

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



KADIN TİYATROSUNA İMKAN OLARAK CLOWN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEYNEP NESLİHAN AROL

Temmuz, 2013

Zeynep Neslihan Arol

Yüksek Lisans Tezi

2013

KADIN TİYATROSUNA İMKAN OLARAK CLOWN

ZEYNEP NESLİHAN AROL

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Temmuz, 2013

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KADIN TİYATROSUNA İMKAN OLARAK CLOWN

ZEYNEP NESLİHAN AROL

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman)
Kadir Has Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsur Yüceil
Kadir Has Üniversitesi

Ezel Akay

ONAY TARİHİ:

“Ben, Zeynep Neslihan Arol, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

ZEYNEP NESLİHAN AROL

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR NOTU	v
1. GİRİŞ	1
2. TİYATRONUN KADINSIZ DOĞUŞU – ANTİK YUNAN TİYATROSU	5
2.1. Poetika’da ve Antik Yunan’da Kadın.....	5
2.2. Tanrıların Şeceresi.....	9
2.3. Oresteia İncelemesi.....	10
2.3.1. Agamemnon.....	10
2.3.2. Adak Sunucular.....	13
2.3.3. Eumenidler.....	15
3. KADINLARIN TİYATRO VE CLOWN GELENEĞİNDEKİ YERİ	18
3.1. Tiyatro Geleneğinde Kadın İzleri.....	18
3.1.1. Sahneye Çıkış.....	19
3.1.2. Öncü Kadın Oyuncular.....	21
3.2. Clown’un Kökenindeki Kadın İzleri.....	23
3.2.1. Commedia Dell Arte’de Kadın.....	27
3.2.2. Öncü Kadın Clown’lar.....	29

4. FEMİNİZMİN TİYATROYA YANSIMALARI	33
4.1. Feminizmlerin Tiyatroya Etkisi.....	33
4.1.1. Liberal Feminizmin Tiyatroya Etkisi.....	38
4.1.2. Radikal Feminizmin Tiyatroya Etkisi.....	39
4.1.3. Materyalist Feminizmin Tiyatroya Etkisi.....	42
4.2. Türkiye’de Feminizmin Tiyatroya Etkisi/Uygulamalar.....	44
4.3. Feminizm ve Komedi.....	48
5. KADIN TİYATROSU İÇİN İMKAN OLARAK CLOWN	53
5.1. Clown’un Özellikleri ve Sunduğu İmkanlar.....	56
5.2. Performans Denemesi.....	60
5.3. Performanstan Edinilen Bulgular.....	65
6. SONUÇ	72
KAYNAKÇA.....	77
PERFORMANS FOTOĞRAFLARI.....	81

ÖZET

KADIN TİYATROSUNA İMKAN OLARAK CLOWN

Zeynep Neslihan Arol

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

İstanbul, 2013

Bu çalışmada, eril bakış tarafından oluşturulan ve izleyicinin algısına kodlanmış kadın imgelerinin değişim ve dönüşüm ihtimallerinin araştırılması amaçlanmıştır. Kadının sahnedeki temsiline dair ilk durak olan Antik Yunan'dan güncel kadın clown'lara uzanan inceleme, kadının tiyatro ve clown geleneğindeki yeri ve feminist hareketin tiyatroya etkisiyle kadının sahnedeki gelişimi üzerine tarihsel bir çerçeve sunmaktadır. Buradan hareketle kadının kendi temsili için clown yönteminin olanakları ortaya koyulmuştur. Stereotipleşmiş kadın imgelerini merkeze alan bir clown performansının oluşturulma süreçlerinin ve seyirciden aldığı tepkilerin, söz konusu kadın imgeleriyle bağlantılı olarak incelenmesiyle çalışma sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Clown, Feminizm, Oresteia, Commedia dell'arte, Komedi

ABSTRACT

CLOWN AS A POSSIBILITY FOR WOMEN’S THEATRE

Zeynep Neslihan Arol

Master of Arts in Film and Drama

Advisor: Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

İstanbul, 2013

In this study, it is aimed to investigate the possibilities of transformation and alteration of the images of woman on stage which are created by male gaze and encoded to spectator’s perception. Ranging from Ancient Greece, the first stage for women's representation, to contemporary woman clowns, this study provides a historical account of women's place in the tradition of theater and clown followed by the impact of feminism on theater. Accordingly the possibilities of the clown as a method for representation of self for women have been presented. The thesis is concluded by analyzing the processes of creation of a clown performance concerning the stereotypical images of women and the responses of the audience to this performance in conjunction with the aforementioned images.

Keywords: Woman, Clown, Feminism, Oresteia, Commedia dell’arte, Comedy

Teşekkür Notu

Bu teze çalışma sürecimde beni yönlendiren, destekleyen ve yüksek lisans eğitimim boyunca oyunculuğa dair yepyeni kapılar açan sevgili hocalarım Çetin Sarıkartal'a ve Zeynep Günsür'a, çıktığım yolda hep yanımda olan Mehmet Özgür Bahçeci'ye, çalışmam süresince değerli fikirlerini esirgemeyen ve bana evini açan Özgül Akıncı'ya, performans sürecinde ses odasından tam destek veren Pınar Fidan'a, daimi seyircim olan uğurum Miray Şaşıoğlu'na ve beraber sahneyi, fikirlerimi, tiyatro sevgisini paylaşabildiğim tüm arkadaşlarıma içtenlikle teşekkür ederim.

1. GİRİŞ

Başlangıç sürecinden 17. yüzyıla kadar kadınların tiyatro alanında aktif varlığından söz etmek mümkün değildir. Kadın varlığından yoksun bu süreçte oluşturulan metinlerde ve sahnelemelerde kadın temsili erkekler tarafından yaratılmıştır. Bu eril bakışın oluşturduğu kadın imgeleri sürekli üretilerek algılara kodlanmış, günümüze kadar dönüşen tiyatro ortamında dahi hala yaratılan kadın karakterlerin pek çoğu bu erkek egemen bakışla oluşturulan stereotipler içerisine sıkışmıştır. Bir başka deyişle, tiyatronun başlangıcında temelleri atılan gelenek sürmüştür, evrensel karakter ve dramatik eylemin öznesi çoğunlukla erkek olmuştur. İnsanlığa dair bir şey söylemek isteyen yazar veya yönetmen genellikle tercihini erkek karakterden yana kullanmıştır. Çünkü kadın sahneye çıktığı andan itibaren seyircinin bakışına işlenmiş, tarihin birikimi olan, üzerine yapışmış imgeleri beraberinde getirir. Bu durum kadın oyuncunun karşısına, temsiliyetini engelleyen bir unsur olarak çıkar. Sue Perlgut bu durumu şöyle ifade eder:

Kendimiz hakkında daha fazla şey bilmek için can atıyoruz... Şimdiye kadar her şey hep erkeklerin bakışıyla oldu; onların kadınları gördüğü şekilde, onların tasarladıkları kadın kahramanlar olarak. Ancak biz, böylesi kadın kahramanlar olmadığımızı biliyoruz ve biliyoruz ki başka türlü bir kadın var ve bunu göstermenin bir yolu kadın tiyatrosudur, çünkü erkekler bu konuda (kadın deneyimleri) bir şey yazmayacaklardır ama kadınlar yazacaktır –çünkü kim olduğumuzu biz biliyoruz, bir fahişe olmamız gerekmediğini, bir anne olmak zorunda olmadığımızı biliyoruz...¹

¹ Charlotte Rea, “Kadınlardan Kadınlara: Seyirciler, İçerikler ve Biçimler”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, No.12 (Kasım 2006), s.74.

Bu tezin amacı, kadının sahnedeki temsiliyet sorununa dair kadın tiyatrosu çalışmalarına katkı sağlamaktır. Bunu yapabilmek için clown yöntemi üzerinden komedi ve kahkahanın gücünden faydalanarak verilecek çaba, seyircinin kadın/erkek farketmeksizin, geneline hakim olan eril bakışla oynama üzerine yoğunlaştırılmıştır. Eril bakışın getirdiği kadının temsiliyeti ve kimlik sorunlarına dair Sue-Ellen Case şunları söyler:

Kadınlar açısından, kadının eril bakış nezdinde “Öteki” olarak temsil edilmesinin getirdiği sonuçlardan biri, onun kendisine karşı da bir “Öteki” haline gelmesidir. Göstergelerin ataerkil sistemi içerisinde, kadınların, kendilerini performansın nesnesinden ziyade öznesi olarak inşa etmelerini sağlayacak, anlama ait kültürel mekanizmaları yoktur.²

Kadının aleyhine işleyen bu eril sistemin oluşumunda büyük rolü olan tiyatronun doğuş aşamasının yani Antik Yunan’ın incelenmesi bu tezin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Antik Yunan Tiyatrosu’nda kadının konumlanması, Batılı anlamda ilk erkek oyun yazarı olan Aiskhylos’un *Oresteia Üçlemesi* üzerinden okunacaktır. Özellikle *Oresteia*’nın tercih edilmesinin sebebi kadınları kamusal alandan dışlayan Zeus-Athena kültürünün galibiyetini konu almasıdır.

Tezin ikinci bölümünü, tezin amacına uygun olarak kadınların tiyatro ve clown geleneğindeki yerine dair incelemeler oluşturur. Bu incelemeler öncü kadın oyuncu ve kadın clown’lardan örnekler ile desteklenmiştir. Kökenleri Eski Yunan ve Roma’ya kadar uzanan öncü kadın oyuncuların açtığı yolda hem Dünya hem Türkiye genelinde kadınların tiyatro hayatına girişi tartışılmıştır. Öncü kadın clown tartışması için ise clown’un kökenindeki Commedia dell’arte referans noktasını oluşturur. Bu tarihsel sürecin devamı feminizmin tiyatroya etkisi bölümünde incelenmiştir. Bu bölümde farklı feminist yaklaşımlar ile feminizmin Dünya ve Türkiye merceğinde

² Sue-Ellen Case, **Feminizm ve Tiyatro**, Ayşan Sönmez (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009, s.168.

kadın tiyatro çalışmalarına etkilerinin yanı sıra feminizm-komedi ilişkisi özetlenmiştir. Bu bölümler tezin çıkış noktasını oluşturan araştırma sorusuna varılmadan evvel gerekli teorik ve tarihsel altyapıyı sunarak pratik uygulamayı desteklemek amacını taşımaktadır.

Son bölüm pratik uygulama içeren tezin araştırma sorusu üzerine yoğunlaşmıştır: Kadın tiyatrosunun bir imkan olarak clown yönteminden faydalanması ve ataerki kodlarının hakim olduğu seyirci algısıyla oynaması nasıl mümkün olabilir?

Burada olduğu gibi, şimdiye kadar yapılmış pek çok feminist tiyatro çalışmasının esası ataerkinin hakim olduğu dile ve imgelere bir alternatif yaratarak kadının kendi temsilini oluşturmaktır. Bu noktada Hélène Cixous'un kadınlara çağrısını yinelemek anlamlıdır:

*Kadın, kendisi hakkında yazarak, kendinden çalınmış, görüntüde esrarengiz yabancıya –hastalıklı veya ölü bir figür- dönüştürülmüş, sık sık huysuz bir yoldaş, yasakların nedeni ve mekanı haline gelen bedene geri dönecektir. Bedeni sansürlerseniz, soluk alışınız ve konuşmanız da sansürlenir. Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmak zorunda.*³

Bedenin duyulması için clown yönteminin kadın oyuncuya pek çok imkan sunacağı düşünülmektedir. Öncelikle bu yöntem, beden dilinin yoğun kullanımını teşvik eder. Ayrıca bir oyuncunun yazar, yönetmen, dramaturg ve/veya başka dış gözler olmadan, birebir kendinden yola çıkarak seyirciyle baş başa kalmasına olanak tanır. Clown yönteminde oyuncu ile seyirci arasındaki iletişim dolaysız ve açıktır. Bu sayede seyircinin algısına yaklaşmayı mümkün kılmasının yanı sıra clown'un, kadının kendi temsilini ve dilini oluşturma çabası kadar önem teşkil eden kendi komedisiyle ilişki kurmasına elverişli bir alan açacağı düşünülmektedir.

³ Case, s.177.

Bu imkanların sorgulanması araştırma sorusunun uygulamaya yönelik kısmında oluşturulan clown performansıyla yapılmış, performansın gelişim süreci ayrıntılarıyla sunulmuştur. Yapılan gösterimlerden elde edilen bulgular olarak paylaşılan seyirci yorumlarının yanı sıra oyuncu tecrübeleri de sonuç bölümünde irdelenmiştir.

Genel itibarıyla ilgili araştırma sorusunun üzerine gidilmesi, tiyatrodaki kadın çalışmalarına eklenebilecek faydalı bir çalışmadır. Özellikle benzer kalıplar içerisine sıkışmış rollerle uğraşan kadın oyuncuların, bu alanda atılan adımlar hakkında bilgi sahibi olabilecekleri ve başka bir oyuncunun pratik sürecine dahil olarak alternatif yol araştırmalarına ışık tutabilecekleri bir çalışma oluşturmak hedeflenmiştir.

Ataerkinin yarattığı kadın stereotiplerinin bir parçasını da kadınların komik olmadığı algısı oluşturur. Bu algının tam da karşısında duran clown yönteminin kadının kendi diline yapabileceği katkılara dair elde edilen bulgular erkek çoğunluğun hakim olduğu bu alanda yeni kadın gösterilerine esin kaynağı olabilir. Gösterimlere seyirci olarak katılan kişilerin belki daha evvel sorgulamadıkları kadınlık konusunda düşünmeye sevk edebildiği ölçüde bu çalışma yararlıdır. Bütün bunların yanı sıra konuyla ilgili Türkçe kaynak sıkıntısı çekilmesi itibarıyla çalışmanın yerli literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

2. TİYATRONUN KADINSIZ DOĞUŞU – ANTİK YUNAN TİYATROSU

Tiyatronun başlangıcı Antik Yunan'a, M.Ö. VII ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlere dayanır. Aristoteles tarafından o dönem eserleri üzerinden yazılmış ve tiyatro hakkındaki ilk kuramsal kitap olan *Poetika* ağırlıklı olarak tragedya üzerine tanımlamalar içerir. Bu eser tragedyanın öğelerini, bu öğelerin önem sırasını ve öğelerin oluşumunda dikkat edilmesi gereken unsurları sunan bir kaynaktır ve günümüzde halen tiyatro derslerinde okutulan kaynakların en başında gelir. *Poetika*'nın kadınlar hakkında söylediklerini incelemek tiyatronun kökenindeki kadın anlayışını kavramak açısından önemlidir.

2.1. Poetika'da ve Antik Yunan'da Kadın

Özellikle kadına vurgu yapmasa da kadın anlayışına dair bilgi vermesi açısından Aristoteles'in açıkladığı tragedya öğelerinden karakter hakkında söylediklerini incelemek yerinde olacaktır. *Poetika*'ya göre önem sırasında öyküden sonra gelen en önemli öğe karakterdir:

Karakterler konusunda amaçlanması gerekenler dört tanedir; bunlardan ilki ve en önemlisi, nasıl iyi olacakları olsa gerek. Daha önce de söylendiği gibi karakter, sözler ve eylemler bir tercihi gösterdiğinde ortaya çıkacaktır; tercih iyiyse karakter de iyidir. Her çeşit insanda görülür bu; yani bir kadın da iyi olabilir, bir köle de. Aslında bunlardan birincisi daha değersiz, köle ise bütünüyle kötüdür... İkincisi uygunluktur. Bir karakter yiğit olabilir kuşkusuz, ancak yiğit olmak bir kadına uygun değildir; kıvrak zekalı olmak da öyle.⁴

⁴ Aristoteles, **Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Nazile Kalaycı (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat, 2005, s. 53.

Yukarıdaki alıntıdan açıkça görülebileceği gibi kadın erkeğe göre daha değersiz nitelendirilmekle beraber erkeğe yakıştırılan yiğit ve kıvrak zekalı gibi sıfatlara da uygun bulunmamıştır. Bölümün devamında Aristoteles Euripides'in *Bilge Melanippe* oyununda Melanippe'nin Poseidon'a kafa tutması dolayısıyla, kadın karakteri yakışsız ve uygunsuz bir karaktere örnek olarak vermiştir. Tragedyalarda kadının temsiline dair bu gibi kısıtlamaların yanı sıra, dönemin kadın yaşantısının da ciddi kısıtlamalar altında olduğu bilinmektedir. Sarah B. Pomeroy'un *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* adlı eserinde durum şu şekilde açıklanmaktadır:

*Klasik Dönem'de, Solon'un kanunları Atinalı kadınların yaşamları üzerinde önemli ölçüde nüfuz kurmaya devam ediyordu... İlk bakışta anti-feminist gibi görünseler de, bu düzenlemeler, gerçekte erkekler arasındaki anlaşmazlıkları ortadan kaldırmayı ve yeni ortaya çıkan demokrasiyi güçlendirmeyi amaçlıyordu. Kadınlar erkekler arasındaki sürtüşmelerin daimi kaynağıydı. Solon'un bu soruna bulduğu çözüm onları gözden uzak tutmak ve etkilerini sınırlandırmaktı.*⁵

Böylece kadınlar kamusal alandan dışlanmışlardır. Kadınların polise(şehir devleti) karşı asli görevinin ailenin devamlılığını sağlamak ve savaşlarda azalan nüfusu arttırmak için erkek çocuklar doğurmak olduğu söylenebilir. Kadın sürekli olarak bir erkeğin velayeti altındaydı, eğer hayattaysa bu erkek babaydı, vefat ettiyse en yakın erkek akrabasının velayetindeydi. Kadınların mal sahibi olma ve çok küçük miktarların dışında alışverişte bulunma hakları yoktu. Velilerinin kararları doğrultusunda yaptıkları evliliklerde kadın için ayrılmış olan başlık parası veliden kocaya geçmekteydi. Genellikle kadınlar çok küçük yaşlarda kendilerinden yaşça

⁵ *In the Classical period, Solon's laws continued to exert tremendous influence over the lives of Athenian women... These regulations, which seem at first glance anti-feminist, are actually aimed at eliminating strife among men and strengthening the newly created democracy. Women are a perennial source of friction among men. Solon's solution to this problem was to keep them out of sight and to limit their influence.* Sarah B. Pomeroy, **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**, 2. Basım, New York: Schocken Books, 1975, s.57.

büyük erkeklerle evlendirildiklerinden birkaç defa evleniyor ve başlık parasıyla beraber kocaları ile babaları arasında bir değiş tokuş aracı haline geliyorlardı.

Sonuç olarak yeni düzen gereği kadın, polislin temel yapı taşı olan ailedeki göreviyle eve kapanmıştır. Eğitim alma, alışveriş, oy verme gibi ev dışı işlerle ilişkisi yoktur. Kadınların eğitimlerine bakıldığında ayrımcılık net bir şekilde görülmektedir: “Kız çocuklarında takdir edilen nitelikler erkek çocuklarında istenenlerin tam tersiydi: sessizlik, edilgenlik, ve erkeklerin zevklerinden kaçınmak.”⁶

Kadınlara biçilen edilgen yetiştirme tarzı ve tek erkekli evin sınırlarıyla çizilen hayatları göz önünde bulundurulduğunda, tiyatronun doğuşuna katılmaları ve erkeklerle beraber tanıklık etmeleri pek olası görünmemektedir.

*Polisin kamusal hayatından dışlanmaları ve bu hayatın sosyo-ekonomik örgütlenmesindeki iyice azaltılmış rolleri dikkate alındığında, Dionysos şenliklerine katılımlarının özel törenlerle sınırlanması ve buna uygun olarak kamusal sahnenin dışında tutulmaları şaşırtıcı değildir.*⁷

Bu bilgiler ışığında kadınların dışında tutulduğu teatral alanda yaratılan ve erkeklerce icra edilen kadın karakter örneklerinin pek çoğunun dönemin kadınlarına göre daha serbest olduğunu belirtmek mümkündür. Burada bahsi geçen serbestliğe örnek olarak Sofokles’in Antigone’sinin kardeşini Kral Kreon’a karşı gelerek gömmesini verebiliriz. Tragedyalardaki kadınlar ev içiyle sınırlı bir yaşam sürmenin çok ötesindedirler, kimi zaman erkekler ile çatışmaktan imtina eder görünmezler. Bu farklılıkların temeli Bronz Çağ mitlerinde yatar.

Birçok trajedinin konusu kaynağını epik şairler tarafından muhafaza edilmiş Bronz Çağ mitlerinden almaktadır. İncelediğimizde, soylu epik kadınların, sadece kendi evlerinde değil aynı zamanda dışsal politik anlamda da, güçlü olduklarını gördük. Homer’in çalışmalarına aşina olan Atinalı seyircilerin karşısında, Euripides gibi bir gelenek karşıtı bile, sessiz ve baskı altında bir Helena veya Klütaimnestra’yı sahneleyemezdi... Bronz Çağ anaerkilliğinin tarihsel varoluşuna inananlar, aynı zamanda, bizim sorularımıza da bir cevap

⁶ Pomeroy, s.74. “The qualities admired in girls were the opposite from those desired in boys: silence, submissiveness, and abstinence from men’s pleasures.”

⁷ Case, s.39.

*sunuyorlar: Bronz Çağ mitlerinde görünür olan erkek-kadın kutupluluğu, Helen-öncesi yerli anaerkil toplum ile galip gelen istilacı kuvvetler tarafından getirilen ataerkillik arasında varolan gerçek çatışmaya dayanarak açıklanabilir.*⁸

Bronz Çağ mitlerinin etkisinde oluşan tragedyaaların merkezinde yer alan bu kadın-erkek çatışmasının en önemli örneklerinden birini, Antik Yunan'da kadın düşmanlığıyla ün salmış tek tragedya yazarı olan Euripides'in *Medea* adlı eserinde görmek mümkündür. *Medea*'da kocası Jason uğruna tabuları altüst eden Medea'nın, dönemine aykırı kadın portresi çizilir.

*“Barbar” bir cadı olan Medea, Yunan toplumunun en dış sınırlarına yerleştirilmiştir. Jason onun Yunan “medeniyeti”nin imkanlarından faydalanmadan yetiştirilmiş olduğuna dikkat çeker ve sonra da hiçbir Yunan kadınının onun gibi davranmayacağını iddia eder. Burada ağır bir dramatik ironi vardır çünkü Jason Medea'ya davranışıyla zaten kendisi Yunan etik normları olan güven ve dürüstlüğü ihlal etmiştir. Ama pek çok insan topluluğu gibi Antik Yunanlılar da, kendi kültürel olarak istenmeyen niteliklerini dışlanmışlara yansıtılar. Böyle bir yığın “barbar” özellik Medea'ya yansıtılmıştır: kısıtlanmamış duygular (özellikle keder ve kızgınlığın aşırı dışavurumu); şehvet, zevklere düşkünlük ve normatif Yunan cinsiyet rollerinin ihlali; canavarlık; zenginlik, özellikle altın (oyunda Altın Post ile başlayan bir motif); lüks kıyafetler (Medea'nın prensese hediyesi gibi); acımasız şiddet ve kural tanımazlık; güvenilmezlik, ikiyüzlülük, ve büyü ilaçlar konusunda uzmanlık.*⁹

Bu yönleriyle Medea karakterinin değerlendirilmesi feminist eleştiri tarafından erkeği felakete sürükleyen ve korkulan kadın imgesiyle kuşatılmış, ötekileştirilen bir

⁸ Pomeroy, s.93-94. *Many plots of tragedy are derived from myths of the Bronze Age preserved by epic poets. As we have observed, the royal women of epic were powerful, not merely within their own homes but in an external political sense. To the Athenian audience familiar with the works of Homer, not even an iconoclast like Euripides could have presented a silent and repressed Helen or Clytemnestra... Those who believe in the historical existence of Bronze Age matriarchy also propose an answer to our questions: the male-female polarity discernible in Bronze Age myths can be explained by referring to an actual conflict between a native pre-Hellenic matriarchal society and the patriarchy introduced by conquering invaders.*

⁹ *As a “barbarian” female witch, Medea is located at the very margins of Greek society. Jason points out that she was raised without the benefits of Greek “civilization”, and later claims that no Greek woman would have behaved as she has done. There is heavy dramatic irony here, since he has himself violated the Greek ethical norms of trust and honesty in his treatment of her. But the ancient Greeks, like most peoples, projected their own culturally undesirable qualities onto outsiders. Many such “barbarian” attributes are reflected in Medea: unrestrained emotion (especially extreme displays of grief and anger); lust, sensuality, and transgression of normative Greek gender roles; bestiality; wealth, especially gold (a motif of this play, starting with the Golden Fleece); luxurious clothing (like Medea's gifts to the princess); brutal violence and lawlessness; untrustworthiness, duplicity, and expertise with magic drugs. Ruby Blondell, Mary-Kay Gamel, Nancy S. Rabinowitz ve Bella Zweig (Ed.), **Women On The Edge: Four Plays by Euripides**, New York: Routledge, 1999, s.153.*

figür olarak ele alındığı gibi; başkaldıran, kararlarından pişmanlık duymayan, edilgen olmayan bir karakter olması açısından dönemin kadın algı kısıtlamalarının ötesine geçen bir figür olarak da yorumlanmıştır. Olumlu yaklaşıma örnek teşkil eden Bülent Somay, Medea'nın çocuklarını öldürme anını kadının hakiki kadın olduğu an olarak görür. Medea'yı Antik Yunan'ın kadına karşı aldığı tavrın reddi olarak yorumlamaktadır.¹⁰

Farklı yorumlarla analiz edilen Antik Yunan Tiyatrosu, hiç kuşkusuz beslendiği din ile birlikte ataerkil kuşatmanın en büyük destekçilerinden olmuştur. Bu doğrultuda kadın imgesinin değişimi üzerine Tanrıların soyağacına göz atmak ve dönemin tragediyalarından birebir kadınlığın düşüşü, ataerkil Atina'nın yükselişi konularını ele alan *Oresteia*'yı incelemek açıklayıcı olacaktır. Ancak öncelikle tragedyalara kaynak oluşturan Antik Yunan insansı Tanrılarının ataerkilli olumlayan tarihine bakmak doğru olacaktır.

2.2. Tanrıları Şeceresi

Antik Yunan Tanrılarının soyağacında yeryüzünün kişileştirilmiş hali ve her şeyin anası olan Gea, Dünya yaşamının temelinde durur. Ancak Yunan ilahi gelişimini *Teogoni* eserinde şekillendiren, M.Ö. VII. yüzyılda yaşamış olan ozan Hesiodos'a göre, Gea ve temsil ettiği doğaya dair ve duygusal özellikler yerini Zeus'un daha üstün ve rasyonel monarşisine bırakır.

Gea Dünya'da hüküm süren ilk tanrıçadır. Çocukları esas itibarıyla fiziksel dünyanın tanrılaştırılmış özellikleriyken, torunları mitolojiye musallat olan canavarların en korkunçlarından bazılarını içerir. Gea'nın kocası Uranos (aynı zamanda oğludur) çocuklarından nefret eder ve onları Gea'nın derinliklerine saklar. Bundan sonra Gea oğlu Kronos'u babasını bir çapayla hadım etmesi için ikna eder.

¹⁰ Bülent Somay ve Özgür Ögütçen, "Lacan ve Kadın", **Psikeart Günleri II: Sinema ve Psikiyatri Sempozyumu**, İstanbul, 28-30 Mart 2013.

Hikaye kendisini sonraki Tanrı jenerasyonunda da, Kral Kronos Gea'nın kızı Rea'dan olan çocuklarını yutunca, tekrar eder. Sonuç olarak Gea'nın desteğiyle Rea, oğlu Zeus'a babasını devirmesi için yardım eder. Zeus nihayetinde eşlerin ve oğulların komplolarıyla birbiri ardına gerçekleşen kral devrilmelerine bir son verir. Olimpos'ta ataerkil bir hükümet kuran Zeus, Horaeler, Mireler(Moira), Müzler ve Kharitlere(Üç güzeller) babalık ederek ahlaki düzeni ve kültürü sunar. Fakat Zeus Athena'yı kafasından, Dionysos'u uyluğundan doğurduğu zaman çocuk taşıyıcılığı olan yegane iddialarını bile ellerinden alarak kadınların gücünü tamamen reddeder.¹¹

Gea'dan Athena'ya uzanan bu şecereye bakıldığında düzenin, her şeyi yaratan Tanrıçadan; annesi olmayan, kadın olmasına rağmen kendisini kadın olarak tanımlamayan, cinselliği olmayan bakire bir Tanrıçaya doğru değiştiği görülür. Yeni düzeni temsil eden Athena, Zeus ve Apollon hakimiyetinin savunucusudur, babanın çocuğun asli ebeveyni oluşunun bir sembolüdür. Dönemin kadın temsilini tersine çeviren kadın savaşçı Amazonlar, Athena tarafından mağlup edilmişlerdir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, kadınlığın düşüşüyle biten *Oresteia* üçlemesinin Athena'nın önderliğinde sonuçlanması bir tesadüf değildir. Üçleme kadın karakterleri konumlandırışı açısından incelenecektir.

2.3. Oresteia İncelemesi

2.3.1. Agamemnon

Oresteia üçlemesinin ilki *Agamemnon*, Menelaos ve Agamemnon'un ordularıyla birlikte Troya'dan dönmesini bekleyen gözcüyle açılır. Kral Agamemnon ve kardeşi Menelaos Troya'ya savaşmak için gideli on yıl olmuştur. Menelaos'un

¹¹ Pomeroy, s.2. *Ge is the first reigning earth goddess. Her children are primarily deifications of the features of the physical world, while her grandchildren include some of the most dreadful monsters to haunt mythology. Ge's husband Uranus (who is also her son) hates his children and so hides them deep within Ge. She then persuades her son Cronus to castrate his father with sickle. The story repeats itself in the next generation of gods, when King Cronus swallows his children by Rhea, Ge's daughter. Finally, aided by Ge, Rhea helps her son Zeus to overthrow his father. Zeus eventually puts an end to the successive overthrowing of kings by conspiracies of wives and sons. Establishing a patriarchal government on Olympus, Zeus introduces moral order and culture by fathering the Hours, the Fates, the Muses, and the Graces. But he denies power to females, even taking away their sole claim to consideration as bearers of children when he gives birth to Athena through his head and to Dionysus from his thigh.*

karısı Helena Troyalı Paris tarafından kaçırıldığından ötürü saldırıya karar veren krallar, başlangıçta Aulis sahilinden yola çıkacaklarında rüzgarın dinmemesinden ötürü zorluk çekmişlerdir. Elverişsiz havanın nedeni, Yunanlılardan birinin Tanrıça Artemis'in dişi geyiklerinden birini yavrusuyla beraber öldürmesidir.¹² Haftalardır Aulis'te bekleyen donanma, Agamemnon'un kızı İfigenya'yı kurban ederek Artemis'in talebini yerine getirmesi sonucunda yola çıkabilmiştir. Eserin merkezinde, savaştan ülkesine dönen Agamemnon'un karısı Klütaimnestra tarafından öldürülmesi yer alır. Klütaimnestra kızı İfigenya'nın öcünü almak için kocasını beklemiş, bu süreçte de Aigistos ile sevgili olmuştur. Yaptıkları bir kadın için kabul edilemez davranışlardır, bu yüzden koronun nefretini üzerine çeker. Aynı koro Agamemnon'un zorla alıkoyduğu ve cinsel emellerle ganimet olarak Troya'dan getirdiği Cassandra'nın ve kurban edilen İfigenya'nın hesabını sormaz.

*Kassandra, (bir erkek tarafından oynansa bile) Atinalı kadınların kamusal alandaki imgesini temsil eder. Belli ayrıcalıklara sahiptir (Apollon'un rahibesi olduğu için Agamemnon gibi rütbeli yurttaşlarla cinsel teması olabilmektedir), ancak bu ayrıcalıklar arasında konuşmalarıyla insanları etkileyebilme gücü yer almaz. Apollon'u reddettiği için bu hakkı elinden alınmıştır. Kassandra'nın dışarıdan biri ve Agamemnon'un savaş ganimeti olarak sahneye girip konuşamaması ve bir erkek tarafından oynansa bile etkili diyaloglar kuramaması, Atina'nın ataerki düzeninde yatan kadın düşmanlığının yoğunluğunu yansıtır.*¹³

Ancak bütün bunlar yazar tarafından Kassandra'nın zayıflığının ve kadınlıkta olması gerekenin gösterimi için yeterli görülmemiş olacak ki, koro tarafından kabul gören normları yansıtan Kassandra, onu köle yapan, ölümüne sebebiyet veren Agamemnon'dan efendim diye söz eder ve onun öcünün alınması için dilekte bulunur.

KORO BAŞI

Ah talihsiz kız, kendi söylediğin kaderin, nasıl içimi acıtıyor, bilsen!

KASSANDRA

Son bir söz daha, diyelim benim ölmeden önceki

¹² Edith Hamilton, **Mitologya**, Ülkü Tamer (çev.), İstanbul: Varlık Yayınları, 2011, s.139.

¹³ Case, s.45.

*Son yakınmam olsun: Son ışıkların yansırken
Ey Helios, dileğim odur ki, efendimin öcünü
Alacak olanlar, benim de, bu köle kızcağızın
Böyle kolayca canının alınivermesinin de
Hesabını sorsunlar!*¹⁴

Dönemin ahlak anlayışını temsil eden koro, Cassandra'ya acırken Klütaimnestra'nın kadınlığını lanetler. Ayrıca koro Aigisthos'a kadın diye hitap ederek kadınlığı tam manasıyla bir aşağılama aracı olarak kullanır. Bu aşağılamalarla ve cinayetin cinayetle ödeneceği konusunda Klütaimnestra'nın uyarılmasıyla biten *Agamemnon*'da asıl mesajı yine koro vermektedir.

KORO BAŞI

*Ah, değil mi ki
Bir kadın yüzünden onca acılar çekmiş
Bu en sadık koruyucumuz,
Can verdi bir kadın eliyle,
Yaklaşsın artık bize de, hızlıca, hemen,
Çok çektirmeden, yatalak olmadan
Hiç uyanmasız sürekli uykuyu sunacak ölüm!
Yazık sana ey çılgın Helena,
Yazık sana ki bir başına sen,
Troya önünde öyle çok
Öylesine çok insanı canından ettin!
Koy şimdi başına, o unutulmaz kanla
Süslü çelengini.
O çelenk ki, bu saraya
Koca katili çatışmayı getirdi,
Nicedir var olan öldürücü kini getirdi.*¹⁵

Ana mesaj, erkeklerin felaketinin asli sebebinin kadın oluşudur. Koro tüm bilgeliğiyle olacakları önceden tahmin etmiş, Agamemnon'un haberinin gelmesiyle huzursuz olmuş ve kandırıcı iradesiyle Klütaimnestra'nın bir kötülük yapacağını sezmiştir. Oyunun bitişi de benzer bir huzursuzluk ve kehanet içerir. Koro adaleti getirecek ve intikamı alacak erkeği beklemektedir.

¹⁴ Aiskhülos, *Oresteia*, Yılmaz Onay (çev.), İstanbul: TEM Yapım, 2010, s.57.

¹⁵ Aiskhülos, s.62.

2.3.2. Adak Sunucular

Adak Sunucular Agamemnon'un mezarının başında Elektra, Köle Kadınlar Korosu ve Orestes'in buluşmasıyla başlar. Elektra ve Orestes birbirlerinden habersiz babalarının mezarına adak sunmaya gelmişlerdir. Kavuştuktan sonra anneleri Klütaimnestra'yı öldürerek babalarının öcünü almak üzere plan yaparlar. Koro *Agamemnon*'da olduğu gibi yine kadınları felaketin başlıca sebebi olarak gösterir ve yaptıkları kötülöklere dair örnekleri düşmanca sıralar ancak burada daha ilginç olan koronun bizzat kadınlardan oluşmasıdır.

KORO

...İyi ama, adamın utanmaz yüzünden
Söz eden var mı hiç,
Hele Kadın'ın pervasız öfkesinden?
Kadınlara, o en küstah, en koyu hırsı ve ateşi
Değil midir, ölümlüler için
Hep felaketin esas kaynağı?
Her çiftin, her birlikteliğin tepesindeki
Bu kadın-egemen baskıdır, sürekli ezen,
Hem hayvanları, hem insanları!
Aklını kullanmak isteyen herkes,
Bir zamanlar Testios'un kızı Altaia'nın,
Kendi öz oğlunu nasıl,
Bir ateşle gizlice
Ölüme gönderdiğini bilmeli!
Çocuğın, daha doğumda
Hayatının bağlandığı odunu, bir anlık öfkeyle
Kadın, bile bile ateşe atıvermiş de hani,
Yanıp kül olunca odun, çocuk da ölmüş. Gerçi kadın
Kendi canına kıymış sonra, ama ne fayda!...¹⁶

Koronun kadınlarının, kadınları kötülemesi birkaç referansa daha atıfta bulunarak devam eder. Kadın egemen baskıdan yakınan koro, bu baskının her türlü şeklini bu örneklerle vurgulamak ister gibidir. Koronun bu söyleminde şaşırtıcı olan, baskıcı olduğu iddiasıyla eleştirilen anaerkil düzenin önemli parçalarından birini, öc Tanrıçalarını kullanarak anne cinayetini haklılaştırma çabasıdır.

...Ve sonra derin akıllı yüce Erinnü

¹⁶ Aiskülos, s.95.

*Sarayın oğlunu gönderir
Eski kandan öç almak için.¹⁷*

Aslında daha sonra asıl misyonlarına uygun olarak anne cinayetinin öcünü almak için gelecek olan Erinnülerden; “kadından yana”, “köpek” ve “iğrenç” gibi aşağılamaya yönelik sıfatlarla bahseden metnin bu noktasında onları “derin akıllı” ve “yüce” gibi sıfatlarla nitelendirmesi manidardır. Erkekten yana hizmet etme ihtimalleri Erinnüleri yüceltmıştır.

Kadın korusu vasıtasıyla haklılaştırılan anne katlini gerçekleştirmek için Orestes planını yürürlüğe koyar. Gezginci kılığında saraya sızar. Koro ve Ebe Kadın, Aigistos’u silahsız yakalaması için Orestes’e yardım ederler. Tragedyanın en yüksek noktası oğul ile annenin karşılaştığı sahnedir.

*KLÜTAİMNESTRA
Hayır, söyle, ayrıca babanın yaptıklarını da, kurban ettiği canı da saysana!
ORESTES
Sen evde oturdun, o savaştı, yargılayamazsın onu!
KLÜTAİMNESTRA
Kocadan ayrı kalmak, oturmak mıdır, oğul?
ORESTES
Evinde oturan kadınlar, kocanın yaptığı işin besinidir.¹⁸*

Burada Klütaimnestra olayların çıkış sebebi olan İfigenya’nın öldürülüşünü Orestes’e hatırlatır. Orestes için erkeklerin savaşıyla karşılaştırıldığında kardeşinin bir önemi yoktur. Aiskhylos bir kere daha kadınlar korosunun ağzından İfigenya’nın ölümünü anar ama hakkı Orestes’e verir:

*KORO
...Uzun süredir içten içe kaynayan kin ve hileyle
Aldı kurban edilen kızının intikamını kraliçe.
Ama hakiki Zeus kızı Dike, hani biz ölümlülerin
Haklı olarak Adalet dediğimiz tanrıça,
El koydu bu kavgaya
Ve öldürücü bir öfkeyle
Yüklenip yok etti düşmanı...¹⁹*

¹⁷ Aiskhülos, s.97.

¹⁸ Aiskhülos, s.107.

¹⁹ Aiskhülos, s.109.

Zaten üçlemenin bu bölümünden itibaren İfigenya'nın ölümünden bir daha bahsedilmeyecektir. *Adak Sunucular*'ın sonunda Klütaimnestra'nın intikamı için Orestes'in peşine düşen Erinnüler de, Apollon'nun yönlendirmesiyle işlenen cinayet davasını konu alan *Eumenidler*'deki savunmalarında bundan bahsetmeyi unutmuş görünürler.

Eumenidler'e geçmeden önce üçlemenin sadece bu bölümünde yer alan Elektra'dan bahsetmek yerinde olacaktır. Klütaimnestra'nın kızı ve Orestes'in kardeşi olan Elektra, Aiskhylos'un yorumunda Euripides'in *Elektra* adlı eserinde sunulanın tam aksine, anne katline yardım ettiği için hiçbir suçluluk hissetmemektedir. Sonraki bölümlerde bahsedilecek olan ve çalışmalarının önemli bir kısmını ataerki kodlarını taşıyan mitleri ortaya çıkarmak oluşturan ünlü Fransız düşünür Hélène Cixous anne ölümünü en yüksek sesle talep eden Elektra'nın bu durumunu, onun fallokratların lideri olduğu noktasına bağlar.²⁰ *Adak Sunucular*'da Elektra'nın başı çektiği ve kadın korosunun da içinde bulunduğu eril sistem savunucusu kadınlar, bu sefer Athena önderliğinde olmak üzere *Eumenidler*'de de karşımıza çıkar.

2.3.3. *Eumenidler*

Tragedya Delfoi'deki Apollon Tapınağı'nda başlar. Orestes intikam Tanrıçaları Erinnüler'den kaçarak oraya sığınmıştır. Erinnüler Orestes'i beklerken uyuyakalmışlardır. Apollon onlardan nefretle söz eder, Orestes'i kardeşi Hermes himayesinde Athena tapınağına yargılanmak ve beraat etmek üzere gönderir. Sonuç Apollon'un dediği gibi olur, Orestes Athena önderliğinde gerçekleşen mahkemede beraat eder. Orestes annesini öldürme suçundan Apollon Tapınağı'nda temizleyici

²⁰ Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, 2. Basım, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993, s.111.

kurbanlık domuz kanıyla arındığını açıklar. Apollon da, bu defa Erünnilerden oluşan koroya karşı Orestes'i savunur:

APOLLON

*Sizi nefretlik, tanrı laneti yaratıklar sizi!
Bağ dediğin kelepçeler çözülebilir
Bir sürü de yolu vardır daha başka;
Oysa adamın kanı bir kez toprağa akmayagörsün!
Adam ölmüş, yeniden dirilmek diye bir şey de yok!
Ah babacık, bir soluklanayım bile demeksizin
Her şeyin önünü sonuna, altını üstüne getiren nice buluşlar yaptı da,
Bir o yeniden diriltme numarasının büyüülü şifresini bulamadı yazık ki!
KORO BAŞI*

*O adamı serbest bıraktırmak için uğraş sen daha!
Kendi annesini boğazlayıp kanını akıtmış adam,
Ne yüzle oturacak Argos sarayının tahtına?
Hangi halkın sunağına yaklaşabilecek, adak sunmak için?
Ona hala kutsal su serpecek bir soy bulunabilir mi?
APOLLON*

*Öyleyse dinle, bir şey daha söyleyeceğim, hak hukuk neymiş anlayacaksın!
Anne dediğin kadın, çocuğa hayat veren değildir, anne, babanın dölediğini,
Koruyup besler yalnızca. Kadın kısmı, erkeğin çocuğunu, geçici bir süre
-Emanetçi gibi- taşıyandır, çocuğu yapan ise erkek kısmıdır, koç, boğa,
Her neyse. Anne, babanın hayat verdiği çocuğu, baba için,
Taşır, doğurur, o kadar. Bu söylediğimin kanıtını da hemen
Gösteriyorum: Annesi var olmayıp yalnızca babası var olan çocuk
Bile var. İşte örneği: Olympos tanrılarının kralı Zeus kızı Athena.
Karanlık bir karında beslenmesi bile gerekmeksizin, hiçbir tanrıçanın
Doğuramayacağı gibi büyüyüp gelişmiş, harika bir tanrıça!...²¹*

Apollon'un bu sözleriyle kadınların ebeveynlik hakları da ellerinden alınmış olur. Athena da bu savunma üzerine oyunu Orestes'ten yana kullanır. Beraat kararı ile eski yasanın, en temel hukukun, kadından yana olan Tanrıçaların saygıyı yitirmesinden ötürü sinirlenen Erinnüler, kısa zamanda Athena'nın tatlı sözleriyle pazarlığa girişirler. Günah işleyenleri kovalayan, suçsuzların öcünü alan, yüreklere korku salan Erinnüler eski güçlerinden vazgeçmeye razı olarak artık iyiliksever manasına gelen Eumenidler diye anılacaklar ve evlilikleri yönetmeye

²¹ Aiskhülos, s.142.

başlayacaklardır. “Kadınlar için uygun toplumsal cinsiyet rolü bu finalde betimlenmiştir.”²²

Oresteia ile sahne üzerinde meşrulaştırılan toplumsal dönüşümün etkileri uzun süre devam etmiştir. Kadınların tiyatrodan dışlanması Batı tiyatrosu geleneğinin Antik Yunan’dan sonra gelen en önemli yapı taşlarından olan Elizabeth Dönemi Tiyatrosu’nda da devam etmiştir. Bu noktada yüzyıllarca süren kadının temsiliyet sorununu kıran öncü oyuncuların bahsetmek, tiyatro geleneğinde kadının kökenlerini incelemek yerinde olacaktır. Çünkü dördüncü bölümde bahsedilecek olan ikinci dalga feminizmin kadın tiyatrosuna yaptığı örgütlü katkılara gelene kadar kadının sahnedeki varlığı kişisel çabalar, önyargılar ve engellerle boğularak çıkarılan sesler ile mümkün kılınmıştır. Bu öncüler; takip eden pek çoklarının önünü açmış, kadın tiyatrosunun temellerini atmıştır. Tiyatrodaki öncü kadınların yanı sıra, tezin önerisi olan clown yönteminin kökenindeki kadın etkisinin de ortaya konması, kadınların bu alandaki tarihsel birikiminin de görülmesi açısından faydalıdır.

²² Case, s.46.

3. KADINLARIN TİYATRO VE CLOWN GELENEĞİNDEKİ YERİ

3.1. Tiyatro Geleneğinde Kadın İzleri

Kadınların tiyatro geleneğindeki yeri konusundaki çalışmalar bir yandan gelecek bölümde ele alınacak olan feminist akımın etkisiyle hızlanmış, öte yandan kadın öncülerin tarihsel araştırmasına yoğunlaşan zorlu bir uğraştır. Bu durumun zorluğunu Katharine Cockin şu sözlerle açıklar: “Tiyatroda kadına dair yapılan herhangi bir araştırma, sessizlik ve kadınların yokluğu izlenimiyle müzakere etmek zorundadır.”²³ Kadınların tiyatroya katılımının yüzyıllarca mümkün olamamasının yanı sıra kadınların tiyatro tarihindeki yeri de yüzyıllarca gizli kalmıştır. Bunun sebeplerinden biri olarak kadınlar tarafından yapılan katkıların değerli görülmeyip kayıtlara geçirilmemesi gösterilebilir. Bir diğeri de kamusal ataerkil alanda kendine yer bulamayan kadınların kayıt dışı alternatif formlara yönelmesidir.

*Tarihsel köken araştırmaları, kadınların performansçı olarak soyluların himayesinde kalıcı binaları olan yüksek statüdeki tiyatro sahnelerine kıyasla, düşük statüdeki tiyatrolarda ve gayri resmi oluşumlarda, gezici oyuncular olarak sokaklarda açılan genellikle senaryosuz oynanan geçici sahnelerde daha uzun bir tarihleri olduğunu açığa çıkartmıştır. Bu nedenle kadınların, çok sayıda alanda ve farklı yollarla sergiledikleri performanslar tiyatro tarihçileri ve edebiyat eleştirmenlerine gizli kalmıştır.*²⁴

²³ “Any investigation of women in theatre must negotiate silence, an impression of women’s absence.” Lizbeth Goodman ve Jane de Gay (Ed.), **The Routledge Reader in Gender and Performance**, London and New York: Routledge, 2002, s. 19.

²⁴ Goodman ve de Gay, s.20. *The search for historical origins reveals that women have had a longer history as performers in theatres of low status and informal organization and as travelling players performing often without script on makeshift stages in the open street, than in the high status theatres equipped with permanent buildings and royal patronage. Women have therefore performed in a number of spaces and in a number of ways which have been invisible to theatre historians and literary critics.*

Bu sebeplerden ötürü Case'e göre; kadınların tiyatro tarihindeki yeriyle ilgili araştırmalarda onlara vakfedilmiş olan ev içi ve kişisel alanlardaki performans tarzları da dikkate alınmalıdır. Oyun yazarlığı açısından değerlendirildiğinde ise yazılı metinlerin dışındaki bulgular da göz önünde tutulmalıdır.

Bu anlayışla yapılan titiz çalışmalar neticesinde kadınların tiyatro geleneğindeki önemi tartışmasız bir hale gelmiştir. Tarihsel incelemeler sonucunda Güzin Yamaner'in değindiği şu tablo ortaya çıkmaktadır:

*Kadınlar, oyuncu olarak tiyatro tarihinin çok daha erken yüzyıllarında – zorunlu olarak- sahneye çıkmayı başarırlar. Ama aynı zorunluluk, yazarlık ve yönetmenlik açısından geçerli değildir. Çünkü, yeterince erkek oyun yazarı ve yönetmen vardır. Dolayısıyla, kadınların bu alanlara bulaşmalarına gerek yoktur!*²⁵

Kadınların oyunculuğa nazaran çok daha sonra ulaştıkları yazarlık ve yönetmenlik alanları oyuncunun üstlendiği clown merkezli bu tezin kapsamını aştığından irdelenmeyecektir. Ancak kadınların sahneye çıkış mücadelesine, öncü kadın oyunculara ve önerilen clown yönteminin kökenindeki öncü kadınlara değinmek günümüzde kadın tiyatrosu üzerine özellikle clown'a yönelerek çalışmak isteyen oyuncular için değerlidir.

3.1.1. Sahneye Çıkış

Kayıt dışı alternatif formları dikkate alan anlayışla ilk kadın oyuncular hatta oyun yazarları Eski Yunan ve Roma'da pazar yerlerinde, açık alanlarda beden diliyle gösteri yapan mimcilerdir. Bu kadınlardan ataerkil tiyatro tarihinde “oyuncu fahişeler” olarak bahsedilir. O dönemde fahişelik kadınların bağımsız olarak zengin olmalarının tek yoludur, mimcilerin bir kısmı bu şekilde zengin olmuşsa da geneli

²⁵ Güzin Yamaner, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları**, 1. Basım, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s.40.

için bu terimin kullanılmasının kadın cinsiyetine atfedilen cinsel rol ve kadın icracıya olan eril arzu kaynaklı olduğu söylenebilir.²⁶

Oyuncu fahişeler göz önünde bulundurulduğunda kadınların tiyatroya katılımına dair beşinci yüzyılda Theodora örneği karşımıza çıkar. Theodora, Roma İmparatoru Jüstinyen'in aşık olup evlenmek istediği bir dansçı ve mimciydi. O sıradaki yasalar oyuncu fahişelerin Roma vatandaşı olmalarını engellediğinden Jüstinyen Theodora ile evlenebilmek için ferman çıkartmıştır. Theodora'nın evliliği, klasik oyuncu fahişe geleneğinin sona ermesi ve Hristiyanlığın yükselişiyle teatral gösterilerin yasaklanmasını simgeler.²⁷ Çünkü devam eden süreçte dini yasaklanmalarla bir süre tiyatro hayatı sekteye uğramıştır.

Yasaklamalarla ilgili olarak kısaca tiyatro-kadın bağlantısına değinmek farkındalığa dair önem arz eder. Şehvetin ve cinselliğin vücut bulmuş hali olarak nitelendirilen kadın bedeninin yasaklanması tarihte tiyatroyu steril kılmaya yetmemiş ve tiyatro da yasaklardan payına düşeni almıştır. Burada tiyatroya, kadın bedenine karşı hissedilen korkunun bir benzeriyle yaklaşılması söz konusudur. Elinor Fuchs bu duruma şöyle değinir:

*Anti-Theatrical Prejudice'da Jonas Barish'in, Romalılarından, Pirenelilere, Rousseau'dan Nietzsche'ye kadar bütün tiyatrofobisi çekenler, (kadınlar tarafından oynansın ya da oynanmasın) tiyatroyu kalıtsal olarak kaba bir şekilde cinselliği akla getiren ve "feminen" bir şey olarak algıladılar. Kadına duyulan nefret, tarih boyunca gelişen periyodik tiyatronun konu olduğu kapatmalarda ya da düzenlemelerde belli bir rol oynamıştır.*²⁸

Bu doğrultuda tiyatroya uzun süre yasaklı kalan kadınların ancak "izinli" oyuncu olarak tiyatro sahnesine çıkmaları 17. yüzyıla rastlar. Fakat Yamaner'in de değindiği gibi kadın oyuncu kavramı 19. yüzyılın sonuna dek fahişeyle neredeyse bir

²⁶ Case, s.63.

²⁷ Case, s.66.

²⁸ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro**, Beliz Güçbilmez (çev.), Ankara: Dost Kitabevi, 2003, s.166.

tutulmuştur.²⁹ Bu zorlu koşullarda oyunculuk mesleğini icra eden öncü kadın oyuncular kendilerinden sonra gelenlere takip edecekleri bir gelenek bırakmışlardır.

3.1.2. Öncü Kadın Oyuncular

16. yüzyılın başlarına gelindiğinde, kadınların kamusal alanla ilişkilerindeki sorunlu yapı yüzyıllardır devam etmekteydi. 1500-1900 yılları arası tiyatrodaki kadınların yerine dair inceleme yapmış olan Jane de Gay, dönemin tiyatro ortamında kadının yerini şöyle betimler:

Kısmen kadınların kamusal alana (evsel alanın aksine) dahil olmasına dair yaptırımlar ve kısmen tiyatronun röntgenci doğasının verdiği rahatsızlık dolayısıyla; 1500'lerde az sayıda kültür kadınların tiyatrodaki oynamasına veya hatta bazen sadece izleyiciler arasında oturmasına izin veriyordu. Umumi tiyatrolarda kadın rolleri genç erkekler tarafından oynanırken kadınların Avrupa tiyatrosundaki en eski katılımları örneğin Fransa ve Belçika'daki meydanlarda veya düzenlemeye tabi olmayan gezici topluluklarda yapılan özel performanslara yönelmişti. Bu seyyar topluluklardan birisi Avrupa'nın en eski seçkin kadın oyuncularından birini yaratmıştır: Isabella Andreini (İtalya, 1562-1604).³⁰

İtalya'yı takiben İspanya ve Fransa'da da kadınlar oyunlarda yer almaya başlarlar. İngiltere'de ise Kral II. Charles'ın çıkarttığı izinle bu yasal olarak mümkün olur.

“Yasal” olarak İngiltere’de sahneye çıkan ilk İngiliz kadın Margaret Hughes, 8 Aralık 1660 tarihinde “The Moor of Venice” (Shakespeare’in Othello’sunun bir yeniden değerlendirilmesi) oyununda “Desdemona”yı oynamıştır. Vere Street Theatre’daki prodüksiyonun “sahnedeki oynayan ilk kadın”ı sunması üzerinden reklamı yapılmıştır.³¹

²⁹ Yamaner, s.56.

³⁰ Goodman ve de Gay, s.25. *In 1500, few cultures permitted women to act or sometimes even to sit in audiences at the theatre, partly because of sanctions against women’s involvement in public (as opposed to domestic) life, and partly due to discomfort about the potentially voyeuristic nature of theatre. Female parts were played by boys in the public theatres, while women’s earliest involvement in European theatre tended to be at private performances, for example in the courts of France and Belgium, or in unregulated, travelling troupes. One of these itinerant troupes produced one of the earliest prominent female actors in Europe: Isabella Andreini (Italy, 1562–1604).*

³¹ *The first English woman to 'legally' appear on the stage in England was one Margaret Hughes, who on 8th December 1660, played 'Desdemona' in 'The Moor of Venice' (a reworking of Shakespeares 'Othello'). The production, at the Vere Street theatre, was billed as introducing the "first woman that*

Kadınlar yasal olarak sahneye çıkma iznini edindikten sonra bile uzun süre yerleri sağlam olmamıştır. Örneğin kadınların profesyonel bir meslek olarak oyunculuğu icra etmeye başladıkları 17. yüzyılın en ünlü aktrislerinden olan Nell Gwyn, oyunculuğundan ziyade Kral II. Charles ile ilişkisiyle gündeme gelmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi, o tarihlerde henüz oyunculuk kadınlar için saygın bir meslek olarak görülmemektedir. Karakter yaratım sürecinde tiyatroya katılımları pek çok imkan sunan kadınlar, 19. yüzyıla gelindiğinde tiyatrodaki onları kamuya mal eden star'lık kavramıyla buluşmuşlardır. Bu kadınlara örnek olarak Fransız aktris Rachel (1820–58) ve İtalyan aktris Adelaide Ristori (1822–1906) verilebilir. Amerika ve İngiltere'ye bakıldığında, bu dönemde oyuncu kadınlar cinsellikleriyle ön plana çıkartılmışlardır.³²

Türkiye'deki öncü kadın oyunculara bakıldığında ise, kadınların sahneye çıkışının Batı'daki örneklerle nazaran çok daha geç olduğu gözlemlenir. Farklı bir araştırmanın konusu olabilecek bir iddia, burada İslamiyet inancının etkisi olduğudur. Sonuç olarak geleneksel tiyatrodaki kadın karakterleri erkekler canlandırmıştır. Agop Artovyan'ın Batılı anlamda ilk tiyatroyu kurmasıyla, kadın karakterleri oynama sorumluluğunu Türkiye'deki Müslüman olmayan azınlıkların kadınları, özellikle Ermeni kadınları üzerlerine almıştır. Uzunca bir süre kadın karakterler Ermeni kadın oyuncular tarafından oynanmıştır. Bu kadınlardan ilki Stepan Ekşiyan'dır.(1856)

Müslüman kadın oyuncuların sahneye çıkmasını engelleyen tüm yasal dayanaklar ise ancak 16 Temmuz 1923'te Mustafa Kemal Atatürk tarafından kaldırılmıştır. Fakat bu yasallaşma gerçekleşmeden önce meşrutiyet döneminin

came to act on the stage". *Leading Ladies: The Story of Women's Ascent to the Stage*, (t.y) http://www.stagebeauty.net/th_women.html (23 Nisan 2013).

³² Goodman ve de Gay, s.26.

bitimine yakın Afife Jale, sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncu olmuştur.(1918) Sahneyi kadınlar için meşrulaştıran 1923'e kadar Afife Jale ve bazı diğer kadın oyuncular büyük zorluklar çekmiş, oyunları polis baskınlarıyla müdahale görmüş, tiyatro hayatlarını kaçak bir şekilde yürütmek zorunda kalmışlardır.

Afife'den önce ve sonra sahneye çıkan ilk Türk kadını üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Öncü kadınlar arasında Eliza Binemeciyan, Aruşyak Papazyan, Yeranuhi Karakaşyan, Bedia Muvahhit, Şaziye Moral, Necla Sertel, Neyyire Neyir, Halide Pişkin, Hülya Gözalan, Kınar, Aznif, Mina, Şehber, Anais, Lili, Virjin, Beria, Cemile, Cahide, Semiha, Şevkiye, Feriha, Zehra, Müzehher, Hikmet, Melahat, Saniye, Nebahat, Canan, Leman ve Muazzez gibi isimleri saymak mümkündür.³³

Atatürk Batılılaşma politikası doğrultusunda tiyatro eğitimi, yerli oyunların artırılması ve bu oyunlarda en az bir önemli kadın karakterin olması gibi konular üzerine eğilmiştir. İlgili kadın karakterin Türk kadınının üstün erdemlerini kimliğinde toplamasını önermiştir.³⁴ Böylelikle cumhuriyet kadını stereotipinin tiyatrodaki yansımaya önayak olduğu söylenebilir.

Dünya ve Türkiye genelinde kadınların sahneye çıkış serüveninden bahsettikten sonra tezin kapsamı doğrultusunda clown geleneğinde kadınların yerini araştırmak uygun olacaktır. Clown tiyatrosunun başlangıcından da önceye dayanan, kökleri çok derinde olan bir yöntemdir. Kadın tiyatrosunun bu köklerden beslenebilmesi için öncelikle geçmişe yönelerek kendi izlerini araması gerekmektedir.

3.2. Clown'un Kökenindeki Kadın İzleri

Clown kökenindeki kadın izlerini incelenmeden önce clown'a dair bazı ön bilgiler paylaşılmalıdır. Yöntem olarak clown, özellikleri itibarıyla daha ayrıntılı

³³ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1923-1983*, 1. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, 107.

³⁴ Metin And, *Atatürk ve Tiyatro*, Ankara: Ankara Devlet Tiyatrosu Yayınları, 1983, s.11.

olarak beşinci bölümde incelenecek olsa da kelime anlamından başlanılarak kökenlerine bu bölümde inilecektir.

Clown kelimesinin Türkçe çeviri alternatifleri soyтары ve palyaço olsa da, bu sözcüklerin bir yöntem ve sanatsal platform olarak clown'u tam olarak karşılamaması dolayısıyla terim bu tezde İngilizce'de olduğu gibi bırakılarak yer almıştır. Ayrıca Türkiye'deki sanat çevrelerinde yaygın kullanımı da bu yöndedir. Kelimenin İngilizce içerisinde sunduğu imkan ve imgeler üzerine Laurel Butler şunları söyler:

"Clown" kelimesi, sirk palyaçosundan, doğumgünü palyaçosuna, Cirque du Soleil'den Barnum ve Bailey'e, rodeo soyтарыlarından, Charlie Chaplin'e, Emmett Kelly'e bir kültürel imaj çeşitliliğini akla getirir. Clown'la ilgili çağdaş fikirler genellikle, bir tür karaktere gönderme yapan isimler kullanılarak ifade edilmiştir. Bir isim olarak "clown" tiyatro açısından, özel bir performans stilini işaret edebilen, bilhassa önemli bir anlama gelir. Clown, genellikle bir oyun veya performans estetik veya biçimsel bir yaklaşımı tanımlamak için, bir sıfat olarak da kullanılabilir. (örneğin, "falanca bir clown parçası"). Bunlara ek olarak, clown bütün benzer zamansal-dilbilimsel nitelikleriyle, bir fiil olarak da iş görür: "New York'un her yerinde clown'luk/soytarılık yaptık". Şimdiki zaman -clowning- bir performans pratiği ve bir sanat olarak teknik biçimi tarif edebilir.³⁵

Butler'ın aslı İngilizce olan bu açıklamasının çevirisinin bile anlamsal karşılığını tam bulamamasından da anlaşılabilceği gibi, clown'a karşılık bahsi geçen çeviri alternatifleri soyтары ve palyaçonun Türkiye'deki seyircide yarattığı imgeler yetersiz kalmakta, sirkte bulunan komedi karakterlerinden veya çocukları eğlendirmek için görevlendirilen animasyonculardan öteye pek geçmemektedir.

Bununla beraber bu kelimelerin gündelik kullanımları dalga geçme ve aşığılama gibi

³⁵ *The word "clown" suggests a variety of cultural images, from the circus clown to the birthday clown, Cirque du Soleil to Barnum and Bailey, rodeo clowns to Charlie Chaplin to Emmett Kelly. Contemporary ideas of clown are often expressed using nouns, usually referring to a type of character. "Clown" as noun bears particularly significant meaning in terms of the theatre, where it may indicate a specific performance idiom. Clown can also be used as an adjective, often to describe an aesthetic or stylistic approach to a play or performance (for example, "such-and-such is a clown piece"). Additionally, clown functions as a verb, with all corresponding temporal-linguistic qualities: "We clowned all over New York City." The continuous present tense—clowning—can describe the technical form as a performance practice and as an art. Laurel Butler, "Everything seemed new: Clown as Embodied Critical Pedagogy", **Theatre Topics**, Vol.22, No.1 (March 2012): s.64.*

amaçlarla argoda yer almaktadır. Bu durumların sebepleri arasında sahnede bir temsil yöntemi olarak clown'un Türkiye'de yaygın olmaması neticesinde kelimenin Türkçe çevirilerinin sanatsal üretimlerle beraber düşünülmemesi gösterilebilir. Yapılan araştırma doğrultusunda bulunabilen yegane clown toplulukları Palyaço Modern ve Curcunabazlar'dır.

Türkiye'de yaygınlaşmamış olan clown yönteminin kökeni Antik Mısır'a dayanır ancak yöntem Batıda geleneğini oluşturmuştur.

Clown'ların en eski kayıtları Antik Mısır'a uzanır. Roma İmparatorluğu'nun hükümdarları için maskarayı oynadılar. Ortaçağ'da kralların soytarılığını icra ettiler. Rönesans sırasında hokkabazlık, müzik, dans ve akrobatlık gibi farklı yetenekleriyle kraliyet ailesini ve halkı büyülediler. 1500'ler Avrupa'sının soytarıları rengarenk kostümler giyerek kuklacılık, sihirbazlık, elastiklik ve kandırmacada uzmanlaşan çok yetenekli profesyonellere dönüştüler. Shakespeare clown'lar/palyaçolar, soytarılar ve maskaraları özgürce oyunlarının kumaşına dokudu. Shakespeare'in clown'larının çoğu çok akıllıydılar. Belki de bu zeka kıvraklığının en ünlü örneği gerçek aptalın kral olduğunu bilgece gösteren Kral Lear'in soytarıydı. İtalya'da clown, Commedia Dell'Arte'nin standart oyunbazlarından olan Arlechino'ya evrildi. Fransa'da beyaz yüzlü clown Pierrot doğdu. Yüzündeki çarpıcı bakış takip eden nesillerin clown'larında kalıcı bir etki yarattı. Avrupa'nın sokak performansçılarının doğal bir sonucu, içerisinde beyaz yüzlü sirk clown'unun da bulunduğu ve kitleleri eğlendiren pek çok farklı performansçıya alan açan sirkti.³⁶

Yukarıda da görüldüğü üzere clown, 5000 yıl öncesinin Antik Mısır uygarlığından Antik Roma'ya, burada bahsi geçmeyen Antik Çin'den Antik Yunan uygarlığına kadar pek çok coğrafyada ve yüzyılda köklerini salmış, özünü koruyup

³⁶ *Clowns reach back to the earliest records of ancient Egypt. They played the fool for the rulers of the Roman Empire. They performed as court jesters in the Middle Ages. During the Renaissance, they dazzled royalty and commoners alike with diverse skills such as juggling, music, dancing, and acrobatics. Donning multicolored costumes, the zanies of Europe in the 1500s became multitalented professionals who excelled in puppetry, magic, contortion, and trickery. Shakespeare freely weaved clowns, jesters, and fools into the fabric of his plays. Many of Shakespeare's clowns were profoundly clever. Perhaps the most famous of these wits, King Lear's Fool, sagely pointed out that the real fool was the king. In Italy, the clown mutated into Arlechino—one of the stock tricksters of the Commedia Dell'Arte. In France, a white-face clown, Pierrot, was born. The striking look of this face had a lasting impact on generations of clowns to come. A natural outgrowth of European street performances was the circus, a place where various performers—including white-face circus clowns entertained the masses. Eli Simon, **The Art of Clowning**, 1. Basım, New York: Palgrave Macmillan, 2009, s.4.*

farklı formlara girerek devamlılığını korumuştur. Ülkemiz de ünlü Nasrettin Hoca ile clown geleneğinin bir parçası olarak anılmaktadır.

Geçen yıllarla birlikte pek çok ham ve “uzun” hikayesiyle bir kült ve halk kahramanına dönüşen meşhur bir clown 1440’larda Türkiye’de yaşamıştı. Moğol fatihi Timur’un soytarısı olan bu clown’un adı Nasrettin’di. Nasrettin kurnazlığı, saflığı, maskaralığı ve açığözlülüğü ile ünlüydü; diğer insanları aptal durumuna düşürmek ve muziplik yapmaktan hoşlanırdı.³⁷

Nasrettin Hoca-Timurlenk’in bu ilişkisini Şuayip Ünsal soytarılık üzerine yazdığı tezinde Ortaçağ’daki saray soytarılarının köklerini Anadolu’ya dayandıran araştırmalar için örnek olarak sunmuştur.³⁸ Buradan hareketle diyebiliriz ki clown, günümüz Türkiye’deki yabancı durumunun aksine, kökenlerini bu coğrafyada da bulmaktadır.

Kökleri neredeyse her ülkenin geçmişinde karşımıza çıkan clown geleneğine popüler kanının aksine kadınların katkısı yadsınamaz ölçüde değerlidir. Clown figürünün öncelikli olarak erkek bir arketipi temsil etmesine ve pek çok ülkede hala icracılar arasında erkek çoğunluğu olmasına rağmen kadınlar ilk sahneye çıkışlarından itibaren clown rolünü üstlenmeye başlamışlardır.

Stein’a göre, kökeni performansçuların temsillerini iletmek için hareket ve jestleri kullandıkları klasik Yunan ve Roma (panto)mim geleneğinde yatan clown’lar, antik dünyadan bu yana teatral çalışmalarda yer alıyorlardı. Antik Roma’da pantomim boyalı bir maske giyerek ve tamamen sessiz bir şekilde performe ediliyordu. Mim ile clown’un özellikleri itibarıyla hala sıkı bir bağ içerisinde olmasına rağmen, clown’un kendi figürü mim performans geleneğinden Ortaçağ’da ayrılmıştır.³⁹

³⁷ A well known clown existed in Turkey in about 1440 who, through the ages has become a cult and folk hero, with many coarse and “tall” stories about him. His name was Nasr el-Din who was court jester to Tamburlaine (or Timur) the Mongol Conqueror. Nasr el-Din was famous for his cunning, naivety, buffoonery and shrewdness; he loved to score off other people and play practical jokes. *Clown History: History of Clowns*, (t.y) http://www.clownbluey.co.uk/?page_id=164 (18 Temmuz 2013).

³⁸ Şuayip Ünsal, "Geçmişten Günümüze Soytarılık Kavramının Tiyatroda Yansıması", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSE, 2006), s.32.

³⁹ According to Stein, clowns have been accompanying theatrical work since the ancient world, where their origin lies within the classical Greek and Roman (panto)mime tradition in which performers used movement and gestures to convey their representations. In ancient Rome, the pantomime performed wearing a painted mask while remaining entirely mute. The figure of the clown in itself separated from the mime performance tradition in the Middle Ages, although the properties of mime and clown are consequently still closely connected. Anne-Pauline Van Der A, "Performing

Bu bilgilerden hareketle daha önce de bahsi geçen “oyuncu fahişeler”in mim ve clown’un akrabalığından ötürü yaptıkları sözsüz gösterilerin clown’un kökeninde yer aldığı söylenebilir. Ancak hakkında daha çok bilgiye ulaşılabilen, günümüz fiziksel komedisi ve performans sanatı üzerinde büyük etkisi olan ve Yamaner’in belirttiği gibi kadın oyuncunun ilk defa cinselliğinin dışında da sahneye taşınması cesaretinin gösterildiği alan olan Commedia dell’arte’ye⁴⁰ bakmak kadının clown geleneğindeki yerini anlamak açısından daha anlamlıdır.

3.2.1. Commedia dell’arte’de Kadın

16. yüzyıl İtalya’sında doğan ve sonraki iki yüzyıl boyunca mevcudiyetini sürdürerek her sınıftan yoğun bir izleyici kitlesine ulaşan commedia dell’arte’nin 20. yüzyılın Meyerhold, Evreniov, Reinhardt ve Copeau gibi önemli avangart yönetmenlerini etkilemiş olduğu bilinmektedir.⁴¹ Clown etkisinin de commedia dell’arte aracılığıyla günümüze dek ulaştığını Van der A tezinde şöyle ifade eder:

*20. yüzyıla (veya aslında 21. yüzyıla da) yapılan en önemli clown etkisi, 16. yüzyıldan çıkan bir fiziksel komedi performansı olan, ağırlıklı olarak stereotip karakterler, maskeler, büyük jestler ve doğaçlama komediye dayanan İtalyan Commedia dell’arte pratiğidir.*⁴²

Kadının commedia dell’arte’deki dolayısıyla clown’daki önemli rolü tam da alanın merkezinde duran doğaçlama komedi üzerindeki etkisinden gelmektedir. Kathleen McGill’in konuyla ilgili yaptığı derinlemesine araştırmalarda kadınların commedia sahnelerine çıkmaya başlamasıyla repertuara giren doğaçlama olgusundan

Charlot/Hulot: An Exploration in Scholarship and Practice of the Figure of the Modern Clown through the Performances of Charlie Chaplin and Jacques Tati”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Amsterdam IPR, 2011), s.38.

⁴⁰ Yamaner, s.27.

⁴¹ Herschel Garfein ve Mel Gordon, “The Adriani Lazzi of the Commedia Dell’Arte”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 22, No.1 (March 1978), s.3.

⁴² Van Der A, s.40. *A most important clown influence on 20th (or, indeed, 21st) century physical comedy performance went out from the 16th century Italian practice of Commedia dell’arte, which relied heavily on stereotyped characters, masks, broad gestures, and improvised comedy.*

bahsedilmekte ve kadınların doğaçlamadaki virtüözitelerinin ana sebebi aksi yönde eğitim alma imkanları olmadığından içinde buldukları sözlü kadın kültürünün etkisi olarak yorumlanmaktadır. Bir kadının ilk defa commedia tiyatro topluluğunda yer almasının kayıtları 1564'e rastlamaktadır ve tarihsel olarak dökümanlarda doğaçlama üzerine yapılan yorumlar yine bu yıllardan itibaren başlamaktadır.

Kadın performansçuların doğaçlamadaki yeteneğiyle ilgili çağdaş raporlardaki ısrar (dikkat çekici biçimde erkekler hakkında bulunmayan), repertuardaki doğaçlama komediyi başlatan, geliştiren ve pratikte uzmanlaşanların kadın performansçılar olduğunun kuvvetli göstergesidir. Gerçekten de, 1560'lardan önce belgelerin sadece bir Pantalone ile bir Zanni arasındaki basit soytarılıklardan, maskeler komedisinden bahsettiği düşünülürse seyircilerin kadınların doğaçlamalarına verdiği önem bilhassa dikkate değerdir.⁴³

Commedia dell'arte'de kadına dair araştırmalar yapan bir diğer akademisyen Jane Tylus; ağırlıklı olarak, William Shakespeare ve Molière gibi yazarlara ilham vermiş olan ünlü commedia yazarlarından, Flaminio Scala'nın metinleri üzerinden yürüttüğü çalışmasında kadınların kattığı emprovizasyonu, commedia dell'arte'nin kendisinden önceki teatral geleneklere kafa tutan enerjisinin de sebebi olarak göstermektedir. Scala'nın metinlerinin pek çoğunda kadın oyuncu sahneye göre daha yüksekte bulunan bir pencereden oyuna dahil olur. Bu pencere kadına ait olanın, ev içinin güvenlik ve giziyle, açık ve erkeğe ait olan meydanın arasında sınır oluşturan liminal bir alandır. Kadın oyuncunun bu alana girişi bahsi geçen özel-umumi sınırının kullanılmasının neticesinde hem kadının rolünün tanımlanması hem de sürekli gözetleyen bir konumda olan kadının manipülatif bakışıyla oyun alanının yeniden tanımlanmasına sebep olmuştur.

⁴³ *The insistence in contemporary report regarding the women performers' ability at improvisation, notably absent in references to the men, argues strongly that it was the women performers who introduced, developed, and excelled at the practice of comic repertory improvisation. Indeed, the attention paid by audiences to the women's improvisation is especially noteworthy, given that prior to the 1560s the documents refer only to a comedy of masks, simple buffooneries between a Pantalone and a Zanni.* Kathleen McGill, "Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte", **Theatre Journal**, Vol. 43, No.1 (March 1991), s.65.

*Yukarı penceredeki kadın figürünün rahatsız edici tavrı birçok yönden Scala'nın 16. yüzyıl sahnesindeki aktrisin rahatsız edici görüntüsü hakkındaki yorumları haline gelmekle birlikte doğaçlamacı etkisiyle önceki teatral konvansiyonlardan kaçmakta uzmanlaşmış ve onlara kafa tutan bir tiyatro için mükemmel bir iş görmüştür.*⁴⁴

Bu bilgilerden hareketle kadın oyuncuların commedia dell'arte için önemli dönüştürücü etkilerinin olduğu söylenebilir. Commedia dell'arte'nin modern Avrupa tiyatrosunun başlangıcını imlediğine inanıldığına göre kadınların modern Batılı tiyatronun kurucuları arasında olduğunu da belirtmek mümkündür.⁴⁵ Kadın oyuncular sahneye çıkma imkanı bulduklarında pek çok gelişmeyi de beraberlerinde getirmişlerdir. Commedia dell'arte'deki kadın etkisi 90'lardan itibaren yapılan çalışmalarla netleşmiştir. Kadınlara dair bu gibi teatral araştırmalar yapıldıkça da bu katkılar ortaya çıkmaya devam edecektir. Clown'un geçmişinde kadın izlerine dair yapılan incelemede öncü kadın clown'lar uğranılacak son duraktır.

3.2.2. Öncü Kadın Clown'lar

Öncü kadın clown'larla ilgili bilgi edinmek için bir önceki bölümde anlatılan commedia dell'arte kayıtları faydalı olmaktadır. Kadınların komedi sanatına dair pek çok çalışması olan Radulescu, commedia dell'arte dönemindeki bu öncülerden Isabella Andreini ve Caterina Biancolelli'yi tarih sayfalarından günümüze taşımıştır.

İtalyan colomba'nın (kumru) küçüğü olan Colombina, 17. yüzyıl boyunca commedia dell'arte'de kadın-oyunbazın aldığı addır. Daha öncesinde, Franceschina, Olivetta, Ricciolina, ve 16. yüzyılın ikinci yarısında dünyaca ünlü aktris Isabella Andreini tarafından yaratılan Isabella rolünün yanı sıra Gelosi kumpanyası kadar eskiye dayanan Diamantina benzer kadın rolleriydi. Colombina ana kadın karakterlerden biri olarak ilk kez, daha sonra

⁴⁴ *The disruptive behavior of the female figure in the upstairs window becomes in many ways Scala's comment on the disruptive appearance of the actress on the sixteenth-century stage, while they also serve as the improvisatory action par excellence for a theatre that excelled in escaping from and challenging previous theatrical conventions.* Jane Tylus, "Women at the Windows: Commedia dell'arte and Theatrical Practice in Early Modern Italy", **Theatre Journal**, Vol. 49, No.3 (October 1997), s.328.

⁴⁵ Domnica Radulescu, **Women's Comedic Art As Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor**, 1. Basım, North Carolina: McFarland Books, 2012, s.7.

*Ancienne Troupe de la Comedie Itallienne olacak olan ve 1697'de 14. Louis'nin emriyle dağıtıldığında Fransa'daki son commedia dell'arte topluluğu olan Fiorelli-Locatelli'de boy göstermiştir. Torunu Catherine, ya da İtalyanca adıyla Caterina Biancolelli (1665-1716) commedia'nın repertuarındaki ikinci Colombina'ydı.*⁴⁶

Her iki öncünün de yarattığı komedinin ayrıntılarını *Women's Comedic Art As Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor* adlı beş kadın performansçıya yoğunlaşarak oluşturduğu kitabında paylaştığı Radulescu aralarında şöyle bir karşılaştırma yapmaktadır:

*Bir yüzyıl öncesindeki Isabella'ya oldukça benzer şekilde Colombina, hikayeyi götürür ve numaralar yapar fakat Isabella'nın aksine olaydan olaya, numaradan numaraya, kılıktan kılığa sıçrar, bir kadın karakter için eşi benzeri görülmemiş bir oyunbaz personasına katman üstüne katman ekler.*⁴⁷

Isabella ve Caterina'nın yanı sıra Vittoria Piissimi, Vincenza Armani, Diana Ponti, Flaminia Riccoboni, Brigita Bianchi ve Orsola Cortesi'nin de içinde bulunduğu bir grup kadın tarafından temelleri commedia dell'arte zamanında atılan çok katmanlı kadın clown karakterlerinin günümüzde en görünür olduğu yerler sirkler ve Viyana, Brezilya gibi yerlerde yapılan kadın clown festivalleridir. Bu festivaller⁴⁸ 2000'li yıllarla beraber başlamış yeni oluşumlardır. Kadın clown'ların sirklerde yer alması da erkeklere göre çok daha yeni bir durumdur. Örneğin Amerikan sirkinde kadın clown personası yaratan ilk kadın 1858'de Amelia Butler olmuştur. Sirklerde yer alan diğer öncü kadın clown'lara dair örnekleri sıralayan ve

⁴⁶ *Colombina, the diminutive of the Italian colomba (dove), is the name taken by the female-trickster in the commedia dell'arte during the seventeenth century. Earlier, analogous female roles were Franceschina, Olivetta, Ricciolina, and Diamantina, which appear as early as the Gelosi company alongside the role of Isabella, created by the world-famous actress Isabella Andreini in the second half of the sixteenth century. Colombina first appears as one of the main female roles in the troupe of Fiorelli-Locatelli, which later became the Ancienne Troupe de la Comédie Italienne and which was the last commedia dell'arte troupe still residing in France when it was expelled in 1697 by order of Louis XIV. Isabella Franchini Biancolelli was the first Colombina. Her granddaughter, Catherine or, by her Italian name, Caterina Biancolelli (1665–1716), was the second Colombina in the repertoire of the commedia. Domnica Radulescu, "Caterina's Columbina: The Birth of a Female Trickster in Seventeenth Century France", **Theatre Journal**, Vol. 60, No.1 (March 2008), s.87.*

⁴⁷ Radulescu, *Women's Comedic Art As Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*, s.90. *Much like Isabella a century earlier, Colombina moves the plot and plays the tricks, but unlike Isabella she jumps from plot to plot, from trick to trick, from disguise to disguise, adding layer upon layer on a trickster persona unprecedented for a female character.*

⁴⁸ Bir örneği için: <http://www.clownin.at/>

kadın clown dünyası üzerine doktora tezi yazmakta olan Melissa Lima Caminha 90'lardan itibaren clown yöntemine kadınların ilgisindeki artışa dikkat çekmektedir.

Clown'ların tarihinde Amelia Butler, Lulu, Peggy Williams, Amelia Adler ve Annie Fratellini gibi kadın referanslar bulunabilmesine rağmen, kadınların kendilerini performans, pedagojik çalışmalara ve hastane clown'luğu, clown terapisi, toplum gelişimi ve savaş ile çatışmanın olduğu alanlarda barışçıl görevler üstlenme gibi sosyal hizmet müdahalelerine adanmış profesyonel clown'lar olarak güçlendirmeleri ancak doksanlı yıllardan itibaren olmuştur. Özellikle son on yılda artan çok sayıda kadın clown ve clown'lukta kadın sanatını geliştirmeye tahsis edilmiş bazı gruplar, dersler ve festivaller aracılığıyla kadın clown'luk hareketinin yükselişini gözlemlemek mümkündür.⁴⁹

Öncü kadın clown araştırmasının yanı sıra teze ilham kaynağı ve referans oluşturması açısından kadınların çoğaldığı clown alanından feminist örnekler bulunmaya çalışılmış ancak ulaşılabilen örneklerde böyle bir çabaya rastlanmadığından teze güncel clown kadınlara dair ayrı bir bölüm açılması uygun bulunmamıştır. Ancak örnekler arasında dikkat çeken kendisini feminist olarak tanımlamasa da Jackie Star⁵⁰ clown adıyla gösteri yapan Fransız Charlotte Saliou olmuştur. *Démonstration de beauté* adlı gösterisinde zerafet ve güzellik konusunda konferans vermek üzerine bir topluluğun karşısına çıkan clown Jackie Star aslında bunlardan bahsederken bir yandan da içine düştüğü durumlarla bunun tam tersini göstermektedir. Bu tezatı bahsettiği kavramların eleştirisine dönüştürerek feminist bir duruş sergiler görünmektedir.

Genel hatlarıyla tiyatrodaki ve clown'daki kadının izinin sürüldüğü bu bölümün devamında sahnede kadın hareketinin ivme kazandığı ikinci dalga feminizm dönemi

⁴⁹ *Although in the history of clowns it is possible to find some reference to women like Amelia Butler, Lulu, Peggy Williams, Amelia Adler and Annie Fratellini, it was only from the nineties that women came to consolidate themselves as professional clowns dedicated to performance, pedagogical practices and social work intervention, such as hospital clowning, clown therapy, community development and peaceful missions in war and conflictive zones. The last decade, especially, observed the emergence of a kind of movement of female clowning, which is possible to see through the increasingly large number of women clowns, and some groups, courses and festivals dedicated to develop women art in clowning.* Melissa Lima Caminha, "Female Clowning: The Place of Women in the Clown World", **11th InSEA EUROPEAN CONGRESS**, Lemesos: CySEA, 25-27 June 2012, s.57.

⁵⁰ <http://www.jackiestar.net/>

ve tiyatroya yansımaları irdelenecektir. Günümüz Türkiye'sinde feminist tiyatro uygulamalarına ve feminizm/komedi ilişkisine dair bilgiler bulunabilecek bu bölüm tezin asıl araştırma sorusuna odaklanan clown performansının kadın tiyatrosuna sunabileceği imkanları irdelleyen son bölüme teorik bir altyapı da sunacaktır.

4. FEMİNİZMİN TİYATROYA YANSIMALARI

4.1. Feminizmlerin Tiyatroya Etkisi

Feminizmin tiyatroya etkisinden bahsetmeden önce kısaca tanımını yapmakta ve tarihsel özetini alıntulamakta fayda vardır.

Feminizm özellikle kadınların dezavantajına olan eşitsizlikleri düzeltmek için cinsel kimlikleri, ilişkileri ve temsil biçimlerini ele alan bir politik pratiktir. 'Birinci dalga' feminizm Batıda ondokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarını kapsayarak kadının haklarını iyileştirmeye; özellikle eğitime ve oy kullanmaya erişimini sağlamaya odaklandı. 'İkinci dalga' feminizm insan hakları protestosu ve kimlik politikalarında daha yaygın bir yükselişin parçası olarak 1960'lar ve 1970'lerde filizlendi.⁵¹

Feminizmin tiyatroya etkisinden söz etmek bahsi geçen ikinci dalga feminizmden itibaren anlamlıdır. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde süren özgürlük hareketine paralel olarak uyanan ikinci dalga feminizm, kadınların erkeklerle eşit çalışma koşulları edinmesi, çocuk bakımı konusunda gereklerinin karşılanması, doğum kontrolü ve kürtaj gibi haklara sahip olmaları için çalışmıştır. İkinci dalga feminist hareketle birebir bağlantılı olarak alternatif bir tiyatro zemini oluşturan feminist tiyatro hareketi, İngiltere ve Amerika merkezli olmak üzere gelişmeye başlamıştır.

⁵¹ *Feminism is a political practice which addresses gender identities, relationships and representations in order particularly to redress inequalities which disadvantage women. 'First wave' feminism spanned the late nineteenth and early twentieth centuries in the West and focused on improving women's rights, especially their access to education and suffrage(the right to vote). 'Second wave' feminism burgeoned in the 1960s and 1970s as part of a broader escalation in civil rights protest and identity politics. Paul Allain ve Jen Harvie, **The Routledge Companion to Theatre**, New York: Routledge, 2006, s.153.*

İlk feminist tiyatro çalışmalarını yürütenler tiyatro geleneğinde karşılaştıkları kadın yokluğundan yola çıkarak tarihte gizli kalmış ve tiyatroya katkıda bulunmuş öncü kadınların araştırılmasıyla işe başlamışlardır. Bu ilklerin oyunculuk ve clown'a dair incelemesi bir önceki bölümde sunulmuştur. İncelemelerde bulunan gruplara örnek olarak *Mrs. Worthington's Daughters* verilebilir. İngiliz grup, 20. yüzyılın başında kadınlar tarafından yazılmış olan oyunların araştırılması üzerine uzmanlaşmıştı. Bu araştırmaların yapılması tiyatrodaki kadın geleneğinin izlerinin sürülmesinin yanı sıra kadınların gizli kalmalarının nedenlerinin araştırılmasına da yön vermiştir.

İkinci dalga feminizmin bir başka etkisi de literatürdeki kadın imajlarının irdelenmesi olmuştur. Edebiyatta erkek yaratımı olan kadın imgelerinin feminist yeniden okumasının yapılması konusunda daha sonra kitaplaştırılan *Cinsel Politika* adlı doktora teziyle Kate Millett öncü olmuştur. Millett, cinsel politikayı kısaca iktidardaki cinsin, emrindeki cins üzerindeki gücünü korumak ve genişletmek olarak tanımlar. Kitabın ilk bölümünde bu kavramın çerçevesiyle uğraşan Millett, devamında 19. ve 20. yüzyıllarda verilen feminist mücadeleye ek olarak cinsel politikanın D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet eserleri üzerinden incelemesine yer verir. Bu kitabın detaylı bir eleştirisini yapan Toril Moi, şu önemli yönünü vurgular:

*Millett'in bir edebiyat eleştirmeni olarak önemi, kabul edilmiş metin ve okuyucu hiyerarşisini reddederek okuyucunun kendi bakış açısını öne sürmesi konusundaki durmak bilmeyen savunmasında yatar... Onun yaklaşımı okuyucu/eleştirmenin egemen imgesi olan otoriter söylevin alicısı pasif/feminenliği yıkmasıyla feminizmin politik amaçlarına tam olarak uygundur.*⁵²

⁵² *Her approach destroys the prevailing image of the reader/critic as passive/feminine recipient of authoritarian discourse, and as such is exactly suited to feminism's political purposes.* Toril Moi, **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**, 3. Basım, New York: Methuen, 1987, s.24.

Ancak Millett'in bu gibi güçlü yönlerinin dışında pek çok unsuru dışarıda tutarak ve tek taraflı bir noktadan bakması eleştirilmektedir. Kapsamı kısıtlı olmasına rağmen Millett'in çalışması bir ilk olması sebebiyle büyük yankı bulmuş ve tiyatro alanını da etkilemiştir. Elaine Aston klasiği yapıbozuma uğratma başlığı altında Millett'in başlattığı yaklaşımın sonuçlarına değinir:

Kanonu çevreleyen eleştirel araçlar ve 'büyük' veya 'klasik' edebiyatın tanımı artık değer yargularından bağımsız sayılmıyor ancak toplumu ve onun kültürel üretimini yöneten patriarkal değer sistemlerinin parçası olarak görülüyordu. Örneğin 'evrensel'in veya 'sıradan adam'ın (en sık Shakespeare bağlamında zikredilen) çekiciliğine dayanan bu 'büyüklük' tanımları eleştirildi.⁵³

Böylece bir nevi 'kutsal ve kapsayıcı' bir yere konulan Antik Yunan ve Elizabeth dönemi gibi klasik dönem eserlerinin feminist eleştirileri sayesinde, kadının nasıl ötekileştirildiğinin gözlemlenmesi, ataerkil önyargıyla tiyatronun kurduğu ortaklığın ve bu ortaklıkla oluşturulan kadın maskelerinin farkına varılması mümkün olmuştur. Aynı amaçla yola çıkan metinsel bir inceleme tezin ilk bölümünde *Oresteia Üçlemesi* üzerinden yapılmıştır.

Salt erkekler tarafından oluşturulan metinlerin feminist yorumlamalarının yanı sıra kadın yazarların eserlerinin de ayrıntılı feminist incelemeleri söz konusu olmuştur. İngiliz romanları üzerinden yaptığı bir incelemeyle tiyatro alanına da uygulanabilir görünen bir modelleme yapan Elaine Schowalter, kadın yazımının tarihini kadınlığa dair bir terminoloji kullanarak üç faza ayırmıştır:

İlk olarak uzun bir süre, baskın geleneğin egemen modlarının ve sanat standartlarıyla sosyal roller üzerindeki görüşlerinin içselleştirilmesi fazı vardır. İkinci olarak, bu standart ve değerlerin protestosunun yapıldığı ve

⁵³ *The critical apparatus surrounding the canon and the definition of 'great' or 'classic' literature was no longer considered to be value-free, but was seen as part of the patriarchal value-system governing society and its cultural production. It critiqued, for example, those definitions of 'greatness' which relied on the appeal to the 'universal', or to 'everyman' (most frequently cited in the context of Shakespeare). Elaine Aston, **An Introduction to Feminism and Theatre**, 1. Basım, New York: Routledge, 1995, s.16.*

*özerklik talebini içeren azınlık hak ve değerlerinin savunulduğu faz vardır. Son olarak, aykırılığa tam bağımlılıktan özgürleşmiş içe dönüşle kendini keşif ve kimlik arayışı fazı vardır. Bu fazların kadın yazarlar için uygun terminolojisi feminen, feminist ve kadın/dişi olarak adlandırılabilir.*⁵⁴

Schowalter'ın bahsettiği kendi sesini bulmaya çalışan kadının dramatik yazımında üçüncü fazın başlangıcı, ikinci dalga feminizm hareketinin önyak olduğu bilinçle olmuştur.

Zaman içerisinde feminist dramatik kuram başvurduğu alanları genişletmiş ve bu alanların içerisine göstergebilimi de dahil olmuştur. Göstergebiliminin tanımını Keir Elam şöyle yapar: “Toplumda anlamın nasıl üretildiğinin araştırılmasına hizmet eden bir bilim... bu nedenle, nesnelere toplumda geçerli olan farklı gösterge sistemleri, kodları ve bunlar tarafından üretilen gerçek mesajlar ve metinlerdir.”⁵⁵ Böylece göstergebilimin tiyatro alanına uygulanmaya başlamasıyla klasik dönem eserleri de dahil olmak üzere pek çok eserin göstergeleri daha detaylı ve imaj bazlı okunmaya başlanmıştır. Bu okumalar daha da gelişerek kadının tiyatrodaki sadece metinsel bir gösterge olarak değil performans bağlamında incelenmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda Case Antik Yunan tiyatrosunda kadına dair şunları sorar: “Bir erkek bir kadını nasıl tasvir edebilir? Erkek oyuncu seyirciye bir kadını oynadığını nasıl gösterebilir?”⁵⁶

Soruları yanıtızsız bırakmayan Case, erkek oyuncuların kadını göstermek için kısa tunik ve uzun saçlı maske takmanın yanı sıra kadın imgesine ait olduğunu

⁵⁴ Moi, s.56. *First, there is a prolonged phase of initiation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist and Female.*

⁵⁵ Case, *Feminizm ve Tiyatro*,s.161.

⁵⁶ Case, *Feminizm ve Tiyatro*,s.42.

düşündüğü jestlerle hareket etmiş olduklarını ve bunun sonucunda kadın rollerindeki muhtemel genellemelerin ve stereotiplerin yaratılışına önayak olduklarını söyler.

Feminist tartışmaların odak noktasına oturan diğer klasik döneme yani Elizabeth dönemine dair incelemelerde, özellikle Shakespeare benzer okumalardan nasibini almıştır. Hristiyan kültürünün etkisiyle cinsellikle eşleştirilen kadın bu dönemde de sahneden uzak tutulmuş, kadın rollerini benzer toplumsal rollere sahip genç erkekler icra etmişlerdir. Bu durumla ilgili Case homoerotik okumalar yapmış ancak bunun o dönemde yansımalarına dair yorumlar spekülatif olarak kalmıştır. Lorraine Helms'in konu hakkında yorumu şöyle olmuştur: “Genç erkek/oğlan aktör geleneği eleştirel düşünceyi dalgalandırmaktadır. Çapraz oyuncu seçimi karakter ve performansının bağlarını incelikli ve değişken yollarla işaretlediğinden tarihsel araştırmalar tarafından açıklanamaz”.⁵⁷ Her ne kadar o döneme dair kısıtlı bilgiler ışığında performans bağlamında yapılan incelemeler net sonuçlar içermese de eleştirel sorgulamalar devam etmekte, her geçen gün yapılan yeni çalışmalarla feminist bakış gelişmektedir.

İkinci dalga feminist bakışın temellerinin Simone de Beauvoir'ın varoluşçu felsefeden etkilenecek 1949 yılında yazdığı *İkinci Cins* eseriyle atıldığı söylenebilir. Ancak bu temel üzerinde yükselen feminizm hareketinin bölünmesi uzun sürmez.

*Hareketin ilk yıllarında 'feminizm' terimi pek çok politik görüşü içinde barındırır. Muhalif hareketler içinde yer alan kadınlar kendilerini dünya görüşü bağlamında 'feminist' olarak adlandırmaları bile, yer aldıkları alanlarda kadın sorununu gündeme alır ve hareketin temel prensiplerini benimserler. Bu anlamda hareket çıkış itibarıyla kapsayıcı bir taban hareketidir. Bu özelliğini 70'li yılların ortalarına kadar sürdürür: Ancak bu yıllardan itibaren ayrışmalar başlar.*⁵⁸

⁵⁷ Aston, s.21. “The convention of the boy actor vexes critical speculation. Cross-casting marks the nexus of character and performer in subtle and shifting ways which historical inquiry cannot recover”.

⁵⁸ Mimesis Tiyatro/Çeviri – Araştırma Dergisi, “Giriş”, No.12, 2006, s.xvi.

Tezin amacına yönelik olarak feminizmle komedinin buluşmasından bahsetmeden evvel, kadın tiyatrosunda tarihsel sürecin anlaşılmasında önemli yer tutan feminizmin tiyatroya etkisini bu farklı feminist duruşlar merceğinde kısaca incelemek uygun bir bölümlendirme olacaktır. Bu duruşların en baskın olanları olan liberal(burjuva), radikal(kültürel) ve materyalist(sosyalist) feminizmler incelenecek başlıklardır.

4.1.1. Liberal Feminizmin Tiyatroya Etkisi

Liberal feminizmin amacı kadının toplumdaki yerini iyileştirmek olmuştur ancak bu iyileştirme çabası; ailede, toplumda, ekonomi veya politikada köklü bir değişim önermez. Bu yüzden çalışmalar yoğun olarak kadınların ana akım tiyatrodaki yerlerini sağlamlaştırmak, daha çok kadın yazar ve oyuncunun seslerini duyurabilmek, 20. yüzyıla gelindiğinde bile çoğunluğu erkeklerin tekelinde olan yönetmenlik, tiyatro yönetimi gibi pozisyonlarda kadın sayısını arttırmak üzerine olmuştur. Bu amaçla örneğin Amerika’da bazı kuruluşlar oluşturulmuştur: “New York savunma grupları olgusu – League of Professional Women in Theatre (Tiyatroda Profesyonel Kadınlar Ligi), Women in Theatre Network (Tiyatro İletişim Ağında Kadınlar), Women’s Project (Kadınların Projesi)”.⁵⁹ Bu gibi kuruluşlar katılımcı kadınların işlerini tanıtmalarına ve ana akım tiyatrodaki gösterim imkanı yakalamalarına yardımcı olmuştur. Bu çalışmaların sonuçlarına dair Martin Banham *The Cambridge Guide to Theatre* adlı kitabında örnekler vermiştir:

1980’lerin ana akım tiyatrosu, şüphesiz liberal feminizmin bir sonucu olarak, başlıca ödülleri kadınlara dağıtmaya başladı. Kadın yazarların görünürlüğü özellikle o on yılda kadınların üç Pulitzer Ödülü kazanmalarına neden oldu:

⁵⁹ Aston, s.65. “the phenomenon of the New York advocacy groups – League of Professional Women in Theatre, Women in Theatre Network, Women’s Project”.

*Crimes of the Heart (1981) ile Beth Henley, 'night, Mother (1983) ile Marsha Norman ve The Heidi Chronicles (1989) ile Wendy Wasserstein.*⁶⁰

Liberal feminizm çalışmalarının bu gibi katkıları dışında radikal feminizmde bahsi geçeceği gibi kadın estetiği, tiyatrodaki kadının dilini oluşturma gibi bir uğraşından söz etmek mümkün değildir. Bunun yerine liberal feminizm, varolan düzen içerisinde kadını daha iyi bir yere, oyunların merkezine koymaya çalışır ancak yarattığı imgeler yine ataerkinin güç kalıplarını referans aldığından aslında eril değerlendirmeyi üstün kılan bir niteliktedir.

4.1.2. Radikal Feminizmin Tiyatroya Etkisi

Radikal feminizm, liberal feminizmin kadınları destekleme çabalarını, problemini çektikleri baskı düzenini değiştirme hususunda yetersiz bulur. Kültürel feminist olarak da adlandırılan radikal feministler daha radikal çözümlerin peşindedirler.

*Toplumun organizasyonel yapıları için, ataerkil baskınlığı yapısal olarak çözümlen ve kadınların konumunun önceliğini savunan, daha radikal bir yeniden-değerlendirme gerekmektedir... Tiyatro anlamında, bu feminist dinamik bir "kadın dili", "feminen/dışil olarak ifade edilen" bir estetik veya oyunculuk stili vs. olup olmadığı ile ilgili araştırmaların artmasına yol açmıştır.*⁶¹

Radikal feminizmde kadın dili, kadın estetiği, feminen oyunculuk stili, feminen yazım gibi kadınsal olanın araştırılmasının temel nedenlerinin arasında kadınların özünde erkeklerden farklı oluşu inancı yatmaktadır. Bu inançla kadın dili üzerine

⁶⁰ *Mainstream theatre in the 1980s – no doubt as a result of liberal feminism – began to dole out its major awards to women. The visibility of women playwrights, in particular, led to three Pulitzer Prizes for women in that decade: Beth Henley for Crimes of the Heart (1981), Marsha Norman for 'night, Mother (1983) and Wendy Wasserstein for The Heidi Chronicles (1989). Martin Banham, The Cambridge Guide to Theatre, 2. Basım, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s.365.*

⁶¹ Aston, s.65. *A more radical re-assessment of society's organizational structures is required: one which deconstructs patriarchal dominance and advocates the primacy of women's position... In terms of theatre, this feminist dynamic has given rise to investigations into whether there is a 'female language', an aesthetic or acting style 'said to be feminine', etc.*

yapılan çalışmalara örnek olarak; İngilizce erkek kelimesinden türetilmiş olan “women” kelimesi yerine yaratılan womon, womyn ve wimmin gibi kelimeler, erkeğin hikayesi anlamını taşıyan İngilizce “history” kelimesi yerine yaratılan kadının hikayesi anlamına denk düşen “herstory” kelimeleri verilebilir.

Dil çalışmalarının yanı sıra erkek baskın kültür ve sanat anlayışına karşı kadın gücünün ortaya konması için çabalar söz konusudur. Kadınların güçlerini birleştirmek amacıyla hareket eden radikal feminizm, kadın bilinç yükseltme grupları ile yola çıkar. Bu gruplar sadece kadınlardan oluşur ve kadınların kendi deneyimlerini, sorunlarını, hayallerini ve anılarını açıkça diğer kadınlarla paylaşmalarına imkan sağlar. Özel olanın politikliğinden yola çıkararak bu kadınlar bireysel hikayelerini yani bilinç yükseltme gruplarında elde ettikleri malzemeleri sahneye taşımışlardır. Amerika’da egemen olan radikal feminizm pratiğine örnek olarak özellikle 1970’lerde yoğunluklu olarak çalışmalarına başlayan feminist gruplar It’s All Right to be Women Theatre, Women’ s Unit, Womanrite Theatre ve The New York Feminist Theatre verilebilir. Bilinç yükseltme gruplarında paylaşılan bireysel hikayelerin üzerine inşa edildiğinden ötürü gösteriler, özellikle kadın seyirciler ile oyuncular arasında özel bir bağ kurulmasına ve klasik sahne uygulamalarındaki seyirci-oyuncu ayrımını kırmaya olanak tanımıştır. Bu dönemde kadın tiyatroları çoğunlukla ve özellikle sadece kadın seyircilere oynamayı tercih etmişlerdir. Bunun sebebi, çıkış noktalarının kadınlara ulaşmak olmasıdır. Amaçları kadınların kendilerine uygulanan baskı politikalarına dair farkındalığa ulaşmalarını sağlamaktır. Buradaki kadın seyirci tercihi zerine Womenrite Theatre’a danışmanlık yapmış olan Roberta Sklar şunları söyler:

Genel seyirci eril-kökenli bir seyircidir. Toplum erkek egemendir ve sanat eril gelenekler içinden gelişmiş dersenez 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.*⁶²

Kadın seyirciyi merkeze alan bu sahnelemelerde grupların keşifleri, genelde erkek seyircinin de bulunduğu karma gösterimlerde kadınların tepkilerinde yeterince serbest hissetmedikleri, anlama ve değişim yaşama olanaklarının sadece kadınlardan oluşan seyirci gruplarında daha fazla olduğu yönünde olmuştur. Erkek izleyicilerle beraber kadın tiyatro gruplarının oyunlarını izlerken dahi bir nevi baskı hisseden kadınların, genel olarak üzerlerindeki baskının aslen cinsel ve erotik oluşunun keşfi radikal feminizmde önemli bir yer tutar. Bu farkındalık üzerine, arzu nesnesi haline getirilen ve kendine yabancılaşan kadın bedenlerinin bu nesneleşmeden kurtulması amacıyla kadın tiyatro grupları çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Bu süreçte nesneleştirilmenin en ağırı olarak kabul edilen tecavüz konusu da gündeme gelmiştir. Tecavüz bireysel bir saldırının ötesinde ataerkil bir silah olarak ele alınmıştır. Tecavüze dair yapılan oyunlara örnek olarak *At the Foot Of The Mountain* grubunun *Raped* (1976) adlı oyunu verilebilir.

Kadınların bedenlerinin özgürleşmesi odağa yerleştirildiğinde kadınların kürtaj hakları gibi cinsel haklarının yanı sıra adet döngüsü, çocuk doğurma gibi kadınlığın biyolojik konuları da sahneye taşınmaya başlamıştır. Buradan hareketle kadının doğayla olan ilişkisini kutsayan radikal feministler ataerkil kültüre alternatif bir kadın kültürü yaratma çabasıyla cadı ve tanrıça ritüellerinden faydalanırlar. “Kadınlar ve doğa arasındaki ilişki genellikle döngülerle ilgili ritüellerde kutlanır.”⁶³ Adını bu döngülerden alan *The New Cycle Theatre* ve *Circle of the Witch* gibi tiyatro toplulukları bu ritüellerden beslenerek gösterilerini oluşturmuşlardır.

⁶² Rea, s.67.

⁶³ Case, *Feminizm ve Tiyatro*, s.114.

Kadın bedeninin özgürleşmesi üzerine yapılan performansların önemli bir kısmı kadın cinselliğini ön plana çıkaran çalışmalar olmuştur. Bu çalışmaların en bilindik örneklerinden biri Carolee Schneeman'ın *Interior Scroll* performansıdır. Kadın cinselliğine dair lezbiyenlik de gündeme gelmiş, lezbiyen tiyatro toplulukları kurulmaya başlanmıştır. Bu grupların temel amaçlarından biri lezbiyenlik hakkındaki olumsuz imgeleri olumluya çevirmektir. Lezbiyenlik üzerine performansların önemli bir platformu 1980'lerin başında aktif olan New York'taki WOW Café olmuştur.

Radikal feminizmin bireyden yola çıkan anlayışıyla evrensel bir söylem yaratmaya çalışması materyalist feminizmin eleştirisine maruz kalmıştır. Kendisini materyalist bir feminist olarak gören Sue-Ellen Case bu eleştiriye şu şekilde özetler:

*Tarihsel materyalizm paydası, radikal feminizmin özcülüğü ve evrenselciliğiyle doğrudan çelişir. Materyalist görüş, kadın deneyimlerinin erkekler tarafından uygulanan toplumsal cinsiyet baskısı sonucu oluştuğunu ya da kadınların biricik toplumsal cinsiyet güçleri sayesinde özgürlüğe ulaşılacağını, ataerkinin her yerde ve her zaman aynı olduğunu farz etmek yerine, sınıf ve tarihin kadınlara karşı baskının oluşumdaki rolünü inceler.*⁶⁴

4.1.3. Materyalist Feminizmin Tiyatroya Etkisi

Materyalist feminizmin Marksizmden etkilenen yapısı, sınıf bilincini ve sosyo-ekonomik faktörleri ön plana çıkarmıştır. Bu yüzden ele alınan konular genellikle çekirdek aile ve bu yapı içerisinde emeği karşılıksızca sömürülen kadın, çalışma hayatında kadın erkek eşitsizliği, ayrıcalıklı sınıftan kadınların işçi sınıfından kadınları ezmesi gibi içerikler etrafında toplanmıştır. Başta sınıf farkındalığı olmak üzere eleştirisini radikal feminizme göre daha geniş bir çerçevede yaptığını iddia eden materyalist feminizm seyircisinin cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsel tercihi gibi özelliklerine göre farklı kültürel kodların alımlamasını yapacağını ve temsilin olumlu

⁶⁴ Case, *Feminizm ve Tiyatro*, s.125.

veya olumsuz sosyal imgelerin aynası olmanın ötesinde anlam üretimi için pek çok faktör ışığında incelenmesi gerektiğini savunmaktadır.

Materyalist feminizm başta İngiltere olmak üzere Avrupa'da hakim olmuştur. Bundan ötürü materyalist feminizmin etkisini ağırlıklı olarak İngiliz oyunlarında görmek mümkündür. Caryl Churchill ve Pam Gems'in oyunları örnekler arasındadır. Bu İngiliz yazarların yanı sıra Gerlind Reinshagen, Simone Benmusa ve Franca Rame-Dario Fo ikilisinin yazdığı oyunlar Avrupa'daki diğer örneklerdir.

Avrupa'yı materyalist feminizm dışında etkileyen bir diğer önemli unsur Fransız feminist kuramcılarının çalışmaları olmuştur. Bu kuramcılarının en önemlileri H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'dır.   eviri problemleri dolayısıyla dıŐ arıya ge   ulaşan   alışmaları, 1980'lere doğ ru Avrupa'nın dıŐ ında da bilinirlik kazanmaya başlamıŐ tır. Bu kuramcılarını herhangi bir feminizm altında tanımlamak m  mk  n değ ildir. Hem radikal hem materyalist   ğeler i  eren s  ylemleri vardır.   ok kısaca bahsetmek gerekirse; H  l  ne Cixous, Lacan'dan ve psikanalizden etkilenerek kadının kendi dilini oluŐ turması, bedenini yazması i  in ataerkil sistemin sembolik dilinden   ıkılması gerekliliğ i   zerine   alıŐ mıŐ tır. Irigaray kadın dilinin oluŐ turulması konusunda Cixous'la olduk  a benzer bir yerde durmasının yanında kadın cinselliğ inin kendine yeterliliğ inden bahsetmiŐ tir. Kristeva ise diğer Fransız kuramcılarının kadın dili fikrinden uzakta durarak g  stergebilim   zerine   alıŐ mıŐ , metin okumalarını semiyotik veya sembolik olarak yapılması   zerine durmuŐ tur.

Feminizm ile tiyatronun iliŐ kisinden feminizmin komediyle problemliliğ i olduğu d  Ő n  len iliŐ kisine ge  meden   nce feminist dalğanın T  rkiye'deki yansımalarına da uygulama ağ ırlıklı olarak kısaca değ inilecektir.

4.2. Türkiye’de Feminizmin Tiyatroya Etkisi/Uygulamalar

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 1968 hareketinin yarattığı ivmeyle siyasal, toplumsal ve kültürel alanda özgürleşme ve değişim ihtiyacı için çalışan bir kuşak oluşmuştur. Kadın örgütlenmesinin de kitlesel olarak başlaması aynı dönemde gerçekleşir. 1970’li yılların ortalarından itibaren hızlanan feminist oluşumlar, sol hareketin eleştirisine maruz kalarak ancak 1980 darbesinden sonra sol hareketin bastırılmasıyla varlığını göstermeye başlayabilmiştir. Ahu Antmen bu durumu şöyle değerlendirir:

Bu zamanlama açısından Türkiye’de feminizm, Avrupa’da olduğu gibi 1968 döneminin eşitlikçi ve özgürlükçü sol ve liberal hareketleriyle eşzamanlı olarak gelişmemiş ve bu hareketlerin kazanımlarından yararlanmamıştır... Avrupa’da ve Amerika’da tam da bu dönemde kadın hareketinin küçümsenmeyecek bir kanadını oluşturan kadın sanatçı kolektifleri, oluşumları ve etkinlikleri de Türkiye’de kadınların sanat pratiğini şekillendirici bir işlev görmemiştir... Türkiye’de ivmesini 1980’li yıllarda kazanan feminist hareketin bu dönemlerde daha coşkulu, daha bilinçli bir biçimde gündeme geldiği ve daha çok kadını bünyesine aldığı bilinmektedir.⁶⁵

Tiyatro çerçevesinden bakıldığında Türkiye’de feminist bir tiyatro geleneğinin yeni oluşmaya başladığı belirtilebilir. Bunun göstergelerinden biri, ilki 2007 yılında düzenlenen Uluslararası Sahne ve Kadın Feminist Tiyatro Festivali’dir. Festival Ankara merkezli olup ikincisi 2009’da gerçekleşmiştir.(Üçüncüsünün gerçekleşeceğine dair bir bilgi edinilememiştir.) Festival programında toplumsal cinsiyete yönelik atölyeler, feminist tiyatro gruplarının oyunları ve kadın sorunları etrafında ortaklaşan tiyatro topluluklarını bir araya getiren panel ve konuşmalar yer almıştır. Festivale katılan gruplar arasında 1993 yılında Ankara’da bir araya gelen ancak şu an aktif olmayan Kadın Tiyatrosu, İstanbul Eğitim 3.No’lu Şube’nin kültür ve sanat komisyonuna bağlı olarak çalışmalarını yürüten Kadınlar Sahnesi,

⁶⁵ Ahu Antmen, “Cinsiyetli kültür, cinsiyetli sanat: 1970’lerden 1980’lere Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, No.125 (2012), s.70.

90'lı yılların başından beri faaliyet gösteren Feminist Kadın Çevresi(FKÇ) ve 2001'den bu yana devam eden ve kendisini ev hanımlığı da dahil olmak üzere pek çok meslek grubuna mensup kadınlardan oluşan bir kadın tiyatro topluluğu olarak tanımlayan Tiyatro Öteyüz bulunmaktadır. Tiyatro Öteyüz gibi Ankara'dan katılan fakat diğer pek çok katılımcıdan farklı olarak karma olan bir diğer topluluk da 2003'te kurulmuş olan, feminist tiyatro ve ezilenlerin tiyatrosu üzerine çalışmalar yapan Tiyatro Yeraltı'dır. Ezilenlerin tiyatrosu üzerine uzmanlaşmış olan bir diğer katılımcı grup da 2000 yılından bu yana pek çok oyuna imza atmış olan feminist tiyatro topluluğu Tiyatro Boyalıkuş'tur. Topluluk amacının; toplumun her kesiminde olduğu gibi, tiyatro sahnelerinde de erkek egemen söylemin baskınlığına karşı bir direnme yolu olarak, hem kadın hem de tiyatrocunun bireysel ve toplumsal sorunları dile getirmek için tiyatro yapmak olduğunu belirtmektedir. Eskişehir'den katılım gösteren bir diğer topluluk da Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda" adlı kitabından esinlenerek adını bulan Kendine Ait Bir Tiyatro'dur. Sokakta gerçekleştirdikleri gösteriler dışında ağırlıklı olarak sadece kadın seyirciyle buluşan Kendine Ait Bir Tiyatro'nun bugünkü aktiviteleriyle ilgili kesin bir bilgi yoktur. Festivalde yer alan son topluluk Arslanköy Çadır Tiyatrosu Kadınlar Topluluğu'dur.

Arslanköy Çadır Tiyatrosu Kadınlar Topluluğu bütün bu toplulukların içerisinde oluşumu itibarıyla farklı bir yerde durur. Arslanköy sakinlerinden oluşan topluluğun yaş ortalaması 40 olup, gündüz tarlada akşamları tiyatrodaki çalışmalarını sürdürmektedirler. 2000 yılından beri tiyatro çalışmalarına devam eden grup, erkek rollerinin de kadınlar tarafından icra edildiği bir kadın topluluğudur. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenen topluluk aktif olarak çalışmalarını sürdürmekte, okullara turneler yapmaktadır. Bu gibi yerel oluşumların kadınların talepleriyle kurulması Türkiye'de kadın tiyatrosu ve feminist sahneleme pratiklerinin

gelişimi için büyük önem arz etmektedir. Adana Ses Kadın Tiyatrosu, İzmir Farklı Bir Ses Kadın Tiyatrosu da böyle oluşumların farklı örnekleridir.

Türkiye’de gelişen feminist tiyatro geleneğinin bir diğer göstergesi de yeni bir oluşum olan Feminist Sanatçılar Platformu’dur. Kadına yönelik şiddeti kayıt altına almayı, karşı mücadele yürütmeyi hedefleyen platformun bünyesinde var olan yönetmen ve oyuncular ile oyunlar düzenlenmektedir.

Bu gibi henüz tam anlamıyla düzenli hale getirilememiş toplu hareketler dışında, ülkemizde feminist çalışmalar bireysel çabalarla sürmektedir. Örneğin Nükolektif, Seyyar Sahne ve Bgst’nin de kadın konusuna eğildikleri ve feminist bakış açısıyla oyunlar sahneledikleri bilinmektedir. Bu özel kuruluşların yanı sıra sendikal bir oluşum olan İzmir’deki Eğitimsen 3 No’lu Şube’nin tiyatro topluluğunun birkaç yıldır kadın sorunlarına yoğunlaştıkları bilinmektedir.

Bu topluluklara ek olarak hem feminist bakış açıları hem de tezin özellikle araştırdığı komik olanla ilgilenmeleri açısından ayrıca irdelenecek gruplar mevcuttur. Özellikle 1999 yılından beri faaliyet gösteren ve sadece kadınlardan oluşan Hareket Atölyesi Topluluğu, bedenlerin kendi araştırma süreciyle ilgilenen ve clownesk unsurlar barındıran gösterileriyle tezin pratik uygulaması olan performansa esin kaynağı olmuştur.

Komedi unsuru, yeni bir oluşum olan Bab-ı Tiyatro için de önem teşkil eder görünmektedir. Topluluk *Varolmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları* adlı oyunları ve “İçselleştirilmiş tüm cinsel kimliklerin, tüm ezberlerin, masalların/sloganların, genel-geçer algının/algıların kapısını/kapılarını aralıyoruz.” sloganıyla çalışmalarını yürütmektedir.

Ayrıca Esmeray’ın tek kişilik gösterileri feminizm ve komedinin buluştuğu noktada anılmalıdır. Bu gösterilerden ilki *Cadının Bohçası* 2006’da ilk defa

oynanmış, Esmeray kendi hayat hikayesinden bir kesiti komik bir dil ve üslupla sahneye taşımıştır. Hikaye anlatıcılığından gelen spontanlığı içinde barındırdığından oyun metni değişken olsa da 2013 yılında Bgst yayınları tarafından kitaplaştırılmıştır. Yine kendi hikayesinden yola çıktığı *Yırtık Bohça* oyunu ise 2012’de sahnelenmeye başlamıştır. Bizzat izleme fırsatı bulunulan gösteride komiğin, olanla anlatılma biçimi arasında yaratılan tezat üzerinden araştırıldığı düşünülmektedir. Anlatıcının yaşananlarla arasına koyduğu mesafe seyirciye gülme imkanı tanıyacak ölçüdedir. Ancak yine anlatıcının eleştirel duruşu seyircinin salt gülme eyleminde kalmasına izin vermeyen şekildedir. Böylece kahkahanın gücünden faydalanan gösteri, feminist ve politik altyapısını sunarken izleyici algısı tarafından bir engelle karşılaşmamaktadır. Denebilir ki Esmeray, clown’un sahip olduğu, normların dışında olmaktan gelen, komik serbestliğe benzer bir noktadan gösterisini icra etmektedir.

Bu bahsi geçen çalışmaların dışında feminizmden etkilenerek oyunlarında yer verdikleri kadın yorumlarında hassasiyet gösteren başka topluluklar mevcuttur ancak feminist tiyatro çalışmalarının özelinde incelenmeleri uygun değildir.

Türkiye’de feminist tiyatro grupları Batı’daki pek çok ülkeye oranla azlığının yanı sıra, akademik alanda da dünyadaki durumun aksine feminist tiyatro araştırmaları yapan çok az sayıda akademisyen vardır. Türkiye tiyatro tarihi üzerine yapılan incelemelerde de feminist bakışla oluşturulan araştırmalara rastlamak pek mümkün değildir.

Türkiye’deki uygulamalarda izi sürülen feminizm ve komedinin etkileşimine dair daha genel bir başlıkla Dünya’daki araştırmalar ve konu hakkında çalışan bazı kadınlar üzerinden gidilerek kısa bir inceleme yapılması tezin önerisine benzer yaklaşımların varlığına dair bilgi sağlaması açısından anlamlıdır.

4.2. Feminizm ve Komedi

*Konuştuğum “komedi” dersi alan öğrenciler, sosyal cinsiyetle ilgili, 25 yıl önce lisans eğitimim sırasında okuduklarımla aynı varsayımlar üzerine kurulan metinler okuyor gibi görünüyorlardı. Bu demek oluyor ki, akademik bir ortamda “komedi” dersi almak hala mizah yapamayan kadın fikrini yeniden üretmeye hizmet eden bir dil öğrenmektir.*⁶⁶

Frances Gray *Women and Laughter* kitabında, incelemesine kadınların mizahının olmayışı üzerine geliştirilmiş anlayışa değinerek başlar. Gündelik hayatı kuşatmış olan bu anlayış, akademik çevrede de yüzyıllardır korunmaktadır. Bu anlayışa göre, kadının ana akım tiyatrodaki dramatik eylemin öznesi olamaması gibi, komiğin yaratıcısı olması da mümkün görünmemektedir. İstisnai örnekler dışında komedide kadına biçilen rol komedinin nesnesi olmaktan öteye geçmez. Buna karşılık feminist hareketin etkisiyle yola çıkan bazı kadın tiyatro topluluklarının aksi yönde çalışmaları olmuştur. Bu çalışmalara istinaden Michelene Wandor şunları söyler: “Teatral bir tarz olarak, daima popüler komedinin maskarası olan kadınlar yerine, kendi espri nesnelerini keşfeden kadın-etkili bir mizah yaratmak adına büyük bir potansiyel sunuyor”.⁶⁷ Wandor’un bahsettiği kadın-etkili mizah konusundaki çalışmalar ne yazık ki yaygın kanılar üzerinde değişiklik yaratacak seviyeye ulaşamamıştır. Ancak feminist kadınların bu konudaki çalışmalarının sürmesi ve kendi kahkahalarını yaratmaları elzemdir. Bunu Gray şöyle açıklar:

Kahkaha, nükleer enerji gibidir, statüko ile ilgili olumlu veya olumsuz hiçbir fikri yoktur. Sahip olduğu şey, nükleer enerji gibi, güçtür ve güçle birçok şekilde ilişkiye geçebiliriz. Kahkahanın değişim için itici bir güç olma potansiyeli, doğrudan bir ilişkide, değişim veya düzen kuvvetleri tarafından ne yoğunlukta ve adanmışlıkla kullanıldığına bağlı olarak ortaya çıkar. Bir diğer

⁶⁶ *The students I talked to who were doing courses on ‘comedy’ seemed to be reading texts which grounded themselves in the same assumptions about gender as those I read as an undergraduate twenty-five years ago; which means that to attend a course on ‘comedy’ in an academic environment is still to learn a vocabulary that serves to reassert the idea of female humourlessness.* Frances Gray, **Women and Laughter**, London: Macmillan, 1994, s.19.

⁶⁷ Michelene Wandor, “Özel Olan Politikdir: Feminizm ve Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, No.12 (Kasım 2006), s.144.

*deyişle, menfaatler yeterince çoksa, “zevksiz” ve “saçma” gibi yargılar gücünü kaybeder. Eğer feminizm değişmesi gereken her şeyi değiştirmek içinse, dolayısıyla, kadınlar için kahkaha ile kurdukları ilişkinin netleştirilmesi elzemdir.*⁶⁸

Kadınların kahkahayla olan ilişkilerini tanımlamalarının gerekliliğine dair Gray'den önce pek çok feminist akademisyenin yorumları olmuştur. Özellikle tezin giriş bölümünde de alıntılanan Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa* adlı makalesinde kadınların fallus merkezli ataerkil söylemin dışına çıkmaları için kendilerini yazmalarının ve kahkahadan güç almalarının gerekliliği belirtmiş, gülen Medusa figürü de bu gücün simgesi olarak makaleye ismini vermiştir.⁶⁹

Hélène Cixous ile birlikte kısaca bahsedilen Fransız feminist kuramcılardan Luce Irigaray da Cixous'a benzer bir noktadan kahkahanın özgürleştirici gücünden bahsetmiştir:

*Kahkaha seküler baskıdan özgürleşmenin ilk biçimi değil midir? Fallus anlamın ciddiliğine eş değer değil midir? Belki de kadın, ve cinsel ilişki, onu “ilk kez” kahkaha ile aştı.*⁷⁰

Kadınların ataerkil düzenin fallik ciddiyetinin karşısına kadınlar arasındaki mizahla çıkmaları üzerine yaptığı yorumlarıyla beraber Irigaray kahkahanın önemini vurgulamış olur. Yine bir başka Fransız feminist kuramcı olan Monique Wittig'in de mizahın kadınlar tarafından bir savaş makinası gibi kullanılabileceği yönünde metinsel çalışmaları olmuştur. Ancak sahne uygulamalarında feminizmin kahkaha ve komediden ne kadar yararlanabildiği sorusu açık bir tartışma alanıdır. Konuyla

⁶⁸ Gray, s.33. *Laughter, like nuclear energy, has no opinions, positive or negative, about the status quo. What it does have, like nuclear energy, is power, to which we can relate in a number of ways. Its potential as a force for change exists in a direct relationship to the intensity and commitment with which it is used by the forces of change or stasis; in other words, if the stakes are high enough, judgements like ‘bad taste’ and ‘irrelevant’ simply lose their force. If feminism is to change all that needs to be changed, therefore, it is essential for women to clarify their relationship to laughter.*

⁶⁹ Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, *Signs*, Vol.1, No.4 (Summer 1976), s.885.

⁷⁰ *Isn't laughter the first form of liberation from a secular oppression? Isn't the phallic tantamount to the seriousness meaning? Perhaps woman, and the sexual relation, transcend it "first" in laughter?* Luce Irigaray, **This Sex Which is not One**, Catherine Porter ve Carolyn Burke (çev.), New York: Cornell University Press, 1985, s.163.

alakalı Gray kitabında Barreca'nın şu sözlerine yer verir: "Feminist eleştiri komedi tartışmasından genel olarak kaçınmıştır, belki de bunu feminist teorinin kendisini komik bulan tutucu eleştirmenler tarafından kabul görmek için yapmıştır".⁷¹ Barreca'nın feminizme dair bu eleştirisi marjinalleştirilmeye açık bir alan olan feminizmin ciddiye alınmak adına komediden uzak durması olarak yorumlanabilir. Hatta daha önce de belirtilen kadınların mizah yoksunluğuna dair yaygın düşüncenin yanı sıra feminizmin komedinin düşmanı olduğuna dair bir inanış bile mevcuttur. Çünkü feminizm, günümüz komedisine hakim olan eril dilin çoğunlukla nesneleştirdiği kadının üzerinden ürettiği mizahı kabul etmemektedir. Aynı bir tezin konusu olabilecek bu geniş konuya biraz daha içeriden bakabilmek adına, komik olanı araştıran feministlerden kısaca bahsetmek uygun olacaktır.

Daha önceki bölümlerde anlatılan, farklı feminizmlerin tiyatroyu etkilemeye başladığı sırada ortaya çıkan örnek sahne çalışmalarının çoğunun komediden uzak bir yerde durduğu görülmüştür. Buna dair Rowe şunları söyler:

*... feminizm kadınların kahkahasını ve kadın komedisini dışarda bırakarak, uzun yıllar boyunca melodrama ile meşgul olmuştur. Gerçekten de, feminist kuramcılar grotesk, parodi, bayağılık, ironi ve karnaval gibi oldukça geniş bir aralıkta komik kategorilerinden yararlanmış olsalar da, kadınlar ve kahkaha arasındaki temel bağlantıları hesaba katmamışlardır. Bu, kadın clown'ların hem artistik hem kuramsal olarak hayata geçirmek için çağrıda buldukları bir görevdir.*⁷²

Bu noktada 21. yüzyıl eleştirmenleri tarafından clown figürü olarak değerlendirilen Franca Rame'den bahsetmek anlamlı olacaktır. Franca Rame öncü clown kadınlar Isabella Andreini ve Caterina Biancolelli'nin izinden gitmiş, 70'li

⁷¹ Gray, s.19. "Feminist criticism has generally avoided the discussion of comedy, perhaps in order to be accepted by conservative critics who found feminist theory comic in and of itself".

⁷² ...feminism has long been preoccupied with melodrama, leaving aside women's laughter and female comedy. Indeed, although feminist theorists use a wide range of comic categories such as grotesque, parody, abjection, irony and carnival, they did not take into account fundamental relations between women and laughter, a task that women clowns invite to do both artistic and theoretically. Melissa Lima Caminha, "Female Clowning: The Place of Women in the Clown World", **11th InSEA EUROPEAN CONGRESS**, Lemesos: CySEA, 25-27 June 2012, s.58.

80’li yıllarda İtalyan tiyatrosunda yarattığı performans biçimiyle kadının tiyatrodaki temsiline yeni bir soluk getirmiştir. Radulescu Rame’nin performansı ile ilgili şunları söyler:

*...öngörülemeyen ve kaçınılan dışıl tanımları, geleneksel ifade biçimlerinin klasik tiyatro geleneğinden tamamen kopma noktasına gelene kadar sınırlarını genişletmesi, kadınların bakış noktasından ve marjinalleştirilmiş konumları üzerinden bahsi, bir karnaval andıran şok eden ani değişimler ve yoğun seksüel söylem, bazı zamanlar kızgın, diğer zamanlar acı... seyirciye doğrudan yaklaşımında ve dahil edişinde her zaman dürüst.*⁷³

Rame’nin oluşturduğu bu modern karnaval dili her kesimden kadına ulaşmayı mümkün kılmıştır. Onun yol gösterici ve etkileyici feminist komedi çalışmalarına rağmen benzer çabalara feminizm genelinde yoğunlaşılması ve pratikte yaygın bir uygulama alanı yaratılması 80’lerde henüz gerçekleşmemiştir ama yeni nesil mizaha yönelmeye başlamıştır.

*1980’lerde çoğu kadın sanatçı sanatta ve hayatın diğer alanlarında inatla varlığını sürdüren sosyal cinsiyet farklılıklarına ve gerçek bir özgürleşmenin eksikliğine karşı yoğun bir hayal kırıklığı duygusunu paylaşırken, yeni nesil kadınlarsa özgüvenle feminizmin kazanımlarından yararlandılar ve sosyal cinsiyet ve kimlik incelemelerinde daha şakacı bir yaklaşım benimsediler.*⁷⁴

Buradan hareketle cinsiyet ayırımına dair sorunları mizahi bir dille ele alarak feminist sanat dünyası tarihinde kendine yer edinen Guerrilla Girls örneği verilebilir. 1985 yılında New York’taki Museum of Modern Art’ta düzenlenen uluslararası bir sergide kadın sanatçı katılımının erkeklere oranla çok daha düşük olmasına tepki

⁷³ Radulescu, *Women’s Comedic Art As Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*, s.120. *...unpredictable and avoiding definitions of the feminine, transgressive of traditional forms of expression to the point of entirely breaking with the conventions of classical theater, speaking from the vantage point of women and their marginalized positions, carnivalesque in its shocking reversals and highly sexual discourse, angry at times, bitter at other times...always honest in its direct approach to and inclusion of the audience.*

⁷⁴ *Whereas most women artists of the 1980s shared a deep feeling of disappointment at the stubborn survival of gender differences and the lack of true emancipation in art and other areas of life as well, a younger generation of women self-confidently availed itself of what feminism had accomplished and adopted a more playful approach in their exploration of gender and identity.* Uta Grosenick, “Introduction”, **Women Artists: In the 20th and 21st Century**, Uta Grosenick (drl.), Köln: Taschen, 2001, s.15.

olarak çalışmalarına başlayan Guerilla Girls, bu gibi eşitsizlikleri hazırladıkları esprili video, film, poster ve broşürlerle protesto etmişlerdir. 2001 yılında grubun bölünmesiyle Guerilla Girls'ün tiyatro ayağını Guerilla Girls on Tour üstlenmiştir. Hala aktif olan grubun üyeleri başlangıçtan bu yana goril maskeleri ve vefat etmiş sanatçıların isimlerini kullanan anonim kişilerdir. Goril maskelerinin amacı feministlerin erkek bulamadıklarına inanan eski önyargıyla dalga geçmekken, Aphra Behn, Gracie Ellen ve Frances Harper gibi vefat etmiş sanatçıların isimlerini almalarının sebebi ise kendi kimliklerini ikinci planda tutarak ölmüş ruhları ve işlerini hayatta tutmanın yanı sıra ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığıyla savaşmayı ön planda bulduurmalarıdır.⁷⁵

Son olarak yine Radulescu'nun kitabında yer verdiği Amerikan feminist performansçılar Deb Margolin ve Kimberly Dark kendi yaratımları olan tek kişilik performanslarıyla komedi ile feminizmi buluşturan kadınlara örnek olarak verilebilir.

Bu bölümde detaylı incelemesi tezin kapsamının dışında kalan ve çok geniş bir başlık olan feminizm ve komediye bazı örnekler üzerinden değinerek küçük bir çerçeveden bakmak ve feminist komedi çalışmalarına dair faydalı birkaç referans sunulması amaçlanmıştır. Tezin araştırma sorusunu oluşturan kadın tiyatrosunun bir imkan olarak clown yönteminden faydalanmasıyla seyircinin algısına yerleşmiş kadın stereotiplerinin dönüşüm ihtimali bir sonraki bölümde bir performans vasıtasıyla incelenecektir.

⁷⁵ <http://guerrillagirlsontour.com/>

5. KADIN TİYATROSU İÇİN İMKAN OLARAK CLOWN

Antik Yunan’da tiyatronun kadınsız doğuşu tezin ikinci bölümünde *Oresteia* üçlemesi üzerinden incelenerek kadına dair imgenin yaratımında erkeğin belirlediği normlar tartışılmıştır. Ataerkil düzenin kurulumu ve sağlamlaştırılması konusunda tiyatrodan alınan bu desteğin kadınların lehine olacak başka bir yönde kullanılma imkanına duyulan inanç, dördüncü bölümde anlatılan tiyatrodaki feminizm çalışmaları yapanların ortak paydasıdır. Bu inanç insanlık üzerine daha geniş bir çerçevede, umudu tiyatrodaki arayan Jill Dolan tarafından *Utopia in Performance* kitabında şöyle ifade edilir:

*“Utopia in Performance” daha iyi bir dünyaya dair uçup giden imaları yakalayabilen veya açıklayabilen anlam yaratımı ve hayalgücü tecrübelerini paylaşabilmek için canlı performansın insanların içerilmiş ve tutkulu bir biçimde bir araya geldiği bir alan sağladığını iddia eder.*⁷⁶

Bu tez de aynı ütopyadan yola çıkarak kadın için daha iyi bir dünyanın yaratımında kadın tiyatrosu çalışmalarının önemini vurgulamakta ve bahsi geçen pek çok feminist kuramcının da değindiği gibi kadının kahaıyla olan ilişkisinin tanımlanması ve sahnede kahaının gücünden yararlanılması savunulmaktadır. Bunun için tezin önerdiği yol kadınların clown yöntemiyle buluşarak bu yöntemin sunduğu imkanlardan faydalanmalarıdır. Clown yakın döneme kadar kadınların

⁷⁶ *Utopia in Performance* argues that live performance provides a place where people come together, embodied and passionate, to share experiences of meaning making and imagination that can describe or capture fleeting intimations of a better world. Jill Dolan, **Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater**, 4. Basım, United States of America: The University of Michigan Press, 2005, s.2.

çoğunlukla yönelmedikleri bir alan olmuştur. Sirk clown'unu dışarıda tutacak olursak genellikle tek kişilik performanslar halinde icra edilen clown, diğer tek kişilik formlarda(stand-up, meddah) olduğu gibi erkeklerin hakimiyetindedir. Clown yöntemiyle ilgilenen az sayıda kadın ise cinsiyetlerini saklamayı ya da erkekmişcesine oynamayı uygun bulmuşlardır. Buna örnek olarak ünlü clown'lar Nola Rae ve Angela de Castro verilebilir.

İzleyici Rae'nin erkek rolü oynamasına rağmen kadın olduğunun farkındadır. Kostümü iki cinsiyeti birden çağrışırsa da makyajı ve bıyığı maskülen bir karakterin işaretidir. Kendisine bu tercihi sorulduğunda sunduğu pek çok neden arasında erkek rolü yapmanın onda bir alışkanlık haline gelmesinin yanı sıra hicvetmeyi erkek olarak daha kolay yapması vardır. Peacock bu durumu ve clown olmayı yoğun olarak erkeklerin tercih etmesini, clown'un seyirci karşısında yarattığı personasıyla kendi kişiliğine dair gizli yönleri açık etmesi ve daha önemlisi varolan statülerinden vazgeçmesine bağlar.⁷⁷

Statü sadece toplumda statüsü güvende olanlar tarafından kolayca elden çıkarılır. Bundan dolayı Batılı toplumlarda en ünlü clown'ların beyaz erkekler olageldiği bir gerçektir (Kübalı clown Chocolat istisnası dışında). Ancak Rae erkekmişcesine oynama tercihini, kadınları hicvetmeyi daha zor bir seçim olarak gördüğünü iddia ederek kişiselden çok toplumsal koşullara bağlı olarak açıklar (gösterisinden sonraki söyleşide).⁷⁸

Rae'nin bir clown olarak cinsiyetini gizleme tercihine yönelik yaptığı açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, kadının mizah yoksunluğu üzerine var olan genel kanıya boyun eğdiği düşünülebilir. Ancak Rae'nin toplumsal cinsiyeti yapı

⁷⁷ Louise Peacock, **Serious Play: Modern Clown Performance**, 1. Basım, Bristol: Intellect Books, 2009, s.78.

⁷⁸ Peacock, s.78. *Status is only readily given away by those whose status in society is secure. Hence the fact that most famous clowns in western society have been white men (the only exception is the Cuban clown, Chocolat). However, Rae describes her choice to play men so often in societal rather than personal terms, claiming that she finds it 'harder to choose women to satirize' (after show discussion).*

bozuma uğrattığı performansı *Nola's Nasty Mime*⁷⁹ bu konudaki hassasiyetini göstermektedir.

Nola Rae ve daha pek çok kadın clown'un yaşadığı problemlere dair yine bir kadın clown olan Laura Herts'in 2007 yılında gerçekleştirilen bir röportajında yaptığı açıklama durumu daha net ortaya koymaktadır:

“Şimdiye kadar çok kadın clown olmaması sorununun nedeni kadınlar için bayağılığa düşmeden yer alabilecekleri çok sınırlı bir komedi alanı olmasıdır. Kadın komedyen insanları güldürmelidir ama bunu yaparken tel üzerinde yürüyen bir jonglör gibidir. Toplumun çok fazla önyargısı vardır ve hareket alanı asgari düzeydedir. Bütün problemlerin merkezinde, aktriste de halkta da bütün kilitlerin başladığı, cinselliğe bağlı utanç vardır. İnsanlar çok tutucudur ve kelimeleriniz ve jestleriniz çok kötü anlaşılabilir. İnsanlar gülmeyi keserler ve dikkat etmelisiniz. Zordur. Bazen sokaklarda bir kadın olarak oynadım ve size belli bir şekilde bakan tipik erkekler hep köşede dururlar. İnsan kendi çekiciliği ile oynayarak bunun üstesinden gelmeyi bilmelidir. Kadın clown'ların doğal kabul edilebilmeleri uzun bir zaman alacaktır...”⁸⁰

Bu gibi bütün toplumsal önyargılara ve kadın bedeninin eril bakış nezdinde kısıtlandırıldığı cinsellik sorunsalına rağmen clown erkekliği şart koşan, kadının içinde yer alamayacağı bir yöntem olmaktan çok uzaktır. Clown var olan statülerin hepsinden vazgeçen yapısıyla yeni denemelere açık bir alandır. Bu özellikleriyle clown, kadınlar sınırları zorlamaya devam ettikçe gitgide daha çok kadının başvuracağı ve imkanlarıyla buluşarak kadın tiyatrosunu dönüştüreceği bir yöntem olarak düşünülebilir.

⁷⁹ Nola Rae, “Nola's Nasty Mime”, <http://www.youtube.com/watch?v=0eIzEgSaV70> (21.07.13).

⁸⁰ Caminha, s.58. *“The problem that up to now there have not been too many female clowns is because for women there is a very limited comic space, without falling into vulgarity. The female comic must make people laugh but moving like a juggler on a wire. There is a lot of prejudice by the public, and the field of action is minimal. The center of all problems is the shame related to sex, where all locks begin, both in actresses, and in the public. People are very puritanical and your words and gestures can fit very badly. People stop laughing and you have to take care. It's difficult. Sometimes I acted on the street, as a woman, and there are always the typical guys in the corner that look you in a certain way. One must know how to play with your own sex appeal to get around this. It's gonna take long way so that women clown may be accepted naturally...”*

5.1. Clown'un Özellikleri ve Sunduğu İmkanlar

Clown günümüzde özellikle Avrupa ve Amerika'da yaygınlaşmıştır ve pek çok eğitim kurumunda clown yetiştirilmektedir. Jacques Copeau ve Jacques Lecoq bu eğitimcilerin en önemlilerindendi.

*Jacques Copeau clown ile oyunculuğun arasındaki ilişkiyi dikkate alan ilk tiyatro eğitimciydi. Ancak clown'un fizikselliğini araştıran ve clown'u teatral bir oyun seviyesinde keşfeden ilk kişi Jacques Lecoq'tu... Lecoq öğrencilerini daha üst düzey keşiflere provoke edecek ve onları takdimsel oyunculuğun güçlü gerçekliğiyle karşı karşıya bırakacak şekilde clown'un onlara dünyadan tazeleyici bir bakış sunabileceğini düşünüyordu.*⁸¹

Lecoq'un da belirttiği gibi clown oyuncuya buluşlara açık ve yaratıcılığı destekleyen bir alan sunar. Bu alanda terminolojik olarak pek çok clown türünü saymak mümkündür. Ancak tezin kapsamı itibarıyla bu bilgiler dışarıda bırakılmış ve clown'un amaca hizmet edecek temel özelliklerinin incelenmesi gerekli görülmüştür.

Clown'un en önemli özelliklerinden biri seyirci ile doğrudan ilişki içerisinde olması yani seyirciden gelen her türlü etkileşime açık olmasıdır. Bu beraberinde spontanlığı getirir. Seyircinin tepkisine, gerektiğinde sahne dışından gelebilecek uyaranlara (örneğin sokaktan duyulan köpek havlaması gibi) clown karşılık vermek durumundadır. Bu durum her performansın birbirinden farklı olmasına imkan tanır. Böylece seyirci tiyatronun pek çok formunda olmadığı kadar performansa dahil olarak, onun gidişatını tamamıyla etkiler. Clown ile seyirci arasındaki ilişkiyi Peacock, Turner'ın 'communitas' kavramıyla açıklar:

Tiyatroda izleyici, Turner'ın 'eş zamanlı akışkan bir olayın içerisinde tamamen özümlenme' olarak tanımladığı, özellikle clown performansına bağlı olarak gelişen spontane communitas'ı deneyimleyebilir. Bu noktada izleyici, gerçek ile

⁸¹ Jacques Copeau was the first theatre teacher to consider the relationship between clowning and acting. But it was Jacques Lecoq who first investigated the physicality of clowning and explored clowning at a theatrical level of play... Lecoq thought that clowning could give his students a refreshing view of the world that would provoke them to greater levels of invention, and confront them with the stark realities of presentational acting. John Wright, *Why is that so funny?: A Practical Exploration of Physical Comedy* (New York: Limelight Editions, 2007), 180.

teatral ilüzyonun arasındaki eşikte durur... Clown performansının herhangi bir teatral performansıyla ortak olarak performansı süresince eşikte olması ilginçtir ancak clown'un olağandışı farkı o eşikten gerçekliğe geçerek seyirciyle teyitleşip sınıra geri dönebilmesidir... Turner'ın açıklamalarına göre modern, post-endüstriyel toplumlarda clown liminoid'de çalışır. Liminalite özgün bir şekilde oyuna olanak tanıdığından clown'un fonksiyonlarından biri izleyicinin liminal olanla tekrar iletişime geçmesine yardımcı olmaktadır.⁸²

Seyirci ile clown 'communitas' olduğunda yani en basit haliyle açıklanırsa sosyal olarak eşitlik ve birlikteliği üst noktada hissettikleri bir topluluğa dönüştüklerinde beraber liminal bir alana giriş yapmışlar demektir. Dönüşmeleri için imkan yaratabilecek bu eşik hali sırasında, sürekli eşikten geçip geri dönebilecek olan clown, seyircilere yol gösterebilecek güce sahiptir. Bunun için clown üst seviyede bir farkındalığa ihtiyaç duyar. Etrafında olup bitene hakim ve etkileşime açık olmasının yanı sıra, seyirciyi oyuna çağırmak, liminal olanla buluşmasını sağlamak durumundadır. Eli Simon seyirciyle clown arasında oluşabilecek bu birliğin yaşamı değiştiren bir deneyim ihtimali olduğunu belirtir.⁸³ Clown gösteriminin doğasının bir parçası olan bu dönüştürücü özellik, seyircinin algısıyla yakından ilgilenen, seyircinin imgeleminde kadına dair kodlanmış yargıların üzerine gitmek isteyen oyuncu için büyük bir fırsattır.

Burada önemli başka bir nokta ise, bu fırsatı değerlendirirken clown'un aktörün aksine kendi kimliği üzerinden vardığı bir noktada, yönetmen, yazar gibi başka araçlar olmaksızın iletişime geçme şansıdır. Clown yöntemi oyuncunun biricik özelliklerini kucaklar, daha önce Rae ve De Castro örneklerinde gördüğümüz erkekmişcesine icrayı gerektirmediği gibi oyuncunun beraberinde getirdikleri clown

⁸² Peacock, s.10-11. *An audience in a theatre may experience spontaneous communitas, particularly in relation to clown performance when they may, as Turner puts it, 'become totally absorbed into a single synchronized, fluid event'. At this point the audience member exists in the limen between reality and theatrical illusion... Interestingly, whilst the clown performer, in common with any theatrical performer, exists in the limen, unusually the clown can step over the threshold into reality to acknowledge the audience and can then step back again...The clown in modern, post-industrial society operates, according to Turner's definitions, in the liminoid. One of the clown's functions is to help the audience reconnect with the liminal, as 'liminality is peculiarly conducive to play'.*

⁸³ Simon, s.3.

kimliği yaratımında ona yardımcı olur. Kendini açan oyuncu ile seyirci clown'da başbaşadır.

Clown icrasını sadece seyircisini eğlendirmek için değil onlarla paylaşacağı, dünyayla, hayatla ilgili gözlemleri olduğu için yapar ve oyun bu iletişime yardımcı bir araç haline alır. Oyuncunun aksine, clown başkası tarafından yaratılan bir kişinin duygu ve düşüncelerini aktarmaz. Bir oyuncu oynadığında, normalde seyircinin gördüğü, oynarken kendi bireyselliğini silmeye çalışan başka bir bireyin (oyuncu) çabalarıyla aktarılan kurmaca bir karakterde özetlenmiş, bir bireyin (oyun yazarı) düşünceleridir. Bir clown icrasını yaptığında seyirci, bir kişinin, başka biri tarafından hiçbir zaman aynı şekilde benimsenip yaşanamayacak, bireyin kişiliğinden ortaya çıkan edinilmiş bir personayla aktarılan düşünceleri ve tavrı görür.⁸⁴

Kendinden yola çıkarak iletmek istediklerini paylaşan, paylaşım imkanları genel kanının aksine eğlendirmenin çok ötesinde olan clown, anlatımında dışlanmış olmanın avantajlarını da kullanır. Peacock bu dışlanmışlığı şöyle açıklar: “Dışlanmış ve doğrucu olan clown’un bu geleneksel rolleri onu, bireyler ve yaşadıkları toplumlar arasındaki etkileşime dair yorum yapabilecek mükemmel bir konuma yerleştirir.”⁸⁵ Clown bu sayede sosyal olarak kabul görmüş normların dışına çıkabilir, onun yaptıkları ve yorumları daha hoşgörülü bir yerden değerlendirilir. Bu durum clown’un ayrıcalık ve imkanlarından biridir.

Clown’un hoşgörülmesinin sebeplerinden biri de aptal olmasıdır. John Wright bunu şöyle dile getirir: “Clown aptallığı bir sanat formuna dönüştürür.”⁸⁶ Aptallık clown’un temel taşlarından biridir. Aptallığıyla clown, Batı geleneğinin en kıymet verdiği değerlerden olan erkek imgesiyle özdeşleşmiş aklın karşısında durur. Bu

⁸⁴ Peacock, s.14. *The clown clowns not simply to amuse his audience but because he has observations about the world, about life, to communicate to them, and play becomes a conduit to aid that communication. Unlike the actor, the clown performer does not convey the feelings and ideas of one entity created by another. When an actor performs, what the audience normally sees are the ideas of one individual (the playwright) encapsulated in a fictional creation (the character) which is then conveyed through the efforts of another individual (the actor) who seeks to erase his own individuality in the act of performing. When a clown performs, the audience sees the ideas and attitude of that individual conveyed by an adopted persona that has developed out of the individual’s personality and which could never be adopted and lived in the same way by anyone else.*

⁸⁵ Peacock, s.26. “The clown’s traditional role as both an outsider and a truth-teller render him perfectly placed to comment on the interaction between individuals and the societies in which they live.”

⁸⁶ Wright, s.180. “Clowning turns idiocy into an art form.”

durum kadın mizahı araştırmaları ve tiyatroda kadın alışmaları için çok anlamlı bir başlangıç noktası olma niteliği taşır. *Clown as Embodied Critical Pedagogy* makalesinde Butler, clown'un aptallığına dair Flax'ın sözlerine değinir:

*New Mexico, Santa Fe'deki Theatre Grottesco'nun sanat yönetmeni John Flax (2009), Lecoq için teatral clown'un sadece temel kırılganlık halini bulma ve izleyicinin bu halde clown'la birlikte var olmasına izin verme ile ilgili olduğunu söyler... Clown'luk hali izleyicinin kendi sonuçlarını çıkarmasına izin veren masumiyet, şiirsellik ve saflık halidir. Bu hal sizin onları taşıdığınız haldir, bağlantıları kurup kurmamak onlara bağlıdır ama bu halde olmayı severler çünkü biz oraya sıklıkla gitmeyiz. Bu anti-entelektüellik ve bir nevi saf duygu halidir.*⁸⁷

Flax'ın "clown state" diye bahsettiği clown'luk hali seyircinin dşunmesine alan açan ve oyun çağrısı yapan bir aptallık halidir. Benzer şekilde Peacock da bu oyun çağrısının farklı birliktelik imkanlarına işaret ettiğini vurgular.

*Oyunun çürümüş olduğu veya daha yaygın olarak ancak çocuklara uygun olduğu konusundaki toplumsal görüş clown'lunun toplumumuza yapabileceği katkıları kmsemenin kalbinde yatmaktadır. Oyunun 'çürümüş' olduğu görüşünü kabul etmektense ileri sürülmesi gereken, semboller ve metaforlar ile iletişime geçmemizi ve onları yorumlamamızı sağlayarak bir nevi insan varoluşuna dair derin gerçeklerle bağımızı kurmamızın ihtimali olan oyunun önemidir.*⁸⁸

Seyirci ve clown'un beraber oynadığı oyun an farkındalığını en st seviyelere taşır. Oyundan alınan zevk o anda olmanın zevkiyle bütünleşir. Seyirci ve oyuncu farklı bir gerçekliği paylaşmaya başlarlar.

Btn bu zellikleriyle clown, kadının komediyle olan ilişkisinin tanımlanması ve kadın tiyatro alışmaları için pek ok imkan sunar. Clown'un avantajlarından biri

⁸⁷ Butler, s.64. *John Flax (2009), artistic director of Theatre Grottesco in Santa Fe, New Mexico, says that, for Lecoq, theatrical clown was just about finding that basic state of vulnerability and allowing the audience to exist in that state with you... A clown state is a state of innocence and poetry and naivety that allows the audience to draw their own conclusions. That's the state that you bring them to, and they'll make the connections or not, but they love to be in that state because we don't go there very often. It's a state of anti-intellectualism, a kind of pure emotion.*

⁸⁸ Peacock, s.12. *This societally held view that play is rotten or, more commonly, suitable for children, lies at the heart of the devaluing of the contribution that clowning can make to our society. Rather than accepting the view that play is 'rotten', what needs to be asserted is the importance of play in allowing us to connect with and interpret symbols and metaphors in a way which may allow us to connect with deeper truths about human existence.*

olan evrenselliği, bu çalışmaların pek çok platformda ve ülkede birbiri üzerine eklenerek gelişmesine olanak tanır. Bu olanaklar çerçevesinde bir sonraki bölümde anlatıldığı üzere, tez kapsamına yönelik olarak kadın imgelerine dair bir performans hazırlığı yapılmıştır.

5.2. Performans Denemesi

Sanatımız böyle olmalıdır: tamamen kuşatıcı, emici, kapsayıcı, doğrusal olmayan, düzensiz, ardışık olmayan... Kadınların tiyatrosu böyle olacaktır – oyun boyunca, özel gösterilerle, kafeslerle, hayvanlarla, insan hayvanlarla, hoparlörlerden gelen monologlarla,...oluşturulan sirkvari bir atmosfer.⁸⁹

Winer kadın estetiğine dair bunları söylerken, seyirciyi kuşatmayı ve onları kayıtsız kalamayacakları bir tiyatroyla karşılaştırmayı hedeflemiştir. Bu tez bu kuşatma için clown yöntemine bir şans vermeyi hedeflemektedir. Julia Kristeva'nın benzer önerisi üzerine Gray, Lacan çerçevesinde konuyu ele almaktadır:

Lacan'a göre, çocuk ilk olarak kendisini annesinin ve aslında onun gördüğü herşeyin parçası olarak hisseder. Ayrı benlik algısı, aynaya bakabildiği ve 'Ben' diyebildiği o an, baba, anne ve çocuk arasındaki birlikteliği kırdığında oluşur. Bu kırılma çocuğun dile, Lacan'ın Sembolik Düzen olarak adlandırdığı, Babanın anneden farkının göstergesi olan fallus tarafından işaret edilen dolayısıyla çocuğa hem Babanın Yasasını hem de geçirdiği kaybı gösteren şeye girişini belirtir. Fallusa sahip olmayan kız çocuğu için dile giriş bu yüzden bir çifte kaybı ve eksikliği beraberinde getirir.

Julia Kristeva bu sürecin seçimi de içerdiğini ve bu seçimin kız çocuğuna olduğu kadar oğlan çocuğuna da açık olduğunu ileri sürer. Anneye özdeşleşmenin seçilebileceğini ve böylece sembolik düzenin dışında, onun fallus merkezliliğinin altını oyan, marjinal ve yıkıcı bir tavır koyulabileceğini belirtir. Bu tabi ki Clown'ın veya soytarının, içerdekilere başka bir yerde bir dünya olduğunu hatırlatmaktan asla vazgeçmeyen, dışında ayakta kalarak mevcut düzeni tutarsız hale getiren yabancı rolüdür.⁹⁰

⁸⁹ Rea, s.77.

⁹⁰ Gray, s.35. *For Lacan, the child first feels itself to be part of its mother and indeed of everything it sees. Its sense of separate selfhood, that moment when it can look in the mirror and say 'I', comes into being when the father breaks up the union between mother and child. This break marks the child's entry into language, into what Lacan calls the Symbolic Order, signified by the phallus, the sign of the Father's difference from the Mother, which thus represents to the child both the Law of the Father and the loss that the child has undergone. For the female child, who does not herself possess the phallus, her entry into language is thus accompanied by a double loss and lack.*

Julia Kristeva has suggested that this process does involve choice, and a choice which is as open to the male child as the female. She maintains that it is possible to choose to identify with the mother, and in doing so to take up a position that is marginal and hence subversive, outside the symbolic

Clown daha önce de bahsedilen dışlanmış rolüyle kadını susturan, dil ve fallus merkezli düzenin dışında var olmayı başarabilir. Bunun denemesi bu çalışmada kadına atfedilen stereotiplerin bir araya getirildiği bir performansla yapılmıştır. Performansta clown ile bu klişelerin bir nevi hesaplaşması söz konusudur.

Ataerkil düzenin kadından beklediği ve popüler kültür çerçevesinde üzerine astığı rollere dair incelemeler yapılırken farklı araçlardan yararlanılmıştır. Bu araçlardan en önemlilerinden biri sosyal medyanın bir parçası olan ve yaklaşık otuz iki bin yazarıyla pek çok farklı görüşün bir arada bulunduğu Ekşi Sözlük'tür. Örneğin bir kadın sözlük yazarı tarafından “kadın olmak” başlığı altına yazılmış olan şu tanım performansta bizzat seslendirilerek kullanılmıştır: “Orospulaşmadan alımlı, çocuklaşmadan masum, sertleşmeden cadı, laubalileşmeden esprili, ağlaklaşmadan duygusal, taşlaşmadan güçlü, kasılmadan ölçülü, soğuklaşmadan zarif, kibirlileşmeden zeki...”⁹¹ Kendisi kadın olan bir kişinin kadın olmaya dair bu sınırlandıran ve yaşamayan bir suretten ibaret olan tanımı, kadınların eril bakışı içselleştirmiş olmalarına da ilginç bir örnektir.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi kadın olma hali genel olarak tanımlayanı kadın veya erkek olmuş farketmeksizin eril bakışın belirlediği bir ideal üzerinden tanımlanmaktadır. Bu nedenle “ideal kadın” hayali clown performansının ana hattını oluşturmuştur. Bu ana hat şekillenirken önemli esin kaynaklarından biri Mustafa Çiçek ve Mehmet Özgür Bahçeci'nin hazırladığı “İdeal”⁹² gösterisi, bir diğeri ise kendisini kadın gündeminin peşinde bir internet sitesi olarak tanımlayan

order and thus undermining its phallogocentricity. This outsider role is, of course, that of the clown or the Fool, the outsider who never ceases to remind those inside that there is a world elsewhere, who renders the existing order incongruous by surviving outside it.

⁹¹ Ekşi Sözlük: Kadın Olmak, 2004, <http://eksisozluk.com/kadin-olmak--147100?a=search&author=eurybie> (14 Temmuz 2013).

⁹² İşgal Oyuncuları, “İdeal”, <http://www.youtube.com/watch?v=AnBKwPSjrAs> (22.08.2013).

“5harfliler”deki “Bayandan Temiz Tavşan Mizacı”⁹³ adlı yazıdır. Yazıda erkek gözünden kadın idealine dair üç farklı şiirin incelemesi mizahi bir dille kaleme alınmıştır. Performansın ilk denemelerinde bu şiirlerden parçalar da kullanılmış ancak dili itibarıyla performansla doku uyumsuzluğu olmuş, eril söylemlerin performansın dışında tutulması uygun bulunmuştur. Ancak yazının en komik unsurlarından birini oluşturan “çay koyma meselesi” performansta yerini bulmuştur. Yazar Çağla Özbek, Onur Bilge’nin şiiri “Kadın gibi Kadın”ı eleştirirken şairin bir nevi erkeğin hizmetindeki köle kadın idealinin absürtlüğünü çay koyma tekrarı üzerinden vurgulamıştır. Bu esinden yola çıkarak benzer bir tekrar, performansta önceden belirlenmiş ideal kadınlık imgelerinin hepsinde gerçekleştirilerek ortak bir payda haline getirilmiştir.

Performansta bu ideal kadınlık imgeleri bahsi geçen “ideal kadın” hayalinin bölünerek sahne üzerine birer görev olarak taşınmasıyla sunulmuştur. Çok karşılaşılan türler olarak “ideal kadın” hayali; ideal anne, ideal sevgili, ideal orospu, ideal kurban, ideal cumhuriyet kadını, ideal feminist, ideal kezban ve ideal kadın oyuncu olarak sekiz ayrı kategoriye ayrılmıştır.

Clown’un bu kategorilerle karşılaşmasının ilk etapta pek çok clown çalışmasında kullanılan bir yöntem olarak bir yönlendiren aracılığıyla olması düşünülmüştür. Bu yönlendirenin ses kaydı, sahne üzerinde görünmeyen bir kişinin sesi veya ekrana yansıtılan komutlar olarak yer almasına çalışılmış ancak oluşan durum yönlendirilen clown’u mağdur pozisyonuna koyduğundan, seyircide acıma duygusu yaratması söz konusu olmuştur. Clown ile tamamen özdeşleşen ve ona salt empati duyan seyirci için düşünmeye alan açılması oldukça zordur. Ayrıca bu tür bir

⁹³ *Bayandan Temiz Tavşan Mizacı*, 2013, <http://www.5harfliler.com/bayandan-temiz-tavsan-mizaci/> (14 Temmuz 2013).

tercihle performans ezilen-ezen kodlarının çalıştığı ataerkil düzenin bir tekrarı olarak tezahür etme riskini taşımaktadır.

Yönlendiren fikri tamamen bırakılmış olsa da, yönlendirme fikri için hazırlanmış metinler clown çalışması adına çok faydalı olmuştur. Bu amaçla içlerinde hem kadın hem de erkeklerin bulunduğu bir grupta mülakatlar yapılmış ve belirlenen ideal kadın kategorileriyle ilgili yaygın kanılar not edilmiştir. Bu görüşlerin yanı sıra internet aracılığıyla elde edilen “Kadın Dediğin”⁹⁴ belgeselinde ve Filmmor’un çektiği “70-80-90, Masum, Küstah, Fettan”⁹⁵ filminde yer alan bilgilerden de yararlanılmıştır. Ayrıca performans esnasında kullanılan müzikler Yeşilçam sinemasından esinlenilerek seçilmiştir. Bu müziklerin hem clown hem seyirci açısından Yeşilçam sinemasında sürekli üretilen kadınlık kodlarına dair pek çok anlam ifade ettiği düşünülmektedir.

Bütün bu kaynakların ışığında yaratılan performansta ideal kadın olma üzerine çok kafa yormuş ve “ideal kadın” olduğu iddiasıyla sahneye çıkan bir clown üzerinden klişelerle hesaplaşma yoluna gidilmiştir. Bu hesaplaşma aynı zamanda oyuncunun da kişisel yolculuğuna dair ipuçları sunmaktadır. Daha önce değinilen clown’a oyuncunun kendinden yola çıkarak ulaşması durumunu Eli Simon şöyle açıklar: “Clown çoğunlukla “içinizdeki çocuk” olarak adlandırılan, kendi karakterinizin derin yönlerini ortaya çıkarır.”⁹⁶ Oyuncu clown yaratım sürecinde yöntemsel olarak kendi çocukluğundaki baskın kadın imgelerinden de yararlanmış, kendi ideal kadınına dair yönelimleri de performansına katmıştır. Sahnede yer alan Emel Sayın posterini bunun en net göstergelerinden biridir.

⁹⁴ Sevda Doğan, Ekin Kanoğlu, “Kadın Dediğin”, <http://www.youtube.com/watch?v=nXnjEWcOEwM> (15.07.13).

⁹⁵ Melek Özman(Yönetmen), *70-80-90, Masum, Küstah, Fettan*[Film], Türkiye: Filmmor, 2010.

⁹⁶ Simon, s.1. “Clowning reveals profound aspects of your own persona, often called your “inner child”.”

Benzer bir etkiden yola çıkarak oyuncu clown'uyla son aşamada karşılaşacağı ideal olarak ideal kadın oyuncuyu seçmiştir. Performans, clown'un araştırmalarını ("Kadın Olmanın Formülü" kitabı, Emel Sayın posteri, eski kadın dergileri gibi) seyirciyle paylaştıktan sonra, şortunun altına gizlediği ve dev harflerle yazdığı "ideal kadın" etiketini göstermesiyle başlar. Seyirci, clown'un ideal kadınlık iddiasını anladıktan sonra clown'un başındaki karton kukuletanın üstünde taşıdığı ve kukuletaı çıkarıp da ters çevirmeden önce okuyamadığı "Kadınıızı nasıl alırdınız?" yazısıyla karşılaşır. Clown bu ters çevrilmiş kukuletaı seyircilerden birine tutarak içerisinde bulunan katlanmış kağıtlardan birini seçmesini ve yüksek sesle okumasını rica eder. Kağıtta çıkan ideal kadına göre farklı bir aksiyon dizisi takip eden clown, ideali yeterince gösterdiğini düşündüğü noktada kukuletaı alarak başka bir seyirciye başka bir kağıt çektirir. Performansın çatısını seyircinin istediği kadını kendisinin seçtiği bu sembolik oyun oluşturur. Çatının son basamağını oluşturan "ideal kadın oyuncu" ise clown'un en son seçim de yapıлып bittikten sonra sütyeninden çıkaracağı kağıtta yazılıdır. Böylece clown/oyuncu kendi kafasını en çok kurcalayan ideali vurgulamış olur.

Bu kurgu performanstan performansa rastgele seçimden ötürü değişkenlik gösterdiği gibi aksiyon dizgesi içerisinde seyircinin katılımı mümkün olan en üst seviyede tutularak clown'un spontanlığı korunmuştur. Örneğin özellikle ideal feminist kartında clown'un tüm yönlendirmelerini seyirciden alması uygun görülmüştür. Clown'un kafasının karışık olduğu tek ideal kadın budur. Bu feminist kadın çalışmaları yapmaya çalışan ve clown yöntemini bu amaçla kullanmayı öneren oyuncu için anlamlı bir seçimdir. Clown öncelikle yardımcı olarak gördüğü ve performansın bazı anlarında kendisi için müzik açan, komutlarını yanıtlayan, iletişime geçtiği ve herhangi bir aksilikte suçu üstüne attığı ses sorumlusundan

feministle ilgili bilgi ister. Sırasıyla “feminist” ve “feminizm” kelimelerinin Türk Dil Kurumu’nun sitesindeki tanım ve örnek kullanım cümleleri dinlendikten sonra clown yönlendirme için seyirciye başvurur. Bundan sonrası tamamen seyirciye kalmıştır. Aksesuar seçimi, eylem önerisi ve benzeri komutlar seyirciden beklenir. Denemeler göstermiştir ki ideal feminist kartı performansın çok başında seçildiği zaman clown’a ve oyuna henüz ısınmamış olan seyirci clown’un sorgulayan bakışları karşısında şaşırılmaktadır. Bu yüzden ideal feminist kartı da clown’un giysileri arasında yerini almış ve ideal kadın oyuncudan bir evvelki seçenek olarak seyircilere sunulmuştur. Ayrıca ideal feminist ve ideal kadın oyuncunun performansın en sonuna bırakılmış olması tez dolayısıyla bu konularda bütün diğer ideal kadınlıklara nazaran daha büyük hassasiyeti olan oyuncu için anlamlı bir seçimdir.

Bütün bu çabalar; seyircilerle ‘communitas’ yakınlığına ulaşabilmek, yaratılan liminal uzamda düşünceye alan açmak, seyirciyi pek çoğunun kabulünde olduğunun farkında olmadığı klişe kadın imgeleri üzerine sorgulamaya teşvik etmek üzerinedir. Çalışma birebir seyirci algısıyla oynama üzerine olduğundan, seyircinin düşüncesi performanstan çıkarılacak bulguların arasında önemli bir yerde durur. Seyircinin tepkileri ve performans hakkında düşündükleri kadar önemli sayılabilecek diğer bulgular performansın hazırlık aşamasında oyuncunun clown’a evrilirken geçirdiği evreler ve karşılaştığı problemlerdir. Oyuncunun tecrübeleri ve seyirci deneyimi, performanstan edinilen bulgular ve sonuç bölümlerinde paylaşılacaktır.

5.3. Performanstan Edinilen Bulgular

Performanstan mümkün olduğunca fazla bulgu elde etmek için oldukça kısa bir süre içerisinde gösterim adedi maksimum seviyede tutularak toplamda yedi adet gösterim yapılmıştır. Daha evvel de bahsedilen clown yöntemi ve performansın

yapısı dolayısıyla her performansın birbirinden tamamıyla farklı yönde ilerleme durumu söz konusudur. Bundan dolayı gösterimin gelişimi ile gösterim adedi birbiriyle birebir ilişkilidir. Yapılan bütün performanslardan sonra seyirci ile söyleşi yapılarak yorumları alınmış ve not edilmiştir.

Seyirci tepkisinin kayıt altına alınabilmesi için niteliksel araştırmalar çerçevesine giren yapılandırılmamış mülakatlardan faydalanılmış, her gösterimin sonrasında seyircilere gösterimle ilgili fikirleri sorulmuş, gösterimin gelişimi için çok faydalı doneler edinilmiştir. İki ayrı gösterim kamera kaydına alınarak oyuncu-seyirci ilişkisinin gözlemlenmesi mümkün olmuştur.

Seyircinin gösterimden sonra fikirlerini rahatlıkla paylaşabildiği gözlemlenmiştir. Burada yaklaşık bir saat süren ve yoğun birebir interaksiyondan oluşan clown gösterisinin etkisinin olduğu söylenebilir. Açıkça paylaşılan fikirlerden anlaşıldığı üzere tüm seyirciler, gösterilen kadın stereotiplerinin toplumsal klişelerin üzerinden gittiği ve eleştirilenin klişenin kendisi olduğunu düşünmüşlerdir. Bu durum, gösterimi hazırlayan oyuncunun ulaşmak istediği temel noktalardan biridir. Çünkü ideal kadın olma iddiasıyla sahneye gelen clown'un sundukları sonucunda, clown'un bu ideal kadınlık hallerine benzer hallerde bulunan kadınlarla dalga geçtiğinin düşünülmesi büyük bir risk teşkil etmektedir. Bu gibi bir durumda ortaya çıkan komedi ataerkil kodların tekrarından öteye gidemeyecektir. Ancak şu ana kadar gerçekleştirilen denemeler sonucunda olgunlaşan gösterim gelişmeye çok ihtiyaç duysa da temelde toplumsal bilinçte bazı noktalara işaret etmekte ve seyircinin büyük çoğunluğunu kadına dair klişe imgelerini sorgulamaya yönlendirmektedir.

Pek çok tecrübeli göz ve alanında uzman akademisyen tarafından da izlenen performansın tüm ana unsurları (ideal kadın iddiasındaki clown, Emel Sayın posteri, tüylü bavul gibi oyuncuya fiziksel etkisi olan malzemelerin kullanımı, seyirciye

seçtirilerek oynanmaya başlanan ideal kadın stereotipleri üzerinden yapılan kadınlık eleştirisi, ideal kadın stereotiplerin her birinde ortak olarak seçilen çay içme eylemi, ideal cumhuriyet kadını bölümündeki gibi clown'un çelişkili durumlara düşürülmesi, bölümleri destekleyen ses kayıtları ve Yeşilçam müzikleri, seyirciyle ve sesçiyle kurulan ilişki vb.) kabul görmüş, genel itibarıyla izleyiciyle ortak bir düzlem yakalanmıştır. Eleştirilerde yoğunluklu olarak teknik gelişim ihtiyaçlarından bahsedilmiştir. Farklı ideal kadınlarda gerçekleştirilen farklı mimik ve maskelerdeki net seçimlerin vücut formlarında da daha net olması gerekmektedir. Örneğin ideal orospudaki gibi abartı bir duruşun ve yürüyüş biçiminin bütün diğer kadınlarda bulunan formların abartılmasıyla denenmesi komikliği ve tezatlıkları daha çok ortaya çıkarabilir. Ayrıca abartmanın ve yaparak denemenin en uç noktasına kadar provalarda gerçekleştirilmesiyle clown'un tamamen tüm benliğiyle o klişeye bürünmesi ve hem clown'un hem de seyircinin bundan korkacak raddeye geldiğinde clown'un o klişeden çıkma isteğiyle diğer stereotipe geçmesi ideal kadınlıklar arası yapılan geçişlere yönelik bir tavsiye olmuştur. Örneğin sonda icra edilen ideal kadın oyuncuda, seyirciden alkış istenirken gitgide artan şekilde absürtleşen erkek oyuncu maskesiyle sevişme eylemi clown'un gösterdiği kadın oyuncu klişesinin tamamen içine düşmesi ve beğenilme istediğinin içine hapsolmesinden dolayı sahneden çıkmaya çalışması şeklinde tezahür edebilir. Tavsiyeye göre böylece hem geçişler daha tempolu olabilir hem de ilgili klişeyle yüzleşme daha sert bir şekilde yaşanabilir. Klişeyle yüzleşmenin böyle bir örneği ideal cumhuriyet kadınında seyirciler tarafından gözlemlenmiş ve tüm gösteriye yayılmasının daha uygun olacağı düşünülmüştür. İdeal cumhuriyet kadını sandalyede uyuyakaldığında sözleri cinsel göndermeler içeren "Arabada Beş Evde Onbeş" adlı Ankaralı Namık şarkısı çalmaya başlar. İdeal cumhuriyet kadını sesçiye müziği kapatmasını işaret etse de lafını

dinletemez, bir yandan içinde büyük bir dansetme isteği uyanırken bir yandan şarkı hiç tarzı olmadığından ve ona göre ayıp laflar içerdiğinden dansetmemesi gerekmektedir. Arada kalan clown bir yandan göbek atarak bir yandan kendini engelleyerek ses odasına çıkan merdivenleri tırmanıp sesçiye bir nesne fırlatır. Ancak bu şekilde müziği kesebilen clown daha fazla yaşamış olduğu utancın içinde kalmak istemeyerek seyirciye farklı bir kağıt çektirir.

Clown performansı neredeyse her gösterimle birlikte büyük bir değişim geçirmiştir. Seyircilerden gelen yorumlar doğrultusunda ilk gösterimlerde daha çok olan aksesuar sayısı temponun arttırımı ve bahsi geçen geçişlerin netleşmesi adına azaltılmıştır. Bu sadeleşmeye gidildiğinde ritim ve netlik açısından faydalı olmuş, ayrıca clown'un pek çok objeyle olan ilişkisi de gelişmiştir. Ancak bu da hala gelişmeye açık bir alandır. Örneğin kendini ideal kadın olma görevlerine adayan clown başta kendisine önem ifade eden Emel Sayın ve tüylü bavul gibi aksesuarlarla olan bağımlı performansın ilerleyen kısımlarında kaybetme riskini taşımaktadır.

İdeal kadın klişelerinden kurban ve feminist en çok tartışma yaratan ve seyirciler arasındaki fikir uyuşmazlıklarını en çok ortaya çıkaran bölümler olmuşlardır. Bu gibi tartışmalar, performansın seyirciyi düşünceye sevkettiğini göstermesi açısından oldukça değerlidir. Özellikle kurban bölümü bütün diğer ideal kadın bölümlerinin içerisinde gösterinin en başından beri neredeyse hiç değişmemiş yegane bölümlerden biridir. Performansın genel olarak en çok kahkaha alan ve çoğu seyircinin beğenisini özellikle belirttiği bölümü olmaktadır. Diğer yandan beğenenlere nazaran çok daha az sayıda da olsa seyirciler arasında kurbanı karşı suçluluk duygusu veya acıma gibi hisler besleyenler olmuştur. Bu durumun seyircinin ideal kurban kağıdını performansın başlarında çektiği zaman ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Henüz konsept tam olarak özümsemmeden evvel sahnede dövülen

bir imge gören izleyici kurbanla dalga geçildiği yanılıgına düşebilmektedir. Amaçlanan kurbanı yönelik hislerden ziyade seyircinin kadına yapıştirılan kurban yaftasının kendisine dair tepkiler geliştirmesidir. Bu yönüyle ideal kurban üzerinde yeniden düşünülmesi veya gösterinin geneli içinde sonlara saklanması daha uygun olabilir.

Tartışma yaratan diğer ideal kadın klişesi ideal feministte ise ilk gösterimlerde bütün ideal kadın bölümlerinde olduğu gibi bazı eylemler ve aksesuarlarla toplumsal önyargıların oluşturduğu feminist imgesi sunulmaktaydı. Ancak oldukça politik olan ve kadınların kendileriyle dalga geçiliyormuş izlenimine kurban bölümündekinden bile daha açık olan bu bölümde oyuncu seyirciyi kendi imgesiyle yüzleştirmenin daha doğru olacağına karar vererek daha önce de bahsedildiği gibi bütün yönlendirmeleri seyirciden almaya başlamıştır. Diğer ideal kadın bölümlerinde aksesuarlar azaltılırken feminist bölümünde seyirciye daha çok alternatif sunulabilmesi için arttırılmıştır. Seçim yapma gerekliliği genel olarak seyirci üzerinde bir gerginlik yaratmaktadır. Bazı seyirciler diğer bütün bölümlere hakim olan oyunun ve kahkahanın bu bölümde kesilmesinden ötürü temponun düştüğünü belirtmişlerdir. Bu bölümde yaratılan gerginlik ve sessizlik amaçlanan farkındalığa uygun olsa da performansın geleceği için çalışmalar yeniden gözden geçirilecek ve popüler feminist imgesine tekrar ve daha derinlikli olarak bakılmaya çalışılacaktır.

İdeal kadın feministte yaşanan gerginliğin farklı bir versiyonu ideal kezbanda yaşanmaktadır. Kezbanın fallusu sembolize eden muza dair yaşadığı isteme-istememe, yeme-yememe çelişkisi, küçük muzı değil büyüğünü tercih etmesi gibi durumlar izleyicide utanma ile gülme arası tepkilere sebep olmaktadır. Clown'un yaşadığı çelişkilerden sonra seyircilere muzı isteyip istemediklerini sorduğunda seyircilerin istisnasız her seferinde reddetmesi fallus imgesinin etkisini gösterir

niteliktedir. Kadınların fallusla olan ilişkilerine göre konumlandırılmaları durumu kurbanın kendini bağlamak için kullandığı ipin uçlarının fallusu temsil eder şekilde olması ile tekrarlanan bir imge haline gelmektedir. Seyirciyi ikirciğe düşüren bu gibi durumlar amaçlanan sorgulama için alan açan en önemli anlardır. Bu anların çoğaltılması için çalışmalar sürecektir.

Performansın bitiminde clown'un ideal kadın oyuncu olarak alkış almaya çalışması, alkış almaya çalışırken ilk seferde sadece öpüştüğü erkek oyuncu maskesiyle gitgide artan ve saçmalaşan bir sevişme seansı yaşamaması(bütün bedenini maske tarafından öptürmesi gibi) seyirciyle clown arasında bir yakınlaşma sağlamıştır. Seyircilerin büyük bir çoğunluğu özellikle bu bölümle ilgili hissettikleri samimiyeti belirtmişlerdir. Bu bölüm seyircinin de oyuncunun da durumunu iki kere görünür kılan niteliktedir. Burada seyirci seyirci olmasının ötesinde performansın içine de tamamıyla seyirci olarak dahil olmakta kendisinden alkış beklenmektedir. Alkışı alamayan clown her seferinde sevişmeyi arttıracaktır, sevişmenin yanı sıra her seferinde daha fazla üstünü başını da açan oyuncu karşısında seyirci sorumlu hissetmeye başlayarak alkışlama yoluna gitmektedir. Bu bölümde yapılan bir nevi seyirciye ayna tutmaktır. Bu yönleriyle performansın sonu amaca uygun olsa da seyirciden gelen ve oyuncunun da denemeyi istediği farklı bir son söz konusudur.

Alternatif son ihtimali clown'un bütün ideal kadınları icra ettikten sonra sahneden çıkma sırası geldiğinde başlangıçta getirdiği her şeyi toparlayıp gitmeye çalışması ve bütün ideal kadınların içinden geçtiği clown'un artık onları taşıyamaz hale gelmesidir. Bu seçili durumda ortaya bir yandan kendini bir yandan eşyalarını toparlamaya çalışan kaos içinde bir clown çıkacaktır. Bu son ihtimalinin clown performansının eleştirisini güçlendireceği düşünüldüğünden üzerinde çalışılmaya karar verilmiştir.

Performans sürecinde her seyirci önüne çıkışın farklı buluşlar olarak gösteriye geri dönmesi mümkün olmuştur. Daha klasik bir sahneleme üslubuyla oynanan oyunlara nazaran clown performansı gerek seyircinin performans sırasındaki tepkisi gerek sonrasında yapılan söyleşiler neticesinde daha radikal değişimler geçirmektedir. Böylece önemi yadsınamayacak olan gösterim adedi dışında bir diğer önemli unsur da seyirci profili olmaktadır. Tez sonrasında da icra edilmesi umulan performansın farklı seyirci profilleriyle karşılaşarak gelişiminin hiç bitmeyecek bir şekilde devam edeceği düşünülmektedir. Geçirilen gelişim sürecinin oyuncuya etkileri sonuç kısmında paylaşılacaktır.

6. SONUÇ

Tez kapsamında ele alındığı gibi tiyatronun başlangıcından itibaren kadına atfedilen, eril bakışla oluşturulan imgeler ve roller tartışmasız bir şekilde ana akım tiyatroya hakim olmuştur. Tarihte bu imgelerle savaştan öncü kadınları takiben, bu hesaplaşma yoğun olarak ikinci dalga feminizmin tiyatroya etkisiyle gerçekleşmiştir. Farklı akımlar farklı yöntemler izleyerek aynı mücadeleye ortak olmuşlar, ötekileşen kadının sesini bulması için çalışmışlardır. Bu tez de aynı mücadeleyle yola çıkmış, kadının sesini kısır rollerin ötesine çıkarabilmek ve seyircinin algısının alışmış olduğu stereotiplerin farkındalığını yaratmak üzerine kadının komediden özellikle de çoğunlukla uzağında durduğu clown yönteminden faydalanmasını öngörmüştür.

Clown yönteminin sunduğu imkanlar “ideal kadın” olarak nitelendirilen klişe rollerin üzerinden giderek oluşturulan bir performansla denenmiş, hem oyuncunun hem de seyircinin bu süreçteki deneyimleri toplanmıştır. Oyuncunun tecrübeleri pratik sürecin önemli sonuçları olarak bu bölümde yer bulmuştur.

Oyuncunun clown'luk geçmişi Türkiye’de bulunan ve yurtdışından gelen sınırlı sayıdaki eğitmenlerden aldığı atölyeler ve clown’a olan yoğun ilgisiyle şekillenmiştir. Özellikle clown yaratım süreciyle paralel olarak gittiği clown atölyesi oyuncuya yol göstermiştir. Atölyede yapılan personaj(clown yaratma) çalışmasında oyuncunun içinden kişisel tarihiyle de bağlantılı olarak başarıma isteğiyle dolu, disiplinli bir clown çıkmıştır. Oyuncu atölyedeki tecrübelerini tez performansına yönlendirerek

iddialı bir clown ortaya atmıştır. Bütün ideal kadınların kendisi olduğunu iddia edecek derecede başarılı olduğunu inanan bir clown'dur bu.

Clown'un kendisi başarısına çok inansa da aynı durum tez yazımını yapan ve performans üzerine düşünen oyuncu için geçerli olmamıştır. İlk defa tamamen yalnız bir yaratım sürecine giren oyuncu yoğun olarak eğitimi aldığı oyunculuk yöntemlerinden çok farklı bir alanda kendisini sınamaktadır. Clown yönteminde Eli Simon'ın "the trainer"(eğitmen)⁹⁷ olarak adlandırdığı yardımcı ve dış göz de olmadan performansını hazırlayan oyuncu, clown'unu seyircinin karşısına ilk çıkardığı zamanlarda sahnede büyük bir güvensizlik yaşamıştır. Sahnede yaşanan güvensizlik seyirci yorumlarında da belirtilmiş, özellikle clown'un gözlerinde saklamaya çalıştığı gerginlikten bahsedilmiştir. Bu gerginlik yine başlangıç sürecinde clown personasında normalde olmayan özelliklerin performansa dahil olması şeklinde vuku bulmuştur. Bu özellikler onay arayıcılık ve kendi yaptığıyla dalga geçmektir. Sahneye çıkan clown arka planda oyuncunun performansa dair endişeleri dolayısıyla seyirci tarafından sevilme, onaylanma ve aksinin olacağını düşündüğü durumlarda kendi yaptığıyla dalga geçme gibi eylemlere yönelmiştir. Ancak bu eylemler ilk birkaç gösterimden sonra seyircilerden alınan tepkiler doğrultusunda yapılan performansın istenen gidişatta olduğu fikrine varılınca clown tarafından terkedilmiştir.

Bir sonraki aşama clown'un performanstan performansa değişebilecek ruh hali ve farklı seyirci profilleriyle karşılaştıkça kuracağı farklı iletişim süreçlerinde yaşayabileceği tedirginlik, gerginlik gibi hisleri kabul etmesi ve clown'un avantajını kullanarak bunları seyirciyle daha açık bir şekilde paylaşmanın üzerine daha çok gitmesidir. Ayrıca performansın olgunlaşma sürecinde seyirciyle tanışma, birer birer

⁹⁷ Simon, s.10.

ellerini sıkma, oyun alanındaki aksesuarların yerlerini ayarlama, bir seyirciyi sahneye çıkarıp sahnede nasıl durduğuna bakma gibi aksiyonlarla seyircinin clown'a ısınması ve karşılıklı rahat bir ilişki kurulması sağlanmış, clown için de seyirci için de bu çalışmalar gerginliği azaltma konusunda yararlı olmuştur.

Oyuncunun clown personasını yaratırken yaşadığı zorlukların yanı sıra clown olmaya dair keşfettiği ayrıcalıklı ve keyifli pek çok yön olmuştur. Bunlardan biri sahnenin clown'a ait neredeyse sınırsız bir özgürlük alanına dönüşmesidir. Dışarıdan, sesçiden ve seyirciden gelen her tepkiye cevap verebilme özgürlüğü, kurgunun ötesine sürekli taşabilme, sahnenin her köşesini kullanabilme ayrıcalığı oyuncu için çok önemli bir deneyime dönüşmüştür. Clown'un oyuncuya sağlayabileceği deneyimleri Simon şöyle sıralar:

Clown çalışması devamlı olarak sizi

- *dürüst kanılara varma konusundaki hislerinizi derinleştirmeye*
- *yüksek seviye bir enerji ve bağlılık ile oynamaya*
- *partnerleriniz ve izleyiciyle iletişim halinde kalmaya*
- *riske girmeye, başarısız ve savunmasız olmaya*
- *anbean keşifler yapmaya*
- *derin hissedilen duyguları ifade etmeye*
- *oyunabilir eylem aralığınızı genişletmeye*
- *sanatsal dürtülerinizi takip etmeye*

*teşvik eder.*⁹⁸

Eli Simon'ın özetlemiş olduğu bu ayrıcalıklı imkanların hepsini oyuncu clown'uyla deneyimleme şansı bulmuş ve clown'un da ötesinde kendi oyunculuk hayatına taşıyacağı pek çok değerli bilgi ve tecrübe edinmiştir. Özellikle

⁹⁸ Simon, s.2. *Clowning steadily encourages you to*

- *deepen your sense of truthful conviction*
- *perform with a high level of energy and commitment*
- *remain connected to your partners and audience*
- *risk, fail, and become vulnerable*
- *make moment-to-moment discoveries*
- *express deeply felt emotions*
- *stretch your range of playable actions*
- *follow artistic impulses.*

yaratıcılığına dair pek çok yeni yol keşfetmiş, nesnelere daha önce hiç bakmadığı bir gözle bakmayı öğrenmiştir. Örneğin ideal orospunun büyük yemek kaşığı ayakkabı çekeceği olarak kullanması bu farklı bakışla ortaya çıkmış ve bundan keyif alan oyuncu kadar seyirci de yeni karşılaştığı bu bakışa dair hoşnutluğunu her fırsatta göstermiştir.

Oyuncu tecrübesine dair paylaşılacak bir konu da clown'un ses kullanımınıdır. Oyuncu tarafından clown yaratımında özellikle konuşmayan bir clown tercih edilmiştir. Bu tercihin üzerinde tarihsel süreçte susturulmuş olan kadınların etkisi büyüktür. Konuşan pek çokları geçmişte cadı veya orospu yaftası yemişlerdir.

Suçlanan cadıların ve ayrıca "cadalozların" ve "acuzelerin" en önemli ayırıcı özelliklerinden biri özellikle de toplum içinde çok konuşmalarıydı. Bu sözsöz konu, raslantısal olmayan bir şekilde, gerçek kadınların sahne dışında bırakılmasına yardım etti. Birçok erkek yazara göre, oyunlardaki konuşmalı bölümler, engellenmesi gereken sözümona geveze yapıları olan kadınların daha da fahişleşmelerine sebep olan ve onları olumlayan bir yetki tanıyordu. Ortaçağ ve onaltıncı-yüzyıl Avrupası'nda, performansçı olan tüm kadınlardan dansçılar, taklacılar, sessiz alegorik figürler ve en fazla şarkıcılar olarak söz ediliyordu. Erken Stuart dönemi İngilteresi'nde, soylu ve aristokrat kadınlar genellikle maskeli balolarda ve temsili törenlerde performanslar yapıyorlar fakat neredeyse hiçbir zaman tek bir kelime bile etmiyorlardı.⁹⁹

Ancak amaçlanan susturulmuş bir clown göstererek susturulmuş kadınlara yapılanın tekrarı değildir, bu daha çok söze ihtiyaç duymadan kendi bedeniyle her şeyi anlatabilen "oyuncu fahişeler" gibi erkeğe ait dili kullanmadan konuşan bir clown yaratmaktır. Farklı ideal kadınlara değişik nida, ses ve kelime parçaları atfedilerek oluşturulan gramerin gelişmesi ve seyirci tarafından rahat okunur bir hale gelebilmesi için çalışmalar sürecektir.

⁹⁹ *One of the main distinguishing features of accused witches, as well as of "scolds" and "schrews," was their volubility, most often in public. Not coincidentally, this verbal issue helped to keep actual women off the stage. According to many male writers, speaking parts gave a positive license to women whose supposedly loquacious natures should have been muzzled, and made them even more likely to prostitute themselves. Throughout medieval and sixteenth-century Europe, almost all mentions of women as performers cite them as dancers, tumblers, silent allegorical figures, and at most singers. In early Stuart England, royal and aristocratic ladies often performed in court masques and pageants, but they almost never uttered a line of dialogue.* Eric A. Nicholson, "The Theater", **A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes III**, Natalie Zemon Davis ve Arlette Farge (drl.), United States of America: Harvard University Press, 1993, s.310.

Son olarak oyuncunun özellikle kadın olmasından ötürü yaşadığı tecrübelerden bahsedilecektir. Daha önce alıntılanmış olan Laura Herts'in açıklamasındaki bayağılığa düşme endişesi ve kadının bedenine atfedilen cinselliğin ötesine geçebilmesine dair zorluklar konusunda düşünel boyutta tedirginlik yaşayan oyuncu sahne üstüne çıktığından itibaren hiçbir sorunla karşılaşmamıştır. Oyuncu clown'uyla orospu, kurban gibi cinselliği doğrudan çağrıştıran stereotipler üzerine gitse de bedensel rahatsızlık duymamış, klasik sahnelemelerde zaman zaman utanma yaşayabilmesine rağmen clown yöntemiyle bu konuda büyük bir rahatlık yaşamıştır. Bu rahatlığın bedenle kurulan daha yakın ilişkiden kaynaklandığı ve oyuncunun burada edindiği tecrübenin genel olarak oyunculuğuna büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Oyuncuyla seyircinin buluştuğu performans anlarında zaman zaman 'communitas' olmanın ve değişime açık olunan liminal bir alan yaratımının mümkün olduğu hissedilmiş, ortak duygu paylaşımları gerçekleştirilmiştir. Hedeflenen bu liminal alanın yaratımının sonucunda, seyircinin performanstan çıktıktan sonra kadına ve üzerine etiketlenmiş ataerki rollerine dair dönüşmüş bir farkındalığı beraberinde götürmesi olmuştur. Seyirci tepkileri ve oyuncu deneyimine bakıldığında bu hedefe ulaşılmış daha da önemlisi böylesi bir etkinin yaratımıyla ilgili yöntemsel bir öneri ortaya konmuştur. Sonuç olarak clown yönteminin, kadın temsillerinin eleştirel ele alınması ve tiyatroya, feminist yaklaşımlara sunabileceği katkı hem teorik hem de pratik olarak somutlanmıştır.

KAYNAKÇA

Aiskhülos. **Oresteia**. Yılmaz Onay (çev.). İstanbul: TEM Yapım, 2010.

Allain, Paul ve Jen Harvie. **The Routledge Companion to Theatre**. New York: Routledge, 2006.

And, Metin. **Atatürk ve Tiyatro**. Ankara: Ankara Devlet Tiyatrosu Yayınları, 1983.

And, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1923-1983**. 1. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Aristoteles. **Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)**. Nazile Kalaycı (çev.). İstanbul: Bilim ve Sanat, 2005.

Aston, Elaine. **An Introduction to Feminism and Theatre**. 1. Basım, New York: Routledge, 1995.

Banham, Martin. **The Cambridge Guide to Theatre**, 2. Basım, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Blondell, Ruby, Gamel Mary-Kay, Rabinowitz S. Nancy ve Zweig Bella (Ed.), **Women On The Edge: Four Plays by Euripides**, New York: Routledge, 1999.

Case, Sue-Ellen. **Feminizm ve Tiyatro**. Ayşan Sönmez (çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009.

Dolan, Jill. **Utophia in Performance: Finding Hope at the Theater**. 4. Basım, United States of America: The University of Michigan Press, 2005.

Goodman, Lizbeth ve de Gay, Jane (Ed.), **The Routledge Reader in Gender and Performance**. London and New York: Routledge, 2002.

Gray, Frances. **Women and Laughter**. London: Macmillan, 1994.

Grosenick, Uta. "Introduction", **Women Artists: In the 20th and 21st Century**. Uta Grosenick (drl.), Köln: Taschen, 2001, ss.14-17.

Fuchs, Elinor. **Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro**. Beliz Güçbilmez (çev.), Ankara: Dost Kitabevi, 2003.

Hamilton, Edith. **Mitologya**. Ülkü Tamer (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları, 2011.

Irigaray, Luce. **This Sex Which is not One**. Catherine Porter ve Carolyn Burke (çev.), New York: Cornell University Press, 1985.

Moi, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**. 3. Basım, New York: Methuen, 1987.

Nicholson, Eric A. "The Theater", **A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes III**. Natalie Zemon Davis ve Arlette Farge (drl.). United States of America: Harvard University Press, 1993, ss.295-314.

Peacock, Louise. **Serious Play: Modern Clown Performance**, 1. Basım, Bristol: Intellect Books, 2009.

Pomeroy, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**. 2.Basım, New York: Schocken Books, 1975.

Radulescu, Domnica. **Women's Comedic Art As Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor**. 1.Basım, North Carolina: McFarland Books, 2012.

Sarup, Madan. **An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism**. 2. Basım, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Simon, Eli. **The Art of Clowning**. 1. Basım, New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Yamaner, Güzin. **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları**. 1.

Basım, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Antmen, Ahu. “Cinsiyetli kültür, cinsiyetli sanat: 1970’lerden 1980’lere Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar”. **Toplum ve Bilim Dergisi**. No.125 (2012), ss. 63-88.

Butler, Laurel. “Everything seemed new: Clown as Embodied Critical Pedagogy”, **Theatre Topics**. Vol.22, No.1 (March 2012), ss.63-72.

Caminha, Melissa Lima. “Female Clowning: The Place of Women in the Clown World”, **11th InSEA EUROPEAN CONGRESS**. Lemesos: CySEA, 25-27 June 2012, ss.55-64.

Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. **Signs**. Vol.1, No.4, Summer 1976, ss.875-893.

Clown History: History of Clowns. (t.y) http://www.clownbluey.co.uk/?page_id=164 (18 Temmuz 2013).

Garfein, Herschel ve Mel Gordon, “The Adriani Lazzi of the Commedia Dell’Arte”, **The Drama Review: TDR**. Vol. 22, No.1, March 1978, ss. 3-12.

Leading Ladies: The Story of Women's Ascent to the Stage. (t.y) http://www.stagebeauty.net/th_women.html (23 Nisan 2013).

McGill, Kathleen. “Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell’Arte”. **Theatre Journal**. Vol. 43, No.1, March 1991, ss.59-69.

Mimesis Tiyatro/Çeviri – Araştırma Dergisi, “Giriş”. No.12, 2006, ss. xiii-xix.

Radulescu, Domnica. “Caterina’s Columbina: The Birth of a Female Trickster in Seventeenth Century France”, **Theatre Journal**, Vol. 60, No.1, March 2008, s.87-113.

Rea, Charlotte. “Kadınlardan Kadınlara: Seyirciler, İçerikler ve Biçimler”. **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**. No.12, Kasım 2006, ss. 65-77.

Somay, Bülent ve Öğütçen, Özgür. “Lacan ve Kadın”, **Psikeart Günleri II: Sinema ve Psikiyatri Sempozyumu**, İstanbul, 28-30 Mart 2013.

Tylus, Jane. “Women at the Windows: Commedia dell’arte and Theatrical Practice in Early Modern Italy”. **Theatre Journal**. Vol. 49, No.3, October 1997, ss. 323-342.

Ünsal, Şuayip. "Geçmişten Günümüze Soytarılık Kavramının Tiyatroda Yansıması", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Dokuz Eylül Üniversitesi GSE, 2006.

Van Der A, Anne-Pauline. "Performing Charlot/Hulot: An Exploration in Scholarship and Practice of the Figure of the Modern Clown through the Performances of Charlie Chaplin and Jacques Tati", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. University of Amsterdam IPR, 2011.

Wandor, Michelene. “Özel Olan Politiktir: Feminizm ve Tiyatro”. **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, No.12 (Kasım 2006), ss.135-145.

PERFORMANS FOTOĞRAFLARI



Fotoğraf 1: Clown'un bütün aksesuarlarını getirdiği tüylü bavulla ilişkisi



Fotoğraf 2: Clown'un Emel Sayın'a olan sevgisini saygı duruşuyla göstermesi



Fotoğraf 3: Clown'un ideal kadın olduğunu açıkladığı an



Fotoğraf 4: Clown'un ideal kadınlığını kadın dergilerindeki her resmin aynısı

olabileceğini örneklerle göstererek desteklemesi



Fotoğraf 5: İdeal sevgili olan clown



Fotoğraf 6: İdeal kurban olan clown



Fotoğraf 7: İdeal cumhuriyet kadını olan clown



Fotoğraf 8: İdeal kezban olan clown



Fotoğraf 9: İdeal orospu olan clown



Fotoğraf 10: İdeal anne olan clown



Fotoğraf 11: İdeal feminist olan clown



Fotoğraf 12: İdeal kadın oyuncu olan clown



Fotoğraf 13: Performansın son evresinde sahneden bir görüntü