

SANATÇIDA KİMLİK SORUNU, KADINLIK ETİKETİ VE TÜRKİYE'DE KADIN TİYATRO YÖNETMENİ OLMAK¹

Arş. Gör. Ezgi Deniz ALPAN²

ÖZET

Bu çalışma toplumsal kimlik, sanat ortamı ve kadınlık arasındaki ilişkileri incelemektedir. Çalışmanın ilk bölümünde benlik, toplumsal kimlik ve cinsiyet etiketi, ikinci ve üçüncü bölümlerinde kimlik ve etiket tartışmaları ekseninde kadının ve erkeğin sanat ortamındaki varoluş biçimleri araştırılmıştır. Çalışmanın son bölümünde Türkiye'deki kadın tiyatro yönetmenlerinin deneyimlerinden örnekler verilerek, kadınlık ve sanatçılık arasındaki toplumsal rol çatışmaları tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanatçı, Toplumsal Cinsiyet, Kadınlık, Erkeksilik, Toplumsal Kimlik

ARTIST'S IDENTITY CRISIS, FEMINITY LABEL AND BEING A WOMAN THEATRE DIRECTOR IN TURKEY

ABSTRACT

This paper aims to review the relationship between social identity, art environment and femininity. In the first part of this paper self and social identity and gender label researched, second and third part includes the discussion *identity* or *label* and then it's researched that how women and men existence in the art environment. The last part includes examples of Turkish theater directors's experiences as a women and discussion part is about women artists and role conflict.

Keywords: Artist, Gender, Femininity, Masculinity, Social Identity

¹ Bu makale, 21-23 Ekim 2017 tarihleri arasında Antalya'da düzenlenen ASEAD II. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda sunulan bildirinin geliştirilmiş halidir.

² Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, ezgidenizalpan@gmail.com

GİRİŞ

Sanatçı en popüler çağrışımlarıyla öncü, bohem ya da marjinal olan kişidir. Toplumun içinden yapılan bu nitelendirmeler, sanatçıyı toplumun dışında konumlandırır, onu haricileştirir.

Toplumun kadını konumlandırışı ve kadından beklentileri ise daha baskıcıdır: kadın öncelikle ev içi rollerle sınırlandırılarak kamusal hayattan dışlanır. Bunun yanında kırılğan, naif, duygusal, kibar olmak gibi davranış kalıplarına hapsedilir. Bu açıdan bakınca kadın da, sanatçı gibi, hatta daha fazla toplumun dışına itilir çünkü bu rolleri belirleyen toplum, yani içerdekiler eril değer yargılarını kabullenmiş kişilerdir, çoğunlukla sanat ortamı da bundan ayrılmaz. Buradan bakınca kadın sanatçılar ya da sanatçı kadınlar “çift dezavantajlı” gruplardır.

Bu çalışmayı oluşturan farkındalık kadın sanatçıların, kendilerini feminist olarak tanımlasın ya da tanımlamasın, ‘kadın sanatı’ yapsın ya da yapmasın, sadece kadın olmalarından dolayı sanat ortamından bir çeşit dışlanmalarıdır. Görünen o ki kadınlar sanatla ilgilenmeye karar vermelerinden başlayarak açık ya da örtük engellerle karşılaşmaktadır, üstelik bu engeller normalleşmiş durumdadır. Bu makalenin temel amacı, sözü edilen engelleri ‘norm’allikten çıkarıp sorunsallaştırmaktır.

Kamusal hayatın dışında tutulmak istenen kadın, sanatın da dışında mı bırakılmak isteniyor? Bu soruyu cevaplamak için teorik araştırmalarından faydalanılan başlıca yazarlar benlik ve kimlik konusunda Erving Goffman, etiketleme konusunda Howard Becker, toplumsal kimlik konusunda Anthony Giddens, sanat ve toplumsal cinsiyet konularında Linda Nochlin, Ahu Antmen, Ayşegül Yaraman, Serpil Sancar, Sue Ellen Case, Özlem Belkıs oldu.

Bu çalışma için yapılan gazete ve dergi taramalarında Ayşenil Şamlıoğlu, Nesrin Kazankaya, Tomris Çetinel, Hülya Karakaş, Zeynep Kaçar gibi kadın yönetmenlerle yapılmış röportajlarda, tam da burada sorunsallaştırmak istenen konuları farkında olarak ya da olmayarak ele aldıkları görüldü.

Çalışmada öncelikle benlik, kimlik, toplumsal kimlik ve etiket kavramları ele alınarak ilişkileri çözümlenecek, ardından sanatçı kimliğinin toplum tarafından iddia edildiği gibi bir öncü ya da dahi, sanat ortamının ise kuraldan, sınırdan, yanlıştan kurtarılmış ‘özgür’ bir alan olup olmadığı araştırılacaktır. Sonraki bölümde kadınların sanat tarihindeki görünürlüğü sorgulanacak ve günümüzde, Türkiye’de kadın tiyatro yönetmenlerinin sanat ortamında nasıl var oldukları, sanatlarını icra ederken çarptıkları toplumsal cinsiyet duvarları görünür kılınmaya çalışılacaktır.

1. BENLİK VE KİMLİK KAVRAMLARI

Benlik bireyin kendisiyle ilgili, kendi imgeleminde çizdiği görünümdür ve kişinin kendisiyle ve sosyal olanla kurduğu ilişkileri doğrudan etkiler. Benlik TDK Ruhbilimleri Sözlüğü’nde “*bireyin ne olduğu, ne olmak istediği ve çevresince nasıl tanındığı konusundaki bilinçliliği*” olarak tanımlanır³.

³ Enç, Mithat, **Ruhbilim Terimleri Sözlüğü**, TDK Yay, Ankara, 1980

Tanımı açılırsak benlik kavramı bireyin düşünsel ve fiziksel becerileri, değer yargıları, inançları, hedefleri gibi kendisi hakkındaki algılarının tamamıdır denilebilir. Kişinin kendini tanıması ve kabul etmesi için benliğinin farkına varması gerekir. Bunlar benliğin psikolojik anlamlarına ilişkindir ancak benliğin inşasında ve ifade biçimlerinde toplumsal olanın yadsınamaz rolü vardır.

Kişiliğin öznel yanı olan benlik, toplumla kurulan ilişkilerin belirleyicisidir. Orhan Hançerlioğlu'nun benlik tanımında 'diğerleri'nin benlik üzerindeki etkisi görülür: "*insan, kendisi üstünde kendince edindiği bilgiyi, başkalarının kendisini nasıl g rd ği bilgisine katarak benliğini oluşturur*"⁴. Buna göre önce kendi varlığımız hakkındaki düşüncelerimiz vardır, ancak ikincil olarak çevremizin bizim hakkımızdaki düşüncelerini sentezleyerek benlik algımızı oluştururuz.

Anthony Giddens psikolojik süreçlerin ve ihtiyaçların dışında, benliğin oluşumunu desteklediği ya da onu tehdit ettiği hallerde toplumsal olanın da etkili olduğunu s yler⁵. Giddens'a göre modern çağda ilk kez "benlik" ve "toplum" kavramları küresel bir ortamda karşılıklı yoğun bir ilişkiye girmiřtir⁶. Yani denilebilir ki çoğunlukla psikolojik bir yapı olarak ele alınan benlik, yalnızca psikolojinin kavramlarıyla değerlendirilemez; toplumsal, kültürel etkenlerin de değerlendirilmesi gerekir. Örneğin  ocukluk çağındaki ilk sosyalleşme, çocuğun salt benlik bilinciyle sağlanmamaktadır, daha çok pedagoğ ya da eğitimcilerin tavsiyeleriyle şekillendirilmekte, 'inşa edilmekte'dir. Benlik ve kimlik kavramlarını buluşturan bir ara terim olarak, 'bireysel kimlik'i burada ele alabiliriz.

Yine Giddens'a göre bireysel kimliğin sürdürülebilmesi için herkesin refleksif olarak sürekli sorduğu varoluşsal sorular vardır: 'ne yapmalıyım, nasıl davranmalıyım, nasıl biri olmalıyım?' gibi. Bu sorular yalnızca sözlü değil, gündelik toplumsal davranışlarla da cevaplanır. Bireyden topluma bakıştan çıkıp toplumdan bireye bakalım. Bulunulan ortama yeni biri geldiğinde o kişi hakkında bilgi edinme çabası da sorulardan oluşur: bu kişi nasıl biridir, mesleği nedir, nasıl bir tavıra sahiptir, kendini nasıl tanımlar? Bu noktada 'toplumsal kimlik' kavramı devreye girer. Kimlik insanın toplumsal yaşamda var olabilmesi için inşa edilen, benliği içine alan, onu sınırlandıran ve toplumla uyumlu hale getiren bir kavramdır. Benliğimizi günlük yaşamda sunma biçimimiz, kimliğimizle olur.

İnsan içinde bulunduğu her sosyal ortama bir anlam yükler ve bu sosyal ortama uygun davranışlar geliştirir. Kişi, yaratacağı izlenimi şekillendirmek için davranışlarını kontrol altında tutmaya çalışır. Erving Goffman geliştirdiği dramaturjik sosyoloji teorisine, günlük hayatı bir sahne, bireyleri oyuncu, davranışlarımızı da performans olarak ele alırken nasıl davranılacağını ya da davranılmayacağını seçme aşamasını dramaturji kavramıyla açıklar. Goffman'ın bu benlik sunumu teorisine göre başlangıçta kişi oynadığı role inanmasa dahi, zamanla o rolü benimser: Örneğin yeniyetme askerler ordu kurallarına fiziksel cezalardan kaçınmak için uyarırken, bir süre sonra bağlı buldukları kurum lekelenmesin, üstleri ve diğer askerler kendisine saygı duysun diye uymaya bařlarlar⁷.

⁴ Hançerlioğlu, Orhan, **Ruhbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997

⁵ Giddens, Athony, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, Say Yay, İstanbul, 2014, s. 104

⁶ A.g.e. s. 50

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Goffman, Erving, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, Metis Yay, İstanbul, 2014

Goffman'ın bu 'normalleştirme' örneğini mikro bir topluluk ölçeğinden çıkarıp genişletebiliriz. Çünkü toplum da kişilere rol yükler ve buna uygun davranmasını bekler. Örneğin Linda Nochlin, *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* makalesinde bir soruyu sorma biçiminin, verilecek cevabı şekillendirdiğini, rolleri belirlediğini belirtir. Buna göre eril toplum tarafından sorulan “neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusuna verilen ilk tepki, yemi olduğu gibi yutmak ve büyük kadın sanatçı yokluğunun nedenlerini açıklamaya çalışmaktır. Ancak bu cevaplar, sorunun içindeki örtük eril göndermeleri pekiştirir⁸. Tıpkı insanın bulunduğu ortama göre performans sergilemeye zorlanması gibi, cinsiyet ve sanat ilişkisi de toplumun anlayışı ve beklentileriyle şekillenir. Bu beklentiler, insanın toplumsal kimliğini şekillendireceği kodlamaları oluşturur.

Bir kişiyi tarif etmek için kullandığımız her kelime, onun kimliğini belirtici karakteristiktir: baba, sanatçı, profesör, yaşlı, yakışıklı, Hindistan'lı, Müslüman gibi akla gelecek tüm sıfatlar kimlik bağlamını oluşturur. Kimlik soyut insan varlığına gerçek bir mevcudiyet kazandırır, kişiye gündelik hayatta rol verilmesini sağlar. Bu nedenle kimlik kişinin kendini gerçekleştirme, onu herhangi biri değil belirli bir kişi yapması ve diğerlerinden farkını ortaya koyarak mevcudiyet kazanması için zorunlu bir ögedir.

Kimlik kendi tanımı içinde olumlu ya da olumsuz anlam içermez, yalnızca sosyal mevcudiyet için gerekli bir olgudur. Ancak kültürle ilişkilendirildiğinde olumlu ya da olumsuz yansımaları ortaya çıkar. Bir kişinin kimlik bağlamının ait olduğu kültürde neyi ifade ettiği önemlidir. Kimlik tanımının toplumsal karakteristiği kişiye roller yükler. Bu açıdan kadınlık ve erkeklik de kimliği tanımlamaya hizmet eden bağlamlardır.

1.1. Kimlik mi Etiket mi?

Basit bir benzetme ile anlatmak gerekirse feminist tiyatro bir etikettir, feminist tiyatro oluşumlarının misyonu, vizyonu bu etiketin toplumsal kimliğidir, feminist tiyatro sanatçıları, araştırmacıları ise bu etiketin kökenindeki 'benlik' birimleridir. Feminist tiyatronun kimlikten etikete dönüşümü toplumsal bellekteki çağrışımlarıyla, örneğin görmezden gelinmesiyle, tanımlanıp geçiştiriverilmek istenmesiyle olabilir.

Howard S. Becker etiketlemeyi toplumun sapma olarak konumlandığı kavramlar ve davranışlarla ilişkilendirir. Etiketlemeyi insan eylemine yaklaşım biçimi olarak ele alan Becker, bu yaklaşımın *ahlak girişimcileriyle* şekillendiğini belirtir:

“Kurallar birilerinin girişiminin ürünüdürler ve böylesi bir girişimi gösteren insanları ahlak girişimcileri olarak düşünebiliriz. (...) Bu kişi mutlak bir ahlak anlayışına sahiptir; etrafında gördüğü şey gerçekten ve tam anlamıyla sebepsiz kötülüktür. (...) Tipik olarak misyonlarının kutsal olduğuna inanırlar. Pek çok ahlak savaşçısı kendilerince çok güçlü insani değerlere sahiptir. Ahlak savaşçısı sadece, kendi doğrularını başkalarına kabul ettirmekle yetinmez. Aynı zamanda, kendi doğrularının onları kabul edenler (yani ettirdikleri) için de yararlı olacağını düşünür⁹”.

⁸ Nochlin, Linda, *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*, **Sanat Cinsiyet**, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 122

⁹ Becker, Howard S., **Hariciler**, Heretik Yay., Ankara, 2015, s. 181-182

Becker'a göre bu ahlak reformcuları hakim sınıfa mensuptur ve toplumun alt kademelerine yönelik müdahalelerde bulunurlar. Kimi kamusal davranışları kendi normlarına göre hatalı bulduklarında bu etiketleme olur. Buna karşı gelen kişi, toplum tarafından yine Becker'ın kavramsallaştırmasıyla *outsider* (harici) konumuna itilir ve diretmeye devam ettiğinde yasal yollar gibi daha ciddi yaptırımlarla karşılaşır. Ancak bizim burada ele aldığımız etiketleme olgusu, kimliğin yasal yollarla değil toplumsal yaptırımlarla inşa ve idare edilişi üzerinedir.

Goffman ise kişinin sahip olduğu herhangi bir davranış, ondan beklenen davranışlarla uyumsuz olduğunda toplum tarafından damgalandığını belirtir¹⁰. Damgalama kişilik özelliklerinden (eşcinsel, alkolik) ya da sınıfsal özelliklerden (fakir, Suriyeli) kaynaklanabilir. Damga bir kişinin ait olduğu kimliğin kalıp yargılarıyla, davranışlarının ya da konumunun arasındaki özel ilişkide aranmalıdır.

Örneğin bir kadının, kadın toplumsal kimliği ile yaşaması problem oluşturmaz; ancak erkek egemen toplumlarda kadın erkeği aldatıyorsa, evlilik teklifini reddediyorsa ya da toplumsal normlara göre 'açık' giyiniyorsa dövülebilir, işkenceye maruz kalınabilir, öldürülebilir. Bu davranışlar söz konusu toplumlarda kadınlık kimliğinden beklentilere aykırıdır ve kadının 'hafifmeşrep', 'kötücül', 'yuva yıkıcı' gibi sıfatlarla etiketlenmesine neden olur.

1.2. Kadınlık ve Erkeklik Etiketleri Üzerine

Etiketlenmenin kadınlık ve erkeklik üzerinden nasıl inşa edildiğini görmek için, toplumsal cinsiyet inşasının bu kimlikleri nasıl şekillendirdiğine bakmak gerekir.

Kadın ve erkek olmaya toplumun yüklediği anlamlar, görevler, roller toplumsal cinsiyet olarak tanımlanır. Toplum ya da Becker'ın deyişiyle "ahlak girişimcileri", ürettiği kültür vasıtasıyla kadının ve erkeğin ne düşünmesi, nasıl davranması gerektiğini hem performans sergileyici olarak bireylere, hem de seyirci olarak diğer insanlara öğretir. Goffman'ın benlik sunumu kavramında ele aldığımız gibi kişinin kamusal rolü (kimliği), özel rolünü (benliğini) de etkiler ve bu kimlik bağlamı nasıl davranmamız, nasıl görünmemiz, ne söylememiz, hangi mesleği seçmemiz gerektiğine dair benlik özelliklerimizi de şekillendirir.

Gerçek ve doğru, kişinin özgül benliği tarafından değil, toplum tarafından inşa edilir. Kendi eyleminden bağımsız olarak bir gerçeğin var olduğuna inandırılan kişi, benliğini buna göre şekillendirmeye başlar. Bu, kendi benliğimize de bir kalıp yargı merceğinden baktığımız demektir. Böylece "*kültür ve ruh birbirini tamamlar*"¹¹.

Bir gerçeğin (rolün) toplumsal olarak kabul edilmesi onu sonsuza kadar geçerli kılmaz. Toplamlar ideolojik, siyasi ya da ekonomik nedenlerden ötürü bir yaşam biçimine maruz bırakılabilir ama zaman içinde bu kültür değişir. Diğer yandan etiketlenmiş veya damgalanmış bireyin, toplumsal kalıp yargıları yeniden üretmeye karşı duracağı da söylenemez. Pekala toplum tarafından mesleği, cinsel yönelimi, giyim tarzı gibi nedenlerle dışlanan bir kadın, yine kendisini etiketleyen düşünceyi pekiştirebilir. Cordelia Fine, bu durumu *çağrışımsal bellek* kavramı ile açıklar¹². Çağrışımlar dünyayı tanımak, kategorize

¹⁰ Goffman, Erving, **Damga**, Heretik Yay, Ankara, 2014

¹¹ Fine, Cordelia, **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması**, çev. Kıvanç Tanrıyar, Sel Yay., İstanbul, 2011, s. 246

¹² Fine, a.g.e., s. 28-29

etmek ve anlamlandırmak için gerekli olduğu kadar tehlikeli bir kalıplaşmaya da işaret eder. Bilinçle savunulsun ya da savunulmasın bir grubu, cemaati, toplumu oluşturan tüm bireylerin belleğinde benzer çağrışımlar vardır. Birey, toplumsal kimliğinin etkileşiminden kolayca kurtulamaz. Örneğin bir parkta ağlayan bir çocuk varsa gözler hemen annesini arar ya da başarılı bir gitar riffi duyulduğunda onu çalanın bir erkek olduğu düşünülür. Kültür, bilinçli olarak desteklenmeyen örtük çağrışımları teşvik eder. Yukarıdaki örneklerden ilki davranışsal beklentilerle uyuşmayan olumsuz etiketlemeyi, kötü, ilgisiz anne olmayı çağrıştırır, ikincisi ise başarı ile ilişkilendirilen olumlu bir etiketlemedir. Ait olduğu kimliğe dair kalıp yargıların farkında olan kişi, etiketlenmesine neden olacak davranışlardan bilinçli olarak kaçınabilir. Örneğin parkta ağlayan çocuk evlilik dışıysa kadın toplum gözünde itibarsızlaşmamak için bu olayı gizlemeye çalışabilir.

Kadınlık kimliği domestik, duygusal, kırılgan, pasif, anlayışlı, şefkatli olmak gibi özelliklerle ilişkilendirilir. Erkeklik ise iktidarı elinde tutan, güçlü, başarılı olan, sorunları gerektiğinde şiddet kullanarak çözen, duygularıyla değil aklıyla hareket eden, bağımsız, yönetici, maceracı gibi davranış özellikleriyle ilişkilendirilir¹³. Böylece kendini kadın kimliğinde tanımlayanların kadınsı, erkek kimliğinde tanımlayanların erkeksi özellikleri benimsemesi, toplumsal pratikler içinde normalleşmiş beklentilerdir. R. W. Connell iktidardaki erkeklerin tahakkümlerini nasıl kurduğunu, koruduğunu ve sürdürdüğünü çözümlenmeyi amaçlayarak hegemonik erkeklik yapısından bahsettiği **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar** kitabında, erkeklik ve kadınlık gibi cinsiyete bağlı kişilik özelliklerinin meslek tercihlerinden sözcük çağrışımlarına, bilgi durumundan estetik ilgilerine kadar geniş bir yelpazede etkisi bulunduğunu söyler¹⁴. Connell'a göre bu tahakkümü sürdürmenin önemli araçlarından biri iş ilişkileridir:

“İş dünyasında yaşanan özel sekreterlik mesleği bu açıdan değerli bir örnektir. Yönetici ile (genellikle erkektir) özel sekreter (hemen her zaman kadındır) arasındaki görünüşte oldukça bireyselleşmiş olan karşılıklı bağımlılık ve güven ilişkisi, aslında belirgin gelir farklılıkları, çalışanın endüstriyel açıdan kolay zedelenebilir konumu ve genelde bir bütün olarak erkeklerin toplumsal iktidarı ve otoritesi üzerinde temellenir¹⁵”.

Connell'in bu örnekleme, bir iş ortamında kadın ve erkek kimliğinden beklenen teknik beceri, imaj özellikleri, sınıfsal ayırım ve boyun eğmenin toplumsal sunumunu gösterir.

Yine kimlik ve etiket ayırımına dikkat çekelim. Bir kadının çoğunlukla daha az güç ve beceri gerektiren sekreterlik gibi bir yardımcı mesleği icra etmesi onun toplumsal kimliğini tanımlayıcı özelliğidir, iş yerinden bahsedilen bir ortamda 'sekreter' olarak anılıp geçilebilir. Ancak bir kadının yönetici olması, onun kimliğinden beklenen standart özellikleri aşar görünümüdür, iş yerinden bahsedilen bir ortamda yalnızca 'yönetici' değil, 'kadın yönetici' olarak adlandırılacağı öngörülebilir. Bu doğrultuda söz konusu kişi için 'kadınlık' bir etiket halini alır. İktidar sağlayıp bunu sürdürdüğünde, söz konusu özellikler cinsiyetçi klişelere atfedileceği için çoğunlukla 'erkek gibi' olarak anılacaktır.

¹³ Sancar, Serpil, **Erkeklik İmkansız İktidar**, Metis Yay., İstanbul, 2013, s. 28

¹⁴ Connell, R.W., **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998, s. 232

¹⁵ Connell, a.g.e., s. 241-242

2. SANAT ORTAMINDA KADININ VAROLUŞU

Sanat tarihinin en önemli kaynak kitaplarından biri H. W. Janson'ın **The History of Art**'ı olarak kabul edilir. Bu seçki ise büyük ölçüde XVI'ncı yüzyılda yaşamış Floransalı sanatçı ve yazar Giorgio Vasari'nin **Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları** adlı eserinden oluşturulmuştur. Sanat tarihçisi Nanette Salomon'un belirlemesine göre Vasari'nin kitabındaki en önemli önerme, "büyük sanat" olarak nitelenen şeyin, bireysel zekanın dışavurumu olduğu ve yalnızca biyografiler aracılığıyla irdelenebileceğidir¹⁶. Ancak sanatçıları hayat öykülerine hapsedmek, onu erişilemez bir deha olarak etiketleyip toplumdaki üstün bir yere konumlarken, yaratım sürecini bireyselliğe indirgeyerek toplumsal ve siyasal koşullarından uzaklaştırır. Günümüzde kalıpları çizilmiş bir sanatçı dehasından, kavranması, ulaşılması olanaksız bir sanatçı mitinden bahsedilebilir. Bu 'büyük sanatçı' miti dehayı işaret ettiğinden, eril bir kalıp yargıya denk düşerek sanat tarihinden kadını dışlamış, onu görünmez kılmaya hizmet etmiştir.¹⁷

Linda Nochlin "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*" makalesinde kadınların "büyük sanat eseri" yaratmaktan mahrum kalmasının toplumsal nedenleri üzerinde durur. Sanat tarihinin sınırlarını irdeleyen Nochlin, sanatta başarı elde etmenin bireysel dehaya değil kurumsal, kamusal nedenlere bağlı olduğunu vurgular. Nochlin'in verdiği örnek, kadın sanat öğrencilerinin 19'uncu yüzyılın sonuna dek çıplak modelden çalıştırılması mahrumiyetidir ve bu örnek kadınların erkeklerle aynı ölçüde sanatsal yetkinlik elde etmelerinin kurumsal olarak olanaksız hale getirildiğini gösterir. Nochlin başarının zaten zor ve nadir elde edilen bir şey olduğunu belirterek buna bir de kadınlık kimliğinden kaynaklanan dezavantajların eklendiğini belirtir:

"Kadın sanat öğrencilerinin çıplak modelden çalıştırılmaması gibi bir tek mahrumiyet ya da dezavantaj örneğinin ayrıntılarına girerek, kadınların, ne kadar yetenekli veya dahi olurlarsa olsunlar erkeklerle aynı ölçüde sanatsal yetkinlik veya başarı elde etmelerinin gerçekten de kurumsal olarak olanaksız hale getirilmiş olduğunu göstermeye çalıştım. Tarih boyunca, büyük sanatçı ölçeğinde olmasa da bir grup başarılı kadın sanatçının varlığı ya da ayrıcalıksız gruplar içinde parlamayı başaran birkaç yıldızın varlığı bu gerçeğe gölge düşürmüyor. Büyük başarı zaten zor ve nadir elde edilen bir şey; ama işinizi yaparken bir yandan da içindeki şeytanlarla (kendinden şüphe ve suçluluk duygusu gibi) ve dışındaki canavarlarla (hep daha iyi bilen birilerinin teşvikine ya da alaylarına maruz kalmak gibi) uğraşmak zorunda olup başarıya ulaşmak çok daha zor, üstelik bunların hiçbirinin de yapının niteliğiyle ilgisi yok"¹⁸ (NOCHLIN, 2010:157).

¹⁶ Salomon, Nanette, "Sanat Tarihi Kanonu", **Sanat Cinsiyet**, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 162

¹⁷ Roland Barthes'ın metnin tek bir teolojik anlamla, Yazar Tanrı'nın mesajıyla gerçekleşmediğini ve yazardan yola çıkarak metnin şifresini çözmenin mümkün olmayacağını söylediği **Yazarın Ölümü**, Michel Foucault'nun yazarı, söylemi çözümlemeye başat unsur değil sadece bir öge olarak ele aldığı **Yazar Nedir** gibi çalışmaları, sanatçıyı deha sahibi kişi olarak görmenin okuyucuyu ya da eleştirmeni bir sonuca ulaştırmayacağını belirtir. Ancak bu makalede ele alınan, sanatın/sanatçının toplumla arasındaki iktidar dolaylıları olduğundan söz konusu postyapısalcı yaklaşımları yalnızca ilgilileri için burada anmak yeterli görüldü (ayrıntılı bilgi için bkz. BARTHES, 2008:81-85, FOUCAULT, 2006:224-260).

¹⁸ Nochlin, Linda, *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*, **Sanat Cinsiyet**, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 157

Kadınlar Rönesans'a kadar şövalenin başına değil, ancak model olarak karşısına geçebilmiş, bu zamana kadar sanatın nesnesi olmuşlardır. Kadınların resim sanatını önceleri bir eğlence aracı olarak ve aile içinde icra etmesi beklenmiştir. Michelle Perrot'un aktardığına göre, çocuklarının ya da akrabalarının resimlerini yapıp yakınlarına hediye ettikleri sürece kadınların ressamlığı hoş bir etkinlik olarak karşılanmıştır. Bu resimlerin sergilenmesi söz konusu değildir. Kadınların sanat akademilerine kabul edilmeleri 1900'lerde olmuştur. Perrot, bu tarihlerde Paris Akademi Julian'da eğitim gören Marie Bashkirtseff, tuttuğu günlüklerde, hocasının “*bu çok erkeksi bir resim!*” diyebildiği eserler için övgü aldığını belirttiğini aktarmıştır¹⁹. Kadınların sanat salonlarına (bugünkü galeriler gibi) girmeleri ise daha geç tarihlere karşılık gelir. Bir sanatçı eğitim eşitliğinden yoksun olabilir ancak halka, eleştirmenlere ulaşmadan tanınır olması mümkün değildir. Dolayısıyla sanat üretilen mekan ve kişilerle aynı ortamı paylaşamamak, sanatçı kadınlar için sanat eğitimine ulaşamamanın yanında hep bir tanınma sorununu beraberinde getirmiştir.

Perspektifimizi Türkiye'ye çevirdiğimizde Bashkirtseff'in anısının bir benzerini görürüz. 1960'lı yıllarda Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim alan ressam Gülsüm Karamustafa, desenlerini gören bir hocanın kendisine “*Sende erkek bileği var!*” demesinin kendisini nasıl gururlandırdığını anlatmıştır²⁰. Görüldüğü üzere ‘erkek gibi eyleyebilmek’ becerinin, başarının göstergesi olarak kabul edilir. Bu gururlanma ifadesi, Giddens’in bahsettiği, toplumsal olanın benlik üzerindeki etkisine iyi bir örnektir. Karamustafa'nın benliğinin dışavurumu onun erkeksi görülen özellikleriyle desteklenir ve ressam da bu nitelendirmeyi memnuniyetle kabul eder.

Resim dışındaki alanlarda da benzer bir tarihle karşılaşırız. Şair Marceline Desbordes-Valmore 19'uncu yüzyılda şöyle demiştir: “*Biliyorum, bir kadın yazmamalı, ama yine de yazıyorum*²¹” . Şairin bu söylemi, Nochlin'in sanat dünyası içindeki kadınların suçluluk duymaya zorlanmalarına iyi bir örnektir. Bu da sanatçı kimliğinin dişil değil eril bir kimlik bağlamında meşrulaştığını gösterir.

2.1. Erkeklik Ölçütü

Erkek gibi eyleyebilmek beceri gerektiren her alanda övgü olarak karşımıza çıkar. Oyunları Paris'te sıklıkla sahnelenen Amandie Aurore Lucile Dupin (1804-1876) bir erkek mahlasıyla, Georg Sand olarak yazmıştır. Sand, Gustave Flaubert'le yazışmalarında 50'li yaşlarında olduğunu belirterek “... *artık bir kadın sayılamayacak olan ben*” diyerek kendisinden bahseder. Flaubert'in, Sand'in eserlerine övgüsü ise “*siz ki üçüncü cinse aitsiniz!*” olur²².

Görüldüğü üzere sanatın sunduğu özgür alan, özellikle kadınlar için bir efsanedir. Sanatı özgürce icra edebilenlerin cinsiyeti, sınıfı ve ırkı kesin olarak bellidir: üst sınıfa mensup, beyaz, Avrupalı erkek.

¹⁹ Perrot, Michelle, **Kadınların En Güzel Tarihi**, çev. Yonca Aşçı Dalar, İş bankası Kültür Yay., İstanbul, 2014:138

²⁰ Akt. ANTMEN, Ahu, **Kimlikli Bedenler**, Sel Yay, İstanbul, 2013, s. 93

²¹ Perrot, a.g.e., s. 140

²² Akt. HERITIER, Françoise. (2014). **Kadınların En Güzel Tarihi**, İş Bankası Yay., İstanbul, s. 141

Yakın tarihin ‘asi’ sanat ortamında da durum değişmemektedir. Beat kuşağı öncülerinden Jack Kerouac’ın eşi yazar Joyce Johnson biyografisine şöyle yazmıştır: “*Jack’e gezilerinde ona niçin eşlik edemeyeceğimi sorduğumda gerçek isteğimin bebeklerden başka şey olmadığını söyleyerek sustururdu. Ona bakılırsa, ben aksini söylesem de bütün kadınlar bebek sahibi olmak isterdi*”. Nitekim bu sanatçıların ‘geçici eş’lerini ya da groupilerini inceleyen araştırmacılar, bu kadınların çoğunun yaratım süreciyle ilişki kurmanın bir yolunu arayan, hüsrana uğramış sanatçılar olduklarını savunmaktadır²³.

Sanatın her alanında ve hemen her döneminde başarıya giden yolun o erkeksi dehayla, erkeksi tavırla ilgili olduğu inancı dayatılmıştır. Başarının ölçütü, ‘erkek gibi eyleyebilmek’ olarak konumlandırılmıştır. Peki erkek gibilik, erkeksilik gerçekten kendi başına dehayı ve başarıyı niteleyebilir mi?

Bu sorunun cevabı cinsiyette değil, kültürde, toplumsal yapıda aranmalıdır. Cinsiyet eşitsizliğine biyolojik farklılıklar değil, bu farklılıklardan değerler hiyerarşisi üretmek yol açar. Ataerkil toplumda erkeğin statüsü kadınınkinden üstün olduğundan, erkeklığe ait değerler yüceltilirken kadınlığa ait değerler küçümsenir. Başarı, zenginlik gibi olumlu değerler erkek kimliğine ait kabul edilir. Bu değerler sisteminin toplumsal yapı tarafından belirlendiği apaçık olacak ki sözde biyolojik nedenler de öne sürülmeye çalışılmıştır. Örneğin 1980’lerde Norman Geschwindi fetüs testosteronunun yüksek seviyesinin beyin sol küresinin büyümesini yavaşlattığını, bu durumun erkeğe daha üstün sağ yarıküre yeteneği yani sanat, müzik için daha büyük potansiyel sunduğunu ileri sürmüştür. Ancak bu iddiaların yine bilim tarafından çürütülmüş, bunun biyolojik cinsiyetçilikten başka bir şey olmadığı kısa sürede anlaşılmıştır²⁴.

1960’lı yılların sonlarından itibaren değerler hiyerarşisinde erkeklığın üstün konumu sorgulanmaya başlanmıştır. Biyolojik ya da öğrenilmiş erkeklığın toplumsal olarak yüceltilmediği sürece kadınlığın aşağılanmayacağı, kadınların erkeksileşmelerine gerek kalmayacağı tartışılmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerini eşitlemek için çeşitli yasal düzenlemeler yapılmıştır ancak bu biçimsel dönüşüm, toplumdaki cinsiyetçi değerler hiyerarşisini dönüştürememiştir. Bu nedenle kadınların, erkeklere ait alanlara girme hakkına erişmeler dahi burada mevcut eril kodlara uyararak erkeksileşmeleri gerekmiştir, bu döngüde ataerkil kodlar yeniden üreterek pekiştirilmektedir.

2.2. Feminist Edebiyat Eleştirisinin Kazanımları

Feminist Eleştiri toplumsal öğretilere ve uygulamalara yönelirken, Feminist Edebiyat Eleştirisi bu öğretiyi ve uygulamaların edebiyatta nasıl yansıdığını araştırır. Feminist Edebiyat Eleştirisi 1960’ların sonu ve 1970’lerde kadın hareketinin bir parçası olmuştur. Bu eleştiri türü kadın yazarların görünmezliği, metinlerin yeniden okunması, feminist okur yaratmak gibi sorunlarla ilgilenmiştir. Feminist edebiyat eleştirisinin burada ele alacağımız ilk kazanımı, kadın yazarları görünür kılmak için yapılan çalışmalardır.

Sanatçı olarak kadının arka plana itildiğinden, başarılı olduğunda ise bunun “erkeksi” özelliklerine mal edildiğinden yukarıda bahsettik. Kadınların eğitimleri ya da eserleri çoğunlukla haricileştirilmiş, eril normlar karşısında takdir görmemiştir. Berna Moran Feminist Edebiyat Eleştirisinin sanatçıya dönük yöntemini, “*yazar olarak kadına yönelik eleştiri*”

²³ Raynold, Press, **Seks İsyancıları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2003, s. 246-249

²⁴ Fine, a.g.e., s. 123

olarak tanımlar²⁵. Moran bu eleştiri türünü kendi içinde kadın yazarları inceleyenler ve kadın dilini inceleyenler olarak ikiye ayırır. Aşağıda kadın yazarları inceleyen Feminist Edebiyat Eleştirisine değinilecektir.

Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın 19'uncu yüzyılda yazın dünyasının erkek egemen ortamını araştırdıkları **The Madwoman in the Attic (Tavan Arasındaki Deli Kadın)** çalışmaları, "*Kalem, metaforik bir penis midir?*" ("*Is a Pen a metaphorical Penis?*") sorusuyla başlar ve author (yazar) ile authority (otorite) sözcüklerinin ilişkisini vurgular²⁶. Otorite erkeğin kimlik özelliklerinden biridir, edebiyat alanı da bu doğrultuda erkeksidir. Söz konusu çalışmada kadının sanat ve edebiyattan dışlandığını gösteren sayısız örnek bulunur. Örneğin Charlotte Bronte eleştirmen Robert Southey'e şiirlerini gönderdiğinde "*Edebiyat bir kadının asıl işi olamaz, olmamalıdır da!*" karşılığıyla reddedilmiştir. Edebiyatın o dönemde bir kadın işi olamadığı doğrudur, çünkü toplumsal yapı ve kalıp yargılar buna izin vermemektedir. Ancak Feminist Eleştirinin edebiyat tarihini yeniden ele alması, eleştirmenlerce dışlanan ya da adını duyurma fırsatı bulamayan kadın sanatçıları gündeme getirmiştir.

Sanatçıya dönük Feminist Eleştirinin ele aldığı sorunlardan biri de eğitimde fırsat eşitsizliğidir. Nochlin'in resim eğitimi için Avrupa özelinde verdiği örneğin (kadınların eğitimden faydalanamaması, çıplak modelden çizim yapamaması) benzerlerini Türkiye'de de görürüz. İlk Türk ressamı olarak anılan grup *Darüşşafakalı Ressamlar* ya da *Askeri Ressamlar Kuşağı* olarak adlandırılır. 1884 yılından itibaren Darüşşafaka'dan mezun olan bu ressamlar, sarayın fotoğraflarından yaptıkları tabloları padişaha götürerek karşılığında madalya alıyorlardı. *Askeri Ressamlar Kuşağı* arasında kadın sanatçı ya da eğitimci bulunmamaktaydı. Bu kuşağın ardından, İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde kurulan, Osmanlı'nın ilk sanat okulu sayılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen *1914 Çallı Kuşağı* gelir. Bu kuşağın mensupları 1910'da Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne resim eğitimi almaya gönderilmiş, Birinci Dünya Savaşı başlayana dek buradaki eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Bu sanatçılar arasında da kadın ressamlar yer almamıştır. Ancak buradaki yenilik, Paris'ten dönen Osman Hamdi'nin tablolarında 1920'li yıllardan sonra figür olarak ilk kez çıplak kadın bedenini kullanmasıdır²⁷. İslami yasaklardan uzaklaşmaya başlanmasıyla resim sanatında da figürler değişmiş, Batı'nın etkileri orada sanat eğitimi alan kuşak aracılığıyla görülmeye başlanmıştır. Ancak bu gelişme kadının sanat objesi konumunu değiştirmemiştir, yalnızca resim sanatının Avrupa'ya benzer özellikler taşımasını sağlamıştır.

Türkiye'de müzik eğitimi, resim eğitimine benzer bir süreçten geçmiştir. Cumhuriyet'in ilanının ardından Klasik Batı Müziği eğitimini almak üzere *Türk Beşleri* olarak anılan besteciler Cenevre'ye (Cemal Reşit Rey), Viyana'ya (Hasan Ferit Alnar), Paris'e (Ulvi Cemal Erkin), Prag'a (Necil Kazım Akses) gönderilmişlerdir. Bu seçilmiş öğrenciler arasında da kadın yoktur. Kadınların eğitimden yoksun kalması eserlerini geliştirme ve sergileme, sanatçı olarak statü kazanma imkanlarını da kısıtlamıştır. Böylece Türkiye'de Meşrutiyet

²⁵ MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay, İstanbul, 2002, s. 254-262

²⁶ GILBERT, Sandra., GUBAR Susan, **The Mad Woman in the Attic**, Yale University Press, USA, 1984, s. 4-5

²⁷ BAŞBUĞ, Fatih (2010). "1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi", Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 29, ss. 371-

Döneminde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında sanat tarihi eril bir ortamda şekillenmiş, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını pekiştirici bir görünüm sergilemiştir.

Türk tiyatrosunda da Feminist Eleştiri iddiasında olsun ya da olmasın, kadın oyun yazarlarını görünür kılan çalışmalar yapılmıştır, yapılmaktadır. Örneğin Sevda Şener'in "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları" makalesi kadın oyun yazarlarının genel bir anıştırmasıdır, Özlem Belkıs ve Beliz Güçbilmez gibi isimler Sevim Burak hakkında çalışmalar yapmış, Fakiye Özsoysal **Çıkış** ve **Kozalar** oyunlarından yola çıkarak Adalet Ağaoğlu'nun oyun yazarlığını incelemiştir. Bu gibi çalışmalar, kadın yazarların görünürlüğüne katkı sağlamaları bakımından önemlidir.

Feminist Eleştirinin sağladığı bir diğer önemli kazanım da metinleri yeniden okuyarak, eril örüntüleri, kimliklendirmeleri, böylece kurgusal dünyadaki tahakkümü çözmektir. Bu yaklaşımı Berna Moran, *okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri* olarak isimlendirmiştir²⁸.

Gilbert ve Gubar toplumsal hayatta ve erkeklerin yarattıkları eserlerde idealize edilen kadın kimliğini uysal eş ve anne bağlamlarına sahip *melek kadın* olarak tanımlar. Toplumsal kalıp yargıların dışına çıkan, kimliğinden beklentileri karşılamayan kadınlar ise *canavar* olarak etiketlenir²⁹. Hegemonik erkeklik iktidarı altında sanatın öznesi olmaya çalışan kadınlar marjinalleştirilir.

Moran da Türk edebiyatında ve geleneksel Meddah hikayelerinde karşıt iki kadın kimliğini görerek bunları *kurban tipi* ve *ölümcül kadın tipi* olarak adlandırır. Kurban kadın sonunda ölüm de olsa erkeğe itaat ederken, ölümcül kadın erkeği çoğunlukla cinsel gücünü kullanarak yıkıma sürükler³⁰.

Kadının gündelik hayatta olduğu gibi kurmaca hayatta bir roman ya da oyun karakteri olarak kullanımında da fallusun gücüne boyun eğen ya da fallusun gücünü tehdit eden olarak konumlandırılışı görülür. Fallus iktidara sahip olma, yapabilme metaforudur. Canavar ya da ölümcül kadın, erkeği baştan çıkarıp onu ele geçirdiğinde, fallusu da ele geçirmiş olur, artık o fallusu kendi iktidar aracı olarak kullanıp istediğini yaptırabilir. Sevda Şener "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı" makalesinde Türk tiyatrosunun 1930'lu ve 1940'lı yıllarda *günahkar kadın*, 1950'li yıllarda bunun uzantısı sayılabilecek *sorumsuz kadın* prototipleri olduğunu belirtmiştir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın **Kadın Erkekleşince** oyununda evlilik sözleşmesi yapan, kadın ve erkeğin eşit olduğuna inanan Nebahat ailesini yıkıma sürükler, Reşat Nuri Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi** oyununda Hayriye kente gitmesi, zengin olması için baskı yaptığı eşi Tahir'in hapse girmesine neden olur. Erkeğin, kadının sözünü dinlediğinde başına gelenler daha çok sayıda eserde konu edilmiştir.

Örneklerde görüldüğü üzere kadın hem günlük yaşamda bir özne olarak, hem sanatın kurgusal dünyasında bir figür ya da karakter olarak, cinsiyet kimliğinin kalıp yargılarıyla sınırlandırılmıştır. Sanatçı olarak ön plana çıkmak istediğinde ya özel alana geri gönderilmek istenerek reddedilmiş ya da kadınsılığından uzaklaşmakla etiketlenmiştir. Sanatın konusu

²⁸ MORAN, Berna. (2002). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul:İletişim Yay, s. 250-254

²⁹ GILBERT, Sandra., GUBAR Susan (1984). The Mad Woman in the Attic, Yale University Press, USA, s. 45-93

³⁰ MORAN, Berna. (1998). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1, İstanbul:İletişim Yay., s. 23-26

olduğu durumlarda ise ya evcil bir seyirlik nesne ya da dramatik aksiyonu ateşleyen, yıkımı hazırlayan, kontrol edilemez bir ‘canavar’, ‘ölümcül tür’ olarak etiketlenmiştir.

Toplumsal kimlik inşasında kendine biçilen rol kalıplarının dışına çıkan kadının amacı gerçekten iktidarı ele geçirmek midir? Bu söylem de eril tahakkümün baskısıyla şekillenmiş görünüyor. Erkeklerin birbirleriyle ilişkileri rekabet olarak adlandırılırken, kadınların erkek egemen ortama girdiklerinde iktidar tehlikesiyle ilişkilendirilmeleri bir yanılgıdır. Aşağıdaki bölümde, Türk tiyatrosunun günümüzde oyun sahneleyen bazı kadın yönetmenlerinin söyleşilerinden örneklerle, sosyal hayatlarında ve tiyatro ortamında karşılaştıkları cinsiyetçi engeller tartışılacaktır.

3. TÜRKİYE’DE KADIN TİYATRO YÖNETMENİ OLMAK

Müslüman ve Türk kadınların Batılı anlamdaki Türk tiyatrosuna oyuncu, yazar olarak katılmaları bir yana, seyirci olarak katılmaları dahi 1800’lü yılların ortasına dek mümkün olmamıştır. Kadınlar ilk kez 1860’larda Güllü Agop’un Gedikpaşa Tiyatrosu’nda kafes arkasından oyun izleyebilmişlerdir³¹. Bu yasak, kadının kamusal alana açılma sorunuyla ilişkilidir. Özel alandan çıkan kadın başka insanları görme ve onlara görünme ya da izlediği oyunlar sebebiyle ‘ahlakımı yitime’ tehdidi altında görülmüştür.

1918 yılında Darülbeydi’de tiyatro eğitimine kabul edilmeye başlanan kadınlar ancak 1923 yılında oyuncu olarak sahneye çıkabilmiştir³².

Kadınların tiyatrodaki var olabildikleri en geç alanlardan biri yönetmenliktir. Türk tiyatro tarihinde belirleyici konuma ulaşmış, kişisel bir üslup benimsemiş ve kendinden sonra gelenleri etkilemiş bir kadın yönetmenden bahsetmek güçtür. Örneğin kurulduğu günden bugüne Şehir Tiyatroları’nda Genel Sanat Yönetmenliği görevini Muhsin Ertuğrul, Vasfi Rıza Zobu, Gencay Gürün, Erol Keskin, Şükrü Türen, Nurullah Tuncer, Mazlum Kiper, Orhan Alkaya, Ayşenil Şamlıoğlu, Erhan Yazıcıoğlu, Süha Uygur gibi isimler üstlenmiştir. 1914 yılından günümüze bu kurumda yalnızca bir kadın sanatçı, Ayşenil Şamlıoğlu Genel Sanat Yönetmenliği görevini almıştır.

Şamlıoğlu, 2013 yılında verdiği bir röportajda, “Mesela yönetmenliğin ‘erkek işi’ olduğu görüşü vardır, dünyada da kadın yönetmen sayısı azdır” belirlemesine karşılık şöyle cevap vermiştir:

“Bir gün şiddetli bir övgü aldım. Karşımdaki kişi şöyle diyordu, ‘Bravo, gerçekten erkek işi bir reji olmuş.’ İnsanın orada kanı donuyor; ne demek erkek işi, kadın işi. İyi reji, kötü reji vardır!”³³.

Bu ‘övgü’, Marie Bashkirtseff’in, Gülsüm Karamustafa’nın aldıkları övgülerle birebir aynı içeriği taşır. Kadınlar günümüzde erkeklerle aynı işi yapabiliyor ancak başarıları, erkeksi olmalarına bağlanarak yine eril tahakküm pekiştirilmeye çalışılıyor. Şamlıoğlu’nun bu övgüyü hangi oyunun rejisiyle aldığını bilmiyoruz fakat bir erkek hikayesiyle olmadığını

³¹ YAMANER, Güzin (2011). “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem”, Birkaç Arpa Boyu, derl. Serpil Sancar, İstanbul:Koç Üniversitesi Yay, ss. 687-688

³² AND, Metin (2009). Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, İstanbul:İletişim Yay., s. 168-170

³³ KAYHAN, Sanem (2013). Usta Yönetmen, Uslu Oyuncu, Akşam Gazetesi, 2 Şubat

öngörmek zor değil. Burada ‘erkek işi’ olarak övülen, dilimizdeki ‘adam gibi’ deyiimiyle aynı olumlu anlama sahip. Adam gibi olmak, büyümek, yetişmek, başarılı olmak anlamına gelen bir övgü ve kadınlar için kullanıldığında dahi olumlu çağrışımlar yapması bekleniyor.

Şamlıoğlu, yukarıda alıntılanan söyleminde “erkek işi reji” sıfatını reddederek “iyi”, “kötü” sıfatlarının kullanılmasını önermiştir, dolayısıyla erkeksi olumlamları reddetmiş görünmektedir. Ancak Şamlıoğlu aynı röportajında yönetmenlik pratiğinden bahsederken şöyle der:

“Yönetmen olarak, bana yapılmasını istemediğim hiçbir şeyi karşımdaki oyunculara yapmam. İyi de anlarız. Çünkü onların hissettiklerini anlarım. Ama tuhaf bir biçimde beni en çok seven erkek meslektaşlarımın bile ‘Şimdi bu kadar erkek dünyasından ne yapacağımı bana bu kadın mı öğretecek?’ duygusunu alttan alta, bazılarının da üstten üste taşıdığını görmüşümdür. Ben de aleni yüzlerine vurup, fena halde dalga geçerek sahneye çıkıp, ‘Bak ciğerim, en delikanlısından burayı nasıl tutacaksın ben sana göstereyim’ yapmışımdır! Bu sefer herkes kakkahalarla gülüp ‘Seni zaten kadın olarak görmüyoruz’ demesinler mi! Gene geldik aynı noktaya!”³⁴.

Kadınların çoğunluğa aykırı düşmemek, etiketlenmekten kaçınmak, dışlanmamak için kurulu düzene uyum sağlayıp erkeksileşmekten kurtulabilmeleri oldukça zordur. Şamlıoğlu’nun verdiği bu örnek kadının erkeksileşmesinin, erkek normunu yeniden nasıl ürettiğine dair çok yalın fakat güçlü bir örnektir. Bir kadın olarak başarılı bir iş yaptığınızda ‘erkek gibi’ olmakla övgü alırsınız, ancak erkekleri taklit ederek onları küçümsediğiniz izlenimi uyandırdığınızda ‘kadınlığınızı bilmemek’le, ‘erkeğe öykünmek’le suçlanırsınız. Nochlin’in söylediği iç ve dış düşmanlar tam da burada açığa çıkar: kendinden şüphe, suçluluk duymaya zorlanmak, hep daha iyi bilen birilerinin teşvikine ya da alayına maruz kalmak.

2011 yılında **İstanbul’un Kadınları Sahnenin Sultanları** isimli bir belgesel çeken ve 2014 yılında bu çalışmasını kitaplaştıran yönetmen Hülya Karakaş da benzer bir kadınsılık-erkeksilik ikileminde olduğunu söylüyor:

“Kadınlar yazsın, yönetsin ve tiyatro alanında onlar da etkili ve yetkili olsun diyen biri olarak kadın oyunları yapmamdan daha doğal ne olabilir? Sürekli kadın oyunları yapan biri olduğum sanılmasın tedirginliğiyle arada komediler de çıkarıyorum. (...) birileri kadınlarla ilgili bir şey yapsın. Ne zararı var?” (DOĞAN, 2013).

Demecinden anlaşıldığı kadarıyla Karakaş, ‘kadın sanatı’ yapmak istemekte ancak bunun estetik tanımı olan ‘feminist sanat’tan çekinmektedir. Burada sanatçının etiketlenme, dolayısıyla dışlanma korkusuna dönmek gerekir. Goffman’ın damga teorisinin ‘grubun hizasına çekilme’ aşamasını tiyatro ortamına uyarlayacak olursak şöyle bir çıkarım yapabiliriz: bu tiyatro yönetmenlerini damgalayarak haricileştiren kadınlık etiketleridir, bu kadınların en genel olarak tabii oldukları grup tiyatro yönetmenleridir. Bu bağlamda kişinin (kadın yönetmen) sahip olmasına izin verilen karakter, kendi gibi olanlarla (yönetmen) sürdürmesi gereken ilişkiden devşirilir. Ancak ait olduğu bu grup, onu *tam da itibarsızlaştıracak* kategoridir. Kısacası beslenebileceği özgün bir kültür olmadığı sürece,

³⁴ KAYHAN, a.g.y.

damgalı kişi kendini yapısal olarak normallerden ne kadar ayırırsa, kültürel olarak bir o kadar onlara benzeyebilir³⁵.

Toplumsal olarak norm kabul edilene ürkek bir karşı duruş, değişimi ve bilinçlenmeyi getirmekten uzaktır. Kadın sanatçılar özelinde kadın sanatı yapıp, bunun feminist sanat olduğunu reddetmek *feminist ikilem* olarak açıklanabilir. Bu ikilem en yalın açıklamasıyla feminist hareketin kadınların toplumsal koşullarını iyileştirmek için çabalamasına karşın, kadınların oldukça az bir kesiminin kendini feminist olarak tanımlamasıdır. Bu da bir çeşit etiketlenme korkusuyla bağdaşır. Ancak bu korkuyla kadınlığın oluşturabileceği özgün kültürden kaçınmak, yine erkeksi olumlamaları pekiştirmeye hizmet etmektedir.

Oysa Hülya Karakaş, röportajında tam olarak Türk tiyatro lüteratürünün feminist bir eleştirisini yapmıştır:

“Kadın oyuncular erkek oyunculara sayısal olarak fark atıyor ama oynadıkları roller yetersiz. Yazılı rollerin niteliği tartışılır, çünkü o roller genellikle erkek yazarlar tarafından yazılmıştır. Kadınlar yazmadığı sürece eksik rol oynama duygusundan asla kurtulamayacaklar. Tiyatroda kadın yazarlar kesinlikle etkili değil. Kadın yönetmenler ise daha yeni yeni etkili olmaya başladı. İktidar alanları hep erkeklerin elinde. Suyun başını erkekler tuttuğu için ancak erkeklerin izniyle kadınlar su içebilmiş. Bu durumda ses getiren bir etkiden söz etmek mümkün mü? (...)Kaliteli ve etkili rol oynama çabaları hiç bitmiyor kadınların. Oyun metinlerindeki ayrımcılığı, bakan bir gözün görmemesi imkansız”³⁶.

Burada Karakaş’ın yakınması, özgün bir kültür yaratamamanın sancıları gibidir. Karakaş’ın bu saptamalarına karşın ‘kadın sanatı yapmakla’ nitelendirilmekten çekinmesi dikkat çekicidir. Tiyatro Boyalığış’un kurucularından Zeynep Kaçar ise feminist tiyatro yaptığını söylemekten kaçınmaz, erkeğin, erkekliğin öyküsünün ve sanatının üstün ve normal kabul edildiğini belirtir (OLUK, 2013). Kaçar, sanatı kadınların özgürleşme aracı olarak kullanabileceğini belirtir ancak sanat alanına, izleyici olarak da olsa dahil olabilmeleri için STK’lar gibi örgütlerin desteği gerektiğinden bahseder.

Tomris Çetinel, Nesrin Kazankaya ve Hülya Karakaş’ın röportajlarında bahsettikleri tiyatroya başlama öyküleri, kadınların bu alana dahil olmalarındaki toplumsal engelleri yansıtmaktadır.

Çetinel konservatuarı kazandığını ailesine söylediğinde annesinin “*Müftünün torunu tiyatrocı olmuş dedirtmem*” diyerek karşı çıktığını söylemiştir. Çetinel “*ancak babama piyasada görünen, adına sanatçı denilen artiz ve bohem yaşayan tiyatrocuların olmayacağına söz vererek izin aldım*” demiştir³⁷. Çetinel’in bu açıklamasında ‘erkekçe bir tavır’ olduğu apaçıktır. Karakaş da kız çocuklarının oyuncu olmak istediklerini ailelerine açıkladıklarından itibaren baskı gördüklerini ifade etmiştir. Oyunculuk yapmaya çalışan kız çocuklarının yeteneklerinin, becerilerinin görmezden gelindiği, oğlan çocuklarının pohpohlandığı, dolayısıyla kız çocukların kendilerini yeterince ifade edemedikleri duygusuna kapıldıklarını belirtmiştir Karakaş. Yani çatışma, topluma aykırı görünen ‘artist’, ‘bohem’ hayat tarzıyla özdeşleşen ‘sanatçılık’la başlayıp, kadınlık kimliğiyle pekişmektedir.

³⁵ Goffman, a.g.e., s. 161-164

³⁶ DOĞAN, Sabit (2013). Hülya Karakaş ile Tiyatroyu Konuştuk, DSanat, 15 Ekim

³⁷ YORULMAZ, İlkay (2012). Tiyatro Sinema ve Dizi Sanatçısı Tomris Çetinel, Ajans19, 21 Şubat

Nesrin Kazankaya da babasından konservatuvara gitmesi için izin alamayınca hastalandığını, babasının psikolog bir arkadaşının telkiniyle yumuşadığını anlatmıştır. Kazankaya Almanya'da reji eğitimi alabilmek için ailesinin ayırdığı 'çeyiz parası'nı kullanmıştır³⁸.

Kemikleşmiş cinsiyet ayrımcılığı, kadınları adeta başarısız olmaları için eğitmektedir. Profesyonel iş hayatı olan kadınlar için bile aile (anne-baba ya da eş-çocuk) adeta ilk sırada gelmelidir. Bu kadınlara, erkeklerden çok daha fazla sorumluluk ve kısıtlama yükleyerek başarılı ve üretici olmalarını zorlaştırır.

SONUÇ

Kadın olmak sanatçı olmakla çatışır mı? Sanat ortamı yalın bir tabirle sosyal etkileşim ortamıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri bu sosyal ortamın önemli bağlamlarındandır. Sosyal ortamda bireylerden cinsiyetleri doğrultusunda ve o cinsiyetten beklentilere uygun kimlikler, davranışlar geliştirmesi beklenir. Sanatın kendisi de sanatçı da içinde buldukları toplumsal düzene ait olduklarından, bu ortamda da toplumsal cinsiyet rolleri korunur.

Toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının sanatçıyı iki biçimde etkilediği söylenebilir: sanatını icra etmesinde ve benliğini, kimliğini ortaya koymasında. Yukarıda feminist sanat yaptığını söyleyen, 'feminist' tabirinden kaçınıp kadın sanatı yaptığını söyleyen, sanatının erkeksi başarı ölçütüyle anılmasından rahatsız olan ve 'sanatçı bohemliğine' düşmeyeceğini iddia eden, kadın kimliğini anmayan örneklerden alıntılar yapılmıştır. Bu dört sanatçıdan yalnızca biri (Zeynep Kaçar) kamusal olarak feminist sanat yaptığını beyan etmektedir. Elbette her kadın sanatçı feminist sanat yapmak zorunda değildir ancak Hülya Karakaş'ın *yalnızca kadın oyunu yapmakla* etiletilmek istememesi, Ayşenil Şamlıoğlu'nun ise eleştirdiği erkeksi söyleme uygun tepkiler geliştirmesi, sanatçı kimliklerini ortaya koymakta karşılaştıkları toplumsal cinsiyet baskısının göstergelerindedir.

Sonuç olarak kişileri tanımak, anlamlandırmak için kimliklendirmek, toplumsal olarak kaçınılmaz bir süreçtir. Ancak bu kimliklendirme, düşmanlığa ve haricileştirmeye varan olumsuz etiketlemelere dönüştüğünde tehlikeli olmaya başlamaktadır. Kadınların sanatla ilişkileri bu tehlike içindedir.

Kadınların sanat alanında çağlardır dışlandıkları, icra ettikleri sanatların yok sayıldığı, eğitimde eşitlikten faydalanamadıkları, hatta sanat tarihçileri tarafından isimlerinin silindiği gerçeklerini görmezden gelmeleri, bu alandaki eril yapıyı beslemektedir. Böylece kadın olmanın, sanatçı olmaya engel teşkil ettiği düşüncesi de pekişir. Kadınlık toplumsal kimliğine özgü olduğu iddia edilen değerleri küçümsemek, kadınları erkeksi davranışları benimseye zorlamaktadır. Kadınların sanat alanında erkeklere sayıca eşit ya da fazla olmaları, geleneksel ataerkil normların sorgulandığı ve yerinden edilmeye çalışıldığı anlamına gelmez. Oysa bu egemen yapı değiştirilmek istenmediği sürece kadınlık, sanatçı olmayı niteleyen bir etiket olarak kalacak ve kadın sanatçı, kadınsılığa özgü olumsuz çağrışımlarıyla anılmayı sürdürecektir.

³⁸ İNCEOĞLU, Deniz (2009). Tiyatro Pozitif Bilimdir İlhamla Olmaz, Hürriyet Kelebek, 2 Mayıs

KAYNAKÇA

- ENÇ, Mithat (1980). Ruhbilim Terimleri Sözlüğü. Ankara:TDK Yay.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1997). Ruhbilim Sözlüğü, İstanbul:Remzi Kitabevi
- AND, Metin (2009). Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, İstanbul:İletişim Yay.
- ANTMEN, Ahu (2013). Kimlikli Bedenler, İstanbul:Sel Yay.
- ANTMEN, Ahu –editör- (2014). Sanat ve Cinsiyet, İstanbul:İletişim Yay.
- BECKER, Howard S., (2015). Hariciler (Outsiders), Ankara:Heretik Yay.
- DÖKMEN, Zehra (2010). Toplumsal Cinsiyet, İstanbul:Remzi Kitabevi
- FINE, Cordelia (2011). Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması, çev. Kıvanç Tanrıyar, İstanbul:Sel Yay.
- FOUCAULT, Michel (2006). Sonsuza Giden Dil, Ayrıntı Yay., İstanbul
- GHIGLIER, Michael (2002). Erkeğin Karanlık Yüzü, Ankara:Phoenix Yay.
- GIDDENS, Anthony, (2014). Modernite ve Bireysel Kimlik, İstanbul:Say Yay.
- GILBERT, Sandra., GUBAR Susan (1984). The Mad Woman in the Attic, Yale University Press, USA
- GOFFMAN, Erving, (2014a). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, İstanbul:Metis Yay.
- GOFFMAN, Erving, (2014b). Damga, Ankara:Heretik Yay.
- HERITIER, Françoise. (2014). Kadınların En Güzel Tarihi, İstanbul:İş Bankası Yay.
- HUMM, Meggie. (2003). Feminist Edebiyat Eleştirisi, İstanbul:Sel Yay.
- İSLİMYELİ, Nüzhet. (1965). Asker Ressamlar ve Ekoller, Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları 1
- MORAN, Berna. (2002). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul:İletişim Yay
- MORAN, Berna. (1998). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1, İstanbul:İletişim Yay.
- RAYNOLD, PRESS (2003). Seks İsyanları, İstanbul:Ayrıntı Yay.
- SANCAR, Serpil (2013). Erkeklik İmkansız İktidar, Metis Yay., İstanbul
- YAMANER, Güzin, (2001). 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları, Ankara:Kültür Bakanlığı Yay.
- ABREVAYA, Elda. (2002). “Maskenin Ötesindeki Erkeklik”, Psikanaliz Yazıları, İstanbul:Bağlam Yay., ss. 13-27
- ALPTEKİN, Bahri H. (2001). “Dışarıdan Birisi Olarak Sanatçı”, Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar, İstanbul:Bağlam Yay., s. 61-66
- BARTHES, Roland (2008), “Yazarın Ölümü”, Sınırdaki Dergisi, çev. H. Çetinkaya.
- BAŞBUĞ, Fatih (2010). “1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi”, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 29, ss. 371-392
- BELKIS, Özlem (2010), “Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar”, İÜ Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, sayı 14, ss. 27-44
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2003). “Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrelilik ve Minör Ses'in Temsili”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 16, ss. 4-17
- MADISON, Guy, AASA, Ulrike, (2014). “Feminist Activist Women are Masculinized in Terms of Digit-Ratio and Social Dominance: a Possible Explanation for the Feminist Paradox”, Frontiers in Psychology, vol 5, pp 1-11

- ORHUN, Ceylan. (2001). “*Kadınsı Değerlerin Dışlanması*”, Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar, İstanbul:Bağlam Yay., ss. 91-100
- ŞENER, Sevda (1973). “*Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 4, ss. 31-44
- ŞENER, Sevda (1990, cilt:33), “*Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ss. 467-475
- TEKİNALP, Pelin (2004). “*Tuvallerde Yıldız Sarayı*”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 2, ss. 143-158
- YAMANER, Güzin (2011). “*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem*”, Birkaç Arpa Boyu, derl. Serpil Sancar, İstanbul:Koç Üniversitesi Yay, ss. 701-730
- YARAMAN, Ayşegül. (2002). “*Toplumsal Cinsiyet ve Kadında Erkeksilik*”, Psikanaliz Yazıları, İstanbul:Bağlam Yay., ss. 47-55
- BOZARSLAN, Felat (2015), “*Sevgililer Günü Cinayetine Tahrik ve Saygın Tutum İndirimi*”, <http://www.milliyet.com.tr/sevgililer-gunu-cinayetine-gundem-2148679/>, erişim tarihi: 02.01.2016
- İNCEOĞLU, Deniz (2009). “*Tiyatro Pozitif Bilimdir İlhamla Olmaz*”, Hürriyet Kelebek, <http://www.hurriyet.com.tr/tyatro-pozitif-bir-bilimdir-ilhamla-olmaz-11560704>, erişim tarihi: 02.01.2016
- KAYHAN, Sanem (2013). “*Usta Yönetmen, Uslu Oyuncu*”, Akşam Gazetesi, <http://www.aksam.com.tr/pazar/usta-yonetmen,-uslu-oyuncu--163650h/haber-163650>, erişim tarihi: 02.01.2016
- TAHİNCİOĞLU, Gökçer (2015), “*Hatice’yi Öldüren 12 Bıçak Darbesi Aşırı Sevgiymiş*”, <http://www.milliyet.com.tr/hatice-yi-olduren-16-bicak-darbesi-gundem-2144996/>, erişim tarihi: 02.01.2016
- YORULMAZ, İlkay (2012). “*Tiyatro Sinema ve Dizi Sanatçısı Tomris Çetinel*”, Ajans19, <http://ajans19.net/tyatro-sinema-ve-dizi-sanatcisi-tomris-cetinel/>, , erişim tarihi: 02.01.2016
- ÜÇTEPE, Salih (2015), “*Mahkemeden Katil Kocaya Sadakatsizlik İndirimi*”, <http://www.milliyet.com.tr/mahkemeden-katil-kocaya-gundem-2136904/>, erişim tarihi: 02.01.2016