gelen çağrılarla birçok kadına ulaşarak, dayanışarak belli zaman dilimlerinde çalışma yaptırdı. Hatta sokakta kalan bir kadın için günlerce uğraşıp sığınma evine yerleşmesinde elinden geleni yaptı. Ve ulaşabildiği sürece, takip ederek destek olundu. Gecekonduya yaşayan kadınların dertlerine ortak olunarak kentsel dönüşüm sürecinde yanlarında olundu. Oyunlar hiçbir kar talep edilmeksizin birçok alanda oynanarak, farkındalığa katkı sunularak dayanışmaya yönlendi. Zaman zaman farklı görüşler, çatışmalar olsa da dayanışmayı destekleyen bir grup (G1).

Kadınlık deneyimlerini ve gündelik yaşam pratiklerini tiyatro alanına taşıyan Ankara Tiyatro Öteyüz kadınları, kendi ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, grup içerisinde yalnızca kadınlardan oluşan bir grup olmanın bir yansıması olarak güveni, biz olma duygusunu, birlikteliğin gücünü ve kadın dayanışmasını deneyimlemektedirler. Bununla birlikte grubun çalışmaları sırasında çeşitli kadınlık deneyimlerine tanık olunması, gündelik yaşam pratikleri içerisinde kadınların karşılaşmış /yaşamış olduğu sorunların bireysel değil ortak ‘kadınlık’ zemininde bulunduğu da farkına varılmasına bir diğer ifade ile kadınların gündelik yaşam pratiklerine ilişkin bir farkındalık yaşanmasına da neden olmuştur. Bu nedenle, Öteyüz’ün bu yapısı radikal feminizm ışığı altında gelişen feminist tiyatro gruplarının yapısı ile benzerlik göstermektedir. Özellikle ABD’de oluşan ilk feminist tiyatro gruplarından birisi olan It’s All Right to be Women Theatre (Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir) ile benzerlikler taşıyan Tiyatro Öteyüz de kadınlardan oluşmakta ve hazır bir metne bağlı olmadan oyunlarını sergilemektedirler. Benzer şekilde It’s All Right to be Women Theatre topluluğu gibi Öteyüz topluluğu da oyunlarında kadın olma halini ve kadınlık deneyimlerini kullanmaktadır. Fakat radikal feminizmin bilinç yükseltme grubu içerisinden doğan bu grup ile Öteyüz’ün ayrıldığı nokta, Öteyüz’ün radikal feminizmin ortaya koyduğu argümanlardan beslenen bir tiyatro topluluğu olarak ortaya çıkmamış olmasıdır. Bu noktaya karşılık, gerek doğaçlamalar sırasında gerekse oyun metinlerinin hazırlanma-üretim aşamasında, kadın olma halini ve kadınlık

deneyimlerini aktaran bu topluluğun tiyatro eylem pratiğinin zaman içerisinde bir bilinç yükseltme pratiğine dönüşmüş olması da altı çizilmesi gereken özelliklerden birisidir.

Yüz yüze yapılan görüşmeler çerçevesinde topluluğun yapısına ilişkin olarak grup içerisindeki ilişkilerin nasıl kurulduğu, üzerinde durulan konulardan birisi olmuştur. Bu bağlamda katılımcılardan biri şunları belirtmiştir:

Bizim çalışmalarımızda 'biz her şeyi biliriz!',' akıl verme gibi yönlendirme yoktu. Ve birbirimizin pek çok şeyini bilmezdik, birbirimizle bir bağımız vardı ama bize ne anlatılırsa, sen ne anlattıysan. Yani seninle ilgili detaylar kafamızı hiç kurcalamazdı. Eşi ne iş yaparmış, mesleği neymiş, o neymiş gibi bir şey yoktu. Güzel bir diyalogumuz vardı. (G2)

Bu konuya ilişkin olarak da bir diğer katılımcı topluluğa geldiği ilk zamanlarda edindiği gözlemlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Dikkatimi çeken bir şey vardı, herkes ilk gelene "Hoş geldin," diyordu ama onun kimliğiyle, kişiliğiyle, adıyla sanıyla, ne yaptığıyla hiç ilgilenmiyordu; o tarz sorular sorulmuyordu. Bunu fark ettim. Bu aslında çok güzel bir şeydi, çünkü orada bir birey olarak zaman içerisinde tanımak ve onu olduğu gibi kabul etmek... O anlamda insanın kendisini rahat hissetmesi.. Çünkü hep insanlar ilk tanıştığında falan sorgulanırlar ya 'Nerelisin? Adın ne? Ne iş yapıyorsun? Kocan ne iş yapıyor?' falan hani bu yoktu. Bunun olmaması Tiyatro Öteyüz'ün bence önemli özelliklerinden birisi. Bu güzel bir şeydi, gruba katılmak ve böyle bir izlenim görmek... Ve ilk girdiğim andan itibaren kendimi rahat hissettim (G10).

Benzer şekilde grup içerisindeki ilişkilere değinen başka bir katılımcı da "Arkadaşların anlattığı gibi kadınlar kesinlikle sorgulanmıyordu, sorgulanma yok, kişi kendini sorguluyordu. Bu çok önemli! Kendi fark ediyordu. Farkı fark ediyor" (G5) diyerek aynı zamanda toplulukta kişilerin kendi benliği üzerindeki dönüşümlere de dikkat çekmektedir. Bununla birlikte katılımcılardan biri de "Benim için de böyle işte yargılanmadan, eleştirilmeden 'ben' olabildiğim ender yerlerden biriydi Tiyatro Öteyüz. Bu benim için çok önemli bir şey" (G14)

ifadelerini kullanarak topluluğun kadın olarak ‘ben’ olabilmadaki önemli yerine vurgu yapmaktadır.

Topluluğun ilişki biçimine değindiği gibi topluluğa sonradan gelen katılımcıların çalışmalara nasıl dâhil edildiğini anlatan bir katılımcı şunları söylemektedir:

Benim altını çizmek istediğim hani olur ya ast-üst ilişkileri, ‘ben senden çok daha iyi biliyorum tavırları’. Biz bunları (...) yaşamadık. Oğuz birilerini bulurdu, biz orda hemen onunla çalışırdık, ‘Kimdir? Nedir?’ diye sorgulamazdık (G12).

Benzer noktayı bir diğer katılımcı ise “*Hani bizde arkadaşının yanında gelen kaldı. Çünkü bizde, öyle misafir gibi oturmak yok. Yani doğaçlamada hemen gelene de bir rol veriliyordu. ‘Yapamam, edemem’ diyordu ama öyle bir şeyle çıkıyordu ki oradan, öyle bir potansiyelle çıkıyordu ki, zaten çok ilgisini çekip kalıyordu. Bu, çok güzel bir şey!’*” (G5) şeklinde belirtmektedir.

Ankara Tiyatro Öteyüz içerisindeki katılımcılar tarafından kurulan ilişkilerin hiyerarşik olmadığını söylemek mümkündür. Topluluğun esnek yapısının olması beraberinde her türlü katılımcının sunacağı katkıya açık olmayı ve çalışmaların da zorlayıcı, baskılayıcı olmamasını getirmiştir. Her bir katılımcı kadının statüsünü sorgulayıcı ve eleştireci bir biçimde kurulmaması, bunun yerine daha çok katılımcı kadının kendi benliğini ve kadın kimliğini keşfetmeye, bunları diğerlerinin yerine kendisinin sorgulamasına fırsat tanımasına, ‘ben’ olarak topluluk içerisinde yer almasına öncelik vermesinden ötürü topluluk içerisindeki ilişkilerin dönüşüm sağlayıcı olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim bu dönüşümü sağlamanın da grubun amaçlarından birisi olması bakımından grupta bunu mümkün kılan ilişkiler ağının kurulduğu da gözlemlenmektedir.

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun yapısına ilişkin olarak ele alınması gereken bir diğer nokta ise grubun çalışmalarının yürütücülüğüdür. Grubun yönetmeni olarak yer alan kişilerin çalışma yöntem ve teknikleri, bu yöntemlerin grubun yapısına ve niteliğine olan etkilerinin ne olduğu mülakatlarda tartışmaya açılan bir diğer konu olmuştur.

Ankara Tiyatro Öteyüz’ün on beş yıllık tarihinde çalışmaların yürütücülüğünü üstlenmiş olan toplamda dört kişi bulunmaktadır. En başta da

bahsedildiği gibi Oğuz Ceyhan ve Cangül Uygur ile birlikte, topluluk içerisindeki çalışmalarda kısa dönemli olarak yer alan yürütücüler arasında Canan Hasret Tutuş ve Nihat Mürşitpınar bulunmaktadır. Bu bölümde topluluğun çalışmalarında düzenli olarak katkıda bulunmaları bakımından daha çok Oğuz Ceyhan ve Cangül Uygur'un çalışma yöntem ve teknikleri ele alınacak olsa da, adı geçen diğer kişilerin topluluğa etkide bulunmaları dolayısıyla grubun bu döneme ilişkin deneyimleri de mevcuttur. Mülakatlar sırasında bu deneyimlere dair katılımcıların sorgulamaları da paylaştıkları görülmektedir.

Topluluğun çalışmalarının erkek bir yönetmen tarafından yürütülmesi konusunda çeşitli çevrelerden eleştiri aldıklarını belirten bir katılımcının; *“Oğuz konusunda feminist gruplardan tepki alıyorduk; bizi erkek çalıştırıyor diye. Hâlbuki hep birlikteyiz”* (G2) ifadesine *“Cinsiyetçi bakmadık ki”* (G8) şeklinde katkıda bulunan katılımcının cümlesinden sonra şu şekilde devam ettirmektedir:

Evet, bakmadık çünkü onun teatral bilgisi var, e bizim yok, demek ki ihtiyacımız var. Yani biz hep o açıdan baktık ama hep bu konuda eleştirildik maalesef [...]. Oğuz'un yönü bizi şeyde (bir arada) tuttu, Oğuz bize çok karışmaz. Hani karışmaz derken, bizi bırakır, o gün doğaçlıyoruz diyelim, o doğaçlamayı yazacağız, sahnede oynayacağız. Mesela hiçbir yönlendirme yoktur Oğuz'da, belki o nedenle uzun süredir Oğuz'la birlikte gidiyor (G2).

Bu konuda vurgulanan en önemli nokta, yönetmenin yönetme tekniğinde kendi alanlarında özgürce hareket edebilmeleri için katılımcılara alan bırakmasıdır:

Oğuz çok farklı çalıştırıyor. Onun çalıştırma sistemini çok seviyorum ben. Diyorum ya zorlayıcı bir şeyi yok. Zorlayıcı olmadığı zaman her şey akışında gidiyor zaten. Oğuz ile çalışmak bir yönetmenle çalışmak değil de bir yol gösterici ile çalışmak gibi ya da bir oluk açıp suyun kendiliğinden gitmesini sağlayan bir destek gibi (G7).

Bunun grup üyeleri üzerindeki etkisi şu ifadede özetlenebilir:

Oğuz'un yanında çalışmak inanılmaz bir keyifti. Öteyüz'e ve biz kadınlara çok emeği vardır. Bu çalışmayla birlikte kendimizi fark etmemize, gelişmemize büyük katkı sunmuştur. Oğuz, kadın

çalışmasıyla birlikte bizlere ilk sorgulamayı yaptıran ve sabırla bu çalışmayı yürütmüş ve hala yürüten arkadaşımızdır (G8).

Oğuz Ceyhan'ın çalışma tarzının ve grup ile olan ilişkisinin hiyerarşik bir biçimde olmadığını aksine daha çok kadınların eylem pratiğinin ön planda olmasının gözetildiğini söylemek mümkündür. Ayrıca bu çalışma biçiminin, her bir katılımcı kadının 'ezilen' olarak kadınlık deneyimlerinin ve kadınlık kimliğinin farkındalığının yine kendileri tarafından sağlanmasına olanak sağlayıcı nitelikte olduğu gözlemlenmektedir. Bir diğer ifadeyle, bu çalışma yöntem ve tekniğinin, kadınlara kendi benlik, kimlik ve deneyimlerinin keşfedilmesine, sorgulanmasına yönelik olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma biçimi, topluluğun tiyatro eylem pratiğini amaç olarak değil araç olarak tiyatronun kullanılması yönünde de şekillenmiştir. Yani Ankara Tiyatro Öteyüz'ün tiyatroyu bir amaçtan öteye götürüp araç olarak kullanması bu araştırmanın sorunsalı ve amaçları çerçevesinde topluluğun yapısının can alıcı noktasını oluşturmaktadır. Nitekim bu noktanın önemi, tiyatronun bir dönüşüm aracı olarak kullanılması yerine bir amaç haline geldiği bir başka yönetmenlik tarzının uygulandığı kısa bir süre zarfında yaşananların aktarıldığı şu ifadelerle bakıldığında bir kez daha ortaya çıkmaktadır:

Biz bir dönem ...'la çalıştık. O, daha profesyonel baktı, daha sanatsal. Yani kendi işiyle teatral baktı ama bizler mahvolduk. O ürün çıkarmaya yönelik baktı ama bizim çalışma o değildi. Kadınların kıskançlıkları çıktı, birbirilerimize kaprisler, küsüşüyoruz, ben bu işi yapıyordum da o bana bunu dedi de, dostluklar bozuluyor filan 'Ne oluyor?' dedik. Yani bir bakalım kendimize 'Ne oluyor?'. Ürün çıkıyor ama biz yok oluyoruz. Hani ürün mü önemliydi? Hâlbuki oyun önemli değildi, tamam, orada bir şeyler vermek istiyoruz, mesajlar vermek istiyoruz, hepimizin yaşadıklarını koyuyoruz bir kenarlara, bir şeylere; ama önemli olan bizdik. Bizim gelişim göstermemiz. Sonra ...'i ben çektim bir defa kenara, 'Bakın bu çalışma farklı. Biz kadınlarımızı kaybedeceğiz, biz hani çok iyi ürün çıksın istemiyoruz. Biz birlikte bir şey yapmak istiyoruz.' O istiyor ki, 'bunun sesi güzel şarkıyı o söylesin'; biz istiyoruz ki 'Hayır hayatında hiç söylememiş olan yapsın şu işi!' Hani biz de güzel veriler aldık ama onu alırken de asıl derdi kaybettik. Kopmalar hep böyle başlıyor (G2).

Tiyatronun bir amaç olarak değil; kadınların özgürleşme mücadelesi göz önüne alındığında meydana getirebileceği dönüşümleri kavrayabilmek açısından bir araç olarak kullanımının önemli görüldüğü ortadadır. Nitekim bu önem, hem bu araştırmanın sorunsalı bağlamında hem de feminizmden beslenen feminist bir tiyatronun kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde nasıl araçsallaştırıldığı ve bu araçsallaşma halinin bu mücadele içerisinde taşıdığı değeri de ortaya koyan bir vurgudur. Bu sebeple; bu bölümde bu vurguyu tartışmaya açmak üzere gerek dünyada gerekse Türkiye üzerinde feminist tiyatronun oluşumuna bakmak ve Tiyatro Öteyüz’ü bu oluşumla birlikte değerlendirmek faydalı olacaktır.

Dünyada ve Türkiye üzerinde feminist tiyatronun oluşumu, feminist hareket ve bu hareketin kendi içinde geçirdiği dönüşümleri tiyatro çalışmaları ve araştırmaları içerisine dâhil edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bir başka şekilde ifade edildiğinde, feminist hareket ve bu hareketin gelişimi etkilerini tiyatro alanında da göstermiştir denilebilir. Özlem Belkıs’a göre “Feminist tiyatro, en geniş anlamıyla tiyatro tarihinin feminist bir gözle yeniden incelenip yazılması gerektiği düşüncesiyle yapılan çalışmalardan, kadının sahnede erkek temsiliyetinden kurtulması ve ikincil olmaktan sıyrılması düşüncelerinden doğmuştur. Çıkış noktası temel olarak feminist eleştiridir; feminizmin Birinci ve İkinci Dalga olarak adlandırılan dönemlerinden 1960’lara ve feminizmin kurumsallaşmasına denk gelen çalışmalara dayanır” (2015:20). Dolayısıyla, feminist tiyatronun ve feminist tiyatroya dâhil edilmiş çalışmaların feminist hareketle paralellik gösterdiğini ve tıpkı çeşitli feminizmler olduğu gibi feminist tiyatro çalışmalarının da kendi içerisinde çeşitlilik gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu çeşitlilik hem kuramsal boyutta ve çalışmalarda hem de farklı farklı feminist tiyatro topluluklarının doğmasında kendisini göstermiştir. Nitekim bu çeşitliliklere bakıldığında farklı kuramsal feminizmler bünyesinde oluşan feminist tiyatro toplulukların varlığından bahsedileceği gibi, bu toplulukların yapısının ve ortaya koyduğu çalışmalarının niteliğinin farklılığından da söz edilebilir.

Türkiye’deki feminist tiyatronun oluşumu ve feminist tiyatro çalışmaları değerlendirildiğinde dikkat edilmesi gereken noktayı Belkıs şu şekilde ifade etmektedir:

Türkiye’de Feminist Tiyatro’dan söz açınca iki önemli başlığı göz önünde tutmak gerek. Birincisi, feminizmin türü, gösterdiği ya da taşıdığı yerel içerik; ikincisi ise feminist tiyatronun da feminist

teoriden, kuramsal feminist tiyatro çalışmalarından ilham alması. Bu iki başlık, çalışmaların yönünü, nedenselliğini, içeriğini ve hatta derinliğini belirleyen özellikler olarak görülebilir. Feminizmin türü, gösterdiği/taşıdığı yerel içerik, derken kastedilen tam olarak feminizmin yerel ve ihtiyaca göre değişebilirliği, esnek yapısıdır. Bu yerel yapı önemlidir, çünkü içeriği, biçimi belirleyen, ihtiyacı karşılayan asıl odur (2015:165-166).

Buradan hareketle Tiyatro Öteyüz'ün yapısına ve çalışmalarına getirilen eleştiriler dâhilinde değerlendirirken alıntıda da bahsedilen feminizmin yerel ve ihtiyaca göre değişebilir esnek yapısına dikkat etmek faydalı olacaktır.

Bununla birlikte burada altı çizilmesi gereken husus ise Ankara Tiyatro Öteyüz'ün kadın tiyatrosu olarak başladıkları süreç içerisinde değişimler yaşadığıdır. Nitekim bu değişim, Cangül Uygur'un topluluğun çalışmalarına dâhil olduğu süreçle birlikte olmaktadır. Çünkü Cangül Uygur'un gerek aldığı tiyatro eğitimi gerekse feminist bilince ve duruşa sahip olması, bu bilinci ve duruşu çalışmalarına da aktarması ile birlikte Ankara Tiyatro Öteyüz'ün tiyatro eylem pratiği feminizmle buluşmuş ve bu buluşma belli başlı değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu değişimlerin, topluluğun yapısına olan etkilerini tartışabilmek için de ilk olarak Cangül Uygur'un topluluğa dâhil olduğu süreci, bu süreçte yürütülen çalışmalarda feminist metodolojinin nasıl kullanıldığı veyahut feminizmin hangi kavramları üzerinde tartışıldığı ve bu tartışmaların topluluğa olan etkilerinin açıklanması gerekmektedir.

Cangül Uygur'un Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğun çalışmalarının yürütücülüğünde yer alması, topluluğun halkevinden ayrılıp bağımsız bir topluluk olarak kendisini var etmeye çalıştığı hatta dernekleştiği döneme tekabül etmektedir. 2007 yılına kadar çalışmalarını Oğuz Ceyhan'ın yöntem ve teknikleri ile yürüten topluluk, bu süreçten sonra hem Oğuz Ceyhan'ın çalışma tarzıyla hem de Cangül Uygur'un çalışma yöntem ve teknikleri ile yoluna devam etmiştir. Bir diğer ifade ile Oğuz Ceyhan'la her türlü drama ve Ezilenlerin Tiyatrosu tekniklerinden ve argümanlarından beslenen topluluk, Cangül Uygur ile birlikte feminizm ve feminizmin argümanlarından beslenen bir döneme geçmiştir. Dolayısıyla bu geçiş dönemi hem topluluğun katılımcıları hem de topluluğun yapısı açısından kendi içerisinde değişimleri başlatan bir noktaya denk gelmektedir.

Bu noktayı daha iyi kavrayabilmek açısından Cangül Uygur'un toplulukta bulunduğu süreç içerisinde yürüttüğü çalışmalar üzerine ayrıca kendisiyle de görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu görüşme çerçevesinde Cangül Uygur, topluluğun çalışmalarına dâhil olduğu sürece kadar “*Ben dâhil olana kadar feminizm, feminist sözcüklerini benimseyen bir topluluk değildi*” ifadesi ile birlikte amacını “*Onları feminist tiyatro ile buluşturmaya çalışmak sanırım benim en büyük arzum oldu. [...]. Bu çalışmanın, bir kadın çalışmasının belirlenen zaman diliminin dışına taşması olumlu ve de gerçekleşmesi umut edilen bir şeydir. Arzu edilen dönüşüm ve değişim bundan sonra gerçekleşir. [...]. Yoksa sadece kadınların bir çatı altında toplanıp tiyatro yaptıkları bir şey olurdu. Tiyatro yerine ahşap boyama resim, yazı atölyesi, fotoğraf atölyesi, ..., ne koyarsan koy birbirinden farkı olmazdı. Kuşkusuz, sadece kadınların bir araya gelerek bir şey yaptıkları herhangi bir durum politiktir. Fakat bu politik tercihin sürdürülebilir olması için bunun politik olduğunun farkına varmak gerekir. Öteki türlü hobi olarak etiketlenmekten ileri gitmez, bizim açımızdan bile*” şeklinde belirterek aynı zamanda feminist tiyatronun kadınların özgürleşme mücadelesindeki yerine ve dönüştürücü gücüne de vurgu yapmaktadır.

Benzer vurguyu çalışmaların yaratım sürecine de yapan Cangül Uygur, feminist tiyatronun yanında feminist dramaturginin de önemli olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

Ayrıca yazı yazma edimi, benim için bu çalışmada önemli bir yer tutuyordu ve kadınlara yazmaları için ödev verdiğim çok oluyordu. Çünkü yazmak, konuştuğumuz bir şeyin zamana yayılmasını ve üzerinde daha uzun düşünmeyi, dönüp başka şeylere bakma ihtiyacını da geliştiriyordu. Okuma ödevleri veriyordum, sanırım en çok bundan şikayetçiydiler, fakat ben de biliyordum zaman zaman zorlandıklarını. Okumaları kimi tamamlıyor, kimi yarım bırakıyordu. Okumalar kolay gelmiyordu elbette, biliyorduk, fakat bir terminolojinin içine girdiler ve bu iyi bir şeydi. [...]. Kaldı ki benim amacım da oyun çıkarmak değildi öncelikli olarak. Eğer bir oyun çıkacaksa çatıyı kendileri kurmalı, metni kendileri yazmalıydı-ki Tiyatro Öteyüz, ben dâhil olmadan önce de böylesi bir uygulamadan geliyordu. Yaptığımız tüm çalışmalardan çıkarımda bulunmaları, yaptığımız doğaçlamaların oyun yazma pratiğine ve sahneye koyma, sahneye çıkma pratiğine hizmet etmesi gerekiyordu. [...]. Buradaki

bir başka amaç ise kadınların çalışma dışında da bir araya gelerek bir şey üretmeleri sağlamak, bu hazzı yaşamalarını sağlamaktır.

Bunun yanında yürüttüğü çalışmalarda feminizmden ve feminizmin argümanlarından nasıl yararlandıklarına ilişkin olarak da şunları belirtmektedir:

Kadın olmak, feminist olmak, kadın hareketi gibi üst dilden konuşulan birçok kavramı konuşur olduk. Sorular ürettikler. Yakınlaştık ya da yakınlaşamadık kavramlara, ancak dillerine girdi, en azından biliyorum ki artık yabancı değiller. Kavramların günlük yaşamımızdaki denkliliklerine baktık; ‘bağlılık’, ‘bağımlılık’, ‘annelik’, ‘acı’, ‘kurban olmak’, ‘kurban olmayı benimsemek’ bunlar çoğu kez ana eksenlerimiz oldu. [...] ‘Şiddet’ de ele aldığımız ana bağlamlarımızdandı. Şiddet, yukarıdaki bağlamların oluşturduğu sarmal neticesinde daha çok buluyordu bizi ve yeniden üretiyordu kendisini. Bir şeye bakarken tek yönlü, tek bir taraftan bakarak değil de, ‘biz nerede duruyoruz?’ sorusu ile aslında bir karşılıklılık ilişkisi kurmaktı amaç. Bir üçgen aslında; bizi ezen, sıkıştıran, boğan ‘şey’, onun aracısı (kadın, erkek, dil, aile vs) ve biz.

Ayrıca Cangül Uygur “Bütün bunları ve bunun gibi soruları/sorunları atölye çalışmalarıyla, doğaçlamalarla inceledik. Hemen her hafta Oğuz ve ben bir soru ile gidiyorduk kadınlara. Bazen bir soru üzerindeki çalışma birkaç haftaya yayılıyordu” diyerek de Oğuz ile birlikte yürüttükleri çalışmaların biçimini ve niteliğini de ifade etmektedir.

Katılımcıların kendi vurguları ile bu sürecin katılımcılar açısından nasıl deneyimlendiğine ilişkin ifadeleri şöyledir:

Bazen Oğuz’la birlikte bazen de yalnız çalıştırıyordu Cangül. Cangül ile daha çok okuma, yazma gibi teorik çalışmalar; Oğuz’la doğaçlamalar ve oyunlar üzerinden çalışıyorduk. [...]. O dönem teorik çalışmalara daha çok ağırlık verilmişti (G5).

Oğuz ile Cangül sürekli paslaşarak grubu oldukça yoruyordu diyebiliriz. Cangül disiplinli atölye çalışmalarında bir şekilde bizi bir kavrama yönlendiriyor, Oğuz da bu kavramlara dönük egzersiz ve

doğaçlamalara yönlendiriyor, grup uzun uzun tartışmaya kafa yormalara yönleniyordu. İşbirlikçiydi ikisi (G1).

Cangül Uygur'un çalışmalarında feminizmden beslendiği argümanlar ve ortaya koyduğu feminist duruş Ankara Tiyatro Öteyüz'ün tiyatro eylem pratiğinin feminizm ile iç içe geçmesine neden olmuştur. Bu iç içe geçme halinde, feminizmden beslenen bir tiyatro pratiğinin salt kuramsal düzeyde kalmayarak aynı zamanda feminizm ile tiyatro pratiğinin buluştuğu zeminde kadınların özgürleşme mücadelesinde yaratabileceği olası dönüşümler de amaçlanmıştır. Bir diğer ifadeyle, kadınların kendi benlik ve kimlik algılarında, gündelik yaşam pratiklerinde ve bu pratiklerin icra edildiği alanlarda feminizmle buluşan tiyatronun araç olarak kullanımının meydana getirebileceği potansiyel dönüştürme gücü de ön plana alınmıştır. Bu nedenle, Ankara Tiyatro Öteyüz'ün bu araştırmanın sorunsalı ve amaçları doğrultusunda tiyatro eylem pratiğinin önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu nokta kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde tiyatronun bir amaç olarak değil bir araç olarak kullanılmasıdaki gücünün altını çizmektedir.

Cangül Uygur'un çalışma yöntemi ve tarzının katılımcı kadınlar için zorlayıcı ve disiplinli olduğu yönünde düşünceler paylaşılmıştır:

Cangül ile daha disipline çalıştık belki. Ama Öteyüz çok alışık olmadığı bir kalıbın içine girmişti Cangül ile. Öteyüz kendi içinde kendi disiplinini yaratmıştı aslında. Disiplin derken kuralları yoktu, herkes büyük bir özveri ile sevgi dolu geliyordu. Fakat farklı bir disiplin ile karşılaşınca kendi içindeki disiplin bozuldu biraz (G7).

Oğuz'dan sonra Cangül benim üçüncü hocam. Cangül daha kuralcı; bu bizi biraz kastı (G15).

Biz kadın yönetmenle (Cangül Uygur kastedilmekte) çalıştığımızda bizde kopmalar başladı. Çünkü çekmek istiyor, çünkü biliyor, hem de daha feminist daha sert... Daha mükemmeliyetçi daha feministvari çalışmalara çekildikçe kopmalar başladı. Ne bileyim böyle insanlar daha farklı bakmaya başladı biraz korktuk, biraz ürktük. [...]Mesela çalışmaların ilk başlarında... Hocamız vardı kadın, onunla bir aylık bir çalışma yaptık, adı üstünde bizim ellerimizi birbirine tutuşturdu.

O güzeldi. Bizi yönlendirmedi. Yönlendirme yapıldığında... Çünkü yani bu bir gelişim, biz bir araç olarak düşünüyorsak kendin bulmalısın kendini. Zaten senin bulmadığınsa başkasının yönlendirildiği sen değilsin. Senin bulman lazım (G2).

Burada öncelikli olarak aydınlatılması gereken ilk nokta topluluğun katılımcının ifadesinde geçen ‘hoca’ ile olan deneyimleri üzerinedir. Oğuz Ceyhan ile yüz yüze yapılan görüşmelerden hareketle topluluğun halkevi sürecinde çalışmalara başladığı ilk aylarda Oğuz Ceyhan ile katılımcı kadınlar arasında iletişim kurulmasında birtakım zorluklar yaşandığı ifade edilmiştir. Bu gerekçeyle grup üyeleri ile iletişim sağlayabilmek için bahsi geçen ‘hoca’ ile bir aylık kadar süreçte drama teknikleri ve egzersizlerini içeren çalışmayı birlikte yürütmüşlerdir. Nitekim bahsi geçen ‘hocanın’ çalışma tarzı daha çok bu teknikler ve egzersizler üzerinde olduğundan katılımcı kadınlar ile Oğuz arasındaki iletişimde karşılıklı güven ve tanıma sürecini doğurmakta aracı olmuştur. Bu nedenle bu çalışmalar bütünleştirici ve birleştirici bir işlev görmüştür.

Bununla birlikte Cangül Uygur’un çalışma tarzının feminizmden beslenen bir kuramsal zeminde ilerlemesi, üzerinde yoğun ve katı bir çalışma temposunu da beraberinde getirmiştir. Bu açıdan, Cangül Uygur ile birlikte başlayan çalışmalar bahsi geçen ‘hoca’ ve Oğuz Ceyhan’ın daha çok pratik düzlemde duran çalışma biçimine alışmış bir topluluk için zorlayıcı, disiplinli ve kuralcı gelmesi pek muhtemeldir. Fakat burada altı çizilmesi gereken husus ise topluluğun içerisinde yer alan katılımcı kadınların feminizmle ilk kez karşılaşılıyor olması durumudur. Feminizmin, feminist mücadelenin ve feminist mücadele alanlarının ne olduğuna ilişkin tam olarak bilgiye sahip olunmadığında ve ayrıca feminizme ilişkin ön kabuller söz konusu olduğunda “korkmalar ve ürkmeler” (G2) baş göstermiştir. Nitekim topluluk içerisinde bir tepkinin doğmasında bu ön kabuller veyahut önyargılar etkili olduğu gibi, bunun yanında ataerkil sistem etrafında şekillenmiş gündelik yaşam pratiklerini sürdüren ve devam ettiren bireylerin yine bu sistem tarafından inşa edilmiş eril zihniyetin görünümü olan pratikleri de söz konusu olmaktadır. Bu eril zihniyet ve bu zihniyet etrafında şekillenen pratiklerin ve etkilerin, feminist bilinç veyahut toplumsal cinsiyet bakış açısı ile karşılaştığında refleksif bir biçimde ortaya çıktığı göz ardı edilmemelidir. Bu refleksif tepki, nitekim ataerkil sistemin feminist bilinç ve farkındalık karşısında gösterdiği direnç aynı zamanda bu farkındalığı yok etmek amacıyla da kurduğu baskı mekanizmasıdır. Öte yandan feminist bilinç de bu refleksif tepkiyi farkındalığa

doğru dönüştürmek amacıyla yönlendirici olmaktadır. Yönlendirici olma süreci ise bu farkındalığın hem oluşması hem de bunun gündelik hayat pratikleri içerisine oturtulması yoğun bir içselleştirmeyi ve benimsemeyi de gerektirdiğinden derin kırılmalar ve çatlaklar yaratmaktadır. Ancak bu kırılmalar ve çatlaklar her ne kadar zorlu bir süreç olsa da yüzleşme niteliği taşıdığından bilinç yükseltme pratiğine dâhildir ve bu beraberinde belli başlı dönüşümlere de evrilebilecek olandır. Dolayısıyla Ankara Tiyatro Öteyüz'ün tiyatro eylem pratiğinin feminizmle buluşması da aslında topluluğun katılımcıları, kendi yapısı ve niteliğine ilişkin olarak da ikinci bir bilinç yükseltme pratiğini göstermektedir.

Cangül Uygur da bu noktayı *“Ben topluluğa çalıştırıcı olarak dâhil olduğum vakit, yaptığım ilk iş kadınlara, ‘okumalar yapmak gerektiğini, bir bilinç için çaba harcamak gerektiğini, soruları çoğaltmak gerektiğini, oyun çıkarmayı öncelikli tutmamak gerektiğini...’ belirtmek oldu. Elbette hemen hiç kimse ‘a ne güzel olur’ demedi. Hatta bu hiç dile gelmedi ama benim çalışma biçimimi sıkıcı ve zor bulanlar oldu. Ekipten ayrılan da oldu. Üstüne üstlük ben bir kadındım! Bilinçaltı tüm gücüyle çalışmaya başladı ve beni kadın bir çalıştırıcı olarak kabullenmeleri zaman aldı”* şeklinde ifade ederek aynı zamanda kadın bir çalıştırıcı olma konumuna da dikkat çekmekte ve burada da cinsiyetçi bir algıyla içselleştirilen kodlara ilişkin toplumsal direnç/baskı mekanizmalarına işaret etmektedir. Bununla birlikte bu ifadelerden hareketle altı çizilmesi gereken bir diğer nokta ise, ekipten ayrılmayan katılımcılar için her ne kadar zorlu bir süreç olsa da katılımcıların pes etmeyip bu çalışmaları sürdürmelerindeki azimleridir.

Ayrıca Ankara Tiyatro Öteyüz'ün ikinci bir bilinç yükseltme pratiği olan bu süreç yalnızca katılımcılar açısından değil çalışmanın yürütücülüğünde yer alan Cangül Uygur açısından da dönüşüm yaratan bir pratik olmaktadır. Tam da bu noktayı kendisi *“Benim onlarla öğrendiğim bir şey var; kavramlarla konuşmak yerine, günlük yaşam pratiklerimizden yola çıkarak bir kadınlık deneyimine ulaşabilmek ve bunu sorgulamak. Katmanlarla uğraşmak; eril katmanlarla. Zor ve yıkıcı, kırıcı da bir süreç aslında bir kadın çalışması yapmak, hangi argümanla/argümanlarla yola çıkarsan çık, zor ve çok kırılğan bir süreç”* olarak ifade etmektedir. Nitekim bu ifade katılımcılardan birinin de söylemiş olduğu gibi bir kadının kendisi bulmasındaki yolların nasıl ve ne şekilde olacağı noktasında da tartışma alanı açmaktadır. Feminist bilinç ya da feminist duruşun karşısına konumlanan refleks olarak ortaya çıkan ataerkil pratiğin/söylemin/zihniyetin/düşünme biçiminin baskı/direnç mekanizması olarak

vuku bulması ve bunlarda meydana gelen kırılmaların veya çatlakların bir yüzleşme niteliğinde olması kaçınılmaz olarak bir sarsıntı yaratmaktır. Çünkü bu sarsıntı beraberinde bir farkındalığı da getirmektedir. Bu nedenle bu farkındalığın gelişmesinde veya kanalize edilmesinde etkili olacak olanın üstten gelen, dayatmacı bir feminist bilinç ya da feminist duruştan ziyade kadının gündelik hayat pratiklerini de içerisine alan, kadının kendisinin de bu farkındalığı yönlendirmesine, geliştirmesine vb. olanak tanıyabilendir. Dolayısıyla bu nokta pratik ve kuramsal düzlemin iç içe geçtiği bir feminizmin gücünü de bir kez daha pekiştirmektedir. Çünkü bu aynı zamanda toplumsal gerçeklik karşısında kuramın kuralcı ve katı yönünün de kırılmasında önemli bir etken olabilmektedir.

Cangül Uygur'un da belirttiği gibi, eril katmanlarla uğraşmanın, bu katmanlara feminist bir bilinçle karşı durmanın zor ve yıkıcı bir süreç olduğu şüphesiz ki yadsınmaz. Kadınların özgürleşme mücadelesi söz konusu olduğunda bu özgürleşmenin feminizmden, toplumsal cinsiyet bakış açısından bağımsız olarak düşünülemeyeceği gibi, bu eril katmanların oluşmasında, pekiştirilmesinde, meşrulaştırılmasında vb. kapitalist ve heteroseksist düzenin, militarizmin, her türlü ayrımcılık ve ötekileştirme pratiklerinin, iktidar ilişkilerinin, cinsiyetçi bir dilin vb. unsurların etkili olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle eril katmanları kadınlık ve erkeklik deneyimlerinden, cinsiyet kimliklerinden, bedenlerden, benliklerden sıyırmak, silip atmak, yok etmek oldukça zor, çetin, geniş bir zamana yayılan ve bir o kadar da sıkıntı veren, çoğu zaman mutsuz eden bir süreçtir. Ancak feminist bilinç ve toplumsal cinsiyet bakış açısı tam da bu noktada, bu eril katmanlara karşı eleştirel, sorgulayıcı olmayı ve farkındalığı oluşturmayı getirdiğinden bu katmanlara karşı da aynı zamanda da bir kalkan işlevindedir. Tam da bu sebeple, bu kalkanın oluşturulması için, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu örneğinden hareket edildiğinde, bu tarz çalışmaların yürütücülerinin cinsiyetinden çok daha ön plana çıkan bir nokta var ise o da, yürütücüler dâhil her türlü katılımcının da feminist bilince, duruşa veyahut toplumsal cinsiyet bakış açısına sahip olması gerekliliğidir. Dolayısıyla Ankara Tiyatro Öteyüz örneği, tiyatronun araçsallaştırılmasının önemiyle birlikte tiyatro eylem pratiğinin de feminizmle iç içe olması gerekliliğini bir kez daha vurgulamaktadır. Nitekim bu vurgu, kadınların özgürleşmesinde ve feminist mücadelede, meydana getirebileceği değişimler ve dönüşümler açısından feminist tiyatronun gücünün önemini de ortaya koymaktadır.

Feminizmle buluşan tiyatro eylem pratiğinin topluluk içerisinde ve katılımcı kadınlara olan olumlu/olumsuz yansımalarına ve meydana getirebildiği değişimlere, dönüşümlere ilişkin olarak yapılan mülakatta Cangül Uygur “Zaman içinde yine de kavramsal düzeyde de, pratikte de içselleştirmeyenler oldu elbet, ancak feminizm herkes için-miş anladılar” ifadesini kullanmaktadır. Grup üyelerinden bazıları feminist bilinç bağlamında bu çalışma sürecinin kendilerinde yarattığı sorgulamayı şu şekilde açıklamaktadır:

Cangül ile birlikte çalışmamızda daha çok kadınlığımızı, anneliğimizi, cinsiyetimizi sorgulamaya başladık. Bu sorgulama ve çalışmalar sonunda feminizmi konuşmaya başladık. Cangül feminizmi fark ettirdi. Bu tartışmaların sonucunda biz feminist grup muyuz, kendimizi nasıl ifade ediyoruz gibi sorularla beyin fırtınası yapmış olduk. Hatta ‘Feminist miyiz, değil miyiz?’ sorularını sorar olduk. Kimi zaman yanıtını bulduk kimi zaman bulamadık. Daha sonra hala kadın çalışması diye devam ettik. Cangül’ün çalışması birçoğumuzun üzerinde farkındalık yarattı. Kendi adıma birçok kadına dair yazılan yazıları, kitapları, feminizm üzerine yazılan birçok makaleyi okumaya, irdelemeye başladım. Edindiğim bu bilgiler doğrultusunda aile içinde, iş yerinde, arkadaş ortamında, mahallede konuşmaya ve tartışmaya başladım. Sonra kendime dönüp baktığımda hoşuma gitti. Anladım ki azıcık da olsa yaşamımın bir yerine oturtmuşum. Elbette ki düşüncelerimi söylerken tepkiler de aldım. Hatta en yakınlarımdan bile. Ama bir süre sonra bu düşüncelere ve bu dile alışılıp tartışılmaya başlandı. Bu da hoşuma gitmedi değil (G8).

Oğuz ile çalışmalarda öncelikle bireyin kendini fark etmesi, tanınması, özgüven desteği arkasından toplumsal sorunlara dokunuş varken; Cangül, toplumsal yaşam içinde kadını, kadınlık durumunu, bize öğretilenleri irdelemeden ne kadar içselleştirmiş olduğumuzu sorgulamaya yönlendiriyordu. Bu konuda kafaları oldukça zorluyordu. Bu, birçok kadın için zorlayıcı (özellikle yeni katılanlar) oluyordu, ifade ediyorlardı zaman zaman. Ancak kendi adıma kavramların altını deşmeye, gün yüzüne çıkarmaya başladım. Çok sevdiğim çalışmalardı. Abartmadan ifade etmek gerekirse feminizmin kulaktan dolma tanımını aşmamızı sağlayan bu kavramın temelini merak ettiren çalışmalardı diyebilirim. [...] En çok iz bırakan bağlılık

olmuş sanki. Bağ nedir? İyi bir şey mi? Bağ ya da bağlılığın bağımlıkla ilişkisi? Dil kullanımı önemli mi? (Bu ilk, kız- bayan sözcükleri ile başlamıştı) Dil kullanımı kadının toplumdaki yerinin devamına katkı sunar mı? Suç ortaklığı nedir? Elbet ki bu tartışmalar bizim duyarlılığımızı da besledi, besliyor da. Öteyüz için bendeki algı da değişti o sürede. Her ne kadar kadın tiyatro topluluğu çalışması olarak adlandırsak da, özünde feminizmi taşıdığı inancı o dönem oluştu. Kadının gelişimi, özgürlüğü ve hakları üzerine yapılan çalışmaların feminizm içinde olduğu algısı (G1).

Bunlarla birlikte eril dile ilişkin farkındalık bu süreçte yaşanan deneyimler konusunda ifade edilenler arasında dikkat çeken vurgulardan biridir:

Aslında biz, ‘bayan’ değil de artık ‘kadın’ demeye de alıştık değil mi? Şimdi ‘bayan’ diyenlere tepki duyuyorum dışarıda. Hakikaten artık o kadar ‘kadın’ demeye alıştırmışız ki yani... [...]. Bir insan, kadın, erkek fark etmez ‘Bayan’ dediğinde rahat bir şekilde “Bayan değil kadın!” diyorum hiç de çekinmiyorum, her zaman da böyle yapıyorum (G10).

Tiyatro eylem pratiklerinin feminizm ile buluştuğu noktadaki yansımalarına ilişkin olarak katılımcılardan biri bu karşılaşmayı ilginç bir noktadan değerlendirerek; “*Olumlu, olumsuz etkileri oldu tabii. Olumlu, kendimizi tanımamızda yardımcı oldu. Olumsuz [ise] kendimizi tanıyınca çok mutsuz olduk bir süre*” (G15) şeklinde ifade ederken, bir diğeri süreci nasıl deneyimlediğini “*Elbette bilgi birikimi anlamında daha zenginleştim. [...]. Ben zaten çok okuyan bir insanım, okuduklarımı da genelde bulduğum çevrelerde tartışırım, tartışırız... Cangül’ün yaptığı çalışmalar değerli ama bana yabancı bir şey değildi*” (G5) ifadesiyle açıklamıştır. Bir diğer katılımcı ise şunları belirtmektedir:

Cangül ile Kara Ana çalışmaları ile tanıştık ve kadın kavramı daha net çizgiler aldı ya da aslında kadın olmamızdan öte bizim de farkında olduğumuz insan kavramı... Durmamız gereken noktalar ya da nerede harekete geçebiliriz ya da geçmeliyiz gibi farklı bir bakış açısı oluştu. Aslında topluma öğretilen tündengelim gibi bir kavramın, aslında tümevarım kavramıyla aynı olduğu gibi bir şeydi. Bildiğimiz öğretilerin tersinden bakma, aynaya önden değil tersten

bakıp yine görebilmek gibi. [...]. Öteyüz kadın tiyatrosu fakat genel anlamda bilinen bir feminist tiyatro değil. Yozgat Bahadın'a yaptığımız bir turnede asılı afiş vardı. 'Bizde insan vardır. Kadın mı erkek mi sorulmaz. Biz insan olduğumuzu ve insan olduklarımızı hatırlatmaya çalıştık kadın olsun erkek olsun (G7).

Açıklamalardan hareketle Ankara Tiyatro Öteyüz'ün feminizm ile buluşan tiyatro eylem pratiğinin grup içerisindeki etkileri olumlu ve olumsuz olarak değerlendirilmekle birlikte, grubun yapısına ve niteliğine ilişkin de belirli yansımalarının olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Topluluğun, tiyatro eylem pratiğinin feminizmle buluşarak zenginleşmesi ve beraberinde getirdiği sorgulamalar, eleştiriler ve farkındalıklarla değişim yaşaması da söz konusudur. Katılımcılardaki bilinçlenme ve farkındalığa ilişkin değişimlerden söz edilebileceği gibi bu değişimlerin getirdiği dönüşümler konusunda da farklı verilerin olduğu gözlemlenmektedir. Nitekim her bir katılımcıdaki farkındalık ve bilinç aynı nitelikte olmamakla birlikte meydana gelen dönüşümler de benzerlik göstermemektedir. Ancak Ankara Tiyatro Öteyüz'ün tiyatro eylem pratiğinin bir bilinç yükseltme pratiği niteliği taşıması, bir kadın tiyatrosu topluluğu olarak zaman içerisinde bu tiyatro eylem pratiğinin feminizmle buluşması ve kadınların özgürleşme mücadelesinde bir araç olarak tiyatroyu kullanıyor olması değerlidir. Çünkü bu araştırmanın sorunsalı ve amaçları çerçevesinde kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde tiyatronun bir protesto aracı olarak kullanımının meydana getireceği olası dönüşümleri anlamak açısından Ankara Tiyatro Öteyüz, özgün bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bir protesto aracı olarak tiyatronun kullanımının meydana getirebileceği olası dönüşümleri anlayabilmek kadar dönüşmeyenleri de, dönüşmüyorsa bunların neden, nasıl ve niçin dönüşemediğine ilişkin analizlere ulaşmak da bir o kadar önemlidir. Bu açıdan da Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğun kendi tarihleri içerisinde geçirdiği aşamalar ve bu aşamalar ile birlikte geldikleri nihai durumda değişimler/dönüşümler değişmeyenler/dönüşmeyenler bağlamında farklı görüşleri barındırması açısından da önemli bir çalışma alanı olmaktadır. Bu nedenle izleyen bölümde araştırmanın sorunsalı ve amaçları çerçevesinde çalışmanın sorgulama alanları üzerinden, elde edilen verilerle birlikte tüm bu hususlar değerlendirilecek ve analiz edilecektir.

3.3. Bir Protesto Aracı ve Bilinç Yükseltme Pratiği Olarak Tiyatro Öteyüz

Kadınların gündelik hayat pratikleri içerisinde yaşamış olduğu sorunların ifade edilmesinde, toplumsalı dönüştürmede ve kadınların bu mücadele içerisinde bilfiil yer almasında etkisi olduğu düşünülen sanatın –özellikle de tiyatronun- bir protesto aracı olarak okunduğu bu araştırmanın temel problemi, amaçları ve sorgu alanları çerçevesinde Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisinde yer alan katılımcılarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerle birlikte, özgürleşme pratiği niteliğinde olan tiyatronun bir protesto aracı olarak kullanılmasının, ‘ezilen’ olarak kadınlarda ve toplumsalda meydana getirebileceği bir dönüştürme potansiyeli taşıyıp taşımadığı sorgulamaya açılmıştır. Dolayısıyla, çalışmanın amacı ve sorgulama alanları kapsamında sorulan sorular Ankara Tiyatro Öteyüz kadınları ile birlikte tartışılmaya açılmış ve bu tartışma sonucunda birtakım bulgular elde edilmiştir.

Buradan hareketle üç başlık halinde ele alınan bu bölümde ilk başlıkta, bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatronun araçsallaştırılmasının Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisinde yer alan katılımcılardaki yansımalarının neler olduğu tartışmaya açılacaktır. İkinci başlıkta da tiyatro aracılığıyla topluluk içerisinde yer alan kadınlarda meydana gelen değişimlerin ve dönüşümlerin özel alana ve yakın çevreye olan yansımaları ele alınacak; son başlıkta ise toplumsalı dönüştürebilme gücü olarak tiyatronun araçsallaştırılmasının kamusal alandaki görünümü Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun çalışmalarıyla birlikte değerlendirilecektir.

3.3.1. Bir Bilinç Yükseltme Pratiği Olarak Katılımcılara Yansımalar:

Ankara Tiyatro Öteyüz kadınları ile birlikte yapılan görüşmelerde tartışmaya açılan sorgulama alanlarından ilki, bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatronun kullanımının kendilerindeki yansımalarının neler olduğu üzerinedir. Tiyatro aracılığıyla kadınlarda meydana gelen değişimlerin neler olduğu hakkında yapılan konuşmalarda ön plana çıkan ortak vurgu ‘özgüven’, ‘kendini tanıma ve bulma’ ve bu çalışmaların bir ‘terapi’ özelliği taşıması olmuştur:

Bende ne oldu, özgüven. Biraz daha hayata karşı rahat duruş, kendini bulma. Aslında bu çalışma daha çok şey diye düşünüyorum: herkes kendini buluyor. Herkes bir şeyler aldı, hepimiz bir şeyler aldık ama

bende bayağı değişiklikler oldu. Ben öyle hissediyorum. Ben çok sessizdim, şimdi hiç susmuyorum. Onu sağladı, çenemi düşürdü. Daha rahat oldum hani fikirlerimi açıkça... Hani nasıl diyeyim, çekingen bir yapım var, hala da var ama eskiye oranla daha farklı. Daha az çekingen daha rahat ifade etme var diyeyim (G2).

Kendime dair de en net olan şey, velilerimin karşısındayken bile titrerken, sahnede olmak ve orada söz söyleyebilmek çok başka bir duygu gerçekten. 'Evet', diyorsun yani bir değişim oluyormuş. Özgüven güzel bir şey (G1).

O doğaçlamalarda çok güzel günlerimiz geçti arkadaşlarla ve eve o kadar dingin gidiyorduk ki çalışmalarından sonra, bir hafta götürüyordu o bizi. Bir hafta boyunca onun hafifliğiyle geçiriyorduk bir haftayı hem evde hem işte (...) hem de tiyatroda, halkevinde... (G4).

Birbirimizi görürken işte müziklerle karşılıyoruz; terapini almışsın yorgun da gitsen eve terapiden çıkmış gibi rahat yürüyorsun (G5).

Terapiydi gerçekten. Kendi özelim olarak yaşadığım panik atak rahatsızlığımı buradaki özellikle de sevgili arkadaşım ... (G1'in) beni zorla bu çalışmalara itmesi ile bu çalışmalarla atlatmamda yardımcı oldu (G6).

'Terapi' vurgusunu yapan bir başka katılımcı, çalışmalara katılmanın neden bir terapi niteliği olduğu konusundaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

Hepimiz için bir terapiydi orası bir nevi. Kimseye hatta kendine bile itiraf edemediğini bile paylaştığın bir şey. Örneğin okumuş, çalışan bir kadın fiziksel şiddet gördüğünü kendi de kabul etmiyor, kendi bile kabul etmez ki paylaşınsın ve bu durum bunalım getirir, gibi. Bir sürü şey var buna benzer. Bunu ... (bir zamanlar topluluğun katılımcılarından olan bir kişi) arkadaşımızda da gördük, bize nasıl geldi bilmiyorum ama ilk geldiğinde hastaneye yatacağı, psikolojik tedavi görecekti. Kadıncağız da daha önceden yatmış birkaç ay, sıkıntıları var hatta. Biz ona 'Birkaç ay bizimle çalış ihtiyac

hissedersen tabii ki git yat, hani bir dene...' filan demiştik. O yıl hastaneye yatmayı bırak, ilaçları bıraktı sonra. Kendisiyle karşılaştığımızda da söyler, 'İlk defa ilaçsız bir yıl geçirmiştin uzun yıllar sonra!' demişti (G2).

'Kendini bulma' ve 'kendini tanıma' da vurgu yapılan diğer unsurlar olmuştur:

Ben de şey olarak görüyorum Öteyüz'ü, bir deniz olarak gözükiyor gözüme benim ilk zaman. Ben hiç denizi görmemiş yüzme bilmeyen birisiydim ve beni o denizin ortasına attılar. Ben o denizde yüzmeyi öğrendim. O şeyden kurtulmayı öğrendim, çıktım yani, yüzmeyi öğrenerek karaya çıktım. Bu başlangıç benim için (G9).

Bakmak farklı, görmek farklı. Farkı fark ediyorsunuz bu çok önemli. Kendinizi fark ediyorsunuz, eksikliklerinizi, fazlalıklarınızı (G5).

Mesela sorgulamayı öğretiyor bize, farklı pencereden bakmayı öğretiyor. Sorgulamaya başladığın an çok güzel şeyler öğreniyorsun kendinle ilgili. Hani evet depresyonlara giriyorsun, bir şeyler oluyor ama sağlam çıkarsan çok daha net oluyorsun. [...]. Güzel çalışmalardı hani kendini buluyorsun, kendin tanıyorsun seni (G2).

Benzer şekilde, tiyatronun kendisinde yarattığı sorgulamaları ve bu sorgulamaların beraberinde getirdiği kendini tanıma sürecini ifade eden bir başka katılımcının deneyimi şöyledir:

Zaten bu çalışmanın içinde olunca, bir süre sonra o çalışmanın içinde olunca, kendine bir bakıyorsun. 'Allah Allah' diyorsun, 'yani ben ne yapmışım?'; kendine dönüp kendini sorguluyorsun. Mesela ben bir süre kendimi sorguladım ki ben kendimi çok özgür, çok rahat ifade edebilen birisi olarak görürdüm. Aslında öyle değilmiş. Tam tersine hiç kendimi ifade edememişim ve bu çalışmanın içinde olduğum bir süre sonra, yani bir zaman geçtikten sonra, kendimi çok sorguladım. Gerçekten onu sorgulama süreci de bana sıkıntı vermişti, yani: '... (kendisine seslenmekte), sen ne kadar yanlış şeyler oynamışsın ya da kendini ne kadar yanlış özgür hissetmişsin ya da kendin ne kadar bir şeyleri ifade etmeye çalışmışsın.' Oysaki öyle değilmiş. 'Ben neler

yapmışım, ben neler yapmışım...' diye uzun bir sorgulama geçirdim. Çalışma, o sorgulamayı verdi bana. Ondan sonra kendini acımasızca eleştiriyorsun. Sorguluyorsun. Ama tabii o sorgulamanın bana inanılmaz yararı oldu. Kendimi gördüm, hani aynada kendini görme gibi bir şey kullanırlar ya, ben o zaman kendimi fark ettim (G8).

Sorgulama ve farkındalık, kendini tanıma sürecine eklenen deneyimler olarak durmaktadır:

Mesela ben o zamana kadar kendimi sorgulamamışım ya da sorumluluklarımı sorgulamamışım. Öteyüz ile birlikte oluşan süreçtir bu (G1).

İnsanlar tiyatroyla sorunlarının farkına varıyorlar. Ya bu, çok güzel bir şey! Çünkü aslında hayat bir tiyatro, tiyatro bir hayattır öyle görmek gerekiyor herhalde. Her birimiz birer tiyatroyuz, hayatız. Farkına varmak belki de, sanatla farkına varmak (G11).

Bu anlatılar göstermektedir ki Ankara Tiyatro Öteyüz kadınları tiyatro aracılığıyla sorgulama yaparak kendilerini tanıma ve bulma sürecine girip yaşamış oldukları sorunlara ilişkin de farkındalık geliştirmişlerdir. Nitekim bu sorgulama sürecinin benlikleri üzerinde değişimler yarattığı da ifade edilmiştir. Aynı zamanda bu değişimi, kendilerini ve düşüncelerini başkalarına karşı daha iyi ifade etmede ve özgüven konusunda belirtmişlerdir.

Bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatronun kadınların gündelik hayat pratikleri, kadınlık deneyimleri ve bu deneyimler içerisinde kadın olmalarından ötürü yaşadığı sorunların farkındalığı üzerindeki etkileri de toplulukla yapılan görüşmelerde ele alınmıştır. Bu görüşmeler doğrultusunda kadın olarak gündelik hayat içerisinde, örneğin aile ve iş yaşantısında veyahut yakın çevrelerinde vb. yaşamış/karşılaşmış olduğu sorunların neler olduğu tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma çerçevesinde katılımcılardan biri gündelik yaşam pratikleri içerisinde yaşamış/karşılaşmış olduğu sorunlar konusunda şunları belirtmektedir:

Yaşamın her alanında içselleşmiş, öğrenilmiş erk düşünce ve davranış biçimleri ile karşı karşıya kalmak birçok sorunu da beraberinde getiriyor. Toplumun kadına biçtiği roller, ev yaşamında eşitlikçi yaşamdan öte yardımcı eş, çevrede özgürlüğe attığın her

küçük adımda baskıcı, rahatsız etmek üzerine söylemler ki bunu kısıtlanmış yaşamı fark etmeyen kadın ve erkekler el ele vererek yapıyor. Eğitim alanı olan iş yerinde en çok rahatsız olduğum nokta ise öğrenilmiş ya da öğretilmiş, kadına dair erk dilin devamını sağlama derdinde olan, bunu niyetle açıklamaya ve directmeye devam eden söylemler (G1).

Aynı tartışma noktasında bir başka katılımcı ise aile ve iş yaşamında karşılaştığı sorunlar üzerine “İş arkadaşlarımın hemen hemen hepsi erkek ve düşünce, sosyal olarak farklı yapılarda olmamız aramızda iş konusu dışında tamamen bir duvar örmekte... Aile[de] para kazanması gereken ama eve giriş saatini aksatmayacak (kendisini kast etmekte) ve (çocukluk hayalim olan tiyatro) bu tiyatro topluluğu ile çalışmalarımı onaylamayan diktatör bir ev yöneticisi...” (G7) ifadelerini kullanarak; çalışma yaşamının cinsiyetçi yapısının altını çizmekle birlikte özel alan içerisindeki erk alanlarına, eril tahakküme, iktidar ilişkilerine, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine dikkat çekmektedir. Benzer şekilde özel alan içerisinde kadının toplumsal cinsiyet rollerine, bu rollerin kadının kendi yaşamı üzerindeki kısıtlayıcı niteliğine ve iş yaşamında kadın olmaktan kaynaklı yaşanan sorunlara değinen bir diğer katılımcı konuyu kendinden ziyade genel olarak kadınların deneyimleri üzerinden ele almaktadır:

Kadın olmak bu ülkede hatta dünyada başlı başına büyük bir sorun. Aile içinde kaç kişi varsa bu anne, baba, koca, çocuklar, kardeşler vs. hepsinin annesi oluyorsun. Bu durum ağır bir sorumluluk yüklüyor. Kadının bulunduğu ortamındaki yaşayışı; yaşamı üstlenen, devam ettiren ve düzenleyen büyük bir sorumluluk yüklüyor. Çok ezici bir durum! Zaman zaman nefes almakta bile zorlanırsın. Çalışma yaşamında mesleğin getirdiği sorumluluklar, iş yaşamında kadın olmaktan kaynaklı baskı, taciz ve tehditlerle ezildikçe ezilirsin. Çünkü cinsiyetçi bir bakış ağırlıkta olduğu için. Ayrıca iş yerinde gelir adaletsizliğiyle yüz yüze kalırsın (G8).

Benzer şekilde kamusal alandaki kadın algısına, tacizlere ve kadının toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çeken bir başka katılımcı, gündelik hayat içerisindeki kadınlık deneyimlerini şu şekilde özetlemiştir:

Gündelik yaşamda dahi kadının yaşayabileceği birçok problem var. Örneğin, bir kadın evinden dışarı çıktığında karşı taraftaki vatandaş, kadını ilk olarak kıyafetiyle değerlendirir. Çünkü bazı zihniyetlere göre kadının giydiği, giymekten mutlu olduğu, kendini güzel hissettiği bir etek bir buluz, karşı tarafın gözünde kadına bir damga yapıştırır. İşine giderken bindiği bir otobüste kadını cinsel obje olarak gören birçok zihniyet... Hele ki kadın suskun, pasif bir karaktere sahip ise daha da ileriki seviyelere gidebilecek tacizler... İşine gittiğinde iş arkadaşlarından göreceği tavırlar... Bunlar hemen hemen birçok kadının günlük yaşayabileceği problemler. Çünkü özellikle Türkiye’de kadın, bir elektrik süpürgesi, çamaşır makinesi, cinsel bir obje ya da her erkeğe boyun eğmesi gereken bir köle... (G6).

Kadın olarak yaşamış/karşılaşmış olduğu sorunları kendi deneyimleri üzerinden dile getiren bir başka katılımcı ataerkil toplumsal yapının etkilerini ve tüm bunlara karşılık durduğu noktayı şu şekilde tasvir etmiştir:

Kadın olarak yaşanan problemlerim her yaş döneminde katlanarak çoğaldı. [...] On sekiz yaşında evlendim, aşk evliliği olanından. Farklı kültürlerden olunca ilk sorun burada başladı. Gelenekler farklı, yemek farklı, beğenip beğenmeme konusu bile farklı. Kalabalık, ataerkil bir aileye gelin gittim. Kocamın dedesi ağa, düzen de ağa düzeni. Tabii ben de büyük bir ailede büyüdüm fakat evin en küçüğü olduğum için el bebek gül bebek büyüdüm. Tabii koca kapısı derler ya tam da o kapı. İş bilmezsin, aş bilmezsin sorun... Serde de sevda dayan yüreğim dayan. Köy kökenliler, ben şehirli. Uzun süre köyde yaşadım. Hep kendini beğendirme, en iyisini yapma, hızlı olma, az uyuma... Kocaman bir ailem oldu. Çocuklarım olacak, çok güzel yetiştireceğim telaşesi. Herkesi sevdim! Beni de çok sevdiler zannettim, çünkü diğer duygum gelişmemiş. Bilmiyorum, entrika zekâsını düz düşünüyorum. Bayağı bir ezildim, köyde düşük yaptım. Ama inatla yola devam ettim. Büyümeye de başladım. İş derdi hiç bitmedi. Çalış, kazan, getir, evle uğraş, çocuk bak. Ha bir de evimde hep misafir; hasta olan, okumaya gelen, gezmek isteyen bende. İş hayatı da zorlu... Taciz, maaşın yatmaz, iş yerinde çekişmeler. Sık sık iş değiştirdim. Bu arada çocuklarım büyüdü, okudu, düzen kurmaya

başladı. Problemlerim hala katlanarak çoğalıyor. Ama ben de katlanarak büyüyorum (G15).

Katılımcılar gündelik hayat pratikleri içerisinde kadın olarak yaşamış/karşılaşmış oldukları problemlere ilişkin ataerkil sistem ve düzende yaşamının zorluğuna, erk düşünce ve davranış biçimlerinin ve bunların oluşturduğu eril katmanların gündelik hayat içerisinde her alandaki varlığına yani hem özel alan hem de kamusal alandaki görünümlerine dikkat çekmektedirler. Bunların yanında toplumsal cinsiyet rollerine, bu rollerin hemen hemen her alanda oluşturduğu toplumsal cinsiyet hiyerarşisine, cinsiyetçi bakış açısının gündelik hayat deneyimleri içerisinde söylemler ve kültürel kodlar aracılığıyla nasıl meşrulaştırıldığına vurgu yapıldığı görülmektedir. Ayrıca kadın bedeninin metalaştırılmasına, bedenin dokunulmazlık hakkının ihlal edilmesine, kadın bedeninin eril hazza ve bakış açısına sunulmasının kadınlar üzerinde yarattığı baskılayıcı duruma işaret edilerek kendi tecrübelerinden de hareketle vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu kadınlarının kendi gündelik hayat pratikleri içerisindeki kadınlık hallerine ve kadınlık deneyimlerine yabancı ya da uzakta olmadığını söylemek mümkündür. Bu nedenle bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatronun kullanımının kadınların kendi kimlik, benlik ve beden algıları üzerinde farkındalık yaratmış olması da söz konusudur.

Kadın olarak gündelik hayat pratikleri içerisinde kendi adına sorun yaşamadığını “*Şu an emekliyim, evli değilim... Kadın olmaktan dolayı bir problem yaşamıyorum*” (G5) ifadesiyle dile getiren bir katılımcı Türkiye’de kadınlık deneyimleri konusundaki görüşlerini ise şu şekilde ifade etmiştir:

Türkiye’de kadın olmak zor... İkinci sınıf bile olunamıyor bazı yörelerde. Gerek şehirlerde gerekse kırsalda şiddete uğramak kaçınılmaz onlar için. Erk ve egemenler açısından (erkek) ötekiler zaten. Koruma aldatmacası altında her türlü zulme maruz bırakılıyorlar. Şiddet, taciz, tecavüz, mobbing, aşağılama, hakaret, insan yerine konulmama onlar için gibi sıradanlaştırılıyor ve ne yazık ki kanıksanıyor birçok kesimde... Hepsini de reddediyorum tabii ki (G5).

Burada dikkat edilmesi gereken bir husus, Türkiye’de kadın sorunlarının varlığının farkındalığı yanında bu sorunlar üzerindeki farkındalığın ‘görece’

oluşudur. Nitekim bu göreceliğin, daha bütüncül bir yaklaşımla ele alındığında ‘kadın sorunu’ olarak kabul edilen yaygın görüş ile ‘kadın sorunlarına’ bakış açısı ile feminizm arasındaki ilişkinin kurulmasındaki problemlerdir.

Toplumdaki ‘kadın sorununa’ ilişkin genel algının izleri kendisini ‘kadın sorunu’ kavramında göstermektedir. Bu kavram, kadını ‘mağdur’ olarak konumlandırırken bir yandan da bu konumla baş etmesi gereken, bunun tek muhatabı ‘kadınmış’ gibi bir algıyı yaratmaktadır. Nitekim bu algı beraberinde salt kadının mağduriyetinden kurtulması, kurtulması için gereken çabaları ve bu çabaların hangi alanlarda olduğunun belirlenmesini de getirmektedir. Bu nokta, kadınların gündelik hayat içerisinde yaşadığı sorunların kaynağında sadece ‘maddi eşitsizlik’ ilkesi varmış gibi algıyı da pekiştirmektedir. Bu algı, daha çok Liberal feminizmin argümanlarına yakın durmakla birlikte, beraberinde Liberal feminizmin dışındaki çeşitli feminizmlerin ortaya koymuş olduğu argümanları da kadınların gündelik yaşam içerisinde yaşadığı/karşılaştığı sorunlar karşısında kıyısallaştırmayı ve göz ardı etmeyi getirmektedir. Bu durum da, feminizmin ve feminist mücadelenin ön plana çıkardığı ataerkil sistem ve ataerkillik, toplumsal cinsiyet, ayrımcı ve ötekileştirme pratikleri, cinsel politika, heteroseksizm vb. gibi unsurların görünmez kılınmasına sebebiyet vermektedir.

Nitekim bunların yanında ‘kadın sorunu’ kavramına ilişkin olarak bu sorunların kimler tarafından belirlendiği sorusu da düşünülmesi gereken noktalardan birisidir. Çünkü bu soruya ilişkin verilecek cevaplar Türkiye’deki devlet politikalarının niteliği, durumu, yeterli olup olmadığı noktasında bizleri düşünmeye sevk edeceği gibi feminist siyasetin devlet politikalarının dışarısında nasıl bırakıldığı gerçeğini de açığa çıkartacaktır. Türkiye’deki kadın sorununa ilişkin algıyı, bakış açısını belirleyen etmenlerin içerisinde feminist politika ile devlet politikaları arasında kurulamayan ilişki ile birlikte günümüz iktidar yapısının niteliği, bunun yanında da Türkiye’deki kadın hareketi ve feminist mücadelenin gelişim aşamaları, bu gelişimin niteliği de yer almaktadır.

Feminizm ile ‘kadın sorunları’ arasındaki ilişkinin kurulamaması, bir diğer ifadeyle feminizmin kadın sorunu karşısındaki duruşunun getirdiği farkındalığa sahip olunmaması Türkiye’deki kadın sorunlarına ve kadınların durumuna ilişkin görüşlere de sirayet etmektedir. Nitekim bu durum, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisinde yer alan katılımcıların görüşlerinde de gözlemlenmektedir:

Türkiye’de kadın sorunu hiç bitmez. Her geçen gün de çoğalır. Ataerkil falan demeyeceğim. Kadınların kendileri buna izin verdikleri sürece bitmeyecek. Çözüm bizlerde. Nasıl ki dayatmayı, doğru yolla hareket etmeyi öğrenirsek bu işi çözmeye başlarız. Kadınlar farklı bir yönetim oluşturmuşlar, alttan çalışıyorlar. Unutmayalım ki erkekleri biz büyütüyoruz. Hızla tesettür, tarikata giren kadın sayısı artıyor. Benim en yakınımıdaki kişiler bile kaymaya başladı. Bunu da çok iyi bir şey yapmış gibi kadınlar savunuyor (G15).

Türkiye’de kadın ya yaşadıklarına boyun eğer, susar ya da başkaldırır, düzene isyan eder. Bu karşı tarafın işine gelmediği için, isyan eden kadın her zaman kötüdür. Ama kadının bu şekilde değerlendirilmesinin sebebi de gene bir kadındır. Şöyle ki; bir erkeği yetiştiren gene bir kadındır. Oğlunun sünneti bir şenlik, bir düğünken; kızının âdeti, regli utanılası ayıptır. Kimse duymaz. Erkek çocuğu gezmede, tozmada, bir kadının canını yakmasında ve buna benzer her şeyde haklıdır. Oğluna kadının değerini anlatarak büyüten annelerin Türkiye’de çok az olduğunu düşünüyorum (G6).

Bizim toplumumuzda ya da gelişmemiş tüm toplumlara baktığımızda yıllardır söylediğim ve düşündüğüm, kadının eğitilmemesi ve bilinçlendirilmemesidir. Ve en önemlisi kadının ya da erkeğin benmerkezci yetiştirilmesi... İnsan yetiştirmek, saksıda çiçek yetiştirmek olmadığı için, çocuk doğurduğu için ve ne yazık ki yola çıkıp nereye gittiğini bilmeyen insanlarımız olduğu için... Bilinçli eğitim, eğitim, eğitim (G7).

Bu ifadelerden de hareketle, topluluk içerisinde yer alan kadınlardan bir kısmının Türkiye’deki kadın sorununa ve kadınların durumuna bakış açılarının Liberal feminizmin argümanlarına, özellikle kadının bilinçlenmesi ve eğitilmesi noktasında yakın durduğunu söyleyebilmek mümkündür. Ancak burada daha da dikkat çekici nokta, kadın sorunlarına ilişkin görüşlerde Türkiye’nin modernleşmesinde kadına bir görev olarak yüklenen ‘eğitimli annenin yetiştireceği bilinçli yurttaş’ algısının ön plana çıkmasıdır. Bu noktadaki algının kadının kimliği üzerinden değil, modernleşme ile birlikte ‘modern yurttaş kimliği’ ve onun yükümlülükleri üzerinden tanımlanıyor olmasının altı çizilmelidir. Nitekim katılımcıların ifadelerindeki insan kavramına ve muhafazakârlığa yapılan vurguda,

Türkiye’deki kadın sorununa ilişkin görüşlerin feminizm, feminist mücadele ve feminist politikadan ziyade bir kadın hareketinin uzantısı olarak düşünüldüğü gözlemlenmektedir. Ancak burada unutulmaması gereken bir diğer unsur ise bugün kadın sorunları içerisinde hala daha kadınların eğitime erişiminde, çalışma yaşamına ve siyasete katılımında veya siyasette temsilinde vb. sorunların devam ediyor olmasıdır. Fakat bunun nedenleri sorgulandığında ve bu sorgulama sonucu elde edilecek cevaplarda bize yol gösterici olan feminist bilincin de ön plana çıkarılması önemlidir.

Tam da bu noktada aynı konu üzerine yani Türkiye’de kadın sorunu ya da kadınların konumlarına ilişkin sürdürülen tartışmalarda bir başka katılımcının bakış açısı dikkat çekicidir:

Küreselleşme ve iletişim alanlarındaki değişimle birlikte ülkemizde yaşanan kadın sorunun da farklılık gösterdiğini düşünüyorum. Kadın sorununun en büyük engeli olan cehalet, eğitimsizlik için devlet olumlu hiçbir adım atmayıp tersine güçlendirirken bahsettiğim unsurlarla kadın geçmişe göre daha hızlı durumu fark etmekte, tepki verdiğinde, ses çıkardığında ya da karşı geldiğinde yaşam hakkı başta olmak üzere birçok sorunla karşılaşma oranı artmakta. Çünkü erk buna tahammül edememekte. Ve kadının farkındalığı ile birlikte örgütlenme de artmakta. Bugün ağır bedeller ödense de yeni yaşam biçimlerinin de etkisi ile kadınların daha hızla eşit yaşam adımlarının hızlanacağını düşünüyorum (G1).

Tartışmayı kadının cinselliği, buna yöneltilmiş olan ataerkil kodlar üzerinden yapan bir diğer katılımcı Türkiye’de kadın olmayı şu şekilde açıklamıştır:

Toplumumuzda kadın deyince akıllara cinsellik gelir. Kadın ülkenin namusu olur. Namus, kadına yöneltilen en büyük şiddettir. Giyimin, kuşamın, kahkaha atman, ağlaman, çığlık atman vs. Bu davranışlar sürekli seni aşağılayan söylemlerle ortaya çıkar. Hele kadın dul ise başlı başına büyük bir sorun. Her girdiğin toplulukta gözler senin üzerindedir ve ağır bedelleri vardır. Birçok kadın bu durumu bildiği için boşanmaktan korkar. Ailesi, kardeşi, babası, kocası, çocuğu yani akraba ve konu komşu buna dâhil olur. Aile içi şiddete ve

kabadayılığa maruz kalır. Daha sonra sorunlar sarmallaşır. Kadının okuması ve iş hayatına atılması bile büyük bir sorundur. Çünkü kadın, okur ve çalışmaya başlarsa para kazanacak. Kazanç elde ederse güçlü olacaktır. Bu durum ataerkil bir toplumda tehlike olarak görülür (G8).

Buradaki ifadelerde Türkiye’de kadın sorunu ve kadınların konumlarına ilişkin görüşler daha farklı bir boyutta ele alınmaktadır. İfadelerde kadının toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollere ilişkin olarak toplumda ikincilleştirilmesi, kadın bedeninin ve cinselliğinin denetim altına alınması, kadının özel ve kamusal alandaki konumuna değinilmesi ve bunun altında yatan ataerkil sisteme vurgu yapılması önemlidir. Bunun yanında bugün küreselleşmeye bağlı olarak kadının toplumdaki konumun ve küreselleşmeyle birlikte kadın soruna ilişkin değişen politikaların altının çizilmesi de söz konusu olmuştur. Bu sebeple buradaki görüşlerin ataerkil sisteme ve düzene, cinsel politikaya, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine, küreselleşmeye bağlı olarak değişen devlet politikalarına değinmesi açısından Liberal feminizmin argümanlarından uzaklaşıp aksine çeşitli feminizmin argümanlarına yaklaştığını söylemek mümkündür. Bir diğer ifade ile Türkiye’deki son otuz yıldır ivme kazanan feminist hareket, feminist politika ve mücadelenin bakış açısıyla kadın sorununa veya kadınların konumlarına ilişkin açıklamalar getirildiği görülmektedir.

Türkiye’de kadın sorunu ve kadınların konumlarına ilişkin açıklamalarda katılımcılar açısından görüş farklılıkları bulunmaktadır. Bu görüşlerde Liberal feminizmin, Radikal ya da Sosyalist feminizmin tartışmaya açtığı argümanların izlerine rastlanılmakta; bir kısım katılımcı, kadın sorununu kadın hareketi üzerinden değerlendirirken bir kısmı ise aynı konuyu feminist politika ve feminist mücadele üzerinden ele almaktadır. Sorunun kaynağına ve çözümüne ilişkin olarak ortaya çıkan tüm farklı bakış açılarına karşılık katılımcılar arasında Türkiye’de kadın sorunlarına ve kadınların ezilen konumuna ilişkin güçlü bir farkındalığın olduğu açıktır.

Bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatroyu kullanan ve aynı zamanda tiyatro eylem pratiği de feminizmle buluşmuş olan Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu ile tartışmaya açılan bir diğer konu ise ataerkilliğe ve feminizme ilişkin görüşler üzerinedir. Bunun akabinde kendi kadınlık deneyimlerini, konumlarını ataerkillik ve feminizm bağlamında nasıl değerlendirdikleri tartışmaya açılmıştır.

Nitekim tartışılan bu konular çerçevesinde elde edilen bulgular da çeşitlilik göstermektedir.

Feminizme ilişkin açıklamalar ve algılar şu şekildedir:

Feminizm... Her kadının hayalinde sevilme, saygı duyulmak, takdir edilmek, iltifat duymak vardır. Ve hemen hemen her kadın bunları bekler. Bu hayallerle, bu beklentilerle başlar her şey. Ve sonunda hayal kırıklığı, gözyaşı ve canı yanmış bir kadın... Canını yakan adama nasıl öfke duymaz ki? Feministliğin altında kalbi kırık kadınların ve gözyaşlarının olduğunu düşünüyorum (G6).

Feminist mücadeleyi tek başına kurtuluşa yeterli bulmuyorum. Bir ivme kazandırdığını da yadsımıyorum. Her kadın doğuştan bilmeden feminist yanlar taşır. Ben kurtuluşu kadın-erkek birlikte vereceği mücadelede görüyor, ona inanıyorum. Elbette ataerkilliği, erk olma hallerini reddediyorum. Daha doğrusu bütün 'erk(ek)lik' hallerini onaylamıyorum. Yaşamı da, mücadeleyi de birlikte kucaklamaktan ve yol arkadaşlığı yapmaktan yanayım. Kendi yaşamımı böyle tuttum, böyle götürüyorum (G5).

Feminizm kadın hareketi, kadınların yaşamındaki eşitsizliklerin ortadan kaldırılması için verilen mücadeledir, kadın bilincinin arttırılmasıdır. Keşke ki bütün kadınlar feminizm hakkında bilgi edinebilseler. Ne yazık ki ülkemizde algı çok farklı, erkek düşmanlığı gibi... Ben bu düşünceyle geç tanıştığım için üzgünüm. Ataerkillik, ülkemizde ya da diğer toplumlarda erkek otoritesine dayanan düzendir. Bu düzende tamamen erkeklerin üstünlüğü ve fikirleri yer alır. Bu ataerkil sistemin bozulmaması için de büyük çaba harcarlar. Kadın cinayetleri, şiddetler, tecavüzler, tehditler, ölümler, baskılar kadınlar üzerinde uygulanır. Elbette ki kadın olarak ataerkilliğe şiddetle karşıyım. Yaşamımda da karşı koymaya çalışıyorum (G8).

Feminizm bugün en gelişkin düşünme yaşam biçimi diyebilirim ki bir yedi-sekiz yıl önce erkek düşmanlığı olarak biliyorduk. Sosyalizmin, eşitlik ve emek kavramlarının üstünde 'görünmeyen, göz ardı edilen'

emeği de anlamlandırıyor. Ataerki konuşmak bile beni deli ediyor diyebilirim (G1).

Feminizme anaerkillik olarak bakmıyorum. Feminizm kadının, karşı tarafın cinsiyeti ne olursa olsun durması gereken noktada kendi çizgisiyle (eğitim, bilgi, kültür vs.) durmasıdır. Ataerkillik ya da anaerkillik, insanlığın başlangıcı ile zamana, topluma ve durumlara göre değişiklik gösterse de, görünen ya da benim gördüğüm, kadının maddi gücüyle kendi gücünün birleşmesiyle, anaerkilliğin babaerkilliği her zaman yönetmesidir. Kadının maddi ya da manevi güçsüzlüğü ataerkilliğin ön plana çıkmasına neden olur (G7).

Feminizme bakış açım biraz farklı. Ben feminist bir kadınam ama ataerkil düzende yaşıyorum. Feminizm üzerine uzun bir araştırma yapmıştık halkevcı kadınlarla (Öteyüz içerisinde yapılan tartışmalar kast edilmemekte). Bütün akımlarını okuduk. Hiçbiri Türk kadınına uymuyor. Akımlardan yola çıkarak bazısında erkek sevilmiyor, bazı da evliliğe karşı, dokumuza ters. Biz de Türk feministini bulduk. Evlenelim, doğuralım ve de eşit yaşayalım. Yalnız bir ayrıcalık tanıyoruz kendimize. İstersek doğuralım beden benim kime ne. Ataerkil düzene gelince, düzeni bozuk, kalabalık ailesi güzel, güven veriyor. Laf aramızda orda da alttan kadın yönetiyor (G15).

Buradaki bulgulardan hareketle katılımcıların feminizm ve ataerkillik konusundaki görüşlerinde farklılıklar görülmektedir. Kimi katılımcıların görüşleri feminizme yaklaşamazken, kimi katılımcıların görüşleri de feminizmin pek çok argümanı ile örtüşmektedir. Bu görüş farklılıklarının doğmasında etkili olabilecek sebepler arasında feminizmin, feminizmin argümanlarının ve feminist mücadelenin anlaşılması, kavranabilmesi, içselleştirilmesi, benimsenmesi sürecinin yeterli olmaması bunun yanında bu sürecin de zorlu ve çetin olması sıralanabilir. Dolayısıyla bu durum da beraberinde kavramlar ve bu kavramlara ilişkin karmaşayı da getirmektedir. Bu karmaşa hali söz konusu olduğunda, bu kavramlar ve anlamlara ilişkin sorgulamaların toplumsal gerçeklik karşısında konumlandığı durumdaki görünümünün fark edilmesinde sıkıntılar, gecikmeler ve sıkışmışlık da oluşmaktadır. Nitekim kendi kadınlık konumlarını ve deneyimlerini ataerkillik ve Türkiye'deki kadın sorunu çerçevesinde nasıl

değerlendirdikleri konusu tartışmaya açıldığında da bu durum daha da belirginleşmekte ve netleşmektedir.

Bu konuya geçmeden önce üzerinde durulması gereken bir husus, yukarıda ifadesi yer alan bir katılımcının (G15) vurguladığı kültürel doku meselesidir. Elbette, feminizm ve feminizmin argümanlarına ilişkin kuramsal temelde yapılan tartışmalar; tartışmanın yöntemi, yolu ve yürütücüsü noktasında da farklılıklar gösterir. Toplumsal cinsiyet bakış açısına ve feminist bilince sahip, bu bilinci içselleştirmiş, benimsemiş ve gündelik hayat pratikleri içerisindeki görünümüne eleştirel olarak bakabilmiş bir kişinin, bu tartışmanın yürütülmesinde izleyeceği yöntem ve yollar ile toplumsal cinsiyet bakış açısına ve feminist bilince sahip olmayan kişilerin yürüteceği tartışmanın yöntem ve yolları arasında farklılıklar olacaktır. Ancak bu nokta bir kenara bırakılacak olursa, feminizm tartışmaları içerisinde Türkiye’de feminizmin türünün bir karşılığını bulamama durumuna ilişkin kültürel dokuya, yapıya ters gelen bakış açısı aslında tam da reflektif bir ataerkil tepki olarak durmaktadır. Yani bir toplumsal yaşamın kültürel yapısı ile ataerkil düzeni birbirlerinden bağımsız olarak düşünebilmek söz konusu değildir aksine feminist mücadelenin sürdürüldüğü alanlardan birisi de ataerkil sistem etrafında şekillenen cinsiyetçi ve eril zihniyetin meşrulaştırılmasına ve sürdürülmesine etki eden kültürel yapıdır. Bu nedenle, feminist mücadeleyi kültürel yapıya katılımcının ifadesiyle ‘dokuya’ hiç dokunmadan sürdürebilmenin imkânsızlığı da ortadadır. Dolayısıyla buradaki ifadelerden yola çıkarak feminizmin, “kültürel yapıya ters olması” söylemi tam da toplumsal direnç/baskı mekanizmalarından birisi olarak değerlendirilebilir. Nitekim “bir feminist olarak ataerkil bir düzende yaşamak”, bu düzenin sirayet ettiği her dokuya/zihniyete/söyleme/pratiğe karşı mücadele içerisinde olmayı da beraberinde getirir. Fakat unutulmaması gereken şey, bu mücadelenin bireylerin gündelik yaşam pratikleri içerisinde doğurduğu sıkıntıların aşılma süreci, gündelik yaşamın hemen hemen her alanında bu eril düzenin kendisini toplumsal direnç/baskı mekanizmaları ile birlikte hissettirmesi ve göstermesi ‘azap ve mutsuzluk verici’ olduğundan dolayı (kimi katılımcılar bu şekilde ifade etmiştir) feminist bilincin direnme ve mücadele gücünü kıran bir durumu da yaratmaktadır. Bu da, bireylerin bir noktada ataerkil sistem ile işbirliği yapmasına bir diğer ifadeyle direnme stratejilerinin üretilmesine yol açmaktadır. Bu direnme stratejilerinin üretildiği noktada dikkat edilmesi gereken; feminizmin esnekliğinin, yani yerele ve ihtiyaca göre şekillenebilir esnekliği ile ataerkil pazarlığa otur(tul)ma arasındaki farktır.

Ataerkil düzen karşısında feminist bilinç, bu düzene ilişkin eleştirel olduğu gibi de bu düzenin katmanlarını değiştirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Ancak ataerkil pazarlık, bu değiştirme ve dönüştürme çabasından uzaklaşarak, o sistemin devam etmesini sağlamakta ve bu sistemin meşrulaştırılmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla buradaki ifadelerde görüldüğü üzere kimi katılımcıların feminizme ilişkin olarak ürettikleri söylemlerde bu ataerkil pazarlığın izleri görülmektedir.

Topluluğun katılımcılarının ataerkilliği kendi yaşamlarında nasıl deneyimledikleri ve Türkiye’deki kadın sorunu çerçevesinde nasıl değerlendirdikleri konusunda açıklamalar şu şekilde yürütülmüştür:

Ataerkillik ve kadın sorunu çerçevesinde kendi kadınlık durumum, oldukça özgür, rahat kendimi ifade edebiliyorum. Buraya gelmem de kolay olmadı. Emek ve mücadele hala da devam ediyor (G6).

Gerek ev, gerekse iş yaşamında zaman zaman hem idare edilen hem de idare eden konumda oldum. Her iki durumda da insanlığımdan ve de kadınlığımdan ödün vermeksizin gerekenler nelerse yapmaya çalıştım. Elbette zaman zaman zorlandım ama akıl, irade, bilgi birikim ve yaşam deneyimlerimle üstesinden gelmeyi başarıp, dengesine oturttum (G5).

Ataerkil bir toplum ve ataerkil bir ailede yetiştiğim için sürekli bir baskı altında yetiştim. Ama ruhum asi bir yapıya sahip olduğu için sürekli direndim. Öteyüz’le tanışmam ile kendimi olmam gereken yerde buldum. Çocukluk hayalim tiyatro idi ama ben bunu başka bir toplulukla yapsa idim belki de bu kadar mutlu olmayacaktım. Yaşınız kaç olursa olsun ataerkil bir ailede ve toplumda yetişmiş iseniz o toplumdaki bazı kadınların dahi düşüncelerini kırmakta sizden yıllarınız ile birlikte çok şey gider (G7).

Ataerkillik ve kadın sorunu çerçevesinde kendi kadınlık durumumu kadın olmaktan dolayı gündelik yaşamda karşılaştığım sorunlar üzerinde az çok anlattım. Kendi kadınlık durumum hep sallantıda sanırım. [...] On sekiz yıldır resim yapıyorum, on üç-on dört yıldır tiyatro yapıyorum, emekli oldum fakat sonra da hep çalıştım. İki büyük depresyon atlattım. Hala arayış içindeyim. Hayatta ne

yaşarsan yaşa, ne yaparsan yap, hep bir ilerisi olduğunu görüyorsun. Hep koşturup yetişmeye çalışıyorsun. Bugün hem tiyatro, hem resim şimdi de seramik. Belki de bu düzende kendime alan açtım. Bu alanda soluk aldım, dinlendim, sorguladım. Hareket bereket getirdi. Çocuklarım, bu tempoda yaşamaya başlayınca, onlar da uyum sağladı. Oğlum üniversiteyi bitirdi, çalışmaya başladı. Kızım bu sene mezun oldu, yüksek lisansa başlayacak. Onlarda en beğendiğim özellikler sorgulayan, araştıran, mutlu çocuklar olmaları. Geriye bakınca konumumdan ben memnunum. Hiç sızlanmadım, ‘acıların kadını’ oynamadım. Azmettim, kendi ayaklarımın üstünde durdum (G15).

Bu ifadelerle birlikte Simone de Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz kadın olunur” sözünü hatırlatır şekilde bir diğer katılımcının, ailede toplumsallaşma sürecinde cinsiyet farklılıklarını nasıl deneyimlediğine ilişkin ifadeleri dikkat çekicidir:

Karaman’ın bir kasabasında üniversiteye kadar yaşayan, aynı zamanda bugün annemin, babamın, kardeşlerimin orada yaşam biçimlerine tanıklık eden biri olarak ataerkil düşünce ve yaşam biçimini oldukça bildiğimi söyleyebilirim. Henüz altı yaşında arkadaşlarımın kız! olması, bacaklarımı açarak erkek gibi oturmak yerine, yere diz üstünde oturman gerektiği, erkek kuzenlerimle konuşamayacağımı (çünkü erkek), onlara hizmet etme vb. birçok davranışı sergilemem beklendi ve birçoğu hala bekleniyor orada yaşayanlardan. Ağabeyimin sevgilisi ile tanışırken, ablamın sevmediği dayıoğlu ile evlendirilmesine tanıklık ettik. En yoğun emek veren köylü kadın annemin gördüğü şiddete, yok sayılmalarına da. Bunlar yaşam içinde (çoğu zaman farkındalık olmadan) direngenliğimi besledi. Geçenlerde iki haftalık ev içi direniş ile ‘yardımcı değil eşit iş bölümü’ kazanımı elde ettim. Bazen geçmişten bugüne baktığımda çok yol kat edildiğini görüyorum. Bunu en çok çocuklarımın davranışlarını gözlemlediğimde, onlar için olumlu rol model olduğumu gördüğümde, ‘İşte,’ diyorum, ‘öğrendiğin bu yol doğru yol, devam et!’ Elbet kolay olmuyor erkin içinde yaşarken ondan sıyrılmak, izlerini yakaladıkça silmeye çalışıyorsun. Ülkedeki

kadın sorununun da buna benzer bir izlek süreceğini ama kazanacağını biliyorum (G1).

Eril sistemin farkına varan ve farkına vardıkça da mücadeleyi kendisine bir yol olarak seçen katılımcılar açısından bu mücadele çoğu zaman zorlu bir savaşım sürecini içermektedir:

Kadın olarak sorunları ve bu sorunların nereden kaynaklandığını farkına varabildiysem... Asıl sıkıntı ve sorunlar burada sarmallaşıyor ve çatışmalar başlıyor. Şayet sorgulamadan 'Kaderim' deyip kabullenme olursa sıkıntı yok. Bu durum da çatışma yaratmaz. Ben de geç kalanlardan birisi olarak evlilik yaşamımda sorgulamalar ve 'ben de varım, benim de bu yaşama dair düşüncelerim var' deyince sorunlar katmerleşti. Çatışmalar, şiddetli geçimsizlikler ve bu durumun getirdiği tehditler, tacizler, zaman zaman fiziksel şiddetler dozunu arttırdı. Ama büyük bir direnç ve çabayla üstesinden geldim. Bu mücadelem kadın haklarını, sorunlarını irdelememle başladı. 'Direnmeliyim, mücadele etmeliyim!' diyerek devam ettim. Umudumu yitirmedim. Kazanacağımı biliyordum. Bu haksızlıklarla dolu yaşamı hak etmediğimi de çok iyi biliyordum. Önce yaşadığın sorunları herkesten saklıyorsun (aile, arkadaş vs.) Daha sonra güven duyduğun bir dostunla paylaşıyorsun. Güven duymanın çok önemli olduğunu biliyordum. Bu durumu yaşayanlarla ne yaptıklarını, nasıl başardıklarını, hangi mücadeleden geçtiğini uzun uzun konuşuyorsun. Bu konuşma inanılmaz güç veriyor. Dost desteği çok iyi geliyor. Cesaret ve direnç kazanıyorsun. Ayrıca ailemin de desteği çok oldu (G8).

Görüldüğü üzere hemen hemen her bir katılımcının ön plana çıkardığı nokta bugün bulundukları duruma gelebilmek için gerek kendi yaşamlarında gerekse bu yaşamı sahiplenme konusunda yürüttükleri mücadeledir. Ayrıca sürdükleri bu mücadelenin kendi yaşamları üzerinde söz sahibi olmada ve bu yaşama sahip çıkmak konusunda önemli olduğunu da belirtmektedirler. Bu noktada bir bilinç yükseltme pratiği olarak kullandıkları tiyatronun kadınların kendi yaşam pratikleri içerisinde ve kadınlık konumlarına ilişkin değişimler yarattığını söyleyebilmek mümkündür. Bunun yanında görüşmeler sırasında 'ezilen' olarak kadınlık konumlarının farkında olduklarını ancak bu konumu bir 'kader' olarak

görmedikleri, gündelik hayat pratikleri içerisinde yaşadıkları/karşılaştıkları sorunlara karşı da dik durarak bu konumlarını değiştirmek için çaba gösterdikleri aktarılmıştır. Ayrıca kendi kadınlık deneyimlerini ve konumlarını, kişisel bir mesele olarak görmedikleri bir diğer ifade ile ataerkillik ve kadın sorunu çerçevesinden bağımsız olarak değerlendirmedikleri de görülmektedir. Yalnızca, kendi yaşamlarına sahip çıkma, kendi ayakları üzerinde durma ve bu yaşamı sürdürmede yaşadıkları zorluklar karşısında verdikleri mücadeleyi ve gücüyü ayrı tuttukları söylenebilir.

Bahsedilmesi gereken bir diğer husus ise feminizm ve ataerkillik üzerinde yapılan konuşmalara ilişkin belirtilen ifadelerle topluluk içerisindeki kadınların kendi konumlarına ilişkin görüşleri bir arada değerlendirildiğinde; topluluğun genelinin ataerkillik, erk alanları, erk halleri ve ilişkileri üzerinde farkındalığa sahip olduğu ancak bu farkındalık ile feminizm arasında kurdukları ilişkide kopukluk gözlenmektedir. Yani, ifadelerinde ve görüşlerinde ataerkilliğe veyahut eril düzene ilişkin karşı söylemler daha fazla üretilirken; feminizme ise daha mesafeli oldukları görülmektedir. Bu mesafeli duruşun altında yatan nedenlere ilişkin olarak feminizme dair önyargılardan sıyrılama halinin olduğu söylenebileceği gibi feminizmin ve feminizmin mücadele alanlarının tam olarak doğru anlaşılabilmesi, kavranılamaması sıralanabilir. Nitekim feminist mücadele ile ataerkil sisteme karşı olmak arasında bir fark olmamasına rağmen bir kişinin ‘ben bir feministim’ diyebilmesi ile ‘ataerkil düzene ve sisteme karşıyım’ demesi üzerine alacağı tepkilerde yine feminizme ilişkin önyargı ve ön kabuller farklı olmaktadır. Bu çerçevede Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğundaki katılımcıların aslında feminizmin temel argümanlarına ilişkin ifadelerde bulunduğu ancak bunları ifade ederken feminizm üzerinden dile getirmedikleri görülmektedir. Bu nedenle kimi katılımcılarda oluşan farkındalık ve bilincin feminizm ile bağlantısı koparılmakta, feminizmin dışında bir yere konumlanmaktadır.

Bazı katılımcıların kendi kadınlık konumlarını ve deneyimlerini değerlendirirken feminist bilinci ve farkındalığı sürdürdükleri görülmektedir. Nitekim yalnızca kendi kadınlık konumlarına ilişkin değil yakın çevrelerinde yer alan kadınlık konumları üzerinde de bir farkındalığa sahip oldukları, onların konumlarına, deneyimlerine ilişkin de sorgulamalar yaptıkları görülmektedir. Bu sorgulamalar ile kadın kimliğinin ve kadınların gündelik yaşam pratiklerinde karşılaşmış/yaşamış olduğu sorunların ‘ortak’ bir zeminde buluştuğuna ilişkin bilinç taşıdıkları da ifadelerinde yer almaktadır. Yine aynı ifadelerde bu

‘ortak’lığın; kadının kendi kadın kimliğini tanımasında, kadın olarak yaşanan sorunların nedenlerine ilişkin farkındalığı ve bilinçlenmeyi oluşturmada ve örgütlü bir mücadelenin öneminde etkili olduğu belirtilmektedir. Ayrıca özel alan içerisine bu feminist bilincin taşınması ve özel alan içerisindeki ilişkiler üzerinde yarattığı dönüşümlere ilişkin de kazanımlar ifade edilmiştir. Bu sebeptendir ki bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatroyu araçsallaştıran ve feminizmle buluşmuş bir tiyatro eylem pratiğine sahip olan Ankara Tiyatro Öteyüz’ün bütün katılımcıları açısından olmasa da bazı katılımcılarında feminist bilincin gündelik yaşam deneyimlerine aktarılmasında ve bu bilincin başkalarına aktarılmasında da daha bir dönüşüm sağladığı da görülmektedir. Bu noktada şu ifadeler önemli bir yerde durmaktadır:

Edinilenlerle birlikte duyarlılık da artıyor. Ezilmişliği, horlanmışlığı, yok sayılmayı fark ettikçe kızgınlıkla birlikte artan direnç ilişkileri, ilişki kurma biçimini de değiştiriyor. Yaşam hakkı çalınan her kadın da isyan ederken, ses getiren tepki koyma biçimleri bulma çabaları arıyorum. Özgür zannettiğim kendim ve çevremdeki kadınların nasıl kısa süre içinde olduklarını, özgürlüğün kadın için yalan olduğunu, alt metinlerini koyarak anlatmaya çalışıyorum önüme gelene. Şiddet ve ezilme biçimlerini de. Yardımsever eşlerle yürüyen işlerdeki handikapı, talebin eşitlik üzerine kurulması gerektiğini... Çalışan kadınların ekonomik özgürlüğüne rağmen emek anlamında iki kat fazla sömürüldüğünü... Kutsallar için feda olma durumunun vahametini (aile, annelik, devlet, din vb.)... Dil denen aracın üzerimizde kurduğu tahakküm ve var olanın devamını sağlaması üzerine anlatma zorunluluğu hissederek kuruyorsun cümlelerini. Elbet bunlar çok kolaylaştırmıyor ilişkileri. Değişim-dönüşüm sağladığını zaman zaman görsen de, göze batan turnak misali itelenmelerle, bu kadar da değillerle, aslında söylem biçimi değil niyetin önemiyle, zaten iyi bir eşin varken bu taleplerinde eşine acıma söylemleri ile irrite edici biçimde feminist kadın vurgusu ile karşılaşmak... Bazen çok yalnız hissediyorsun ama garip biçimde direncini de artıyor bu bilinç. Hele ki geri dönüşleri yakalamak, değişimin ucundan tuttuğunu hissetmek daha inançlı yapıyor (G1).

Farkındalıkla önce çok mutsuz oldum. Normal dediğiniz davranışları fark edince... İnsanlar meğerse sizi yıllarca taciz etmişler, alanınızı

almışlar. Kendimi uzun süre fara tutulmuş tavşan gibi hissettim. Sonra bu olumsuz olayları gözden geçirdim, izin vermemeye başladım. Tartışmalar, ayrılıklar yaşadım en yakınlarımla. Sonra daha sağlıklı ilişkiler kurmaya başladım (G15).

Kendi adıma birçok kadına dair yazılan yazıları, kitapları, feminizm üzerine yazılan birçok makaleyi okumaya, irdelemeye başladım. Edindiğim bu bilgiler doğrultusunda aile içinde, iş yerinde, arkadaş ortamında, mahallede konuşmaya ve tartışmaya başladım. Sonra kendime dönüp baktığımda hoşuma gitti. Anladım ki azıcık da olsa yaşamımın bir yerine oturtmuşum. Elbette ki düşüncelerimi söylerken tepkiler de aldım. Hatta en yakınlarımdan bile. Ama bir süre sonra bu düşüncelere ve bu dile alışılp tartışılmaya başlandı. Bu da hoşuma gitmedi değil. Evet diyorum her zaman iyi bir aileye sahip olmakla şanslıyım. Kardeşlerim ve çocuklarım zaman zaman çıkış yapsalar da bir sonraki konuşmalarında, davranışlarında onların da değiştiğini fark ettim. Ha unutmadan iyi ki kocam yoktu sanırım bu tartışmalar cinayete kadar ulaşırdı yoksa (G8).

Genel bir değerlendirme içerisinde ele alındığında, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun bir bilinç yükseltme pratiği niteliğinde olan tiyatro eylem pratiklerinin kendi benlik, beden ve kimlikleri üzerinde değişim yarattığını; bu değişimlerin beraberinde hem kendi gündelik yaşam pratiklerine hem kendi kadınlık konumlarında hem de ataerkillik ve Türkiye’de kadın sorunlarına dair bakış açılarında farkındalık ve bilinçlenmeyi getirdiğini söyleyebilmek mümkündür. Bunun yanında bu farkındalık ve bilinçliliğin kendi yaşamları üzerinde sürdürülmesi ayrıca kendi gündelik yaşam pratikleri içerisine de taşınması ve birincil ilişkilerin vuku bulduğu alanlarda da belirli dönüşümleri yaratması söz konusu olmuştur. Nitekim feminizmle buluşan tiyatro eylem pratiği ile birlikte ikinci bilinç yükseltme pratikleri sonucunda da feminizme ve feminizmin argümanlarına veyahut feminist mücadeleye yabancı olmadıkları da gözlemlenmektedir. Bu tanışıklık hali, kimi katılımcılar üzerinde feminist bilincin doğru kavranmasına, içselleştirilmesine, benimsenmesine ve bunu gündelik yaşamlarının içerisine birebir dâhil edilmesine yol açarken; kimi katılımcılarda ise belli bir mesafeyle ve bazı yanlış anlamlar üzerine oturtulmuş bir feminist bilinç oluşmuştur. Her ne kadar grup içerisinde bazı katılımcılar açısından feminizme ilişkin mevcut toplumsal algıda var olan önyargının sürdürülmesi söz konusu olsa

da; genelinin ataerkil sisteme ve düzene, erk alanlarına ve erke dayalı ilişkiler biçimine yönelik farkındalığa sahip olmaları ve bu farkındalığı sürdürmeleri açısından feminist bilinci de taşımaları söz konusudur. Elbette ki feminist bilincin taşınması yanında bu bilincin niteliğinin de önemi yadsınmamalıdır. Ancak, kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde tiyatronun araçsallaştırılarak kadınların kendi kimlik, beden ve benlik algılarında; kendi kadınlık deneyimlerinin farkına varılmasında ve konumlarının değiştirilmesinde; bu konumların değiştirilmesi için gerekli mücadele gücünü yaratması/oluşturması noktasında meydana getirdiği bu dönüşümler adına da feminizmin ve tiyatronun önemi bir kez daha ön plana çıkmaktadır.

Bu farkındalık ve bilinçlenme durumundan hareketle Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu katılımcıları açısından bu bilinç ve farkındalığın kendi yaşam alanlarında sürdürmelerinin toplumsal yaşamda meydana getirebileceği dönüştürme potansiyelinin olup olmadığı da araştırmanın sorunsalı ve amaçları çevresinde yer almaktadır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, bu bilinç ve farkındalığın özel alana ve yakın çevreye nasıl yansıdığını ve var ise meydana gelen dönüşümlerin neler ve ne yönde olduğu; yok ise meydana getiremediği dönüşümlerin nedenleri analiz edilip değerlendirilecektir.

3.3.2. Katılımcılardan Özel Alana ve Yakın Çevreye Yansımalar:

Bu araştırmanın bir başka sorgu alanı da bir bilinç yükseltme pratiği niteliği taşıyan tiyatro eylem pratiklerinin kadınlarda yaratmış olduğu farkındalığın ve bilinçlenmenin kendi yaşam alanları üzerine nasıl yansıdığıdır. Bu bağlamda, katılımcıların sahip oldukları farkındalık ve bilinçlilik halinin özel alana, bu alan içerisindeki ilişkilere ve yakın çevrelerine olan etkilerinin neler olduğu konularında sorular yöneltmiştir. Bunun yanında, tiyatroya katılım sürecinde/süresinde yaşamış ya da karşılaşmış oldukları zorluklar veyahut tiyatroya katılımlarına ilişkin yakın çevrelerinden aldıkları tepkiler de üzerinde konuşulan noktalardan birisi olmuştur.

Farkındalığın ve bilincin özel alana nasıl dokunduğu konusunda katılımcılardan biri evliliğine yansımaları üzerinden şu açıklamaları getirmiştir:

O doğaçlamalarda mesela ben yaşadığım olumsuzlukların ne kadar derin olduğunu fark ettim. İnan ben, bu çalışma benim geçmişteki

yaşadıklarımın ne kadar derin olduğunun farkına vardırıttı. Bu çalışmadan önce hani çok normalmiş gibi, bu herkesin yaşayacağı bir şeymiş gibi... Bu çalışma bana böyle bir şeyi de kattı. Ne kadar derin yaşamışım ve bunu ben nasıl bertaraf etmeye çalışmışım. Evlilikte nasıl oyunlar oynamışım. Oyunlar oynadığımı ortaya çıkardı... Ben hep oyun oynamışım. Yani bununla yüzleştım ve bu korkunç geldi. Yani, o yaşadığın sorunun boyutunun o derinliğini o zaman hissettim ben. ‘Vay be’ dedim, ‘bunlar korkunç şeylermiş.’ Bunu nasıl atlatmışız, gerçekten büyük bir şey geçirdim, tabii depresyona falan giriyorsun, kafanı duvarlara vuruyorsun; doktorlar, ilaçlar falan. Boyutunu o zaman fark ettim, yani derinliğini, inanılmaz fark ettim (G8).

Kendi içinde yürüttüğü bir ‘özgürlük’ tartışmasına yol açması bakımından tiyatro deneyimini aktaran bir katılımcının sorgulamaları dikkat çekmektedir:

Ben Öteyüz’e başlayana kadar kendimi özgür olarak nitelendirirdim. Çünkü ben ne yapmışım, kendi sevdiğimle evlenmişim ya. ‘Sendika nedir?’ bunu öğrenmişim oraya gidip geliyorum, işte ne biliyim canım istediği zaman çıkıp geliyorum belirli bir düzende değil ama akşam 8’de de gelsem bu sorun olmaz evde, biliyorum, ‘ben özgürüm falan’ diyorsun. Ama ne zaman fark ediyorsun, aslında gerçekten bir şeyin arkasından talep edip de sana izin verilmediği zaman görüyorsun ki aslında özgür değilsin. Ben tiyatro ile özgür olmadığımı fark ettim. Her salı akşam çıkıp da iki çocuğu babaya bıraktığımda geldiğim zaman yüzündeki ifadeyi gördüğümde ‘Yalan’ dedim ya, ‘sen özgür falan değilsin.’ Ya da mahallede çevreden insanlar saat on birde eve geldiğimi gördüğü zaman şöyle baktıklarında ‘Yok’ dedim, ‘özgür değilmişsin sen yıllarca kendini kandırmışsın.’ Şu da bir gerçek ki zannetmek ile farkında olmak başka şeyler ve çok insan özgür olduğunu zannediyor ama farkında değil. Onu kazanmak da zor bir şey (G1).

‘Özgürlük’ konusunda grup içerisinde de benzer tartışmaların ve ortak sorgulamaların yapıldığı görülmektedir:

Kendi aramızda da konuşmuştuk. Biz özgür olduğumuzu sanıyorduk. ‘Gerçekten özgür müyüz?’ diye bir şey attık ortaya, çalışmayı bıraktık, bunun üzerine konuşmaya başladık. Ve tek tek herkes söyledi ‘Özgürlükten ne anlıyor, özgür müyüz?’ diye. Ve hepimiz de Öteyüz’deki kadınlar, hiçbirimiz, özgür olmadığımıza geldik. Ama bunu açık seçik anlatmak, kendimizi ortaya koymak, yüreğimizi ortaya koymak, zaaflarımızı zayıf yanlarımızı ortaya koymak her yerde her zaman yapılabilecek değil. Bunu çok rahatlıkla yaptık. Yani özgür değiliz, çünkü özgür olmamamızın o kadar nedeni var ki... Onların ne kadarının üstesinden gelebiliyoruz, ne kadarını yırtabiliyoruz, kendi fanusumuzun ne kadar dışına çıkabiliyoruz, pencerelerimizi ne kadar açabiliyoruz, bu açtığımız yere kaç kişiyi alabiliyoruz, kaç kişiye dokunabiliyoruz bu çok önemli. Biz bunları tartıştık kendi içimizde (G5).

Buradaki verilerden yola çıkarak kendi kadınlık deneyimleri, konumları ve kimliklerine ilişkin sahip oldukları farkındalıkla aynı zamanda kendi yaşam pratikleri üzerine de düşünen Öteyüz katılımcılarının özel alan içerisindeki konumlarına, toplumsal cinsiyet rollerine ve evliliğe dair sorgulamalar yaptıkları görülmektedir. Bu sorgulamalar beraberinde özel alan içerisinde yaşanan sorunların aslında ne kadar derin olduğunu fark etmelerini getirmiş bununla birlikte özgür olmadıkları sonucuna varmışlardır. Nitekim bu özgürlük meselesini çalışmalarında da ele almışlar ve “kendi fanuslarının dışına nasıl çıkabileceklerine” (G5), özgür olmalarına engel olan koşullardan nasıl sıyrılacaklarına ilişkin de tartışmalar yürütmüşlerdir. Bu durum, Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun sahip oldukları bilinç ve farkındalığı sürdürdüklerini, bu bilinç ve farkındalığın meydana getireceği dönüşümler üzerinde de çabaladıklarını göstermektedir. Nitekim bu çabaların sonucuna dair verdikleri cevaplar da topluluğun tiyatro eylem pratiğinin toplumsal yaşamı dönüştürme potansiyeline vurgu yapmaktadır:

Ne istediğini orada görüyorsun. Sana bir ayna tutuyor sanki. Zaten ‘Tam da benim istediğim düşlediğim, düşündüğüm buydu!’ diyorsun. Sana ayna tutuyorlar, burada özgürsün. Burada söyleyebiliyorsun, oyun da olsa burada yaşayabiliyorsun. Ve dolayısıyla bunu hiç şey yapmadan gerçek yaşamına hop nasıl kayıyor onu görüyorsun gerçek yaşamda. Yani yalnızca eşine değil çocuğuna da karşı da böyle ‘Ben

artık bunu istiyorum, bu benim düşüncem.’ diyorsun. Annene karşı diyorsun bunu, kardeşine diyorsun, komşuna diyorsun ‘ben bunu istemiyorum, benim düşüncem de bu.’ Ve ben bunun hiç farkına varmadan ifade etmeye başladım kendimi ve şaşırdım (G8).

Bu ifade tam da Augusto Boal’ın “Tiyatro eylemdir! Belki kendi içinde devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro bir devrim provasıdır” (2014: 151) ifadesindeki tiyatronun bir eylem ve bu eylemin, devrimin provası olduğunu vurgulaması açısından değerlidir. Çünkü bu, aynı zamanda özgür olmak adına, özgürlüğe giden yolların neler olduğunu bulmaya ilişkin de çözüm üretmeyi beraberinde getirmektedir. Nitekim bu da tiyatronun, toplumsal yaşamı dönüştürme potansiyelinin ve gücünün de altını çizmektedir.

Tiyatro aracılığıyla oluşan değişimler ve bu değişimlerin beraberinde getirdiği dönüşümler farklı şekillerde de olsa katılımcılar tarafından ifade edilmiştir:

Bence Öteyüz’ün en önemli şeylerinden biri aldığını kendisine yansıttı ve çevresine de yansıttı. Yani, hemen hemen hepimiz aynı şeyleri söyleyebiliriz. Biz değişime uğradık ama bir başımıza bir değişim değil bu, çevremizi de değiştirdik; değiştiremeyenler de kocasını boşadı mesela. Böyle bir şey de var. Gerçekten de öyle yani. [...]. Yani daha çok özgürlüğe giden bir adım oldu bizim için, bunu rahatlıkla söyleyebiliriz. İşte kimisi iş buldu, kimisi tek başına ayakta durmaya devam etti, kimisi çevresini değiştirdi bir sürü bir sürü örnek verebiliriz buna gerçekten (G5).

Kadınların özel alan içerisindeki konumlarına ilişkin yapmış oldukları sorgulamalar özgür olmadıkları sonucuna ulaşmalarını beraberinde getirmiş ve bu sonucun dönüştürülmesi için verilen mücadeleyi ön plana çıkartmıştır. Nitekim değiştirilemediği noktada da çözüm olarak boşanmaların yaşanması kadınların özel alan içerisindeki ikincilleşmiş konumlarına rıza göstermediklerinde başvurulan bir özgürleşme stratejisi olarak okunabilir. Bunun yanında bazı katılımcıların kendi ayakları üzerinde durabilmek için çalışma yaşamına katılması, sürdürdükleri mücadelelerinin de özgürleşme yolunda atılan önemli bir adım olarak görülebilir. Bu nedenle bir bilinç yükseltme pratiği olarak tiyatronun araştırmalarının kadınların gündelik yaşamlarında ve özel alan içerisinde

dönüşüm yaratma potansiyeline sahip olduğunu ve hatta belirli dönüşümleri de beraberinde getirdiğini söyleyebilmek mümkündür.

Katılımcıların topluluğa dâhil olduğu süreçle birlikte bu dahil olmanın, özel alanda ve bu özel alan içerisinde yarattığı sorunların yani tiyatroya katılım sürecinde/süresinde eşlerinden, çocuklarından veya yakın çevrelerinden gelen tepkilerin neler olduğu da üzerinde durulan hususlardan birisi olmuştur. Çünkü bu husus, özel alan içerisindeki değişimlerin niteliğini anlamak açısından değerlidir.

Tiyatro çalışmalarına katılım sürecinde/süresinde karşılaşılan problemlere ve bu problemlere ilişkin olarak ürettikleri çözüm yollarına dair yapılan konuşmalarda kadınların yaşadıkları deneyimler çoğu zaman zorlu bir sürece işaret etmektedir:

Özellikle başlangıç yıllarında en yoğun yaşıyor. Bir taraftan iki yaşındaki çocuğu babasına bırakıp gitmek sanki dünyanın en büyük lüksünü yaşıyormuşum gibi hissettiriliyordu çevreden. Hatta ‘kötü anne’ bile oldum bu yüzden. Ve sadece haftada bir akşam yapıyorduk çalışmayı. Bazı akşamlar biraz geç kaldığımızda evdekilerin düşen yüzü bir başka baskı oldu. [...]. Mahallede, ‘eve geç gelen kadın’ sokakta sorgulanmaya başlıyor, eşim dalga geçilecek nokta haline geliyordu. Elbette ki zordu. Ancak çözüm, kararla devam etmekteydi. En çok bunu yaptık. Yakınları ikna etmek zor olmadı. Bizim mutluluğumuz onlara da yansıyor. Dalga geçen komşuma ‘ya evet, sizin gibi sus pus olup yan yana koltukta aptalca tv izlemek keyfini kaçırdığım için çok üzgünüm’ gibi saldırgan tavırlar göstererek vazgeçirme çabaları da işe yaradı (G1).

Bu ifadelerden hareketle tiyatroya katılım sürecinde çevreden gelen baskıların toplumsal cinsiyet rollerine dayanarak gerçekleştiği görülmektedir. İfadelerde de yer alan ‘kötü anne’ ve ‘eş (erkek) ile dalga geçilmesi’ nitekim hem kadınlık hem de erkeklik rollerine ilişkin olarak çevre tarafından uygulanan eril tahakkümün bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Bununla birlikte ‘eve geç gelen kadın’ söyleminin altında da yine ev içerisinde konumlanan ve özel alan içerisindeki üretim ve yeniden üretim işlevini, bu işleve ilişkin rollerini yerine getirmesi gereken kadın (!) algısının izleri görülmektedir. Ayrıca burada söylemler aracılığıyla uygulanan eril tahakkümün bir diğer uzantısı da “namuslu kadın”

algısında somutlanmaktadır. Dikkat çeken diğer bir unsur ise özel alan içerisinde kadının harcaması gereken (!) zamanın azalması da özel alan içerisindeki ilişkilerde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin olarak kadına baskı uygulayıcı bir pratiğe dönüşebildiğidir. Dolayısıyla bu noktalar aslında kadınların tiyatroya katılım süreçlerinde toplumsal direnç/baskı mekanizmalarıyla nasıl karşı karşıya kaldığını da göstermektedir.

Benzer noktalara dikkat çeken ve ayrıca kamusal alanın bir diğer ifadeyle kent mekânının veya sokağın düzenlenişinde kadınların hareketinin dışarıda bırakıldığını ulaşım sorunu üzerinden dile getiren katılımcıların görüşleri şöyledir:

Aslında çok zorlanıyorum hala çalışmalara gelirken. Çalışmamız akşam olduğundan, dönüşte benim evime yakın otobüs, dolmuş yok. Dolayısıyla dönüşüm ya taksiyle ya da birilerinin beni arabayla bırakması gerekiyor. Akşam ailen evde, sen çalışmaya gidiyorsun. Çocuğun dersi oluyor, sorunu, hastalığı... Hepsine sen!(Eşim gece 12:00'de eve geldiğinden) Ha, bir de manyak komşular var tabii. Bir ara ne yaptığıma takıldılar. Ben de 'Korkmayın! Namuslu komşuyum, tiyatro masumane!' demiştim. Uzun süre inanmadılar ama sonra bilet verince inandılar (G15).

İlk başta tepkiler oluyor ama sizdeki olumlu gelişmeler onları da değiştiriyor sonra onlar da destek olmaya başlıyor... Değişik tepkiler alıyorsunuz ama sizdeki gelişimler hani evinize nasıl yansıyor, siz olumlu mutlu keyifli iseniz, çocuklarınıza yansıtıyorsunuz, eşinize yansıyor. Hani ilk başta bir tepki veriyorlar, hele bir de tiyatro!. Hani büyükşehirde yaşayanlar için farklıdır ama küçük şehirde veya kırsal kökenli insanlar için ayıplanacak bir mevzudur, her ne kadar aydın da gözükseler. Hani biraz bakışlar farklı, korkmalar... Ama daha sonra bu şeyleri görünce, yansımaları, hoşlarına gidiyor. Bu sefer gelip dekor yapmaya yardımcı oluyor, ne bileyim biz toplantı yapıyoruz, bize servisler yapılıyor. ...'in biz provadayken tavuklu bulgur pilavını az yemedik. Kocalar bizlere yemek hazırlayıp geliyor biz provadayız, iş tersine dönüyor ama bunu keyifle yapıyorlar. [...]. Eşler arkamızdan röportajlar ayarlıyorlardı, reklamlarımızı yapıyorlar, bir sürü şeyler yapıyorlardı. [...]. Bir tanemizin kocası izlemeye bile gelmemişti mesela, ama sonra destek oluyorlar (G2).

Ben çok zor şartlarda geldim gerçekten. Eryaman'dan geliyordum bir de son otobüse koşarak yetişip indikten sonra da bayağı bir yürüyordum. Artı bunlar hiçbir şey değildi çok seviyordum çünkü. Eve girdikten sonra her girdiğimde bir kavga yaşıyordum. 'Bu saatte nerden geliyorsun para kazanmaktan mı geliyorsun?!' sözüyle karşılaşmış birbirimize giriyorduk. Bir süre sonra o, kendi kendine söylenip ben gülerken arkamı dönüp odama geçiyordum. Ama bir yıl sonra o da değişti. Değişmedi aslında ama ayak uydurmak zorunda kaldı, 'Gelip alıyım mı?' demeye başladı hayatta gelip almayan kişi. Ben de değiştim, eşimi de değiştirdim. O yönden çok mutluyum (G16).

Buradaki ifadelerden hareketle, Ankara Tiyatro Öteyüz kadınlarının tiyatroya katılım sürecinde eşler tarafından tepkiler almış, bu tepkilere rağmen katılımcılar tiyatroya devam etmiş ve eşlerden gelen tepkiler de zamanla da değişime uğramıştır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta değişimin niteliğidir. Özellikle de “İlk başta tepkiler oluyor ama sizdeki olumlu gelişmeler onları da değiştiriyor sonra onlar da destek olmaya başlıyor” (G2) ile ‘...değişmedi aslında ama uydurmak zorunda kaldı...’ (G16) ifadeleri dikkat çekicidir. Nitekim bu ifadeler gerek katılımcı kadınlar gerekse eşler (erkekler) tarafından –direnme stratejileri- noktasında ayrıca bir parantez açmayı da gerektirmektedir. Çünkü kadınların kendi yaşam alanlarına tiyatro aracılığıyla müdahale etmeleri ve bunun beraberinde birincil ilişkilerin vuku bulduğu sosyal alanı dönüştürme pratiklerinde karşılaştığı ‘dirençler/baskılar’ yalnızca Tiyatro Öteyüz kadınlarının değil; hemen hemen her kadının karşılaştığı toplumsal direnç/baskı mekanizmalarıdır. Bu toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının altını çizmek, ataerkil sistem ve bu sistemin aile kurumu içerisinde kemikleşmesini sağlayan heteroseksist düzenin görünürlüğünün bir kez daha farkına varılmasını gerektirdiği gibi, bu görünürlüğün mikro ölçekli ilişkiler içerisinde nasıl ‘icra edilip’ ‘meşrulaştırıldığını’ da anlaşılır kılmaktadır.

Kadınların özgürleşme mücadelesinde tiyatronun kadınların kendi kimlikleri, bedenleri ve konumları noktasında sağladığı dönüşümler, burada ifade edilen veriler çerçevesinde şüphesiz ki yadsınamayacak noktadadır. Nitekim bu dönüşümlerle birlikte kadınlar, gündelik yaşam pratikleri içerisinde yaşadığı/karşılaştığı sorunlara ilişkin bir farkındalığa da sahip olmakta ve bu farkındalık ile kendi yaşam alanlarını dönüştürmeye başlamakta; bu noktada da mücadele etmektedirler. Bu mücadelenin gösterildiği en yakın çevre ve en temel

yapı ‘aile’ üzerinde olmaktadır. Ataerkil bir sistem etrafında şekillenen toplumsal bir hayat ve toplumdan bahsedildiğinde; göz ardı edilmemesi gereken nokta bu sisteme ilişkin zihniyetin, bu sistem etrafında şekillenen düşünsel algının toplumsal hayatın her yerinde var olduğu veyahut toplumun her bir yapısının aynı zihniyet ile birlikte yapılandırıldığıdır. Bir başka ifadeyle, aile gibi siyaset, ekonomi, hukuk, din vb. toplumsal kurumlar da ataerkil sistem ve bu sisteme ilişkin zihniyeti barındıran yapılardır ve bu sistemin işleyişini bozabilecek herhangi bir karşı ‘direnme’ ile karşılaşıldığında, bu karşı direnişi bastırarak ya da yok edecek direnç/baskı mekanizmalarını devreye sokmaktadır. Ayrıca kadınların gündelik yaşam pratikleri içerisinde karşılaştıkları bu toplumsal direnç/baskı mekanizmaları çok çetin olmakla birlikte aynı zamanda varlığını anbean hissettiren ancak herkes tarafından kolayca anlaşılıp görünür hale gelebilmesi için farklı görme biçimlerine örneğin feminist düşünüş, feminist bilinç ya da toplumsal cinsiyet bakış açısına sahip olmayı da gerektirmektedir. Nitekim bu farklı görme biçimleri mümkün olduğunda, karşılaşılan toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının farkına varılarak bunları tersine çevirebilecek çözüm yolları da üretilebilmektedir. Ancak, bu çözüm yollarının üretilmesi ve üretilen her çözüm yolunun olumlu sonuçlar doğurması hemen mümkün olacak bir durum da değildir. Bunun için belki de gündelik hayat pratikleri içerisinde karşılaşılan her toplumsal direnç/baskı mekanizmasına karşılık üretilen ‘direnme stratejileri’ üzerinde durmak; mücadele amacıyla, yolunda ve toplumsalı dönüştürebilme noktasında önem taşımaktadır.

Tam da bu noktada mülakat, eşler (erkekler) tarafından gelen tepkiler ve bu tepkiler karşısında üretilen çözüm yollarının birer ‘direnme stratejisi’ olup olmadığı üzerinden sürdürülmüştür. Bu konuya ilişkin katılımcılardan birinin görüşleri ve ifadeleri çok değerlidir. Çünkü bu verilere daha ayrıntılı bir şekilde bakıldığında resmedilen tablo özel alan içerisinde şekillenen ataerkil zihniyet yapısının ve bu yapının nasıl devam ettirildiğinin, gündelik hayat pratikleri içerisinde nasıl yer aldığı ve meşrulaştırıldığına da anlaşılmasında dikkat çekicidir. Dikkate değer olan bu tabloyu bireysel bağlamdan koparıp, sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirmek; meselelerin, özellikle de kadınların özgürleşme mücadelesi söz konusu olduğunda, toplumsal boyutunu kavrayabilmekte önem arz etmektedir.

Kendi yaşam alanı içerisinde karşılaştığı tepkileri ve ürettiği çözüm yollarını katılımcılardan biri şu şekilde ifade etmiştir:

Hani görüyorlar önce ona ayırdığın vakitlerin azaldığını, sadece bende de değil, diğer kadınlarda da gözlemlediğim oydu. Evi bırakıp gittiğim için, ne yapıyorsun, koşarak geliyorsun çalışmanın olduğu gün. Gitmeden her şeyi hazırlıyorsun, sofrayı kuruyorsun. Normalde o gün belki iki farklı yemek yapacaksın ama çalışman var, üç farklı yemek yapıyorsun her şey düzgün olsun laf etmesin, belki etmeyecek ya da edecek bilmiyorsun ya da biz vicdanen öyle rahat ediyoruz, her şey hazırlanıyor, çıkılıyor, gidiliyor... Benimki soğuk savaş yapmıştı. Destekliyor gibi gözüküp... Bir gün şey yapıyordu, arkadaşlarıyla oturmuş, bunlar öğretmen kesim, 'Eğitimli kesim!' deriz bir de, ben servis yapıyorum duymadığımı düşünüyorlar. 'Ya karını nasıl gönderiyorsun, sahneye çıkıyor bir de!' diyor, 'Nasıl çıkarıyorsun?' Hani ona biraz fırça çalar gibi, azarvari söylüyor yakın arkadaşı. Ondan sonra onla sohbet ederken 'Ya haftada iki gün ben bakıyorum çocuklara...' diyor. Zannedersiniz hafta üç gün(!) yani söyleyiş tarzına baktığınız zaman, ben de döndüm dedim ki, 'Hafta üç gün değil. Hafta yedi gün, beş gün de ben bakıyorum. Hiçbir zaman da haftanın beş günü çocuğa ben bakıyorum demiyorum' (G2).

Buradaki ifadelerde tanık olunan konuşmanın niteliği ve bu konuşma içerisinde var olan söylem pratiği mikro ilişkiler içerisinde ortaya çıkmasına rağmen aslında arka planında derin bir toplumsal boyut da taşımaktadır. Örneğin, eşinin arkadaşı tarafından ifade edilen “*ya karını nasıl gönderiyorsun sahneye çıkıyor bir de!*” cümlesi, Türk Tiyatrosu tarihinde kadının sahne üzerinde yer almasını, görünür olmasını engelleyen toplumsal direnç/baskı mekanizmalarıyla birebir örtüşmektedir. Kadının sahneye çıkmasından rahatsızlık duyan cinsiyetçi bakış açısının ve eril zihniyetin örneğinin sergilendiği bu cümle, Cumhuriyet döneminde sahnede ilk kez yer alan ilk Türk kadın oyuncusu olan Afife Jale'nin karşılaşmış olduğu toplumsal direnç/baskı mekanizması ile benzeşmektedir. Bu olayı “Kadının Sahne Özgürlüğü” yazısında kaleme alan Murat Tuncay yaşananları şu şekilde aktarır:

İlk oyunundan bir hafta sonra Tatlı Sır'da sahneye çıkan Afife'nin bu ikinci sahne kaçamağı artık –sır- olmaktan çıkmıştı. Polisler tiyatroyu basmışlar. Salon boşaltılmış. Sanatçı apar topar arka bahçeden kaçırılınca polisler de bulabildikleri bir iki Darülbeydi yönetim

kurulu üyesini nöbetçi karakol komiserinin karşısına çıkarmışlardı. Nöbetçi komiser öfkeliydi. Aralarında içli şair Celal Sahir'in de bulunduğu karşısındakilere köpürerek böyle bağıırıyordu:

-Avradımı Şano'da görmüş gibi oluyorum. Vallahi hepinizi mahvederim! (1996:153).

Bir başka katılımcı annesi ile olan diyalog üzerinden tecrübesini şu ifadelerle paylaşmıştır:

Anneme ilk söylediğimde, annem Karamanlı bayağı bir dindar kesim, 'Ben tiyatro yapıyorum anne' dediğim zaman bana döndü şöyle 'Nasıl giyiniyon? Çıplak mı geziyon, çıkıyon mu oralara?!' demişti. Sonra beni dinleyip anladıktan sonra şey demişti: 'Hani buraya da gelseniz de burada da oynasanız' (G1).

Bu üç örnek üzerinde de ortak olan nokta, sahnedeki kadının, bedeni ile eril bakış açısına nasıl sunulduğu ve kadına yüklenen 'namus' algısının nasıl ortaya çıktığıdır. Bunun yanında Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu'nda 'Müslüman kadının' sahneye çıkması konusunda yaşamış olduğu toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının dinsel boyutları da söz konusudur (bkz. Belkıs, 2015: 220-244). Ataerkil sistem ve bu sistemin zihniyeti içerisinde bedeni, kimliği ve benliği ile ikincilleştirilen kadının konumunun yeri anbean kadına hatırlatılmaktadır. Bu noktada ortaya çıkan toplumsal direnç/baskı mekanizmaları 'namus' = 'beden' kodlarıyla; bir erkeğin bir başka erkeğe "nasıl gönderiyorsun sahneye çıkıyor bir de!" şeklinde sözde masum bir yaptırım ile uyguladığı eril tahakküm biçimleriyle ortaya çıkmakta veyahut var olan kalıplaşmış 'kadınlık rollerinin' yerine getirilmediği (!) yakınmasıyla yine kadına dönmektedir. Nitekim "haftanın iki günü çocuklara ben bakıyorum" şeklinde dile getirilen yakınma, 'aile' içerisinde konumlanan kadının ancak bir eş, bir anne olarak kadınlık rollerinin yerine getirerek 'değerli' olduğu zihniyetin bir uzantısıdır. Bu nokta, aile kurumu içerisindeki kadınlık ve erkeklik rollerinin ataerkil sistem ve heteroseksist düzen işbirliği ile nasıl 'icra edilip' 'meşrulaştırıldığını' ve bunların yine inşa edilen algılar içerisinde 'beklentiler' adı altında örtük bir şekilde benimsendiğini bir kez daha ortaya çıkartmaktadır. Bu nedenledir ki, kadınlar tiyatro aracılığıyla kendi kimlik, benlik ve bedenleri üzerinde bir farkındalığa sahip olup dönüşüme uğramış olsalar da; yaşam alanlarına bu farkındalık ve bilinçlenme ile müdahale

ettiklerinde köklü toplumsal direnç/baskı mekanizmaları ile karşılaşmaktadırlar. Bu toplumsal direnç/baskı mekanizmaları katılmış bir halde olduğundan, kaynağında toplumsal dinamikler bulunduğundan, kadınlar ancak belirli – stratejilerle- direnebilmekteler veyahut baskıyı azaltabilmektedirler. Kendi ifadesiyle bu durum katılımcılardan birinin gündelik deneyiminde şu şekilde somutlanmaktadır:

Ben kendi açımdan düşündüğüm zaman strateji. Niye? ‘Benim çalışmam var bugün.’ demiyorum, koşarak geliyorum, hani evde siz hazırlayın yemeyi değil; normalde her gün hazırladığımdan daha farklı özen gösteriyorum, her şey hazır masada salatalar da hazır, eve geldiklerinde sofraya hazır, hazır sofraya oturuluyor... Ben mesela, benim ailem tutucu, eşimin ailesi tutucu. Eşimin ailesi Hac’dan geldi ben o gün bile çalışmaya gittim hatta gece ikiye kadar prova vardı. Yani siz mücadele etmezseniz... Yani sizinle kavga etmek istemiyor eşler sizin yanınızda gibi gözükp değişik stratejiler uygulayabiliyor. Şeye katılıyorum strateji uyguluyorduk demek ki, istiyorsak, değişik şekillerde. Soğuk savaş yaptık, ben neyde buldum yemek yaparak buldum; bir başkası gönlünü almakla buldu, bir başkası başka şeyde buldu. Mesela ben bir gün, 2001’de katıldım tiyatroya, o günden beridir devamsızlık yapmadım çalışmada ve o günden beri adamcağz neye titizlik ediyorsa ona dikkat ettim ama bir gün çok rahatsızlandım, her şeyi var ısıtır diye düşündüm, o rahatlıkla gittim, döndüğümde neyle karşılaştım, iğrenç bir manzarayla karşılaştım, derin bir nefes aldım, iki saat temizlik yaptım mutfakta. Tavanlar, duvarlar her şey neyi bulduysa her yere fırlatmış. Salça... Tavana, duvara, her yere. Neymiş, demek ki her şeyim hazır olabildiği için gidebiliyormuşum, stratejim doğruymuş (G2).

Benzer şekilde bir diğer katılımcı ise bu konudaki deneyimini “Kocam bu konuda bana tam destek oldu. Hep yanımda durdu. Kendi öyle zannediyor! Evin tüm ihtiyaçlarını karşılayacaksın. Yemek, ütü, temizlik, çocukların ihtiyaçları tam olacak, ütülenmedik bir şey kalmayacak, işe de gideceksin, bu arada da tiyatro... Ama tabii ki yetiştiremiyordum. Ben de çözüm buldum: geceleri üçe-dörde kadar işleri yapıyorum, ikinci gün de işten gelip tiyatroya gidiyorum” (G15) şeklinde ifade etmiştir.

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde verilerden elde edilen bir husus da eşlerden gelen engelleyici pratiklerin yalnızca özel alana dair değil aynı zamanda kadınların arkadaş çevresine ilişkin de olduğudur. Bir diğer ifade ile topluluk içerisinde yer alan bekâr kadınların, eşler tarafından birer ‘tehlike’ olarak görülmesi ve bu algıya ilişkin engelleyici pratiklerin de ortaya çıkması söz konusu olmuştur.

Benim ... (G8) ile görüşmem yasaktı mesela! Bir de öyle oluyor, tehlikeli oluyorsun beyler için (G2).

Boşanan kadın her zaman evli çift için çok tehlikelidir. Bunu tabii ben de sonradan öğrendim. Okuldayken de, arkadaşım ve eşiyle, ailecek çok iyi görüştüğüm bir insandı. Sonra üçüncü bir arkadaşın uyarısıyla, ‘...’ dedi ‘biraz ...’den uzak kal.’ ‘Ne oldu?’ dedim, ‘eşiyle galiba tartışmış.’ ‘Niye’, ‘... ile görüşmeyeceksin!’ demiş. Korku. Çünkü ben artık boşandığımı... Önceden, hani, şöyle bir sindirme de oluyor: korkuyorsun boşandığını söylemeye, saklıyorsun bir sır gibi. Ancak ailen ve yakın çevren biliyor bunu; sonra hani diyorsun ki ‘Boşanmak da bir onurluluktur!’ demeye başlıyorsun. Çünkü istemediğin bir yaşamı reddetmişsindir. Bunun farkına varmışsın, bunu reddetmişsin. Ve göğsünü geriyorsun. Diyorsun ki: ‘Ben hayata her şeyin karşısında durarak, iki tane çocuğumla da, bu mücadelenin içerisinde devam ettiriyoruz yaşamımızı.’ Sonra bu evli bir çift için de, çünkü o kadar çok sorun yaşanıyor ki, sen tehlikeli görünüyorsun. Yasak. ‘... çok seviyoruz, çok iyi bir insandır, dürüst bir insandır, ama boşandıktan sonra yok.’ Tehlikeli bir durum oluşuyor çünkü benim özgüvenim, benim artık o yaşamı reddetmem ve nedenlerini açıklamam, karşıdaki insanı çok rahatsız ediyor (G8).

Görüldüğü üzere, toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının hedef noktası sadece özel alan içerisinde konumlanan kadın değildir; bunun yanında özel alan dışında olan başka bir kadın da hedef olmakta; hatta ‘kadınlar’ olmaktadır. Birbirlerine örümcek ağı gibi örülmüş olan toplumsal ilişki pratikleri birkaç yönden önemlidir. Bunların ilki; eşlerden (erkeklerden) gelen toplumsal direnç/baskı mekanizması aslında bütün kadınlara karşı uygulanmış olan bir eril tahakküm biçimidir. Buradaki bireysel pratiğin altında yatan kültürel kod genel bir ‘kadın/kadınlık’ algısına yönelmektedir. Bir diğer husus ise; eril tahakkümün

yalnızca karşı cinsiyetler arasında değil; aynı zamanda da aynı cinsiyetler üzerinde de uygulanmış olmasıdır veyahut aynı cinsiyetler arasında da toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının uygulanmasına çekilmek zorunda olduğudur. Bu tahakküm biçimleri ve karşılaşılan toplumsal direnç/baskı mekanizmaları kadınları yalnızca özel alan içerisinde değil; gerek tiyatro topluluğu içerisinde de olsa gerekse kamusal alandaki ilişkiler içerisinde de olsa her anlamda bir ‘strateji’ üretmeye yöneltmektedir. Özel alanın hiç de özel olmadığını aksine politik olduğunu bir kez daha gösteren bu ifadeler; kendi yaşam alanları içerisinde kadınları sürekli olarak çözüm stratejileri üretmek zorunda bırakarak, onların kendi mücadelesini sürdürmesinin ancak bu şekilde mümkün olabileceğini göstermektedir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise bir katılımcının şu ifadelerinde sorgulamaya açtığı dinamiklerle birlikte eşler arasında karşılıklı olarak üretilen stratejilerin var olduğu ve bu stratejilerin beraberinde belirli değişimleri getirdiğidir:

Sonra destek mi oluyorlar yoksa kadınların biraz daha, yani bu kadının kendisini geliştirmesiyle, özgüveniyle, yaptıklarıyla, ne yaptığıının farkında olmasıyla, olmayacağı dileği vermesiyle mi kocalar kabulleniyorlar ben hala o noktada öyle bakıyorum destek olmaları açısından. Yani hiçbir erkek karısına hiçbir zaman (...) açık yüreklilikle ‘Tamam karıcım, sen bunu yapıyorsun, ben evde sana şu şekilde, çocuklara şu şekilde destek olurum. Sen işi seviyorsun, sen bu işin arkasından koştur’ demiyorlar. Hani öncesinde tepkiyle karşılıyorlar ama sonrasında artık bakıyor ki tamam kadın direnmiyor bu işi seviyor, bu işe gidiyor acaba koca daha fazla sorun yaşayacağım korkusuyla mı geri adım atıp ona o konuda yardımcı oluyor gibi görünüyor, ben o konuda biraz böyle sorguluyorum... (G8).

Nitekim ifadelerde de görülen sorgulamalar bu değişimlerin niteliğinin, ‘direnme stratejilerine’ karşılık gelen ‘destek verme stratejileri’ üzerinde olduğunu vurgulamaktadır. Bir diğer ifade ile özel alan içerisinde kadının ‘direnme stratejilerine’ karşılık erkeğin bu karşı direnmeye veyahut başkaldırıya ilişkin göstermiş olduğu ‘destek verme stratejileri’ ya da ‘pratikleri’ toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kırılmasında yeterli olmayan bir niteliktedir. Çünkü özel alan

içerisindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kırılması adına özel alan içerisindeki iş bölümünün ‘ortak ve eşit’ olduğunun, bunun salt bir cinsiyetin görevi olmadığının farkındalığının yaratılması gerekmektedir. Ayrıca ifadelerden de hareketle ‘destek verme stratejilerinin/pratiklerinin’ biçiminin de bu noktada önemli olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu ‘destek verme stratejilerine/pratiklerine’ bakıldığında, eşler (erkekler) tarafından gelen bu stratejilerin/pratiklerin kamusal alandaki işlere yani erkeğin kamusal alandaki hareketine yönelik olduğunu söylemek mümkündür. Bu dikkat çekici nokta, kadının özel alan içerisinde konumlandırıldığı algısının hem erkeğin hareketinde hem de düşünme ediminde sürdürüldüğünün de göstergesi niteliğindedir. Bu nedenle, var olan değişimlerin ‘destek stratejileri/pratikleri’ veya ‘ataerkil pazarlık’ niteliğinde olması, kısıtlı bir değişimin varlığına işaret etmektedir. Ancak, altı çizilmesi gereken nokta ise bu değişimlerin de aile içerisindeki kadınlık ve erkeklik rolleri üzerindeki algıyı kırmaya yönelik de bir başlangıç noktası sayılabilecek olmasıdır. Bir diğer ifade ile bu karşılıklı olarak üretilen ‘direnme ve destek verme stratejilerinin’ bir farkındalık yaratması için, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasında üretilecek önemli çözüm yolları adına değer taşıdığıdır. Belki de bu nokta, ‘direnme stratejilerinin’ ve ‘destek verme stratejilerinin’ tiyatro eylem pratiğine taşınması, gerek Tiyatro Öteyüz açısından yeni bir çalışma konusu gerekse feminist bir teoriyi ve metodolojiyi benimseyen bir feminist tiyatro yapısı içerisinde alternatif sanat stratejilerinin oluşmasına kaynaklık edecek bir adım olabilir.

Tiyatroya katılım sürecinde çocuklardan gelen tepkiler üzerine, tiyatro aracılığıyla kendi beden, benlik ve kimlik algılarına ilişkin değişim ve dönüşüm yaşamalarının çocuklar ve onlarla olan iletişimlerine etkileri hakkında konuşmalar gerçekleştirilmiştir:

Başta ‘anne gitmesen’ diyen çocuklar, zamanla dönüşüyor, ‘anne git!’ demeye başlıyorlardı. Bu çok güzel geliyordu bize (G1).

Mesela bu çalışmaları hepimizin çocukları desteklemiştir. Gitmediğimiz zaman ‘Lütfen, bak bu senin için bir sosyal aktivite.’ Onlar bizi daha güzel gözlemliyor, bize faydalarını daha güzel görüyor. Benim, mesela, çocuklarım çok itelemiştir hani ‘Git, muhakkak kendine bir ara bul.’ Hani ‘bir tiyatroya git’ demiyor, ama bak bu çalışmaya, diğer kadınlarda da var aynısı var, özellikle gönderiyor. Mesela ...(katılımcılardan biri) var, onun kızı özellikle.

Çünkü bir pasif anne var bir de özgüvenli anne var, hoşlarına gidiyor demek ki o gelişimi görmek. Özellikle gönderiyorlar, sen bir bahane buluyorsun işte aman işim var gücüm var, 'İhmal ettin kendini bak bu sana çok iyi geliyordu hadi!' deyip destek oluyorlar (G2).

İşte benim oğlum mesela arkadaşlarını getirdi 'Bak Şimdi'yi oynarken. Hani öyle çok şey yapmıyordu, etmiyordu hani sanki önemsemiyordu 'İyi bir şey yapmıyorsunuz' ya da 'feministsin' falan diyordu, belki de itici buluyordu o anlamda. Ama 'Annem bunu yapıyor' diye arkadaşlarını alıp getirip oyunu izlemeleri benim çok hoşuma gitmişti. Yaptığım şeyi onaylıyor anlamında. İletişimi de daha sağlıklı kılıyor aslında (G10).

Çocukların çalışmalar sırasında yardımcı olduklarını belirten bir katılımcı “... çok çabaladı evet. O zaman yurt dışındaydı ama ... da dışarıdan hep merak ederdi. 'Anne ne çalışıyorsunuz, ne yapıyorsunuz, devam ediyorsun değil mi?' diye sürekli sorardı. Zaten ... de her ihtiyacımız olduğunda koşardı yanımıza” (G8) ifadesiyle, çocuklarından aldığı desteği ve bunun önemini vurgulamıştır.

Topluluğun çalışmalarına katılmadan önceki süreçte çocuklarıyla iletişim problemi yaşayan ve onlara şiddet uyguladığını belirten bir katılımcı, tiyatro ile birlikte çocuklarla iletişim kurma yollarındaki çabalarını şu şekilde belirtmiştir:

Çocuklarla iletişim kurmak için dilek kutusu yaptım. Herkes bir hafta boyunca dileklerini ve memnun olmadığı şeyleri yazıp içine atıyordu. Onların üzerinde ne ise birlikte çözümü buluyorduk. Maaşımı aldığım zaman ortaya koyup birlikte karar aldık, söz sahibi olduk. Çocuklarla iletişim kurmayı öğrendim. Oynadığımız oyunlardaki karakterlerle hep özdeşleştiriyorum kendimi ben de aynı korkuyu yaşıyordum (G13).

Elde edilen verilerden hareketle çocuklarla iletişim kurma biçimi, yolları üzerinde ve çocukların davranışları konusunda kadınların tiyatro aracılığıyla sahip oldukları farkındalığın ve bilincin meydana getirmiş olduğu olumlu dönüşümler söz konusu olmaktadır. Bunların yanında buradaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere tiyatroya katılım süresince/süresinde katılımcıların çocuklarından gelen

tepkilerin olumlu yönde ve çalışmalara teşvik edici nitelikte olduğu görülmektedir. Bu noktada, kadınların sahip oldukları farkındalık ve bilincin özel alan içerisine aktarılmasının önemli değişimler ve dönüşümler yarattığı da ortaya çıkmaktadır. Özel alan içerisindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kırılmasına, iş bölümündeki paylaşımların eşitlik temeline oturtulmasında ve özel alan içerisinde iktidara dayalı ilişki biçimlerinin yıkılması noktasında benzer değişimlerden bahsedilse de tam olarak bir dönüşüm yaşandığını söyleyebilmek mümkün değildir. Nitekim bu kısmi dönüşümlerin kadınların sahip olduğu farkındalığın ve bilincin özel alanda da sürdürülmesi, devam ettirilmesi ve dönüştürme çabalarının varlığını koruması noktasında önemli olduğu belirtilmelidir. Buradan hareketle bir protesto aracı olarak kullanılan tiyatronun özel alan içerisinde ve yakın çevrede belirli değişimler yarattığını ve dönüştürme gücünün var olduğunu ancak bu dönüştürme gücünün daha bir kuvvetlendirilmesi gerektiğini de söylemek mümkündür. Özellikle bahsedilen toplumsal direnç/baskı mekanizmaları karşısında ‘direnme stratejileri’, ‘destek verme pratikleri/stratejileri’ noktasında feminist bilinç ve mücadelenin önemi ve gücü bir kez daha vurgulanmaktadır. Nitekim bir bilinç yükseltme pratiği niteliğinde olan tiyatronun araç olarak kullanılmasının özel alan içerisindeki dönüştürme gücünün kuvvetlenmesinin bu feminist bilinç ve mücadele ile iç içe olduğunun altı bir kez daha çizilmelidir.

Kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun kullanımının önemini ve gücü yalnızca Öteyüz kadınlarının birincil çevrelerinde meydana gelen değişimler ve dönüşümler üzerinde değil; aynı zamanda daha geniş toplumsal ilişkilerde bu değişimlerin ve dönüşümler nasıl sağlanabildiği üzerinden de okunabilmelidir. Bu nedenle Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu ile yapılan görüşmelerde araştırmanın son sorgulama alanı olan bu nokta tartışmaya açılmıştır. Bu bağlamda, topluluğun oyunlarının gösterimlerinin seyirciye olan yansımaları bunun yanında gittikleri turneler ve bu turneler sırasında yaşananlar ve ayrıca Öteyüz olarak yapmış oldukları diğer çalışmalar üzerine konuşmalar gerçekleştirilmiştir. Buradan hareketle bir sonraki bölümde toplumsal yaşamı dönüştürebilme gücü olarak tiyatronun araçsallaştırılmasının kamusal alandaki görünümünün neler olduğu Ankara Tiyatro Öteyüz katılımcılarının ifadeleri üzerinden ele alınıp, değerlendirilecek ve analiz edilecektir.

3.3.3. Toplumsal Yaşamı Dönüştürebilme Gücü Olarak Tiyatronun Araçsallaştırılmasının Kamusal Alandaki Görünümleri:

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun tiyatro eylem pratiğinin bir bilinç yükseltme niteliği taşıması beraberinde kadınlarda farkındalığı ve bilinçlenmeyi getirdiği gibi aynı zamanda gündelik yaşam içerisinde bu farkındalığın, bilincin ve mücadelenin sürdürülmesi söz konusudur. Nitekim bu mücadelenin sürdürüldüğü yerlerden birisi de özel alan dışında kamusal alan olmaktadır. Kamusal alandaki kadınların hayatlarına dokunmak, topluluk içerisinde yer alan kadın dayanışmasının topluluk dışındaki kadınlara uzanmasını sağlamak da topluluğun amaçları arasında önemli bir yerde durmaktadır.

Bu çabaların kamusal alandaki yansımalarına bakıldığında, ilk olarak oyunların sahnelenme ve gösterim sonrasında seyircideki etkilerinin neler olduğu üzerinde durulmuştur. Bu konuya ilişkin olarak daha önce Öteyüz'ün seyircisiyken sonra topluluğa dâhil olan bir katılımcı *“Seyretmek için geldikten sonra yaşamın kendisi oldu benim için. İmkânsız gibi geldi. Bunu yapabilmek için yüksek, her şeyi aşmış bir insan olması gerekir diye düşünüyordum”* (G13) sözüyle tiyatronun hayatındaki önemine dikkat çekmiştir. Bunun yanında tiyatroya katılımıyla birlikte kendisinde meydana gelen dönüşümler ile grup içerisindeki kadın dayanışmasını ve mücadelesini ise şu şekilde ifade etmektedir:

4 yıl düzenli olarak katıldım. Eşimden ayrıldıktan sonra iki çocukla yaşamaya çalışıyordum. Kendime dair bir şey yoktu ama o ortamdan başka bir insan olarak çıktım. O mutsuz [ben] gitti. Üç kez intihar etmeye kalktım mesela. Grupta benim gibi hayat mücadelesi veren kadınlar vardı ve ben onların mücadelesini kendime örnek aldım. Bu kötü durumları aşarken benim gibi olanları da gördüm. Tiyatro ile hayata tutunmayı öğrendim. Ondan sonra hayat daha kolay oldu benim için. Yarın ne yapacağım düşüncesiyle uyanmak her gün aynı çatışmayı yaşamak çok zordu. Tiyatro ile birlikte kendimi toplum içerisinde ifade etmeyi öğrendim, toplum içerisinde yaşamayı öğrendim, topluma katılmayı öğrendim (G13).

Bu ifadelerle birlikte aynı zamanda grup içerisindeki güvenin kendisinde meydana getirdiği değişimleri *“İnsanlarla konuşurken gözlerinin içine bakamazdım, baktığım zaman bana kötü baktıklarını düşünürdüm. İnsanlardan*

korkan biriydim ama karşılıklı güven ve hoşgörü kazandık. İnsanlara konuşabilecek bir dost, yanlarına yakışan biri oldum” (G13) şeklinde belirtirken; bu değişimlerin çalışma yaşamına olan yansımaları ise “Önceden insanlar bana üstten bakarken özür dileyip geçerdim. Şimdi ben de muhatap almıyorum. Asi işçi olup çıktım. İşverenler açısından da sıkıntılı oldu, ezemeyecek biri olduğumun farkına vardılar. Birilerinin hoşlarına gitmedi tabii bu, ama benim hoşuma gitti” (G13) diyerek ifade etmektedir.

Ayrıca kendisinde meydana gelen değişimlerin çocuklar tarafından nasıl değerlendirildiğine ilişkin olarak da “Onlar bunu –anne- olarak gördü ve bununla gurur duydular (...) ama tiyatro sayesinde ben de çocuklarımla büyüdüm” (G13) ifadelerini kullanmıştır.

Görüldüğü üzere buradaki ifadeler, katılımcının seyirci olduktan sonra topluluğa dâhil olması sonucunda kendi benlik algısında, gündelik yaşamını idame ettirmede ve toplumsal ilişkilerde yer alabilmede meydana gelen değişimleri göstermektedir. Tiyatro aracılığıyla özgüveni gelişen katılımcının gündelik hayatındaki sorunları karşısında kendi ayakları üzerinde durabilme gücünü kazanmıştır. Kendisinde meydana gelen değişimleri gerek özel alan içerisine gerekse çalışma yaşamına aktararak dönüşümler yaratmış olması da önemlidir. Bu nedenle, katılımcının deneyimleri üzerinden Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğun tiyatro eylem pratiği okunduğunda kadınların özgürleşme mücadelesinde toplumsal yaşamı dönüştürme potansiyeline sahip olduğu söylenebilir.

Oyunların gösterimleri sonunda yakın çevreden gelen tepkilerden hareketle diğer kadınlara yansımalarını değerlendiren bir katılımcı şunları söylemiştir:

Aslında arkadaşlarımız, akrabalarımız, ailelerimiz, dostlarımız oyundan sonra daha bir saygıyla da bakıyorlardı. Ben bunu hissediyorum. Daha bir takdir etme durumu oluyordu. Önce önemsemiyorlar gerçekten, ‘Ne yapıyorsun?’ gibilerinden bakıyorlar olaya falan, ama ortaya bir şeyler çıktığında da mutlaka bunu hissettiriyorlar bir şekilde, zaman içerisinde birileriyle konuşulurken, sohbet edilirken yani... (G10).

2004 yılında “İzmir Semt Buluşmaları Etkinliği” kapsamında Konak’ta oynadıkları “Şirket” oyunu sonrasında yaşadıklarını anlatan diğer katılımcılar da deneyimlerini şöyle aktarmışlardır:

Mesela İzmir’e gittiğimizde gecekondu bölgesiydi ve insanlar bizleri evlerine davet ettiklerinde, evlerinde çay da yok, o kadar maddi açıdan düşün, bir şeyleri yok. Sana ikram etmek istiyor, çekiniyor, ‘eve gel’ demek istiyor. Gittik ve sohbetler yaparken, hatta evlerine misafir ettiler yatılı kaldık bazılarında, altmış yaşında galiba, okuma yazması da yoktu. ‘Neden biz de yapmayalım?’ dedi bizleri tanıdıktan sonra. Hani duvar kenarında Şirket oyununu oynamıştık, sohbetler yapmıştık, tepkiler çok güzeldi. ‘Biz iki kadın bir araya gelsek biz de yaparız!’ dediler, çok güzeldi (G2).

Eve misafir ettiler bizi, o evin yaşlı bireyi kayınvalidesi oyunu izlemeye göndermemiş gelini. Gelin aldı bizi evlerine götürdü biz konuşurken kadın, kayınvalide, hayran kaldı. Geline izin mi vermiş ondan sonra ‘sen de oyuncu ol’ diye (G4).

Turneler ve bu turneler sırasında yaşananlardan yola çıkarak Ankara Tiyatro Öteyüz kadınlarının tiyatro aracılığıyla edindikleri farkındalığın ve bilinçlenme gücünü kendi yaşam alanlarının dışına çıkartarak başka kadınların yaşam alanlarına dokunmaya çabaladıkları söylenebilmektedir. Böylelikle tiyatro aracılığıyla başka kadınlara ulaşarak onlara da bir arada olmanın gücünü ve önemini fark ettirmeleri de değerlidir. Çünkü bu durum aynı zamanda topluluğunun kadınların ezilmişlik durumlarına ve kadın sorunlarına duyarlı olduklarını, bu duyarlılığı da kamusal alanda da sürdürdüklerini göstermektedir.

Buradan hareketle Tiyatro aracılığıyla edindikleri farkındalık ve bilinçlenme gücünü kendi yaşam alanlarına, bu yaşam alanları dışındaki kadınlara da ulaşarak da taşıyan Öteyüz’le yapılan tartışmada bu duyarlılığı, farkındalık ve bilinçlenme gücünü gündelik hayat içerisinde karşılaştıkları kadın sorunları söz konusu olduğunda nasıl taşıdıkları üzerine de konuşmalar gerçekleştirilmiştir.

Öteyüz olarak toplumsal eylemlere katılarak da bu duyarlılığı sürdürdüklerini belirten katılımcılardan biri “Bir de şey yapmıştık, mesela 1 Mayıs’ta, işte 8 Mart’ta Öteyüz olarak pankartımızı açarak gittik; hani orada

anons ediyorlar ya, Tiyatro Öteyüz'ün ismini ısrarla göstermiştik, okutmuştuk. Bir de bir gösteri yapmıştık yine toplumsal sorunlara ilişkin; yani kortej diyelim ki Kızılay'a doğru gidiyor, biz ters yöne doğru oynaya oynaya gitmiştik. Mesela bunu hiç unutmuyor insanlar” (G5) ifadelerini kullanmıştır.

Bir çalışma sonrasında eve dönerken yaşadıkları bir olayı aktaran bir katılımcı şunları anlatmıştır:

Biz 23:00'lere kadar çalışıyorduk, bazı zamanlar 02:00'ye kadar çalıştığımız da oluyordu. Yine böyle geç saate kadar çalıştığımız bir gündü ve metroya indiğimizde bir şiddet olayıyla karşılaştık. Bir sürü insan var ve hiç kimse gitmiyor. Duramıyorsun, hakikaten duramıyorsun çünkü saçından sürüklenen bir kadın var. Hani orada herhangi bir şey olabilir, bıçağı olabilir, silahı olabilir ama yürek buna izin vermiyor veya o akıl izin vermiyor. Sonra bizim tepkimizle birlikte başkaları da tepki göstermeye başladı mesela. Orada duramıyorsunuz. Mesela arabada bir kadına yanındaki erkek kimse vuran birisini gördüğümde de tepki gösteriyorum gerçekten duramıyorum. Ya da bir kadın oturmuş bir köşede ağlıyor, derdin ne demeden geçemiyorsun. Yani bu bir sorumluluk haline dönüşüyor aslında. Ne yapabiliriz, acaba burada kadınlara dönük sorunları nasıl çözümleyebiliriz; bunlara el atma her şeye el atma gereksinimi duyuyorsun aslında. Bazen de çok boğuluyorsun çünkü altından kalkamayacağın kadar problem var. Bir şey yapamadan kalmak korkunç bir şey yani (G1).

Benzer şekilde başka bir katılımcı ise prova sırasında yaşadıkları bir olayı şöyle aktarmışlardır:

Sığınma evinden çıkmış bir kadın bir ailenin yanına gitmiş, orada çalışıyormuş. Baba ve oğul tecavüz ediyor; ondan sonra kadını herhalde susturmak için, hani kadın şikayetçi olmak istemiş, şiddet uyguluyorlar. Pardon, ben hamile kaldım diyor, bu sefer bebeğini düşürmek için şiddet uyguluyorlar. Yani üzerine çıkıp hopluyorlar, tepiniyorlar falan. Çocuk da düşüyor galiba değil mi ve o kanamayla atıyorlar sokağa. Biz çalışmaya devam ederken o çarşının güvenlik görevlisi, burada bir kadın çalışması var senin halinden onlar anlar

diyerek bize getiriyor. Parktan kadını buluyor, kapı çalındı içeriye bir kadını getirdi, 'Galiba hanımın bir derdi var siz anlarsınız diye size getirdim.' dedi, içeriye bıraktı ve gitti. Biz çalışmada kalakaldık. 'Buyur hoş geldin.' falan ama şimdi ne soracağımızı bilemedik. Belli ki o kadar kötü şeyler yaşamış ki kadın... Yağmurlu bir gündü. Üstü başı zaten çamur perişan bir haldeydi. Çalışmayı bıraktık, hemen ilk işimiz 'Aç mısın?' diye sorduk onu hiç unutmuyorum, hemen koşturup bir şeyler aldık karnını doyurdu. Sonra birkaçımız herhalde kaldık, birkaçımız boşalttık, hani bunalmasın kendini güvende hissetsin diye. Neyse kadın, sorununu az buçuk yaşadıklarını anlatmaya başladı; sonra evlerimize götürsek diye düşündük, uygun olan kendi evine götürsün diye. Kadın acaba bize ne kadar güvenecek ya da farklı bir şey olur mu, biz de aslına bakarsan biraz tedirgin olduk. Sonra polis çağırdık. Kadın büyük bir ısrarla polis çağırmayın dedi (G8).

Olayın devamında neler yaşandığını diğer bir katılımcı ise söze girerek: "Polis geldiğinde de, kadın polisti üstelik, bindiriyorduk arabaya 'Gene mi sensin!' dedi. Mesela bu beni çok kötü hissettirmişti. Yani erkek polis de var kadın polis de var, biniyor arabaya, zaten gitmek istemiyor, orada da şiddet gördüğünü söylemişti kadın polis 'Gene mi sen!' dedi" (G5) şeklinde ifade ederken bir diğeri şöyle sonlandırmaktadır: "Ben götürmüştüm onu eve de; halkevinden, barodan destek alıp onu başka bir yere yönlendirdik" (G1).

Burada anlatılan Öteyüz kadınlarının yaşamış olduğu bu olay; kadın sorunlarının çözümüne ilişkin devlet politikalarının şekli ve niteliği, bu politikaların ne derece yeterli olduğu, kadın sorunlarının yaşanmasının altında yatan nedenlerine ilişkin devletin bir farkındalığa sahip olup olmadığı vb. pek çok yönden değerlendirilip üzerine konuşulabilir niteliktedir. Ancak burada önemli olan ilk nokta; kadın sorunlarının vuku bulduğu noktada toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının nasıl ortaya çıktığının bu yaşanan olayda tekrar açığa çıkmasıdır. Ataerkil sistem ve bu zihniyet etrafında şekillenen toplumun, o toplumun her bir kurumunun, o kurum içerisinde yer alan bireylerin ataerkil zihniyeti nasıl devam ettirdikleri, kadın sorununa ilişkin her durumda bu zihniyeti eylemleri, söylemleri ve algılarıyla nasıl meşrulaştırdıkları bu örnek üzerinden de bir kez daha anlaşılmaktadır. Bu nedenle Tiyatro Öteyüz de, tiyatro aracılığıyla edindikleri farkındalık ve bilinçlenme gücünü belirli bir noktaya kadar taşıyabilmekte buna karşılık toplumsal yaşamı dönüştürmek adına da

mücadelelerine devam etmektedirler. Bu sebeptendir ki, anlatılan bu olayın ikinci önemli yüzü, kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde bir arada olmanın, kadınların birbirleriyle dayanışma içerisinde birbirlerine kenetlenmelerinin; bir diğer ifadeyle örgütlenmenin ve örgütlü bir mücadelenin yürütülmesinin ataerkil sisteme, heteroseksist düzene, baskıcı, cinsiyetçi, eril bir iktidara karşı direnmenin temel yapı taşlarından birisi olmasıdır.

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun çalışmalarına ilişkin olarak bahsedilmesi gerekenlerden birisi de kendi aralarında oluşturdukları bir ekip ile Mamak Halkevinde gönüllü olarak yer alan on kadınla birlikte yaptıkları atölye çalışmasıdır. Haftada iki gün olmak üzere yaptıkları bu çalışmada tema olarak kadının toplumdaki yeri ve özellikle kadın olmaktan dolayı yaşanan sıkıntıları buradaki katılımcı kadınlarla birlikte işlemişlerdir. Mamaklı kadınların kendi hayatlarından yola çıkarak ürettikleri hikaye ve doğaçlamalardan “Mamaktan Kadın Halleri” adlı bir oyun ortaya çıkartmışlardır ve Mamaklı kadınların yer aldıkları bu oyun da Seferihisar’da yapılan kadın kampında seyirciyle buluşturulmuştur. Benzer çalışmayı Pir Sultan’da da gerçekleştirmişlerdir.

Öteyüz’ün bir özelliği de, hani biz evet burada kendi yaşamımıza dair bir şeyler yapıyoruz ama burayla da sınırlı kalmadı. İşte Pir Sultan’da Mamak’ta da Öteyüz adına hani biz çalışmalar yaptık. Oğuz yoktu orada. Oradan, o tiyatrodan aldığımız o yöntemlerle, biçimlerle (...) veya oradaki çalışmaları kullanarak kadın çalışmaları yaptırдық. Orada da mesela doğaçlama, oyunlar çıktı ve çok değerlilerdi. [...]Gerçekten o kadınlarla hala bir bağımız vardır ve hala da o bağı da dile getirirler. ‘Ya ne olur Öteyüz gelsin de bize bir oyun çalıştırsın...’ falan diye. Pir Sultan da çok güzeldi; dönüşümlü olarak kim gidebiliyorsa kim uygunsa gidiyordu. Orada ne kadar iki yıla yakın çalıştık (G1).

Elde edilen bu verilerden hareketle Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğun bir bilinç yükseltme niteliğinde olan tiyatro eylem pratiğinin yalnızca kendileri ve kendi yaşamları üzerinde etkisi değil, topluluk dışında olan pek çok kadının da yaşam alanlarına etkiye bulunduğu söylenebilir. Bu etkinin kamusal alandaki yansımaları ve görünümleri; topluluğun grup içerisindeki kadın dayanışmasının topluluk dışına taşıtığını, kadın olmaktan ötürü yaşanan sorunlar karşısında mücadele etme gücünü de diğer kadınlara taşıdığını göstermektedir. Gerek kendi

yaşamları üzerinde gerekse başka kadınların yaşamları söz konusu olduğunda Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun tiyatro eylem pratiği, bu pratiğin meydana getirdiği değişimlerin kadınların özgürleşmesinde, kadın dayanışmasının gücünde ve örgütlü bir mücadelede önemli dönüşümleri doğurabilme gücüne sahip olması bakımından örnek teşkil etmektedir. Bunun yanında, kadınların kendi benlikleri, bedenleri ve kimlik algılarında meydana gelen değişimlerin kadın olmaktan dolayı yaşanan/karşılaşılan sorunların “ortak” bir zeminde bulunduğu farkındalığı ve bilinci kazandırması da bir kez daha vurgulanması gereken noktalardan birisidir. Bu farkındalığın ve bilincin yaygınlaştırılması, kamusaladaki kadınlara ulaştırılması ve onları da bu mücadelenin içine alması açısından da bir protesto aracı olarak tiyatronun gücünü ortaya çıkartmaktadır. Dolayısıyla kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun hem kadınların kendi kimlik, benlik ve beden algılarında, hem kadınlık konumlarında ve kadınlık deneyimlerine ilişkin farkındalık ve bilinç yaratmasında hem de kadınların özgürleşme mücadelesinin sürdürülmesinde, güçlenmesinde getireceği dönüşümler yadsınamayacak noktadadır. Nitekim bu tiyatro eylem pratiğinin de feminizmden bağımsız olabilmesinin mümkün olmayacağı da bu tezin alan araştırması sonucunda elde edilen verilerle bir kez daha ortaya çıkmıştır.

Son olarak, bu noktaya dair, Ankara Tiyatro Öteyüz kadınları ile birlikte yapılan görüşmelerde Türkiye’de kadınların yaşadığı/karşılaştığı sorunlar ya da toplum içerisindeki konumları değerlendirildiğinde Ankara Tiyatro Öteyüz gibi oluşumların kadınların özgürleşme mücadelesindeki yerine, bu mücadeleye olan katkılarının, etkilerinin ya da meydana getirebileceği dönüşümlerin neler olabileceğine ilişkin fikir paylaşımında bulunulmuştur.

Tiyatronun kadın çalışmalarında araç olarak kullanılmasının en dönüştürücü yöntemlerden olduğuna inanıyorum. Ezilen kadın, atölyelerle özgüvenini kazanıyor. Özgüvenini kazanan, iktidar derdi de olmayan kadın için engelleri aşmak oldukça kolaylaşıyor ve en yakından başlayarak çevreyi değiştirmeye başlıyor. Dönüştürebilecek alanları sınırlamak mümkün değil sanırım. Hayatın her alanına dokunuyor- dokundurtuyor kadın (G1).

Mücadele her zaman katlanılarak çoğalır. Vazgeçmemek lazım. Öteyüz bana dokundu, ben kendimi keşfettim. Bizler de anlatıyoruz,

örnek alıyorlar, rol model oluyoruz çocuklarımıza, yeğenlerimize... (G15).

Kadının özgürleşmesi, önce kadının kendini fark etmesiyle başlıyor. Bu ataerkil toplum, kadına verilen rolleri sosyal devlet aracılığıyla yasallaştırarak buna meşru bir zemin yaratıyor. İlk hedefleri kadını eğitimden ve iş yaşamından uzak tutmaları... Ve kadınların yaşamında görünmeyen demir parmaklıklar oluşturuyorlar (cam-tavan). Kadının özgürleşmesi, sokağa adım atmasıyla başlar. İş yaşamına girmesiyle başlar. Ekonomik bağımsızlığını edinmeyle başlar. Okumayla başlar. Benim için kadın + sokak= özgürlüktür. Çünkü kadın cam kafesi kırıyor. Tam da yaşamın ortasında oluyor. Ona dayatılan her şeyle mücadele etmeye başlıyor. Arkadaşı, dostu oluyor. Çoğalmaya başlıyor. Çoğaldıkça sorgulamalar başlıyor. Mücadele başlıyor. Çünkü yalnız olmadığını görüyor. Cam kafeste olduğu sürece sadece kendi yaşadığını sanıyor. Oysaki bütün kadınlar benzer şeyleri yaşıyor. Bunu öğrenmek onun içini acıtsa da güçlendiriyor. Böylelikle önüne konulan ilk duvarı yıkmaya başlıyor. Öteyüz de kadınların ilk duvarlarını yıkmıştır. Bu çalışma halkevlerinin kadın çalışmalarıyla oluşmuştur. Halkevinde kadın çalışmasında sonra Öteyüz kurulmuştur. Öteyüz'e başladıktan sonra çalışmalarımızda daha bir özgürleştik. Kendimizi, yaşamımızı, yaşadıklarımızı, aklımıza gelen her şeyi sorguladık. Sorguladıkça da tartıştık. Olayları tartıştıkça özgüvenimiz gelişti. Güçlendik. Yalnız olmadığımızı gördük. Az da olsa donandık. Bu sorgulamalar önce aile içinde başladı. Sonra çevrede, mahallede ve sokakta da.

Bu çalışmayı her yerde anlatmaya başladık. Çünkü biz çok heyecanlanmıştık. Belki karınca misaliydi ama az da olsa yol kat etmiştik. Önümüze gelen bütün kadınlara heyecanla anlatıyorduk. Duyanlar bu çalışmaya katılmak istedi. Ve birçoğu da katıldı. Yeni katılanlar da birlikte olduğu kadınlara anlattılar. Büyük bir keyif alıyorduk. Uzun süre bu çalışmalar devam etti. Bu çalışma içerisinde bir süre sonra farklı alanlarda çalışmak isteyenler oldu. Örneğin; Türk halk müziği korosuna katılma, iş edinip çalışma gibi. Çalışma bizlere önemli katkılar da sunmuştu. Küçük de olsa yaşantımızda bir dönüşüm kazandırmıştı. Bunu görmek ve yaşamak bile inanılmaz

heyecan veriyordu. Hatta böyle bir kadın çalışmasında okulunu yarım bırakanlar, işinden ayrılmak zorunda alanlar tekrar bıraktıkları yerden başladılar. Yaşamı irdelemeye başladılar. Mücadele güçleri arttı. Az da olsa korkuyu yenmeye başladılar. Birkaç arkadaşımız da kötü giden evliliklerini sonlandırıp iş hayatına başladılar. Bu da inanılmaz bir dönüşümdü (G8).

Şüphesiz bu ifadelerin her biri çok değerlidir. Ancak halkevinden ayrıldıktan sonra Öteyüz olarak değinilen süreçte “daha bir özgürleştik” ifadesinin kullanılmasının ayrıca bir önemi bulunmaktadır. Çünkü bu süreç Ankara Öteyüz topluluğunun ikinci bilinç yükseltme pratiğine denk gelen, tiyatro eylem pratiklerinin feminizmle buluştuğu noktaya denk düşmektedir. Bir diğer ifade ile bu süreç, Ankara Tiyatro Öteyüz katılımcılarının aynı zamanda kendilerini de sorgulamaya tabii tuttıkları, feminizm ve feminizmin mücadelesine tanık olduğu ve bu mücadeleye ilişkin de feminist bilinci oluşturmaya başladıkları dönemdir. Dolayısıyla bu döneme ilişkin “daha bir özgürleşmiş” olmalarını ifade etmeleri, kadınların özgürleşme mücadelesinde feminizmle iç içe geçmiş bir tiyatro eylem pratiğinin veyahut feminist tiyatronun öneminin, gücünün ve meydana getirebileceği dönüşümlerin altını çizmektedir. Diğer bir deyişle bu ifadelerle kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun direniş aracı olmasında neden önemli olduğu ve bu anlamda feminizm ile tiyatronun birlikteliğinden doğan güç noktası da vurgulanmış olur. Bu noktayı Belkıs “Feminizm ya da feminist tiyatro, tiyatroyu araçsallaştırır. Tiyatro bir amaç değildir. Tiyatro, cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığın, ataerkil tahakkümün, erkek iktidarının erkek olmayan tüm ötekilere yönelttiği baskının deşifre edildiği, bunlarla mücadele stratejilerinin tartışmaya açıldığı bir platformdur” (2015:256) şeklinde belirtmektedir. Ayrıca feminizmden beslenen tiyatro eylem pratiğinin ve tiyatro çalışmalarının önemi, kadınların gündelik hayat deneyimlerini dışlamadığı ve onlarda meydana getirebilecek dönüşümlerin önceliğe alındığı durumda, bir kez daha ön plana çıkmaktadır. Bu da, kadınların farkındalıklarını daha çok arttırmakta, bu bilinçlenme gücünü toplumsal yaşam pratiklerine akıtabilmelerini kolaylaştırmaktadır. Diğer yandan da, teori ile pratiğin birbirinden karşılıklı beslenerek ve birbirlerini karşılıklı besleyerek iç içe geçmesini sağlamaktadır ve bu durum feminist hareketin mücadelesini sürdürebilmesinde, bu mücadelenin yönünü ve niteliğini geliştirmede dikkate değer bir konumda olmaktadır.

Sonuç olarak Ankara Tiyatro Öteyüz; kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı, paylaşımı açıldığı ve bu deneyimlerden üretimlerin yapıldığı; kadın kimliği, benliği ve bedeni üzerinde farkındalık ve bilinçlenme gücü doğuran ve bu güçle hem kendi yaşam alanlarında hem de toplumsalda bunları dönüştürebilme mücadelesini gösteren bir topluluktur. Ayrıca on beş yıldan beri var olan bu oluşum, kendisini ezberleyen bir topluluk olmaktan ötede; kendisini sorgulayan, sorgulamaları sonucunda kendisini de dönüştüren, dönüştürdüklerini de hem topluluk içerisine katan hem de topluluğun dışına yansıtan bir özelliğe sahiptir. Bu özelliklerinden yola çıkarak gerek ortaya koyduğu çalışmalar ve bu çalışma tarzlarıyla gerek ‘ezilen’ olarak gündelik hayat pratiklerini tiyatroya taşımaları açısından gerekse grubun kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun kadınları ve toplumsal yaşamı dönüştürmede etkisinin ve gücünün açığa çıkartılmasında özgün bir çalışma alanıdır. Son olarak, bu özgünlük korunduğunda, geliştirildiğinde ve aynı zamanda pek çok katkı ile desteklendiğinde Ankara Tiyatro Öteyüz ataerkil sisteme, heteroseksist düzene, kadınların toplumsal alanda ikincilleştirilmesine, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, toplumsal cinsiyet körü disiplinlere vb. karşı üretilebilecek her türlü çözüm pratiklerinde etkili olabilecek alternatif sanat stratejileri doğurabilecek potansiyeli barındırmaktadır. Bu nedenle bu topluluğun, protesto aracı olarak tiyatroyu kadınların özgürleşme mücadelesinde direniş aracı olarak kullanmaları açısından hem feminist hareket içerisinde kullanılan sanatın önemini vurgulaması hem de bugünkü feminist tiyatro alanına katkı sunması bakımından değerli bir konumda bulunduğu yadsınmaz.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Sanatın kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak kullanımı feminist sanat ile birlikte belirgin hale gelmiş ve feminist hareketin ikinci dalga feminizmine tekabül eden bu dönemin toplumsal, kültürel, siyasi ve düşünsel koşulları ile paralel olarak gelişmiştir. Bu nedenle ikinci dalga feminizmin kuramsal analizlerinden beslenen feminist sanatın, feminist hareketin gelişim aşamalarıyla benzer doğrultuda ilerleme gösterdiğini söylemek mümkündür. Nitekim iki kuşağa ayrılan feminist sanatın ilk kuşak sanat anlayışında ikinci dalga feminizmin taşıyıcısı olan radikal feminist kuramın; ikinci kuşak sanat anlayışında ise üçüncü dalga feminizmin söylemleri etkili olmaktadır. Dolayısıyla feminist sanat içerisinde tartışılan ve sorgulamaya açılan konular feminist hareketin ve mücadelenin geçirdiği dönüşümlerden bağımsız olarak değerlendirilememektedir.

Feminist sanatın ilk kuşak sanat anlayışında daha çok kadın olma hali ve deneyimlerinin sanat alanına taşınması söz konusudur. Bu kuşağın sanat anlayışı, kadınların sanatının sanat alanına dâhil edilmesiyle birlikte sanat tarihi içerisinde kadınların varlık alanı bulmasında ve görünürlüğünün sağlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle ilk kuşak feminist sanat anlayışı radikal feminist kuramın cinsiyetler arasındaki farklılık söyleminden beslenerek, sanatta kadın kimliğinin temsil edilmesi ile kadın merkezli bir kültürün sanat alanında oluşumuna yoğunlaşmıştır. Bir diğer ifadeyle kadınların kadınlık deneyimlerini içine alan, kadın kimliğinin altında yatan kültürel, politik ve toplumsal koşulları görünür kılmak amacıyla kadının toplumsal cinsiyet rollerine odaklanan ve kadının bedensel özgürleşmesini önceliğine alan bir sanat anlayışının benimsendiği söylenebilir. Dolayısıyla ilk kuşak feminist sanat içerisinde yer alan sanatçıların el işi, resim vb. aracılığıyla kadın işi olarak görülen dekoratif sanatların kadınların sanatı anlayışına doğru çevirdiklerini, bunun yanında ev mekânının sanat programlarında kullanılarak kamusal alana taşınmasıyla kadının özel alan içerisindeki üretim ve yeniden üretim rollerinin altında yatan hususları sorgulamaya açtıkları görülmektedir. Ayrıca ilk örneklerinin verildiği performansın bu dönem içerisinde yer alan sanatçılar tarafından kullanılmasıyla da kadın bedeni ile kadın kimliği arasındaki ilişkiye dikkat çekilerek, cinsel politika aracılığıyla kadın bedeninin denetim altına alınmasına karşı eleştirel bir tavır geliştirildiğini söylemek mümkündür.

Performansın etkin olarak kullanıldığı ikinci kuşak feminist sanat anlayışı, ilk kuşak feminist sanat anlayışından farklı olarak “edebi-post-yapısalcılık, psikanaliz, göstergebilim ve Marksizm gibi siyaset felsefesi çalışmalarını kullanan, disiplinlerarası yönü daha güçlü bir analiz gerçekleştirmiştir” (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012:64). Üçüncü dalga feminizmin argümanlarından beslenen ikinci kuşak feminist sanat anlayışı, kadınlık deneyimlerine bağlı olarak kadınların ezilme biçimlerinin çeşitliliğini ve toplumsal cinsiyet kimliğinin çoklu yapısını temeline almıştır. İkinci dalga feminizmin ‘evrensel kızkardeşlik’ ve ‘özdeş kadın kimliği’ düşüncesi yerine farklı kadınlık deneyimlerine vurgu yapan üçüncü dalga feminizmin ‘farklılıkların dayanışması’ söylemini benimseyen ikinci kuşak feminist sanat anlayışı, farklılıkları en aza indirgeyen evrensel kadın kimliğinin sanata dâhil olmasına karşı çıkmaktadır. İlk kuşak feminist sanat anlayışına bu noktada eleştiri gönderen ikinci kuşak feminist sanat anlayışı, farklılıkları ve çoğulluğu belirginleştiren; iç içe geçmiş olan ırk, cinsiyet ve cinsel kimlikleri ön plana çıkaran bir sanat anlayışının gerekliliğinin altını çizmektedir. Dolayısıyla diğer disiplinlerin analizlerinden de faydalanan ikinci kuşak sanat anlayışında kadın kimliğinin tarihsel, söylemsel ve ideolojik olarak kuruluşuna dikkat çekilerek kadınlığa ilişkin anlamın nasıl üretilip düzenlendiğini ortaya çıkartmak ve eril tahakküm yapılarını bozmak amaçlanmıştır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012). Bu amaçlar doğrultusunda sanatın bir protesto aracı olarak kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanımında yeni bir sanat stratejisine ihtiyaç duyulduğunu vurgulayan ikinci kuşak sanat anlayışının, feminist hareketin mücadelesi doğrultusunda toplumsal yaşamda meydana getirebileceği dönüşümlerdeki gücünü ön plana çıkartan performans sanatı ile bağını kuvvetlendirdiği görülmektedir.

İlk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanat arasında bir köprü kuran performans, ikinci kuşak feminist sanat anlayışına bağlanarak sanatın bir protesto aracı olarak kadınların özgürleşme mücadelesindeki kullanımının gücünü ve yeni sanat stratejilerinin önemini ortaya çıkartmıştır. Bununla birlikte feminist sanat anlayışının nasıl olması gerektiği sorusu ikinci kuşak feminist sanat anlayışında feminist sanata yöneltilen güçlü eleştirilerin doğmasına da zemin hazırlamıştır. Buna göre, kadınlar hakkında kadın bakış açısıyla sanat yapmanın yeterli olmadığı bunun yerine kadınların örgütlü mücadelesini de içine alabilen feminist hedeflerin sanat alanına dâhil edilmesi gerekliliği ikinci kuşak feminist sanatın ilk eleştiri noktasıdır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2012). Bununla birlikte bu kuşağın

ikinci eleştiri noktası; feminizmle iç içe olan, kadınların kolektif eylemine olanak sağlayan, toplumsal iktidar ve ekonomik ilişkilere de eleştirel bir tavır alabilen sanat anlayışı gerekliliği üzerine olmuştur (Gouma-Peterson ve Mathews ,2012). Bir diğer eleştiri noktası ise; kadınların edilgen değil, etkin bir anlam üreticisi olarak kendi kadınlık deneyimleri üzerinden de bir keşif sürecine girebileceği, kültürel ve toplumsal yapılar üzerinde sağlanacak dönüşümü de hedefleyen bir sanat alanı arayışı üzerinedir (Barry ve Flitterman-Lewis, 2012).

İkinci kuşak feminist sanat anlayışı ile birlikte altı çizilen bu eleştiriler doğrultusunda kadınların özgürleşme mücadelesinde sanatın kullanımının toplumsalı dönüştürebilme gücü bağlamında mevcut haliyle feminist sanatın yeterli olmayacağı vurgulanmaya başlanmıştır. Nitekim bu gerekçeyle de performans sanatla iç içe geçen ikinci kuşak feminist sanat anlayışında ortaya konulan analizler, kadınların etkin bir anlam üreticisi olarak ‘sanatçı’ bağlamından çıkıp ‘ezilen’ olarak kendi gündelik yaşam pratikleriyle bu sürece bilfiil katılımını mümkün kılan tiyatro eylem pratiğini ön plana çıkartmaktadır. Dolayısıyla kadınların bedenleriyle, benlikleriyle ve kimlikleriyle eylem pratiğini ortaya koyabileceği tiyatronun, hem kadınların özgürleşme mücadelesinde kullanımında hem de kadınların kendi kimlikleri üzerinde farkındalık yaratabilecek bir dönüştürme gücünü doğurmasında etkin bir protesto aracı olarak durmaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın sorunsalı ve amaçları çerçevesinde yürütülen araştırma Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu üyeleri ile yapılan odak grup görüşmesi ve derinlemesine mülakatlarla gerçekleştirilmiştir.

Ankara ilinde gerçekleştirilen bu araştırma Tiyatro Öteyüz topluluğu içerisinde yer alan toplamda 16 katılımcı ile birlikte feminist yöntem ve nitel araştırma tekniğine bağlı olarak yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler bulgular başlığı altında aktarılmış ve detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu veriler doğrultusunda yapılan değerlendirmelere göre; Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun tiyatro eylem pratiklerinin iki aşamalı olarak bir bilinç yükseltme süreci gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Topluluğun ilk bilinç yükseltme pratiği, oluşum aşamasından 2007’ye kadar devam eden süreçte her türlü drama tekniklerinden ve “Ezilenlerin Tiyatrosu” argümanlarından yoğun olarak beslendiği dönemdir. Nitekim bu dönem, topluluk içerisindeki ilişkilerin ve topluluğun yapısının şekillendiği, oyunların hazırlanma ve yaratım aşamasının da olduğu süreci kapsamaktadır. İkinci bilinç yükseltme pratiği ise topluluğun dernekleşip 2007’de Cangül Uygur’un topluluğun çalışmalarının yürütücülüğünde

katkıda bulunduğu yani topluluğun tiyatro eylem pratiğinin feminizmle buluştuğu dönemdir. Topluluğun bu dönemdeki çalışmaları feminist kuramların farklı bakış açılarından beslenmiş ve bu kuramlara bağılı olarak annelik, bağılılık, bağımlılık, acı, kurban olmak, kurban olmayı benimsemek, şiddet vb. gibi konular hem kuramsal hem de pratik düzlemde tartışılmıştır. Bu nedenle topluluğun ikinci bilinç yükseltme pratiğine denk gelen bu süreç ağırlıklı olarak feminist bilincin ve farkındalığın oluşma aşamasını kapsamaktadır.

Yine bulgular kısmından ayrıntılı olarak ele alınıp analiz edilen veriler çerçevesinde Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun bu iki aşamalı bilinç yükseltme niteliği taşıyan tiyatro eylem pratiğinin topluluk içerisindeki ilişkilere ve kadınlara yansımaları dikkat çekicidir. Kadın tiyatrosu olarak var olan Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunda kadın kimliğinin ve bu kimliğe ilişkin deneyimlerin ön planda tutulması kadınlar arasında bir paylaşım alanı doğurmuş; bu durum beraberinde kadınların farklı kadınlık deneyimleri ile karşılaşmalarını ve karşılıklı öğrenme sürecini getirmiştir. Nitekim söz konusu olan bu sürecin topluluk üyesi kadınlarda, genel olarak kadınların özel olarak da bir kadın olarak kendilerinin gündelik yaşamlarında karşılaştıkları sorunların bireysel sorunlar olmasının çok ötesinde eril toplumsal cinsiyet rejiminde ‘kadın olma’ zemininde buluşan toplumsal bir sorun olduğu farkındalığının gelişmesini beraberinde getirdiği görülmektedir. Ayrıca bu paylaşım alanı, kadınlar arasında ‘güven’, ‘biz olabilme’ ve ‘dayanışma’ yaratarak bunun önemli bir güç olarak algılanması ve kadınların özgürleşmesinde bu dayanışmanın öneminin farkına varılmasını beraberinde getirdiği tespit edilmiştir. Bununla ilişkili olarak bu durumun, katılımcı kadınların kendi yaşamlarına sahip çıkma ve kadın olarak kendi mücadelelerini sürdürmelerinde onlara karşı çıkma, direnme ve mücadele etme gücü kattığını, bir araç sağladığını söylemek mümkün gözükmektedir.

Kadınların kendi yaşamlarına sahip çıkmalarında ve yaşam mücadelelerini sürdürmelerinde etkili olan bir diğer nokta ise kadınların kendi benlik ve beden algılarında meydana gelen dönüşümlerdir. Bu dönüşümler katılımcıların ifadelerinden hareketle kadın olarak ‘ben’ olabilmenin oluşumunda kendisini göstermektedir. Bir bilinç yükseltme niteliği olarak tiyatronun kadınların kendi benlik ve beden algılarındaki dönüşümü; ‘özgüven kazanma’, ‘kendini ifade etme’ ve ‘kendilerini tanıma’ üzerinde olmuştur. Bu hususlar, ataerkil toplumsal yaşam içerisinde ikincilleştirilmiş konuma bağılı olarak ‘öteki’ olarak inşa edilen kadının kendisine varlık alanı açması açısından değerlidir. Çünkü kadınların ‘ben’ olarak

kendi benliklerini oluşturması, ataerkillik çerçevesinde kendi ikincilleştirilmiş konumlarını değiştirebilmelerinde önemli bir adımdır. Bu nedenle kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun kullanımının; kadınların kendi benlik, beden ve bunlara bağlı olarak da kimlik algılarında meydana getirdiği dönüşümler yadsınamayacak boyuttur. Bu noktada, Ezilenlerin Tiyatrosu argümanlarından beslenen tiyatro eylem pratiğinin de etkili olduğunu “Türkiye’de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu” adlı çalışmasında Jale Karabekir şöyle vurgulamaktadır:

Ezilenlerin Tiyatrosu repertuvarındaki bu oyun ve egzersizler, hem bireysel ifadeyi geliştirirken hem de katılımcıların birbirleriyle olan ilişkilerini ele alır: Katılımcıların kendilerini ifade etmelerini sağlayacak bir alan yaratır; kendi bedenlerini, ruhlarını, seslerini, sözlerini fark etmelerini sağlar; bu oyun ve egzersizlerle ezilmeyi ve baskıyı (zihinsel aktivite sonucu bulunan bir ezilme ve baskından ziyade pratik olarak bedenlere işlenen) fark etmeyi, araştırmayı, sorgulamayı sağlar. Bu özellikle kadın çalışmalarında, ezilme ve baskının araştırılmasında ve bunun ‘kişisel’ değil, ‘ortak’ sorun olduğunun farkına varılmasında oldukça iyi bir yöntemdir (2015:184).

Ezilenlerin Tiyatrosu argümanlarının yanında çeşitli feminist kuramların argümanlarından da beslenen Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğun tiyatro eylem pratiğinin kadınlara olan yansımaları oldukça önemlidir. Bulgular bölümünde ayrıntılı olarak ele alınan ve analiz edilen bulgulardan hareketle feminizmden beslenen tiyatro eylem pratiğinin kadınlarda yarattığı farkındalık; kadının toplumsal yaşam içerisindeki konumu, bu konuma bağlı olarak kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri, bu toplumsal cinsiyet rolleri ile birlikte kadının ezilme ve baskı altına alınma biçimleri üzerine olmuştur. Bunların yanında ataerkil sistem içerisindeki iktidar ilişkilerinin, bu iktidar ilişkilerinde bulunan eril tahakküm biçimlerinin ve ayrıca dil aracılığıyla kadın kimliğine yüklenen toplumsal ve kültürel inşa biçimlerinin farkındalığı da söz konusu olmuştur. Nitekim katılımcıların kendi kadınlık konumları ve deneyimlerine, ataerkillik ve Türkiye’deki kadın sorunlarına ilişkin yaptıkları değerlendirmelerde de bu noktalardaki farkındalığın gerek liberal feminist kuramın gerekse radikal ve sosyalist feminist kuramın söylemleriyle benzer doğrultuda var olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla feminizmle buluşan tiyatro eylem pratiklerinin

bu hususlar çerçevesinde kadınlarda feminist bilinci oluşturduğu gözlemlenmektedir. Ancak bazı katılımcıların bu tiyatro eylem pratiği ile birlikte gelişen bilinç ve farkındalıklarını feminizm üzerinden dile getirmemeleri ve feminizme ilişkin anlatılarında belirgin hale gelen mesafeli duruşları da dikkat çekicidir. Nitekim bu mesafeli duruşun altında yatan nedenlere ilişkin olarak feminizme dair toplumda var olan önyargılardan sıyrılama halinin olduğu söylenebileceği gibi feminizmin ve feminizmin mücadele alanlarının tam olarak doğru anlaşılabilmesi, kavranılamaması sıralanabilir. Bu nedenle kimi katılımcılarda oluşan farkındalık ve bilincin feminizm ile bağlantısı bir kopukluk sergilemekte ve bu tür kazanımlar katılımcıların anlatılarında feminizmin dışındaki bir alandan konumlandırılmaktadır.

Bununla birlikte, bulgular bölümünde de ayrıntılı bir şekilde değerlendirildiği gibi Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun bir bilinç yükseltme pratiği niteliğinde olan tiyatro eylem pratiklerinin katılımcıların kendi benlik, beden ve kimlik algıları üzerinde değişim yarattığını; bu değişimlerin beraberinde hem kendi gündelik yaşam pratiklerine hem kendi kadınlık konumlarına hem de ataerkillik ve Türkiye’de kadın sorunlarına dair bakış açılarında farkındalık ve bilinçlenmeyi getirdiğini söyleyebilmek mümkündür. Ayrıca bu farkındalık ve bilincin kendi yaşamları üzerinde sürdürülmesi, kendi gündelik yaşam pratikleri içerisine de taşınması ve birincil ilişkilerin vuku bulduğu alanlarda da belirli dönüşümleri yaratması söz konusu olmuştur. Nitekim feminizmle buluşan tiyatro eylem pratiği ile birlikte ikinci bilinç yükseltme pratikleri sonucunda da feminizme ve feminizmin argümanlarına veyahut feminist mücadeleye yabancı olmadıkları da gözlemlenmektedir. Bu tanışıklık hali, kimi katılımcılar üzerinde feminist bilincin kavranmasına, içselleştirilmesine, benimsenmesine ve bunun gündelik yaşamlarının içerisine birebir dâhil edilmesine yol açarken; yukarıda da işaret edildiği gibi kimi katılımcılarda feminizme ilişkin bir yanlış-bilinç hali de dikkat çekmektedir. Her ne kadar topluluk içerisinde bazı katılımcılar açısından feminizme ilişkin mevcut toplumsal algıda var olan önyargının sürdürülmesi söz konusu olsa da; genelinin ataerki sisteme, erk alanlarına ve erke dayalı ilişkiler biçimine yönelik farkındalık geliştirmeleri ve bu farkındalığı gündelik yaşamlarına taşıdıkları görülmektedir. Kadınların özgürleşme mücadelesi içerisinde tiyatroyu bir araç olarak kullanılarak kadınların kendi kimlik, beden ve benlik algılarında; kendi kadınlık deneyimlerinin farkına varılmasında ve konumlarının değiştirilmesinde; bu konumların değiştirilmesi için gerekli olan direnme ve

mücadele gücünün yaratması/oluşturmasında feminizmin ve tiyatronun önemi bir kez daha ön plana çıkmaktadır.

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu ile yapılan araştırmayla birlikte bir protesto aracı olarak tiyatronun kullanımının kadınlarda yaratmış olduğu farkındalık ve bilincin özel alana ve yakın çevreye yansımaları konusunda da önemli bir takım bulgulara ulaşılmıştır. Kadınların sahip olduğu farkındalığın ve bilincin özel alanda da sürdürülmesi ve özel alan içerisindeki ilişkileri dönüştürme çabalarının varlığı söz konusudur. Ancak, özel alandaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kırılmasında, iş bölümündeki paylaşımların eşitlik temeline oturtulmasında ve özel alan içerisinde toplumsal cinsiyet iktidarına dayalı ilişki biçimlerinin yıkılmasında birtakım değişimlerden bahsedilmiş olmasına rağmen tam olarak bir dönüşüm yaşandığını söyleyebilmek mümkün gözükmemektedir. Bu durumun nedeni olarak bulgular bölümünde ayrıntılı olarak ele alınan toplumsal/direnç baskı mekanizmalarına karşılık üretilen ‘direnme stratejileri’ ile ‘destek verme pratikleri/stratejileri’ dikkat çekicidir. Her ne kadar özel alan içerisinde tam olarak bir dönüşümden bahsedilmese de bu stratejilerin üretilmesi gündelik hayat pratikleri içerisinde bu toplumsal direnç/baskı mekanizmalarının ne denli sert, katı ve içselleştirilmiş olduğunun görünürlüğünü sağlaması açısından oldukça değerlidir. Bunun yanı sıra bu nokta, feminist mücadele doğrultusunda ataerkil sistem ve kültürel eril katmanların zayıflaması noktasında etkili bir mücadele alanı olarak okunabilir niteliktedir. Özellikle de özel alan içerisindeki toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki algıyı kırmaya yönelik de bir başlangıç noktası sayılabilecek olan bu stratejiler, feminist bilinç ve mücadelenin yalnızca kadınlar için değil erkekler için de ne denli önemli olduğunu bir kez daha göstermektedir. Dolayısıyla bu stratejiler, bell hooks’un “feminizm herkes içindir” sözlerini bir kez daha hatırlatmaktadır. Ayrıca ‘direnme stratejilerinin’ ve ‘destek verme stratejilerinin’ tiyatro eylem pratiğine taşınacak olması, gerek Ankara Tiyatro Öteyüz açısından gerekse feminist bir teoriyi ve metodolojiyi benimseyen bir feminist tiyatro yapısı içerisinde yeni bir çalışma konusunun oluşmasına kaynaklık edebilmesi adına değerlidir.

Bu araştırmanın sorgu alanlarından biri de toplumsal yaşamı dönüştürebilme gücü (potansiyeli) olarak tiyatronun araç olarak kullanımının kamusal alandaki görünümleri üzerine oturtulmuştur. Topluluk katılımcılarının tiyatro aracılığıyla edindikleri farkındalığın ve bilinçlenme gücünün yalnızca kendi yaşamları üzerinde değil, başka kadınlara ulaşarak da taşındığı gözlemlenmektedir.

Bulgular bölümünde ayrıntılı olarak ele alındığı gibi Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğunun gerek turneler yoluyla gerek oyunların gösterimleri sonrasında topluluğa katılan kadınlar üzerinde gerekse gönüllü olarak başka kadınlarla yaptıkları atölye çalışmalarında pek çok kadının yaşam alanlarına etkide bulunduğu ifade edilmektedir. Nitekim bu etki, topluluk içerisindeki kadın dayanışmasının topluluk dışına taşarak kadın olmaktan ötürü yaşanan sorunlar karşısında mücadele etme gücünün diğer kadınlara uzanması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla topluluğun tiyatro eylem pratiğinin meydana getirdiği değişimlerin kadınların özgürleşme mücadelesinde, kadın dayanışmasının gücünde ve örgütlü bir mücadele sürdürülmesinde oldukça değerli olduğunun altı çizilmelidir. Bu nedenle kadınların özgürleşmesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun hem kadınların kendi beden, benlik ve kimlik algılarında; hem kadınlık konumlarına ve deneyimlerine ilişkin farkındalık ve bilinç yaratmasında; hem de kadınların özgürleşme mücadelesinin sürdürülmesinde ve güçlenmesinde getirdiği değişimler/dönüşümlerin değerini göz ardı etmek mümkün değildir. Bu bağlamda, bir taraftan da bu tiyatro eylem pratiğinin kendisinin de feminist temellerden bağımsız olabilmesinin mümkün olmayacağı da ortaya çıkmıştır.

Ankara Tiyatro Öteyüz topluluğu ile yapılan bu araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda son olarak tartışmaya açılması gereken bir diğer husus ise, kadınların gündelik hayat deneyimlerinin bir diğer ifadeyle kadınlık deneyimlerinin bir direnme biçimi olarak okunmasıdır. Gündelik hayat deneyimlerinin tiyatro eylem pratiğine taşınmasının, kadınların kendi beden, benlik ve kimlik algısında farkındalık ve bilinç oluşturmada önemi olduğu gibi; kadın kimliğine ilişkin anlamın kadınlar tarafından yeniden üretilmesinde de ayrıca önemi bulunmaktadır. Çünkü gündelik hayat pratikleri içerisinde toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak üretilen kadınlık deneyimlerinin toplumsal yaşamın her alanında üretiliyor olduğunun farkına varılması, beraberinde bu pratikleri bozabilme gücünü de getirmektedir. Bu noktanın önemi, ataerkil toplumsal yaşamda erk merkezli ilişkilerin, eril tahakkümünün ve baskı mekanizmalarının bozulmasında ortaya çıkmaktadır. Gündelik hayat pratiklerinin işleyişi ataerkil ideoloji tarafından biçimlendiği gibi politik, kültürel ve toplumsal inşalar üzerinden de icra edilmektedir. Bu nedenle kadınların özgürleşme mücadelesinde bir direnme biçimi olarak kadınların kendi kadınlık deneyimlerinin farkına vararak onları yapıbozuma uğratmak, kadınlara özgürlük alanı da sunabilmektedir. Nitekim bu özgürlük alanı, Augusto Boal'ın "tiyatro devrimin provasıdır"

sözünden hareketle içsel devrimden dışsal devrime doğru giden yolun kapısını açmaktadır. Kadınlık deneyimlerin bir direnme biçimi olarak kullanılmasının kadınlara açtığı özgürlük alanını kavramak açısından Sanjoy Gnaguly'nin şu ifadeleri önemlidir:

İnsan bir sorunu görür, bu dışsal bir sorundur. Ama sonra kendi içsel sorununu görür. İşte burada içsel devrim başlar. Kendini keşfeder. Kendi potansiyelini, gücünü keşfeder. Sonra ezenleri görür, bunları keşfedersin, o zaman bunlar bir daha var olamazlar, çünkü onlarla savaşılmaya başlarsın. Bu çatışma hayatın estetikleştirilmesidir. Bu çatışma içsel devrimin deneyimidir. İçsel devrim seni dışsal devrime götürür. Bu yüzden Boal'a şöyle derim –çünkü Boal der ki, tiyatro devrimin provasıdır- tiyatro benim için bütünsel devrimin provasıdır. Bana sorar neden bütünsel? Çünkü hem içsel yolculuğun devrimidir, hem de dışarıdaki devrimdir. O yüzden bütünsel devrim demeyi seçiyorum. Bu gerçek (akt. Karabekir, 2015:189).

Bu tez çerçevesinde yürütülen araştırmanın sonucunda Ankara Tiyatro Öteyüz; kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı, paylaşıma açıldığı ve bu deneyimlerden üretimlerin yapıldığı; kadın kimliği, benliği ve bedeni üzerinde farkındalık ve bilinçlenme gücü doğuran ve bu güçle hem kendi yaşam alanlarında hem de toplumsalda bunları dönüştürebilme mücadelesini gösteren bir topluluk niteliği taşımaktadır. Ayrıca on beş yıldan beri var olan bu oluşum, kendisini ezberleyen bir topluluk olmaktan ötede; kendisini sorgulayan, sorgulamaları sonucunda kendisini de dönüştüren, dönüştürdüklerini de hem topluluk içerisine katan hem de topluluğun dışına taşıyan bir özelliğe sahiptir. Bu özelliklerinden yola çıkarak, gerek ortaya koyduğu çalışmalar ve bu çalışma tarzlarıyla, gerek 'ezilen' olarak gündelik hayat pratiklerini tiyatroya taşımaları açısından gerekse grubun kadınların özgürleşme mücadelesinde bir protesto aracı olarak tiyatronun kullanımıyla kadınları ve toplumsal yaşamı dönüştürmede etkisinin ve gücünün açığa çıkartılmasında özgün bir çalışma alanıdır. Son olarak, bu özgünlük korunduğunda, geliştirildiğinde ve aynı zamanda pek çok katkı ile desteklendiğinde Ankara Tiyatro Öteyüz; ataerkil sisteme, heteroseksist düzene, kadınların toplumsal alanda ikincilleştirilmesine, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, toplumsal cinsiyet körü disiplinlere vb. karşı üretilebilecek her türlü çözüm pratiklerinde etkili olabilecek alternatif sanat stratejileri doğurabilecek potansiyeli barındırmaktadır. Bu nedenle bu topluluğun, kadınların özgürleşme mücadelesi

içerisinde bir protesto aracı olarak tiyatroyu kullanmaları açısından hem feminist hareket içerisinde kullanılan sanatın önemini vurgulaması hem de bugünkü feminist tiyatro alanına katkı sunmaları bakımından değerli bir konumda bulunduğu yadsınamaz.



KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Aston, E. (2010). Önsöz. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro* (1. Baskı) (ss. 9-27). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Aşık, G. (2011). *İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Performans Sanatı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Barry, J. ve Flitterman-Lewis, S. (2012). Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası. A. Antmen, (Ed.), *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (253-265). İstanbul: İletişim Yayınları
- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro* (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Boal, A. (2014). *Ezilenlerin Tiyatrosu* (Çev. N. Hasgül) (4. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Brehm, M. (2007). *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin* (Çev. B. Tut) (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Brunner, C. (2006). Roberta Sklar: Kadınların Tiyatrosu'nun Yaratımına Doğru (Çev. A. Sönmez). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 12. 39-64. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı.)
- Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş* (Çev. B. Güçbilmez) (1. Baskı). Ankara: Dost Yayınları
- Case, Sue-E. (2010) *Feminizm ve Tiyatro* (Çev. A. Sönmez) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Çev. E. Hoşçusu) (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çağatay, N. ve Soysal, Y. N. (1990). Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler. Ş. Tekeli, (Ed.), *Kadın Bakış*

- Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın* içinde (301-311). İstanbul: İletişim Yayınları
- Davaz, A. (2014). *Eşitsiz Kız Kardeşlik: Uluslararası ve Ortadoğu Kadın Hareketleri, 1935 Kongresi ve Türk Kadın Birliği* (1.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Donovan, J. (2015). *Feminist Teori* (Çev. A. Bora, M. A. Gevrek ve F. Sayılan) (10. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Durakbaşı, A. (2014). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (6. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Feminist Tiyatro'da 15 Yılın Portresi. 4 Aralık 2015, www.recordmag.net
- Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2012). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. A. Antmen, (Ed.), *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (13-117). İstanbul: İletişim Yayınları
- Jasper, J. M. (2002). *Ahlaki Protesto Sanatı: Toplumsal Hareketlerde Kültür, Biyografi ve Yaratıcılık* (Çev. S. Öner) (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Karabekir, J. (2015). *Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu: Feminist Bir Metodolojiye Doğru* (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kaya, Ç. (2008). Füsün Onur. İ. Duben ve E. Yıldız, (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde (36-51). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Kaya, Y. Ö. ve Winchester, D. (2009). Erkek Senesi Köpek Senesi / Nil Yalter ile söyleşi. A. Sönmez, (Ed.), *Haksız Tahrik* içinde (91-102). İstanbul: Alef Yayınevi
- Kümbetoğlu, B. (2011). Feminist Yöntem ve Kadın Çalışmalarına İlişkin Bazı Sorular, Sorunlar. S. Sancar (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar* içinde (475-503). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (2006). *Feminist Tiyatro Özel Sayısı* (Sayı 12). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

- Öcalan, D. (2012). *Feminist Sanatta Biçim ve İçerik Sorunu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Özsoysal, F. (2014). Ataerkil Söylemin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar. K. Karaboğa ve O. Arıcı, (Ed.), *Maske Kitabı* içinde (274-285). İstanbul: Habitus Yayıncılık
- Rea, C. (2006a). Kadın Tiyatro Grupları (Çev. A. Sönmez). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 12. 22-37. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı.)
- Rea, C. (2006b). Kadınlardan Kadınlara: Seyirciler, İçerik ve Biçimler (Çev. A. Sönmez). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 12. 65-77. (Eserin orijinali 1974'te yayımlandı.)
- Sağır, Ç. (2008). Gülsün Karamustafa. İ. Duben ve E. Yıldız, (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde (158-179). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Sancar, S. (2011). Türkiye'de Kadın Hareketinin Politiği: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler. S. Sancar (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar* içinde (61-117). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Sarioğlu, S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Sönmez, A. (2009) Vajinayı Konuşturmak/ Şükran Moral ile söyleşi. A. Sönmez (Ed.), *Haksız Tahrik* içinde (131-138). İstanbul: Alef Yayınevi
- Sönmez, A. ve Gümüş, P. (Ekim, 2009). 2. Uluslararası Sahne ve Kadın Feminist Tiyatro Festivali Ardından... Erişim Tarihi: 3 Aralık 2015, <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=690>
- Tahaoğlu, Ç. (Kasım, 2012). "Yün Bebek" Berlin'e Yürüsün. Erişim Tarihi: 4 Aralık 2015, <http://bianet.org/bianet/yasam/141880-yun-bebek-berline-yurusun>

- Taş, T. (2013). *Türkiye’de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Tekeli, Ş. (1985). Türkiye’de Feminist İdeolojinin Anlamı ve Sınırları Üzerine. *Yapıt Toplumsal Araştırmalar Dergisi*, 9. 48-66.
- Tekeli, Ş. (Ed.). (1990). *1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Tezkan, M. (2009). *Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu*. Erişim Tarihi: 25 Kasım 2015, <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>
- Timisi, N. ve Gevrek, M. A. (2014). 1980’ler Türkiye’sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi. A. Bora ve A. Günel, (Ed.), *90’larda Türkiye’de Feminizm* içinde (13-39). İstanbul: İletişim Yayınları
- Tong, R. P. (2006). *Feminist Düşünce* (Çev. Z. Cırhinlioğlu) (1. Baskı). İstanbul: Gündoğan Yayınları
- Uşar, M. (2006). *1990 Sonrası Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ümmiye Koçak Kim? Erişim Tarihi: 4 Aralık 2015, <http://www.ummiyekocak.net/?pnum=28&pt=%C3%9Cmmiye+KO%C3%87AK+Kim+%3F>
- Varlı, G. (2010). *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yamaner, G. (2001). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları* (1. Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yıldız, E. (2008). Azade Köker. İ. Duben ve E. Yıldız, (Ed.), *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde (255-273). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Yıldız, E. (2008). İpek Duben. İ. Duben ve E. Yıldız, (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar içinde* (180-196). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Yılmaz, B. (2008). Nur Koçak. İ. Duben ve E. Yıldız, (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar içinde* (197-211). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Benan Havva Baran

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara 09.05.1986

EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi : Ege Üniversitesi

Sosyoloji Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Adnan Menderes Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

BİLİMSEL FAALİYETLERİ

Makaleler

-SCI :

-Diğer :

Bildiriler

-Uluslararası :

-Ulusal :

Katıldığı Projeler : “KADIN ÖZGÜRLEŞMESİNDE BİR PROTESTO
ARACI OLARAK SANATIN KULLANIMI: ANKARA TİYATRO ÖTEYÜZ
ÖRNEĞİ”, Adnan Menderes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi, Proje No:
FEF-15026

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurumlar ve Yıl :

İLETİŞİM

E-posta Adresi : baran.benan@gmail.com

Telefon : (0554) 796 7351

Tarih : Haziran 2016