



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

[Türk Dili ve Edebiyatı]

[Yeni Türk Edebiyatı]

**[SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARINDA FEMİNİST TİYATRONUN
İZLERİ]**

[Beste ERDEMOĞLU]

[Yüksek Lisans Tezi]

Ankara, [2019]

[SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARINDA FEMİNİST TİYATRONUN İZLERİ]

[Beste ERDEMOĞLU]

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

[Türk Dili ve Edebiyatı]

[Yeni Türk Edebiyatı]

[Yüksek Lisans Tezi]

Ankara, [2019]

KABUL VE ONAY

[Beste ERDEMOĞLU] tarafından hazırlanan "[Seviley Saral'ın Oyunlarında Feminist Tiyatro'nun İzleri]" başlıklı bu çalışma, [24.06.2019] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından [Yüksek Lisans Tezi] olarak kabul edilmiştir.

[İmza]

[Prof. Dr., Gıyasettin AYTAŞ] (Başkan)

[İmza]

[Prof. Dr., Abide DOĞAN] (Danışman)

[İmza]

[Dr. Hayrunnisa TOPÇU] (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

[Prof. Dr., Musa Yaşar SAĞLAM]

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezimin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

24.06.2019

[Beste ERDEMOĞLU]

"**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Abide DOĞAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.


[Beste ERDEMOĞLU]

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen, her zaman yanımda olduğunu hissettiren, güler yüzüyle beni karőılayan sayın danışmanım Prof. Dr. Abide DOğAN'a; lisans ve yüksek lisans dönemi sürecinde bilgileriyle beni aydınlatan sayın Prof. Dr. Dilek YALÇIN ÇELİK'e, Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPARSLAN'a, Dr. Serdar ODACI'ya ve Dr. Hayrunisa TOPÇU'ya tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

İyi bir insan olmam için tüm hayatları boyunca emek veren ve yine yaőadığım bu süreçte destek olmaktan hiç vazgeçmeyen anneme ve babama; fikirleriyle bana yol gösteren, yaőadığım zorluklarda beni tekrar ayağa kaldıran sevgili arkadaőlarım Yasemin'e ve Tuğçe'ye çok teşekkür ediyorum. Benimle birlikte emek verdiğiniz için sizlere minnettarım, iyi ki varsınız.

ÖZET

[ERDEMOĞLU, Beste]. [*Sevilay Saral'ın Oyunlarında Feminist Tiyatronun İzleri*], [Yüksek Lisans Tezi], Ankara, [2019].

XVIII.yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan feminist hareket, kendi içinde farklı zamanlarda üç koldan yürütülmüştür. İlk feminist hareket Birinci Dalga, ikinci feminist hareket İkinci Dalga, üçüncü feminist hareket ise Üçüncü Dalga adını almaktadır. Bu üç hareket kadınların farklı sorunlarına yönelmiş olsa da aslında hepsi aynı amacı gütmektedir. 1970'li yıllarla birlikte feminizmin farklı türlere ayrıldığı görülmektedir. Bu türler arasında liberal feminizm, radikal feminizm, materyalist feminizm, sosyalist feminizm, lezbiyen feminizmi, radikal lezbiyen feminizmi ve Marksist feminizm bulunmaktadır. Türkiye'de feminist hareket 1980'li yıllarda ortaya çıkmış, 1990'lı yıllardan sonra akademikleşmeye başlamıştır. Feminist Tiyatro teorisi, feminist hareketle bağlantılı olarak yürütülmüştür. Feminist Tiyatro teorisi birkaç tiyatro teorisinden beslenmektedir. Feminist Tiyatro, kadınların sorunlarını sahneden insanlara özellikle de kadınlara duyurmayı amaçlamıştır. Feminist Tiyatro'ya İngiltere öncülük etmiştir. İngiltere'de birçok feminist oyun yazarı bu tiyatro kuramının gelişmesine katkı sağlamıştır. Türkiye'de Feminist Tiyatro genç oluşumlu bir tiyatrodur. Türkiye'de kurulan ilk Feminist Tiyatro topluluğu Tiyatro Boyalı Kuş'tur. Bu topluluğun dışında Kadınların Sahnesi, Tiyatro Öteyüz gibi tiyatro toplulukları da bulunmaktadır. Bu topluluklardan biri olan Boğaziçi Üniversitesi Gösteri Sanatları Topluluğu bünyesinde olan Kadınların Tiyatrosu Sevilay Saral'ın yazmış olduğu birçok oyunu sahnelemiştir. Sevilay Saral, Türkiye'de Feminist Tiyatro'nun öncüsü konumundadır. Saral'ın *Yedi Kadın, Bir Kadın Uyanyor, Beş Kadın, Kadın Masalları, Uykudan Önce, Düş Dostları, Kadın Doğum ve Otobüs* adlı oyunları bulunmaktadır. Bu tezde Saral'ın bu oyunları Feminist Tiyatro teorisi kapsamında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Feminizm, Feminist Tiyatro, Sevilay Saral, Kadın.

ABSTRACT

ERDEMOĞLU, Beste]. *[Traces of Feminist Theatre on Sevilay Saral's Plays]*, [Master's Thesis], Ankara, [2019].

The feminist movement that emerged in France in the 18th century was carried out in three branches at different times. The first feminist movement is called the First Wave, the second feminist movement is called the Second Wave, the third feminist movement is called the Third Wave.

Although these three movements address different problems of female, they all pursue the same goal. With the 1970s, it is seen that feminism is divided into different types. These types include liberal feminism, radical feminism, materialist feminism, socialist feminism, lesbian feminism, radical lesbian feminism and Marxist feminism. In Turkey, the feminist movement emerged in the 1980s, then it began to be academic in the 1990s. The theory of feminist theater was conducted in connection with the feminist movement. Feminist theater theory was fed by several theater theories. The feminist theater aimed at making women's problems known to the people on stage, especially to female. England led the feminist theater. Many feminist playwrights in England have contributed to the development of this theatrical theory. Feminist theatre is relatively new in Turkey. The first feminist theatre community was Theatre Boyalı Kuş in Turkey. In addition to this community, there are theater communities such as Kadınların Sahnesi and Tiyatro Öteyüz. Kadınların Sahnesi, which is a part of Bosphorus University Performing Arts Community, has staged many plays written by Sevilay Saral. Sevilay Saral was the pioneer of the feminist theater in Turkey. Saral wrote the plays *Yedi Kadın*, *Bir Kadın Uyanyor*, *Beş Kadın*, *Kadın Masalları*, *Uykudan Önce*, *Düş Dostları*, *Kadın Doğum* and *Otobüs*. In this thesis, Saral's plays are discussed within the scope of feminist theater theory.

Key Words

Feminism, Feminist theatre, Sevilay Saral, Female.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM :FEMİNİZM	8
1.1. FEMİNİZMİN TANIMI	8
1.2. DÜNYA'DA FEMİNİST HAREKET	12
1.2.1. Fransa.....	12
1.2.2. İngiltere.....	14
1.2.3. Almanya.....	15
1.2.4. Amerika Birleşik Devletleri.....	17
1.2.5. Rusya.....	18
1.2.6. Kuzey Avrupa Ülkeleri.....	19
1.3. FEMİNİST DALGA HAREKETLERİ	19
1.3.1 Birinci Dalga.....	19
1.3.2. İkinci Dalga.....	21

1.3.3. Üçüncü Dalga.....	23
1.4. TÜRKİYE'DE FEMİNİST HAREKET.....	24
2. BÖLÜM : FEMİNİST TİYATRO.....	32
2.1. FEMİNİST TİYATRO TEORİSİ.....	32
2.2. DÜNYADA FEMİNİST TİYATRO.....	47
2.3. TÜRKİYE'DE FEMİNİST TİYATRO.....	50
2.4. TÜRKİYE'DE TİYATRO GRUPLARI.....	57
2.4.1. Kadın Tiyatrosu.....	57
2.4.2. Tiyatro Boyalı Kuş.....	58
2.4.3. Tiyatro Öteyüz.....	58
2.4.4. Kadınların Sahnesi (Eğitim Sen III No.lu Şube).....	59
2.4.5. Feminist Kadın Çevresi/ Kadınların Tiyatrosu.....	60
3. BÖLÜM : SEVİLAY SARAL.....	63
3.1. SEVİLAY SARAL'IN HAYATI.....	63
3.2. SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARI.....	64
3.2.1. Yedi Kadın	64
3.2.2. Bir Kadın Uyanıyor.....	65
3.2.3. Kadın Oyunları.....	67
3.2.3.1. Beş Kadın.....	67
3.2.3.2. Kadın Masalları.....	68
3.2.3.3. Uykudan Önce.....	70
3.2.3.4. Düş Dostları.....	71
3.2.3.5. Kadın Doğum.....	73
3.2.4. Otobüs.....	74
4. BÖLÜM: SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARINDA FEMİNİST TİYATRONUN ÖZELLİKLERİ.....	76

4.1. ERİL DİL	76
4.2. ERKEK TİPİ	78
4.3. OYUNLARDA İŞLENEN TEMALAR	79
4.3.1. Aile Baskısı.....	79
4.3.2. Namus.....	80
4.3.3. Kadına Yönelik Şiddet.....	81
4.3.4. Toplumsal Baskı.....	86
4.3.5. Kadınların Fizyolojisine Yaklaşım.....	97
4.3.6. Eşcinsel Bireylere Yaklaşım.....	100
4.3.7. Kadınların Kendi Kaderlerini Tayin Hakkı.....	103
4.3.8. Kadın Dayanışması.....	106
4.4. SEYİRCİNİN ETKEN KONUMDA OLMASI	119
4.5. BEDEN DİLİ	119
4.6. SLOGANVARI ÜSLUP	120
SONUÇ	121
KAYNAKÇA	124
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	131
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU	132
ÖZGEÇMİŞ	133

GİRİŞ

Feminizm sözcüğü, ilk olarak 1872 yılında Alexandr Dumas Fills tarafından kadın hakları akımını belirtmek için kullanılmıştır. Sözcüğün kökeni Latince “femininus” sözcüğünden gelmektedir. Sözcük, Latineden Fransızcaya, Fransızcadan İngilizceye, İngilizceden de Türkçeye geçmiştir. İlk kullanıldığı zamanlarda sözcük, “kadın” veya “kadınsı olan şeyleri” ifade etmektedir. Daha sonrasında ise “kadınların erkekler karşısında hak, özgürlük ve eşitliklerinin savunulması” anlamını kazanmıştır.

Feminizm, XX. Yüzyılın en etkin ve en önemli ideolojilerinden biri olmuştur. Toplumsal, ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel alanlarda eşitliği savunan, kadın-erkek eşitsizliğine karşı çıkan bir akımdır. Feminizmin amacı kadınların temel haklara sahip olmalarını ve özgürlüklerini sağlamaktır. Kadınların kendi haklarını kendilerinin tayin edebilmesi feminizmin temelini oluşturmaktadır. Feminist teori, pratikten teoriğe doğru şekillenmiştir. Kadınların hakları için sahada mücadeleleri feminist teorinin oluşmasında etkili olmuştur. Kadınların birlikte olup bir teori geliştirmeleri ise uzun zamandan sonra gerçekleşebilmiştir. Milattan önceden beri kadınlar, toplum içerisinde çeşitli alanlarda sorunlar yaşamışlardır. Ancak sorunlarını dile getirmeleri Fransız İhtilali ile olmuştur. İnsan hakları için başlayan mücadeleye kadın hakları da dahil olmuştur. Özellikle 1792 yılında Mary Wollstonecraft'ın yazmış olduğu *Kadın Haklarının Doğrulanması* adlı eser kadın haklarının başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Kadınlar her ne kadar özgürlükleri ve hakları için mücadele etseler de XX. yüzyılın başlarına kadar haklarından yararlanamamışlardır. 1869 yılında John Stuart Mill tarafından yazılan *Kadınların Boyun Eğmişliği* adlı makaleyle kadınlar, siyasal ve toplumsal tüm haklarını talep etmişlerdir.

Kadın hakları ile ilk mücadele Fransa'da, Fransız İhtilali ile başlamıştır. Fransız kadınlar, haklarını kazanmak amacıyla kulüpler açmışlar ve toplantılar düzenlemişlerdir. 1790 yılında Marquis de Condorcet'in yazdığı *Kadınların Tam*

Yurttaşlığa Kabulü adlı deneme ile kadınlara miras ve boşanma alanlarında eşitlik sağlanmıştır. Rose Lacombe, Madame Roland ve Olympe de Gournes gibi feminist kadınlar, 1791 yılında on yedi maddeden oluşan *Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi* kaleme almışlardır. Bu bildiri kadınlara özgürlüklerine, hukuksal alanda erkeklerle eşit haklara sahip olduklarına ve kadınlara yurttaşlık haklarının devlet tarafından güvenceye alınması gerektiğine değinilmiştir. 1871 yılında ise Louise Michel tarafından Kadınlar Birliği Merkez Komitesi kurulmuştur. Komite, kadınlara erkek zulmünden ve baskısından kurtarmayı, kadın işçilerin çalışma koşullarını iyileştirmeyi amaçlamaktadır. Ancak bu komitenin ömrü uzun süreli olamamış ve komite amaçladığı hedeflerin birçoğunu gerçekleştiremeden dağılmıştır. İngiltere’de John Stuart Mill’in *Kadınlara Boyun Eğmişliği* adlı makalesi feministlerin manifestosu niteliğindedir. Makalenin bu etkisi sadece İngiltere’de değil, diğer ülkelerde de görülmektedir. Makalenin etkisiyle dünyanın birçok yerinde Suffrage Dernekleri kurulmuştur. Kurulan bu derneklerle birlikte feminizm, ilk defa somut bir politika halini almıştır. Kadınlar, İngiltere’de örgütlü mücadelelerini uzun yıllar boyunca sürdürmüşlerdir. Haklarından bir kısmını mücadelelerinin hemen sonrasında bir kısmını ise çok daha sonraki zamanlarda elde etmişlerdir. Almanya’da 1794 yılında Theodor Gottlieb von Hippel tarafından kaleme alınan *Kadınların Yurttaşlık Haklarının İlerletilmesi Üstüne* adlı eserde kadınlara eşit haklara sahip olması gerektiği vurgusu yapılarak kadın hakları için mücadele başlatılmıştır. 1865 yılında kurulan Alman Kadınlar Birliği kadın hareketleri açısından önemli bir nitelik taşımaktadır. Almanya’da Clara Zetkin başkanlığında on beş ülkeden gelen elli sekiz kadın delegenin katılımıyla I. Uluslararası Kadın Konferansı düzenlenmiştir. Yapılan bu konferansta yaklaşan bir dünya savaşının tehdi endişe oluşturmuş ve buna karşı birlikte mücadele edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. 26-27 Ağustos 1910 yılında ise II. Uluslararası Sosyalist Kadın Konferansı gerçekleşmiştir. Bu konferansın tarihi önemi büyüktür. Konferansta çıkan seçme-seçilme hakkı ve özgürlük mücadelesi için düzenli harekete geçilmesi, her yıl uluslararası bir kadın gününün düzenlenmesi gibi kararlar konferansı önemli kılmaktadır. Özellikle uluslararası bir kadın gününün kutlanması dünya savaşına karşı bir protestonun işareti niteliğinde olmuştur. Belirlenen bu kadın günü sadece Almanya’da değil; İsviçre, Avusturya, Fransa, Hollanda, İsveç, Rusya, Danimarka ve ABD’de de düzenlenmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nde ilk kadın hakları toplantısı

19-20 Temmuz 1848'de Elizabeth Cady Stanton ve Lucretia Mott tarafından bir kilisede düzenlenmiştir. Kadınlar, oy hakkı için kampanyalar, konferanslar, toplu imza dilekçeleri gibi etkinlikler düzenlemişlerdir. Aynı zamanda Elizabeth Cady Stanton ve Suzan Anthony liderliğinde National Women's Suffrage Association (Oy Hakkı İçin Ulusal Kadınlar Derneği) kurulmuştur. Bu dernek aracılığıyla yapılan çalışmalar ancak 1920 yılında başarıya ulaşabilmiştir. 1923 yılında ise Amerikan Kongresi'nde İlk Eşit Haklar Düzeltmesi sunulmuş, bu düzeltmede yer alan "Kadınlar ve erkekler, Birleşik Devletlerin her tarafında ve Amerikan hukukunun geçerli olduğu her yerde eşit haklara sahip olacaklardır." ibaresiyle amaca ulaşılabilmiştir. Rusya'da kadın hakları ile ilgili mücadeleler, XIX. yüzyılda üniversitede okuyan kadın öğrenciler tarafından gerçekleştirilmeye başlamıştır. 1917 yılında Bolşevik Devrimi ile Çarlık Rusya'sı devrilmiş ve Sovyet Anayasası kabul edilmiştir. Bu anayasa ile kadınlara bütün ekonomik ve toplumsal alanlarda eşitlik sağlanmıştır. Ancak değişen politikalarla birlikte kadınlara yönelik bakış açısı da değişmeye başlamıştır. Çıkarılan Aile Yasası ile toplumda geleneksel aile motifinin uyandırılması amaçlanmıştır. 1955' e kadar devam eden bu süreçte ise kadınlar, elde ettikleri birçok haktan mahrum bırakılmışlardır. Kuzey Avrupa ülkeleri, Avrupa'da kadın örgütlenmelerinin ilk kez görüldüğü ülkelerdir. Kadın hakları örgütleri 1871'de Danimarka'da, Norveç ve Finlandiya 1884'te, 1894'te de İzlanda'da kurulmuştur. Kadın sendikası ise 1872 yılında ilk defa Danimarka'da açılmış, bunu İsveç, Finlandiya, Norveç ve İzlanda izlemiştir. Kadınların seçme haklarını elde etmeleri de Avrupa'daki diğer ülkelere göre önce bu Kuzey Avrupa ülkelerinde gerçekleşmiştir. Oy hakkı dışında bu ülkelere gerçekleşen daha önemli bir gelişme de kadınların kabinelerde bakan olarak görev almalarıdır. Bu durumda ilk defa Danimarka ve Finlandiya'da gerçekleşmiştir.

Feminist mücadelenin tarihsel sürecine bakıldığında bu hareketin üç dalgadan oluştuğu görülmektedir. Bunlardan ilkinin oluşturduğu Birinci Dalga, sosyal demokrasi ve liberalizmin etkisiyle oluşmuş bir harekettir. Birinci Dalga ilk olarak Avrupa'da kendini göstermiştir. Birinci Dalga hareketiyle birlikte kadınlar, siyasi oy hakkına sahip olmak için mücadelelerde bulunmuşlardır. İkinci Dalga hareketinin ortaya çıkışı II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle olmuştur. Savaşın etkisiyle neredeyse her alanda azalan erkek

nüfusunun yerine kadınlar geçmiş, iş hayatında da başarılı olabildiklerini ispat etmişlerdir. Bunun sonucunda kadınların talepleri de değişmeye başlamıştır. İkinci Dalga hareketi kapsamında kadınlar, eşit ücret, doğum kontrol hakkı, çocuk bakımı hakkı gibi haklara da sahip olmak istemişlerdir. Ayrıca sanatı da kendilerini ifade etmede bir amaç olarak görmüşler ve kendilerine dair bir üslup benimsemişlerdir. Üçüncü Dalga hareketinde ise daha çok dilsel ve kültürel alanda çalışmalar yapılmıştır. Bu hareket, İkinci Dalga hareketinin bıraktığı boşlukları doldurmayı hedeflemiştir. Toplumsal cinsiyet konusuna önem veren Üçüncü Dalga hareketi, ekonomik durumu iyi olmayan kadınların, lezbiyen kadınların ve siyahi kadınların da sorunlarını dile getirmiştir.

Türkiye’de kadın hareketi ilk olarak Osmanlı döneminde görülmektedir. Osmanlı zamanında Tanzimat Fermanı ile birlikte kadın olgusu ilk defa tartışmaya açılmıştır. Tanzimat döneminde basılan yayın organları aracılığıyla kadın hakları savunuculuğu yapılmıştır. 1844 yılında yapılan nüfus sayımıyla birlikte ilk defa kadınlar vatandaş olarak sayılmış ve devlet tarafından resmen tanınmıştır. Meşrutiyet dönemi ile birlikte kadınlar, haklarını topluma duyurmaya çalışmışlardır. Kadınların bu dönemde talep ettikleri haklar daha çok kişisel haklar alanındaki taleplerine dayanmaktadır. II. Meşrutiyet döneminde çıkan dergilerde ise feminizm kavramının işlendiği görülmektedir. Ancak bu dergilerde yer alan feminizm kavramı, Avrupa’daki feminizmden farklı nitelikler arz etmektedir. Ayrıca II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte kadın hakları ile ilgili bazı istekler yerine getirilmiştir. Bu dönemde kız öğrencilere öğrenim hakkının verilmesi bu haklardan biridir. Cumhuriyet’in ilanından sonra ise kadınlar kişisel, kamusal, toplumsal, ekonomik ve siyasi alanlarda pek çok hak elde etmişlerdir. Türkiye’de 1970’li yıllara gelindiğinde kadın hareketleri önem kazanmıştır. Feminist hareketin Türkiye’de bu yıllarda ortaya çıktığı görülmektedir. 1980’li yıllarda YAZKO grubunun yayın çalışmaları ve düzenledikleri sempozyumlar sivil kadın hareketinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1990’lı yıllarda feminist hareketin Batı’daki feminist hareket ile eş zamanlı ilerlediği görülmektedir. 2000’li yıllarda feminist hareket içerisinde çeşitlenme olsa da bu yıllarda hareketin bir yavaşlama sürecine girdiği gözlemlenmektedir. 2010’lu yıllarda ise kadın hareketi için önemli noktalardan biri

sosyal medya olmuştur. Kadın eylemciler sosyal medyayı içeren yeni stratejiler belirlemişler, kadınların yaşadığı sorunları bu kanal üzerinden ifade etmişlerdir.

Tarihsel sürece baktığımızda kadınların tiyatrodaki konumları gerçek hayattaki konumlarından farklılaşmamaktadır. Onların, hayat karşındaki ezilmişlikleri, yok sayılmışlıkları tiyatro sahnesinde devam etmektedir. Tiyatroda bir nesne konumunda yer alan kadınlar, sahneye çıkma imkânını uzun yıllar boyunca elde edememişlerdir. Sahnede özne olabilmek için, kendi rollerini oynayabilmek için yüzyıllar boyunca beklemek zorunda bırakılmışlardır. Döneminde sahneye çıkmayı başarabilmiş kadınlar ise toplum tarafından küçük görülmüşlerdir. Oyunlarda çizilen kadın tipleri ise ataerkil toplum yapısının kadını algılayış biçiminden farklı olmamıştır. Bu şekilde tiyatrodaki var olmayı kabul etmeyen kadınlar, kendi alternatif tiyatrolarını yaratmaya karar vermişlerdir. Bu düşünce ile de Feminist Tiyatro teorisi ortaya çıkmıştır. Feminist Tiyatro'nun ayrı bir tiyatro türü olarak ortaya çıkması 1960'lı yıllarla birlikte gerçekleşmiştir. Feminist Tiyatro temelinin deneysel tiyatroya, Yeni Sol Hareketi'ne ve Kadınların Özgürlük Mücadelesi'ne dayandırılmaktadır. Üçüncü Tiyatro ve Ezilenlerin Tiyatrosu da Feminist Tiyatro'yu şekillendirmektedir. Feminist Tiyatro'nun odak noktasında kadın sorunları yer almaktadır. Kadınlar kendi sorunlarını anlatırken genellikle kendi cinslerinin dışına çıkmamayı uygun görmüşlerdir. Oyunların yazım ve sahnelenme aşamasında kadınlar çoğunlukta olmuştur. Oyunlar sahnelenirken de genellikle kadın seyircilerin izlemeleri yönünde faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. Oyunların yazımını sırasında eril dili reddederek kendilerine özgü bir dil kullanmışlardır. Bu bağlamda daha önceden eril bir dil kullanılarak yazılan oyunları da feminist bir bakış açısıyla yeniden yorumlamışlardır. Feminist Tiyatro'nun amacı hiçbir zaman seyirciye görsel bir şölen sunmak olmamıştır. Amaç kadınların yaşadığı ortak sorunları dile getirerek kadınların seslerini duyurmalarını sağlamak ve onları bilinçlendirmektir. Dünyada Feminist Tiyatro yapan gruplar arasında The New Feminist Theatre, It's All Right to be Woman Theatre, Women's Experimental Theatre, Vancouver Women's Causus, The Women's Guerilla Theatre'yı saymak mümkündür. Grupların dışında İtalya'da Dario Fo ve Franca Rame Feminist Tiyatro'nun en önemli temsilcilerindedir.

Türkiye'ye geldiğimizde tiyatrodaki kadınların hem yazar olarak hem oyunlarda özne olarak hem de seyirci olarak uzun yıllar yer almadığını görmekteyiz. Türk kadının tiyatro sahnesinde yer alması 1920 yılında Afife Jale'nin sahneye çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Cumhuriyet döneminden önce de kadın yazarların varlığından söz etmek mümkün değildir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra Türk tiyatrosunda kadın yazarlar varlıklarını göstermişlerdir. Türk tiyatrosunda kadınlar, ataerkil toplumun bir yansıması olarak okuyucunun ve seyircinin karşısına çıkmıştır. Oyunlarda genellikle aile ile bir bütün olarak kadın imajı çizilmiştir. Oyunlarda yer alan kadınlar ya aile düzenini bozan ya da kendisini sadece ailesine adanmış, ya çok havai ya da çok çekingen tipler olarak çizilmiştir. 1990'lı yıllara kadar kadını bağımsız anlatan bir oyuna rastlanmamaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de ortaya çıkan Feminist Tiyatro çalışmaları Batı'da olduğu gibi feminist teori ve Feminist Tiyatro teorisi ile pratiği incelenerek oluşmuş ve birikimini bu şekilde gerçekleştirmiştir. Ancak Türkiye'de Feminist Tiyatro hareketleri pratikten daha çok akademik çevrede filizlenmiş ve gelişmiştir. Türkiye'de Feminist Tiyatro'nun ortaya çıkışı özellikle Feminist Tiyatro grupları aracılığıyla olmuştur. Feminist Tiyatro'yu oluşturan ve geliştiren tiyatro grupları arasında Kadın Tiyatrosu, Tiyatro Boyalı Kuş, Tiyatro Öteyüz, Kadınlar Sahnesi ve Kadınların Tiyatrosu bulunmaktadır.

Tiyatrolarını incelemiş olduğumuz Sevilay Saral'ın hem akademik hem de sanatsal alanda feminizm ile ilgili çalışmaları bulunmaktadır. Saral, Türkiye'de Feminist Tiyatro'nun önemli bir temsilcisidir. Yazmış olduğu oyunlarda kadın sorunlarını işlemiş, oyun yazım sürecine kadınları dahil etmiş, oyunların kadınlara rehber niteliğinde olacağını düşünmüştür. Sevilay Saral'ın *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılın* (Cüneyt Yalaz ve Uluç Esen ile birlikte, 2005), *Yedi Kadın* (2005), *Bir Kadın Uyanıyor* (2006), *Kadın Oyunları- Beş Oyun (Beş Kadın, Kadın Masalları, Uykudan Önce, Düş Dostları, Kadın Doğum)* (2007), *Otobüs* (2012) adlı oyunları bulunmaktadır.

Feminist Tiyatro çerçevesinde ele almış olduğumuz Sevilay Saral'ın oyunlarını bu tiyatro anlayışının nitelikleri doğrultusunda inceledik. Tezimiz giriş, özet, sonuç ve

kaynakça bölümlerinin dışında dört bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde feminizmin tanımından, feminist hareketlerin dünya üzerinde yaşanan gelişimlerinden ve Türkiye'de yaşanan feminist hareketlerden bahsedilmiştir. Ancak Türkiye'de feminist bir hareketin oluşması uzun yıllar sonra gerçekleştiği görülmüştür. Tezin ikinci bölümünde Feminist Tiyatro teorisinin oluşumuna, teoriyi oluşturan yapılara yer verilmiştir. Dünyada Feminist Tiyatro'nun nasıl şekillendiği aktarılmıştır. Türkiye'de Feminist Tiyatro oluşumuna ve Feminist Tiyatro'yu icra eden topluluklara değinilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde Saral'ın hayatına yer verilmiştir. Bu bölümde Saral'ın Feminist Tiyatro anlayışı doğrultusunda kaleme aldığı *Yedi Kadın, Bir Kadın Uyanyor, Beş Kadın, Kadın Masalları, Uykudan Önce, Düş Dostları, Kadın Doğum* ve *Otobüs* adlı oyunları hakkında özet bilgiler yer almıştır. Dördüncü bölümde ise Feminist Tiyatro teorisinin bu oyunlar üzerindeki özellikleri saptanmıştır.

1. BÖLÜM

FEMİNİZM

1.1. FEMİNİZMİN TANIMI

Feminizm kelimesi Latince "femininus" kelimesinden türemiştir. Latince bu şekilde kullanılan kelime, Fransızcaya "femina", İngilizceye "feminism", Türkçeye ise "feminizm" olarak geçmiştir. Kelime, ilk olarak "kadın" veya "kadınısı" olan şeyleri ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Feminizmin kelime anlamı; erkekler karşısında hak, özgürlük ve eşitliklerinin savunulmasıdır. Kelimeye kavramsal olarak baktığımızda feminizm, kadın ve erkeğin eşitliği kuramına dayanmaktadır. Toplum içerisinde kadınlara eşit haklar tanınmasını talep eden siyasal bir akımdır. Feminizm sözcüğü "*Kadınların toplum içindeki rol ve haklarını genişletmeyi öngören bir öğretilerdir.*" (Michel, 1993, s. 29).

Feminizm terimi ilk olarak Fransız yazar Alexander Dumas Fils tarafından 1872 yılında doğmakta olan bir kadın hakları akımını betimlemek için kullanılmıştır. XX. yüzyılın en önemli ve en etkin siyasal ideolojilerinden biri olan feminizm, geleneksel, cinsiyetçi-ayrımcı, kadını her zaman ikinci planda gören ve bunu tüm kamuoyuna kabul ettiren bir algıya karşı çıkmıştır.

Feminizm, öne sürülmeye çalışıldığı gibi, "boş bir slogan" olmayıp kadınların konumlarını değiştirmeyi isteyen bir toplumsal akımdır. Bu toplumsal akım, cinsler arasında toplumsal yaşamı belirleyen biyolojik bir karşıtlık olduğunu öne süren ideolojik görüşün aksine, kadınlara erkek arasındaki toplumsal ilişkilerde bir çelişki ve çarpıklık olduğunu savunur. (Arat, 2017, s. 36).

Feminizm, kadın-erkek eşitsizliğine karşı çıkan, toplumsal, ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel alanlarda eşitliği savunan bir yaklaşımdır. Feminizm; felsefe, sosyoloji, politika ve etik alanlarından oluşmaktadır. Feminizmin temel amacı, kadınların özgürlüğe ve temel haklara sahip olmalarını sağlamaktır: İş, eğitim, çocuk bakımı vb. alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını; kürtaj hakkı, kadın sağlığı ile ilgili gelişmeleri;

kadınlara yönelik şiddetin önlenmesini, taciz ve tecavüzün ortadan kaldırılmasını ve lezbiyenlik haklarını içermektedir.

Feminist teori, kadınların kendi yaşamlarına kendilerinin karar vermesini, seçimlerini kendilerinin seçmesini istemektedir. Kadınların haklarını elde etmelerini ve kullanmalarını savunmaktadır.

Feminist kuram, toplumsal cinsiyetin hayattaki fırsatları tayin edici olmasını eleştirir, çünkü cinsiyet ayrımı yüzünden asıl acı çeken tarafın, hep kadınlar olduğunu ileri sürer. Erkeklerle karşılaştırıldığında (toplumsal) katkıları ve başarıları kısıtlanan, değerleri bilinmeyen, gururlarıyla oynanan ve fiziksel güvenliklerine tecavüz edilen kadınların, toplumsal akıbetlerini belirlemekten yoksun oldukları görülür. Bütün bunların nedenlerinin, çok çeşitli olmakla birlikte, temel olarak toplumsal ve adaletsiz olduğuna inanılır. Cinsler arasındaki mevcut ilişkileri kalıtsal farklılıklara dayandırarak değerlendirmek yerine, toplumsal bir eşitsizlik olarak görmek, bu ilişkilerin geçerli ve değişmez cinsiyet ayrımını ifade ettiği yargısını reddetmek anlamına gelir. Bu sorunun, değişik etken ve güçler tarafından belirlenen çeşitli değerlendirmeleri mevcut olmakla birlikte, feminizmi ayırt eden, toplumsal cinsiyetin bir sorun olduğu görüşüdür: Cinsler arasında eşitlik olmadığı kesindir. (Mackinnon, 2003, s. 57-58).

Feminizm kuramı teoriden pratiğe bir geçiş sağlamamıştır. Aksine pratikten kendi teorisini yaratmıştır. Pratikte edinilen gerçekler teoriye dönüştürülmüştür. Feministler yöntemlerini kadınlık bilincini yükseltme olarak belirlemişlerdir. Bu bağlamda kadınların toplumsal sorunlarda sergiledikleri tavırları sorgulamış ve onların bu sorunlar karşısındaki tavırlarının nasıl olması gerektiğini beraberce tartışma imkânı yaratmışlardır. Feminizm kuramında bireysellik söz konusu değildir. Kadınlar, kendilerini bir bütün olarak görerek sorunlar karşısındaki tavırlarını kadınlık bilinci ile sergilemeye çalışmışlardır.

Kadınların birlikte hareket edip bir teori oluşturmaları çok uzun zaman sonra gerçekleşmiştir. Yüzyıllar boyunca erkeklerin altında tutulan kadınların seslerini duyurmaları kolay olmamıştır. Milattan önce yaşamış en gelişmiş uygarlıklardan biri olan Yunan toplumunda bile kadınlar, kölelerle bir tutulmuştur. Yunan kadınları, erkeklerin haklarına sahip olmamışlar ve yaşamları boyunca da yetişkin olarak nitelendirilmemişlerdir. Antik Yunan şairi Hesiodos'un "Her erkeğin çocukları ve

kadınları üstünde yasa koyma yetkisi vardır.” sözü de bu gerçeği destekler niteliktedir. Fakat ünlü filozof Platon, “*Mayalarında altın bulunan kadınların ve erkeklerin filozof-kral olmak üzere eşit eğitim görmeleri gerekmektedir.*” diyerek hocası Sokrates’ten esinlenmiştir. Ancak Platon’u da kadın hakları savunucusu olarak nitelendirmek mümkün değildir. Çünkü ona göre kadınlar, hiçbir işte bir erkek kadar iyi olamazlar. Kadınlar, hiçbir zaman erkeklerin seviyesine ulaşamazlar, her zaman için onlardan daha aşağı bir sınıftadırlar. Platon’un öğrencisi Aristoteles ise “*Politika*” adlı eserinde hocasına katılmadığını kesin olarak ifade etmiştir. Aristoteles, dünyanın yöneten ve yönetilen öğelerinden oluştuğunu, kadınların zeka ve ahlak bakımından erkeklerden aşağı düzeyde olduklarını, bu sebeple ikinci kategoriye girdiklerini belirtmiştir. “*Erkekle dişi söz konusu olduğunda, ilki doğadan üstün, ikincisi aşağı ve uyruktur. Bu yüzden, düşsel bir eşitlik ilkesi uğruna doğaya karşı çıkmak bireyin de toplumun da çıkarlarına terstir.*” diyerek görüşünü net olarak ifade etmiştir.

Antik Yunan’ı bırakıp Roma İmparatorluğu’na baktığımızda kadınlara yönelik bakış açısının değişmediği görülmektedir. Kadınların sahip olamayacakları değerlerden dolayı hiçbir alanda onlara yetki verilmemiştir. Roma senatörlerinin de anti feminist söylemleri, Romalı erkeklere kadınlar karşısında daimi bir otorite sağlayabileceklerini düşündürmüştür. Ancak Romalı kadınlar, bu durumu daha fazla kabullenmeyerek Senato’yu kuşatmış; mülkiyet, miras, evlilik, daha iyi bir toplumsal statü gibi hakları elde etmek için ayaklanma çıkarmışlardır. Senato, durumdan etkilenip bir reform yasası çıkarmıştır. Bu yasadan sonra Romalı kadınlar yavaş yavaş yeni haklar kazanmışlardır. Augustus zamanında ise daha ileri düzeyde toplumsal, hukuksal ve ekonomik haklara sahip olmuşlardır.

Roma İmparatorluğu yıkıldıktan sonra kadınlara verilen haklar, sadece sözde kalmıştır. Orta Çağ’a gelindiğinde kadınlar, alt statüde kalmaya devam etmiştir. Hatta bu çağda kadınlar, kilise tarafından cadılıkla suçlanmışlar ve diri diri yakılmışlardır. Çağın din adamları, kadını tuhaf bir doğası olan ve korkutucu bir varlık olarak görmüşlerdir.

Orta Çağ Avrupa'sı için kadın, inandıkları dinin peygamberi Hz. İsa'nın annesi Meryem söz konusu olduğunda el üstünde tutulacak kadar kutsal, ilk günahı işleyerek tüm insanlığı günah içinde doğmaya mahkûm ettiği, çekilen acıların sebebi olduğu için Havva söz konusu olduğunda bir o kadar sıradan ve hatta denetim altında bulundurulması gereken bir varlıktır. (Genç, 2011, s. 241).

Gündelik hayatta ve hukuki alanda hiçbir değer taşımayan kadınlar, kendilerini dine adadıklarında bir nebze değer görebilmişlerdir. Fakat yine erkeğin statüsüne hiçbir zaman ulaşamamışlardır.

XVIII. yüzyılda “İnsan Hakları” kavramının ortaya çıkması ezilen kadınların kurtuluş yolunu içermektedir. 1789 Fransız Devrimi'nde örgütlenmemiş olsalar bile yüzyıllardan beridir türlü acılar çeken bir azınlık olarak seslerini duyurabilmişlerdir. “İnsan Hakları” için başlayan mücadele, kadın hakları için de başlamıştır. Thomas Paine'in *Erkeğin Hakları* isimli kitabında yalnızca erkek için sosyal adalet istemine karşı Mary Wollstonecraft, 1792 yılında *Kadın Haklarının Doğrulanması* adlı kitabını yayımlamıştır. Kitapta kadınlara özgür eğitim ve ekonomik bağımsızlık talep edilmiştir ancak kitap, pratikte herhangi bir adım atılmasını sağlayamamıştır. Bu noktada önemli olan kamuoyunun tepkisini çekmiş olmasıdır. Bu çalışma, ileride yaşanacak kadın hareketlerinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

XIX. yüzyılda liberalizmin esas konusu kişilerin özgürlükleri, temel ve oy hakları, siyasal eşitlikleri olmuştur. Ancak bu hakları ve özgürlükleri harekete geçirmek zaman almış, çeşitli aşamalardan geçildikten sonra bu haklar kazanılmıştır. Kadınlar, temel haklarının bir kısmını kazansa da hem Amerika'da hem de Avrupa'da XX. yüzyılın başına kadar özellikle siyasal haklardan yararlanamamışlardır. Kadınların seçme ve seçilme hakkını elde etmek için girdikleri mücadeleye kadar hiçbir siyaset felsefecisi onları ciddiye almamıştır. Hegel, Kant, Rousseau, Nietzsche gibi siyaset felsefecileri kadınları yumuşak, boyun eğici, duygusal olması sebebiyle ev içi ile sınırlı kalmalarını gerektiğini söylemelerinde bulunmuşlardır. 1869 yılında John Stuart Mill, *Kadınların Boyun Eğmişliği* adlı makalesini yayımlayarak kadınların oy hakkı kazanmalarını, hukuk sistemine dahil edilmelerini, siyasal, toplumsal tüm hakları elde etmelerini talep etmiştir.

Geçmişten günümüze feminizm, ahlaksal, toplumsal, siyasal alanlarda kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmasını dile getiren kültürel bir akım olmuştur. Feminizmi doğrudan kadını yücelten bir akım olarak tanımlamak doğru değildir. Feminizmin amacı toplumda eşit, saygı ve sevgi dolu bir ortak yaşam alanı talebidir.

1.2. DÜNYADA FEMİNİST HAREKET

Kadın hareketleri ve feminizm genel anlamda eşdeğerde görülmüştür. Ancak tarihe bakıldığında bu iki kavramın ayırt edilmesi gerekmektedir. Kadın hareketleri, oy hakkı gibi siyasal haklar için mücadele etmiş, bu hakkı elde ettikten sonra da uzun bir süre etkili olmamıştır. Feminizm ise tamamen tarihsel bir olgudur. XVII. yüzyılın İngiltere'sinde temelleri atılan feminizm, burjuva sınıfı kadının düşüncesidir. Feminizm ortaya çıkışı itibariyle burjuva kadınlara hitap etmiş ve onları temsil etmiştir. O dönemdeki feminist burjuva kadınlarının temel ilkesi eşitlik olmuştur. Tarihin ilk feminist kadınlarının esas olarak üç görüşleri bulunmaktadır:

1. Kadınların doğal olarak erkeklerden farklı olduklarını yadsımışlar ve onları toplumsal açıdan belirlenmiş özelliklere sahip bir toplumsal grup olarak tanımlamışlardır.
2. Erkekleri, bir toplumsal grup olan kadınları ezen bir diğer toplumsal grup olarak görmüşler ve erkeklere değil ama onların toplumsal iktidarına karşı çıkmışlardır.
3. Hem erkeklerin ayrıcalıklı dünyasına girmeyi hem de erkeklerin kadınlardan bir şeyler öğrenmelerini istemişlerdir. (Arat, 2017, s. 38).

XVII. yüzyıl her ne kadar kişilerin haklarına, bireysel bağımsızlığa önem veren bir dönem olsa da dönemin feminist kadınları görüşlerini bildirmekten öteye gidememiş, örgütlenme ve kitlelere ulaşma gücünü taşıyamamışlardır.

1.2.1. Fransa

Kadınların hakları için bilinçli olarak kitlelere seslerini duyurma mücadeleleri ilk 1789 Fransız İhtilali ile gerçekleşmiştir. Eşitsizliğe, yoksulluğa, açlığa dayanamayan Fransız kadınları 5 Ekim 1789 günü Kral XVI. Louis'in sarayının bulunduğu Versailles'a

yürümüşler ve meydana protestolarda bulunmuşlardır. Kadınların tarihteki bu ilk protestosu kadın devriminin başlangıcı sayılmaktadır. Devrim, Fransız kadınlarının bir derecede eşitlik, yeteneklerine ve çalışmalarına göre belirli bir konuma getirilme haklarını kazandırmıştır. Ancak burada önemli olan nokta kazanılmış haklardan ziyade örgütlenmenin gereksinimini fark etmiş olmalarıdır. Bu farkındalıkla Fransız kadınlar, kadın hakları mücadeleleri için kulüpler açmışlar, erkeklerin de bulunduğu toplantılara katılmışlardır. Mücadelenin teorisyenlerinden biri olan Marquis de Condorcet, 1790 yılında *Kadınların Tam Yurttaşlığa Kabulü* adlı bir deneme yayımlamış ve dini, cinsiyeti, rengi ne olursa olsun insan ırkının hepsinin aynı haklara sahip olduğunu vurgulamıştır. Condorcet'in bu denemesinin ardından kadınlara miras ve boşanma hakkında eşitlik sağlanmıştır. 1793 yılında ilan edilen "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi" ile insan haklarından ziyade erkek haklarından öteye gidilememiş; Rose Lacombe, Madame Roland ve Olympe de Gournes gibi feminist kadınlar bildiriye karşı çıkmışlar ve kadınlara da uyarlanmasını talep etmişlerdir. Taleplerine karşılık bulamayınca tepki olarak 1791 yılında on yedi maddeden oluşan "Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi"ni kaleme almışlardır. Bildiride kadınların özgür oldukları, hukuksal alanda erkekle eşit haklara sahip oldukları, kadınların yurttaşlık haklarının devlet tarafından güvenceye alınması gerektiği ifade edilmiştir. 20 Ekim 1793 yılında Rose Lacombe, Paris Komünü'nde yazmış oldukları "Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi"nin savunmasını yapmıştır: "*Kadın özgür doğar ve erkekle eşit haklara sahip olur...Kanun önünde eşit olan bütün kadın ve erkek vatandaşlar, hiçbir ayrıma uğramaksızın bütün yüksek mevkilere ve kamu görevlerine eşit olarak kabul edilebilmelidirler...Kadın mademki sehpaye çıkabiliyor, kürsüye de çıkabilmelidir... Kadınlar uyanınız.*" (Arat, 2017, s. 40). Lacombe'un bu konuşması idam edilmesine yol açmıştır. Bunun sonucunda ise Fransız Meclisi, bütün kadın kulüplerini kapatmış ve toplantılara kadınların girmesini yasaklamıştır. Bütün bu gelişmelerin yanında Fransız diplomat Charles Maurice de Talleyrand-Périgord'un kız çocuklarının eğitimini kısıtlayan politikası uygulanmaya başlanmıştır.

Gelişmeleri İngiltere'den takip eden İngiliz feminist yazar Mary Wollstonecraft bu politikaya tepkisini gösteren ilk kişi olmuştur. *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi* adlı eserinde Talleyrand'ı çok ağır bir biçimde eleştirmiştir. Wollstonecraft, kadınlar ile

erkekler arasındaki farkların toplum tarafından oluşturulduğuna inanmaktadır. Ona göre doğuştan olmayan bu farklılıklar kaldırılmalı ve kadınlar erkeklerle eşit haklara sahip olmalıydı. Wollstonecraft'ın bu eseri feminist kuramın temel taşlarından birini oluşturmaktadır.

Kadınlar mücadelelerine devam ederken yine Fransa'da bir ilke imza atılmıştır. 1832 yılında kadınlar, özgürlüklerini söylemlerini duyurmak için *La Femme Libre (Özgür Kadın)* adlı bir dergi çıkarmışlardır. Dergi, kadınlara teorik bilgiler yerine pratik önerilerde bulunmaktadır. Aslında bu, feminist kuramın pratikten teoriğe dönüştüğünün açık bir göstergesini oluşturmaktadır. Derginin yazarları, kadınlar için sadece belirli alanlarda hak istememişler; kadınsal kuralların hakimiyette olacağını ve bununla birlikte barışın hüküm süreceği bir toplum talep etmişlerdir.

Bir daha asla savaşma, ulusların birbirine karşıtlığı bir daha asla olmamalı, herkes için sevgi sloganlarıydı. Onlar kendilerine yeni yollar bulmak istiyorlardı; var olan erkeksi hiyerarşilerin içerisinde kendilerini sınıflandırmak istemiyor ve erkekliği çağrıştıran kuralları kabul etmiyorlardı. Dergiyi, fikirlerini geniş kitlelere ulaştırma ve kitleleri ikna etmek için ilk adım olarak görüyorlardı. (Notz, 2018, s.40).

1871 yılına gelindiğinde Louise Michel tarafından Kadınlar Birliği Merkez Komitesi kurulmuştur. Komitenin amacı kadınları erkek zulmünden ve baskısından kurtarmak, kadın işçilerin çalışma koşullarını iyileştirmektir. Ancak komitenin ömrü uzun süreli olamamış, komite amaçladığı hedeflerin birçoğunu gerçekleştirememiştir. Fransa'da kadınların toplumsal ve siyasal hakları mücadelesi uzun yıllardan beri süregelmiştir. Tam anlamıyla erkeklerle eşit haklara sahip olmaları ise günümüze yakın bir zaman içinde gerçekleşebilmiştir.

1.2.2. İngiltere

Feminizm algısı, Mary Wollstonecraft tarafından yazılan *Kadın Haklarının Gereçlendirilmesi* adlı eserle 1792 yılında İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Wollstonecraft, bu eseri ile döneminin düzenini tüm gerçekliğiyle açık bir dille eleştirmiş, kadın sorunlarının çözülememesine dair önemli noktalara değinmiştir.

İngiltere'de ortaya çıkan feminizm algısı, kadınların oy hakkı için mücadele etmesini sağlamıştır. John Stuart Mill, 1867 yılında kadınlara oy hakkı için bir önerge vermiş fakat önergesi büyük bir oranda ret oyuyla kabul edilmemiştir. Mill, talebinin reddedilmesi üzerine *Kadınların Boyun Eğmişliği* adlı eserini kaleme almıştır.

O, bu kitabında feminizmi liberal bireycilik ve yararcılıkla bağdaştırıyor; kadın erkek eşitliğinin mutlak surette sağlanmasını istiyor, iki cins arasında var olan ilişkileri düzenleyen; bir cinsi hukuksal açıdan ötekine boyun eğdirten ilkenin yanlış olması bir yana, insanlığın gelişiminin önündeki en önemli engellerden biri de olduğunu vurguluyordu. (Arat, 2017, s. 42).

Kadınların Boyun Eğmişliği çok kısa sürede etkisini gösteren bir eser olmuş, feministlerin kutsal kitabı olarak kabul edilmiştir. Kitabın etkisiyle dünyanın birçok yerinde "Suffrage Dernekleri" kurulmuştur. Kurulan bu dernekler aracılığıyla feminizm ilk defa somut bir politika halini almıştır. Özellikle 1897 yılında Londra'da "Ulusal Suffrage Dernekleri Birliği"nin kurulması kadınların örgütlü ve güçlü bir direniş gerçekleştirmesini sağlamıştır. Kadınlar, örgütlü mücadelelerini uzun yıllar sürdürmüşler, kadınları kendi haklarını kazanmak için bu mücadelenin içine katmaya çalışmışlardır. Fakat mücadeleleri şiddet içeren bir boyuta doğru dönüşünce dönemin İngiltere hükümeti, kadınları daha fazla ayaklandırmamak için onlara siyasal haklarını vermek zorunda kalmıştır. Yine de kadınlara verilen siyasal haklar sınırlı kalmıştır. İngiliz kadınlarının sınırsız siyasal haklara sahip olmaları ise 1928 yılında tam olarak gerçekleşmiştir.

1.2.3. Almanya

Kadın hakları için mücadele Almanya'da 1790 yılında bir bildiri ile ortaya çıkmıştır. 1794 yılında Theodor Gottlieb von Hippel *Kadının Yurttaşlık Haklarının İlerletilmesi Üstüne* adlı eserinde kadınların eşit haklara sahip olması gerektiğini vurgulamıştır. Bu iki yazının ortaya çıkması ile birlikte kadınlar, haklarını kazanmak için aydınlanma dönemine girmişlerdir. 1865 yılında kurulan "Alman Kadınlar Birliği" kadın hareketleri açısından önemli bir adım olmuştur.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasından hemen önce kadınlar, çalışmalarına devam etmişlerdir. Çeşitli toplantılar düzenleyen feminist kadınlar, seçme ve seçilme hakkı, zor çalışma koşulları, sosyal alandaki eşitsizlik gibi konuları ulusal boyutta çözüleceğine inanmadıkları için uluslararası bir kadın hareketine ihtiyaç duymuşlardır. Bu sebeple I. Uluslararası Kadın Konferansı Clara Zetkin başkanlığında on beş ülkeden gelen elli sekiz kadın delegenin katılımıyla gerçekleşmiştir. Yapılan bu konferansta yaklaşan savaşın tehdidi endişe yaratmış ve buna karşı birlikte mücadele edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. 26-27 Ağustos 1910'da II. Uluslararası Sosyalist Kadın Konferansı gerçekleşmiş ve bu konferans tarihe damga vurmuştur. Konferansta çıkan seçme-seçilme hakkı ve özgürlük mücadelesi için düzenli harekete geçilmesi, her yıl uluslararası bir kadın gününün düzenlenmesi kararları konferansı önemli kılan noktalardır. Özellikle uluslararası bir kadın gününün kutlanması dünya savaşına karşı bir protestonun işareti niteliğinde olmuştur. Belirlenen kadın günü sadece Almanya'da değil; İsviçre, Avusturya, Fransa, Hollanda, İsveç, Rusya, Danimarka ve ABD'de de düzenlenmiştir. 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ve Almanya'da yönetimin başına Otto von Bismarck'ın geçmesiyle birlikte feminist hareketlerin durma noktasına geldiği görülmektedir. Kadınlar, birçok etkinlik planlasa da dönemin şartlarından dolayı bunları gerçekleştirememişler, yayımlayabildikleri bildiriler aracılığıyla seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Kadınların haklarını kazanıp siyasal alana girebilmeleri 1918 yılında Almanya'nın I. Dünya Savaşı'nda yenilmesi sonucunda gerçekleşebilmiştir.

1919 yılında ilk kez seçme ve seçilme hakkına sahip olan Alman kadınlar, Adolf Hitler'in Şansölye olarak iktidarı eline geçirmesine kadar mücadelelerine devam etmişlerdir. Ancak bu tarihten sonra Nasyonal Sosyalizm'in etkisiyle kadın hakları ve feminist hareketler arka planda bırakılmıştır. Bu dönemde kurulan Nasyonal Sosyalist Kadınlar Birliği "elit bir örgüt" olduklarını iddia ederek kadınların bütün politik ve kültürel çalışmalarını ele geçirmiştir. *"Adolf Hitler, Nasyonal Sosyalist Kadın politikası ile ilgili asıl görüşü, şu strateji ile netliğe kavuşturdu: "liberal entelektüel kadın hareketi" yerine Nasyonal Sosyalist politikasınının kadın politikaları üzerinde var olan tek bir amacını dile getirdi: "çocuk yapmak"."* (Notz, 2018, s. 57).

Nasyonal Sosyalizmin çökmesiyle gözle görülen bir kadın politikası yeniden inşa edilmeye başlamıştır. Hitler döneminde kaybettikleri temel ihtiyaçlarını, sosyal, ekonomik ve siyasi haklarını elde etmek amacıyla uzun uğraşlar vermişlerdir.

1.2.4. Amerika Birleşik Devletleri

Amerika Birleşik Devletleri'nde kadın hakları için mücadele kölelikle savaşla bir arada gelişmiştir. Amerikalı feminist kadınların çoğunluğu edebiyatçı, yayımcı ve öğretmenlerden oluştuğu için yöntemleri rasyonalist bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Onlar, yozlaşmalarla ve bilgisizliklerle savaşımın kesin çözümünün eğitim olduğunu öne sürmüşlerdir. Aydınlanmacı feminist tanımının yapılabileceği bu kadınlar arasında Margaret Fuller, Frances Wright, Harriet Martineau yer almaktadır.

Margaret Fuller, kadınların kurtuluşunun ancak kadınların eseri olabileceğini; eğer bağımsız bir kimlik kazanmak istiyorlarsa kadınların savaşmaları gerektiğini öne sürmekteydi. Ona göre: "Kadının erkeğe boyun eğişinin aşırı boyutlar kazanması, aşkı kurutmuş, evliliği köreltmüş ve cinsleri kendi gözlerinde erişmeleri gereken düzeye ulaştırmaktan alıkoymuştu. (Arat, 2017, s. 45).

Amerika tarihindeki ilk kadın hakları toplantısı 19-20 Temmuz 1848'de Elizabeth Cady Stanton ve Lucretia Mott tarafından bir kilisede düzenlenmiştir. Stanton ve Mott amaçlarını dile getirmiş ve "Duygular Bildirisi"ni hazırlayıp okumuşlardır. Duygular Bildirisi'nde kadınlar şöyle seslenmişlerdir:

Tüm erkek ve kadınların eşit yaratılmış olduklarını, kendiliğinden apaçık bir hakikat olarak kabul ediyoruz. Yaratıcıları onlara kesin ve dokunulmaz bazı haklar bağışlamıştır. Bu haklar arasında yaşama, özgürlük ve mutluluğu izleme hakları vardır. İnsanlık tarihi, erkekler tarafından kadınlara karşı yinelenerek işlenmiş suç ve baskıların bir tarihidir. Çünkü erkekler, kadınlar üzerinde doğrudan ve mutlak bir zorbalık yönetimi kurmuşlardır. (Arat, 2017, s. 46).

1861-1865 yılları arasında yaşanan Amerikan İç Savaşı kadın hareketlerinin durmasına sebep olmuştur. İç savaşın sonunda kölelik bitip siyahilere oy hakkı tanındığı halde kadınlar yine bu haktan mahrum bırakılmışlardır. Fakat yaşanan bu gelişme kadınların hareketlerini bırakmamasına yetmemiş, onlar örgütlenmeye devam etmişlerdir. Bu

doğrultuda oy hakkı için kampanyalar, konferanslar, toplu imza dilekçeleri gibi etkinlikler düzenlemişlerdir. Aynı zamanda Elizabeth Cady Stanton ve Suzan Anthony liderliğinde "National Women's Suffrage Association (Oy Hakkı İçin Ulusal Kadınlar Derneği)" kurulmuştur. Bu dernek aracılığıyla yapılan çalışmalar ancak 1920 yılına gelindiğinde başarıya ulaşmıştır. Bu tarihte Amerikan anayasasında yapılan bir düzeltme ile kadınların oy verme hakları güvence altına alınmıştır. Tabii bu düzenleme sadece oy hakkını kapsamış; cinsiyetçi ayrımcılık, eşit işe eşit olmayan ücretler, yasal kısıtlamalar devam etmiştir. Kadınların oy hakkını elde etmeleri diğer alanlar için mücadelelerini durdurmamıştır. Daha iyi yaşam koşulları, daha yüksek ücretler, çocuk işçilerin sorunları, sendikalaşma, cinsel özgürlük, doğum kontrolü gibi sorunlarla da ciddi bir şekilde ilgilenmişlerdir.

1923 yılında Amerikan Kongresi'nde İlk Eşit Haklar Düzeltmesi sunulmuş, bu düzeltmedeki "Kadınlar ve erkekler, Birleşik Devletlerin her tarafında ve Amerikan hukukunun geçerli olduğu her yerde eşit haklara sahip olacaklardır." ibaresiyle hedefe ulaşılmıştır. Fakat bu düzeltmenin bazı kısımlarında kadınların lehine olan iş yasalarından bazıları kaldırıldığı için feministler arasındaki dayanışma bozulmuş, feministlerin siyasal alandaki etkileri oldukça azalmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde uzun bir süre durağanlaşan ve neredeyse yok olma noktasına gelen feminist hareketin tekrar canlanması 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir.

1.2.5. Rusya

Rusya'da kadın hakları ile ilgili hareketler, XIX. yüzyılda üniversitede okuyan kadın öğrenciler tarafından gerçekleşmeye başlamıştır. Rusya ile Japonya arasında yaşanan savaştan dolayı çalışma alanlarında erkeklerin yerine geçen kadınlar bilinçlenmeye başlamış ve erkeklerle eşit siyasal ve toplumsal haklar talep etmişlerdir. 1917 yılında meydana gelen Bolşevik Devrimi ile Sovyet Anayasası kabul edilmiş, bu anayasa ile kadınlara bütün ekonomik ve toplumsal alanlarda eşitlik sağlanmıştır. Bu durum Sovyet Rusya lideri Vladimir Lenin'in ölümüne kadar devam etmiştir. Onun ölümünden sonra kadınlara verilen haklar yavaş yavaş geri alınmıştır. Kadınların statüleri farklılaşmış; ev

işlerini üstlendikleri, çocuk doğurdıkları, hizmet üretici oldukları ölçüde saygınlık kazanır duruma gelmişlerdir. İlerleyen zamanlarda çıkarılan Aile Yasası ile toplumda geleneksel aile motifinin uyandırılması amaçlanmıştır. 1955' e kadar devam eden bu süreçte kadınlar elde ettikleri birçok haktan mahrum bırakılmışlardır. Bu tarihten sonra ise özellikle iş alanında önemli atılımlar gerçekleştirmişlerdir.

1.2.6. Kuzey Avrupa Ülkeleri

Avrupa'ya genel olarak bakıldığında kadın örgütlenmelerinin ilk kez görüldüğü ülkeler, Kuzey Avrupa ülkeleridir. Kadın hakları örgütleri 1871'de Danimarka'da, Norveç ve Finlandiya 1884'te, 1894'te de İzlanda'da kurulmuştur. İlk kadın sendikası ise 1872 yılında yine Danimarka'da kurulmuş, bunu İsveç, Finlandiya, Norveç ve İzlanda izlemiştir. Kadınların seçme haklarını elde etmeleri de Avrupa'daki diğer ülkelerden önce bu Kuzey Avrupa ülkelerinde gerçekleşmiştir. Oy hakkı dışında bu ülkelerde gerçekleşen daha önemli bir gelişme de kadınların kabinelerde bakan olarak görev almaları ilk kez Danimarka ve Finlandiya'da olmuştur.

Dünyada kadınlar, kendi mücadelelerini verebilmek için çok uzun seneler beklemişlerdir. Onların haklarını aramaya başlama süreçleri çok yakın bir tarihte meydana gelmiştir. Kadınların var olduklarını ispatlama çalışmaları XVIII. yüzyılda oluşmuştur. Kadınlar, farklı dönemlerde farklı durumlar için mücadele etmişlerdir. Bu feminist mücadele kendi içinde üç dalgaya ayrılmıştır.

1.3. FEMİNİST DALGA HAREKETLERİ

1.3.1. Birinci Dalga

Feminizm hareketi yukarıda da belirtildiği gibi XVIII. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Feminizm hareketi başlangıcından günümüze kadar üç dalga halinde kendini göstermiştir. Bu dalgalardan ilki Birinci Dalga hareketidir. Sosyal demokrasinin ve liberalizmin bir eseri olan bu feminist dönem, araştırmacılar tarafından bu isimle

tanımlanmıştır. Birinci Dalga hareketi ilk olarak Avrupa’da kendini göstermiştir. Hareketin başlangıç noktası 1792 yılında İngiltere’de Mary Wollstonecraft tarafından kaleme alınan *Kadın Haklarının Savunucusu* adlı kitap olarak kabul edilmektedir.

XIX. yüzyılda sanayinin gelişimiyle kadınlar, çalışma hayatında yer edinmeye başlamışlardır. Bununla beraber bilinçlenen kadınlar “Kadınlara Oy Hakkı Hareketi (Women Suffrage)”ni başlatmışlardır. Diğer kıtalara göre Avrupa kıtasında bu hareket, daha geç zamanlarda kabul görmüştür.

Kadın hareketi asıl eylemini XX. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirmeye başlamıştır. 1909 yılında New York tekstil işçilerinin genel grevlerine binlerce kadın işçi de katılmış ve bu grev giderek kadın haklarının savunulduğu bir alana dönüşmüştür. 1909’da Amerikan Sosyalist Partisi, Şubat’ın son Pazar gününü Ulusal Kadınlar Günü olarak ilan edilmiştir. 1910’da, Kopenhag’daki kadınlar 2. Enternasyonal Konferansında, uluslararası bir kadınlar günü olmasının gereğini vurgulamış ve bunu kabul ettirmişlerdir. 1911 yılı 19 Mart’ında, Avrupalı kadınlar, ilk kez uluslararası kadınlar gününü kutlamışlardır. Aynı yıl İsviçre’de, Avusturya, Danimarka ve Almanya’da bir milyondan fazla kadın eşit haklar istemlerini dile getirmişlerdir. Rus kadınları, 1913’den itibaren Amerikalılar gibi Şubat ayının her son pazarını bu kutlamaya ayırmışlardır. 23 Şubat 1917’de Petrograd’da yapılan kadın hakları protestosu savaş aleyhtarı ayaklanmaya dönüşmüştür, kadınlar “ekmek ve barış” sloganlarıyla polisle çatışmışlardır. Eski Rus takvimindeki 23 Şubat günü, Sovyet Devrimi’nden sonra kabul edilen Batı takvimlerindeki 8 Mart’a rastladığından, 1918’den itibaren Kadınlar Günü, Rusya’da 8 Mart’ta kutlanmaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı ve ardından başlayan Soğuk Savaş yıllarının büyük bir bölümünde ise kadın hareketi çok fazla ilgi çekmemiştir. Ancak 1960’ların sonunda hareket hız kazanmıştır. Ve tüm bunların sonucu olarak 8 Mart’ı UNESCO 1977’de Dünya Kadınlar Günü olarak açıklamıştır.

Birinci Dalga hareketi kapsamında kadınlar, daha çok oy hakkı gibi toplumsal hakları elde etmek için mücadele vermişlerdir. Şu an için her kadının sahip olduğu resmi

hakları elde etmeleri Birinci Dalga hareketinde mücadele eden kadınların sayesinde olmuştur.

1.3.2. İkinci Dalga

İkinci Dalga hareketi dönemi II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle kadınların hayatta daha fazla aktif olmasıyla başlamıştır. Çünkü savaşın başlamasıyla beraber erkekler cephelere gitmiş, onların çalışma alanlarını kadınlar doldurmuş; bu da kadınların iş hayatında daha fazla rol almalarını gerektirmiştir. Savaş sebebiyle kadının toplumsal statüsü farklılaşmaya başlamıştır. Sadece ev işlerinde başarılı gibi görünen kadınlar, iş hayatında da başarılı olduklarını kanıtlamışlardır.

Birinci Dalga Kadın Hareketi, kadınların kamusal alandaki hak arama mücadelesi üzerine (yasal eşitlik, oy hakkı) yoğunlaşmış bir süreçti. Oysaki ikinci dalgada mücadele edenler, kamusal alanın yanında özel alanı da tartışmaya açmış ve ataerkil toplum düzeninin gündelik hayat ilişkilerine etki eden yönlerini de teker teker açığa çıkartmıştır. (Sönmez, 2007, s. 16).

İkinci dalga hareketinde kadınların istemleri başkalaşmıştır. Onlar, artık yalnızca oy hakkı ve yasal eşitlik için değil, iş hayatındaki sorunlar için de savaşımaya başlamışlardır. Bu savaşım sadece iş alanında olmakla kalmamış, kadınlar özel hayatları için de mücadeleye girmişlerdir. Kadınlar erkeklerle eşit ücrette çalışma hakkına, doğum kontrol hakkına ve çocuk bakımı hakkına sahip olmak için mücadele vermişlerdir.

Bunların dışında bu dalga hareketinin bir başka özelliği de kadınların kendilerini ifade etmek için sanatı bir amaç olarak görmeye başlamaları ve kadınlara ait üslup benimsemeleridir.

Kendi içeriğimizi ifade etmek için erkeklerin biçimlerini kullanamayız... Kadınlarla başımıza gelebilecek şeylerden biri tam da bize hep kusurlu olduğumuz telkin edilen şeydir ve biz bunu kullanabiliriz: duygusallığımızı, irrasyonelliğimizi, kadının dehşetengiz arketipik portresini. Sanatımız böyle olmalıdır: tamamen kuşatıcı, emici, kapsayıcı, doğrusal olmayan, düzensiz, ardışık olmayan. Aslında bu, son zamanlarda Marshal McLuhan, Andy Warhol ve başkaları gibi farklı farklı

birçok erkeğin el atmaya başladığı şeyle bir şekilde ilişkili: Erillik bir şey yaratıyor bu, sırf etki oluşturmak uğruna artistik bir şekilde yapılmış bir şey: çünkü inandıkları ya da söyleyecekleri çok az şey var. Çevremizi saran, her yerde olup biten, birbiriyle çelişen her türlü sanat biçimini, içeriğini, duyguları bir araya getiren her şeyi kullanabiliriz, seyirci böylelikle bir kadın olma deneyimini gerçekten de hisseder. Her yerde tam tepenizde, altınızda, çevrenizde, film, slaytlar, müzik, kuklalar, oyuncular, dansçılar... (Rea, 2006, s. 77).

İkinci Dalga hareketinin en fazla kullandığı slogan "Özel olan politiktir" sloganı olmuştur. Bu, özel olduğu iddia edilen bütün meselelerin aslında toplumsal bir sorunu kapsadığını göstermektedir. Bu sloganla birlikte kadınla her alanda politikanın bir parçası olduklarını vurgulamışlar, siyasi alanlarda olduğu gibi özel yaşamlarında da değişim istediklerini belirtmişlerdir. Özel olanın politik olması, kadınların bireysel alanlarında yaşadıklarının bilinmesi demektir.

Kişisel olanın politik olduğu analizi, bilinç yükseltme sonucu ortaya çıkmıştır. Bu analizde birbiriyle ilişkili dört özellik vardır: Birincisi kadınlar bir grup olarak erkekler grubunun egemenliği altındadır, dolayısıyla bireysel düzeyde de bu böyledir. İkincisi kadın kişisel ya da biyolojik doğasından dolayı değil, toplum tarafından ezilir. Üçüncüsü cinsel iş bölümünü de içeren cinsiyet ayrımı kadını yüksek topuklu, düşük statülü işlerle sınırlı tutarak ilişkilerdeki kişisel duygulara varıncaya kadar onu belirler. Dördüncüsü kadının sorunları yalnızca kendine ait olmayıp grup olarak kadınları ilgilendirdiği için bunlar ancak topluca ele alınabilir. Cinsiyeti toplumsal iktidar bölüşümünün doğal olmayan bir özelliği olarak kavrayan bu analizde özel olan aynı zamanda politiktir. (Mackinnon, 2003, s. 118).

Kadınların özel alanlarını politik olarak görmeleri her yerde özellikle de yaşam alanlarında dirençli durmalarına dayanak sağlamıştır. Bu noktadan bakıldığında İkinci Dalga hareketinin kadınlara kazandırdığı en önemli nokta aile içindeki problemleri toplumsal bir sorun olarak kabul ederek demokratik bir toplum yapısına ancak bu sorunlar çözüldüğünde ulaşabileceğine vurgu yapmasıdır.

1.3.3. Üçüncü Dalga

Üçüncü Dalga hareketinin temeli İkinci Dalga hareketine dayansa da savunucuları daha çok kültürel ve dilsel alanda çalışmalar yapmışlardır. Üçüncü Dalga hareketinin başlangıcı olarak Simone De Beauvoir'ın 1952 yılında yazmış olduğu *İkinci Cins* adlı kitap kabul edilmektedir. Ancak hareketin tam olarak 1990'lı yılların başında İkinci

Dalga hareketinin pratiklerine ve yarattıkları algıdaki yanlışlıklara karşı tepki olarak doğduğu öne sürülmektedir. Bu hareket, İkinci Dalga hareketinin eksik bıraktığı boşlukları tamamlamayı hedeflemiştir. Toplumsal cinsiyet konusuna önem veren hareket, toplumun ekonomik durumu iyi olmayan kadınları, siyahî kadınları, lezbiyen kadınları ve bunların benzeri konumundaki kadınları dışlaması konusunda mücadele vermişlerdir.

Üçüncü dalga feministler daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının güçlendirilmesi gibi mikro politikalarla ilgilenmişlerdir. Ayrıca içerik açısından diğer iki dalgaya göre çok daha çeşitli konular üzerinde durmuşlardır. Üçüncü dalga feminizm özellikle kadınları sınırlayan ve baskı altında tutmaya çalışan konularla ilgilenmiş ve toplumsal değişime gidecek yolu açacak unsurlar olarak da bilinçlenmeyi arttıran eylemciliği ve geniş tabana yayılmış eğitimi görüp desteklemiştir. (Özveri, 2009, s. 210).

Üçüncü Dalga, herhangi bir politik kimliğe karşı çıkan postmodernist ve sosyalist grup içinde kendini niteleyen; postmodernist kuramların feminist hareket içinde etkili olduğu ve özellikle de kadınların deneyimleri üzerinden beslenen bir feminist harekettir.

Bu hareket kadın sorunlarıyla genel değil, bireysel düzlemde ilgilenmişlerdir. Böylelikle bireysel olarak tanımlanan kadın sorunlarını siyaset boyutuna taşımışlardır. Yapılan etkinliklerin küçük bir kesime seslenmesinden çok geniş bir tabana yayılmasını amaçlamışlardır. Amaçlarına ulaştıracakları nokta ise özellikle eğitim olmuştur; bu sebeple eğitimin yaygınlaştırılması gerektiğini vurgulamışlardır.

Bu dönemde feministler sadece kadınların erkeklere karşı mevcut durumunu eleştirmekle kalmamış, bununla birlikte savaş, güvenlik, ekonomik kalkınma, az gelişmişlik, çevre sorunları, sosyal eşitlik, sosyal gruplara saygı, adalette eşitlik gibi konularda da alternatif kadın bakış açıları geliştirmeye çalışmışlardır. Bunun doğal sonucu olarak da, feministler kendi içinde düşünsel ve pratiksel düzlemde bölünmelerine neden olmaktadır. III. dalga feministleri, temel olarak ataerkil toplumsal düzeni eleştirmekte, lakin var olan sorunlara herhangi bir çözüm imkânı tanıyan ortak bir yaklaşım gerçekleştirememiştir. Bu nedenle; feminist gruplar düşüncelerini, farklı şekilde ortaya koymaya ve farklı kuramlardan faydalanarak açıklamaya girişmişlerdir. (Taş, 2016, s. 172).

Üçüncü dalga hareketinde farklı düşünce biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu düşünce biçimlerini materyalist feminizm, liberal feminizm, radikal feminizm, lezbiyen

feminizm gibi sıralamak mümkündür. Bu düşünce biçimlerinin aralarında belli başlı ayrımlar olsa da birçok feminist bu görüşün toplamını benimsemiştir.

Feminizmin bu kısa tarihi boyunca tek bir feminist mücadele olmamıştır. Kadınlar, kendi haklarını farklı açılardan elde etmeye çalışmışlardır. Bu haklardan bazılarına geçmişte sahip olmuşlardır. Bazı hakları ise elde edebilmek için hala savaşımaya devam etmektedirler.

1.4. TÜRKİYE’DE FEMİNİST HAREKET

Türkiye’deki kadın hareketlerini Osmanlı Devleti zamanında görmek mümkündür. Tanzimat Fermanı ile ilk kez “kadın” olgusu tartışılmaya başlanmıştır. *“Tanzimat’ın gelmesiyle kadınlara eğitim verilmesiyle ilgili çalışmalar yapılırsa da bu aslında kırsalda yaşayan kadının hayatını etkilememiş, yalnızca şehirde yaşayan az sayıda kadının hayatına yansımıştır.”* (Tekeli, 1982, s. 35). Osmanlı’da Tanzimat döneminde kadın hareketleri basın organları üzerinden yürütülmektedir. Devrin gazetelerinde erkek yazarlar, o zamanki koşullar bağlamında kadınların savunuculuğunu yapmışlardır. Bu savunuculuk sonrası yine bu gazeteler, kadın ekleri çıkarmaya başlamışlardır. Bu eklerin çıkmasından sonra kadınlar için bağımsız gazeteler basılmaya başlanmıştır.

XIX. yüzyıl öncesine kadar Osmanlı Devleti’nin vatandaşı sayılmayan kadınların, 1844 nüfus sayımı ile ilk kez nüfus sayımları yapılmış, kadınların var oldukları resmen tanınmıştır. Fakat kadının toplumsal alandaki yeri ve kadınların yaşadığı sorunlara çözüm üretme aşaması II. Meşrutiyet döneminde olmuştur.

Meşrutiyet ile beraber Osmanlı’da kadınlar kendi haklarını topluma duyurmaya başlamıştır. Ancak bu hakların içinde oy hakkı talebinden söz etmek mümkün değildir. Daha çok çok eşli evliliğe karşı çıkma, boşanma hakkı, kamusal alandaki eşitsizlikler dile getirilmiştir. *“Kadın hareketinin II. Meşrutiyet yıllarında kazandığı hız, İslamcıların hareket ile Batılılaşmayı özdeşleştirmelerine neden olmuştur. İslamcıların*

eleştirileri Batıcı taklitçiliğin karşısında kadını, geleneklerin dışına çıkartmamayı amaçlamıştır.” (Akagündüz, 2013, s. 69).

II. Meşrutiyet döneminde çıkan dergilerde feminizm kavramını içeren yazılar mevcut olmuştur. Yazılarda yer alan feminizm kavramları Avrupa’da kullanılan kavramlarla benzer nitelikte olmamıştır. Bu yazılardan yola çıkılarak feminizm, Osmanlı yazarları için kuru bir eşitlik isteğinin ötesinde bir şey olmamaktadır.

Aslında, Sebilürreşad’da feminizm başlığı altında çıkan makaleler anlatmak istediğimizi netleştirmektedir. Dergide çıkan feminizm başlıklı makaleler, ötekileştirerek feminizmi kötü bir şeymiş gibi göstermiştir. Feminizm ve haklar arasındaki ilişkiyi gözden kaçırarak bir bakış açısıyla, kadınlığı olumlu anlamda savunan herkese feminist denmiştir. Ancak kadın haklarının ve kadınlığın gelişmesini isteyenlerin de feminizm noktasında zihinlerinin karışık olduğunu söyleyebiliriz. Onlar için, feminizm değişen dünya koşullarında aşırılıkla somutlaştırılan, onun gibi olunmak istenen ama onun gibi olunamayacağının bilincinde olan demektir. Bu noktada ataerkil örüntülerin etkisiyle feminizm, kadınlık hakları istemi sürecinde biz Batı gibi olmak istemiyoruz, aşırıya kaçmak istemiyoruz, daha sakın bir yol tutmak istiyoruz diyebilmenin yollarından birisi olmuştur. (Akagündüz, 2013, s. 71-72).

Tanzimat döneminde erkekler tarafından savunulan kadın hakları II. Meşrutiyet’le beraber kadınlar tarafından da savunulmuş; bu konu Tanzimat’ta erkekler söz hakkı sahibiyken Meşrutiyet’te kadınlar söz hakkını ele geçirmişlerdir. Kadınlar kendi sorunlarını dile getirmek için dernekler kurmuşlar, çıkardıkları dergiler ve gazeteler aracılığıyla seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Meşrutiyet döneminde yayımlanan kadın dergi ve gazetelerinin isimleri şunlardır: Mehasin, Demet, Kadın, Musavver Kadın, Hanımlar Alemi, Erkekler Dünyası, Seyyale, Siyanet, Kadınlık, Kadınlık Hayatı, Bilgi Yurdu Işığı, Genç Kadın, Türk Kadını, Kadınlar Alemi, İnci, Hanım, Kadınlar Saltanatı, Ev Hocası ve Kadınlar Dünyası.

II. Meşrutiyet’in ilanını takiben kadın hakları yönünde bazı özgürlükler getirilmiştir. Özellikle 1 Mayıs 1913’te gerçekleşen ünlü Sultanahmet Mitingi’nde Halide Edip Adıvar’ın yapmış olduğu coşkulu konuşma, kadınların sosyal alanlara çıkışlarının ilk işaretlerinden biridir. Halide Edip Adıvar’ın şu sözleri Milli Mücadele’de kadınların da var olduğunu gösteren önemli bir noktadır.

Ben, Müslüman tarihinin bedbaht bir kızıyım. Bugün de dünkü kadar kahraman ve talihsiz Türk milletinin anasıyım. Millet namına. ecdadımızın bizi seyreden ruhlarına yemin ediyorum. Bugün, kolları kesilmiş olan Türk'ün kalbi, eski cesaret ve şecaatini kaybetmemiştir. Yemin ediyorum ki, Osmanlı sancağına, tarihine hıyanet etmeyeceğim. Allah'a, hakka, milletlerin ilahi hakkına dayanan Türk milleti, bütün Müslüman ve Türk dünyasına ilan ediyorum. Davamızı ilan ediyorum. (Topçu, 2019, s. 87).

Çok öteden beri tam olarak öğrenim hakkını elde edemeyen kadınlara, XIX. yüzyılın başlarında üniversiteye gidebilme hakkı verilmiştir. Bunun öncesinde kızlar, sadece sıbyan mekteplerinde eğitim görebilmişlerdir. Sıbyan mekteplerinde ise sadece dini eğitim görebilmişler, medreselerde eğitim alma hakkına sahip olamamışlardır. Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra 1843 yılında ilk kez Tıbbiye'de Ebelik dersleri almaya başlamışlardır.

Bu uygulama, kızların eğitimleri açısından olumlu bir adım olmasının yanında kadına bakış açısı ile de doğrudan ilintilidir. Öyle ki, Ebelik; geleneksel olarak kadınlara atanmış bir meslek türüdür. Tıbbiye'de verilmekte olan bu ders de yine kadına yüklenen bu "Toplumsal Cinsiyet" ve bununla ilgili olarak benimsenen meslek anlayışı ile biçimlenmekteydi. Örneğin, kadınlar ebelik ile ilgili tatbiki derslerde eğitim görürlerken yanlarında erkekler bulunamamaktaydı. Yine okula kaydolurken kızların okur-yazar olmaları şartı da yoktu; ebeler için ilköğretim mezunu olma şartı, ancak II. Meşrutiyet'in ardından aranacaktır. Böylece Tıbbiye'de verilmekte olan "Ebelik" dersleri, kadınlara yeni bir konum kazandırmak amacıyla uygulanmamaktaydı. Bu uygulama için, kadınlara özgü tanımlanmış olan geleneksel bir mesleki konumun, o mesleği icra edeceklerin eğitilerek o mesleği sürdürmelerini sağlaması dolayısı ile tutucu bir uygulama idi denilebilir. (Yılmaz, 2010, s. 198).

Osmanlı'da ilk öğretmen okulu 1848 yılında açılmıştır fakat okul, yalnızca erkek öğrenci almıştır. Kız öğretmen okulunun açılması ise 1870 yılını bulmuştur. 1864 yılında Mithat Paşa tarafından Rusçuk'ta Kız Sanat Okulu açılmıştır. Bu okulda kızlar dikiş, nakış, dokuma gibi işler öğrenmişler, savaş sıralarında askerler için giysi dikmişlerdir. Yine Mithat Paşa'nın desteğiyle 1869 yılında İstanbul'da Kız Sanayi Mektebi açılmıştır; bu mektep 1884'te ise beş sene eğitim vermek üzere yapılandırılmıştır. 1870 yılında kızlar için ilköğretim okulu açılmıştır.

Abdülhamit'in kızların eğitimine pek sıcak bakmamış olmasına karşın, kızların eğitimi ile ilgili talepler ve gereksinimler artmaktaydı. Özellikle Öğretmen Okulları'ndan mezun olmuş kız öğrencilerin sayısının çoğalması, onların aynı zamanda lise eğitimine yönlendirmelerini sonucunu doğuruyordu. Bu nedenle yine Abdülhamit döneminde, 1880 yılında, kızlar için idadi açıldı. Kızların lise eğitimlerini karşılamak üzere açılan okul, kızların eğitim seviyelerinin yükseltilmesi açısından bir ilk olma özelliğini taşıyordu. (Yılmaz, 2010, s. 200).

Aynı yılda Manastır ve İstanbul'da kızların öğrenim göreceği özel idadiler açılmıştır. Fakat bu özel idadiler de bile genel kültür dersleri fazla yer almamaktadır. Üstelik idadilere halk talep de göstermemektedir çünkü o dönemde idadide okuyacak yaştaki kızlar ya evlenmiş ya da evlenmeseler dahi aileleri tarafından okutulmak istememişlerdir. Kızlarını okutmak isteyen aileler ise meslek sahibi olmaları açısından Kız Öğretmen Okulu'nu tercih etmişlerdir. 1883-1884 yılları arasında İstanbul dışındaki şehirlerde kız rüştiyeleri görülmektedir.

II. Meşrutiyet'in ilanı ile eğitim alanında önemli düzenlemeler yapılmıştır. Özellikle Darülmualimat için en büyük ve en önemli yenilikler düzenlenmiştir. Bu okulda pedagojiye ağırlık verilmeye başlanmış ve yatılı okula dönüştürülmüştür. 1914 yılında İstanbul'da İnas Darülfünunu isimli bir okul açılmış, bu okul sayesinde kızlara ilk defa yükseköğrenim görme hakkı tanınmıştır. 1920'de Darülfünun'a bağlanan okulun amacı kız öğretmen okullarına öğretmen yetiştirmektir. Yine 1914'te kızların yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak ve kız öğretmen okullarına resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Bu dönemde aynı zamanda Avrupa'ya kız öğrenciler de gönderilmiştir. 1917 yılında ise kızların tıp, dişçilik ve eczacılık alanlarında öğrenim almalarına izin verilmiştir. Atılan bu adımlar Türk kadının toplum içinde var olma sürecinde önemli noktalar dır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra kadınlar, birçok alanda özgürlük kazanmaya başlamışlardır. *"Cumhuriyet'in Kadın Hakları Devrimi, İslam düşüncesinin ataerkiil kültürel değerlerinin, dinsel hukukunun ve cinsiyetçi ayrımcı ahlaksal ideolojisinin yeni bir toplumsal yapı ve yeni kültürel değerler dizgesi ile yer değiştirmesinin simgesi olmuştur."* (Arat, 2017, s. 85). Ancak kadınların rolleri ve statüleri kültürel yapıdaki feodal değerlerden dolayı sınırlı bir şekilde değişikliğe uğrayabilmiştir. Özellikle iş

alanında verilen özgürlükler, kadının kadın olarak değil de anne olarak görülmeye devam ettiğini göstermektedir. Çünkü bu dönemde kadınlara öğretmenlik ve hemşirelik gibi meslekleri seçmesi yönünde teşvikler yapıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet'in kadınlara getirdiği özgürlükler, kadınların Osmanlı'nın ataerkil, ümmetçi yapısından kurtarılmasını sağlamıştır.

Kadın, bu devrimde bir özne yerine kendisi için bir tarih yazılan ve olması gerektiği konum belirlenmiş bir sembole dönüşmüştür. Osmanlı'da cinselliği bastırılan ve özel alanda sıkışan kadın, cumhuriyet ideolojisinde kamusal alana çıkar fakat cinsiyetsizleştirilir, bu cinsiyetsizleştirme onu Batıdaki özgür dolayısıyla tehlikeli kadın kimliğinden uzak tutmuştur. Cumhuriyet kadını, kamusal alanda cinsiyetsizleştirilmiş bir vatan savunucusu, özel alanda ise kutsal anne ve kültürlü eş olarak tanımlanmıştır. (Gül, 2009, s. 87).

Cumhuriyet döneminde kadınların talep ettiği diğer haklar, vatandaşlık hakkı, oy hakkı verildiği gerekçesiyle, dinlenmemiş ve feminist hareketlerin önüne geçilmiştir.

1935 parlamentosuna, on sekiz temsilci kadının girmesi, medeni değişimin ve Batılılaşmanın kanıtı olarak görülmüştür. Fakat Dünya Feminist Kongresi'nde, Ankara'nın onayını almadan verilen kararlara ortak olması, Türk Kadınlar Birliği'nin kapatılmasına neden olmuştur. Sonuç olarak, somut bir şekilde devlet eliyle kadın hareketi siyasi hareketin dışına atılmıştır. (Tekeli, 1990, s. 30-31).

Cumhuriyet'in ilanından elli yıl sonra Türkiye'de bir kadın hareketinin oluşmaya başladığı görülmektedir. Kadın hareketleri 1970'li yıllardan sonra önem kazanmıştır. Feminist hareket bu yıllarda Türkiye'de ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle bu tarihten sonra kadın hareketlerinden bahsetmek söz konusudur.

Feminist hareket, Türkiye'de 70'li yıllarda filizlenerek 80'li yıllarda toplumsal değerleri sorgulayacak, sorgulatacak aşamaya ulaşmış ve bu bağlamda yaşam pratiğini yönlendirerek çeşitli çağdaş kadın örgüt, yayın ve eylemlerini gündeme getirmiştir. Özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesi ertesinde, yapılan hataların sorgulanması sürecinde gelişen birey ve sivil toplum tartışmaları ile 1980 yılında Kopenhag'ta toplanan II. Dünya Kadın Konferansı'nda karar altına alınan 'Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'nin 14 Ekim 1985 tarihinde Türkiye'de yürürlüğe girmesi, kadın hareketinin ikinci perdesinin başlama zilini oluşturan etmenlerdir. (Yaraman, 2001, s. 175).

1980 öncesinde tam anlamıyla gerçek bir kadın sorunu mücadelesinden söz etmek mümkün değildir. Bu dönemden önce özellikle sol kesimin içinde görülen kadınların siyasi hareketliliği sol yapılanma içinde ataerkil ve cinsiyetçi bir tavırla karşılanmıştır. *“Erkek baskısının hemen hiç sorgulanmadığı bir toplumun Sol’u da, bu baskıyı uygulamakta kendini rahat hissediyor... Kadınlar da içine doğdukları toplumun normu bu olduğu için erkeklerin kural koymasını ve kendilerinin bu kurala uymasını doğal görüyorlar; sol bağlamında ise üstelik, “devrimci görev” kabul edebiliyorlar.”* (Berktaş, 1993, s. 290-291). Sol yapılanmanın içinde kadın sorununun kabulü 1980’lerde başlamıştır.

Bu yıllardan itibaren seslerini duyurmaya çalışan kadınlar, cumhuriyetin yetiştirdiği çağdaş ve laik kadın tipinin temsilcisidir. Cumhuriyetin devrimlerine inanan, demokrasinin üstünlüğüne önem veren Türk kadınları her dönemde kadın haklarının savunucusu olmuşlardır. Bu düşünce çerçevesinde 1975’te yirmi yedi kadın derneğinin ortak çalışması olan Ankara Kadın Kongresi kadınların lehine yeni yasal düzenlemeler talep etmiş; 1978’de Uluslararası Nüfus Konseyi ile Türk Sosyal Bilimler Derneği Türk Toplumunda Kadın başlığı altında bir seminer düzenleyip üçüncü dünya ülkelerinde kadınların durumlarını tartışmış; 1981’de Kadın Dernekleri Federasyonu, YAZKO kadınların sorunları üzerine paneller düzenlemişlerdir. 1987 yılında ise ülke çapında ses getiren Dayığa Karşı Yürüyüş kampanyası düzenlenmiş ve bu kampanyanın hemen ardından Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği, İnsanca Yaşam İçin Kadın Derneği, Sosyalist Feminist Kaktüs gibi dernekler kurulmuştur.

1980’li yıllara gelindiğinde ise feminist hareket pratiğinin canlılık kazanmaya başladığı görülmektedir. 1980 Darbesi sonrasında siyasi hareketliliğin devlet tarafından durdurulması feminist hareket için olumlu bir gelişme olmuştur. Devlet, kadın sorununun tartışılmasında herhangi bir tehlike görmediği için bu harekete bir kısıtlama getirmemiştir. *“Paradoksal bir biçimde kadınların uzun bir zamandan beri ilk kez kendi adına konuşmaya başlamalarına darbe izin verdi.”* (Tekeli, 1982, s. 36).

1980'li yıllarda YAZKO grubunun yayın çalışmaları ve düzenledikleri sempozyum sivil kadın hareketinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Yine bu yıllarda SOMUT dergisinin bir sayfasını feminizme ayırması, Kadın Çevresi grubunun kurulması ve çalışmaları, 1987 yılında yayımlanmaya başlanan Feminist dergisi Türkiye'de feminist söylemin gelişimine önemli katkılar sunmuştur. Yine bu dönemde kadın derneklerinin kurulması, kadınların bir araya gelip ortak sorunlarına çözümler aramaya çalışmaları feminizme doğru bir geçişin temel basamaklarıdır. Bu yıllarda hüküm süren siyasi hareketlerin durağanlığı kadınların kişisel hayatlarındaki tecrübeleri üzerine ilerleyen bir kadın hareketinin oluşmasına neden olmuştur.

Batı toplumlarında İkinci Dalga hareketinin sloganı olan “Özel olan politiktir” sloganı, Türkiye'de 1980 dönemine denk düşmektedir. İkinci Dalga feminizmin etkileri Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi'nde 1984 yılından itibaren görülmektedir. *“Feminizmin Türkiye'de ikinci dalgasının başlamasının ilk adımı olarak kimi yazarlara göre, Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Günseli İnal, Feraye Tunç, Şule Torun ve Yaprak Zihnioğlu'nun, Kadın Çevresi Yayınları için bir araya gelerek, Juliet Mitchell'in Kadınlık Durumu: En Uzun Devrim isimli çalışmasını Türkçeye çevirmesi gösterilir.”* (Koç, 2013, s. 193). Bu yıllarda toplumsal cinsiyet sorunları, kadınlığın anlamının ne olduğu gibi konular tartışılmıştır. Türkiye'de feminizm yalnızca kadın sorununu değil, ötekileştirmeyi, hiyerarşik baskıyı ve ataerkilliği de incelemiştir.

11 Şubat 1989 yılında Ankara'da Birinci Feminist Hafta Sonu toplantısı yapılmış, İstanbul'dan gelenlerle Ankara'daki feministler bir araya gelme fırsatını yakalamışlardır. 19-21 Mayıs 1989 tarihinde I. Kadınlar Kurultay'ı düzenlenmiştir. Daha sonra ise Kadın Dayanışma Ağı kurulmuştur. “İşte bu ağı kuranlardan biri feminizmi şöyle tanımlamıştır: *“Feminizm içi değişik koşullarda hem toplumsal, hem kişisel düzeyde değişik biçimlerde doldurulabilecek bir projedir.”* (Öztürk, 2017, s. 176).

1990'lı yıllarda feminist hareketin Batı ile eş zamanlı ilerlediği gözlemlenmektedir. Bu yıllarda kadın hareketleri akademik çalışmalara dönmüş, kurumsallaşmaya başlamıştır.

Kadın sorunlarının artık sadece faaliyet olarak değil, bilimsel olarak yürütüldüğü görülmektedir. 1980'lerin sonunda başlayan "Dayağa Hayır" kampanyası 1990'lı yıllarda da sürmüştü ve bu konu doğrultusunda kadınların şiddete uğramalarına engel olmak için dayanışma merkezleri ve sığınma evleri açılmıştır. 1992-1993 yılları arasında Ankara Kadın Dayanışma Vakfı ve Altındağ Kadın Dayanışma Merkezi'ne bağlı olarak Mor Çatı Kadın Sığınma Vakfı kurulmuştur. Kurumsallaşma yönünde atılan adımlar bununla sınırlı kalmamıştır. Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin ve Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü'nün kurulmuş olması oldukça önem taşımaktadır. Yine bu yıllarda İstanbul Üniversitesi'nde Necla Arat, Türkan Saylan ve Aysel Çelikel'in gayretleriyle Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi açılmıştır. 1993-1994'te aynı kuruma bağlı Kadın Araştırmaları Yüksek Lisans Programı öğrenci almaya başlamıştır. *"Tüm bu çabalarla birlikte, 1990'ların feminist teorisi, sosyal politika alanında politik ve akademik dile, cinsiyetçilik, erkek egemenliği, aile içi şiddet, ev emeği, patriarka, kadınlık ve kadın bakış açısı gibi kavramları yerleştirmeye başlamıştır."* (Koç, 2013, s. 193).

2000'li yıllarla birlikte kadın örgütleri Türkiye'nin tüm illerine yayılmış fakat bu yayılma çeşitlenmeyi de beraberinde getirmiştir. Feminist hareket içerisinde ne kadar bir çeşitlenme olsa da bu yıllarda hareketin bir yavaşlama sürecine girdiği görülmektedir. Önceki yıllarda feminist gruplar arasında kurulan bağ, artık kurulamaz olmuş, farklı düşünce yapılarına sahip feministleri bir araya getirmek mümkün olmamıştır.

2010'lu yıllara girildiğinde, kadın örgütleri, muhafazakar politikalar aracılığı ile kadın bedeni ve cinsiyet eşitsizliği hakkında olumsuz söylemler geliştiren politikacılar, her geçen gün artan kadına karşı şiddet ve kadın cinayetleri gibi sorunlar karşısında yeniden bir araya gelirken, feminist hareket içsel zenginliğini arttırmıştır. (Budak, 2018, s. 46).

2010'lu yıllarda kadın hareketi için önemli noktalardan biri sosyal medya olmuş ve kadın eylemciler sosyal medyayı içeren yeni stratejiler belirlemişlerdir.

Sosyal medya, Türkiye'de yaşanan kadın sorunlarından tecavüz, şiddet, ikincil konuma koyma, bastırılma ve sesini duyuramamaya yönelik problemlerin dile

getirildiği bir platformdur. Medyada yeterince yer alamamaları nedeniyle, sosyal medya kadınlara kendi çözümlerini kendileri yaratma fırsatı sunmakta ve kadınlar da sosyal medyadaki bu feminist gruplar aracılığıyla örgütlenmektedirler. (Kök, 2017, s. 77).

1990'lı yıllarda üniversite bünyesinde kurulan Kadın Araştırmaları programı günümüzde birçok üniversite tarafından açılmakta ve kadın sorunlarını, kadın hareketlerini araştırmaya devam etmektedir.

Türkiye'nin tarihsel sürecindeki kadın hareketlerine bakıldığında kadınların haklarını elde etmeleri diğer Batı ülkelerinde olduğu gibi kolay olmamış, her dönemde mutlak bir zorlukla karşılaşmıştır. Kadınların var olduklarından beri devam eden mücadeleleri günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

2. BÖLÜM

FEMİNİST TİYATRO

2.1. FEMİNİST TİYATRO TEORİSİ

Kadın hareketinin bir anda var olan bir oluşum olmadığı; tarihsel sürece bakıldığında toplum içerisinde aşama aşama gelişerek, evrimleşerek oluştuğu gözlemlenmektedir. Kadınların tarihsel süreç içinde kazandıkları bilinç, ilk olarak kendini edebiyat alanında göstermiştir. Milattan önceden beri varlığını sürdüren bir sanat olan edebiyata bakıldığında aslında erkek egemenliğinin edebiyatta var olduğunu söylemek mümkündür.

Virginia Woolf'un, *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserinde örneklendirdiği gibi kadınlar, üzerlerindeki baskıdan ötürü gerekli yeteneklere sahip olsalar bile bunu yazacak imkanları bulamadıklarından kaybolup gitmişlerdir. Woolf'un verdiği örnekte Shakespeare'in kendisi kadar yetenekli olan hayali kız kardeşi Judith'in sonu, bulunduğu toplum dolayısıyla fahişeliktir. Bu örnek, kadınların istedikleri kadar yetenekli olursa olsunlar toplumsal koşulların onların önlerini tıkadığını ve toplum içerisinde saygın bir insan olmalarını engellediğini göstermektedir. (Varlı, 2010, s. 26).

İlk kadın yazarı olarak kabul edilen Hrotsvitha'nın diğer erkek oyun yazarları kadar gündeme gelmemesinin sebebi yazarın cinsiyetiyle ilgilidir. Hrotsvitha'nın oyunları çağdaşı birçok erkek tiyatro yazarlarının oyunlarından daha nitelikli olmasına rağmen Hrotsvitha geri plana itilmiştir. Bunun temelinde Orta Çağ Almanya'sındaki kilisenin baskısı yatmaktadır. Aslına bakıldığında tiyatroya kimsenin rağbet göstermediği bir zamanda oyunlar kaleme alması ve bu oyunlarında kadınların erkeklere karşı üstünlüğünü işlemesi kadınlık tarihi ve tiyatro tarihi açısından önemli bir husustur.

Kadınların tiyatrodaki konumları gerçek hayatlarındakinden farklı olmamıştır. Onların, hayat karşındaki ezilmişlikleri tiyatro sahnesinde de devam etmektedir. Tiyatroda bir nesne gibi gösterilen kadınlar, sahneye çıkma imkânını uzun yıllar boyunca elde edememişler, sahnede kendi rollerini oynayabilmek için yüzyıllar boyunca beklemek zorunda bırakılmışlardır.

Ataerkil baskı, kadınların sahnede var olmalarına izin vermemiştir. Zamanında sahneye çıkabilme olanağını yakalayan kadınlar ise bu baskının etkisiyle toplum tarafından horlanmışlardır. Kadının sahnede yer alması kadınlık tarihi açısından önemli bir olay olsa da tiyatrodaki kadına yüklenen imaj, ataerkil sistemin istediği doğrultudadır ve kadınlar, bu imaj doğrultusunda sahnede var olabilmişlerdir. Oynanan kadın karakterler, toplumun istediği şekilde sessiz, evine ve ailesine bağlı, kocasına veya başka bir erkeğe boyun eğmiş şekilde çizilmişlerdir. Toplumun yargıladığı kadın karakterler ise tehlikeli, kurnaz ve acımasız olarak yaratılmışlardır. XX. yüzyılın başlarında oyunlarda kadınlara daha fazla yer verilmiş fakat bu, kadınların tiyatrodaki sorunlarını çözmeye yetmemiştir.

Bu şekilde tiyatro yapmayı kabul etmeyen kadınlar, kendi alternatif tiyatrolarını yaratmaya karar vermişlerdir. Böylece toplumsal alanda yaşadıkları sorunları, sahne üzerinden aynı sorunları yaşayan kadınlara gösterebilme şansını yakalamışlardır.

XIX. yüzyılda ortaya çıkan Birinci Dalga hareketinin etkisi ile Suffrage adı verilen tiyatrolar etkinleşmiştir. Bu tiyatrolar, kadınların toplum içindeki konumlarını sorgulamaya başlamışlardır.

Suffrage oyunlarında kadın yazarlar genel olarak kadınların evli iken yaşadığı sorunları ve bu kadınların mutluluğu arama çabalarını anlatmışlardır. Feminist olarak tanımlanabilecek ilk tiyatro, kendi kuşağı ve bağlamı içinde değerlendirilmesi gereken bir süreçte ortaya çıkmıştır. Actresses Franchise League tarafından sahnelenen Suffrage oyunları, Feminist Tiyatro'nun "ilk dalgası" olarak anılabilir ve bu oyunlar zaman olarak XX. yüzyılın başlarına karşılık gelmektedir. Suffrage hareketinin ilk Feminist Tiyatro üretimlerini kaydetmesiyle birlikte bu oluşumlar, toplumsal cinsiyet ve iktidarın dinamikleri tarafından çerçevelenmişlerdir. (Yamaner, 2007, s. 6).

Bu noktada ortaya çıkan Feminist Tiyatro'nun ayrı bir tiyatro kategorisi olarak şekillenmesi 1960'lı yıllarda Batı'da gerçekleşmiştir. XX. yüzyılda geleneksel tiyatroyu reddeden yeni bir tiyatro anlayışı doğmuş yani deneysel tiyatrolar yapılmaya başlanmıştır. Feminist Tiyatro'yu da bu kapsamda deneysel tiyatronun içine almak mümkündür.

Bu alanın teatral, sosyolojik ve ideolojik arka planında üç temel etken vardır: Deneysel Tiyatro, Yeni Sol Hareketi ve Kadınların Özgürlük Mücadelesi. Tiyatroda tarihsel olarak ikinci avant-garde dönemin yaşandığı yıllarda, Yeni Sol'un savunduğu yeni değerler sisteminden hareket eden kadınlar, Kadınların Özgürlük Mücadelesi'nin dünya görüşünü temel alarak yeni bir tiyatro formunu inşa etmeye başlar. Bu noktada en belirleyici olan elbette ki kadınların özgürlük mücadelesidir. Feminist Tiyatro kadınların cinsiyetlerinden dolayı adaletsiz bir ayrımcılıkla karşı karşıya kaldığı anlardan birini, gösteri sanatları alanını mercek altına alır. (Sönmez, 2006, s. 13)

Feminist Tiyatro temelde deneysel tiyatroya bağlansa ve her ne kadar avant-garde ile Yeni Sol'a dayansa da asıl gücünü feminizmin kendisinden almaktadır. Tiyatroyla ilgilenen feminist kadınlar, ilk olarak sanattaki ataerkil yapılanmaları yıkmak için çok kapsamlı çalışmalar yapmışlardır: Tiyatro tarihini kadın bakış açısıyla incelemişler ve yeniden yazım sürecini başlatmışlardır. Kadın tiyatrosu çalışma grupları kurmuşlar, profesyonel ya da amatör kadın oyuncuların yaşadığı sorunları gündeme getirip tartışmışlardır.

Erkekler tarafından eril bir bakış açısıyla yazılmış olan metinler incelenmiş, metinlerdeki kadınların analizleri yapılmış, metinlerde yer alan kadın düşmanı öğeler açığa çıkarılmış ve tartışılmıştır. Kadınların tiyatro tarihinde geri planda kalışı böylece ortaya çıkarılmış ve oyunlar yeniden yazılmıştır. Geriye itilmiş, öyküsü anlatılmamış kadın tiyatrocuların hayat hikayeleri ve mücadeleleri anlatılmıştır. Çalışmalar elbette ki bununla sınırlı kalmamış, Aeschylus, Shakespeare, Moliere gibi klasik tiyatro yazarlarının eserleri üzerinden incelemeler yapılmıştır. Özellikle Yunan ve Roma mitolojisindeki kadın tipleri ve hikayeleri oyunların konusu olarak seçilmiş ve kadınların bakış açısıyla yorumlanarak yeniden üretilmiştir.

Dönemin Feminist Tiyatro hareketi meslek olarak tiyatrocunun olsun ya da olmasın, özgürlük hareketine bulaşmış neredeyse her kadını kapsar. Çalışmaların başlangıcında öncülük edenler, avant-garde tiyatro gruplarındaki kadınlardır ancak, bir bilinç yükseltme grubunda kendi hikayesini anlatan ve tiyatro geçmişi olmayan bir kadın da sahneye çıkar ve izleyicilere hikayesini anlatır. Yine aynı şekilde, bir gösteriyi izlemeye gelmiş bir kadın da kendini sahnede bulabilir. Bu anlamda halkçı bir yönü vardır; içeriğini kadın hareketinin gündemleştirdiği sorunlardan yola çıkarak hazırlanan temalar oluşturur. Keza, tiyatro dönemin kadın hareketinin motor gücünü oluşturan kampanyaların ayrılmaz bir parçasıdır. Feminist hareketin militanları, eylemlere ajit-prop sahnelemelere katılır. Deneysel tiyatro ortamının sanat anlayışı ve teatral olanakları kadın tiyatrosu için son derece uygundur ve sonuna kadar da kullanılır. (Sönmez, 2006, s. 18).

Kadınlar, yalnızca kendi cinslerinden oluşan yazım ekipleri kurarak kendi sorunlarını kaleme almışlardır. Kadınlar için yazılan bu oyunların seyircisi olarak da kadınlar seçilmiştir. Çünkü yaşadıkları deneyimleri hemcinsleriyle paylaşmak önemli bir noktadır.

Genel seyirci eril-kökenli bir seyircidir. Toplum erkek egemendir ve sanat eril gelenekler içinden gelişmiştir dersiniz eğer, genelin bir parçası olan herhangi bir şey de, o halde, bu gelenekten çıkmadır. Kadınlarla konuşacaksanız bunu düşünmek ve bu doğrultuda seçimler yapmak zorundasınız. Bunda başarılı olursanız, erkekler yaptıklarınızdan hoşlandıklarını fakat pek duygulanmadıklarını veya içinde itici bir şeyler bulduklarını veya komik ama yeterince derin olmadığını söylemeye başlayacaklardır – çünkü seslenen kişi onlar değildir. (Rea, 2006, s. 67).

Deneysel tiyatrolarda geleneksel tiyatronun aksine seyirci ön plana çıkarıldığı için Feminist Tiyatro da deneysel tiyatronun yöntemini benimsemiştir. Çünkü Feminist Tiyatro oyuncular, yazarları yaşadıkları sorunları ve çözüm yollarını seyirciye aktararak onların da yaşadığı sorunları bu bağlamda çözmelerini istemekte ve sahnede olanı sorgulatarak kadınların harekete geçmelerini sağlamaktadır. Feminist Tiyatro'nun amacı toplumsal ve bireysel bir değişim yaratmaktır. Feminist Tiyatro'da seyircinin kendini tek bir karakterle özdeşleştirebileceği bir alan yoktur, Feminist Tiyatro bunu reddetmektedir. Ve bunun tam karşısına seyircilerin dikkatini çekebilecekleri diğer karakterleri de yerleştirerek seyircilerin olaylara farklı bakış açılarıyla bakmalarını sağlamaktadır. Feminist Tiyatro'daki kadınlar, kadınlara şunu söylemeyi amaçlamaktadır:

Bakın bu biziz işte ve bunu herkese göstereceğiz, çünkü bizden başka hiç kimse bunu yapmayacak. Alternatifler olduğunu göstermek istiyorum ve bu alternatifler için mücadele edersek onları elde edebiliriz. Kendimi kadınlar için bir şeyler yapmaya adanmış hissediyorum; kadın kültürü diye bir şey var ve ben onun bir parçası olmak ve onu desteklemek istiyorum. (Sönmez, 2006, s. 67).

Feminist Tiyatro grupları, oyun metinlerini ya kendileri oluştururlar ya da var olan bir metni feminist bakış açısına göre uyarlarlar. Yazılan oyunlar genellikle kadınların yaşamış olduğu olaylardan yola çıkılarak kaleme alınır. Kurmaca olan metinlerde bile gerçek hayat hikâyelerine rastlamak mümkündür.

Oyun metinlerinin oluşumu genellikle bir kişi tarafından yapılmaz. Bir grubun ortak çalışması sonucu metinler ortaya çıkar. Sadece oyunların yazılışı değil, oyunların sahneye konulması, yönetilmesi de birçok kadın tarafından yapılır. Kolektif tiyatro algısı Feminist Tiyatro'da en üst seviyeye ulaşmıştır. Böyle bir grup çalışması yapılmasının nedeni kadınların yaşadığı sorunları birçok yönden ele almaktır. Bu çalışma yöntemi kadın dayanışmasının güçlenmesinde etkili olmaktadır.

Kolektif tiyatro tanımı, hiçbir tiyatro anlayışında Feminist Tiyatro kadar doğal bir zemini oluşturmamıştır. Sokak tiyatrosu, agitprop tiyatro gibi kısısallığın sınırlarını zorlayan oluşumlar, Feminist Tiyatro gibi kısısallığı tartışmasız türleri beslemişlerdir. Bu tür tiyatrolarda da belli ortaklıklar söz konusudur. Ama Feminist Tiyatro, 1968 sonrasındaki "ikinci dalga" sürecinde, bu tür oluşumlardan aldıklarını, kendi içindeki çeşitli gruplarla paylaşmış, gruplar arasında üye transferi yapmış, metinlerin pek çok defa tekrarlarla sahnelenmesinde bir sakınca görmemiştir. Feminist Tiyatro'nun ortak çalışma yöntemleri; kadınlar tarafından kurulan küçük ölçekli komisyonların yeni çalışmaları, birçok kolektif ve kooperatif tarafından kullanılan yazma ve yazma süreci, yapımdan önce deneme anlamında ya da bir alternatif yapıma yol açma bağlamında kullanılabilmekte ve okuma tiyatroları, doğaçlama çalışmalarına dayalı yöntemler, "görsel metin" gibi bir kavramı vurgulamaktadır. (Yamaner, 2002, s. 136).

Feminist Tiyatro, ortaya çıkış noktası doğrultusunda, bütün etmenleriyle birlikte kendini onaylayan bakışlara sahip olan kadınların varlığını gerektirmektedir. Bu özellik de Feminist Tiyatro'yu, kendi içerisinde politik, tarihsel ve coğrafi özelliklerine göre ayrışmalarından doğan çeşitli topluluklar aracılığıyla sesini duyurmaya mecbur bırakmıştır.

Tiyatroda yapılan bu deneysel çalışmalar, feminist kadınların tarihteki eksikleri görmelerinde ve yeniyi aramalarında yol gösterici konumdadır. Genel olarak bakıldığında çok büyük yenilikler kazanılmamış olsa da toplumun düşünce yapısında ufak değişiklikler yaratılmasında etkili olmuştur. Özellikle tiyatro alanında mevcut olan erkek egemen anlayışı bir şekilde sarsmayı ve yıkmayı başarmıştır.

Feminizmin tiyatro alanında yer alması diğer disiplinlere göre daha geç olmuştur. Tiyatrodaki feminist çalışmalar, diğer disiplinlerdeki feminist çalışmalardan örnek alınarak ve bazen de taklit edilerek başlamıştır. 1940'lı yıllarda edebiyat alanına dahil

olan feminizm, 1970'lı yıllarda tiyatroya girmiş; 1980'lı yıllarda teorisini oturtmuş ve 1990'larda da performansa ve pratiğe dayanmıştır.

1990'ların başlarına kadar Feminist Tiyatro'da iki ana koridor artık net olarak açılmıştır: Bir tarafta Case'in 'yeni poetika' diye tanımladığı, Aristotelyen yaklaşımın ataerkil ve neredeyse kadın düşmanı tavrını açıklamaya odaklanan çalışmalar. Diğer tarafta Fransız feminizminin felsefe ve psikanalizimden beslenen, Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın yönlendirdiği *écriture féminine* (kadın yazımı) olarak formüle edilen, beden ile yazma veya beden yazımı gibi kadını özneleştirmeyi hedefleyen yapı bozum. Temel olarak her iki koridor da geleneksel olanı yapı bozuma uğratmayı, kadının öznelliğini engelleyen bulmayı amaçlar. (Belkıs, 2015, s. 70).

Sigmund Freud'un cinsel gelişim ve Jacques Lacan'ın dil edinimi üzerine yaptıkları çalışmalar üzerinden feminist okumalar yapan Irigaray ve Kristeva ataerkil düzenin dil anlayışını reddeden bir teori ortaya atmışlardır. Irigaray'ın Lacan üzerinde yaptığı incelemelerde, Lacan'ın dil teorisinde gözle görülür bir şekilde erkeği özne konumuna getirip kadını ötekileştirdiği görülmektedir.

Feminist Tiyatro teorisinin temelini kadın, dil ve beden oluşturmaktadır. Bu tiyatrodaki beden dilinin oldukça önemi vardır. Oyuncuların beden dillerini iyi bir şekilde seyirciye aktarması sözel dilden daha etkili olabilir. Sahnede beden dilinin kullanımıyla kadınların biyolojik döngülerini anlatan ritüeller, kadın tiyatrolarında önem kazanmaya başlamıştır.

Kültürel normlardan sıyrılmış oyuncu bedeniyle, seyirciyi de aynı şeyi yapmaya yöreklendirir. Böylece kadın bedeni, oyuncu ve seyirci kadınların birbiriyle anlaşmasını sağlayabilir, bu noktada kadın bedeni seyircinin kolektif bilinçaltına erişerek sahnede aktif bir duruş sergiler. Bu devinim ve etkileşim geleneksel tiyatronun yüzyıllardır nesneleştirdiği kadın bedenini zincirlerinden kurtararak kız kardeşleriyle buluşturur. (Varlı, 2010, s. 6).

Kadını ötekileştirme toplumda olduğu gibi tiyatro sanatında da vardır. Geleneksel tiyatro eserleri kadınları ötekileştirmiş ve sahne dilini eril bir bakış açısıyla kurmuştur. Bu eril dil anlayışı kadınının sahnede kendisinin nesneleştirilmiş olduğunu fark edememesine yol açmıştır. Sahnede zaten güçlü bir karakter çizemeyen kadın, iyice karanlıklara gömülmüştür. İşte tam bu noktada Feminist Tiyatro, bu algılayış biçimini

kabullenmemiş ve buna karşı çıkmıştır. Feminist Tiyatro iç görünüşü, öze bakışı ön plana çıkarmıştır. Bu tiyatrodaki, kişiye özel bakış kullanılmış ve sessizleştirilmiş, ötekileştirilmiş kadınlar, izleyiciye aktarılmıştır. Eril bir dil anlayışını kabul etmeyen feminist teorisyenler, dişil bir dil arayışına girmişlerdir. Eugenio Barba, eril dile alternatif bir dişil dilin yaratılabilmesi için kültürü taşıyan eylemden arınmak gerektiğini, sahnede günlük dışı eylemler kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

Feminist Tiyatro çalışmalarıyla birlikte eşitlik ve farklılık yaklaşımları gelişmiştir. Feministler, tiyatro oyunlarında deneysel sunumları, önceden yazılmış olan oyunlardaki kadın imgelerin yeniden sunumları, kadın yazarların eserlerine yönelik olarak kadın dünyasının yeni sunumları üzerine çalışma yapmaktadırlar. Bu çalışmalarla birlikte dişil sunumun yeni biçimleri ortaya çıkmış, bu da yeni yöntem ve araçlara gereksinim olduğunu göstermiştir. Dişil sunumda bu araçlar, dil ve vücut arasındaki bağ, dişil toplumsal cinsiyetin önemi etrafındadır.

Dişil yazın düşünürlerinin Feminist Tiyatro'ya eklediği anlayışın yanı sıra, cinsler arası farklılık konusu da yapı bozumun malzemesi olarak ele alınır. Cinsler arası farklar sosyo-tarihsel bir sorundur ve bu sorunun yapı bozuma uğratılması, Feminist Tiyatro çalışmalarında bir üçüncü boyutun habercisi gibidir. Bu boyut tiyatrodaki kendini, kadınlığın (ve erkekliğin) nasıl sunulduğunun çözümlenmesi olarak gösterir. Ayrıca bu konu, diğer disiplinleri de bir araya getirir: Antropolojiden, sosyolojiye geçen ve bir sex (cins) biçimi olarak ödünç alınan gender (toplumsal cinsiyet) düşüncesi; dramatik anlatım yapısının çözümlenmesine malzeme sağlayan narratoloji (anlatı kuramı); gösterim ve kimlik konusunu işleyen film teorilerinin çözümlenmesini yapan çalışmalar; yapı bozumcu okuma yolları öneren post-yapısalcılık gibi. (Yamaner, 2002, s. 98-99).

Feminist Tiyatro, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair teorilerden beslenmekte ve temel olarak iki alanda çalışmalar ortaya çıkarmaktadır:

Birincisi, kuramsal ve tarihsel bağlamda geçmişe yönelik çalışmalar yapar ve tiyatro tarihi olarak okuduğumuz bütünü içinde yer verilmeyen, unutulmuş ya da gözden kaçırılan kadın tiyatrocuları araştırmaya, ortaya çıkarmaya çalışır. Buna ek olarak kadınların neden tiyatrodan uzak olduğunu ya da tutulduğunu araştırır. Geçmişte üretilmiş metinlerde, tiyatro biçimlerine dair cinsiyet ayrımcılığının ne şekilde işlediğini açıklamayı hedefleyen analizler yapar. Kuramsal bağlamda ortaya konulan Feminist Tiyatro çalışmaları kuşkusuz sadece geçmişe yönelik değildir. Güncel üretilenlere de feminist eleştirel bir açıyla ışık tutarak cinsiyete dayalı ayrımcılığın izlerini değerlendirir, çözümler, eleştirir.

İkinci olarak, feminist ve cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşı bir yaklaşımla uygulamalar yapar. Bunlar, dramatik tiyatro içinde ortaya konduğu gibi alternatif mekan ve biçimlerde ortaya konulan performansları da içerir. (Belkis, 2015, s. 50-51).

Feminist Tiyatro, aynı zamanda Üçüncü Tiyatro teorisinin içinde de yer almaktadır. *“Barba Üçüncü Tiyatro ’nun sınırlarını şu şekilde belirlemiştir: Üçüncü Tiyatro kültürü, bir tarza ya da moda ya bağlı değildir. Geleneksel oyunlardaki kurallara bağlı olmayan bir tavrı vardır. Muhtemelen bu tiyatrolar kişisel, sosyal, ekonomik, adaletsizliğe, gelişmemişliğe, fanatikliğe ve şiddete karşı bir sivil direniş oluştururlar.”* (Varlı, 2010, s. 41). İşte bu tanımdan dolayı Feminist Tiyatro'ya Üçüncü Tiyatro'nun kapsamındadır diyebilmekteyiz. Çünkü Feminist Tiyatro da geleneksel oyunlara bağlı değildir ve sosyal ve ekonomik adaletsizliğe ve şiddete karşı bir tavır sergilemektedir. Feminist Tiyatro yapan kadınlar, yeteri kadar tiyatro eğitimi almamalarına rağmen kendilerini oyuncu, yönetmen ve tiyatro çalışanı olarak tanımlamaktadır. Bu da Feminist Tiyatro'yu Üçüncü Tiyatro'nun sınırları içinde tutulmasına neden olmaktadır.

Augusto Boal da Barba gibi seyirciyi özne konumuna getirmiştir. Seyirciyi oyuna katarak hayata katılımını da amaçlamaktadır. Bu noktada Feminist Tiyatro Üçüncü Tiyatro'dan beslendiği gibi Ezilenlerin Tiyatrosu'ndan da beslenmiştir. Feminist Tiyatro kadın oyuncu ile kadın seyirciyi buluşturarak sorunlarını tartışmalarını ve çözüm bulmalarını amaçlamaktadır. Feminist Tiyatro sahneyi, kadınların yaşanmışlıklarını sorguladıkları bir alana dönüştürmektedir. Aynı zamanda Feminist Tiyatro, profesyonel olmayan oyuncuları sahneye çıkararak sahnede uyguladıklarını gerçek hayatta uygulamalarını sağlamaya çalışmaktadır.

Ezilenlerin Tiyatrosu, tiyatroyu tek bir sınıfın tekeline vermeyi reddetmiş, tiyatronun halklar için olduğunu savunmuştur. Feminist Tiyatro ile birleşen yönlerinden birisi de budur. Çünkü Feminist Tiyatro teorisinde mülkiyet sahibi olarak erkek görülmekte, tiyatro erkeklerin tekelinde bulunmaktadır. Bu açıdan Feminist Tiyatro kadına seslenmeyi ön plana çıkararak kadını ötekileştirmeden kurtarmayı hedeflemiştir.

Feminist Tiyatro'da kültürlerarası ilişkiler de önem kazanmaktadır. Farklı kültürlerden kadınlar bir araya gelerek kendileri hakkında tartışma ortamı yaratmakta, bu ortam da Feminist Tiyatro'yu beslemektedir.

Feminist Tiyatro alanında, kadın tiyatro çalışanlarını bir araya getirmeyi hedefleyen kültürlerarası çalışmalardan başlıca olanı, The Magdalena Project'dir. Mary Magdalena, feminist ressamlar, yazarlar, tiyatrocular ve sanatçılar için önemli bir imgeye dönüşmüş ve uluslararası kız kardeşliği simgelemiştir. Kadınların kültürlerini ve tiyatral çalışmalarını bir araya getirmek için Uluslararası Magdalena Projesi, 1986 yılında, Galler'de başlamıştır. Galler'deki Cardiff Laboratuar Tiyatrosu, 1970'lerde en aktif tiyatro gruplarından biridir, ekonomik sıkıntılara rağmen, Ağustos 1986'da, Üçüncü Tiyatro'dan kadınların katılımıyla üç haftalık bir atölye çalışması düzenlenmiştir. (Varlı, 2010, s. 78).

Feminist Tiyatro, kendi sanatını uygularken alternatif gösterim biçimlerini kullanmıştır. Bunlardan birisi okuma tiyatrosudur. Okuma tiyatrosunda profesyonel oyunculara yeni bir metin verilir. Bu oyuncular metni sahnede sahne ışığı ile değil, prova ışığı altında bir sandalyeye oturarak okuyucuya okurlar. Bu metni okurlarken yalnızca ses tonlamalarına önem verirler. Böyle bir gösterim biçimi Feminist Tiyatro'nun içeriğine uygun düşmektedir.

Feminist Tiyatro'nun amacı sanatsal bir gösteri sergilemek değildir. Bu tiyatro kadınların yaşadığı sorunları daha fazla kitleye ulaştırma amacı gütmektedir. Feminist Tiyatro'da anlatılan kadın sorunlarını şöyle sıralamak mümkündür: anne-kız ilişkisi, kürtaj, tecavüz, evlatlık, aile içi şiddet, yakın kız arkadaşlıklar, kadınlar arası dayanışma ve çatışma, tek başına ebeveynlik, lezbiyen kadınların sorunları, siyahî kadınların sorunları vb.

Feminist Tiyatro, önceden yazılmış metinleri feminist bir bakış açısıyla incelemek, yazılmış olan tarihi feminist bir bakış açısıyla irdelemek, tiyatroyu feminist eleştiri kapsamında yorumlamak, kadınların cinsiyetleri üzerinden gördükleri baskıları onların deneyim ve baskılarından yola çıkarak aktarmayı amaçlamıştır. Fakiye Özsoysal, Feminist Tiyatro'nun çerçevesini şu şekilde belirlemektedir:

Bağımsız feminist hareket anti-militarist hareketle, eşcinsel hareketleriyle, ekolojik hareketle birlikte yol almıştır. Dolayısıyla yalnızca kadınların sorunları değil, ataerkinin hüküm sürdüğü, hiyerarşik baskının, ötekileşmenin olduğu 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. (Özsoysal, 2008, s. 204).

1970’li yıllarla birlikte feminizmin kendi içerisinde çeşitli ana akımlara bölündüğü görülmektedir. Bu akımlar liberal feminizm, radikal feminizm, materyalist feminizm, sosyalist feminizm, lezbiyen feminizm, radikal lezbiyen feminizm ve Marksist feminizmdir. Bu akımların ortaya çıkması elbette ki Feminist Tiyatro’yu da etkilemiştir. Kadınların daha farklı bir kültüre ait olduğunu savunan radikal feministler, bu görüşlerini tiyatrodan da göstermişlerdir. Radikal feminizm, kadınların ezilmesinin temel nedeni ataerkil toplum düzenine bağlanmaktadır. Radikal feministler bu ataerkil erkek kültürüne karşı farklı bir kavram olarak kadın kültürünü kullanmışlardır. Kadın kültürü ile birlikte toplumsal cinsiyet kavramı radikal feminizmin merkezini oluşturmaktadır. Radikal feministler çalışmalarının temelini erkek baskısına veya kadın gücüne oturtmaktadırlar. Radikal feministlerin düşünce ve pratiklerini ortaya koymak amacıyla kurduğu kadın bilinç yükseltme grupları (BY), kadınların deneyimleri, üslupları ve pratikleri için çalışmaktadır. Bu grubun ilk görevi kadınların seslerini duyurmak olmuştur. Kadınların koşullarını, sınıfını veya renklerini sorgulamaksızın seslerini herkese duyurmalarını sağlamak amacı taşıyan Feminist Tiyatro’nun başlamasını sağlamıştır. Bu amaçla ABD’de 1970 yılında It’s All Right to be Women Theatre (Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir) adıyla ilk Feminist Tiyatro grubu kurulmuştur. Bu tiyatro grubu temellerini radikal feminizmden almaktadır. Ayrıca The New Cycle Theatre (Yeni Döngü Tiyatrosu) ve Circle of The Witch (Cadı Çemberi) adlı tiyatro toplulukları da radikal feminizm uzantısı doğrultusunda performanslarını sergilemişlerdir. Bu gruplar, kadınlar için kadınlar tarafından kadınların tecrübelerine dayanan eserler oluşturmuş ve bunları göstermişlerdir. Erkek egemen tiyatro geleneğinden sıyrılmayı öngören radikal feminizm, At the Foot of the Mountain ve Women’s Experimental Theatre gibi tiyatro gruplarının eserlerinde de görülmektedir. *“Sözü edilen grupların yapıtlarında düz çizgisel anlatımdan uzak, kolektif olarak yazılmış, belli bir sonuca ulaşmadan biten, doğrudan izleyiciye seslenen ve belgesel biçiminde kurgulanan oyunlar sahnelenmekteydi.”* (Dolan, 1998 s. 85).

Lezbiyen feminizm de tiyatro alanında kendini göstermiştir. 1970’li yıllarda lezbiyen tiyatro kurulmuş ve lezbiyenliği öven oyunlar sahnelenmiştir. Bu çerçevede Lillian Hellmann’ın *The Children’s Hour* adlı oyunu eleştirel bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmıştır. Lezbiyen tiyatro hakkında teoriler üreten Jill Dolan “Geleneksel tiyatronun temel niteliklerinden biri olan farklılık ve çatışma birbirine karşıt iki cinsiyeti gerekli kılıyorsa ve oyunların sonunda karşıtların birbirini çekmesinden doğan kadın erkek birlikteliği zorunlu olarak heteroseksüelliği gerektiriyorsa lezbiyenliğin tiyatronun temel çatışması içindeki yeri neresi olacaktı?” gibi sorular sorarak lezbiyen tiyatroyu temellendirmeye çalışmıştır. Dolan gibi lezbiyen tiyatro üzerine teori üreten bir diğer isim de Monique Wittig’dır. Wittig, “*One Is Not Born A Woman (Kimse Kadın Doğmaz)*” adlı makalesinde toplumsal cinsiyetin oluşmasında politik nedenleri ele almış, toplumsal cinsiyetten kurtulmanın tek yolu olarak lezbiyenliği göstermiştir. Bu düşüncesi doğrultusunda *The Constant Journey (Sürekli Yolculuk)* adlı bir oyun yazmıştır. Oyunda o zaman için yenilik olarak görülen kadınsı ve erkeksi jestlerin iç içe geçtiği görülmektedir. Oyuncularla yaptığı çalışmalarda ise onlardan başkaları gibi davranmalarını sağlayan şeyi bulmalarını istediği görülmektedir.

Oyuncular kendi içlerindeki başkasını karşı cinsten biri olarak bulmak durumundaydı. Böylece toplumsal cinsiyet ile jestler arasındaki bağlantı, oyuncuların kendi video kayıtlarını izlemesiyle öncelikle oyuncuların gözünde açıklık kazanmaktaydı. Daha sonra oyuncuların toplumsal cinsiyete bağlı jestleri kullanmamaları istenecek, böylece lezbiyen oyunculuğun kuramsal temellerini oluşturmak konusunda bir adım daha atılacaktı. (Salta, 2002, s. 39)

Ayrıca bu yıllarda yazılan Terry Baum ve Carolyn Myers’ın *Dos Lesbos*, Jane Chambers’ın *Last Summer At The Blue Fish Cove* ve Sarah Dreher’in *8×10* adlı oyunları lezbiyen tiyatro örnekleridir.

Materyalist feminizm diğer adıyla Marksist feminizm, kapitalist sistemde sınıfın tüm insanların konumunun belirlediğini iddia etmektedir. Materyalist feminizme göre bütün ekonomik, kültürel ve toplumsal kurumların merkezini sınıfların dinamikleri oluşturmaktadır.

Sınıf önyargıları emek alanlarındaki bireylerin tutumlarını, kişiler arası ilişkileri ve kültürel yapıların üretimini belirler. Bu varsayım, sanat eserlerinin sanatçının sınıfını yansıttığını ve insanlar arasındaki bağların genelde paylaştıkları sınıfın bağları olduğunu ima eder. Sınıf, üretim araçları sahiplerinin, işçileri bastırarak ayrıcalık oluşturdukları hiyerarşik bir yapıdır. Toplumsal örgütlenmede sınıfın oynadığı belirleyici rol yüzünden , üst-orta sınıf kadınlar ile işçi sınıfı kadınları arasında önemli farklar oluşur - bütün kadınların kız kardeş olduğu doğru değildir, dahası ayrıcalıklı sınıfın kadınları işçi sınıfının kadınlarını ezer. (Sönmez, 2006, s. 124).

Materyalist feminizm, ataerkil baskının her kadını aynı şekilde etkilediği görüşünü benimsemez ve kadınların üzerindeki baskının toplumsal sınıf problemlili olduğunu öne sürer.

Materyalist söylem toplumsal cinsiyetin doğuştan gelen bir özellik olduğunu kabul etmez, kültür politikalarıyla dikte edilen bir kavram olduğunu savunur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet baskın kültürü desteklemek üzere kurgulanmış bir yapıdır ve cinsellikle ilgili ilişkileri de belirler. Cinselliğin toplumsal bağlamı zorunlu heteroseksüelliği ve aktif kadın cinselliğinin kısıtlanmasını getirir. Toplumsal ilişkiler sistemi içinde kadınlar, toplumsal cinsiyet rollerine hapsolmuş ve erkeklerin yararına göre işlevselleştirilmişlerdir. Materyalist feminizm kadınların bu toplumsal cinsiyet kategorileri içinde nasıl bastırıldıklarını anlamaya çalışırken, baskın ideolojinin kendisini meşrulaştırma çabasını kırmaya, olan bitenin doğal süreç içinde gerçekleşmediğini kanıtlamaya çalışır. (Dolan, 1998, s. 11).

Materyalist feministlere göre kadın kimliği, toplumsal cinsiyet ve sınıf kimlikleriyle bağlantılı olarak devamlı değişen bir kavramdır. Bu sebeple materyalist feministler kadın kimliğini tanımlamayı amaç edinmemişlerdir.

Materyalist feminizm tiyatrodaki etkisi özellikle İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerinde görülmektedir. İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill'in *Cloud Nine (Zevkten Dört Köşe)* ve *Top Girls (Zirvedeki Kızlar)* oyunları ile Pam Gems'in *Dusa, Fish, Stasand Via* adlı oyunları materyalist Feminist Tiyatro'ya örnek olarak gösterilebilecek niteliktedir. Alman yazar Gerlind Reinshapen'in *Ironheart*, Fransız yazarlar Simon Benmusa'nın *The Singular Life of Albert Nobbs (Albert Nobbs'un Tekil Yaşamı)* ve Franca Rame'nin *Kadın Oyunları* yine materyalist Feminist Tiyatro örneklerindedir.

1980'li yıllar feminizm için önemli değişiklerin olduğu bir dönemdir. Feminizmle diğer disiplinlerin ilişkisi bu dönemde ortaya çıkmıştır. Feminizm göstergebilim, alımlama estetiği, yapısalcılık ve post-yapısalcılık gibi disiplinlerin ilgi alanına dahil olmaya başlamıştır. Yaşanan bu değişmeler Feminist Tiyatro'yu da doğrudan etkilemiştir. Bu döneme kadar Feminist Tiyatro için büyük öne taşıyan kadının temsili sorununa bu dönemle birlikte farklı açılardan bakılmıştır. Feminist Tiyatro artık tiyatronun neyi temsil ettiğiyle değil, temsil edilenle anlamın nasıl yeniden yaratıldığıyla ilgilenmiştir.

Bu doğrultuda yapılan çalışmalarla birlikte toplumsal cinsiyetle ilgili göstergeler çözümlenmiş, toplumsal cinsiyetin sahnedeki kadına ve onun alımlamasına nasıl yardımcı olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Feminist göstergebilim kadını bir gösterge gibi görmekten yanaydı. Bu nedenle sahnedeki oyuncu biyolojik ya da doğal bir gerçeklik olarak değil de kurgusal bir yapı olarak görülmekteydi. Feminist göstergebilimsel kuramın kadın göstergesini tanımlayıp yapı bozuma uğratmasından murat, biyolojiyi kültürden, deneyimi ideolojiden ayırmaktı. Ancak ikinci bir sorunla karşılaşılmaktaydı; o da bu kadın tanımına nelerin sığdığı sorusuydu. O zaman kadın düşüncesinin getirdiği tüm düşünce kırıntıları sorgulanacaktı. (Salta, 2002, s. 42).

Öyleyse Feminist Tiyatro'nun özelliklerini şöyle özetlemek mümkündür:

Feminist Tiyatro, feminist hareketten bağımsız düşünülemez. Kadın odaklı yapılan bir tiyatrodur. Evrensel sorunlardan bireyin sorunlarına doğru ilerler böylece özneye önem verir. Kendi aralarında demokratik bir düzen getirmişler ve bu demokratik anlayışla klasik tiyatrodaki var olan hiyerarşik yapıyı tanınamışlardır.

Yalnız bir bireyin herhangi bir sorununu anlatmaktan ziyade grupların bir çok sorununa yönelmişler ve bu sorunları pek çok yönden ele almayı amaçlamışlardır. Bu amaçlarıyla birlikte yazar odaklı değil, metin odaklı bir tavır benimsemişlerdir. Tiyatroda sadece yönetmenin fikirlerini yansıtmının doğru olmadığına inanarak grupta yer alan her bir kişinin fikirlerini alıp geliştirmeyi kabul etmişlerdir.

Feminist yazarlar, önceden yazılan oyunlardaki karakterleri geleneksel yapıdan kurtarıp yeni düşüncelerle yorumlamayı amaçlamışlardır. Yazarların düşüncesinde kadınlara ait olan değerleri açığa çıkarmak, mevcut sanatın yansıtmayı istemediği kadın karakterleri gün yüzüne çıkarmak yatmaktadır.

Feminist Tiyatro'da işlenen konular geleneksel tiyatrodaki işlenen konulara göre farklılıklar göstermektedir. Oyunlarda kadın sorunları işlenirken o güne kadar gelen temaları kaldırıp atmayı değil, bozmayı hedeflemektedir. Kadın-erkek eşitsizliği, kamusal alandaki ayrımcılık ve baskılar, kürtaj, tecavüz, ev içindeki sorunlar, aile içi şiddet gibi kadınların yaşadığı mağduriyetleri seyircilerin gözleri önüne sermektedir. Bu sorunlar tiyatro sahnesinde sergilenirken hiçbir şeyden sakınmamışlar, her şeyi somut, gerçekçi ve ayrıntılı olarak aktarmışlardır.

Feminist Tiyatro'da seyirci önemli bir konumda bulunmaktadır. Yazarlar, seyircinin oyundaki kişiler üzerinden kendilerini tanımlarına fırsat vermekte ve bu fırsat ile birlikte bir dönüşüm yaşamasını sağlamaktadır. Feminist Tiyatro'ya göre kadınların aydınlanması kendini tanımları ve diğer insanları anlamalarıyla birlikte olacaktır.

Feminist Tiyatro'nun amacı daha çok insana seslenebilmektir. Daha çok kadına ulaşmak, kadınların yaşadığı bütün sorunları aktarmak ve bunlar için çözüm aramak en önemli amaçlarındandır. Böyle bir amacı benimsemesinin sebebi ise kadınların hakları için mücadele etmesini sağlamaları ve bilinçli bir şekilde hareket etmelerini hedeflemesinden kaynaklanmaktadır.

Yeni bir dil kurma çabası Feminist Tiyatro için önemli bir unsurdur. Ataerki düzenin oluşturduğu dil yapısını yıkmak temel amaçlardan biridir. Bu sebeple Feminist Tiyatro'da eril dil reddedilerek dişil bir dil kurulmaya çalışılmıştır.

Bu tiyatro anlayışında mekan da değerini yitirmiştir. Kadınlar için önemli olan sahnenin mükemmelliği, lüksü değildir. Bundan dolayı sokaklarda bile oyunlarını sahnelemekten

çekinmemişlerdir. Onların önemseddiği şey sorunlarının aktarılması ve bu sorunların büyük bir kitleye seslenmesidir.

Feminist Tiyatro kendi içerisinde bir değerler sistemi kurmayı başarmıştır. Geleneksel değerlerin koruduğu kodlara bağımlılık yerine değişim ve getirdiği değerleri savunan feministler, yenilikçi olmaktan asla vazgeçmemişlerdir. Kapitalist kültürün yaşamın her alanında olduğu gibi sanatın içine de yerleştiği yarışmacılık hırsının yerine feministler, kız kardeşlik bilincini aşlamaya çalışmışlardır. Birbirlerinin üstüne basarak yukarı çıkmaktansa beraber yükselmeyi hedefleyen bir anlayışı yaygınlaştırmak için mücadele etmişlerdir. (Gül, 2009, s. 32).

Feminist bilinci yükseltme amacıyla grup içinde oyunculuk ve doğaçlama çalışmaları yapılmaktadır. Oyuncular yalnızca politik bir görüşe sahip olmamakta aynı zamanda kendi bedenleriyle alakalı teknikler üzerinde de çalışma fırsatı yakalamaktadırlar. Feminist Tiyatro, politik tiyatroyu hayatın merkezine yerleştirmektedir. Bundan dolayı kadınların sorunlarından uzakta kalmayan bir tiyatro anlayışına sahip olmaktadır.

2.2. DÜNYADA FEMİNİST TİYATRO

Antik Yunan tiyatrosunda da kadınlar sahneye çıkmakta zorlanmış, dönemin ilk oyunlardaki kadın karakterleri erkekler oynamıştır. Antik tiyatro oyunlarındaki kadınlar, adeta bir köle olarak görülmüştür. Bu dönemde yalnızca Euripides'in oyunlarında kadınlar farklı bir bakış açısıyla gerçek bir birey olarak işlenmiştir. Ünlü İngiliz oyun yazarı Shakespeare, oyunlarındaki kadınları bazen ideal bir kahraman olarak bazen de canavar ruhlu kişiler olarak çizmiştir.

Birçok Avrupa tiyatrosu kadını sahnedeki cinsel bir obje olarak görmüştür. Bu bağlamda kadını cinselliğin dışında gören ilk tiyatro topluluğu Commedia dell' Arte'dir. Avrupa tiyatrosundaki oyunlarda kadınlar, Henrik İbsen'e kadar genellikle ataerkil bir bakışla yer almışlardır. 1800'lü yıllarda İbsen'in yazmış olduğu *Nora* ve *Hedda Gabler* adlı oyunlar döneminin istisna örneklerindedir. Uzun yıllar boyunca tiyatro edilgen durumda olan kadınların sahnede ön plana çıkmaları 1960 sonrasına dayanmaktadır.

Feminist Tiyatro teorisi ile yazılmış oyunların en klasikleri İngiltere’de ve Amerika’da yazılmıştır. Bu oyunlar Birinci Dalga hareketinin etkisiyle genellikle kadınların oy hakkı istemi hakkında yazılan oyunlardır. XX. yüzyılda İngiltere’de Cicely Hamilton ve Christopher St John’un birlikte yazdıkları *How the Vote Was Won (Oy Hakkını Nasıl Kazandık)* ve Amerika’da Susan Glaspell’in yazdığı *Trifles (Ivır Zıvır)* bu bakımdan önemli oyunların başında gelmektedir.

İngiltere, Feminist Tiyatro’da Avrupa Kıtası’na öncülük eden bir ülke olmuştur. İngiltere’de 1950-1960 yılları arasında Ann Jellicoe, Jane Arden, Shelegh Delaney gibi kadın yazarların oyunları dikkat çekmektedir. 1960-1970 yılları arasında Caryl Churchill, Olwen Wymark, Maureen Duffy gibi yazarların oyunları ön plana çıkmıştır. Özellikle Caryl Churchill, kadın oyunları yazarı olarak ayrı bir öneme sahiptir. Churchill’in oyunları Türkiye’de de sahnelenmiştir.

Actresses' Franchise League tarafından sahneye konulan Suffrage oyunları, Feminist Tiyatro'nun ilk dalgası olarak kabul edilmektedir. İngiltere’de Lilian Baylis, Buzz Goodbody ve Joan Littlewood gibi ünlü oyun yazarları kadın tiyatrosuna büyük katkı sağlamışlardır. Feminist Tiyatro toplulukları özellikle 1968 yılı sonrasında ortaya çıkmaya başlamıştır. Kadınların Tiyatrosu, İngiltere’de kurulan ilk Feminist Tiyatro topluluğudur. 1969 yılında ‘Birinci Britanyalı Ulusal Kadınlar Özgürlük Konferansı’nın düzenlenmesi ile birlikte İngiltere’de Feminist Tiyatro'nun başlamasının temeli oluşturulmuştur. 1970’li ve 1980’li yıllarda Feminist Tiyatro İngiltere’de yükselişe geçmiştir.

Feminist Tiyatro denildiğinde kadınların kurduğu tiyatro gruplarını unutmamak gerekir. Feminist Tiyatro gruplarından ilki The New Feminist Theatre’dır. Bu grubun kuruluş amacı feminist harekete teatral bir özellik katmaktır. Anselma dell'Olio önderliğinde kurulan tiyatro grubu, Feminist Tiyatro'nun sorumluluğunun mümkün olduğunca çok sayıda insana feminist bir malzemeyle ulaşmak olduğuna inanmaktadır.

Feminist Tiyatro gruplarından en bilineni 1970 yılında kurulan It's All Right to be Woman Theatre'dır. Grubun temel amacı kadınların kadın oldukları için kendilerini iyi hissetmelerini sağlamaktır. Sözü edilen topluluk kolektif çalışmalar yapmış, seyircileri de oyuna dahil etmiştir. Grubun oyunlarda üzerinde durduğu nokta kadının toplum tarafından meta olarak görülmesidir. Topluluk bu konudaki eleştirilerini şöyle aktarmaktadır:

Grubu oluşturan on bir kadın daire şeklinde oturur, şarkı söyleyip müzik doğaçlayarak gösteriyi açar. Seyirci de onlara eşlik eder. Bir oyuncu ortaya gelir, vücuduna dokunur. cinsel bölgelere dokunduğunda kaşları çatılır, zırt sesi onu durdurur. Oyuncak bebek gibi mekanik hareket eder. Oyunculardan biri grubu, çalışma yöntemini, grubu tanıtır, az sonra oynanacak olan rüya oyunu hakkında bilgi verir. Rüya oyununda bir oyuncu rüyasını anlatır, sahne ortasına eşarp serilip rüya pantomimle canlandırılır, gönüllü bir seyirci de çıkıp rüyasını anlatır. Yine bir oyuncunun anlattığı bir başka hikaye *cranky* denilen parşömen kağıt üzerine çizimlerle canlandırılır. Bu hikayelerde kadın kadına duyulan aşk, tecavüz, erkeğe bağımlılık, çocuk yetiştirme sorumluluğu gibi konular işlenir. Gösteri şarkılarla biter. (Rea, 2006, s. 27-28).

Dönemin önemli tiyatro topluluklarından biri de Women's Experimental Theatre (Kadınların Deneysel Tiyatrosu)'dır. Tiyatro grubunun amacı tiyatrodaki var olan ataerkil sistemi kırmaya çalışmaktır.

Yine 1970 yılında kurulan Vancouver Women's Causus, yasal kürtaj mücadelesi için üniversiteli ve liseli kadınlardan oluşmuştur. Kolektif ve doğaçlamacı bir şekilde çalışan topluluk taleplerini tiyatro aracılığıyla dile getirmişlerdir. Taleplerine ulaştıktan sonra topluluk dağılmıştır.

Siyasi amaçları duyurmak için toplanan bir diğer grup The Women's Guerilla Theatre'dır. Topluluğun içinde bulunan Sandra Lowell kendilerini şöyle tanımlamaktadır:

Tiyatro ve siyasetin birbirinin içine geçemeyeceğini, tiyatronun etkisiz olduğunu iddia edenler saçmıyor... Tiyatro insanların yeni deneyimlere açılmasını sağlayabilir. Propaganda silsilesinin belki de üstünü örteceği duygulanımları açığa çıkarabilir. Unutmayalım ki biz, diğer medyayla yarışmıyoruz, kendimizinkini yaratıyoruz. (Rea, 2006, s. 33).

Kadın oyun yazarlarından oluşan diğerk bir grup ise Westbeth Feminist Collective grubudur. Yazarlar özellikle tecavüz gibi temaları vurgulayan oyunlar yazmışlardır. Yazdıkları oyunları *Rape-In (Konu-Tecavüz)* başlığıyla Assembly Theatre'da gerçekleşen kadın oyunları gecesinde sergilemişlerdir.

The Burning City Street Theatre (Yanan Şehir Sokak Tiyatrosu) gibi kadınların oluşturduğu topluluklar ve diğerk atölyeler halka açık gösteriler düzenlemese de metin üzerinden çalışmalar yapmışlardır.

Amerikan tiyatrosunun gelişiminde Hallie Flanagan'ın etkisi büyüktür. Amerikan Feminist Tiyatrosu için 1972 yılı çok parlak bir yıl olmuştur. Bu yıl içerisinde New York şehrinde altı oyun yazarı tarafından Women's Theatre Council (Kadın Tiyatrosu Konseyi) gerçekleştirilmiştir. Bu Amerikan kadın tiyatrosu için atılmış önemli bir adım olmuştur. Amerika'da Vietnam Savaşı'nın getirdiği krizler sonucunda siyahîlerin özgürlük talepleri, hippî akımı Amerikan Feminist Tiyatrosu'nun gelişimine katkı sağlamıştır.

1977 yılı ise İtalyan tiyatrosu için önemli bir yıl olmuştur. İtalya'da Feminist Tiyatro'nun temsilcisi Dario Fo ve eşi Franca Rame'dir. Fo ve Rame, kadınların yaşadığı sorunları komik bir dille sahneye taşımışlar, İtalya'da kadın hareketinin önemli bir yere gelmesine büyük katkı sağlamışlardır.

Almanya'da Feminist Tiyatro, amatör topluluklar tarafından yapılmaktadır. Almanya'da en başarılı Feminist Tiyatro yapan topluluklardan biri Die Witven (Dullar) diğerk ise Aachen'da Frauenkabarett (Kadınlar Kabaresi)'tir. Bu ülkedeki Feminist Tiyatro yazarları arasında G. Reinshagen, F. Roth, E. Jelinek'i örnek vermek mümkündür.

Uzakdoğu tiyatrosunda, geleneksel tiyatronun temellerini sarsan ilk kadın Hasegawa Shiguré'dir.

Feminist Tiyatro bugün sahip olduğu izlekleri, kendilerine binlerce, yüzlerce yılın erkek-egemen tiyatro yazarlığında alan açmayı başaran kadınlara borçludur. Feminist Tiyatro'nun her iki ana akımında da (Suffrage dönemi ve 1968 sonrası) feminizmin kavramlarıyla beslenen yazarlığın asıl izlekleri, dünyanın çeşitli ülkelerinde, geçen yüzyılın sonu ve bu yüzyılın başında var olan ve kadın haklarının tiyatrodaki ilk çığıklarını atan kadın yazarlar tarafından oluşturulmuştur.İskandinavya, Amerika Birleşik Devletleri ve Japon tiyatrosunda çarpıcı örnekleri görülen bu ilk haykırışlar, bugün bile radikal duran izleklere ses vermiştir. (Yamaner, 2002, s. 68).

2.3. TÜRKİYE'DE FEMİNİST TİYATRO

Türkiye'de kadının sahneye çıkması Batı ülkelerinden daha geç bir sürede gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti'nde kadının sahneye çıkması yasak olduğu için kadın rolünü ya erkekler ya da Osmanlı topraklarında yaşayan gayrimüslimler canlandırmıştır. Bu dönemlerde tiyatro, Ermeniler ve Rumlar tarafından yapılmıştır.

İlk kadın olarak 1920 yılında sahneye çıkan Afife Jale, devlet onaylamadığı için ikinci gösterisini yapma imkânı bulamamıştır. Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile birlikte kadınlar sahneye çıkma imkânına sahip olmuşlardır.

Cumhuriyet döneminden önce kadın oyun yazarlarından söz etmek mümkündür değildir. Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte tiyatrodaki kadın yazarlar varlıklarını göstermişlerdir. Bu yıllarda eser veren kadın yazarlarımız ortak bir görüşü, ortak bir konuyu benimsememişlerdir. Sahnelenen oyunlardan birkaçı konu ve işleniş açısından benzerlik göstermektedir. Oyunlar dolantı komedyası, polisiye dram ve masal oyun türünde yazılmıştır. Bununla birlikte yazarlar, oyunlarda toplumsal sorunları da işlemişlerdir.

Cumhuriyet döneminin kadın yazarları arasında Nudiye Nizamettin, Seniha Cemal Kanbay, Nihal Karamağalı, Aysel Kılıç, Gülten Dayıoğlu, Vecihe Karamehmet, Sevgi Sanlı, Beki Bahar, Gülten Akın, Pınar Kür, Nezihe Meriç, Ülker Köksal, Nezihe Araz, Cahit Uçuk, Perihan Zorlu ve Adalet Ağaoğlu bulunmaktadır.

Cumhuriyet döneminde ve özellikle 1960 yılından bu yana kadın yazarlarımızın, oynanan oyunları ve basılan oyunları küçük bir birikim meydana getirmiştir. Bununla birlikte, bu birikimden kadın oyun yazarlığı hakkında genel bir sonuç çıkarmak olanaksızdır. Denenen türler çeşitli, ele alınan konu ve temalar birbirinden farklıdır. Bu yüzden kadın oyun yazarlarının ortak özelliğinden bahsedemiyoruz.

Bu oyunlara bakarak, Türk kadınının yaşam izlenimi, insan ilişkileri konusundaki görüşü, toplum gerçekleri karşısındaki tavrı, tiyatro sanatı anlayışı hakkında genel bir yargıya da varamayız. Bunun bir nedeni, kadın yazarların genellikle tiyatroya, annelik ve ev kadınlığı yanında bir meşgale olarak eğilmeleri, ona yeterince kendilerini koymaışlardır. (Şener, 1996, s. 163-164).

Türk tiyatrosu sahnese giren kadın, yaşadığı sorunları bu sahnede anlatma fırsatını yakalayamamıştır. Batı tiyatrosunda olduğu gibi Türk tiyatrosunda da kadın, bir nesne olarak var olmuştur. Kadın, bağımsız bir birey olarak görülmeyip ya babasına ya kardeşine ya da kocasına muhtaç biri olarak sahnelere yansımıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunda kadın, anne veya hafifmeşrep kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kadınların oyunlarda etkileri pek yoktur. Hafifmeşrep kadınlar, oyunda bir entrika kurulmasına yardım edecek nitelikte yaratılmışlardır.

Türk tiyatrosunda çok sık işlenen konulardan biri aile içerisindeki ilişkilerdir. Tanzimat tiyatrosundan beri var olan aile konusu çerçevesinde kadının konumunu Sevda Şener şöyle belirtmektedir:

Tanzimat tiyatrosunda iyi ve kötü nitelikler ayrı ayrı kişilerde kümelenerek karşıt tipler geliştirilmiştir. Kocasına bağlı, namuslu, dürüst, gözü pek kadın tipine karşın, tutkulu, acımasız, erkeğine yar olmayan kadın tiplerine de yer verilir. Evine, işine bağlı yiğit erkek tipi yanında, hoyrat, kıyıcı, acımasız erkek oyun kişilerine de rastlanır. Evlilik ilişkilerine gelince, erkeğin karısını yüzüstü bırakıp kumara ve eğlenceye dalması, ailesini yıkıma sürüklemesi çokça rastlanan bir konudur. Kadınlar ise, genellikle en zor durumlarda bile kocalarına bağlı kalır, ona destek olurlar. Yazarların üzerinde durdukları başlıca sorunlar, kadının, ailesi içinde söz hakkının bulunmaması, evliliğinin de, boşanmanın da, kadının aleyhine olması, erkeğin birden fazla kadınla evlenme hakkına sahip olmasıdır. Birbirini görmeden evlenen çiftlerin mutsuzluğu üzerinde de durulmuştur. Baba otoritesinin sınırsızlığı, çocukların aileye bağımlı olmaları, baba baskısı yüzünden sevdikleri ile evlenemeyen gençlerin mutsuzlukları, bu oyunların başlıca temalarını oluşturur. (Şener, 1996, s. 168).

Meşrutiyet tiyatrosunda kocasını eleştirebilen, güçlü kadın tiplerine rastlamak mümkündür. Toplumda erkekle kendini eşit haklara sahip gören kadınlar karşımıza çıkmaktadır. Meşrutiyet'ten sonra yazılan oyunlarda ise kocalarının yanında bulunan, iyi çocuklar yetiştiren, kahraman gibi görülen, kültürlü kadınlar yer almaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan oyunlarda evli kadınların ev içinde yaşadığı psikolojik ve fiziksel şiddete vurgu yapılmıştır. Kadınların kocalarının kıskançlıkları, aşırıya kaçan şüpheleri kadınların intiharıyla veya cinayetle sonuçlanmıştır. Kadınların yaşadığı ahlak bunalımının üzerinde durulmuş, aile kurumunun yozlaşması konu edinilmiştir.

Aile kurumunun aşınmasına yol açan durumlar da şöyle özetlenebilir: biçimsel bir kopyacılıktan öteye gitmeyen asrileşme modası, aile bireylerinin birbirine olan güvenini sarsan çıkar kaygısı, sevgi ve saygının yerini alan züppelik, şımarıklık, para ve eğlence düşkünlüğü. Danslı eğlenceler, balolar, içki, kumar, hatta morfin, kokain alışkanlığı, aile kurumunu sarsan yeni eğilimlerdir. Bu oyunlarda, kocası ile zıtlaşan, evini, çocuğunu ihmal eden kadın, kocasını aldatan, onun planlarını rakip firmaya satan kadın, kızının yoldan çıkmasına göz yuman, onu uyuşturucuya alıştıran anne, karısını başka erkeklerle paylaşmaya razı olan koca, miras kavgasına düşüp ölüye saygısızlık eden evlat, mal bölüşme hırsı içinde birbirinin canına kıyan kardeşlere rastlanır. (Şener, 1996, s. 169).

1940'lı yıllardan sonra oyunlarda kadınlar, aile düzenini bozan bir tip olarak çizilmiştir. 1950'den sonra ise farklı kadın tipleri yaratılmıştır. Oyunların bir kısmında kadınlar, toplumda gösterişli bir yere ulaşmak için manevi değerlerini kaybetmiş; daha gösterişli bir yaşam için kocalarına yaptıkları baskılar anlatılmıştır. Varlıklı bir hayat özlemi içerisinde olan kadınların karşısında güçsüz, ezik koca tipleri yer almıştır. Bu dönemden önce çizilen evine bağlı, geleneksel kadın tipi yerini hırslı bir kadın tipine bırakmıştır. Elbette ki dönemde yalnızca kadınları suçlayan oyunlar yazılmamış, kadınların sorunları da oyunlarda işlenmiştir. Toplumda kadının hor görülmesi, baskı altında tutulması, aile ilişkilerindeki geçiminin kadının omuzlarında olması, kadının emeğinin sömürülmesi oyunlarda anlatılan sorunlardandır. Bu sorunları işleyen yazarlar, ataerkil bir anlayışı benimseyen toplumu eleştirmişlerdir.

1990'lı yıllara kadar sadece kadının yaşadığı sorunları anlatan tiyatro eserleri Türk tiyatrosunda bulunmamaktadır. Oyunlarda kadınların sorunları genellikle yüzeysel olarak anlatılmış ve oyundaki bir başka tema bu konuların üzerinde tutulmuştur.

Cumhuriyet sonrasında yazılan tiyatro oyunlarında, kadın tipleri suça eğilimli kadınlar, idealist kadınlar, sorumsuz kadınlar, özverili kadınlar olarak görülmektedir. Cumhuriyet'in hemen sonrasındaki yıllarda yazılan oyunlarda kadınlar, suç işleyen ve ideal olan olarak ikiye ayrılmaktadır ve genellikle yazarlar, günahkâr olan kadının karşısına ideal olan kadını çıkarmışlardır.

Günahkar Kadın" tipi bu oyunların ortak malzemesi olmuştur denilebilir. Oyunun eylemini ateşleyen, olayları yaratan, kendisi ve çevresindekiler için yıkımı hazırlayan odur. Kötü eş, kötü anne, engellenemeyen tutkuları ile bir tehlike odağı oluştururlar. Çeşitli oyunlarda bu tipe yakıştırılan özellikler, kumar oynaması, içki içmesi, eğlenceye, lükse düşkün olması, makyaj yapması, saçını boyamasıdır. Suçlu kadın evini çekip çeviremez, çocuklarına doğru eğitim veremez, cinsel dürtülerini kontrol edemez. Bu yüzden kocasını aldatmaya eğilimlidir. Kocasını, kayınbiraderi ile, üvey oğlu ile, asistanı ile aldatan kadınlar bu oyunların vazgeçilmez kara kişileri olmuştur. (Şener, 1996, s. 196).

Bununla birlikte züppe genç kız tipi de oyunlarda yer almaktadır. Bunlar sorumsuz, bencil, eğlenceye düşkün, Batılılaşmayı yanlış anlamış tipler olarak görülmektedir.

1930'lu yıllara gelindiğinde idealist genç kadın tipi günahkar kadın tipinin tam karşısında bulunmaktadır. Özellikle bu yıllarda etkin olan ve neredeyse her yerde etkinlikler düzenleyen Halkevleri'nde oynanmak için yazılan oyunlarda bu tipe rastlanmaktadır. Bu oyunlarda karşımıza çıkan kadın tipi eğitim görmüş, Atatürk devrimlerine inanmış, aydın ve erdemlidir. Olumlu bir şekilde çizilen bu genç kadın tipi Türkiye Cumhuriyeti'nin kadınlarına rol model oluşturması açısından önemlidir.

1950'li yıllarla birlikte günahkâr kadın tipi yerini sorumsuz kadın tipine bırakmış ve yine tam bunun karşısında özverili kadın tipi yer almıştır. Tabii ki bu yıllarda da kadına karşı oluşturulmuş olumsuz bakış açısı oyunların birçoğunda var olmaya devam etmiştir.

Sorumsuz kadın bencildir, doyumsuzdur. Bitmez tükenmez istekleri ile huzursuzluk kaynağı olmuştur. Kocasını yıpratır, çocuklarını mutsuz eder. Dramatik olayı değilse bile dramatik durumu yaratandır. Sorumsuz kadın genellemesi içinde birbirinden ufak ayrımları olan alt tiplere rastlarız: Orta sınıfın dedikoducu, kıskanç, bayağı kadını, yeni zenginin görgüsüz, rüküş kadını, varlıklı kesimin gösterişçi, tembel kadını, memur ve küçük esnaf kesiminin sinsi, düzensiz kadını "Sorumsuz Kadın" genellemesinin çeşitlemeleridir. (Şener, 1996, s. 198).

Aynı dönemde yazılan oyunlarda özverili kadın tipi de yer almaktadır. Bu tip, sorumsuz kadın tipinin tam karşıtıdır. Özverili kadın tipiyle toplumun beklentisi karşılanmakta ve ideal kadın tipi yaratılmaktadır. Geleneksel aile düzenine bağlı ve onun koruyucusu niteliğinde olan bu tip, yazarlar tarafından yüceltilmiştir. Yine bu yıllarda çizilen bir diğer tip de "Fettan Kadın" tipidir. Dişiliğini iyi bir hedef doğrultusunda kullandığı için günahkar kadın kadar kötü bir izlenim çizmemiştir. Aile kurumunun içinde olmadığı için ahlaka aykırı davranışlar sergilese bile ahlaki değerleri sarsmadığı düşünülmüştür.

1960'lı yıllardan sonra tiyatro oyunlarında kadın sorunlarının yer aldığı görülmeye başlanmıştır. Özellikle de köylerde ve gecekondu mahallelerinde yaşayan kadınların toplumsal baskı karşısında yaşadıkları sıkıntılar oyunlarda işlenmiştir. Bu çevrede yaşayan kadınların başlık parası için satıldığı, besleme olarak zengin evlere verildiği, cinsel açıdan sömürüldüğü, evli kadınların eşleri ve kaynanaları tarafından eziyete uğratıldığı, üzerlerine kuma getirildiği, köle gibi çalıştırıldığı anlatılmıştır.

Cumhuriyetten bu yana tiyatro yapıtlarında kadına bakış açısı dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Bu farklılaşmaya toplumun hızlı bir gelişim ve değişim süreci içinde bulunması etken olmuştur. Cumhuriyetten hemen sonraki yıllarda yaşama biçiminin değişmeye başlaması, aile kurumunu tehdit eden bir tehlike olarak yorumlanmış, kötü eş, kötü anne imgesini yansıtan suçlu ve günahkar kadın tipi yaratılmıştır. Kadına karşı takınılan bu olumsuz tavırda yazarların özellikle mütareke yıllarında İstanbul'daki varlıklı züppe kesimin yaşama biçiminden edindikleri izlenimlerin payı vardır.

Kadına yöneltilen eleştiri bencil, sorumsuz, eğlence, moda, süs düşkünü kadın portresi ile sürdürülmüş, kadın ailedeki mutsuzluğun, toplumdaki yozlaşmanın birincil sorumlusu sayılmıştır. Yazarlarımızın büyük bir bölümünün kadından beklentisi sabırlı, özverili, güvenilir, sevecen eş ve anne olmasıdır. Öte yandan aile kurumunu tehdit etmemesi koşulu ile zeki, kurnaz, becerikli dişiyeye hoşgörü ile bakılır. Otuzlu yılların, gençleri eğitmek amacı ile yazılmış oyunlarında güçlü, akıllı, inançlı genç kız tipi tiyatro yazınında özel bir yer tutar. Bu eğilimin günümüzdeki uzantısı kişilik kazanmış kadın tipidir. Kişilikli kadın, geleneksel özverili, ağırbaşlı, dayanıklı kadın ile iyi eğitilmiş, modern, bilinçli kadının

sentezidir. Oyun yazarlarımız özellikle altmışlı yıllardan başlayarak kadına ilişkin sorunlara yer vermişler, köy, kasaba, kent kadınının asıl haklarından yoksun bırakılmasını bir insanlık sorunu olduğu kadar bir toplum sorunu olarak da ele almışlardır. (Şener, 1996, s. 205).

Temelini gölge oyununun, orta oyununun, meddahlığın ve köy seyirlik oyunlarının oluşturduğu Türk tiyatrosu, özellikle Cumhuriyet'ten sonra yüzünü daha fazla Batı'ya dönmüş ve bu ekolü kendisine model olarak seçmiştir. Ancak Feminist Tiyatro anlayışının Türk tiyatrosuna yerleşmesi uzun zaman almıştır. 1970'li yıllardan itibaren Adalet Ağaoğlu, Nezihe Araz, Ülker Köksal, Bilgesu Erenus gibi önemli kadın yazarlar Türk tiyatrosunda kadına önem verseler de bu yazarlar tam olarak kadın sorunlarını ele almamışlardır.

1980 sonrasında Türkiye'de feminist hareketin gündeme gelmesiyle birlikte Türk tiyatrosunda 1990'lı yıllarda Feminist Tiyatro akımının izleri görülmeye başlanmıştır. Genellikle sokaklarda sergilenerek Türkiye'de kendini gösteren Feminist Tiyatro, dünyada olduğu gibi kadınların ataerkil düzen karşısında yaşadıkları baskıları ve sömürülmeleri anlatmıştır.

Türkiye'de Feminist Tiyatro iki ana başlık etrafında oluşmuştur. Bunlardan birincisi, feminizmin taşıdığı veya gösterdiği yerel içerik; ikincisi de Feminist Tiyatro'nun feminist teoriden ve kuramsal Feminist Tiyatro çalışmalarından ilhamı almış olmasıdır. Feminist Tiyatro çalışmaları, nedenselliğini, yönünü ve içeriğini bu iki unsur etrafında oluşturmaktadır.

Feminist Tiyatro çalışmaları Türkiye'de, Batı'da gerçekleşen feminist teori ve Feminist Tiyatro teorisi ile pratiği incelenerek oluşmuş ve birikimini gerçekleştirmiştir. Ancak Türkiye'de Feminist Tiyatro hareketleri pratikten daha çok akademik çevrede filizlenmiş ve gelişmiştir. Bu sebeple yazılan ve sahnelenen oyunların sayısı oldukça sınırlı olarak kalmıştır.

Türkiye'de Feminist Tiyatro, feminist edebiyattan özellikle de öyküler ve romanlardan da beslenmektedir. 1990'lı yıllardan sonra Türk edebiyatında kendini gösterme alanı

yakalayan kadın yazarlar, eserlerinde ataerkil toplum yapısını eleştirmiş, kadının toplum içinde yaşadığı baskıları açık bir dille aktarmışlardır.

Duygu Asena'nın 1987'de yayınlanan kitabı Kadının Adı Yok, bir öncü ve simge olarak daima anılacaktır. Bir yıl içinde kırk baskı yapan bu kitap Başbakanlık Küçük Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu tarafından 'muzır' bulunmuş ve satışı yasaklanmış, mahkemede aklandıktan sonra baskı sayısı elli üçe ulaşmıştı. Gerçekten de 1980 sonraları ve 1990'ların ilk yarısı boyunca bu unutulmaz kitap kadınlar arasında müthiş bir tutkuyla okunmuştur. Farklı yaşlardaki pek çok kadın tarafından heyecanla okunan bu kitap, müthiş bir bilinçlenme yaratmıştı. Renkli plastik kapaklı walkman'lerin, Avrupa ve Amerika'da sokak eylemlerinde çöp varillerin içinde sutyenlerin yakıldığı haberlerinin egemen olduğu bir dönemde Kadının Adı Yok'un oluşturduğu düşündürme, uyarma etkisi müthişti. Bugün, aradan geçen yirmi sekiz yıla rağmen, Kadının Adı Yok'u o yıllarda okuyan kadınlarla, bu kitap ve Duygu Asena hakkında söz açsanız, gözlerindeki heyecanı, parıltıyı görebilirsiniz. (Belkıs, 2015, s.174).

Türkiye'de Feminist Tiyatro'nun ortaya çıkışı ve gelişimi Feminist Tiyatro grupları aracılığıyla olmuştur. Özellikle Ankara ve İstanbul'da daha etkin olan Feminist Tiyatro gruplarının her birinin amacının ve tiyatroya bakış açılarının birbirinden farklı oldukları görülmektedir. Amaçları ne kadar birbirinden farklı olsa da her bir grubun çözümlenmeye çalıştığı bir sorunsalı bulunmaktadır. Bu anlamda her bir grup Türkiye'de Feminist Tiyatro içerisinde önem arz etmektedir.

Türkiye'de Feminist Tiyatro grupları 1990'dan sonra karşımıza çıkmaktadır. Feminist Tiyatro gruplarının içinde 1993 yılında kurulan Kadın Tiyatrosu ilk Feminist Tiyatro topluluğudur. Bu tiyatro grubunu takiben ilerleyen zamanlarda birçok grup daha kurulmuştur.

2.4. TÜRKİYE'DE FEMİNİST TİYATRO GRUPLARI

2.4.1. Kadın Tiyatrosu

1992 yılında Ankara'da kurulan Kadın Tiyatrosu genellikle üniversiteli kadınların oluşturduğu bir topluluktur. Tiyatroyu bir araç olarak gören bu topluluk, feminist bilinci yükseltmeyi amaç olarak görmektedir. Topluluğun oyuncuları amatör oyunculardan

oluşmaktadır ve oyunlar yazılırken de sahnelenirken de toplulukta bulunan bütün kadınlar bir araya gelerek çalışmaktadırlar. Oyunlarını sahne üzerinde değil, sokaklarda, sendikalarda ve okullarda oynamaktadırlar.

Kadın Tiyatrosu topluluğunda yer alan kadınların çoğu akademide yer aldıkları için tiyatro çalışmaları akademik boyutta olmuştur; bu da topluluğun tiyatro pratiğinin zayıf kalmasına sebebiyet vermiştir. Topluluğun üyelerinden biri olan Canan Koca toplulukları için şunu dile getirmiştir: “*Şu an sokakta sahnelediğimiz bir oyunumuz yok ama kadın tiyatrosu yaşıyor, bir arada. Bizim esas derdimiz tiyatro yapmak değil, bizim amacımız bu grubun kadın birlikteliği.*” (Varlı, 2010, s. 94).

Adı İsmet, Maria (Uçurumun Kadınları), Daye Wan Ez Kuştım (Ana Beni Onlar Öldürdü) ve Kırmızı, Kadınlar Tiyatrosu’na ait oyunlardandır.

2.4.2. Tiyatro Boyalı Kuş

2000 yılında kurulan Tiyatro Boyalı Kuş, Türkiye’deki profesyonel tek Feminist Tiyatro topluluğudur. Tiyatro Boyalı Kuş amacını şu şekilde belirtmektedir: “*Öncelikle bizim değiştirmek istediğimiz alan tiyatro, orası da erkek egemen bir alan ve o yüzden feminist ideolojiyle tiyatro yapıyoruz.*” (Varlı, 2010, s. 111).

Bu topluluk sadece kadınlardan değil, erkeklerden de oluşmaktadır. Fakat topluluktaki karar verici merkez kadınlardır. Tiyatro Boyalı Kuş, bir dramaturg tiyatrosudur ve toplulukta yer alanlar genelde dramaturgi alanından mezun olmuş kişilerdir. Bu sebeple oyunlar doğaçlama olarak sergilenmemektedir. Boyalı Kuş, yalnızca kadın sorunlarına değil, toplumsal sorunlara eğilmekte ve bu sorunları feminist bir bakışla sahnelemektedir. Tiyatro Boyalı Kuş, bünyesinde üç çalışma yürütmektedir. Bunlardan biri okuma tiyatrosu, diğeri Ezilenlerin Tiyatrosu, diğeri ise alternatif Feminist Tiyatro çalışmalarıdır. Okuma tiyatrosunda oyuncuların profesyonel olup olmadığına bakılmamaktadır. Yalnızca yapılan dramaturgi çalışmasının feminist bir açıdan yapılmasına dikkat edilmektedir. Tiyatro Boyalı Kuş’un diğer bir çalışması olan

Ezilenlerin Tiyatrosu da profesyonel olmayan oyuncular tarafından yapılmaktadır. Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı topluluğun kendi problemlerini sahne üzerinde anlatması, tiyatronun tekelinin profesyonellerde bulunmadığını göstermesidir.

Tiyatro Boyalı Kuş'un üzerinde çalışma yaptığı ve sahnelediği oyunlar arasında *Vatan yahut Silistre*, *Şair Evlenmesi*, *Kadınlar Savaşı (Bu Bir Oyun Değildir!)*, *Çernobil'den Sesler*, *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*, *Bavullar*, *Böyle Bir Aşk Masalı*, *Tahterevalli'de Aşk* gibi oyunlar bulunmaktadır.

2.4.3. Tiyatro Öteyüz

İlk çalışmalarına Batıkent halkevinde başlayan grup, Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarını yürütmektedir. Bu topluluk kendini Feminist Tiyatro topluluğu olarak nitelendirmemekte kadın tiyatrosu yaptıklarını belirtmektedirler. Toplulukta yer alan oyuncuların hiçbirisi profesyonel değildir. Bu topluluk sadece kadın sorunlarına değil, diğer toplumsal sorunları da kendi bünyesinde tartışmaktadır. Oyunlarını doğaçlama olarak oynayan topluluk, bu oyunlarını yazıya geçirmemiştir.

Oyuncular aynı mahallede yaşayan ve aralarında genellikle arkadaşlık bağı olan ve birbirlerini tiyatroya katılmaya teşvik eden kadınlardan oluşmaktadır. Bu kadınların bir araya gelmesini sağlayan nokta tiyatrodur. Tiyatro buradaki birçok kadının kendi hayatlarındaki sosyal örüntüleri fark etmelerine neden olmuştur. Öteyüz'deki kadınlar kendilerini feminist olarak tanımlamaktan kaçınmaktadır. Oyuncuların çoğu farklı sosyal ve ekonomik sınıflardan gelmiştir. Bu gruptaki kadınların bir araya gelip, kendi sorunlarını tartışabilmeleri ve seslerini duymaları ve kendilerine toplumun sağladığından farklı bir alan açıyor olmaları çok önemlidir. Tiyatro burada tıpkı Boal'ün tiyatrosunda olduğu gibi bir amaç değil, araçtır. (Varlı, 2010, s. 97)

2.4.5. Kadınlar Sahnesi (Eğitim-Sen III No. Şube)

Kadınlar Sahnesi, İstanbul'daki Eğitim-Sen'li öğretmenler tarafından kurulmuştur. Topluluk profesyonel ve amatör oyuncuların ve yalnızca kadınlardan oluşmaktadır.

Sendika dışında kendi tiyatrolarını kurmak gibi bir amaçları olmamakta, seslerini sendika içinde duyurmak istemektedirler.

Oyuncuların ifade ettiği gibi, teoride kadın ve erkeğin omuz omuza mücadele ettiği sol mücadelede, buna inanan kadınların kendi grupları içinde ataerkil baskıyla karşılaşmaları, tacize maruz kalmaları, toplantılarda seslerinin erkek sesiyle bastırılması, onları kadın hareketine yönlendirmiş ve tiyatro da politik bir alana dönüşmüştür. Bu alana sahip olmak için, kadınlar sendika içinde ciddi mücadeleler vermiştir. Sendika dışında kendi tiyatrolarını kurmak gibi bir amaçları olmayan kadınlar sahnesinin asıl hedefi sendika içindeki, kendini aydın olarak nitelendiren erkeklere duyuramadıkları sesleri, sahne aracılığıyla duyurmaktır. (Varlı, 2010, s. 105).

Kadınlar Sahnesi'nde de tiyatronun her aşamasında yalnızca kadınlar yer almaktadır. Sadece kadınların olduğu bir ortamda amaçlarını, istediklerini daha rahat ve daha özgürce dile getirebildiklerini belirtmektedirler. Oyunların oluşum aşamasında yalnızca kadınlar yer alsada seyirci konusunda böyle bir seçim yapmamışlardır.

Kadınlar Sahnesi'nin sergiledikleri oyunlar arasında *Bahar Temizliği*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Öyküm Yok*, *Nar Taneleri*, *Baba ve Piç* bulunmaktadır.

2.4.6.Feminist Kadın Çevresi/ Kadınların Tiyatrosu

İstanbul'da Boğaziçi Üniversitesi oyuncularından oluşan grup, 1990'lı yıllarda feminist alanda ve politikada etkin olmuştur. Bu tiyatro grubunun çalışmaları 8 Mart Dünya Kadınlar Günü kutlamalarında yapılan atölye çalışmaları, üniversiteli genç kadınların sorunlarını anlatan skeçlerle başlamıştır. Kadınlara pozitif ayrımcılığı benimseyen topluluk, oyunların yazılma sürecinden sahnelenmesine kadar her çalışmanın kadınlar tarafından yürütülmesini sağlamıştır. Oyunların ortaya çıkış aşamasında yalnızca kadınların bulunması fikri seyirciye de yansıtılmış, oyunları yalnızca kadın seyircilerin izlemesi kararı alınmıştır.

Bu koşulun sahnede sergilenen oyunun, feminist bir izlek izlemesiyle, oyuncuların beden dili ve repliklerinin kadın odaklı olmasıyla bağlantısı yoktur. Kadınların Tiyatrosu'yla hedeflenen şey, oyuna gelen kadın seyircilerin kamusal alan ve ataerkil rollerden bir süre uzak kalmasını sağlamak ve toplumsal rollerinden

arındırmaktır. Kadınların bir araya gelmesi ve kadınlık deneyimlerini paylaşmaları temel hedeflerdendir. Oyunculardan Aysel Yıldırım'ın belirttiği gibi geleneksel kültürün içerisinde düzenlenen kabul günleri, kadın matinelere, toplumsal bir harekete ya da bir başkaldırıya işaret etmez. Fakat kadınların bir araya geldiği bu ortak alanlarda aslında “feminist bir özgürleşme potansiyeli” barındırmaktadır. Kadınların Tiyatrosu, bu potansiyeli baz alarak üstüne feminist bir izlek geliştirmiştir. (Varlı, 2010 s. 101-102).

Türkiye’de Feminist Tiyatro'nun oluşumuna kadar kadın sorunlarını tam anlamıyla işleyen oyunlara çok az rastlanmaktadır. Feminist Tiyatro topluluklarının kurulmasıyla bu topluluklar oyunlar yazarak kadın sorunlarını derinlemesine incelemişlerdir. Türkiye’deki Feminist Tiyatro toplulukları, Avrupa’da ve Amerika Birleşik Devletleri’nde var olan farklı ideolojik feminist anlayışları benimsememektedir. Türkiye’deki toplulukları feminizmi bir bütün olarak ele almış ve çalışmalarını o doğrultuda gerçekleştirmişlerdir. Ancak bu toplulukların amaçlarının birbirinden farklı olduğu da görülmektedir.

Türkiye’de kadın farkındalığı olan tiyatroların kuruluş biçimleri, oyuna, oyunculuğa, sahneye, seyirciye, seyirciye yaklaşımları ve hedefleri birbirinden farklıdır. Oyunlara bakıldığında, feminist hareketin gündemindeki sorunların, bu tiyatrolar tarafından sahneye yansıtıldığı görülmektedir. Kadına yönelik şiddet, namus, töre gibi ataerkil toplumsal düzenin kadınların hayatında yarattığı baskıcı kavram ve uygulamaların altı çizilirken, kadın ütopyaları yaratılmıştır. Mitlerdeki zalim, tehlikeli, düzen bozucu aslında ataerkil sistemin kurbanı olan kadınlar, gündelik hayatta ortak yaşanmışlıkları olmayan kadınlar, bu ütopyalarda bir araya gelme ve seslerini duyurma fırsatı yakalamıştır. Kadın ütopyalarıyla, alternatif bir kadın tarihi yaratılmasının yanı sıra militarizm, kapitalizm, ırkçılık eleştirilmiş, ataerkiyle bağlantıları vurgulanmıştır. (Varlı, 2010, s. 119).

Dünyadaki Feminist Tiyatro topluluklarının yaşadıkları sorunlar ile Türkiye’deki Feminist Tiyatro topluluklarının sorunları benzerlik göstermektedir. Topluluklar özellikle ekonomik yetersizliklerden ve sahne ile ilgili sorunlardan dolayı sıkıntılar yaşamaktadırlar. Bunun yanı sıra feminist bakış açısıyla yazılmış olan oyunların sınırlı olması, yazılan oyunlarının çoğunun kadınların sorunu üzerine odaklanamaması, oyunların birkaç kereden fazla sahnede gösterilememesi sorunlardan bazılarıdır.

Türkiye’de düzenlenen Sahne ve Kadın Seminerleri, ortak bir amaçla profesyonel veya amatör bir biçimde tiyatro yapan oyuncularını bir araya getirmiş, ortak bir dilin

oluşturulmasını amaçlamıştır. Akademik alanda ve pratik sahada çalışmalarına devam eden The Magdalena Project gibi Feminist Tiyatro kültürlerarası tiyatro ağı, Feminist Tiyatro kuramını ve pratiğini geliştiren bir projedir.

6-9 Ocak 2007 tarihleri arasında, Ankara'da Ankara Üniversitesi'nde, Doç. Dr. Güzin Yamaner öncülüğünde Birinci Uluslararası Sahne ve Kadın Semineri gerçekleştirilmiştir. Seminere The Magdalena Project'in kurucuları arasında bulunan Julia Varley, Jill Greenhallgh, Gaddy Anıksdal katılmıştır. Seminerin sonunda bu seminerlerin her tek yılda tekrarlanması kararı alınmıştır. Yamaner, Sahne ve Kadın Semineri'nin amacını şu şekilde belirtmektedir: "*Sahne üstünde kadın sanatçıya ve kadın karaktere dair, her türlü ikincileştirmeye itiraz etmek için!*" (Yamaner, 2007, s. 23).

2009 yılında bu seminerin devamı niteliğinde İkinci Feminist Tiyatro Festivali yapılmıştır. Festivale, Tiyatro Öteyüz, Kadınlar Sahnesi, Tiyatro Boyalı Kuş, Kadın Tiyatrosu, Yeraltı ve Eskişehir'de okuyan üniversite öğrencilerinin oluşturduğu bir topluluk olan Kendine Ait Bir Oda katılmıştır. Festivalde topluluklar oyunlarını sahnelemiş, bunun yanında dramaturgi çalışmaları da yapılmıştır.

İstanbul'da yer alan Feminist Tiyatro toplulukları için Fakiye Özsoysal şunları aktarmıştır:

1990'da kurulan ve Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'ndan oluşan, aktivist ve etkin bir kadın tiyatrosu olarak sadece kadınlara sergilenen oyunlar hazırlayan, oyunlarında zaman zaman mesaj kaygısının teatrallik ve estetiğin önüne geçtiği gözlenen tiyatro topluluğu Feminist Kadın Çevresi, 2002 yılında sendikaya bağlı kurulan sadece kadınlardan oluşan ve kadınlara oynanan ve (Kadınlar Sahnesi'nden evrilen) Eğitim-Sen Kadın Sahnesi İstanbul 3 no.lu Şube, 2001 yılında kurulmuş olan dernek Amargi'ye bağlı oyun çıkarmış olan tiyatro topluluğu, bağımsız profesyonel Feminist Tiyatro olarak 2000 yılında kurulan Tiyatro Boyalı Kuş, 2008 yılında feminist yazar Zeynep Kaçar'ın kurduğu Bab-ı Tiyatro, 2009 yılında kurulan feminist dramaturjiyle sanat yaptığını söyleyen ama

feminist ya da kadın tiyatrosu olarak adlandırılmak istemeyen, erkeklik normlarının sorgulandığı oyunları olan, erkeklikle hesaplaşan ilk topluluk olarak görünen Nü Kolektif, 2007 yılında kurulan, etnik, dinsel, cinsel kimlikler üzerine sorgulamaları olan ve ilk kez lezbiyen bir kadının da kendisini anlattığı ve görünür olduğu oyunları Çirkin İnsan Yavrusu'yla adını duyuran Oyun Deposu, 2011 yılında kurulan ve kendilerini alternatif tiyatro olarak niteleyerek feminist oyunlara yönelen bir topluluk olan Arka Bahçe Oyuncuları ve yine Feminist Tiyatro olarak travesti Esmeray'ın 2007 yılında sahnelenmeye başladığı tek kişilik oyuncu Cadının Bohçası da sayılabilir. (Özsoysal, 2014, s. 278-279).

Türkiye'de Feminist Tiyatro toplulukları 1990'lı yıllarla birlikte varlıklarını hissettirmeye başlamışlardır. Topluluklar arasında profesyonel olarak yürütülenler ile birlikte amatör olarak yapılanlar da vardır. Ancak bütün bu topluluklarda çoğunlukla feminizmin gündeminde yer alan konular işlenmiştir. Topluluklar yalnızca oyunları sahnelemekle kalmamış, aynı zamanda feminist dramaturgi çalışmaları da yapmıştır. Türkiye'de bulunan Feminist Tiyatro toplulukları sayıca az olsa dahi Feminist Tiyatro'ya katkıları açısından büyük bir önem taşımaktadır.

3. BÖLÜM

SEVİLAY SARAL

1965 yılında doğan Sevilay Saral, 1984 yılında Galatasaray Lisesi'nden mezun olmuştur. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Tarih bölümünde tamamlamıştır. Yine aynı üniversitenin İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde 1992 yılında lisansüstü eğitimini, 1999 yılında da doktora eğitimini tamamlamıştır. Boğaziçi Üniversitesi'nde araştırma görevliliği görevinden sonra Maltepe Üniversitesi'nde yardımcı doçent olarak görev yapmış ve "Çağdaş Drama Sanatları" dersleri vermiştir.

Tiyatroya Galatasaray Lisesi'nde başlayan Saral, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nda oyunculuk, rejî, kostüm tasarımı ve çeviri alanlarında çalışmıştır. Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'na bağlı bir birim olan Tiyatro Boğaziçi'nde çalışmalarına devam etmektedir.1997'de Feminist Kadın Çevresi'nde (FKÇ) tiyatro çalışmalarını başlatan topluluk içinde yer almış ve 8 Mart Dünya Kadınlar Günü etkinliklerine dönük olarak hazırlanan kadın oyunlarında yazar ve oyuncu olarak faaliyet göstermiştir.

Amargi ve BGST gibi kadın sorunlarıyla ilgilenen çevrelerde kadınlarla ilgili makaleler yayımlamıştır. Boğaziçi Üniversitesi Mezunlar Derneği bünyesinde bulunan tiyatro kursunda da tiyatro çalıştırıcısı olarak görevde bulunmuştur.

Feminist Tiyatro anlayışı doğrultusunda oyunlar kaleme alan Saral, bütün oyunlarında kadınların ortak olan sorunlarına değinmiş, bu sorunları oyunlarının merkezine yerleştirmiştir.

Sevilay Saral'ın kaleme almış olduğu oyunlar şöyledir: *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılın* (Cüneyt Yalaz ve Uluç Esen ile birlikte, 2005), *Yedi Kadın* (2005), *Bir Kadın Uyandırıyor* (2006), *Kadın Oyunları- 5 Oyun* (2007), *Otobüs* (2012).

3.1. SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARI

3.1.1. Yedi Kadın

Yedi Kadın, Boğaziçi Gösteri Sanatları Kadınların Tiyatrosu tarafından doğaçlamalarla hazırlanıp Sevilay Saral tarafından kaleme alınan bir oyundur. Oyunun yazımı sürecinde oyuncular, oyuna katkıda bulunmuşlardır. Bu nedenle oyun, provalar esnasında yazılma sürecini tamamlamıştır. Oyunun yazım aşaması ile ilgili Sevilay Saral şunları aktarmaktadır:

Tiyatro Boğaziçi'ndeki kadın oyuncularla beraber 8 Mart 2004'te sahnelenmek üzere hazırladığım 7 Kadın oyununun kurgusunu, Kasım 2003'te oluşturmuştum. Hazırladığım kurgu önerisi temel esprisini gökkuşağının yedi renginden almıştır. Kurguda birbirinden çok farklı olan yedi kadın, bir tesadüf sonucu bir araya gelir ve zorunlu olarak bir arada kalırlar. Seks işçiliği yapan bir travesti, insan hakları aktivisti bir avukat, bir Barış Anası, orta sınıfa mensup evde kalmış bir abla ve onun aykırı bir kız kardeşi, ablanın devlet memuru olan milliyetçi arkadaşı ve bir gazeteci kadın.

Kadro olarak bir araya geldiğimiz ve kurgu üzerine tartıştığımız ilk gün rol dağılımını da yaptık. Rol dağılımı, oyun yazımını önceledi. Böyle bir yöntemi ilk kez uyguladık. Bunun sebebi, rolü oyuncuya uygun yazmak değildi. Hedef, oyun yazım sürecine oyuncuların da katkıda bulunmasını sağlamaktı. Yazarlık rolünü üstlenmeyecekler; ama kendi önerilerini oluşturacak, rolün yönelimlerine müdahil olabilecek ve rolün gelişimini yakından takip edebileceklerdi.

Yani oyunu sadece evde, masa başında değil, çalışmalar sırasında, tiyatro salonunda sürekli yazdım. Oluşan malzeme, anında sahnede denenebiliyordu. Üzerine konuşuluyordu. Gereken değişiklikler yapılıyor, eksikler saptanıyordu. Masa başında oyun yazım sorumluluğu tamamen bana aitti; ama katılıma ve tartışmaya açık bir model oluşturmuştuk. Bunun yanı sıra oyundaki Şilan rolünün bazı repliklerinin Kurmancî diline çevrilmesinde, rolü oynayan Aysel, Bersi Yetkin, Burcu Yankın ve Selda Öztürk'le beraber çalıştı.

Oyun yazımı ve sahneleme süreci neredeyse eşzamanlı ilerliyordu. Düşünün ki metin oyunun ilk taslak olarak sergilendiği 8 Mart 2004 tarihinden üç gün önce tamamlanmıştı. Gösteriyi riske atmadığımızı biliyorduk; ama yine de oyun metninin bu kadar geç tamamlanması kadro içinde heyecan yaratmıştı. (Saral, 2005, s. 8-9).

Oyun, rastlantısal olarak aynı saatlerde, aynı yerde olan yedi kadının bir bomba patlaması sonucu, kurgusal bir alanda karşılaşmalarını ve aralarında geçen diyalogları anlatır. Kadın karakterler, çok farklı hayatlara ve bakış açlarına sahiptirler. Oyundaki ana karakterleri şunlar oluşturmaktadır: Sevgi seks işçiliği yapan bir travesti, Barış insan hakları savunucusu bir avukat, Şilan atık kağıt işçisi Kürt bir kadın, Nergis orta sınıfa ait evde kaldığını düşünen bir abla ve Özgür onun aykırı kız kardeşi, Neriman milliyetçi bir kadın ve Elif bir gazeteci. Normal zamanlarda iletişim kurmakta güçlük çekmeleri aşikar olan bu kadınlar, burada birbirleriyle kadınlarla konuşmak, kadınlık deneyimlerini anlatmak ve dinlemek durumunda kalırlar. Oyunun sonunda kadınların tümü teker teker sahneden kaybolurken, ırkçılığın, homofobinin ve trans fobinin, militarizmin, ataerkil sistemin kadınları nasıl birbirlerinden ayırdığı vurgulamaktadır. Oyun sona ererken hayatta kalan tek kişi gazeteci Elif'tir. Oyunda kadınlar Elif'e kadınlık deneyimlerini anlatmakta ve bunları onun yazmasını istemektedirler. Ancak onun kalemiyle kadınların bir arada olduğu bu hayali dünya gerçekliğe taşınabilecektir.

3.1.2. Bir Kadın Uyanyor

Sevilay Saral, *Bir Kadın Uyanyor* adlı tek kişilik oyununu gerçek bir hayat hikâyesinden yola çıkarak kaleme almıştır. Oyunda Alev adlı bir kadının on beş yaşından kırkı üç yaşına kadar yaşadığı sıkıntılar anlatılmaktadır. Alev, albay hâkim bir baba ile öğretmen bir annenin kızıdır. Bu anne ve baba, kızlarını istedikleri şekilde yetiştirir ve onu kendi istedikleri birisiyle evlendirir. Evliliğinin ilk yıllarında mutlu olan Alev, otuzlu yaşlara geldiğinde evliliğinde sorunların olduğunu fark eder ve kendi başına sorunlarına çözüm arar; fakat bir çözüm yolu bulamaz. Daha sonra kocasının kendisini aldattığını öğrenen Alev, bir süre daha bu durumla mücadele etmeye çalışır. Ama tek taraflı evliliğini kurtaramayacağını anlar ve çocuklarını da alarak evi terk eder.

İstanbul'da kendi ayaklarının üzerinde durmaya çalışır ve bunu başarır. Evi terk etmesinin üzerinden birkaç yıl geçtikten sonra boşanma davası açmaya karar veren Alev, tüm zorluklara rağmen kocasından boşanır.

Oyun bir kadının uyanması ile başlar. Bu uyanma yalnızca uykudan uyanma gibi algılanmamalıdır. Kadın, kandırılmış, aldatılmış olduğunu anlayıp uyanır. Oyunda ilk olarak beyaz bir çeyiz sandığı çıkar karşımıza. Buradaki çeyiz sandığı kadını simgelemektedir, sandığın beyazlığı ise kadının saflığını. Bu sandığın içinde beyaz kombinezonlu bir kadın uyur ve bu kadın birden uyanır. Seyirciyi fark ederek onlara hikâyesini yalnızca kadınlara anlatacağını söyler.

3.1.3. Kadın Oyunları

Sevilay Saral'ın "Kadınların Tiyatrosu" anlayışı içinde kaleme aldığı *Kadın Oyunları* 8 Mart Dünya Kadınlar Günü etkinliklerinde sergilenmek amacıyla yazılan eseridir. Oyunların yazım ve sahnelenme aşamasında pozitif ayrımcılık ilkesi uygulanmış ve oyunlar sadece kadın seyircilere gösterilmiştir.

Oyunlarda kadın mücadelesi, kadınların dayanışması, evlilik, bekaret, güzellik, jinekoloji gibi temalar görülmektedir.

8 Mart 2000 yılında sahnelenen Uykudan Önce adlı oyun "Kadınların Tiyatrosu" formunda ortaya çıkan ilk üründür. Yazar, oyunun hazırlık çalışmalarında Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nda (BGST) faaliyet gösteren tiyatrocularla birlikte çalışmıştır. Bir araya gelen kadınlar çalışmalarına, sahnelenecek oyunun kurgusundan önce "kadın tiyatrosu" üzerine tartışmalar yürüterek başlarlar. Yalnızca kadın seyirciye açık bir gösteri yapma fikri de bu tartışmalar esnasında şekillenir.

Projeye oyunda kullanılacak mekanın ve karakterlerin netleştirilmesi ile başlanır: Şehirli, alt-orta sınıf, muhafazakar bir ailede yetişmiş üç kız kardeşin, içlerinden en büyüğünün bir arkadaşıyla birlikte yatak odalarında geçen hikayesi. Çalışmalarda yapılan doğaçlamalar ve bu doğaçlamalar üzerine yürütülen tartışmalar aşama aşama bir oyuna evrilir: Kocamustafapaşa'daki evlerinin yatak odasında bir araya gelen üç kız kardeş ve arkadaşları, kadınlara ait gündemlerin yanında o dönemde Türkiye gündeminde bulunan konuları da tartıştıkları ve ilerleyen saatlerde cinsel

tacizle karşılaştıkları bir gece geçirirler. Oyun kolektif bir kadın çalışması içinde oluşturulurken ortaya çıkan malzemenin yazıya aktarılmasında Sevilay Saral sorumluluk alır.

Yazar bu kitapta yer alan oyunlarında, barındırdıkları eleştirel malzemeye rağmen kadın dünyasına ve kadın hareketine yönelik pozitif ayrımcılık yaptığını söyler. Her birini olumlu, katılımcı, coşkulu bir finalle bitirir ve ekler: "... Biz kadınlar, bazen umudu ve coşkuyu fazlasıyla öne çıkarmak istediğimiz günler düzenleriz – 8 Mart gibi." (Tunç, 2013, 12-13).

Sevilay Saral'ın *Kadın Oyunları* adlı eserinde beş oyun yer almaktadır. Bu eserde *Beş Kadın*, *Kadın Masalları*, *Uykudan Önce*, *Düş Dostları* ve *Kadın Doğum* isimli oyunlar bulunmakta ve her oyunda kadınların farklı sorunları dile getirilmektedir.

3.1.3.1. Beş Kadın

Sevilay Saral oyunlarından ilki olan *Beş Kadın*'ı yazmaya biraz tesadüfi bir şekilde başlar. 1996 yılında Tiyatro Boğaziçi bünyesinde çalışmalarına devam ederken Boğaziçi Üniversitesi Mezunlar Derneği'nde (BÜMED) açılan tiyatro kursunda çalıştırıcı olarak yer alır. Kursiyerler yıllar önce üniversiteyi bitirmiş, daha önce tiyatro yapmamış kadınlardır. Üç ay süren kursun sonunda mütevazı bir oyunun yazım sorumluluğunu Sevilay Saral üstlenir. Yazarın katılımcıları kadınlardan oluşan bir tiyatro faaliyeti için kadın meselesini merkezine alan bir oyun yazması kısmen tesadüf olmuştur. Ama aynı zamanda bir tercihtir de. Tercihtir; çünkü oyunu kaleme alacak kadın, feminist bir tiyatrocudur ve kursta oluşan bu tesadüf *Beş Kadın*'ı yazarak değerlendirir. Oyunun kurgusunu oluştururken çalışmaya katılan kadınların sunduğu malzemelerden yararlanır. Kursiyerlerin üniversite yıllarına ait anıları ve üniversite sonrasında yaşanan deneyimlerinden oluşan "çalışma arası sohbetler" lise mezuniyetinden on iki yıl sonra buluşan beş kadının öyküsünü yazacağı oyunu kurgulamada yol gösterir: Yıllardır birbirini görmeyen ve bir vesile ile aralarından birinin evinde toplanan beş kadının sohbeti, başlangıçta hayatlarına dair yalanlar ve çarpıtmalar doğrultusunda ilerler. Ancak bu sohbet bir süre sonra kadın dostluğunu yeniden inşa etme yönünde adım atacakları olumlu bir çizgiye evrilir. Oyun, Feminist Kadın Çevresi'nin (FKÇ) Boğaziçi Üniversitesi'nde düzenlediği "Kadın Haftası" programı kapsamında 8 Mart 1997 günü seyirciyle buluşur. (Tunç, 2013, s. 7-8).

Oyun, liseden arkadaş olan beş kadının yıllar sonra bir araya gelip sohbet etmelerini içermektedir. Oyunun kişileri arasında Ayşe, Şükran, Banu, Elif ve Semra adlı beş kadın bulunmaktadır. Ayrıca oyunda Naci adında bir erkek de yer almaktadır. Uzun yıllardan sonra bir araya gelen kadınlar, Ayşe'nin evinde toplanırlar. Tek tek kendi

hayatlarını arkadaşlarına anlatan kadınların gerçekleri çarpıttıkları görülmektedir. Ancak oyunun sonunda kadınlar, gerçekleri birbirlerine itiraf ederler ve oyun bu şekilde sonlanır.

3.1.3.2. Kadın Masalları

Boğaziçi Üniversitesi Mezunlar Derneği'nde 1998 yılında tiyatro kursu açılmıştır. Tiyatro kursunda yer alan Sevilay Saral, kursun sonunda sahnelenmek üzere *Kadın Masalları* oyunun kurgusunu masa başında oluşturmuştur. “Erkek egemen ve muhafazakar bakış açısıyla yazılmış öykülerinden rahatsızlık duyan dört masal kahramanı, Kırmızı Şapkalı Kız, Pamuk Prenses, Rapunzel ve Külkedisi, canlanıp masal yazarından masallarını değiştirmesini talep ederler.

Yazar, 1998'de Boğaziçi Üniversitesi'nde FKÇ'nin düzenlediği “Kadın Haftası” programında sergilenen *Kadın Masalları* oyununun kurgusunu oluşturma aşamasında bolca masal okumuştur. Hatta okuduğu masalların, feminist dramaturgi ile ele alınabilmeleri bakımından birkaç oyuna yetecek kadar malzeme sunduğunu düşünür. Oyunun karakterlerini seçerken en çok bilinen masal kahramanlarının öykülerinden yola çıkar. Bu kahramanların söylem ve taleplerini oluştururken “80’li ve 90’lı yıllarda Türkiye’de var olan kadın hareketinin söylem ve taleplerinden” yararlandığının altını çizer: “Örneğin *Kırmızı Şapkalı Kız*’ın ‘İyi kızlar cennete gider, kötü kızlar her yere’ ve *Rapunzel*’in ‘Saçını süpürge etme, süpürgene bin ve uç’ replikleri bir dönemin en popüler feminist sloganlarıdır.” (Tunç, 2013, s. 8-9).

Sevilay Saral, *Kadın Masalları* oyunu hakkında şunları dile getirmektedir:

Kadın kahramanlara ait masallara yönelmem, orijinal bir fikir değildi. Yıllar önce bu konuda bir oyun okumuştum ama kurgusunu ve detaylarını hatırlamıyordum. Yazacağım masal kahramanlarını seçmek ve bir kurgu çerçevesinde yazmaya başlamak için bolca masal okumam gerekti. Seyircinin öyküyü takip etmesini

rahatlatmak ve tartışılan konuyla yakınlık kurabilmesini kolaylaştırmak için en çok okunmuş olduğunu düşündüğüm dört masal kahramanını seçtim: Kırmızı Şapkalı Kız, Pamuk Prenses, Rapunzel, Kül Kedisi. Bu dört masal da kahramanları ele alışları, yazılışları ve kurguları açısından oldukça muhafazakar, erkek egemen bir söylemle yazılmışlardı. Üstelik bu masalların kısaltılmış versiyonlarında bu yaklaşım daha da klişeleşmiştir. İçine daldığım bu alan, değil bir kısa oyun yazmak, birkaç tane büyük oyun yazmak için bile yeterince malzeme sunuyordu. Bu kez malzemenin çokluğundan kısa bir oyun yazmak zor görünüyordu.

Ben basit bir çerçeve oluşturdum, masal kahramanlarımız sınırlı bir süre için canlanıp bir masal yazarının yanına gelirler. Bir yandan kendi masallarına ait hoşlarına gitmeyen noktaları anlatır, bir yandan da yazara masalda yapılmasını istedikleri değişiklikleri yaptırırlar. Bu masal kahramanlarının oyunda kullandıkları söylem ve taleplerini yazarken, 80'li ve 90'lı yıllarda Türkiye'de var olan kadın hareketinin bazı talep ve sloganlarından doğrudan yararlandım. Örneğin Kırmızı Şapkalı Kız'ın 'İyi kızlar cennete gider, kötü kızlar her yere' ve Rapunzel'in 'Saçını süpürge etme, süpürgeye bin ve uç' replikleri, bir dönemin en popüler feminist sloganlarıdır. Rapunzel'in tüm ırk, ulus ve sınıftan kadınların kendi kaderlerini tayin etme hakkını talep etmesi feminist bir taleptir. Kül Kedisi ise kadınların satılık bir mal gibi görünmesine karşı ülke çapında bir kadın eyleminin başlamasını ister. Oyunda yazılı olduğu haliyle yapılan tartışmalar dönemseldir diyebiliriz. Bugün bu kısa oyunu tekrar sahneye koymak düşünülürse, kadın hareketinin son dört-beş yıl içinde Türkiye gündemiyle birlikte değişen taleplerini, yeni örgütlenme modellerini göz önüne alarak güncelleştirmek gerekir." (Saral, 2002, s. 59).

Kadın Masalları oyununun kişileri arasında Kırmızı Şapkalı Kız, Kül Kedisi, Pamuk Prenses, Rapunzel, Masalcı ve Masalcının yardımcısı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra oyunda Kurt, Cüce, Yaşlı Adam, Prens, Yaşlı Büyücü ve Tellal da yer almaktadır.

Oyun, Masalcı'nın bir masalı kaleme almasıyla başlamaktadır. Masalcı, masalını yazarken koşarak yardımcısı yanına gelmekte ve masal kadın kahramanlarının kitapların içinden çıkıp onlara doğru geldiğini bildirmektedir. Kitapların içinden gelen kadınlar, Masalcı'nın yanına gelerek kendi masallarını tek tek değiştirmesini istemekte ve bunu zorla Masalcı'ya kabul ettirmeye çalışmaktadırlar. Masalcı ilk başta durumu kabul etmese de daha fazla dayanamayıp masalları tek tek değiştirmektedir. Amaçlarına ulaşan bu masal kahramanları oyunun sonunda kendi dünyalarına geri dönmekte ve oyun bu şekilde sonlanmaktadır.

3.1.3.3. Uykudan Önce

Uykudan Önce, Saral'ın sahnelenme sürecinden beslenerek kaleme aldığı oyundur. Bu oyundan sonra yazdığı oyunlarda da ağırlıklı olarak bu yöntemi kullanmıştır. Oyunda kadınlara ait samimi, sıcak ve sansürsüz bir dilin kurulmaya çalışılması oyunu önemli kılan noktalardan biridir. Kadınlara özgü argo söylemler de ilk defa bu oyunda belirgin bir şekilde kullanılmıştır.

Kadın Oyunları Dosyasında yer alan diğer iki oyunun, 'Uykudan Önce' ve 'Düş Dostları'nın yazım ve sahneleme süreci ilk ikisinden farklıdır. Mart 2000'de sahnelenen 'Uykudan Önce' oyununda Tiyatro Boğaziçi'nden Ayşan, Ayşe, Zeynep ve ben çalıştık. Bu grubun ortak çalışması esas olarak 1999 yılında organize ettiğimiz vücut çalışmalarıyla başlamıştır. O dönemde grupta BGST-Dans Biriminden Seda da vardı. Henüz herhangi bir proje çerçevesinde sahne çalışmalarına başlamadığımız bu dönemde daha çok kadın tiyatrosu üzerine tartışmalar yürütüyorduk. Yalnızca kadın seyircilere açık bir gösteri hazırlamanın ilk adımları da bu tartışmalarda atılmıştır.

2 Ocak 2000'de, Mart ayında sahnelemeyi hedeflediğimiz oyunun yazım çalışmalarına başladık. Başlangıçta yalnızca bir kurgu önerisi yapılması ve ardından kolektif bir yazım ve sahneleme süreci hedeflenmişti. Kurguyu oluşturma aşamasında kolektif bir çalışma yürümüştü ama yazım sürecinde benim ve Ayşe'nin kalemi çalışmıştı. Kurguyu oluştururken önce bir kimlik ve mekan tasarımı yaptık: kadınların dillerini ve bedenlerini görece özgür kullanabildikleri bir yer ararken, üç kız kardeşin yatak odası fikri benimsendi. Bu kız kardeşlerin toplumsal kimliği kabataslak olarak şöyle tasarlandı: Türkiyeli, şehirli, alt-orta sınıfa dahil genç kadınlar. Daha sonra detayları oluşturduk. Ortaokul öğrencisi küçük kız kardeş, lise mezunu, üniversite sınavını kazanamamış ortanca kardeş, bir üniversitede santral memuresi olarak çalışan abla. Muhafazakar bir aile ortamında yetişmiş olan bu genç kadınların sıradan yaşantısına, farklı yaşam biçimi ve dünya görüşüyle renk ve hareket katan büyük ablanın iş arkadaşı.

Oyunun yapısal olarak iki konu etrafında ilerlemesi çalışmanın henüz başındayken kabul görmüştü. Bir yandan Abla ve arkadaşının izlediği 'PrettyWoman-Özel Bir Kadın' filmi kendi özgün yorumlarını da katarak diğer kardeşlere oynaması, diğer yandan filmde bağımsız olarak kendilerine ait bazı özel konuların ve toplumsal sorunların da tartışılması. Elbette 'Özel Bir Kadın' filmi rastgele seçilmemiştir. Bu filmde kadınlara ait bir mit olarak kurtarıcı beyaz atlı prens, bir fahişeyi kurtaran zengin işadamı kimliğinde ete kemiğe büründürülmüştür. Ayrıca konuşacakları mevzuları da fazlasıyla çeşitlendirdik. Politik formasyonları zayıf olsa da bu dört kadının gündemlerinde örneğin kadınların ilk regl oluşu, aile ve okul baskısı, aile içi şiddet, cinsel özgürlük sorunu, A. Öcalan'ın yakalanması, Avrupa Birliği süreci, deprem gibi konuların da olmasını kararlaştırdık. Şubat ayına geldiğimizde kurgu netleşmiş, bazı sahneler de yazılmıştı. Sahne çalışmalarını birlikte, yazım da hızlanmıştı. Ayşe ve ben yazılacak bölümleri paylaşıyorduk. Bu kadınlar için samimi, sıcak ve sansürsüz bir dil, bir anlamda

kadın argosu oluşturma konusu bizi zorlamıştı. Kadın dünyasının kendine ait bir argo kültürü olduğunu biliyorduk ama çeşitlendirmede zorlanıyorduk. Örneğin benim bu oyunda kullandığım argo daha çok, anneannem ve arkadaşlarının tanık olduğum sohbetlerinde kullandıkları argodur.

Sahne üzerinde oluşturmaya çalıştığımız kadın samimiyetini ve zaman zaman sergilediğimiz kadın mahremiyetini yalnızca kadın seyircilerle paylaşma isteğimiz sınırlı da olsa bazı ters tepkiler aldı. İlginç olan ters tepkilerin sadece ‘eşit’ haklar talebiyle ortaya çıkan erkeklerden gelmeyip, kadınlardan da gelmesiydi. Bu meseleyi uzun uzadıya burada ele alma imkanı yok. Şimdilik şu notu düşmekle yetinelim: Kadınların yeraltından çıkıp, ‘erkek kaygısı’ duymaksızın etkinlikte bulunma hakkı vardır ve bulunabilirler.” (Saral, 2002, s. 59).

Uykudan Önce adlı oyun, farklı tipten dört kadının aralarındaki konuşmalarından oluşmaktadır. Oyunda yer alan bu dört kadın da birbirinden farklı kişilerdir. Oyunun kişileri arasında Şebnem, Şenay, Şengül ve Aysel bulunmaktadır. Oyunda yer alan bu kişiler arasındaki konuşmalar kadınların toplum içerisinde yaşadıklarının birer yansıması olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır.

3.1.3.4. Düş Dostları

Düş Dostları oyunu kadınların hakları için örgütlenmesinin gerekliliğini vurgulayan bir oyundur. Oyunda yalnız yaşayan Nazlı adında bir genç kadın bir gece *Düş Dostları* adı verilen kadınlardan tarafından uyandırılır. Kadınlar, Nazlı’nın bilinçlenmesi için ona sorular sorup kendini sorgulamasını sağlarlar. Oyunun sonunda Nazlı bilinçli bir kadın olarak 8 Mart yürüyüşüne katılır.

Gösterinin her aşamasında kolektif kadın inisiyatifini merkezine alan çalışma anlayışı 2001 yılının proje hazırlıklarında da konulur. *Uykudan Önce*’den farklı olarak çalışmanın projesini Sevilay Saral tek başına oluşturur. Kadın hareketindeki zaafı ve sorunları, öz eleştirel bir tutumu da barındıran eleştirel bir yaklaşımla ele alacağı bir proje hazırlamaya başlar. “Düş Dostları” adını verdiği bir kadın örgütü üyelerinin, tek başına yaşayan bir kadın öğretmeni örgütleyebilmesini anlatan bir oyun kaleme alır. Kurgunun ana hatlarını netleştirmişse de oyunu masa başında değil, katılımcılığı teşvik eden bir model içinde yazar. Her çalışma öncesinde yazdığı bölümleri oyuncuların yorum ve müdahalelerine açarak gelişen öneriler doğrultusunda *Düş Dostları*’na son şeklini verir. (Tunç, 2013, s. 11-12).

Sevilay Saral, bu oyunla ilgili olarak şunları aktarmaktadır:

2001 Mart’ında sahnelenen ‘Düş Dostları’ oyununun çalışma yöntemi bir önceki seneden biraz daha farklı olacaktı çünkü bir araya gelmekte gecikmiştik. Kolektif bir kurgu oluşturmak ya da kolektif bir yazım sürecine girmek için zamanımız yoktu. O dönemde benim kafamda şöyle bir proje vardı: ‘Düş Dostları’ adında sürreel bir kadın örgütü aracılığıyla kadın örgütlenmesindeki zaafı ve zorlukları tartışmak. Bunu evde oturup tek başıma yazmayı düşünmüyordum. İlk çalışmaya elim boş gittim. Her çalışma öncesine bir saatlik bir tartışma toplantısı koymayı ve benim oyunu yazma sürecimin grubun müdahale ve önerilerine açık olmasını önerdim. Bundan sonraki her çalışmaya ortalama bir-iki sayfalık yazılı malzemeye geliyordum. Grup bu malzemeyi tartışıyor ve daha sonrası için öneriler oluşturuluyordu. Ben de öneri doğrultusunda yazdığım yeni bölümleri bir sonraki çalışmaya getiriyordum. Bu yöntemle başlayan çalışmalar bir ay kadar sürdü. Bu sürenin sonunda oyun da son haliyle ortaya çıkmış oldu. Özetle, ülkesinde yaşanan sorunları fark etmesine rağmen, kendisini duyarsızlaştırmakta direnen ve tek başına yaşayan öğretmen Nazlı’nın “en sonunda” Düş Dostları tarafından örgütlenebilmesi.” (Saral, 2002, s. 60).

Oyunun kişileri arasında Nazlı, I. Düş Dostu, II. Düş Dostu ve III. Düş Dostu yer almaktadır. Nazlı, tek başına yaşayan bir edebiyat öğretmenidir. Düş Dostları örgütüne mensup üç kadın sırasıyla Nazlı’nın evine gelip onunla konuşmaktadırlar. Bir gece o uyurken evine öncelikle I. Düş Dostu gelir ve onu uyandırarak örgütlenmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Oyunun sonunda Düş Dostları, Nazlı’nın 8 Mart etkinliklerine katılmasını tekrar ederler. Ancak Nazlı bu durum için kesin bir şey söylemez. Etkinliklerden sonra Düş Dostları tekrar Nazlı’yı ziyarete gelir ve onun örgütlenmiş bir şekilde 8 Mart’ı kutlamaya gittiği anlaşılır.

3.1.3.5. Kadın Doğum

Sevilay Saral'ın Beş Kadın adlı kitabının son oyunu Kadın Doğum'dur. Oyun bir jinekologun kliniğinde geçmektedir. Birbirinden farklı statüdeki hastalar doktoru beklerken kendi aralarındaki konuşmalar oyunu oluşturur.

8 Mart 2002'de sergilenen Kadın Doğum oyununun teması, jinekoloji, yine yazar tarafından önerilmiştir. Dünya Kadınlar Günü etkinliklerine yönelik olarak "Kadınların Tiyatrosu" formunda bir çalışma yürütülmesi artık benimsenmiş ilkedir. Kurgu kaleme alınmadan önce, grup içinde temayla ilgili bir takım tartışma toplantıları yürütülür. Sonrasında, örneğin bir yazı ile somutlaştırılabilecek olgunlaşmış sonuçlara ulaşılsa da bu tartışmalar jinekoloji alanında bir nevi eğitim çalışması işlevi de görür. Öte yandan her yıl gerçekleşen yeni katılımlarla birlikte "Kadınların Tiyatrosu" çalışma yöntemi de kolektif bir şekilde geliştirilir. Benimsenmiş olan çalışma yöntemi ve çalışmanın feminist dramaturgi içerisinde oluşturulan ilkeleri, yürütülen etkinlik sürecinde yeni katılımcılara aktarılır.

Yazar jinekoloji üzerine yapılan tartışmalar sonrasında oyunun kurgusunu şekillendirir: Yaş, etnisite, dil, sınıf...bakımından birbirinden tamamen farklı olan bir grup kadın, bir jinekologun muayenehanesinde tesadüfi bir şekilde bir araya gelirler. Bu tesadüf aynı zamanda çatışmayı da beraberinde getirir. Ancak kadınların dayanışma içinde bir bebeğe yaşam vermesi, doğum, bu çatışmanın olumlu bir şekilde sona ermesinde etkili olur.

Sevilay Saral, Kadın Doğum'da ilk defa çok-dilli ve çok-kültürlü bir yapı kurar. Oyunda Türkçe ve Kurmancî konuşan karakterler yaratır. Kurmancî dilini kullanırken Kürtçe bilen kişilerden destek alır. (Tunç, 2013, s. 12-13).

Oyunun kişileri arasında Nalân, Gülben, Tülin, Ahsen, Handan, Zozan, Çaycı Bülent, Sendikacı Hilmi, Maliyeci Murat ve Postacı yer almaktadır.

Oyun, hastaların bekleme odasında doktoru beklemeleriyle başlar. Doktorun gecikmesiyle kadınların arasındaki sohbet koyulaşır. Muayenehanede bulunan bazı kadınlarla diğer kadınlar arasında tartışmalar çıkar. Bunlardan biri de etnik köken meselesidir. Oyunun kişilerinden Zozan, Kürt olduğu gerekçesiyle özellikle Tülin tarafından hor görülür. Ancak oyunun sonunda hamile olan Tülin'in doğumu başlar ve ona yardıma Zozan koşar.

3.1.4. Otobüs

Otobüs adlı oyun, bir otobüste on kadının yolculuğunu anlatmaktadır. On kadının da birbirinden farklı on hikayesi bulunmaktadır. Saral, renkler üzerinden oluşturduğu metaforlarla kadınların hikayesini dile getirmektedir. Oyunda Bayan Kahverengi, Bayan Yeşil, Bayan Kırmızı, Bayan Mavi, Bayan Sarı, Bayan Turuncu, Bayan Pembe, Bayan Siyah, Bayan Gri ve Bayan Beyaz yer almaktadır. Bu kadınlar, hikayeleriyle sorunlarını ortaya koymaktadır. Oyunda birçok kadın sorununa değinilirken oyunun temelini namus konusu oluşturmaktadır.

Sevilay Saral'ın bugüne kadar yayımlanan beşinci oyun kitabı olan *Otobüs* kadınların tiyatrosu formunda üretilmesi ve namus kavramını konu edinmesi sebebiyle Türkiye tiyatro tarihinde avangard bir konumu şimdiden hak etmiş görünüyor. Oyun birbirinden farklı on kadını bir araya getirerek namusu kadın bakış açısıyla yeniden yorumluyor. Namus ya da başka adlarla işlenen kadın cinayetlerini, bu cinayetleri ele alırken ataerkil yapıdaki sosyal, ekonomik ve siyasi örgütlenmeleri incelemek yerine bir toplumu, kültürü suçlayan ve bu nedenle de kadın katlini meşrulaştıran bir tartışma içerisine girmeden sorgulamayı hedefliyor. *Otobüs* ele aldığı konunun vahametini yadsımayarak, dramdan gerilime, komediden gizeme geçiş yapıyor; okuyucu ya da seyirciyi son ana dek kendisinden koparmayan sağlam dramatik kurgusuyla ana hikayesini on kadının hikayesiyle iç içe geçiriyor ve derdini dozu çok iyi ayarlanmış bir mizahla aktarmayı başarıyor. Böylesine ince bir işçilikle mizah yapabilmesinin sırrı on güçlü kadın karakterin matematiğinde saklı: Bayan Kırmızı, Bayan Mavi, Bayan Sarı, Bayan Turuncu, Bayan Pembe, Bayan Kahverengi, Bayan Yeşil, Bayan Gri, Bayan Siyah ve Bayan Beyaz isimleriyle adlandırılan karakterlerin her biri tek başına bir oyun olabilecek şekilde Shakespeareyen bir üslupla kurgulanmış: Bu karakterler merkezdeki karakterlerin öyküsünü desteklemekten başka amaçlara da hizmet ediyorlar ve her biri ana öykü kadar ilgi çekebilecek kadın tartışmalarını ortaya koyuyor. Yazar bir ağıttan yola çıkarak namusu feminist bakış açısıyla yeniden yorumlayıp sorguluyor ve bu meseleyi tartışmaya açarken özelden namus klişesine genelde ise sahnedeki kadın klişesine müdahale ediyor. Shahrzad Mojab'ın "Namusun Tikelliği ve Öldürmenin Evrenselliği" makalesinde yazdığı gibi, "...erkek şiddetinin kökenleri çok eskiye dayanmaktadır ve bu olgu sosyal, ekonomik ve siyasi örgütlenmelerin dokusuna derinlemesine nüfuz etmiş durumdadır. Bu tür şiddetin ataerkillik adı verilen toplumsal cinsiyet ilişkileri rejimi ile radikal bir savaşıma girilmeden ortadan kaldırılamayacağı gayet ortadadır." *Otobüs* yola çıkış amacıyla, kendisine seçtiği güzergâhla erkek egemenliğine karşı sürdürülen bu radikal savaşa destek veriyor. (Doğan, 2011, s. 5-6).

Sevilay Saral, *Otobüs* oyunu hakkında şunları aktarmaktadır:

Bir otobüs yolculuğunda geçen oyunda olayları sürükleyen ana hikaye Bayan Siyah'ın, namus sebebiyle ölüme götürülen kız kardeşi Bayan Beyaz'ı kurtarmak için otobüs kaçırmasıdır. Bu ana hikayenin anlatılabilmesi için otobüse binmesi gereken üç kişi var: iki kız kardeş ve teyzeleri. Bunun dışında biletini alan her kadın binebilirdi bu otobüse. Ben elinizdeki bu son versiyonda, bir albay kızı, bir öğrenci, bir akademisyen, bir fahişe, bir asker annesi ve bir hostes bindirdim otobüse. Bu kadınlar esas hikaye içinde çok önemli roller üstlenmekle birlikte, kendi hikayelerini de anlattılar oyun içinde. Anlatılan bu hikayelerin esas hikayeyi talileştirmek, oyunla kaynaşamamak, bir tür yan anlatılar olarak kalma riski vardı. Ama belli müdahalelerle, bu anlatılar ritmi ve yapıyı bozmayacak şekilde oyun içine yerleştiler. Bu kadınların hikayeleriyle beraber, namus kavramını sadece kadın bedeni üzerinden tanımlayan yaklaşımın eleştirisi çok daha güçlenmiş ve namusun farklı çerçevelerden, farklı kimlikler tarafından ve de bu oyunda tercih edildiği üzere kadınlar tarafından tartışılabilmesi mümkün olabilmıştır. (Saral, 2012, s. 7-8).

4. BÖLÜM

SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARINDA FEMİNİST TİYATRONUN ÖZELLİKLERİ

4.1. ERİL DİL

Feminizmin karşı çıktığı noktalardan birisi ataerkil söylemdir. Bunun yansıması Feminist Tiyatro oyunlarında görülmektedir. Feminist Tiyatro'da eril dile vurgu yapılarak kadının toplumsal bilinçaltı dilinde ötekileştirildiği gösterilmektedir.

Sevilay Saral'ın *Bir Kadın Uyanıyor* adlı oyununun kişisi Alev, bahar temizliği yaparken hem evin erkeği hem evin kadını olduğunu söyler ve bunun üzerine babasının “Erkek kızım benim” diyerek onunla övüneceğini iddia eder. Alev'in babasıyla ilgili bu izlenimi ataerkil bir dilin getirisiidir. Saral, oyunda bu sözün üzerinde durarak ataerkil söylemi eleştirmiştir.

Kadın Masalları'nda Masalcı'nın karşısına çıkan kadın kahramanlar isteklerini Masalcı'ya iletirlerken kadınların üsluplarını bozarak konuşmaları Masalcı'yı şaşırtmaktadır. Bu kısımda kadınlar, sokak dilini kullanarak bu dilin sadece erkeğe özgü olmadığını göstermektedirler:

RAPUNZEL

Yetti artık. Senin yazıp yazıp kütüphaneye yolladığın masallardan sıkıldık.

PAMUK PRENSES

Üstelik bizim için yazılmış olanlardan da sıkıldık.

KÜLKEDİSİ

Artık bu masalların kahramanları olmak istemiyoruz.

YARDIMCI

Ama siz en güzel masallarsınız.

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Sana öyle geliyor.

RAPUNZEL

Bana bak, sen bizi salak mı sanıyorsun?

YARDIMCI

Estağfurullah.

MASALCI

Lütfen, lütfen siz böyle konuşamazsınız. Sokak dili bu, oysaki siz... (Saral, 2013, s. 38).

Otobüs oyununda da cinsiyetçi dil kullanımıyla ilgili vurgunun yapıldığı kısımlar bulunmaktadır. Aşağıdaki metinde geçen "adam gibi öldür" ifadesiyle güçlü olan insani eylemlerin adamlar tarafından yapıldığı bilinci gözler önüne serilmektedir. Bayan Siyah'ın bu söze dikkat çekip üzerinde durmasıyla Saral, aslında toplumsal bilinçaltı dilimizde eril söylemin var olduğuna vurgu yapmaktadır.

"BAYAN YEŞİL

Bizi kaçırdın anladık, bırakacaksan bırak, öldürecekse adam gibi öldür.

BAYAN SİYAH

Kadın olduğum için adam gibi öldürmem zor olacak biraz..." (Saral, 2012, s. 55-56).

Fransız feminist kuramcılar Luce Irigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva'ya göre erkeğin merkezde yer alma düşüncesi, özellikle dil desteği ile sağlanmaktadır. Erkek, dilsel bir egemenlik kurarak dünyayı elde etme düşüncesine sahiptir. Dil düzleminde yer alan simgesel söylem, erkek egemen bir anlayışla somutlaştırılan bir araçtır. Simgesel söylem tamamen erkek eliyle oluşur. Erkek, her şeyi kendi algıladığı çerçevede aktarır ve toplumda yaşayan herkes -buna kadınlar da dahil olmak üzere- bu algılayış doğrultusunda dili oluşturur.

Fransız feminist teorisyenler, kadınların kendilerini ifade etmede mevcut olan eril dilin bilincinde olmalarını belirtmişler ve kadınların bilinçlendikten sonra bir araya getirici bir dilin kurulması gerektiği görüşünü öne sürmüşlerdir. Egemen olan eril dile karşı kadınların alternatif bir dil yaratma düşüncesi, bilinç yükseltme çalışmaları ile somutlaştırılabilmektedir. Bu doğrultuda yola çıkan Feminist Tiyatro da bilinç yükseltme gruplarıyla yaptığı çalışmalarda var olan eril dile karşı farkındalık yaratmasını amaçlamaktadır. Saral'ın *Bir Kadın Uyanıyor*, *Kadın Masalları* ve *Otobüs*

adlı oyunlarında görüldüğü üzere eril dil üzerinden vurgu yapılmakta ve erkek egemen dil yapısının değişmesi açısından kadınlar bilinçlendirilmektedir.

4.2. ERKEK TİPİ

Beş Kadın oyununda yer alan kişiler arasında yalnızca bir erkek bulunmaktadır. Bu erkek, tek bir kişiyi temsil etmemekte, kadınların kocalarını tek bir oyuncunun oynadığı görülmekte ve bu oyuncunun kişiliğine dair ayrıntılara girilmemektedir. Bu da erkek tipinin oyunda figüratif olarak kullanıldığının göstergesidir.

Kadın Masalları oyununda kadın kahramanların yanı sıra Masal ve Masalcının yardımcısı olarak iki erkek tipi karşımıza çıkmaktadır. Bu iki erkek, oyunda bulunan masallardaki erkek tiplerini de canlandırmaktadır. Bu durum oyunda erkek rollerine çok fazla önem verilmediğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Oyunda var olan Masal ve Masalcının yardımcısı da doğrudan bir karakter oluşturmamaktadır. Oyundaki kadınların hikayesini anlatma sürecinde destekleyici rol olarak çizilmişlerdir.

Kadın Doğum'da yazar, oyunun başında bütün erkek rollerini aynı oyuncunun oynayabileceğini belirtmektedir. Bu sebeple oyunda erkeklerin değil, kadınların önemine bir vurgu yapılmıştır. Oyunda yer alan erkek rolleri çok iyi tanıtılmamış, yüzeysel olarak aktarılmıştır.

Otobüs oyununda ise oyunun başından sonuna kadar yalnızca bir erkek tipi yer alır. Bu erkek, otobüsün şoförüdür. Şoför, yalnızca Bayan Kırmızı'nın eniştesi olarak ele alınmıştır. Metinde geçen diyaloglar arasında konuşmasına rastlanılmaz. Sadece Bayan Kırmızı'nın onun hakkındaki konuşmaları yoluyla tanıtılır.

Yukarıda bahsedilen oyunlara bakıldığında Feminist Tiyatro'nun erkek egemen merkezli geleneksel tiyatro anlayışını reddettiği görülmektedir. Oyunlarda kadın tiplerine ağırlık verilmiş, anlatılan meseleler kadınlar üzerinden aktarılmıştır. Erkekler ya figüran olarak veya etkisi sınırlı sayıda olan tipler olarak çizilmiştir. Yukarıda bahsi geçen oyunların dışında kalan oyunlarda ise erkek figürüne hiç yer verilmediği gözlemlenmiştir.

4.3. OYUNLARDA İŞLENEN TEMALAR

4.3.1. Aile Baskısı

Bir Kadın Uyanıyor'da Alev'in de üzerinde çoğu kadının yaşadığı gibi bir baba baskısı vardır. Bu baba kendisini evliyken de bekârken de rahat bırakmaz. Evli olduğu zaman kocasının onu aldattığını babasına anlatınca babası evini terk etmemesi gerektiğini söyler ve ona müdahalede bulunur. Gençlik çağında birileriyle eğlenmek istediğinde ise babası izin vermez. Babasından korkan Alev, onun sözünden çıkamaz. Alev'in baba korkusu sadece burada değil, otuzlu yaşlarında meyhaneye gittiği zaman da devam eder. Alev tatile gittiği zaman bile babasının korkusu hala üzerindedir.

Uykudan Önce'de oyundaki kadınlar, kendi aralarında konuşurlarken sürekli babalarının gelip onları dinlemesinden ve onlara kızmasından korkmaktadırlar. Oyunda Şengül'ün arkadaşı olan Aysel'in şu konuşması ailede baskın olanın erkek olduğunun ve kadınlara şiddet uyguladığının ciddi bir göstergesidir:

Biz de babamızdan korkardık, ama bir sebebi vardı. Bizimki annemi, ablamı, beni sıra dayağına çekerdi. Osman'a hiç bulaşmazdı ama koçum benim, aslanım der dururdu rahmetli. Ama sizinkinin bir şey yaptığı yok Allah için... Yani fiziksel olarak diyorum... Ön dişlerim neden kırık biliyorsun. (Saral, 2006, s. 82).

4.3.2. Namus

Bir Kadın Uyanıyor'da Alev'in anne ve babasının kendi hakkında düşünceleri dikkat çekmektedir. Anne ve babalar, kız çocuklarının biriyle cinsel ilişki yaşaması halinde kirlendiğini, namusunun lekelendiğini düşünürler. Feminist Tiyatro bu görüşün karşısında yer alır ve cinsel ilişki yaşamanın kadının arzusu dâhilinde olduğunu belirtir.

Anneme göre, dil öğrenmeli, müzik eğitimi almalı, oturmayı kalkmayı iyi becermeliydim. Ama saflığım bozulmamalıydı, kirlenmemeliydim. Babama göre ise güçlü olmalı, tuttuğumu koparmalı, erkek gibi davranabilmeliydim. Ama yine saflığım bozulmamalıydı ve kirlenmemeliydim. Gördünüz mü? Hiçbir çelişki yok. Anahtar kelime şu: kirlenmemek! (Saral, 2006, s. 26)

Otobüs'te kadınlar, yolculukları sırasında devamlı olarak Bayan Beyaz'ın ağlama sesini duyarlar. Tüm yolcular Bayan Beyaz'a ne olduğunu merak ederler. Bayan Kahverengi merakını yenik düşer ve Bayan Beyaz'ın teyzesi Bayan Gri'ye ne olduğunu sorar. Namus konusu oyunda ilk kez burada ortaya çıkar.

BAYAN KAHVERENGİ

(Bayan Gri'ye) Kardeş kusura bakma, merakımı hoş gör ama nesi var bu kızımızın?

BAYAN GRİ

Sıkıntısı var biraz.

BAYAN KAHVERENGİ

Vah yavrum! Nereye götürüyorsun peki?

BAYAN GRİ

Köye, evine götürüyorum.

BAYAN YEŞİL

Bir hastaneye götürseniz daha iyi olmaz mıydı?

BAYAN GRİ

Hasta demedim ki, sıkıntısı var dedim.

BAYAN KIRMIZI

Baksanıza içi acıyor belli ki. Ay üzerime vazife değil biliyorum ama aşk acısı mı çekiyor acaba?

BAYAN GRİ

Ne aşkıymış? Evli o.

BAYAN KIRMIZI

Eyvah! Kocasını mı öldü yoksa?

BAYAN GRİ

Hayır.

BAYAN PEMBE

Boşanıyorlar mı?

BAYAN GRİ

Hayır. Olur mu hiç? Boşanmak yoktur bizim âdetlerimizde.

BAYAN MAVİ

(Canı sıkkın) Kocan geri göndermezse tabii baba evine. Âdeti batsın.

BAYAN TURUNCU

Bu kızını geri gönderdiler değil mi? Ne oldu peki? Namus meselesi mi? Hissetmişim. (Saral, 2012, s. 29-30).

4.3.3. Kadına Yönelik Şiddet

Yedi Kadın'da kadınların ilk regl deneyimlerini anlatmasından sonra Sevgi de kendisiyle ilgili bir anısını anlatır. Onun anlattığı bu anı, kadınların veya eşcinsel bireylerin toplumda tacizle, tecavüzle her an karşılaşabileceklerine bir örnek niteliğindedir.

SEVGİ

Ay, bir regl anısı da ben anlatayım bari. Yanık tenli, kıvrıkcık saçlı, harika bir oğlan çocuğuydum. Bir akrabamız var, ne zamandır bana alıkıyor, ben de ona. Bir gece ailecek bize geldiler. Misafirler içerdeyken, herifçioğlu beni bir kenara sıkıştırıp üzerime abanıverdi. Ben daha ne olduğunu anlamadan işini bitirdi. İlk sefer tabii, benim göt dayanmamış kanıyor. Misafirlerin içinde ayağa kalkmamla oturmam bir oldu. Koltuk hep kan. Ablam nasılsa durumu fark etmiş, beni bir kenara itti, o geçti oturdu yerime. Misafirler gidinceye kadar da oturduğu yerden kalkmadı. Herkes gittikten sonra bütün gece ağlaya ağlaya koltuğu temizledi. Canım ablam, o gün hayatımı kurtardı. Annem sorunca da suçu üstüne aldı. Adet gördüğünü söyledi. Çok sürmedi, ben de evden kaçtım zaten. (Derin bir sessizlik olur.) Sizin anlattıklarınıza pek benzemedi tabii. İlk kandan aklıma geldi. Biraz da benzettim. (Özgür'e). Bu da ilk kan ama, değil mi? (Saral, 2005, s. 39-40).

Bu oyunda ayrıca kadına şiddet konusu da yer almaktadır. Ataerkil bir bilinç yapısına sahip olan ve devamlı olarak ayrımcılık yapan Neriman, oyun boyunca eşini överek anlatır. Bir süre sonra o da açılır ve eşinden şiddet gördüğünü Nergis' e itiraf eder. Ancak bu olayı anlatırken bile eşini suçlamaz ve Nergis'i kimseye anlatmaması için tembihler. Neriman'ın yaşadığı aile içi şiddet aslında Türkiye'de birçok kadının yaşadığı ve söylemekte çekindiği en önemli sorundur:

NERİMAN

Engin! Engin de izliyor mudur acaba? Kim bilir nasıl kızacak bana?

NERGİS

Kim? Engin mi? Ayol o kuzu gibi çocuk mu kızacak? Güldürme beni.

NERİMAN

Tabii tabii, kuzu gibidir.

NERGİS

Ne geveliyorsun sen?

NERİMAN

Yok bir şey.

NERGİS

Var bir şey belli, hadi anlat.

NERİMAN

Nergis kapatalım bu konuyu.

NERGİS

Niye korktun o zaman? Bir şey mi oldu?

NERİMAN

Tartıştık biraz.

NERGİS

Nasıl tartıştınız?

NERİMAN

Canım, her evde olduğu gibi işte.

NERGİS

Bağırdı mı sana?

NERİMAN

Ben de bağırdım ona.

NERGİS

Küfür mü etti?

NERİMAN

Etti.

NERGİS

Neriman, kötü bir şey yapmadı değil mi? Dövdü mü yoksa?

(Neriman başıyla onaylar. Nergis öylece bakabilir.)

NERİMAN

Nergis, önemli değil. Üzülme tamam mı? Bir kez oldu sadece. Bir daha olmaz.

Sanmam. Kötü biri değil aslında. Askere gitmeden önce çok gergindi. Bana patladı

işte. Özür diledi ama. O da çok üzüldü. Hem barıştık zaten. Nergis kimseye anlatmazsın değil mi? (Saral, 2005, s. 48).

Yine *Yedi Kadın* oyununda aralarda arama-kurtarma sesleri duyulmaktadır. Bu sesler her duyulduğunda ise kadınlardan biri ortadan kaybolmaktadır. Seslerin kesilmesinden sonra Elif baygın bir şekilde yerde yatmaktadır. Yine böyle bir durum yaşandıktan sonra Elif'in şu sözleri kadınların yaşadığı şiddete dikkat çekmektedir:

"ELİF

Her tarafım nasıl da ağrıyor. Dayak yemiş gibiyim... Kocamdan... Ya da bıçaklanmış gibi sokak ortasında... Ama ben evli değilim ki..." (Saral, 2005, s. 53).

Bir Kadın Uyanıyor'da kadınların evlendikten sonra yaşadığı birçok soruna Alev tercüman olmaktadır. Evliliğinin ilk günlerinde mutlu günler geçiren Alev, bir süre geçtikten sonra kocasının değiştiğini fark eder. Elinden hiçbir şey gelmediğini düşünerek sadece kadınlık görevini yapmaya çalışır. Alev, aldatıldığını bildiği halde toplum karşısında kendisini korumak için evliliğini yürütür. Meyhaneye gittiğinde birkaç kişinin ona laf atması ile evli olduğunu söyler; fakat aslında o evlilik çoktan bitmiştir. Alev'in amacı evliyim diyerek kendini başka tehlikelerden kurtarmaktır. Sadece Çarşamba'da iken değil, İstanbul'dayken bile yüzüğünü çıkarmaz ve kendisini dul olarak adlandıramaz.

Eşinden ayrı olarak yaşadığı halde evliliğini yürütmeye devam eden Alev, boşanma davasını açmasını “erkek olduğu için” eşinden bekler. Fakat daha sonra kendine güvenerek boşanma davasını kendi açar. Dava açtıktan sonrada kadının peşini sorunlar bırakmaz. Eşinden nafaka isteyen Alev, sadece eşi ile değil, mahkeme ile de nafaka alabilmek için mücadele eder. Mahkeme adeta kadının değil, erkeğin yanındadır. Uzun süren davadan sonra nihayet Alev eşinden boşanır; ama durumu gayet iyi olan eşinden nafakayı alamaz.

Beş Kadın'da kadınların muhafazakar bir toplumda yaşadığı sıkıntılar görülmektedir. Evlendikten sonra başını örten Elif'in hikayesi, kadının erkek baskısı dolayısıyla kendi bedeniyle ilgili karar veremeyecek durumda olmasına örnek teşkil etmektedir:

ŞÜKRAN

Neden kapandın?

ELİF

Bir gün rüyamda yüzüne nur düşmüş bir yaşlı dede gördüm. Kapanmamı o tavsiye etti. O rüyadan sonra yüreğime bir huzur doldu. Ertesi gün örttüm başımı.

SEMRA

Peki ya kocan ne dedi?

ELİF

O zaten inançlı bir insandı.

BANU

O mu istedi örtünmeni?

ELİF

Ne oluyor size, ben yalnızca başımı örttüm. Tarikatçı falan olmadım. Bakın işte geldim sizi görmeye. Siz yine benim arkadaşınısınız. Ben size niye

kapanmıyorsunuz diye soruyor muyum? Siz istediğiniz gibi yaşayın, bırakın ben de istediğim gibi yaşayayım.

AYŞE

Hayatım biz de bunu merak ettik zaten. Eğer sen istediysen...

ELİF

En iyisi size baştan anlatayım. (Ayağa kalkar ve sahnenin köşesine gider. Yanına kocasını oynayacak olan oyuncu yerleşir. Elif'in konuşması boyunca oynadıkları sözsüz oyundan anlarız ki Elif'in hikayesi hiç de anlattığı gibi değildir.) Bundan dört yıl önce evlendiğimde başım açıldı benim. Kocamsa dini bütün bir insandı. Aslında evlenirken biraz çekinmedim değil; ama bana asla baskı yapmayacağına söz verip beni ikna etti. Gerçekten de evlendikten sonra öyle oldu. Kendisinden hiçbir baskı görmedim. Mini eteğimi giydim, mayomu giydim, askılı bluzumu giydim, hiçbir şey demedi. Bir yıl kadar sonra ben o rüyayı görüp başımı örtünce çok şaşırıldı. Hatta önce istemedi. 'Sen alışık değilsin sıkılırsın' dedi. 'Benim için yapıyorsan sakın yapma' dedi. Ama ben ona Allah aşkı için bunu yaptığımı söyleyince de beni rahat bıraktı. Yok canım, benim kocam kadar anlayışlı bir insan yoktur dünyada. Bir kere inancından dolayı nur var adamın yüzünde. Bakmaya doyamazsınız. Çok şanslıyım canım ben. Annem derdi zaten; kadir gecesi doğmuşum da ondan bu kadar şanslıymışım. (Saral, 2013, s. 20-21).

Elif'in yukarıda geçen konuşması gerçeği yansıtmamakta, kocasının yaptığı baskının üstünü örtbas etmektedir. Bu şekilde gerçeği çarpıtmasının sebebi kadınların erkeğe karşı boyun eğmesinden fakat bunu çevresiyle paylaşamamasından kaynaklanmaktadır. Ancak oyunun sonunda Feminist Tiyatro'nun amacı çerçevesinde bir aydınlanma yaşanmakta ve Elif gerçeği şöyle itiraf etmektedir:

“ELİF

Ayşe, yalan söyledim ben. Başımı kocam bana kapattırdı. Hem de zorla, baskıyla. İki kere dayak yedim ve dayanamadım.” (Saral, 2013, s. 29).

Banu'nun hikayesinde anlatılan bazı erkeklerin kadınları sadece manevi anlamda değil maddi anlamda da sömürdüklerinin bir göstergesidir. Daha önce buna benzer bir durum yaşamış olan Banu, önceki yaşadıklarından bir ders almamış gibi görünmektedir. Ancak oyunun sonunda o da diğer kadınlar gibi gerçekle yüzleşmekte ve bunu dile getirmektedir:

“BANU

Beni seviyormuş. Palavra. Ona döktüğüm parayla bir düzine erkeği kendime aşık edebilirdim.” (Saral, 2013, s. 29).

Uykudan Önce'de Aysel sigara içmek için camı açar ve bir sapığın dışarıda olduğunu görür. Aysel, çığlık atarak kızları yanına çağırır, kızlar gelince de yatağın bir köşesinde tetikte beklemeye başlar. Bu sırada sapık, camı tıklatır. Kızlar ise camı açıp çığlık atmaya başlarlar. Her biri sapığı tanıdıkları birine benzeter. Ama kim olduğunu kesin olarak tespit edemezler. Ancak sapığın çevrelerinden biri olduğunu düşünmeleri burada dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Bu, kadınların yaşadıkları her yerde erkekler tarafından rahatsız edilme ihtimali olduğunun ve her kişiye bu tedirginlikle yaklaştıklarının bir göstergesidir.

Düş Dostları'nda *Düş Dostu*'na güvenmeyen Nazlı, polis çağıracağını iddia eder ama *Düş Dostu* yalnız yaşayan bir kadının aslı bir polis çağıramayacağını öne sürer. Bu durum kadınların ne kadar güvensiz bir konumda olduklarının bir göstergesidir.

NAZLI

Sen kaçık mısın be kadın? Çık evimden yoksa polis çağırırım.

I. DÜŞ DOSTU

Neredeydim ben? Hah Türkiye'de. (Cebinden bir kitapçık çıkarıp karıştırır.) 231. Sayfa, p, p, p, pezevenk, pipi, piston, porno, hah polis. 'Türkiye'de polis fobisi çok yüksek düzeydedir. Yalnız yaşayan bir kadın asla evine polis çağıramaz. Faili meçhuller, uğrayabileceği tacizkar davranışlar...'

NAZLI

Ne okuyorsun?

I. DÜŞ DOSTU

Düş Dostları El Kitabını.

NAZLI

Bana bak, şimdi çağırıyorum polisi, çek git.

I. DÜŞ DOSTU

Yok, gitmeyeceğim, ben el kitabımıza güveniyorum.

NAZLI

Demek öyle, görürsün sen.

I. DÜŞ DOSTU

Görelim bakalım.

NAZLI

(Telefonu eline alır ama hiç kimseyi aramaz.) Eee ne diyeceğim ben şimdi polise? İmdat, çabuk yetişin. Evimde bir Düş Dostu örgütü üyesi var. Bunların amacı yalnız yaşayan kadınları yalnız bırakmamakmış. Kurtarın beni. Dadidadidadi. İşte polis geldi. Hayır, ambulans göndermişler. Böyle konuşursam deli zannederler tabii. Ne yapıyorum ben? Bu bir rüya canım, neden bu kadar sinirleniyorum? (Saral, 2013, s. 93).

Kadın Doğum oyununda kadınların gördüğü erkek baskısı dile getirilmektedir. Kadınlar, kendi düşüncelerinden ziyade kocaları ne der, telaşı içindedirler. Bu da büyük bir psikolojik baskının olduğunu gözler önüne sermektedir.

GÜLBEN

Doğuruyor ayol bu.

AHSEN

Uzan şöyle, uzan çabuk.

TÜLİN

Uzanamam, doğuracağım sanki ama burada olmaz, ben İngiltere'ye gidecektim.

Doktorum var benim orada. Mister Steel!

GÜLBEN

Kes artık sesini de uzan. Çıkarın üstündekileri. Sıcak su getirin!

NALÂN

Ne yapacaksınız?

GÜLBEN

Ne bileyim? Filmlerde öyle derler ya.

TÜLİN

Berk çok kızacak.

HANDAN

Sen manyak mısın be kadın? Bırak artık kocanı, kendini düşün biraz da. Doktor geliyor mu? (Saral, 2013, s. 136-137).

4.3.4. Toplumsal Baskı

Toplumda erkek çocukların değerli görülüp kız çocukların istenmemesi konusuna *Yedi Kadın* oyununda değinilmiştir. Oyundaki kadınların aileleri tarafından bu baskıya maruz kaldıkları görülmektedir.

BARIŞ

Hiç böyle düşünmemiştim. Babam hep bir erkek çocuğu olsun istemiş, ben doğduğumda küsmüş anneme. Annem de bana erkek adını koymuş babamın gönlünü alsın diye. Hem de barışmak istemiş babamla. Barış bizi barıştırır diye düşünmüştüm. Bu arada neden barış hareketi gönüllüsü olduğum da anlaşıldı. Adım

Bariş olduğu içinmiş demek. Kızımın adı da Özgür, adaşın yani; ama açıkçası sana benzesin istemem. (Saral, 2005, s. 55).

Oyunda Bariş'in söylediklerinin üzerine Elif de kendisi için aynı durumun var olabileceğini söylemektedir. Bunun yanında sırf kız çocuğu olduğu için özgürce büyüyemediğini, baskı altında çocukluğunun geçtiğini aktarmaktadır.

"ELİF

Ben de çok sıkıldım. Öyle çok sıkıldım ki büyürken, sırf kız olduğum için. Doğarken istenmeyenlerden miydim acaba? Bunu mutlaka anneme sormalıyım. Eve gitmek istiyorum artık." (Saral, 2005, s. 59).

Bir Kadın Uyanıyor'da kadının sadece evlilik sorunları değil, toplumsal sorunları da ele alınmıştır. Özellikle kadınların modellere özendirilmesi oyunda konu edilmiştir. Alev, gençliğinde dergilerdeki modellerin üzerindeki elbiseleri seçip bunları diktirdiğini anlatırken hiçbir zaman kendi üzerinde o modellerde durduğu gibi durmadığını, hiçbir zaman o modellere benzeyemeyeceğini anladığını söyler.

Oyunda kadınların toplum tarafından ötekileştirilmesinden de söz edilmiştir. Kendisiyle dans etmek isteyen gencin teklifini geri çeviren Alev, gence "Ben senin bildiğin kızlara benzemem, tamam mı? (Seyirciye...) O kızlar da neye benziyorsa artık?" diyerek bu ötekileştirmenin örneğini vermektedir.

Beş Kadın'da Ayşe'nin arkadaşları eve girdikten sonra aralarında geçen diyaloglarda kadınların günlük hayatta karşılaştıkları sıkıntılar göze çarpmaktadır:

“ŞÜKRAN

Ne yapayım? Hangi durakta buluşacağımızı unuttum. Kolaydı sanki. Üç tane çocuğu hazırla, yedir doyur, üstlerini giydir, sonra baksın diye kayınvalideye götür. Üstüne üstlük onun dırdırını dinle. Kafa mı kalıyor insanda.” (Saral, 2013, s. 18).

Yukarıda geçen konuşmanın devamı ise şu şekildedir:

“AYŞE

Üç tane mi?

BANU

Ne sandın? Biz daha birini beceremedik, hanımefendi dördüncüyü de aradan çıkarıyor. Nüfus sayımında memurun yüzüne nasıl bakacak bilmiyorum.

AYŞE

Banu haklı ama. Üç tanede dursaydın bari.

ŞÜKRAN

Üç kızım oldu, oğlan arıyorum.” (Saral, 2013, s. 18-19)

Kadınların bu konuşması ataerkil toplum yapısının bir göstergesidir. Ataerkil toplumlarda kadınların erkek çocuk doğurması önem taşımakta, eğer bir kadın erkek çocuk doğuramıyorsa türlü baskılara maruz kalmaktadır. Oyundaki bu diyaloglar kadınların yaşadığı bu soruna değinmektedir.

Şükran’ın erkek çocuğu olana kadar çocuk doğurmasıyla ilgili şu diyaloglar görülmektedir:

SEMRA

Neden doğurup duruyorsun?

BANU

Kedileri çok severdi ya ondan. Onlar gibi yaşamaya karar vermiş.

ŞÜKRAN

Bırak artık dalga geçmeyi. Çocukları çok seviyorum. Kocam da öyle. (Ayağa kalkar ve sahnenin bir köşesine gider. Yanına kocasını oynayacak olan oyuncu yerleşir. Şükran’ın konuşması boyunca oynadıkları sözsüz oyundan anlarız ki Şükran’ın hikayesi hiç de anlattığı gibi değildir.) Liseyi bitirdikten sonra

üniversiteye devam etmedim biliyorsunuz. Bizim mahalleden Ahmet'le evlenmeye karar verdim. Çocukluğumdan beri tanırdım onu. Önceleri o bana aşıkı; sonra benim de gönlüm kaydı. Zengin bir çocuk değildi ama çalışkandı. Ben de çalışmaya karar vermişim. Ama daha evliliğimizin ilk aylarında hamile kalınca çalışmadım. İlk haberi duyduğunda çok sevindi. Bana altın bir kolye alıp geldi. Sonra iki yıl kadar hamile kalmadım. Ama ikinci bir çocuk da istiyorduk. İkinci hamile kalışımı daha da büyük bir sevinçle karşıladı. İkinci daha memedeyken üçüncü hamilelik biraz sürpriz oldu doğrusu. Ben aldırmayı düşündüm ama o engel oldu. 'Paramız yok; ama olsun. Biz onu sevgimizle büyütürüz' dedi. Dördüncü bebekte doğrusu ben söylemeye çekindim ama o kendisi anladı. 'Sevgilim sen hamilesin galiba' dedi. Ben utana sıkıla cevap verdim. O ise canını veren Allah elbet rızkını da verir, sen üzme tatlı canını demesin mi? Bu adam çocukları çok seviyor. Ben de hem çocukları hem onu seviyorum. (Saral, 2013, s. 23-24).

Oyunda yer alan oyun kişilerinden biri de Semra'dır. Semra'nın hikayesi ise kendisinden yaşça büyük birisiyle evlenmiş olmasıdır. O, bu durumu toplum tarafından yargılanmamak için normalleştirmekte ve gerçeklerin üstünü kapatmaktadır.

AYŞE

Evlendikten sonra da gezebiliyor musun bari?

SEMRA

Hem de nasıl.

ŞÜKRAN

Kocan zenginmiş diye duydum.

SEMRA

Çok zengin.

ELİF

O yüzden mi evlendin?

SEMRA

Hayır canım. Onu çok seviyorum.

BANU

Ben sizin nikah resimlerinizi görmüştüm. Bana biraz yaşlı gibi geldi.

SEMRA

Ay o gün çok ağır hastaydı. O yüzden resimlerde olduğundan çok yaşlı çıkmış. Aslında aramızda biraz yaş farkı var ama o kadar dinç bir adam ki ben bile onun hızına yetişemiyorum. (Ayağa kalkar ve sahnenin bir köşesine gider. Yanına kocasını oynayacak olan oyuncu yerleşir. Semra'nın konuşması boyunca oynadıkları sözsüz oyundan anlarız ki Semra'nın hikayesi hiç de anlattığı gibi değildir.) Ben üniversitede çok gezdim tozdum ve sonunda evlenip durulmaya karar verdim. Babamın arkadaşlarından birinin benimle evlenmek istediğini duyunca çok güldüm. Ama yine de bir kereliğine çıkalım diye kabul ettim. Bir baktım adam yemeyi içmeyi, gezmeyi tozmayı benden çok seviyor. Öyle dinamik, öyle enerjik ki... Üstelik de çok zengin. Ben de zaten artık durulmaya karar vermişim, evlenmeyi kabul ettim. Evlendikten sonra beni paraya boğdu. Çok da bonkördür, bu arada benim hayatım sakinleşeceğine iyice çılgınlaştı. En geç üç ayda bir tatile çıkarıyor beni. Artık görmediğim memleket kalmadı. Geçen ay 'Çok yorgunum, lütfen yılbaşını evde baş başa geçirelim' diye ısrar ettim. Kabul ettiremedim. 'Haydi, yılbaşında Paris'te Moulin Rouge'da yer ayırttım, gidiyoruz'

dedi. Ah çocuklar bilseniz gezmekten, dans etmekten, para harcamaktan yoruldum artık. (Saral, 2013, s. 24-25).

Semra'nın kendisinden oldukça büyük biriyle evlenmek zorunda kalması kadınların yaşadığı sorunlardan biridir. Oyunda Semra, bunu her ne kadar büyük bir meseleymiş gibi dillendirmese de oyunun son kısmında şu sözleriyle sorun yaşadığını sezdirmektedir:

“Semra

Her evde tatsızlık olur şekerim. Üzme kendini. Aslında ben de aradığım şeyi buldum diyemem.” (Saral, 2013, s. 29).

Oyunda yer alan bir diğer kişi ise Banu'dur. Banu, her ne kadar diğer kadınlara göre daha modern ve kadın kimliğinin daha farkında olan biri olarak seyircinin karşısına çıkmaktaysa da yaşadıklarından ders almadığı görülmektedir:

ELİF

Eski kocanla aran nasıl? Görüşüyor musunuz?

BANU

Hayır, şeytan görsün yüzünü.

SEMRA

Seninle paran için evlenmişti değil mi?

BANU

Evet.

SEMRA

Ben sizi bir kere Divan Oteli'nde görmüştüm. Ve o an anlamıştım öyle bir tip olduğunu.

BANU

Ben salak olduğum için bunu çok geç anladım. Ama artık akılandım. Ve sonunda gözü paramda değil de bende olan bir erkek buldum kendime. Bu yaz evlenmeyi düşünüyoruz.

AYŞE

Ah canım, ne güzel.

ŞÜKRAN

Vallahi çok sevindim. Hayatın bir düzene girer artık.

ELİF

Allah yüzüne gülmüş sonunda.

SEMRA

Ay susun da anlatsın. Kim bu adam? Nerede tanıştın?

BANU

(Ayağa kalkar ve sahnenin bir köşesine gider. Yanına kocasını oynayacak olan oyuncu yerleşir. Banu'nun konuşması boyunca oynadıkları sözsüz oyundan anlarız ki Banu'nun hikayesi hiç de anlattığı gibi değildir.) Geçen yaz işlerden çok bunalıp Kemer'e bir tatil köyüne gittim. Şeref orada animasyon grubunda çalışıyordu. Çok hoş ve yakışıklı bir çocuktur. O da beni gözüne kestirmiş herhalde, sürekli beni eğlendirmeye çalışıyordu. Bense yeni bir aşk ilişkisine hazır değildim. Tatil bitip bürome döndüğümde masamda çiçeklerini buldum. Telefonlaşıp buluştuk. Ben de ona küçük bir hediye aldım. Kabul etmek istemedi. Zorla verdim. Ve o an onun gözü tok bir çocuk olduğunu anladım. Yaşı benden küçük olduğu için bu ilişkiyi başlarda ciddiye almadım ama o öylesine ağır başlıydı ki bu beni çok etkiledi. Her buluşmamızda bana kırmızı bir gül getiriyor, ben de ufak tefek bir şeyler veriyorum ama o her seferinde reddediyor. Onun bu gururlu yanına aşık oldum ben de işte. (Saral, 2013, s. 27-28).

Kadın Masalları'nda Kırmızı Şapkalı Kız, masalını bitirdikten sonra sıra Pamuk Prenses'e gelir. Pamuk Prenses, masalını anlatmaya başlarken üvey annesi tarafından zulüm gördüğünü anlatır. Tam bu noktada kadınlar, masalarda neden hep üvey annelerin kötü olduğunu Masalçı'ya sorarlar. Bu algının değişmesini, kadınların kendilerine ait olmayan çocuklara hep kötü davrandığı durumunun düzeltilmesini ve bu masalda üvey babanın kötü olmasını isterler:

RAPUNZEL

Masalarda üvey anneler hep çok kötüdür zaten.

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Neden peki?

MASALCI

Çünkü onlar gerçek anne değildirler. Gerçek bir annenin doğuştan sahip olduğu annelik sevgisine sahip değildirler. Öz anneyle üvey anne farklıdır.

KÜLKEDİSİ

Yani biz kadınlar kendimize ait olmayan çocuklara kötü mü davranırız?

MASALCI

Her kadın böyle davranmaz elbette; ama çoğunlukla...

RAPUNZEL

Neden hiç kötülüğüyle meşhur bir üvey baba yok masallarımızda?

YARDIMCI

Olur mu ya öyle şey? Kötü üvey babaymış...

PAMUK PRENSES

Evet olur. Ben öykümde üvey anne değil üvey baba olmasını istiyorum, tamam mı?

Hemen değiştirin. (Saral, 2013, s. 45).

Pamuk Prenses, öyküsüne anlatmaya devam ederken aklına yatmayan şeyleri dile getirir. Aslında burada dile getirdiği şeyler kadınların yaşadığı sıkıntılardır. Kadınlara

toplum tarafından verilen görevler masalda da Pamuk Prenses'e verilmiştir. Pamuk Prenses bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirerek masalını değiştirir:

PAMUK PRENSES

Dinleyin, kötü üvey babam peşimde, beni öldürmek istiyor. Bırakın sizinle kalayım. Ne işiniz olursa yaparım. Çamaşır, bulaşık, ütü, yemek, sonra yer silerim.

I. CÜCE

Fena bir öneri değil bence.

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Neden bütün bunları yapıyorsun? Bırak kendi işlerini kendileri yapsınlar.

KÜLKEDİSİ

Üstelik sen bir prensessin, bu işleri yapmayı bilmezsin ki.

PAMUK PRENSES

Arkadaşlar bunu ben bile anlayamıyorum. Bu andan itibaren değil bir prenses, bir temizlikçinin bile yapamayacağı ev işlerini içgüdüsel olarak büyük bir maharetle yapmaya başlıyorum. Üstelik öyle dağınık ve pisler ki. (Saral, 2013, s. 46-47).

Düş Dostları'nda Nazlı'nın polisi arayamaması üzerine II. Düş Dostu onların yanına gelir ve I. Düş Dostu'yla birlikte Nazlı'yı örgütlemeye çalışırlar. Bu sırada aralarında yaşanan diyaloglar, kadınların toplum içerisinde devamlı olarak maruz kaldıkları durumları gözler önüne sermektedir.

"I. DÜŞ DOSTU

Ay çok zirvalaksın, gecenin bu saatinde nereye gideyim?

NAZLI

Demek siz de bizim gibi geceleri sokağa çıkamıyorsunuz. Tamamen kafayı yedim ilaç almam lazım." (Saral, 2013, s. 95).

Ataerkil toplum yapısının sorgulamadan, tamamen önyargıyla kadınları nasıl yaftaladığı da oyunda gösterilmektedir:

2. DÜŞ DOSTU

Teşekkürler. (Nazlı'ya) Aslında bütün istediğimiz seni biraz tanımak, yalnız yaşadığın dışında hiçbir şey bilmiyoruz ve tabii bir de öğretmen olduğunu.

I. DÜŞ DOSTU

Nasıl anladın sen bunu?

2. DÜŞ DOSTU

Portmantodaki sınav kağıtlarından.

I. DÜŞ DOSTU

Çok zekisin, ben fahişe olduğumu düşünmüştüm.

3. DÜŞ DOSTU

Hiç şaşırtıcı değil, yalnız yaşayan her kadının fahişe olduğu düşünülür zaten. (Saral, 2013, s. 100).

Kadın Doğum'da doktorun yardımcısı Nalân, hamile kadınların kilolarını tartarken aralarında geçen şu diyalog dikkat çekmektedir:

TÜLİN

Pardon bir şey sorabilir miyim? Nasıl oluyor da onun göbeği benimkinden daha büyük olduğu halde, benden 20 kilo daha hafif oluyor? Yoksa bu tartıda bir hile mi var?

NALÂN

(Şaşıır.) Yok canım.

TÜLİN

Buldum! Erkek tabii benimkisi. Erkek çocuk doğuracaklar daha fazla kilo almış. Kocam Berk'le beraber karar verdik, yavrumuza Berk Can adını koyacağız. Tam bir erkek olsun diye. (Saral, 2013, s. 122).

Aralarında geçen diğer konuşmalarda kadınların erkek çocuk ile kız çocuk ayrımı yaptıkları ve erkek çocuğa daha önem verdikleri anlaşılır. Odada bulunanlardan biri olan Gülben, yaşça oradakilerden daha büyüktür. Onun şu sözleri aralarında geçen konuşmalara ironik bir cevap niteliğindedir:

GÜLBEN

(Dayanamaz ve lafa karışır.) Güzelim, ayıp ediyorsunuz ama. Evladın kızı erkeği mi olur? Bakın benim iki tane kızım var.

NALÂN

Allah bağışlasın teyzeciğim.

GÜLBEN

Âmin, canım, âmin. İkisini de okuttum, ikisini de evlendirdim, iki tane de oğlum oldu şimdi. (Nalân ve Handan'a gizliden...) Ayol, görmemişin oğlu olmuş, çekmiş çükünü kopartmış. (Kadınlar Gülben'e arkalarını dönerler.) Ama olmuş böyle bir şey. Vallahi bak... Yaşanmış bir olay. Çok seviyormuş oğlunu, çekmiş çükünü kopartmış. Hayır, yani uydu şu muhabbete de o yüzden anlatıyorum. Hatta çekmiş çükünü kopartmış, sonra da alnına yapıştırmış, derler de ben o kadarına inanmam. Abartı... Ya, işte böyle bu çük olayı. (...). (Saral, 2013, 120).

Oyunda farklı etnik kökenli bir kadının odaya gelmesi diğer kadınlar tarafından yadırganır. Kadınlar, onu Kürt olduğu için istemezler:

NALÂN

Buyurun. Ne istemiştiniz?

ZOZAN

Doktora geldim.

NALÂN

Randevunuz var mı?

ZOZAN

He, vardı.

NALÂN

Siz Zozan Hanımsınız değil mi? Biz de Doktor Bey'i bekliyoruz. Buyurun lütfen oturun. Kendisi de az sonra gelir.

ZOZAN

Sağ olasın.

TÜLİN

Bu ne ayol? Ne işi var burada?

AHSEN

Hamile hayatım baksana.

TÜLİN

Onu ben de fark ettim Ahsenciğim. Üstelik kaçınıcı çocuğudur kim bilir? Dokuz tane doğurup sokaklara salıyorlar. Sonra da sokak çocuklarına bizim yardım etmemiz gerekiyor. Bunlar doğuruyor, olan bize oluyor.

AHSEN

Haklısın hayatım. Yani böyleleri genelde sigorta hastanesine falan gitmeliler.

TÜLİN

Ben bu durumu Doktor Bey gelince onunla da konuşurum. Böyle şey olmaz. Ayaktakımı da buraya gelecekse ben bir daha asla gelmem. (Saral, 2013, s. 125-126).

Otobüs, Bayan Kahverengi ile Bayan Yeşil'in sohbetleriyle başlamaktadır. Bayan Kahverengi orta yaşlı bir kadın, Bayan Yeşil ise üniversite öğrencisidir. Bayan Kahverengi, Bayan Yeşil'i çok beğenir ve oğluyla evlendirmek ister. Bu sebeple onu tanımak ister. Onun hoşlandığı şeyleri sorunca verdiği cevaplar Bayan Kahverengi'ye ters düşer. Çünkü kadınlar, kadınlara özgü işleri yapmalıdır. Yani erkek egemen toplumun kadınlara belirttiği işlerle ilgilenmelidir.

BAYAN YEŞİL

Yok canım, estağfurullah. Üniversiteden arkadaşlarla doğal kaya tırmanışı yapacağız. Onun için çıktım yola.

BAYAN KAHVERENGİ

Nasıl yani? Kayalara mı tırmanıyorsunuz? Allah, Allah! Başka işiniz gücünüz yok mu sizin?

BAYAN YEŞİL

Spor olarak yapıyoruz teyzeciğim. Üniversitede mağaracıyız da...

BAYAN KAHVERENGİ

(Şaşırır.) Ay bu işin bir de üniversitesi mi varmış?

BAYAN YEŞİL

Hayır canım, üniversitede ekonomi bölümünde okuyorum. Kulüp olarak mağara, yani hobi gibi...

BAYAN KAHVERENGİ

A benim canım kızım kayalardan, mağaralardan hobi mi olur? Tamam hobin olsun, bu çok güzel ama kız kısmının nasıl hobisi olur? Mesela ahşap boyama olur, seramik olur, sonra pasta kursu, dikiş nakış olur. Hem böyle şeyler evin barkın olunca da işine yarar. Ben karışmam tabii... Anan baban ne diyor peki bu sevdaya? (Bayan Yeşil başını çevirir, cevap vermez.) İstemiyorlar değil mi? Haklılar valla. Hangi akli başında baba ister ki kızının... (Bayan Yeşil iyice içine kapanır.) Sıkıldın sen, gel istersen böyle cam kenarına geç. (Saral, 2012, s. 15-16).

Namus meselesi ile bağlantılı olarak kadınların toplum tarafından algılanışları ortaya çıkar. Kadınlar, kendi aralarında kadınların nasıl metalaştırıldığını tartışırlar.

BAYAN MAVİ

Anlamayacak ne var? Kocasını bohçasını eline vermiş, geri gönderiyormuş.

BAYAN KIRMIZI

Saç rengi salonun perdelerine uymamış da ondan. Ne bileyim ben?

BAYAN PEMBE

Halen bu katı ve geri kalmış geleneklerin sürdüğüne inanamıyorum gerçekten. Kadını alıyorsun, veriyorsun, geri gönderiyorsun. Mal mı bu?

BAYAN TURUNCU

Maalesef bazen maldan değersiz. Ama karşı çıkmak lazım, böyle ağlamakla sorun çözülmez ki.

BAYAN KIRMIZI

Biraz alçak sesle mi konuşsak acaba? Duyulacak ayıp olacak.

BAYAN MAVİ

Ona çoktan ayıp edilmiş zaten. İsteddiği kadar ağlasın, kimsenin meme vereceği yok.

BAYAN KAHVERENGİ

Kadınlar böyledir, her zaman tevekkül ederler. Yaratılıştan böyle isyan etmezler.

BAYAN YEŞİL

Havva'nın cennetteki ilk isyanından sonra öyle bir bastırmışlar ki. Adem nasıl korktuysa artık.

BAYAN KAHVERENGİ

Böyle konuşma bak çarpılırsın. Tövbe tövbe. Havva anamız isyan etmiş. Olur mu öyle şey?

BAYAN MAVİ

Bazen oluyor, sen hiç üçüncü sayfa cinayet haberlerini okumaz mısın teyze? (Saral, 2012, s. 31-32).

Aralarında geçen konuşmalardan yola çıkarak kadın sorununa dair her birinin birbirinden farklı düşünceye sahip olduğu görülmektedir. Oyunun ilerleyen kısmında

kadın sorunun neyden kaynaklandığı üzerine konuşmaya başlarlar fakat tam olarak ortak bir noktada birleşemezler.

BAYAN PEMBE

Yakışıyor mu şimdi bu bizim gibi modern, çağdaş, cumhuriyet kadınına? Ama tabii eğitim sorunu bu. Cehalet!

BAYAN YEŞİL

Nasıl ya? Eğitilmiş olunca bitiyor mu kadın sorunu? Yapma Allah aşkına.

BAYAN PEMBE

Kusura bakma, ama ben buna kadın sorunu olarak bakmıyorum. Bu kadın, erkek hepimizin sorunu.

BAYAN SİYAH

Şu anda kocası da ağlıyor mudur sence?

BAYAN PEMBE

Bilemem. Ama ne olursa olsun kadın için de, erkek için de eğitim çok önemli.

BAYAN TURUNCU

Kesinlikle katılıyorum. Bu sorun bireyde çözülür. Dokuz yaşında bir kızım var. Daha şimdiden eğitimini çok önemsiyorum. Mecburen, okumayıp da aptal mı olsun? (Saral, 2012, s. 33-34).

Kadınlar, yolculukları esnasında Titanik adlı filmi izlerler ve film bittikten sonra filmi yorumlamaya başlarlar. Kadınlardan bazıları filmi feminist bir bakış açısıyla yorumlamakta ve bunu diğer kadınlara düşündürmektedir.

BAYAN SARI

Right. Kadınlar ve çocuklar önce bindiler filikalara. Erkekler hep gemide bırakıldı. Ölen çoğu erkek... Sarah dedi... my grandma's arkadaş Titanik'ten'.

BAYAN TURUNCU

Bir de bu mesele var tabii. Kurtarılanlar hep önce kadınlarla çocuklar. Hani burada eşitlik? Böyle olunca olmuyor ama.

BAYAN MAVİ

Niye olmuyormuş? Bal gibi de oluyor. Gemi yüzerken eşitlik var mıydı da batarken olsun. Haydi ordan.

BAYAN PEMBE

Ay biz aynı filmi mi seyrettik, siz ne diyorsunuz Allah aşkına? Rose gemide feminist mücadele başlatmak için kalmadı, sevgilisini bırakamadı.

BAYAN KAHVERENGİ

Bir de tabii o arada sevgili oldular, yattı kalktılar. Evleniriz sandı tabii. Bilemedi ki kızcağz bu gemi bataabilir. Ne yapsın? Ama bak ne badireler atlattı da, sonunda oğlan öldü kız ölmedi görüyor musun?

BAYAN YEŞİL

Öldürmeyen Allah öldürmüyor işte teyzeciğim.

BAYAN KAHVERENGİ

Gerçi ben kızın nişanlısına da acıdım biraz.

BAYAN YEŞİL

Nesine acıdın teyze? Kızı dövdü görmedin mi?

BAYAN KAHVERENGİ

Tam da dövü denemez. Tokat attı gibi oldu, ama kız da çıplak yatıp poz vermiş, resmini çizdirmiş. Onu görünce çileden çıktı tabii.

BAYAN YEŞİL

Bırak o ciğersiz be teyzeciğim. Gördün işte nasıl atladı filikaya, korkak. Kendinden başkasını düşünmeyen şerefsizin teki o adam.

BAYAN KAHVERENGİ

Öyle öyle de ben biraz tuhaf oldum işte. (Konuyu değiştirir.) Peki bu kız feministmiymiş yani, onu ben anlayamadım.

BAYAN PEMBE

Ne alakası var? Değil tabii.

BAYAN TURUNCU

Tamam değil belki, ama oldukça güçlü, feminizan bir jest yapıyor. Kadınlar filikaya bindirilirken o bunu reddediyor. Erkeklere verilmiş bir hakkı kullanıyor, gemide kalıyor. (Saral, 2012, s. 38-39-40).

Bu konuşmaların sonrasında Bayan Siyah, şoförü otobüsten indirir ve otobüsü kaçıtır. Bayan Beyaz hariç otobüste olan kadınların ellerini bağlar. Onlarla bir oyun oynayacağını ve eğer oyunu kaybeden olursa onu öldüreceğini söyler. Oyunun amacı herkesin çok önemli bir sırrını açık etmesidir. Oyuna ilk olarak Bayan Sarı'yla başlar. Bayan Sarı, yabancı bir akademisyendir. Yazmış olduğu tezin çalıntı olduğunu itiraf eder. Sevgilisine ait olan tezi kendi adıyla bastırıldığını söyler. Bunu yapmasının sebebinin o tezde emeğinin olduğunu düşünmesidir. Ancak bu emek, akademik anlamda değildir. Onun düşüncelerinde de erkek egemen toplum yapısının kadının bilinçaltına nasıl işlediği görülür.

BAYAN SARI

O tezde benim de hakkım vardı, diyorum sana.

BAYAN TURUNCU

Fikirler sana aitti mutlaka.

BAYAN SARI

Hayır, ama yediği bütün yemekler bana aitti. Rahat çalışması için her şeyi yaptım, her şeyi. Bulaşık, çamaşır, hatta ütü bile. Nedense böyle olması gerektiğini düşündüm. Başarılı erkeğin arkasındaki kadın olacaktım, ama hikayeyi tersine çevirdim, bunu başardım. (Saral, 2012, s. 54-55).

4.3.5. Kadın Fizyolojisine Yaklaşım

Yedi Kadın oyununda kadınlar, öncelikle kendilerini tanımak için sorular sorarlar. Aralarında geçen diyaloglar kadınların toplum içerisinde yaşadığı sorunları gözler önüne sermektedir. Kadınların biyolojik olarak yaşadığı regl olma durumu, toplum

tarafından ayıplandığı için başka tabirlerle dile getirilmektedir. Oyunda dikkat çeken noktalardan biri budur:

ŞİLAN

Ölenin yedisini yaparlar bizde. Kuran okunur ruhları için. En hüznü gündür. Ağıtlar yakılır. (İrkilir.) Ölmüş olmayalım sakın.

ÖZGÜR

Aman canım, ne ölmesi! Biz de mesela, okuldaki kızlarla "Ayşe Tatile Gidince" yedisini yapardık.

ELİF

Bir dakika. Anlamadım.

SEVGİ

(Güler.) Ben anladım.

ÖZGÜR

Yani "halası gelince" yedisini yapardık.

ŞİLAN

(Güler.) Welleh, min jî fem kir. (Vallahi ben de anladım.)

ÖZGÜR

Bravo. Yani güzelim, bak iyi dinle anlayacaksın, bladi meri durumundayken...

BARIŞ

(Güler.) Ben de anladım.

ÖZGÜR

Bak herkes anladı artık, hadi zorla biraz. Tamam ulan, sana bir ipucu daha, anavatan kan ağlıyor...

NERİMAN

(Güler.) Allah seni kahretmesin.

ÖZGÜR

Bu sefer başaracağım... Saha çamurlu... renkli misafirim var... Olmadı mı? Üstüm geldi... vurgun yedim...

NERGİS

(Güler.) Yeter ama Özgür.

ÖZGÜR

Pes edemem Nergis Abla. Şimdi olmaz.

ELİF

Ne diyorsun sen? Uğraşma benimle. Üzerimde bir ton yük var zaten.

ÖZGÜR

Şimdi ne dediğimi anlayacaksın. Makinem bozuldu... raporluyum... çiçekler açtı... (Saral, 2005, s. 34-35).

Oyunda regl olma konusu sadece bununla sınırlı kalmamaktadır. Genç kızların regl olduktan sonra annelerinden dayak yemeleri de burada işlenir. Bu yedi kadın, her ne kadar birbirinden tamamen farklı olsa da kadınlık deneyimleri onların ortak bir noktada birleşmelerini sağlamaktadır.

NERGİS

Ben de üç gün pet topluyorum ortalıktan. Hayır oraya buraya tıktırmısan neyse. Yok yatağın altında, yok kütüphanede. Bir gün biri bulacak rezil olacağız vallahi.

NERİMAN

Ne diyorsun? İğrençsin Özgür. Kusacağım ama. (Nergis'e) Hayır, biri bulsa senin olduğunu da sanabilir değil mi?

NERGİS

Vallahi ben petlerimi güzelce gazeteye sarar, öyle çöpe atarım.

ÖZGÜR

Evet, ablam annemden tokadı yediği günden beri, petlerini güzelce sarar ve çöpe öyle atar. Her defasında tekrar tokat yemekten korktuğundan olsa gerek.

ŞİLAN

Sizde de mi var o adet? Anam bana da tokat atmıştı. Hem de ne tokat. Babamın önünden kaçmıştım ben de. Annem böyle vurursa babam kim bilir ne yapar diye. Meğer babalar vurmazmış.

BARİŞ

Annem böyle geleneksel şeylerden hayatta hoşlanmazdı. Ama ilk kez regl olduğumda bana esaslı bir dayak atmıştı. O zaman on bir yaşındaydım. Banyo yapıyordum, bir baktım kanlar akıyor. Korktum, nereden geliyor bu kanlar diye eğilip bakarken, arkadan fişkırdı. (Sara, 2005, s. 38-39).

Uykudan Önce oyunun başında kadınların ilk regl olma durumu ve buna karşı verilen tepkiler aktarılmıştır:

ŞEBNEM

Abla sana bir şey söyleyeceğim. Sonunda regl oldum.

ŞENAY

Ya! Gel bakayım, gel, gel... (Şebnem'in suratının ortasına bir tokat patlatır.)

ŞEBNEM

Neden vurdun?

ŞENAY

Adettendir.

(...)

ŞEBNEM

Ama abla. Ahh! (Karnına ağrı girer.)

ŞENGÜL

Ne oldu kız?

ŞEBNEM

Regl sancım tuttu.

ŞENGÜL

Ne! Canım! Sen regl mi oldun? (Şebnem'in suratının ortasına bir tokat patlatır.) (Sara, 2013, s. 60, 62).

Feminizm, cinsiyet kimliklerini cinsel bir bağla bütünleştirmez ve bu anlayışı doğrudan reddeder. Bu anlayışın Feminist Tiyatro metinlerinde de yer aldığı görülmektedir. Oyundaki şu diyaloglar bu anlayışa örnek gösterilecek niteliktedir:

AYSEL

Bak hemen sen de hatırladın hikayeyi. Ben onu bunu bilmem, neden erkeklere hiç bulaşılmaz şu dünyada, bütün bunlar kadın olduğumuz için.

ŞEBNEM

Aysel Abla ben kadın değilim.

ŞENAY

Ben de değilim. Biz kızız.

ŞENGÜL

Cinsiyetimizi belirtmek için söyledi kızlar.

ŞENAY

Ha, tamam o zaman.

AYSEL

Kızlar, biliyorsunuz, ben kadını bir süredir... Bir süre önce... Hiç pişman değilim kadın olduğuma... Zaten aslında kadın olunmaz ki kadın doğur. Ya? (Saral, 2013, s. 82-83).

4.3.6. Eşcinsel Bireylere Yaklaşım

Yedi Kadın'da Sevgi'nin küçükken yaşadıkları travesti olduktan sonra devam eder. Oyunda toplumun travestileri, transseksüelleri, eşcinselleri nasıl ötekileştirdiği Neriman'ın üzerinden gösterilir.

NERGİS

Yarışmanın konusu farklı bir şey olabilir. Ortak özelliğimiz ne acaba?

ELİF

Kadın olmamız...

NERİMAN

(Sevgi'ye bakar.) Tam olarak ortak özelliğimiz sayılmaz. (Saral, 2005, s. 42).

ŞİLAN

Güzelce bir kadın vardı ya hani? Adı Sevgi. O yok galiba.

NERİMAN

Güzel mi dedin? Boya kutusuna düşmüş gibiydi. Hem bir kere o kadın değildi ki, travestiydi. Erkekti yani. (Saral, 2005, s. 49)

Sevgi'nin kendi yaşadıkları üzerinden anlattığı şu durum toplum bilincinde homofobik düşüncenin oldukça baskın olduğunun bir örneğidir:

SEVGİ

Türkiye'de yasal olmayan pozisyonların ilki de değil ama değil mi! Başlangıçta bana da mantıklı gelmiyordu; ama televizyondaki rezillikleri hatırladıkça, neden olmasın diye düşünmeye başladım. Bir keresinde gece çarka çıktığımız caddeye

geldiler. Acar muhabirin biri bacaklarımızı çekip duruyordu. Başlangıçta pek ses etmedik. Ama çekim olduğunu anlayan müşteri kaçıyordu. Biz de sertçene bir iki laf ettik adama. Adam korkudan kamerasını üzerimize fırlattı, sonra da silahını çıkarıp arkadaşımın bacağına doğrulttu. Silah ateş aldı. Adam kaçtı. Polisler de gelip bizi gözaltına aldı. Arkadaşım şimdi topallıyor. Ertesi gün bu haberi televizyonda nasıl verdiler biliyor musunuz? "Basın özgürlüğüne saldırı... Yine travestiler... Bir televizyoncunun kamerasını parçaladıktan sonra silah çeken travesti kendisini yaraladı. Burası İstanbul mu, Teksas mı?" (Saral, 2005, s. 44).

Sevgi'nin bu sözlerinden sonra ortadan kaybolması kadınlar arasında kaosa yol açar. Kadınlar, kendilerinin bir yarışmada olduğunu düşünürler. Onlara göre bu yarışmanın amacı Türkiye'deki kadınları temsil edecek bir kadın seçmektir. Kendilerini aday olarak gören kadınlar, Sevgi ortadan kaybolunca onun yarışmadan elendiğini çünkü bir travestinin bir kadını temsil edemeyeceğini düşünürler.

NERGİS

Bakın o kadın neden burada yok biliyor musunuz? Çünkü elendi ve onu yarışmadan çektiler. Artık kesinlikle eminim, Türkiye kadını seçiyor. O kadını elediler; çünkü aslında o bir kadın değil, travestiydi. (Saral, 2005, s. 50).

NERİMAN

Bence o kadın ada yanlışlıkla buraya getirilmiş olabilir. Onu kadın zannetmiş olabilirler. Buraya geldikten sonra onun farklı bir şey olduğu anlaşıldıysa eğer, zararın neresinden dönersek kârdır demiş olabilirler. Ama tabii Türkiye adına bu büyük bir hata. Hatta büyük bir ayıp yani. (Saral, 2005, s. 51).

Otobüs'te ilmin tartışması bittikten sonra otobüs göle düşerse önce kimin kurtarılacağı hakkında yorumlar yapmaya başlarlar. Otobüste tek bir erkek vardır, o da otobüsün şoförüdür. Konu şoföre gelince kadınlar onun cinsel kimliği hakkında düşüncelerini söylerler. Onların söyledikleri toplumun eşcinsellere karşı önyargılarını gösterir niteliktedir.

BAYAN KIRMIZI

Ay ne istiyorsunuz benim eniştemden. O çok iyidir.

BAYAN SİYAH

Erkek ama.

BAYAN KIRMIZI

Olur mu canım, hem o öyle erkek değil.

BAYAN MAVİ

Bana bak şimdi duyacak seni atacak işten. Ne yani adam gevşek mi?

BAYAN KIRMIZI

Evet, çok gevşektir.

BAYAN MAVİ

Yumuşak yani.

BAYAN KIRMIZI

Sen görünüşüne bakma onun, çok yumuşaktır.

BAYAN MAVİ

Ay bu kız anlamıyor ki, anlamıyor. Kızım akıllı cevap ver. Senin enişten o biçim mi yani? Nonoş mu?

BAYAN PEMBE

Pardon rica etsem alçak sesle konuşur musunuz? Ayıp ama. Misafirimiz var burada. (Bayan Sarı'yı gösterir.)

BAYAN YEŞİL

Neden ayıp olsun? Eşcinsellerden bahsetmek ayıp mı?

BAYAN TURUNCU

Elbette ayıp değil, ama bu şekilde aşağılayıcı terimler kullanmak da doğru değil bence.

BAYAN MAVİ

Hocam, sen git de öğrencilerine ver bu dersleri. Hem ne dediğimi anladığınıza göre siz de biliyorsunuz demek bu lafları. Eee, bu da birazcık, ele verir talkını kendi yutar salkımı durumu olmuyor mu?

BAYAN SARI

(Alçak sesle Turuncu'ya) Sorry is there a homosexual on the bus? (Affedersiniz otobüste eşcinsel mi var?)

BAYAN TURUNCU

No, no, nobody. (Hayır, hayır, hiç kimse yok.)

BAYAN SİYAH

Ne belli? Daha beş saatlik yol geldik. Olan da varsa açılacak değildi ya.

BAYAN TURUNCU

O da doğru tabii. (Bayan Turuncu'ya) Who knows? (Kim bilir?)

BAYAN SARI

Interesting. (Enteresan.)

BAYAN PEMBE

Ay saç diplerime kadar kızardım, nelerden bahsediyoruz böyle? Konu nereden nereye geldi?

BAYAN SİYAH

Konu şuydu, bu otobüs gölde batarsa, önce kim kurtarılacak. Bir tane de erkek var dedik, şerefsiz değilse onun ölmesi gerekir diye düşündük ki, onun da cinsel yönelimleri konusunda şaibe çıktı.

BAYAN PEMBE

Tamam, ama yine o konuya girmeyelim lütfen.

BAYAN SİYAH

Konu nereden nereye geldi diye sen sordun ya.

BAYAN KIRMIZI

Eniştemi bu işe karıştırmayın.

BAYAN KAHVERENGİ

Tutturdun otobüs şu göle uça, otobüs şu göle batsa. Sen biliyor musun bir şeyi kırk kere söylersen olurmuş.

BAYAN GRİ

Öyle bir şey olmaz merak etmeyin. Yani belki otobüs o göle uçabilir ama batamaz. Siz gölün büyük olduğuna bakmayın, derinliği insanın beline gelir anca. Otobüs göle düşse bile, kapıyı açar, sırayla ineriz. Kadın erkek herkes kurtulur.

BAYAN SİYAH

Eşcinseller peki, onları unuttun.

BAYAN GRİ

Yok unutmadım, dilim dönmedi, alışık değilim. Onlar da kurtulur.

(Saral, 2012, s. 41-43).

4.3.7. Kadınların Kendi Kaderlerini Tayin Hakkı

Beş Kadın'da Şükran'ın ilk konuşmasındaki mutluluk son konuşmasında görülmemektedir. Gerçeğin aslında bu olmadığı oyunun sahnelenme aşamasında oyuncular tarafından gösterilmekte ve Şükran da oyunun son kısmında gerçeği şöyle dile getirmektedir:

“Şükran

İkinci çocuğu ne yapacaksın ki, şimdiki aklım olsa bir tane bile yapmazdım. Hem kocamı, hem kendimi mutsuz ettim.” (Saral, 2013, s. 29).

Kadın Masalları oyununun başında masal kahramanlarının birlik olup kendi kaderlerini değiştirmeleri feminist teori açısından önemli bir husustur. Feminizmde kadınlar birleşip kendi haklarını aramalı ve bunu elde etmelidir. Feminizmin bünyesinde bulunan bu görüş, Feminist Tiyatro'da vücut bulmaktadır:

YARDIMCI

(Korkuyla) Artık saklanmalıyız, neredeyse gelirler.

MASALCI

Kimler?

YARDIMCI

Onlar.

MASALCI

Kim onlar?

YARDIMCI

O, onlar efendim.

MASALCI

Ha o onlarsa bırak gelsinler. Oğlum sen kafayı mı kırdın? Neler geveliyorsun?

Neden bahsettiğini anlamıyorum.

(Kapının dışından sesler, homurtular yükselir.)

MASALCI

Bu da ne böyle?

YARDIMCI

Bunlar kadın bağışmaları efendim?

MASALCI

Hangi kadınların?

YARDIMCI

Masallardaki kadın kahramanların. Lütfen izin verin de anlatayım. Az önce kütüphanede emriniz üzere rafların tozunu alıyordum ki, birden kitapların kendi aralarında sohbet etmeye başladıklarını duydum. Öylece kalakaldım tabii.Kulaklarıma inanmadım. Ne konuştuklarını anlamadan bir süre dinledim. Derken bazı kitapların sayfaları açılmaya başladı ve resimlerden tanıdığım bu kadınlar raflardan aşağı atladılar. Ben de buraya kaçtım. Kapınızı da sıkıca kilitledim. Arkamdan buraya kadar gelmişler. Ne istediklerini bilmiyorum. Lütfen kaçalım efendim. Başımıza bir felaket gelmeden.... (Saral, 2013, s. 36-37).

Oyunda her masal kahramanı kaderlerinin değişmesini istemektedir. Kaderi ilk değişen kişi Kırmızı Şapkalı Kız olur. Kırmızı Şapkalı Kız, hikayesini anlattığında daha önce hiç düşünülmeden, es geçilen durumlara değinilmiş ve bunlar vurgulanmıştır:

“KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Benim masalımın adı Kırmızı Şapkalı Kız.

PAMUK PRENSES

Neden kırmızı?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Bilmem.

RAPUNZEL

Bu rengi sen mi seçtin?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Hayır. Bana hiç sorulmadı ki.” (Saral, 2013, s. 40).

Hiçbir seçim hakkının olmadığını dile getiren Kırmızı Şapkalı Kız, başına gelenleri anlatmaya devam eder. Olayları anlatırken neden böyle davrandığına dair kendini eleştirir ve buna sebep olan Masalcı’ya da kızar. Ataerkil bir bakış açısıyla yazılan masalda Kırmızı Şapkalı Kız’ın hep çok konuşmasından dolayı başına bu işler geldiği ifade edilmektedir. Orada bulunan masal kahramanları bu durumu şöyle eleştirmektedirler:

“PAMUK PRENSES

Ona bu kadar çok şey anlatmış olamazsın.

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Neden bu kadar çok konuştuğumu bilmiyorum.

KÜLKEDİSİ

Çünkü masalcı öyle istiyor. Masalarda kadınlar hep çok konuşur ve boşboğazlık ederler. Bu yüzden de başları derde girer.” (Saral, 2013, s. 41).

Masalı baştan sona yeniden canlandıran Kırmızı Şapkalı Kız, masalın çizdiği akıllı, uslu bir kız olmak istemez. Üstelik istenilen şeyi yapmadı diye Kurt tarafından yenilip cezalandırılmayı da kabul etmemektedir:

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Ben iyi ve uslu bir kız değil, zeki ve cesur bir kız olmak istiyorum.Söz dinlemediğim için cezalandırılmak istemiyorum. Örneğin kurdun bana oynadığı bu oyun yerine ben ona bir oyun oynayabilirim. Kurdun bana kötülük yapacağını anlamam yeterli. Böylece ona yanlış adres verebilirim ya da ondan önce büyükannemin evine gidip, büyükannemle birlikte ona bir tuzak kurabiliriz. Ve bizi kurtaracak bir erkek avcıya ihtiyaç duymadan biz kadın olarak kendimizi kurtarabiliriz. (Saral, 2013, s. 44).

Kırmızı Şapkalı Kız’ın bu sözleri kadınların herhangi bir konuda mücadele verirken kendi kendilerine yetebilecekleri gerçeğini ortaya koymaktadır. Pamuk Prenses’in öyküsünden sonra sıra Rapunzel’e geçmektedir. Rapunzel de kendi öyküsünü anlatırken Masalcı’dan değişmesini istediği bölümleri şöyle aktarmaktadır:

Zor, biliyorum ama en azından saçlarım kesilip çöle bırakıldıktan sonra değiştirilsin. Artık özgürlüğüme kavuşayım. Prensın çocuğunu falan doğurmak istemiyorum. Sesim güzel, müzik eğitimi almak istiyorum.

(...)

Aklımı kullanarak kurtulabilirim. Prens de kör kalmasın. Sarayına dönsün. Bir süre sonra beni unutur nasılsa. Bana ördürttüğü merdiveni de ona hatıra olarak bırakıyorum. Henüz gençken yeni bir hayata başlamak istiyorum. Ve masalının adı da ‘Saçımı süpürge etme, süpürgene bin ve uç’ olmalı. (Saral, 2013, s. 52-53).

Rapunzel'in bu ifadeleri kadınların kimse için değil, kendileri için yaşamaları gerektiğini ifade etmektedir. O, kendi üzerinden kadınların seçimlerinde özgür olmalarını, kimseye bağlı kalmamalarını dile getirmektedir.

Üç masal kahramanı öykülerini anlattıktan sonra sıra Külkedisi'ne gelir. Masalını baştan sona üçüncü tekil şahısta anlatan Külkedisi, kendi kaderinden hiç memnun olmadığını söyler ve tamamıyla değişmesini ister:

PAMUK PRENSES

Neden masalını üçüncü tekil şahısta anlatıyorsun?

KÜLKEDİSİ

Çünkü bu masalın benim olmasını istemiyorum. Her şey değişmeli.

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Nasıl yani?

KÜLKEDİSİ

Bu baloya gitmemeliyim. Ben değil ülkedeki hiçbir kadın gitmemeli. Üvey kız kardeşlerim de gitmemeli. Tellalın duyurusundan sonra ülkede bir kadın eylemi başlamalı. Biz satılık değiliz. Kimseyle zorla evlenmek istemiyorum.

RAPUNZEL

Sonunda ne olacak peki?

KÜLKEDİSİ

Sonunu şu anda bilmiyorum. Ama bu eylemi destekliyorum. Prense evlenmek isteyen varsa evlensin. Ama biz kendimizi pazarlamak için o baloya gitmeyeceğiz. Kadınların bu kadar aşağılanması doğru değil. Evet, masalcı, benim masalımı tamamen silebilirsin ve şimdilik bir şey yazma. Kadınlar tamamlayacak bu masalı. (Saral, 2013, s. 54-55).

Külkedisi'nin bu sözleri kadınların başka bir sorununa değinmektedir. Oyunda görülüyor ki her masal kahramanı farklı bir soruna odaklanmakta ve buna çözüm önermektedir. Onların tümüne göre bu çözüm yolu kadınların kendilerinden geçmektedir.

4.3.8. Kadın Dayanışması

Bir Kadın Uyanıyor'da Alev, bulduğu iş için bilgisayar kursuna yazıldığı zaman oradaki herkesin kadın olduğunu görür ve bu kadınlarla ortak dertlerinin olduğunu anlar.

Oyunun sonunda da uğraştığı bütün sıkıntılarını yenebilmiş, güçlü bir kadın, kendisi gibi sıkıntılar çeken kadınları şu sözleriyle uyandırmaya çalışır:

Bir kız kardeşim olsaydı eğer masalların kıyısında yaşayan, ona şöyle derdim, 'Bunların hepsi masal! Belki de güzel masallar; ama bil ki, sen o prenses değilsin. O yüzden, uyan!' O da bana derdi ki 'Hiç dert etme sen. Ben bebek değilim ki, öyle kolay uyumam.' 'Benim güzel kız kardeşim, şimdi iyi dinle beni...' Hırçınlaşırdı hemen, 'Ya çok yorgunsam, ya derin uyumak istiyorsam, sana ne bundan?' Gücenmiş gibi yapardım: 'İyi, dinlemek istemiyorsan artık beni, uyu o zaman.' Bir süre konuşmazdık belki. Ama eminim, dayanamaz sorardı: 'Abla, sen uyandın mı peki?' Uzun uzun düşünürdüm. Fazla uzun sürerse düşünmem, belki birazda korkudan. Ama doğruyu söylemek boynumun borcu der ve söylerdim: 'Uyanmak kavga etmek, hiç durmadan kavga etmektir kardeşim. Dinlemek hakkım olsa da, uyumak haram. Bir gün yorulur vazgeçersem eğer, uyanışım da biter o zaman. (Saral, 2006, s.72).

Böylece Feminist Tiyatro amacına ulaşarak kadın seyircisine zorluklar karşısında mücadele etmesini söyler.

"Bir Kadın Uyanıyor, bir kadın yüceltmesi olarak değerlendirilmemelidir. Feminist dramaturgi içinde Alev'in hikâyesi, gerçekçi bir yaklaşımla, bütün çelişkileriyle resmedilir. Dolayısıyla oyunda, aynı zamanda, yapıcı öz eleştirel boyutu içerecek şekilde eleştirel bir tutum geliştiren bir kadını görüyoruz." (Tunç, 2006, s.3).

Beş Kadın oyunun açılışını yapan Ayşe, aynı zamanda oyunda kadınların aydınlanmasını da sağlayan kişidir. Onun söyledikleriyle birlikte diğer kadınlar aslında anlattıklarından farklı bir hayat yaşadıklarını itiraf etmektedirler. Oyunun başından sonuna kadar hayatı hakkında hiç yalan söylemeyen Ayşe'nin şu sözleri hem kadınların gerçekleri anlatmasını hem de bilinçlenmelerini sağlamaktadır:

AYŞE

Niye bela okumayayım? Ben mutsuzum anladınız mı, çok mutsuzum. (Ağlamaya başlar.) Sıradan bir evliliğim var. Kocam beni seviyor mu bilmiyorum. Hatta ben onu seviyor muyum onu da bilmiyorum. Ben ondan bir gün bile çiçek almadım, beni hiçbir yere gezmeye götürmedi. Bu evin dışında bir tek onun annesinin evini biliyorum. Yapmak istediğim hiçbir şeye izin vermez. İkinci bir çocuğum olmasını

istediğimde bile kabul etmedi. Yanlılıkla hamile kalmayayım diye artık benimle yatmıyor. Konuşacak hiçbir şeyimiz kalmadı. O televizyon seyrediyor, ben örgü örüyorum. Daha otuz iki yaşındayım ama sanki altmış yaşında gibi yaşıyorum. (Saral, 2013, s. 28-29).

Ayşe'nin dile getirdiği bu sözler aslında dünyanın her yerinde yaşayan kadınların aile içinde yaşadığı sorunlardan birisidir. Feminist Tiyatro, evrensel kadın sorunlarına vurgu yapmakta ve oyundaki kişiler üzerinden bu sorunları ve çözümlerini ifade etmektedir. Beş Kadın oyunun sonunda tüm kadınlar gerçekleri itiraf ettikten sonra hemen kendilerini değiştirmeye başlamaktadırlar:

(Kadınlar hep bir ağızdan ağlamaya başlar. Bir yandan da dertlerini anlatırlar. Bütün konuşmalar üst üste biner. Beddualar havada uçuşur. Tam bir kargaşa. Işık değişir ve müzik eşliğinde kadınların kocalarını oynayan oyuncu dört tiplmesini de ardı ardına oynayarak girer. Kadınlar yerlerinden ağır çekimde kalkar, adamın etrafını sarar ve onu büyüyle kurbağa yaparlar. Kurbağa adam kaçar. Kadınlar yerlerine otururlar. Işık değişir, kapı çalar. Bütün kadınlar kapıya bakar. Ayşe yerinden kalkar kapıyı açar.) (Saral, 2013, s. 29).

Saral, bu oyununda çeşitli kadın sorunlarına dikkat çekmekte ve sorunların aşılmasında kadınların birlikte mücadele etmesi gerektiğine önem vermektedir. Oyunda kadınlar sadece toplum ve aile içinde yaşadıkları kadarıyla bilinmektedir. Onların dış görünüşüyle, diğer karakteristik özellikleriyle ilgili bilgiler yer almamaktadır. Bunun sebebi ise Feminist Tiyatro'nun temelini kadınların yaşadığı sorunlar üzerine odaklanmasıdır.

Uykudan Önce oyunun sonunda hep birlik olup mahalleliyi uyandırarak sapığı oradan gönderirler. Bilinçli bir şekilde birlik olmak yine feminizmin ön gördüğü düşüncelerden biridir. Feminist kadınlar, sorunlarına karşı birleşmeli ve bu sorunları birlikte çözmelidir:

AYSEL
Kızlar şimdi 'sapık var' diye bağıralım, o rezil olsun konu komşuya.

(Hep bir ağızdan ‘sapık vaaar’ diye bağırlar. Adamın gittiği görülür. Yorumlar yapılır. Nidalar yükselir ‘yetişin adam öldürüyorlar’, ‘katil, katil’ vb. Adamın kaçıyla birlikte eğlenmeye başlarlar.)

ŞENGÜL

Bütün mahalle uyandı. Hii! Annemler duymuşlar mıdır acaba?

ŞEBNEM

Ben gidip bir bakayım. (Bakar.) Mışıl mışıl uyuyorlar.

AYSEL

Ne uykuymuş ama. Ortalığı birbirine kattık, ruhları bile duymadı.

ŞENGÜL

Kızlar gördünüz mü? Birlikten kuvvet doğar. Hep beraber el ele verdik ve sapığı kaçırdık. Demek ki her zaman hep birlikte hareket etmek gerekiyormuş. (Saral, 2013, s. 87).

Düş Dostları'nda yalnız yaşayan Nazlı'nın örgütlenme çalışması anlatılmaktadır. Düş Dostları, bir kadının yaşadığı herhangi bir sorunla tek başına mücadele etmek zorunda kalmaması için kurulan bir örgüttür. Düş Dostları örgütü, yardıma ihtiyacı olan Nazlı'ya ulaşır ve onu yalnızlığından kurtarır.

NAZLI

Elektrikler kesilince... Yahu ben sana niye cevap veriyorum ki, kimsin sen, çabuk çık evimden.

I. DÜŞ DOSTU

Ben Düş Dostları örgütünün üyesiyim.

NAZLI

Ne?

I. DÜŞ DOSTU

Bağımsız bir kadın örgütü. Amacımız yalnız yaşayan kadınları yalnız bırakmamak. Ben de bu gece gönüllü olarak senin yanına geldim. (Saral, 2013, s. 92).

Oyunda kadınların mücadeleleri için bir bütün olmaları, aralarında herhangi bir ayrımcılığın olmaması gerektiği de belirtilmiştir:

I. DÜŞ DOSTU

Gerçekten güzel olurdu ama yeni birinin önünde grup çalışması yapamayız. İlk ben geldiğim için sanırım burada benim kalmam daha doğru olur.

3. DÜŞ DOSTU

İlk gelenin hiyerarşisi öyle mi?

I. DÜŞ DOSTU

Ne olsun peki, ilk girenin hiyerarşisi mi olsun?

3. DÜŞ DOSTU

Bence kadınlar arasında hiyerarşinin hiçbir türü olmamalı. (Saral, 2013, s. 96).

Nazlı'yı örgütlemeyi amaç edinen kadınlar, feminist örgütlenme sürecini ve zorluklarını da aktarmaktadırlar:

2. DÜŞ DOSTU

Ne oldu?

3. DÜŞ DOSTU

Bu ne biçim tanışma?

1. DÜŞ DOSTU

Nesini beğenmedin anlamıyorum.

3. DÜŞ DOSTU

Bunlar Nazlı'nın her yerde anlatabileceği şeyler. Neden buradayız? Kadın kimliğini yeniden tanımlaması için değil mi?

2. DÜŞ DOSTU

Bence siyasi arkadaşıyla ilişkisinin üstüne gitmek lazım.

3. DÜŞ DOSTU

Bırakalım bununla sendikalı arkadaşları uğraşsın. Anlamıyorum, sizin yenilerle ilgilenme tarzınız bu mu? Bizim değil de onun yönlendirdiği bir anlatımda feminist bir dönüşüm olabilir mi?

2. DÜŞ DOSTU

Dönüşümü her zaman başaramıyoruz bu doğru ama...

1. DÜŞ DOSTU

Örgütlenme krizi yaşadığımızı da söyleyemezsiniz.

3. DÜŞ DOSTU

Yakın bir gelecek için söyleyebilirim. (Saral, 2013, s. 101-102).

Dostları, Nazlı'yı konuşurarak toplum tarafından ayıp, utanç olarak kabul edilen şeylerin kırılmasını sağlamaya çalışmaktadırlar:

3. DÜŞ DOSTU

Kabul ediyorum. (Nazlı'ya) Nazlı! Şeyy, bize ilk cinsel deneyimini anlatabilir misin?

NAZLI

Ne? Hayır anlatamam.

3. DÜŞ DOSTU

Çok mu kötüydü.

NAZLI

Hay Allahım! Bu konuda konuşmak istemiyorum.

3. DÜŞ DOSTU

Biliyorum, bekaretin burada hala tabu olduğunu biliyorum. Çocukluğundan beri dana öğretilen bu konuda konuşmamak. Ama hep birlikte bunu pekala aşabiliriz.

NAZLI

Son kez söylüyorum anlatılacak bir şey yok, dolayısıyla aşılacak bir şey de yok.

3. DÜŞ DOSTU

Böyle düşünmen çok yanlış Nazlı. (Saral 2013, s. 102).

Nazlı'yı ikna edemeyen Düş Dostları kendi hikayelerini anlatmaya başlarlar. Onların hikayesine bakıldığında kadınların yaşadıkları tüm sorunları yaşadıkları görülmektedir:

I. DÜŞ DOSTU

(Önemsemez.) Beş kez evlendim ben. Saplantı vardı bende, her çıktığım erkekle evlenmek istiyordum. Her seferinde aynı beyaz gelinliğimi giydim. Saflığının simgesi. Bana çok yakışıyordu bence. Bir gün artık saf olmadığımı anladım ve o günden beri evlenmiyorum. Açıkçası çok sıkıldım o salaklardan.

2. DÜŞ DOSTU

O benim ilk sevgilimdi. Lisede, üniversitede, aynı mücadelelere girdik çıktık. Zamanı gelince de evlendik. Ne demekse? Hemen hamile kaldım. Kızım doğunca işimden ayrıldım. Diş doktoruyum ben

3. DÜŞ DOSTU

Gündüz diş doktoru, gece düş doktoru. (Kimse gülmez.) Şeyy, diş dostu, düş dostu... Diş, düş, devam etsene.

2. DÜŞ DOSTU

O sosyal hayatına devam etti. Ben iyice içime ve eve kapandım. O zaman neden ayrılmadım hala bilmiyorum. Evimi seviyordum. Sokağa çıkmak bile istemiyordum. Paramız da azdı. İyice bakımsız kalmıştım. Elime geçen her kuruşu kızıma harcıyordum. Sonunda o gün geldi, dayak yedim, hem de kızımın gözü önünde. Ne içkiliydi, ne de sıkıntılıydı. Beni dövmek istedi ve dövdü. Son bir kez baktım yüzüne, sonra kızımı kucakladım ve kapıyı çarpıp çıktım.

(Sessizlik)

I. DÜŞ DOSTU

Sonrasını ben anlatayım. Bizimki kapıyı çarpıp çıkarken adamın eli koca çelik kapının arasına sıkışmış, iki kere ameliyat olmuş, sonunda kesip takma el takmışlar.

3. DÜŞ DOSTU

Adaleti ilahe.

2. DÜŞ DOSTU

İyi ki yedim o dayağı. Yoksa içkisi, kumarı, dayağı yok diye ideal kocayı bulduğumu düşünecektim. Bir erkek için kıstaslarımız ne kadar düşük. İçki, kumar, dayak. (Saral, 2013, s. 107-108).

Düş Dostları'nın yaşadıklarını dinleyen Nazlı, onlarla ortak yönlerinin olduğunu görerek kendi yaşadıklarından bahsetmeye başlar. Onun yaşadıkları da diğer tüm kadınların yaşadığına benzer şeylerdir:

NAZLI

Bir de kadın. Nişanım benden önce mezun olup askere gitti. Aylar, aylar sonra kendisini sokakta gördüm. Kolunda bir kızla. İzne gelmiş, bana haber vermemiş. Kafası karışıkmiş. Ona göre kızlar ikiye ayrılırmış. Gezilecek kızlar, evlenilecek kızlar. Ben evlenilecek kızmışım. Onunsa biraz kendi hayatını yaşaması

gerekiyormuş. Düşündüm, o kendi hayatını yaşıyorsa, yanındaki kız da kendi hayatını yaşıyorsa, ben kimin hayatını yaşıyorum. (Saral, 2013, s. 108-109).

Düş Dostları, Nazlı'yı örgütlemenin yalnızca kendi özel hayatları anlatmalarıyla sınırlı olmamasını gerektiğini belirtirler. Nazlı'nın feminizmin her konusunda bilinçli bir birey olması gerekmektedir:

2. DÜŞ DOSTU

İyi de ona farklı şeyleri düşündürmeliyiz. Diğerlerini, diğer kadınları, farklı ırklar, diller, ezilmişlikleri. Neyiz biz, beyaz orta sınıf kadın hareketi mi?

I. DÜŞ DOSTU

Sevgili alt sınıf siyah kız kardeşlerim, belki de şu anda Nazlı için diğer kadınlar bu kadar önemli değildir.

NAZLI

Hiç de değil. Siz beni gündüzleri işinde pinekleyen, geceleri düşünde eski nişanlısını gören bir salak mı sandınız? Hayır, diğerlerini düşünüyorum. Yediği dayak yüzünden hayattan vazgeçenleri, hücreye girmek istemediği için yakılanları, hamile kaldığı için işten atılanları, gözü altında tecavüze uğrayanları, anadilinde konuştuğu için işkence görenleri düşünüyorum, okuyorum, hep düşünüyorum ama bir şey yapamıyorum. Ne yapayım? (Saral, 2013, s. 109-110).

Kadın Doğum'un sonunda Tülin, Zozan'ın yardımıyla doğumu başarılı bir şekilde gerçekleştirir. Öncesinde Zozan'a söyledikleri için pişman olan Tülin, ondan özür diler. Kadınların görüşlerinin, yaşam tarzlarının birbirinden farklı olması onları ne kadar ayrıştırırsa da ortak sorunlar söz konusu olduğunda birlikte olup mücadele verirler. Bu noktada Feminist Tiyatro'nun amacı da seyircilere bu mesajı vermektir.

TÜLİN

(Acı içinde Zozan'a) Özür dilerim, her söylediğim söz için. Bir daha böyle konuşursam iki gözüm önüme aksın. Zozan, ne olur yardım et bana.

ZOZAN

Baş e. (Peki.) (Tülin'in yanına gider.)

NALÂN

Olur, dedi.

AHSEN

Onu biz de anladık.

HANDAN

Birbirimizi iyi dinlediğimizde anlaşabiliyoruz, ne güzel. (Saral, 2013, s. 139).

Otobüs'te kadınların hepsi sırlarını itiraf ettikten sonra Bayan Siyah asıl amacının kardeşi Bayan Beyaz'ı kaçırmak olduğunu söyler. Onun namus yüzünden öldürülmesine

göz yummayacağını ifade eder. Bir kadının temiz olması cinsel ilişkiyle açıklanabilecek bir şey değildir. Bayan Siyah da bu sebeple kadınların sırf bu yüzden öldürülmesini kabul etmemektedir. Her ne kadar farklı bakış açılarına sahip olsalar da bu konuya gelindiğinde tüm kadınlar birleşirler.

BAYAN BEYAZ

Temiz değilim ben. Öyle dediler.

BAYAN GRİ

(Sinirli) Yalan söylediler. Tertemizsin sen.

BAYAN MAVİ

Boş versene, senin temiz olmadığını söyleyenler, kendileri temiz mi acaba?

BAYAN SARI

Tam anlayamadım.

BAYAN TURUNCU

Bir kadın namusunu kaybederse, temiz olmadığı söylenir.

BAYAN KAHVERENGİ

Her söylenene inanma. İnsan nasıl olduğunu en iyi kendi bilir.

BAYAN BEYAZ

Ben biliyorum zaten.

BAYAN KIRMIZI

Kocandan başkasıyla birlikte olduysan sebebi vardır mutlaka.

BAYAN PEMBE

Açıkçası, nişanlımdan önce de başka erkekler oldu hayatımda.

BAYAN YEŞİL

Ne var ki bunda? Benim de bir sürü erkek arkadaşım oldu.

BAYAN KAHVERENGİ

(Biraz bozulur.) Gerçekten mi?

BAYAN YEŞİL

Sen yapma bari teyze. Kime ne ki? Bu benim bedenim. Kim karar verebilir ki kirlendiğine?

BAYAN GRİ

Teyzesinin kuzusu, ben senin teyzenim, anne yarısı yani. El alemin ne dediği hiç önemli değil, beni dinle sen. Hangi kadının kirli hangisinin temiz olduğunu Allah bilir sadece.

BAYAN BEYAZ

O da biliyordur herhalde.

(...)

BAYAN BEYAZ

Beni öptü.

BAYAN SİYAH

Öptü mü?

BAYAN BEYAZ

Evet öptü.

BAYAN SİYAH

Başka?

BAYAN BEYAZ

Ben de onu öptüm.

(Bayan Beyaz dalmış gitmiştir çoktan anılara. Bayanlar kendi aralarında konuşurlar.)

BAYAN PEMBE

İyi de bu yetmez ki.

BAYAN MAVİ

Sana yetmeyebilir, ama görünen o ki bu kızcağıza yetmiş de artmış bile. Nasıl öpüşmeye artık.

BAYAN KAHVERENGİ

Kötü bir şey olmamış. Bu kız tertemiz yani.

BAYAN YEŞİL

İyi de teyze, cinsel ilişki kirli bir şey değil ki. (Saral, 2012, s. 77-78, 79-80).

Sevilay Saral'ın bütün oyunları incelendiğinde oyunların aile baskısı, namus, kadına yönelik şiddet, toplumsal baskı, kadın fizyolojisine yaklaşım, eşcinsel bireylere yaklaşım, kadınların kendi kaderlerini tayin etme hakkı ve kadın dayanışması temaları üzerinden şekillendiği görülmektedir. Saral'ın oyunlarında kadına yönelik şiddet, kadınların toplum tarafından baskı altına alınması ve bu baskılara karşı kadınların dayanışması özellikle görülen konulardandır.

Bir Kadın Uyanıyor ve *Uykudan Önce* oyunlarında işlenen aile baskısı diğer oyunlarda göze çarpmamaktadır. Bu iki oyunda ise aile baskısı, baba üzerinden verilmiştir. Oyunlarda yer alan kişilerin aileleriyle yaşadıkları süre boyunca babalarının otoriter kimliği dikkat çekmektedir. Bu baskın baba figürü, kadınların özgüvenlerini kaybetmelerinde ve özgürleşmelerine engel olmada önemli unsurlardan biridir.

Namus kavramı, günümüze değin toplumu düzenleme ve insan davranışını denetleme işlevi görmüştür. Kavram, toprak ve mülkiyet edinmeden kadın bedenine doğru bir dönüşüm geçirmekte ve bu dönüşüm sürekli devinim halindedir. Bu kavram doğrultusunda kadın, erkek tarafından tıpkı bir toprak parçası gibi yabancı unsurlardan korunması gereken bir meta olarak görülmektedir. Çok eşli evlilikten tek eşli evliliğe geçiş sürecinde toplumsal düzen, kadın ve erkek ilişkisi açısından erkeğin lehinde olacak biçimde yeniden kurulmuştur. Erkeğin toplumda güç sahibi olmasının bir diğer sebebi de yerleşik hayat düzenidir. Özellikle yerleşik hayat düzeni karşısında kadın, aile içerisindeki mutlak otoritesini erkeğe bırakmıştır. Kadın, söz hakkını yitirmesiyle birlikte sadece erkeğin çocuklarını doğurup karnını doyuran bir konum haline gelmiştir. Bu şekilde tek bir erkeğe ait "evcil bir köle"ye dönüşmüştür.

Evcil köle anlamına gelen famulus sözcüğünden türeyen familia (aile) erkeğin mülkiyeti altındaki kölelerin tamamı anlamına gelmektedir (Engels, 2008, 69). Haklarından yoksun bırakılan kadının en büyük sorumluluğu, erkeğini doğurduğu çocukların kendi çocuğu olduğuna inandırmasıydı. Bu sorumluluk, kadınların cinselliklerini bağlı buldukları aile içindeki erkeğe hizmet amaçlı kullanmalarını gerektiriyordu. Çünkü erkek, mirasını bırakacağı çocukların kendi çocukları olduğundan emin olmalıydı. Soyun erkek tarafından belirlendiği ataerkil düzen, kadının eskiden yaşadığı cinsel özgürlüğünü hatırlama olasılığına karşı, kadını daha fazla baskı altında tutmuş ve cezalandırmıştır. Yasal olarak karısı olduğu erkeğe karşı iffetini korumakla yükümlü kadının namusunu korumak da bu nedenle erkeğe kalıyordu. Kadının namusunu koruma görevi sadece kadının kocasıyla sınırlı değildir; bu sorumluluk alanı anne babasından, yakın akrabalarına ve hatta komşularına kadar uzanabilir. Denetim ve kontrollerle bedeninin kendine ait olmadığı hatırlatılan kadın, egemenliği altındaki erkeklerin yüzünü kara çıkarmamak adına kendini denetler. (Kalav, 2012, s. 156).

Namus, kadın bedeniyle özdeşleşen bir kavram olmuş ve bedeni disiplin etme kuralı olarak görülmüştür. İktidarın cinselliği denetleme gücünü elinde bulundurduğu toplumlarda bir süre sonra iktidarın benimsediği ahlak anlayışını kabul eden bireyler de ortaya çıkmaktadır. *"İktidarın 'ahlak' anlayışını benimseyen bireyler, toplumun gönüllü ahlak bekçisi haline gelirler. Bu da toplumsal cinsiyetin ve toplumsal cinsiyet ağlarını denetlemeyi kendine ilke edinmiş ataerkil iktidar mekanizmasının devamlılığını sağlar."* (Caner, 2004, s. 19).

Yerleşik hayata geçiş süreciyle birlikte ortaya çıkan namusun kadın cinselliğiyle bağlantılı olduğu görüşü eril bir söylem tarafından yaratılmıştır. Kadın bedeni, erkeklerin siyasi iktidarlarını sürdürebilmek adına cinsiyetçi bir düşünce yapısıyla ayrıştırılmıştır.

Namus meselesi, Saral'ın *Bir Kadın Uyanıyor* ve *Otobüs* oyunlarında işlenmiştir. Özellikle *Otobüs* oyununu çerçevesini namus konusu oluşturmaktadır. Namusunun kirlendiği gerekçesiyle koca evinden baba evine gönderilen ve baba evinde akrabaları tarafından cezası verilen Bayan Beyaz'ı ablası Bayan Siyah kaçırmak ister ve oyunun sonunda bu amacını gerçekleştirir. Bayan Siyah'ın bu kararı alması kadın bedeniyle

ilgili hükmün başkaları tarafından verilmesine karşı bir başkaldırıdır. *Bir Kadın Uyanıyor*'da ise namus konusu oyunun temelini oluşturmaz. Ancak Alev'in seyircilere içini döktüğü kısımlarda ailesinin kendi cinsel yaşamıyla ilgili baskıları ailenin de cinselliği denetleyici gücü benimsediğinin bir göstergesidir.

Kadınlar, fiziksel, psikolojik, cinsel ve ekonomik olmak üzere pek çok şiddete maruz kalmaktadırlar. Kadına yönelik şiddette özne konumunda erkek bulunmaktadır. Erkek, kendi iktidarını koruyabilmek adına kadına karşı baskı ve şiddet uygulamaktadır. Bu baskı ve şiddetin sonucunda kadın, sosyal hayattan men edilme durumuna düşmektedir. Kadına uygulanan şiddetle birlikte kadını nesneleştiren, güçsüzleştiren ve ikincilleştiren bir algı ortaya çıkmaktadır.

Birleşmiş Milletler (1993) kadına yönelik şiddeti, 'cinsiyete dayanan, kadını inciten, ona zarar veren, fiziksel, cinsel, ruhsal hasarla sonuçlanan ya da sonuçlanma olasılığı bulunan, toplum içerisinde ya da özel yaşamında ona baskı uygulanması ve özgürlüklerinin keyfi olarak kısıtlanmasına neden olan her türlü davranış' şeklinde tanımlarken; kadına yönelik şiddeti, toplumsal cinsiyet temelli şiddet tanımına uygun bir biçimde ifade etmektedir. (Afşar, 2015, s. 729-730).

Kadına yönelik şiddet, ataerkil düzen ve özel mülkiyet anlayışı ile doğrudan bağlantılıdır. Tarihsel sürece bakıldığında neredeyse tüm toplumlarda kadına yönelik şiddetin var olduğu gözlemlenmektedir.

Kadına yönelik gerçekleşen şiddet, Feminist Tiyatro'nun en çok ilgilendiği konulardan biridir. Saral'ın oyunlarına bakıldığında kadına yönelik şiddetin neredeyse tüm oyunlarında geçtiği görülmektedir. Oyunlarda şiddet yalnızca fiziki olarak değil, psikolojik boyutlarıyla da ele alınmıştır. Kadınların şiddet görme korkusuyla hayatlarını düzenledikleri, diledikleri gibi yaşayamamalarına da vurgu yapılmıştır.

Kadının toplumdaki yeri, tarih boyunca tartışılan bir sorundur. Tarihsel süreçte toplumlarda güçlü ve güçsüz diye adlandırılacak sınıflar oluşmuştur. Toplumlarda

böyle bir ayrımın olmasından en çok zarar gören taraf kadınlar olmuştur. Kadınlar genellikle bu sınıf ayrımında güçsüz, zayıf, ezilen ve köle diye tabir edilecek olan grupta yer almışlardır. Böyle bir toplum yapısında yaşayan kadınlara toplum tarafından belirlenen zorunlu görevler atfedilmiştir. Kadınların aile içerisinde evin geçimini yürütmesi, ev işlerinin tümüyle ilgilenmesi, çocukların bakımını üstlenmesi, eşini cinsel açıdan tatmin etmesi esas görevlerinden sayılmıştır. Kadınların toplumun attığı bu görevlerin dışına çıkması sonucunda ise kadınlar hakir görülüp horlanmışlardır.

Saral'ın incelenen oyunlarının tümüne bakıldığında kadınlar üzerindeki toplumsal baskıyı hissetmek mümkündür. Erkek çocuk doğuran kadının daha değerli olması, kız çocuk doğuracaksa onun ayıplanması, kadınların fiziksel olarak tek tipeştirilmesi, asıl görevlerinin ev işleriyle ilgilenmek olması, bunu yapmayan ve başka işlerle uğraşan kadınlara kötü gözle bakılması oyunlarda toplumsal baskı kapsamında işlenen sorunlardandır.

Kadınların fizyolojisiyle ilgili olarak regl olma durumu *Yedi Kadın* ve *Uykudan Önce* oyunlarında işlenmiştir. *Yedi Kadın*'da ve *Uykudan Önce*'de yer alan kadınların ilk regl olma anılarını anlatırken annelerinden dayak yemelerini ifade etmeleri toplumun biyolojik olarak doğal olan bir olayın toplum tarafından hoş karşılanmadığının bir göstergesidir. Yine *Yedi Kadın* oyununda kadınların rahatça "regl" diyememelerinin sebebini de bu durum oluşturmaktadır.

Feminist kuramın ele aldığı sorunlardan birisi eşcinsel bireylere olan yaklaşımdır. Toplumsal düzenin dışında itilen lezbiyenlerin, gaylerin, travestilerin ve transseksüellerin karşılaştıkları sorunlar Feminist Tiyatro kapsamında oyunlarda işlenmektedir. Yaşam alanlarında ciddi boyutta sorunlarla karşılaşan bu bireyler hakkında eril dil düzleminde küçük düşürücü ifadeler de kullanılmaktadır. Saral'ın *Yedi Kadın* ve *Otobüs* oyunlarına bakıldığında bu ifadelere rastlamak mümkündür. Bunun

yanı sıra *Yedi Kadın*'nın kişileri arasında bulunan Sevgi, seks işçiliği yapan bir travestidir. Oyunda böyle bir kişiye yer verilmesiyle birlikte eşcinsel bireylere toplumsal bakış açısı ve düzenin dışına çıkarılmak istenmeleri gözler önüne serilmektedir.

Kadınların kendi yaşamları hakkında karar verme hakkına sahip olmamaları başlarına gelebilecek olan her türlü kötü olaylara ve bu olayların doğurduğu kötü sonuçlara maruz kalmalarına sebep olmaktadır. *Beş Kadın* oyunundaki kişiler kurdukları hayatın kendi seçimlerinin olmadığını fakat sonuçlarına yine kendilerinin katlandığını ifade etmektedirler. *Kadın Masalları*'nda da masal kahramanları kendi masallarının sonlarını kendilerinin tercih etmediğini söylemekte ve buna karşı çıkmaktadırlar. Feminist Tiyatro'nun amaçlarından birisi de kadınlara aydınlatma süreci yaşatmasıdır. İki oyuna bakıldığında kadınların oyunun sonunda bu aydınlanmayı yaşadıkları ve kendi kaderlerini tayin etme haklarının bulunduğunu belirttikleri görülmektedir.

Feminizm, kadınların ortak sorunları noktasında birleştirmede ve bu sorunlarına birlikte çözüm bulmalarını sağlamaktadır. Aynı anlayışı bünyesinde barındıran Feminist Tiyatro da sahnede yer alan kadın sorunlarını seyirciye ileterek onların yalnız olmadıklarını dile getirmektedir. Seyirciyle kurulmak istenen bu ortak bağ, oyunun içerisinde de kendini göstermektedir. Saral'ın *Bir Kadın Uyanıyor*, *Beş Kadın*, *Uykudan Önce*, *Düş Dostları*, *Kadın Doğum* ve *Otobüs* oyunlarında kadın dayanışması net olarak bulunmaktadır. Oyunların başında ortaklıkları bulunmayan, farklı bakış açılara sahip olan kadınlar,

bütün kadınların yaşadığı sorunlarla karşılaşınca birlik olup beraber hareket etmek için mücadelede bulunmaktadır.

4.4. SEYİRCİNİN ETKEN KONUMDA OLMASI

Feminist Tiyatro'da seyirci, oyuncu tarafından etken konuma getirilir. *Bir Kadın Uyanıyor* oyununda uyanan kadın ilk olarak seyirciye hitap eder ve hikâyesini yalnızca kadınlara anlatacağını söyleyerek Feminist Tiyatro'nun amacının kadınlara sesini duyurabilmek olduğunu dile getirir.

Günaydın. Nihayet uyandım. Kolay olmadı ama... Uyumayı herkes sever, uyanmayı kim ister? Aslında ben de istemedim. Ben biraz da zorla uyandırıldım. Ama iyi oldu. İnanın ki bu çok önemli. Pembe düşler içinde olsanız da; karabasanlar içinde terleseniz de uyanın derim. Ben çok faydasını gördüm. Ne mi oldu? Neler neler olmadı ki? Sabırlı olun, anlatacağım. Karar verdim her şeyi anlatacağım. Ama sadece kadınlara! Neden mi? Ben bazen erkeklerin ameliyatla vicdanlarını aldıkları düşünüyorum da ondan. (Saral, 2006, s. 19).

Seyircinin etken konumda bulunması Sevilay Saral'ın yalnızca *Bir Kadın Uyanıyor* oyununda bulunmaktadır. Saral'ın diğer oyunlarında bu özellik görülmemektedir.

4.5. BEDEN DİLİ

Bir Kadın Uyanıyor'da diyaloglar dışında beden hareketleri de önemli yer tutmaktadır. Sözcüklerle anlatılamayan bazı şeyler beden dili ile anlatılır. Feminist Tiyatro beden dili ile seyirciyi daha fazla etkileyeceğini düşünür.

Beş Kadın'da kadınlar kendi yaşamlarını anlatırken gerçekleri gizlemektedirler. Bu gerçekler oyun boyunca beden hareketleri ile seyirciye aktarılmaktadır. Beden dili ile birlikte gerçeklerin gösterilmesi kadınların yaşadığı sorunları daha etkileyici kılmaktadır.

4.6. SLOGANVARI ÜSLUP

Kadın Masalları'nda sloganvari üslup, masal kahramanlarının masal sonlarını değiştirirken ortaya çıkmaktadır. Kırmızı Şapkalı Kız'ın masalını bitirirken söylediği son söz slogan niteliği taşımaktadır:

“YARDIMCI

Peki, bu masaldan çıkacak ders ne olacak?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ

Şu olabilir: İyi kızlar cennete gider, kötü kızlar her yere.” (Saral, 2013, s. 44).

Pamuk Prenses de masalını sonlandırırken değişmesini istediği şeyleri Masalcı'ya iletir ve yine kadınlar için slogan niteliği taşıyan bir sözle konuşmasını bitirir:

Üvey babam ikinci kez geldiğinde onu tanımalıyım ve yedi cüceler değil de ben onunla kavga etmeliyim. Bu kavgayı gören bir çoban bana aşık olabilir ve ben de ona tabii. Mutlaka kendi statümden biriyle evlenmek zorunda değilim. Hem başkasının değil kendi sarayımda yaşamak istiyorum. Ayrıca evlendiğim için soyadım değişmemeli. Bırakın kadınlar kendi kaderlerini kendileri tayin etsinler. (Saral, 2013, s. 49).

Feminist Tiyatro metinlerinde bu slogan niteliği taşıyan sözlere sıkça rastlanmaktadır. Slogan üslubunun seyirciyi daha çok etkileyeceği düşüncesi ile bu anlatım tarzı tercih edilmiştir. Ancak Saral'ın *Kadın Masalları* dışındaki diğer oyunlarına bakıldığında bu üslubun kullanılmadığı görülmektedir.

SONUÇ

Bu tezde feminizmin yıllara ve ülkelere göre gelişimine bakıldığında ilk olarak kadın haklarını savunmada kullanıldığı gözlemlenmiştir. Kavramın ilk başlarda siyasi haklar için kullanıldığı anlaşılrsa da daha sonra yaşanan gelişmelerde genişleyerek kadınların tüm haklarını kapsayıcı bir kavrama dönüştüğü görülmüştür. Feminizmin Birinci Dalga, İkinci Dalga ve Üçüncü Dalga hareketleri çerçevesinde geliştiği de gözlemlenen noktalardan biridir. Dünyada feminist hareketin uzun yıllardan beri var olan mücadelesi saptanabilirken bu durumun Türkiye’de geçerli olmadığını söylemek mümkündür. Türkiye’de mevcut feminist hareketin 1970’li yıllarla birlikte başladığı kaynaklar aracılığıyla ortaya çıkarılmıştır.

Feminist Tiyatro'nun özüne bakıldığında tek bir kuramdan oluşmadığı görülmüştür. Feminist Tiyatro, her ne kadar temelini feminizmden alsada bünyesinde Üçüncü Tiyatro, Ezilenlerin Tiyatrosu gibi diğer tiyatro akımlarını da barındırdığı tespit edilmiştir. Feminist Tiyatro teorisinin uygulayıcısı olarak tiyatro yapan feminist toplulukları aracılığıyla kadınların seslerini duyurabildikleri anlaşılmıştır. Yine bu tiyatro toplulukları sayesinde Feminist Tiyatro'nun dünyada kendi varlığını kabul ettirdiği gözlemlenmiştir. Türkiye'ye bakıldığında ise dünyayla birlikte paralel giden Feminist Tiyatro anlayışından söz etmenin mümkün olmadığı belirtilmiştir. Bundan dolayı Feminist Tiyatro'nun Türkiye'de 1990'dan sonra görüldüğü bu tezde ortaya konulmuştur. Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Feminist Tiyatro'nun kadınların oluşturduğu topluluklar tarafından icra edildiği anlaşılmıştır. Ancak Türkiye'de Feminist Tiyatro grubu diye adlandırabileceğimiz grup sayısı dünyadaki gruplara nazaran oldukça az olduğu tespit edilen diğer noktalardan biridir.

Tezde tiyatroları incelenen Sevilay Saral'ın hem akademik olarak hem de sanatsal olarak feminizm ile ilgili çalışmaları bulunmaktadır. Saral, Türkiye'de Feminist Tiyatro'nun öncüsü konumundadır. Yazmış olduğu oyunlarda kadın sorunlarını dile getirmiş, oyun yazım sürecine kadınları dahil etmiş, oyunların kadınlara rehber niteliğinde olacağını düşünmüştür. Sevilay Saral'ın *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılsın* (Cüneyt Yalaz ve Uluç Esen ile birlikte, 2005), *Yedi Kadın* (2005), *Bir Kadın Uyanıyor* (2006), *Kadın Oyunları- 5 Oyun (Beş Kadın, Kadın Masalları, Uykudan Önce, Düş Dostları, Kadın Doğum)* (2007), *Otobüs* (2012) adlı oyunları bulunmaktadır.

Tezde Sevilay Saral'ın *Yedi Kadın, Bir Kadın Uyanıyor, Beş Kadın, Kadın Masalları, Uykudan Önce, Düş Dostları, Kadın Doğum* ve *Otobüs* adlı oyunları Feminist Tiyatro teorisi açısından incelenmiştir. Cüneyt Yalaz ve Uluç Esen'le birlikte yazdığı *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılsın* adlı oyun içerik bakımından Feminist Tiyatro teorisine uygun olmaması dolayısıyla inceleme dışı bırakılmıştır. Saral'ın incelenen sekiz oyununda eril dil, erkek tipi, seyircinin etken konumda olması, beden dili, sloganvari üslup ve aile baskısı, namus, kadına yönelik şiddet, toplumsal baskı, kadın fizyolojisine yaklaşım, eşcinsel bireylere yaklaşım, kadınların kendi kaderlerini tayin hakkı, kadın dayanışması temaları gözlemlenmiştir. Bahsi geçen bu niteliklerden özellikle kadına yönelik şiddet, toplumsal baskı ve kadın dayanışması neredeyse tüm oyunlarda kendini göstermektedir. Feminist Tiyatro teorisine bakıldığında oyunların konusunu genellikle bu temaların oluşturduğu görülmektedir. Eril dilin *Bir Kadın Uyanıyor, Kadın Masalları* ve *Otobüs*'te; erkek tipinin *Beş Kadın, Kadın Masalları, Kadın Doğum* ve *Otobüs*'te; aile baskısının *Bir Kadın Uyanıyor* ve *Uykudan Önce*'de; namus konusunun *Bir Kadın Uyanıyor* ve *Otobüs*'te; kadına yönelik şiddetin *Yedi Kadın, Bir Kadın Uyanıyor, Beş Kadın, Uykudan Önce, Düş Dostları* ve *Kadın Doğum*'da; toplumsal baskının *Yedi Kadın, Bir Kadın Uyanıyor, Beş Kadın, Düş Dostları, Kadın Doğum* ve *Otobüs*'te;

kadın fizyolojisine yaklaşımın *Yedi Kadın* ve *Uykudan Önce*'de; eşcinsel bireylere yaklaşımın *Yedi Kadın*, ve *Otobüs*'te; kadınların kendi kaderlerini tayin hakkını *Beş Kadın* ve *Kadın Masalları*'nda; kadın dayanışmasının *Bir Kadın Uyandırıyor*, *Beş Kadın*, *Uykudan Önce*, *Düş Dostları*, *Kadın Doğum* ve *Otobüs*'te; seyircinin etken konumda olmasının *Bir Kadın Uyandırıyor*'da; beden dili kullanımının *Bir Kadın Uyandırıyor* ve *Beş Kadın*'da; sloganvari üslubun ise *Kadın Masalları*'nda mevcut olduğu tespit edilmiştir. Feminist Tiyatro kapsamında incelenen bu oyunlarda Feminist Tiyatro'nun diğer niteliklerinin bütün oyunlarda varlığını göstermediği, bunlardan birkaçına değinildiği gözlemlenmiştir.

Feminist Tiyatro'nun dünyadaki örneklerine bakıldığında Sevilay Saral'ın oyunlarının bu örneklerde yer alan özellikleri tam anlamıyla taşımadığı görülmüştür. Ancak yine de bazı yönleriyle Saral'ın oyunları Feminist Tiyatro kapsamında incelendiğinde bu oyunların Feminist Tiyatro teorisine uygun nitelikler taşıdığı saptanmıştır. Oyunlar, her ne kadar tam anlamıyla Feminist Tiyatro'nun tüm özelliklerini barındırmasa da oyunların Türkiye'de feminist hareket ve Feminist Tiyatro açısından büyük önem taşıdığı kanısına varılmıştır.

KAYNAKÇA

Akagündüz, Ü. (2013). Kadın ve Kadınlığa Dair II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinden Yansımalar (1908-1918). *Folklor/Edebiyat*, 73, 63-80, Kıbrıs: Cyprus International University.

Antmen, A. (ed.) (2016). *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Aslankara, S. (2011). Tiyatromuzda Kadın Parmağı. *Tiyatro Tiyatro*, 226, 40-44.

Aydınör, F. (2006). *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*. (Yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Bakacak, A. G. (2009). Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 44, 627-638.

Baran, B. H. (2016). *Kadın Özgürleşmesinde Bir Protesto Aracı Olarak Sanatın Kullanımı: Ankara Tiyatro Öteyüz Örneği*. (Yüksek lisans tezi), Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.

Baştan, A. (2015). Feminizm ve İngiliz Feminist Tiyatro. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21, 173-185.

Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Berktaş, F. (1993). Türkiye Solunun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?. *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (ed: Şirin Tekeli) İstanbul: İletişim Yayınları, 289-326.

Berktaş, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bora, A., Günel A. (2016). *90'larda Türkiye'de Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Budak, C. (2018). Türkiye'de Feminist Hareketin Dünü ve Yarını. *Journal of Business in the Digital Age*, 1, 38-50.

Case, S. E. (2010). *Feminizm ve Tiyatro*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Çakmak, B. (2013). Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 23-33.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çelenk, S. (2003). *Kaleminden Sahneye, 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler III*. İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.

Dalyanoğlu, D. , Sever, Ö. (2010). Kadınların Tiyatrosuna Giriş Atölyesi. Mimesis, (Nisan). 24 Ocak 2019 tarihinde <http://mimesis-dergi.org/2010/04/kadinlarin-tiyatrosuna-giris-atolyesi/> adresinden erişildi.

Davutoğlu, A. (2017). Türkiye'de İkinci Dalga Feminizmin Etkisi ve Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi'nde Gülten Kutal'ın İlk Kadın İstihdamı Makalesi. *Sosyal Siyaset Konferansları*, 69, 159-174.

Dolan, J. (1998). *The Feminist Spectator As Critic*. Michigan: The University of Michigan Press.

Durutürk, B. (2018). Feminizm ve Çokkültürlülük Arasındaki İlişki Üzerine Bir İnceleme. *Bilgi*, 20, 76-90.

Genç, Ö. (2011). "Ortaçağ Avrupasında Kadın", (ed. Altan Çetin), Ortaçağda Kadın. Ankara: Lotus Yayınevi, 241-296.

Göçeri, N. (2004). Kadın Hareketlerini Etkileyen Fikir Akımları. *Ç.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 61-76.

Gül, S. (2009). *Feminist Tiyatro Metninin Nitelikleri ve Model Oyunlarda Yansıması*. (Yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Güler Yeşiloğlu, B. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımlarının İncelenmesi*. (Yüksek lisans tezi), Çukurova Üniversitesi, Adana. Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.

Gürpınar, Ö. (2011). Gündelik Hayatta Kadın Dramaturjisi ya da “Kendi Kendine Şiddet Uygulayan Kadın”. *Mimesis*, (Mart). 06 Mart 2019 tarihinde <http://mimesis-derg.org/2011/03/gundelik-hayatta-kadin-dramaturjisi-ya-da-%e2%80%9ckendi-kendine-siddet-uygulayan-kadin%e2%80%9d/> adresinden erişildi.

Hooks, B. (2014). *Feminizm Herkes İçindir*. İstanbul: BGST Yayınları.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.

İçli, G. (2017). Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Politikaları ve Küreselleşme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, s. 132-143.

İlyasoğlu, A., Akgökçe, N. (2001). *Yerli Bir Feminizme Doğru*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Karaboğa, K., Arıcı, O. (ed.) (2014). *Maske Kitabı*. İstanbul: Habitus Kitap.

Karataş, E. (2009). Türkiye'de Kadın Hareketleri ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri. *Turkish Studies*, 4/8 Sonbahar, 1652-1673.

Kartal, F. (2016). Kadınların Yurttaşlığı ve Feminist Kuram. *Amme İdaresi Dergisi*, 3, 59-87.

Kırkpınar, L. (2001). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Koç, H. (2013). Feminizmin Yeni Yüzyılı İçin Geriye Bir Bakış. *21. Yüzyıl Feminizmine Doğru*. (ed:Aynur Özügürlü). Ankara: Notabene.

- Mackinnon, C. A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Notz, G. (2018). *Feminizm*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özdemir, F.Ç. (2019). Sevilay Saral'ın "Bir Kadın Uyanıyor" Adlı Eserinde Feminist Tiyatro Açısından Kadın Meseleleri. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 238, 191-202.
- Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar-Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne Feminist Eleştirel Bir Okuma*. İstanbul: E Yayınları.
- Özsoysal, F. (2014). Ataerkil Söylemin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar. *Maske Kitabı*, (ed: K. Karaboğa ve O.Arıcı), 274-285, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Öztürk, E. (2017). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Öztürk, Ş. (2019). *Cogito- Feminizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özveri, D. (2009). Feminist Teorinin Gelişimi Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. *Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış*, (der: Hasret Çomak) Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Rea, C. (2007a). Kadın Tiyatro Grupları. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi Feminist Tiyatro Özel Sayısı*, 12, 21-37.
- Rea, C. (2007b). Kadınlardan Kadınlara Seyirciler, İçerik ve Biçim. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi Feminist Tiyatro Özel Sayısı*, 12, 65-77.
- Salta, Z. H. (2002). *Feminist Tiyatro*.(Doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Saral, S. (2002). *Kısa Kadın Oyunları Üzerine Notlar*. 18 Nisan 2019 tarihinde <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-9/kisa-kadin-oyunlari-uzerine-notlar/> adresinden erişildi.

Saral, S. (2005). *Yedi Kadın*. İstanbul: Bgst Yayınları.

Saral, S. (2006). *Bir Kadın Uyanyor*. İstanbul: Bgst Yayınları.

Saral, S. (2012). *Otobüs*. İstanbul: Bgst Yayınları.

Saral, S. (2013). *Kadın Oyunları*. İstanbul: Bgst Yayınları.

Sönmez, A. (2006). *Feminist Tiyatronun Ayrı Bir Tür Olarak Ortaya Çıkışı*. 05 Nisan 2019 tarihinde <http://www.bgst.org/tb7yazilar7211206ft.asp> adresinden erişildi.

Sönmez, A. , Tunç, G. (2006). 'Kadınların Tiyatrosu' Formu. 15 Mayıs 2019 tarihinde <http://www.feminisite.net/new.php?act=details&nid=52> adresinden erişildi.

Sönmez, A. (2009). *İlk Dönem Amerikan Feminist Tiyatrosu: O Dönüşü....* Mimesis. 16 Mayıs 2019 tarihinde <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/ilk-donem-amerikan-feminist-tiyatrosu-o-donusu%E2%80%A6/> adresinden erişildi.

Sönmez, A. (2007). Giriş. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi Feminist Tiyatro Özel Sayısı*, 12, 16, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Şen, A. F., Kök, H (2017). Sosyal Medya ve Feminist Aktivizm: Türkiye'deki Feminist Grupların Aktivizm Biçimleri. *Atatürk İletişim Dergisi*, 13, 73-86.

Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Şener, S. (1993). *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 132-146, 170-179.

Şener, S. (1996). Türk Tiyatrosunda Kadın İmajı ve Kadın Yazarlarımız. *Tiyatro Tiyatro*, 62, 18-22.

Tanesini, A. (2012). *Feminist Epistemolojilere Giriş*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri, *Akademik Hassasiyetler*, 163-175. 25 Mart 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/269956> adresinden erişildi.

Tekeli, Ş. (1982). *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Tekeli, Ş. (1985). Türkiye’de Feminist İdeolojinin Anlamı ve Sırları Üzerine. *Yapıt Dergisi Kadın Sorunu Özel Sayısı*, 9, 48-66.

Tekeli, Ş. (1990). *80’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Topçu, S. (2019). *Cumhuriyet’in Kadın Savaşçısı Halide Onbaşı*. İstanbul: Halk Kitabevi.

Tunç, G. (2007). Kadın Oyunları Üzerine. 26 Nisan 2019 tarihinde <http://feminisite.net/news.php?act=details&nid=275> adresinden erişildi.

Tunç, G. (2006). Editörün Önsözü, *Bir Kadın Uyanyor*, 9-13, İstanbul: Bgst Yayınları.

Töre, E. (2006). *Hayattan Sahneye Kadınlar (XX. Yüzyıl Dünya ve Türk Tiyatro Eserlerinde)*. İstanbul: Duyalp Yayınları.

Türkoğlu, E. (2015). *Uluslararası İlişkiler Kuramında Feminizm*. (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya).

Türközü, E. (2002). Cinsiyetçilik ve Türk Solu. *Kebikeç*, 13, 167-190.

Varlı, G. (2010). *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları*. (Yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.

Yalaz, C. (2007). *Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi Feminist Tiyatro Özel Sayısı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Yamaner, G. (2001). *20.Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yamaner, G. (2002). *Feminist Tiyatro Metinleri*. Ankara: Dost Yayınevi.




Yamaner, G. (2007). I. Uluslararası Sahne ve Kadın Semineri. *Sahne Dergisi*, 9, Ankara.

Yaraman, A. (2001). *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yılmaz, A. (2010). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi. *ÇTTAD*, 20-21, 191-212,

25 Mart 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/233412> adresinden ulaşıldı.

EK 1. Orijinallik Raporu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u> ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: <u>13.05/2019</u></p> <p>Tez Başlığı: <u>SEVİLAY SARAL'IN OYUNLARINDA FEMİNİST</u> <u>TIYATRONUN İZLERİ</u></p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamı a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam <u>82</u> sayfalık kısmına ilişkin, <u>13.05/2019</u> tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Tuzla'da düzenlenen inihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % <u>9</u> 'dür.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- <input checked="" type="checkbox"/> Kaba/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input type="checkbox"/> Alıntılar hariç 4- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dâhil 5- <input type="checkbox"/> 5 kelimeden daha az artışta içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarını inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir inihal içermediğini; aksi'nin tespit edileceği muhtemel durumda değişebilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğuna beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">  Tarih ve İmza <u>13.05-2019</u> </p> <p>Adı Soyadı: <u>Beste ERDEMOĞLU</u> Öğrenci No: <u>N12221161</u> Anabilim Dalı: <u>Türk Dili ve Edebiyatı</u> Programı: <u>Yeni Türk Edebiyatı</u></p>
<p>DANISMAN ONAYI</p> <p style="text-align: center;">EYGÜNDÜR.</p> <p style="text-align: center;">  (İsim, Ad Soyad, İmza) Prof. Dr. Abide DOĞAN </p>



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT

Date: 13.05.2019

Thesis Title: TRACES OF FEMINIST THEATRE ON SEVİLAY
SARAL'S PLAYS

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 13.05.2019 for the total of 85 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 9.00 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

13.05.2019

Name Surname: Beste ERDEMOĞLU

Student No: N12221161

Department: Turkish Language and Literature

Program: Modern Turkish Literature



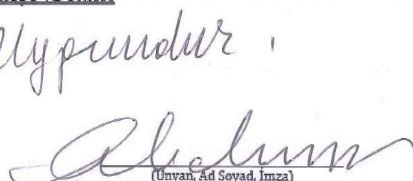
ADVISOR APPROVAL



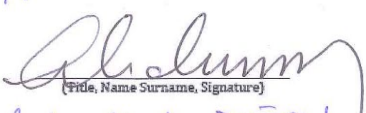
APPROVED:


(Title, Name Surname, Signature)
Prof. Dr. Abide DOĞAN

EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu

134

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA</p> <p>Tarih: <u>13/05/2019</u></p>
<p>Tez Başlığı: <u>Sesli ve Sosyal Medya Ortamlarında</u> <u>Feminist Tiyatronun İzlenimi</u></p>
<p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmaması gerekmektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.
<p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p>
<p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">  Tarih ve İmza </p>
<p>Adı Soyadı: <u>Berk ERDEMOĞLU</u></p> <p>Öğrenci No: <u>112221161</u></p> <p>Anabilim Dalı: <u>Türk Dili ve Edebiyatı</u></p> <p>Programı: <u>Yeni Türk Edebiyatı</u></p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</p> <p style="text-align: center;">  (Unvan, Ad Soyad, İmza) Prof. Dr. Abide DOĞAN </p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</p> <p>Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>

 <p>HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS</p>
<p>HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT</p>
Date: <u>13/05/2018</u>
Thesis Title: <u>Traces of Feminist Theatre on Sevda Saral's Plays</u>
My thesis work related to the title above:
<ol style="list-style-type: none"> 1. Does not perform experimentation on animals or people. 2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). 3. Does not involve any interference of the body's integrity. 4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).
I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything, in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.
I respectfully submit this for approval.
 Date and Signature
Name Surname: <u>Beste ERDEMOĞLU</u> Student No: <u>112271161</u> Department: <u>Turkish Language and Literature</u> Program: <u>Modern Turkish Literature</u> Status: <input checked="" type="checkbox"/> M.A. <input type="checkbox"/> Ph.D. <input type="checkbox"/> Combined MA/ Ph.D.
ADVISER COMMENTS AND APPROVAL
<p>Approved.</p>  (Fide, Name Surname, Signature) Prof. Dr. Abide DOĞAN

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Beste ERDEMOĞLU

Doğum Yeri ve Tarihi : Çankaya 19.09.1989

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar : Altındağ Atatürk Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi

Projeler : Cumhuriyet Dönemi edebiyat Dergileri Veri Tabanı Projesi (2010)

TUBITAK 4006 Bilim Fuarı Projesi (2018)

Çalıştığı Kurumlar : Düzce Borsa İstanbul Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi

İletişim

E-Posta Adresi :besterdemoglu@gmail.com

Tarih : 24.06.2019

