

“KIRIK AMA ASLA EZİK DEĞİL”: NİHAYET MAKAMI'NDA TARİHİ YENİDEN YAZMA VE TELAFİ ÇABASI¹

Feminist Seyir²

Feminist Seyir ikinci söyleşisinde kadınları konu eden oyunları konuşmaya devam ediyor. Yeni söyleşi-eleştiri çalışmamızın çıkış noktası yakın tarihte yaşamış, haklarında çok az şey bildiğimiz ya da hiç bilmediğimiz kadınların yaşam mücadelelerinden ilhamla yazılıp sahnelenen oyunlar. Tarihi konu eden oyunların nasıl bir ortaklık zemininde buluştuğunu, nasıl ve nerede birbirlerinden ayrıldıklarını, bu farklı oyun dünyalarının birbirleriyle konuştuğu noktaları anlamaya, oyunların (kadın) seyircileri olarak bizi onlarla buluşturan ortak paydaları tartışmaya çalıştığımız bu ikinci buluşmamızın odak oyunu Burçak Çöllü'nün yazıp yönettiği Altıdan Sonra Tiyatro yapımı *Nihayet Makamı*. Feminist Seyir olarak oyunlarla birlikte düşünmek, onların sorduğu soruların geçmiş ve bugündeki siyasal ve estetik etkisini etkinleştirebilecek yeni soruları üretmenin derdindeyiz.

Feminist Seyir ikinci söyleşisinde kadınları konu eden oyunları konuşmaya devam ediyor. Yeni söyleşi-eleştiri çalışmamızın çıkış noktası yakın tarihte yaşamış, haklarında çok az şey bildiğimiz ya da hiç bilmediğimiz kadınların yaşam mücadelelerinden ilhamla yazılıp sahnelenen oyunlar. Tarihi konu eden oyunların nasıl bir ortaklık zemininde buluştuğunu, nasıl ve nerede birbirlerinden ayrıldıklarını, bu farklı oyun dünyalarının birbirleriyle konuştuğu noktaları anlamaya, oyunların (kadın) seyircileri olarak bizi onlarla buluşturan ortak paydaları tartışmaya çalıştığımız bu ikinci buluşmamızın odak oyunu Burçak Çöllü'nün yazıp yönettiği Altıdan Sonra Tiyatro yapımı *Nihayet Makamı*. Feminist Seyir olarak oyunlarla birlikte düşünmek, onların sorduğu soruların geçmiş ve bugündeki siyasal ve estetik etkisini etkinleştirebilecek yeni soruları üretmenin derdindeyiz.

Buluşmamızın başlangıç soruları şunlardı: Oyunlar neden genellikle 19.yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başını konu ediyor? (*Hayali Temsil, Zabel, Unutulan, Allahısmarladık Cumhuriyet, Afife, Melek*, bu konuda ilk akla gelen örnekler) Neden bu dönem oyunlarında kadınlar ön planda ya da kadın temsiliyetleri için neden tarihe ve biyografik çalışmalara başvuruluyor? Oyunlar resmi tarihyazımı içinde yok sayılan, emekleri, çabaları unutulmuş kadınları ne ölçüde açığa çıkarabiliyor? Bu tarihe nasıl bir eleştirel yaklaşımı deniyor? Eskiden yazılan tarihi oyunlarla bugün yazılan ve sahnelenenler arasındaki fark nedir? Bugün tiyatroyla tarihi yeniden yazmak fikrini harekete geçiren şey nedir ve bu sayede ortaya nasıl geçmiş biçimleri çıkıyor? Bu geçmiş yazımı bugüne dair

bir tartışma açıyor mu yoksa sadece nostalji mi yaratıyor? Oyunlarda sanatla uğraşan kadınların sanatla var kalma çabası onları anlatan, canlandıran bugünün kadın yazar ve oyuncularının sorunlarıyla nasıl bir karşılıklı konuşma kuruyor? Bu oyunların fikirsel, biçimsel, tiyatral meseleleriyle karşılaşmak seyircide ne tür duygulanım boyutları yaratıyor? Kadınların yazdığı, kadınları anlatan ve tarihi yeniden yazan bu oyunlar Türkiye’de modern kültür oluşumu, adına modernleşme denen alanın alternatif geneology’sini sunabilir mi bize?

Eylem Ejder: İsterseniz önce *Nihayet Makamı*’nın sezondaki diğer kadın oyunlarına kıyasla ayırt edici özelliklerini konuşarak başlayalım. Bu oyundaki seyir deneyiminizle ilgili neler söylemek istersiniz?

Tijen Savaşkan: Öncelikle *Nihayet Makamı*’nın yukarıda söz ettiğin diğer oyunlardan farkını ben müzik olarak görüyorum. Bu nedenle seyir deneyimi açısından da bende çok farklı bir etki yarattığını söyleyebilirim. Çünkü bu oyunda müzik, oyunun en temel öğelerinden biri; belki de başrol olarak sahnede. Öyle ki bazen ete kemiğe bürünmüş olarak hanende ve sazendeyle temsil ediliyor. Yani oyuna yardımcı bir unsur değil, tüm unsurlarla birlikte oyunun yapı taşlarından biri, olmazsa olmazı hatta oyunun kurucu/ yıkıcı ögesi.

Oyun bana Kandinsky’nin *Konser* tablosunu anımsattı. Oradaki sarı renk neredeyse tuvalin her yerine yayılmıştır ve piyano, seyirciler ve orkestra figürleri dışında konserdeki müziğin resim diline çevrilmiş hâlidir. Kandinsky’nin izlediği bir konserin izlenimi olarak yapılan ve adı *Konser* olan bu tabloda müziğin sanatçı üzerindeki etkisi temsil edilmiştir. Yani tüm resme yayılan baskın sarı renk Kandinsky’nin konserde dinlediği ve etkilendiği müziktir aslında. İşte müzikle organik bağı olan bu oyunda da müziğin tiyatro dilindeki temsili bana çok özel ve anlamlı geldi. Daha sonra bununla ilgili yorum alanlarını daha detaylı konuşuruz ama şimdilik söyleyebileceğim burada müziğin dilin karşısında bir alternatif iletişim aracı olması ve seyirciyle dil iletişimine alternatif farklı bir iletişim imkânı sunması diyeceğim. Tabii burada dilden kastım resmi tarihi de yazan, tüm gramer ve noktalama kuralları, ikili karşıtlıkları ve sembolik anlamıyla eril dil. Seyircinin doğrudan ruhuna hitap eden ve Kandinsky’nin formsuz büyük, yaygın bir leke olarak kullandığı sarı renk gibi bu oyunda müzik de buna benzer kurgulanmış gibi. Toparlarsam, formu olan bir sahne ve oyun metnine karşı, salona yayılan ve herkeste farklı çağrışımlar, etkiler uyandıran ve bu haliyle kontrol edilemeyecek bir iletişim dili olan müziğin bu oyundaki yorum alanı tartışmaya değer. Çünkü zaman içinde bu müzik beklenmedik, bambaşka bir iletişime fırsat yaratarak fayton sahnelerinin de yaşanmasına ve temsil edilebilmesine imkân tanıyacak. Böylece o sahnelerde eril dile alternatif yeni bir dil ve duygusal iletişim kurulabilecek. Yadırgatıcı, biraz tekinsiz ama

yepyeni bir kadın dili ve ilişki temsiliyetini sahnelerimize taşıyacak olan bu iletişimde müzik sadece melodik öğeleriyle değil, eril dilden rol çalarak ve ara sıra beklenmedik zamanlarda ortaya çıkarak neredeyse sahneyi ele geçirecek. Ve o sahnelerde müziğin tınıları değil aslında önerdiği iletişim tüm mekâna yayılarak kadınlar arasında tüm sembolik temsillerden arınmış (sınıf, kültür, eğitim vb.) yeni bir dilin müjdesini verebilecek. Diğer yandan, Şehvar Hanım'ın şair olması ve şiir dilinin sembolik olandan çok daha imgesel olmasına karşın, erkeklerin baskın olduğu sanat dünyasında gerçek değerini bulamaması da müzikle aşılabilecek. Şehvar Hanım mücadelesini sistemin kurallarıyla sürdürmeye çalıştıkça daha da dibe vurmuş, tümüyle unutulmuşken, şiirlerinin Sabriye tarafından bestelenerek müzik diline çevrildiği noktada müzik eril dile alternatif Kandinsky'nin büyük sarı lekesi gibi sahneyi ele geçirecektir. Tabii bunun yanı sıra Sabriye ile Şehvar Hanım'ın eril dizge içinde sembolik temsilleri de kırılarak bir dayanışmaya, dahası bir aşk ilişkisine dönüşebilen bir okuması var. Şiirlerin hiç bilinmeyen ve tanımlanmamış yepyeni bir makamla müziğe dönüşme süreci (Nihayet Makamı), bu iki kadının da daha önce hiç temsil edilmemiş yepyeni, eşit bir ilişki ve aşkın bir duyguya dönüşen kırılmalarıyla, tıpkı Kandinsky'nin denetimsiz gibi görünen fırça darbeleriyle oluşturduğu büyük sarı leke gibi oyunu kaplıyor. Müziğin yapıcı ve aynı anda eski dizgeleri yıkıcı etkisi de bu bağlamda oyunun temel motifi oluyor.

Handan Salta: Bu oyunda benim en çok ilgimi çeken şey kurgu ve seyirciye hazırladığı sürpriz oldu. Sezonda izlediğim 50'den fazla oyunun 17'si kadınlık deneyimini, tarihe veya metinlere kadın bakışını öncelik olarak görüp önemseyen yapımlardı.³ *Nihayet Makamı* bu meselelere değinmekle birlikte diğer yapımlardan farklı olarak oyun kişilerinin varlığını seyircinin gözünde hem hayali hem gerçek bir yere konumlandırarak tarihyazımına kendince bir yaklaşım geliştiriyor, seyircinin gözünde oyun kişilerinin gerçekliğini muğlaklaştırarak bizatihi hikâyeye odaklanıyordu. Şehvar'ın şiirini beste yapan Sabriye'nin muhayyilesinden gördüğümüz ikilinin içine yerleştirildiği tarihsel dönemin karmaşasında büyük ihtimalle yitip gitmiş olabilecek hayatların bu şekilde karşımıza çıkması tarihe başlı başına bir meydan okumaydı. Tıpkı bugünlerde köşeleri tutmuş yazarlardan birinin söylediği gibi o zaman da mutlaka biri çıkıp "zaten ortalık karışık, bir durun!" diyecek, Sabriye'yi susturacaktı. Anlatmazsa hiç yaşa(n)mamış sayılacak o anıları kendi filtresinden geçirerek, şekillendirip ete kemiğe büründürerek anlatan Sabriye'ye tanık olmak kadar oyunun sonunda ters köşeye yatırılmak bence bu yapımın heyecan verici taraflarıydı.

Zehra İpşiroğlu: Biliyorsunuz son zamanlarda tarihe özel bir merak var. Tarihsel bir konuyu ele alan o kadar çok oyun var ki... Bana bu bugünden, bugün bizi alabora eden sorunlardan geçmişe bir kaçış gibi geliyor. Onun için oyuna çok isteyerek gittiğimi söyleyemem. Ama oyun daha ilk anda mıknaş gibi kendine çekti beni. Hayata dair, insan ilişkilerine dair, toplumsal sorunlarla bireysel

ilişkilerin etkileşimine dair çok şeyler söylerken büyüdü anlar yakalamayı başarıyor gerçekten. Kısaca sahnelemeden oyunculuğa, sahne tasarımından müziğe değin çok iyi kotarılmış. Özellikle kurgusunu, bütüncül bakışını, Tijen'in söylediği gibi müziğin de oyunun etkin bir ögesine dönüşmesini çok beğendim. Her şey yerli yerine oturuyordu bu oyunda. Üzerinde pek düşünülmemiş, hesabı verilmemiş bir şey yoktu. Bu açıdan herhalde izlediğimiz benzer konuları ele alan birçok oyundan daha farklı. Özellikle müziği beğendiğimi söylemeliyim. Ama oyunda bunun kişiselleştirilmesinin aşırı bir duygusallığa, belki biraz da “kitch”e yol açtığını düşünmedim de değil. Konu açısından izlediğim diğer oyunlardan farkı, farklı toplumsal katmanlardan gelen iki kadın arasındaki kutuplaşmayı gündeme getirmesi ki bizler bugün de bu kutuplaşmayı çok yoğun bir biçimde yaşıyoruz. İdeolojiler bireysel ilişkilere sızarak duvarlar örüyor. Sabriye ve Şehvar Hanım'ın ilişkisinde bu kutuplaşmanın sanat ve sevgi yoluyla aşılabileceği anlar da gösteriliyor ki bu da kadınlar arasındaki dayanışmaya ve sevgiye, aşka gönderme yapıyor. Bunu da her tür ayrıştırıcı söylemlere, ideolojilere karşı bir alternatif olarak görebiliriz. Çünkü sonuçta yaşam karşısında her tür yıkıcılığı aşan bir duruş sözkonusu.

Eylem Ejder: Benzer bir soruyu oyunu izleyen birbirinden farklı yaş ve meslek grubundan birkaç kadın arkadaşına da sordum. Biri (aktivist bir mühendis), oyunda kendisini en çok etkileyen ögenin “aşk” olduğunu ve uzun zamandır izlediği hiçbir oyunun onda bu kadar kıskırtıcı, sorgulatici bir duygusal etki bırakmadığını söyledi. Hatta oyunun aşka, yaşama, sanata dair hemen her çağda ve coğrafyada etkili olabilecek evrensel bir söylemi olduğu ve bu yaklaşımından ötürü çok değil on yıl içinde Türkiye tiyatrosunun baş yapıtlarından biri olarak anılacağını iddia etmişti. Bir başka seyirci (feminist tiyatrocü) ise çok tutarlı bir hikâyeye, iyi oyunculuklarla dengelenmiş, feminist yaklaşıma sahip bir oyun olmasına karşın müziğin ve rejinin oyunda yer yer “aşırı duygusal, melodramatik” bir etki yaratmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirdi. Ona göre bugün pek çok kadın oyunu (örneğin *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* diyor) benzer bir etkiyi uyandırıp seyirciyi cezbediyordu. Böylece gözyaşları ve gülmelerle karışık final anında oyunun yarattığı düşünsel boyut da uçuşup gidiyordu. Öğretmen bir seyirci ise “son sahneyi (Şehvar'ın Sabriye'nin kucağında ölümü) aşırı duygu yüklü bulsam da oyunda sınıfsal, kültürel, siyasal farklılıkları ve kutuplaşmaları kaldıranların kadınlar oluşu çok anlamlıydı, çok umut vericiydi. Feminist kuram çok bilmem ama feminist bir oyun böyle olsa gerek, dünyaya özgürlüğü ve değişimi getirecek olan kadınlar. Oyun bunu gösterdi” diyordu. Sanat tarihçisi bir arkadaşım ise yıllardır aklında olan ve bir türlü tamamlayamadığı, oyunlaştırmak istediği bir kadın hikâyesi olduğunu ve *Nihayet Makamı*'nın bu konuda kendisini tetiklediğini, cesaretlendirdiğini söylüyordu.

Oyunun duygulanım boyutları hakkında siz ne düşünüyorsunuz? Oyun esnasında ve sonrasında sizdeki etkinin olumlu, olumsuz özelliklerinden konuşmak ister misiniz?

Zehra İpşiroğlu: Ben aslında bütün izleyici alımlamalarına katılıyorum, hepsi benim de alımlama deneyimimle örtüşüyor. Ama bana en yakın geleni feminist tiyatrocunun yaklaşımı, yani oyunun aşırı duygusal ve melodramatik boyutu. Duygusalığa karşı olduğum sanılsın, kendim de aşırı duygusalımdır ama bunu sergilemem. Çünkü duyguları bir gösteriye dönüştürdüğünüz anda yaşadığınız o anki özgün duygu, acı ya da sevinç zaten bir anda balon gibi sönüp gidiyor. Biliyorsunuz bizde ağlama ve yas tutma kültürü çok yaygındır. Arabesk şarkılarda ya da dizilerde de bu yok mu? Cıvıgını çıkartıyoruz bu işin. Bu açıdan sanatta duygusal anların dozuyla verilmesi zor bir şey. Eğer sanat yaşama dair özgün bir şey yakalayacaksa ki postmodernizm böyle bir şeyin olmadığını iddia ediyor bunun abartılmadan verilmesi önemli. Açıkça oyunun bu boyutu beni de rahatsız etti. Biliyorsunuz hocam Bertolt Brecht bu tür bir duygusalığa (sentimentalite) şiddetle karşı çıkıyor ve bunun insanı pasifleştirdiğini söylüyor. Bugün vardığım noktada empati ve duyguların önemine çok inandığım için Brecht'den farklı düşünsem bile bunun sanata nasıl taşınabileceği önemli bir sorun oluşturuyor benim için.

Tijen Savaşkan: Ben duygusal anları o kadar eleştirel bulmuyorum çünkü hemen başka bir şeyle dengeleniyor ve bizi orada tutmuyor. Tutsa bile alımlama beklenen melodram yapısından farklı. Yani sahnede erkek ve kadın ya da iyiler ve kötüler olduğunda özne ve nesne konumu etken ve edilgen roller oluşturuyor ve melodram da bu ikili yapıya dayanıyor. Acı çeken, kahrolan iyiler ve sonunda bir şekilde durumun düzelmesi. Ama burada iyiler ve kötüler daha soyut, eril dünya erkek egemen edebiyat çevresi, sınıfsal ayrımlar vb. Şehvar ve Sabriye iyiyi ve kötüyü temsil etmiyor. Tam anlamıyla kurban da erk de değiller, aslında çok güçlü yetenekleri olan sanatçılar: Şair ve bestekar. Görünmez olsalar da sahnede iki özne kadın var. Melodramatik öğeler de bu anlamda yapıbozuma uğruyor ve niteliği farklı oluyor. Burada duygusal anlar iki kadın arasında olunca aslında yeni bir ilişki temsiliyetine yardım ediyor sadece. Bu anlardan sonraki kırılma, mizah ya da yabancılaşma o kadar ani ki istesek de orada kalamıyoruz. Örneğin bir anda duygusal bir atmosfer sonrası Sabriye'nin farklı rollere girmesi gibi. Oyunun metnine bakmam gerek ama hatırladığım bu anların hemen dengelendiği ve bizi düşünsel düzeye geçirici farklı bir sahnenin varlığı. Melodramda da böyle hızlı geçişler vardır ama basittir. Burada bu basitlik derinliğe dönüşüyor ve seyircide sarsıcı oluyor. Bu nedenle müzik diline de dönüşen bu duygusal anlar bence farklı bir amaca, alternatif bir iletişime hizmet ediyor (tüm bunları metinden örneklerle desteklemem gerekiyor tabii).

Handan Salta: Bu oyunu izlerken kendimi hep anahtar deliğinden birilerini gözlüyor veya açık kalmış kapı aralığından yan odadakileri dinliyor hissine kapıldım. Belki de duymamam gereken şeyleri duyuyordum, ayrıca o söylenenler değil bana, sözlerin muhatabına bile ilk defa söylenirken orada olmak oldukça heyecanlı bir deneyimdi. “Biraz sonra bir şey olacak, zil çalacak, bomba patlayacak, ikisinden birinin başına kötü şeyler gelecek de bu konuşma bir nihayete eremeyecek” duygusunu izleyiciye çok iyi geçiren oyun böylece etkin ve pürdikkat bir seyirci yaratmıştı. Bahar temizliğini anımsatan ertelenmiş itirafların, üstü alelacele örtülmüş duyguların, anıların teker teker ortaya çıkması izleyiciye bir yandan ferahlık ve aradığını bulmanın rahatlama getirirken diğer yandan biten şeylerin ardından gelen hüznün, geç kalmanın verdiği çaresizlikle karışık pişmanlığın esintisini sahneye taşıyordu. İki kadının hesaplaşmasına, geçmiş bir nesne gibi ellerine alıp oynamalarına tanıklık etmek durumundaki izleyici bu gergin diyalogun taşıdığı diken üstünde olma duygusundan ancak şarkıların süresi kadar bir zaman için azat ediliyordu. Söz konusu aralarda müzik kendisini duyulur kılmak için bir çaba sarf etmesine gerek kalmadan varlığını ortaya koyuyor, gelişi evin sakinlerinden birinin gelişi gibi doğal karşılanıyor, hayata güzellik katan bu aile bireyinin bilgeliğiyle ortam dinginleşiyordu.

Zehra İpşiroğlu: Anahtar deliği metaforu çok güzel bence. Burada duygularla düşünce arasında çok güzel bir denge oluşmuş. Almanya’da izlediğim oyunlarda ya da filmlerde duygusal boyut çoğu kez ikinci plana itiliyor ya da yok sayılıyor. Empatinin şu sırada çok güncel bir kavram olmasının nedeni de belki bu. Empati duygusu eksildikçe ya da yok olmaya yüz tuttukça insanlar empatinin öneminden söz ediyorlar.

Konudan çok uzaklaşmak istemiyorum ama Berlin’de bir namus cinayetine kurban giden Hatun Sürücü’nün yaşamını anlatan *Sadece Bir Kadın* filmi izlemiştim geçenlerde. Biliyorsunuz ailesi Hatun’u kendilerinden ayrılarak kendine yeni bir yaşam kurduğu için öldürmüştü. Filmde bu süreç anlatılırken Hatun’un neden ailesinden bir türlü kopamadığı, neden başka bir şehre taşınmadığı gibi sorular oluşuyordu izleyicinin kafasında. Çünkü Hatun’un yaşadığı ikileme, bağımsız olma isteği ve ailesine bağlılığının nedenlerine empati eksikliğinden dolayı bir türlü inilemiyordu. Film düşünsel olarak güzel kurgulanmış olsa bile duygusal boyutu eksikti. Almanya’da izlediğim tiyatro oyunlarından da bunun gibi bir sürü örnek getirebilirim.

Bizde izlediğim *Nihayet Makamı* gibi oyunlarda hem empatinin yoğun olduğunu hem de iyi bir dramaturjik kurguyla beslendiğini görüyoruz.

Eylem Ejder: Bu oyunda beni en çok çarpan ve düşündürten şey aynı anda “tanıdık ile başka”, “pişmanlık ile telafi”, “acı ile teselli”, “yenilgi ile başarı” arasında mekik dokuyan gelgitli,

dönüşümlü bir deneyimi sunmasıydı. Bir tarafta tam da gündelik yaşamımızı yeterince işgal eden o boğucu siyasi tavrıdan, hani o ikili, kutuplaşmış, tepeden bakan dilden ve tavrıdan kaçıp tiyatrodaki teselli ararken bir benzerine oyunda yakalanmanın, üstelik bu boğuntunun yüzyıl öncesinden bize kalan bir miras olduğu gerçeğiyle tekrar yüzleşmenin hezimetini vardı. Diğer tarafta ise o küskünlüğün, yenilginin içinde sadece oyunun karakterleri Şehvar (Gülhan Kadim) ve Sabriye'yi (Ayşegül Uraz) değil beni de çıkararak, bize “başka bir dünya mümkün” diyen bir serinliği vardı oyunun. Baştan sona, müzikten sahne dekoruna, oyunculuğa, afiştaki kuş ile fare arası o imgeye kadar her şeyin bu dönüşümlü, dönüştürücü estetiğin güçlü bir parçası olduğunu farketmiştim.⁴

Zehra İpşiroğlu: Hayaller ve gerçekler bu oyunda olduğu gibi iç içe girince zaman, mekân, geçmiş ve şimdi her şey birbirine karışıyor. O kadar ki neyin hayal neyin gerçek olduğunu anlamakta zorlanıyoruz. Oyun gerçeği iç daraltıcı, yarı karanlık, kapalı bir mekânda geçiyor ama anlatılanlar, kişiler arasındaki ilişkiler ya da iç dünyalarının dalgalanmaları bizi farklı zamanlara ve mekânlara taşıyor. Bu da bence oyuna farklı bir derinlik katıyor.

Hayaller, çağırışlar izleyiciye de geniş bir özgürlük alanı tanıyor. İzleyici kendi birikimine ve yaşam deneyimine göre oyundaki duygusalıktan etkilenebilir, sözgelimi kendini tam olarak yaşamamış aşk öyküsüne kaptırabilir, bilinçaltının derinliklerine inebilir, sanatın ve şiirin birleştirici gücünü deneyimleyebilir ya da bizim burada denediğimiz gibi oyunun farklı katmanlarını anlamak uğraşına girebilir. Aslında sizler haklısınız oyun tipik bir melodram değil, ama melodram özelliklerini de içinde fazlasıyla barındırıyor. Ancak alımlama sürecinde sadece duygusal anlarda odaklanırsak oyunun diğer katmanlarını göz ardı etmiş oluruz, bu da bir gerçek. Şunu söylemek istiyorum bazı oyunlar vardır ki oyunun akışı izleyiciyi belli bir doğrultuda düşündürmeye yönlendirir. Sözgelimi radyumdan zehirlenen işçi kızların öykülerinin anlatıldığı Laçın Ceylan'ın sahnelediği *Bir Peri Masalı*, *Radyum Kızları* böyle bir öyküydü. Olayların nasıl gelişeceğini önceden tahmin edebiliyordunuz, dramatik bir akış ve kronolojik bir gelişim içinde tekyönlü bir kurgusu vardı. Bu oyunun özelliği bence bundan kaçınması. Farklı alımlamalara yol açmasının nedeni de bu olmalı. Ancak ben bu duruşla ilgili bir değerlendirme yapmıyorum, sonuçta bu yönetmenin ve ekibin seçimi. Değerlendirdiğim sadece oyunun dramaturjik kurgusu ve sergilenişi, bunu oyunculuktan sahne tasarımına ve müziğe değin çok başarılı buluyorum. Çünkü sahnedeki bütün öğeler birbiriyle doğal bir akış içinde bütünleşiyor, kısaca hiçbir fazlalık ya da zorlama yok.

Tijen Savaşkan: Mekân ve zaman kavramının sahnede nasıl kurgulandığı çok önemli. Çünkü özellikle kadın oyunlarında kronolojiden kopuşla birlikte doğal olarak mekânlarda da bir atlama söz konusu. Bu da başka bir bakışa ve yoruma imkân tanıyor. Kronolojik, çizgisel zamana karşı kadın zamanı dendiğinde Julia Kristeva'nın feminist analizlere ilişkin olarak önerdiği üç farklı zamandan söz etmek belki anlamlı olabilir.⁵ Kristeva'nın kadının marjinal konumundan yola çıkarak formüle ettiği bu üç farklı kadın zamanı tanımından ilki kadının tarihin kronolojik, çizgisel zamanı içinde tanınabileceği ve varolabileceği bir yer alabilme savaşımı (Halide Edip, Zabel Yesayan, Şair Nigar), ikincisi geçmişte kültür tarafından sessiz ve dilsiz bırakılmış öznel deneyimlerini keşfedebilmek için bu kronolojik zamanın reddedilmesinin zorunluluğu (çünkü kadının gerçek deneyimleri kronolojik zamanı koşullayan resmi tarih içinde yok oluyor ya da yok ediliyor) ve son olarak, bu ikisinin sentezi biçimindedir. Bu oyunda da genel olarak çizgisel zamanın reddiyle birlikte bu üç zamanı sahnede izlememiz ve üzerine düşünmemiz mümkün. Özellikle fayton sahnesiyle en üst düzeye ulaşan bu özel kadın zamanları gerçekten de oyuna bambaşka bir yorum alanı katıyor. Şehvar'ın (Şair Nigar) sahnede resmi tarih içindeki yok oluş, unutulmuş öyküsü, ölüme yaklaştığı kronolojik zamanı ve mekânı temsil ederken, Sabriye'nin gelmesiyle birlikte kopan bu çizgisellik, hayal kurgusu içinde geri dönüşlerle tüm geçmişi tekrar önümüze sererek oradaki ilişkileri ve resmi tarih dışında Şehvar'ın duygusal, düşünsel dünyasını, kadın deneyimlerini ve ardındaki eril dizge ve sınıfsal bağlamları eleştirel gözle değerlendirmemize imkân tanıyor. Fayton sahneleri ise birdenbire ortaya çıkarak ve tüm zaman ve mekânları sabote ederek aslında yeniden hem resmi tarih kurgusu hem de bireysel olanın senteziyle yepyeni bir kadın zamanını müjdeliyor. Şairin şiirlerinin bestelerle anlam kazandığı ve görünür olduğu, bireysel alandaki aşkın duygunun bir ilişkideki tüm sembolik değerleri parçaladığı ve kadınların bütünlediği ve kendilerini sonuna dek gizlemeden temsil edebildiği bir zamanı bize gösteriyor. Belki uç bir yorum olacak ama tüm sahnede kapalı ev mekânının kasveti ve boğuntusuna karşın fayton, bir yolda olma ve kamusal alanda hareket imkânıyla mobil bir mekân olarak kadınların sadece zamanını değil mekânını da değiştiren ve ferahlatan bir anlam yaratıyor. Kamusal alanda üretebilen, görünür, kendini var edebilmiş kadınların ev dışı ve sembolik yol mekânı olarak.

Handan Salta: İki kadın arasında gerginlik üzerine kurulmuş eşitsiz bir ilişki olması benim de canımı acıttı, hatta tıpkı Eylem'in de sözünü ettiği gibi çok fazla şeyin değişmediğini gözlemlemek kalp kırıcıydı. Bu iletişimin imkânsızlığına odaklanarak ilerleyen metin tam o noktada seyirciye başka bir kapı açtı. O günlerden buraya kadar süregelen dışlama ve ötekileştirme pratiklerini boşa çıkaran, neleri kaybettiğimize dair sert bir mesaj veren oyun geçmişten alınması gereken dersi metnin içine yerleştiriyordu. Bir gün her şey için çok geç olabilirdi, değerini yanlış tartmak insan

hayatında onulmaz hasarlar yaratabilirdi. Geçmişle bugünü paralel kurguda görmek aynı zamanda Tijen'in de işaret ettiği bir başka zaman algısını gerektiriyordu. Arapçadaki tefekkür ile tezekkür arasındaki farkı lineer ve döngüsel düşünme pratikleriyle karşılaştırabiliriz. Fikir kökünden türeyen ve düşünme anlamına gelen tefekkürle zikir kökünden türeyip adını anma, hatırlama anlamına gelen tezekkür kavramları masal dinleyerek büyümüş insanlara çok da yabancı değil aslında. Olan biten üzerine (ve geçmişe dönük olarak) anlatılan masalların da sonunda çıkarılacak bir ders hep bulunur. Bu anlamda *Nihayet Makamı*'ni masaldan ayıran şey alınacak ders konusunda seyircinin özgür bırakılması bence. Zamanın gelgitlerle ele alınışı geçmiş bugün karşılaştırmasını yapmanın yanı sıra bugünün izleyicisine geçmişi bugünle okuyabilme imkânı sağlıyor. Şehvar ve Sabriye'nin günümüzdeki karşılıklarını gördükten sonra birbirini dışlamayan ilişkiler içinde olmayı seçmek, seçenleri örnek almak, en azından bu konuda düşünmeye açılmak gibi tutumlar almak mümkün. Aşırı hızlı geçen bir zamanda yaşayıp imgelerin, olayların, fikirlerin hayatımızda resmi geçit yaptığını edilgen bir biçimde izlerken geçmişe dönmeyi başarmak çok da sık karşılaştığımız bir pratik olamıyor. *Contemplation* veya tezekkür kelimeleriyle karşılayabileceğimiz bu durup düşünme pratiği hayatın her alanında elzemken bu kadar görmezden gelinmesi de tesadüf olmasa gerek. Durup düşünmenin yavaşlatan, geri bıraktıran gibi etiketlerle itibar kaybetmesi kendimizle ilgili birçok şeyi gözden kaçırmamıza neden oluyor. Yine Tijen'in kronolojik zaman eleştirisine dönecek olursam Şehvar ve Sabriye'nin geçmişin o diliminde yaratılmasını ve bize o zamandan seslenmelerini bugüne bakmanın ancak zamanı bükerek mümkün olduğunu söylerim. Bükülen bu zaman hem kendi kahramanlarını hem de kendi mekânını yaratıp kadın hikâyelerini yeniden yazabilir. Zira bu oyun için zamanı bükün yazar, aslında Sabriye'nin o kadar acıyı boşuna yaşamadığını fısıldıyor seyirciye. Sabriye'nin kendisiyle savaşı, diyalogu yıllar sonra da olsa gerçekleşiyor, Sabriye kendisini hem kendi gözünde hem de seyircinin gözünde temize çekiyor. Yıllar sonra gelen bu hesaplama ve kendini olumlama yaşanan her şeyin bedeli kadar anlamı da olduğunun altını çizerken bir kadın hikâyesinin daha tarihin belirsiz bir noktasında kaybolmasına izin vermiyor.

Eylem Ejder: Söylediğin hiç uç bir yorum değil Tijen, aksine oldukça yaratıcı. Senin “yolda olma” metofurunu Handan “bükülen zaman” ile açıklıyor. Her ikisi de aslında seyir halinde olmayı, oyunun ana güzergahından birden sapılan patikaları, keşfedilen ve keşfedilecek yeni imkânları da tanımlıyor. Küçük bir ek yapmak istiyorum. Bu “ferahlamayı” artıran bir şey daha var oyunda, o da oyun içinde oyunlar, tiyatral öğeler. Sabriye'nin komşu kadını, Necip Bey'i ve alacaklıları, zerzevatçıları taklidiyle Şehvar'ı neşelendirme çabası. Bu tiyatral öğeler için ne diyorsun Tijen?

Tijen Savaşkan: Senin eğlendirici bulduğun bu temsiliyetler aslında sembolik olanı taklit ederek, komikleştirerek seyircinin gözünde eleştirel bir bakış da oluşturuyor. Böylece bir yandan söylediğin rahatlamayı sağlarken bir yandan da farkındalığımızı arttıran bir etkiye sahip. Temsil iki yanlı çalışıyor burada. Toplumdaki sembolik temsiliyeti taklit ettiğinde sembolik olanın anlamı da parçalanıyor ve gülme yoluyla alt üst oluyor. Böylece tüm bu ilişkilere ve konumlara dışarıdan da bakma şansımız oluyor.

Bu arada feminist tiyatrodaki sembolik ve semiotik iki karşıt kavram. Dil öncesi yani annenin diline semiotik deniyor. Burada dil yani eril dil henüz öğrenilmediği için başka bir anlam bir bütünsellik söz konusu, dil sonrası dönem ise kültürün dil yoluyla öğrenildiği eril dil ve dönem; ki burada tüm ayrımların, ikili karşıtlıkların, konumların, sınıfların vb. temsil edildiği sembolik bir anlam düzeni mevcut. Otorite, hiyerarşi vb. hep sembolik olarak üretilmiş bu düzenin parçası. Konu uzun ama sembolüğün parçalanması dediğim buradan kaynaklanıyor.

Eylem Ejder: O sahneler ilk bakışta eğlenceli ama orada başka şey, bir hüznün var gibi. Sabriye “sizin yerinize kalbinizi taşıyım” diyecek kadar fedakâr, kendi mutsuzluğu pahasına Şehvar’ın yüzünü güldürmeye çalışan bir idealist. Oysa kılıktan kılığa girdiği o sahnelerde döneme dair toplumsal-siyasal unsurlar, senin dediğin gibi sembolik alanın temsiliyetleri kadar bir başka şey daha açığa çıkıyor gibi geliyor bana. Şehvar’ın hayatında kendi yokluğunun yarattığı en ufak bir izi görmeye çalışan, bununla teselli olacak Sabriye’nin acısı. Nedense Sabriye’nin rolden role girerek oyunun tiyatral dozunu arttırdığı bu sahneyi her hatırlayışımında bir başka kadını anımsıyorum: İbsen’in Nora’sı ve onun tarantella dansını. Nora’nın güzelliğini, dansını sergileyerek bakışları üzerine çekmesi böylece tiyatralleşmesi gibi Ayşegül Uraz’ın oyunculuğuyla Sabriye de kendisine bakıldığının farkında dışa dönük bir oyunbaza dönüşüyordu. Gelgelelim, o sahnede aklı şantaj mektuplarında olan Nora bir o kadar da korkularıyla içine kapanmış, kendinden geçmişti. Sabriye de benzer şekilde tüm bu oyunsulukların ardında ya gerçekten Şehvar onun yokluğunu hiç hissetmiyorsa, ya Necip’le giderse, ya ölüme terk ettiği için Şehvar onu hiç affetmediyse diye hüznleniyordu.

Şunu da görmezden gelmeyelim. Buradaki tek çaba Sabriye’nin değil. İki kadın arasında dikkate değer bir dayanışma var. Şehvar da Sabriye’ye yardımcı oluyor. (“Sen affet kendini. Hâlâ vaktin varken kendini affet, beni affet. Bugün elinde ne kaldıysa onu sev Sabriye. Dışınla, tırnağınla kurduğun hayatı sev. Maziye sevmeyi bırak”). Şehvar’ın acıları kadar Sabriye’nin de acısı var. İkisi birden geçmişte yarım kalmış o “şeyi” tamamlamaya, telafi etmeye çalışıyor. Bu bağlamda oyundaki en can alıcı repliği, Şehvar’ın Sabriye’ye söylediği şeyi tekrar hatırlayalım istiyorum:

“Senin hatan uçursaydın şarkılarını, kim sana dedi kalbinde zapt et diye”. Burada söylenen ne, kime söyleniyor? Sabriye neyi telafi etmeye çalışıyor? Son günlerinde Şehvar’ı yalnız bırakmış olmanın acısını mı? Şarkılarını uçurmayıp, bir fare gibi köşe diplerine hapsedmenin pişmanlığını mı, yoksa aşkını yaşayamamanın acısını mı? Bunlardan birini ya da hepsini yapamamış olmak gerçekten o dönemde, toplumun zorlukları, engelleri ve kendi seçimleri arasında sıkışıp kalarak nihayet bir bağımsızlık savaşçısına dönüşen Sabriye’nin “kişisel hatası” mıydı? Gerçekten telafisi mümkün müydü tüm bunların? Sabriye için “maziye sevmeyi bırakmanın” bir yolu var mıydı? Üstelik oyun sonunda bunun hayali bir karşılaşma olduğunu öğrenmek her şeyi boşa mı çıkarıyordu? Ne kalmıştı geriye?

Handan Salta: Yukarıda da söylediğim gibi Sabriye’nin yaşadıkları tam da bu anlatılanlar sebebiyle değer kazanıyor. Sabriye’nin bu hesaplaşmayı yapabilmesi için kocasını, kardeşlerini savaşta kaybetmesi, kendisinin de savaşta aktif rol alarak kamusal alana çıkması, babaanne olup yaşlanması gerekse de artık kalbindeki sözleri diline getirip bizlere nihayet duyuruyor. Gördüğü sınıfsal ayrımcılık, hayranlığının nesnesi tarafından uğratıldığı hüsrana, bestelerini gün ışığına çıkaramamış olmanın hüznü, yüzleşmesi o kadar da kolay meseleler değil. Bünyenin zayıflığına bağlı olarak her biri tek başına bir ömrü karartacak dertlerin hepsini birden yüklenmiş olan Sabriye sessiz kahramanlardan. “Ben şu hayatta neler neler çektim” sızlanmasıyla günlerini geçiren Şehvar’ın karşısında kendisini konumlandığı an zaten kuvvetinin farkına varmış. Duygusal olarak kendisini şekillendiren konak yaşamından sağ çıkabildiği için güçlenen Sabriye artık devletten düşmüş o konağa geri döndüğünde oyunun kurallarını belirleme iradesine sahip. Şehvar’ın bedenen orada olup olmamasından bağımsız olarak Sabriye, söyleyeceği sözleri biriktirmiş, demlemiş, zihninde bir bütünlük oluşturmuş halde konağa geri dönüyor. Hesaplaşmak için döndüğü bu konakta onu ilgilendiren ise Şehvar’dan ziyade kendisi, yukarıda belirtilen travmalar kadar kalbini sızlatan bir diğer mesele ise Şehvar’ı ihmal etmenin verdiği suçluluk duygusu; nihayet onunla da hesaplaşıp evden arınmış halde çıkıyor. O arınmışlıkla seyirciyi de ağlatıp arındırıyor, dolayısıyla o kendi kendine içini dökerken (*feminist seyir köşesinde bunu söylemek lazım- tarihini yeniden yazıyor!*) seyirciye içinde kalmış yarım hikâyelerini hatırlatıyor, yüreğinin teline dokunuyor. İnaniyorum ki seyircilerden çoğu bu türden hesaplaşmaları bu samimiyet ve gönül açıklığıyla hiçbir zaman yapmamış olduklarına içlerini çeke çeke ağladılar -en azından benim olduğum gece böyle olmuştu. Eylemcim tam da bu noktada söyleşinin başında sorduğün soruya cevap vermek istiyorum. Yüzleşmelerden kaçınmak, giderek daha çok hafızasızlaşmak, bilmezden-görmezden gelmek, değil başkalarının acısına kendi acısına duyarsızlaşmak belki de üstümüzde dolanan en büyük lanet, belki de bu yüzden sahnelerimizde sık sık geçmişe bakan oyunlarla karşılaşırız. Metodolojisinin geçerliliği konusunda hala

şüphelerim olmasına rağmen bu çabayı saygıdeğer bulduğumu söylemeliyim. Katmerli ezildikleri için geçmişle hesaplaşan kadınları ve tüm ötekileştirilmişleri sahnede görmek bu anlamda iki kat önem kazanıyor. Ötekileştirilenlerin bu durumu kabul etmesi, kendilerine bir ötekileştirme nesnesi bulmak konusunda bu kadar cengaver olmasını her gün dehşetle izlediğimiz bir zamanda yaşarken geçmişten ders almaya çağırmanın sağduyusunu bir kez daha takdir ediyorum.

Eylem Ejder: Çok doğru söyledin Handan. Bu sohbet sayesinde fark ettiğim şu oldu: Oyun bir içe kapanmayla başlıyor, açılıyor ve tekrar ama başka bir içe kapanmayla bitiyor. Oyun başladığında kendimi bir denizin dibindeymişiz gibi hissetmişim. Konağın eskiliği, köhneliğine karşı o beyaz tüller arasında, içeride saklı, üstü örtülü bir şey vardı. Kabuğunda saklanan, ölmek üzere olan Şehvar (inci tanesi demek). Onu sabır, fedakârlık, düşüncelilikle açığa çıkaracak olan da Sabriye'ydi. Kapanmayla başlıyor, açılıyor ve Şehvar'ın ölümüyle, hatta bunun hayali bir karşılaşma olduğunu öğrenmemizle yeniden kapanıyor ve başa döneceğini hissettiriyordu oyun. Çünkü Sabriye telafisi mümkün olamayan bir kaybı tamamlamaya çalışıyordu. Bu yüzden durmaksızın hep başa, eksik kaldığı an'a dönmeye yazgılı bölünmüş bir belleğin oyunuydu bu. Bölünmüştü, çünkü bir parçası geçmişe (eksilene ve bıraktığı hüznü), bir parçası şimdiye (telafi ve yenilgiye) ve diğer parçası geleceğe (yeniden başlamaya ve umuda) fırlatılmıştı.

Tijen Savaşkan: Evet söylediklerinize katılıyorum ama Sabriye'nin konumunu ben biraz daha genellemek istiyorum. Onun yaşamında Eylem'in geçmiş (eksilen ve bıraktığı hüznü), bugün (telafi ve yenilgi) ve gelecek (yeniden başlama ve umut) diye ifade ettiklerini ben kadın zamanları ve bu zamanları birleştirme, bir ömrü temsil eden tüm bir zaman içinde kendini tamamlama çabası olarak görüyorum. Ama burada Türkiyeli kadınların birey ve cins olarak kendileri olma ya da hak arama sürecinde yani kadın mücadelesinde batıdan farklı olarak başka bir izlek daha görüyorum ki bu oyunda da bu çıkarımım beni yanıltmıyor. Bu topraklarda kadınlar 19. yüzyıldan itibaren ne kadar bilinçli ve mücadele alanlarının farkında olsalar da son kertede toplumcu düşüncenin yararına bireyselliklerinden, yani kendilerinden, kendi kazanımlarından kısaca her türlü yaşamlarından neredeyse bilinçli olarak vazgeçiyorlar. Sağlam bir devlet geleneği olan bu topraklarda, özellikle emperyalizme karşı Cumhuriyet'in kuruluş mücadelesi içinde kadınlar büyük bir inançla bu mücadelede en ön saflarda yer alıyor, Halide Edip örneğin. Şimdilerde feminist olarak da tanımlayacağımız bu kadın daha sonraları devletin kurulma sürecinden tamamen dışlanmış, hatta "Amerikan mandacısı" olarak suçlanmış, resmi tarih içinde gerçek yerini hiçbir zaman alamamıştır. Yeni devlet için bireysel hayatından vazgeçerek mücadele eden bu kadın, sonrasında sessizliği tercih etmiştir. Selim İleri'nin *Allahısmaırladık Cumhuriyet* adlı oyunu bu bağlamda dört farklı kadının (Halide, Latife, Afife ve Fikriye) benzer biçimde

bireyselliklerinden, aşklarından, ideallerinden ve tutkularından vazgeçmelerini ve yeni devletin kurulma sürecindeki fedakârlıklarını, gerektiğinde geri çekilmelerini, sessizliklerini ve yok oluşlarını anlatır.⁶ Yani toplumcu bakış açısı her şeyin önündedir ve bireysel hayatların feda edilmeye değer görüldüğü bir idealdir.

Burada geriye dönüp senin “Sabriye oyun boyunca neyi telafi etmeye çalışıyor?” sorularına gelirsek, “Sabriye son günlerinde Şehvar’ı yalnız bırakmış olmanın acısını, şarkılarını uçurmayıp, bir fare gibi köşe diplerine hapsetmenin pişmanlığını ya da aşkını yaşayamamanın acısını” telafi etmeye çalışmıyor sadece bu yoldaki kayıpları, fedakârlıkları ve belki kazanıma dönüşecek deneyimleri kaydetmeye, belleğe dönüştürmeye çalışıyor. Aslında senin de fark ettiğin gibi o da toplumcu bağlamda bir seçim yapmış ve bilerek özel hayatından vazgeçmiş ve bir bağımsızlık savaşçısı, bir komitacı olmayı seçmiştir. Bu nedenle önünde böyle bir ideal ve savaş varken bence kişisel olan her şeyi bile isteye ardında bırakmış görünüyor. Tıpkı diğer söz ettiğim kadınlar gibi. Tabii ki o da bu seçimine karşı resmi tarih içinde görünmez olan, adı bile anılmayacak komitacı kadınlardan sadece biri olacak. Şehvar ise kamusal anlamda gidene temsil eden geleni kabullenmeyen konumda olmasına karşın Sabriye’nin kadın olarak öyle bırakıp gidemeyeceği başka bir gerçekliğini temsil ediyor. Kadınlığını, üretkenliğinin kaynağını, kişisel olan her türlü deneyimini vb. Geri dönüş bu nedenle anlamlı. Ancak ülkemizde sahnelerde de görüldüğü gibi kadın hareketi toplumcu bakış açısından asla kopamayacak çünkü bu topraklarda önünde her zaman mücadele edecek çok daha “önemli” ve yaşamsal sorunlar olacak gibi görünüyor. Özellikle baskı dönemlerinde ki bunlar neredeyse hiç bitmiyor, kadınlar hep ön saflarda. Savaşa karşı, şiddete karşı, faşizme karşı, özgürlük için hak hukuk ihlallerinde kadınları hep önlerde görüyoruz. Bu baskılar kadının daha bireysel, duygusal, cinsel sorunlarını gölgede bırakacak kadar yaşam alanlarının yok etmeye yönelik. Ancak Cumhuriyet dönemindeki örnekler gibi kurtuluş mücadelesi içinde tümüyle bir adayış yerine kadın kahramanlar nelerden feragat ettiklerini, tüm kayıplarını ve bunların nedenlerini de bir sahnede göstermeden yola devam etmeyi sindiremeyecek konumdalar. İşte tam da bu nedenle tiyatromuz özellikle de kadın oyunları bağlamında sürekli olarak geçmişe giderek bu farkındalığı yeniden ve yeniden geçmişte rol modeli olabilecek kadınlar ve özel zamanlar üzerinden irdeleyip duruyor. Bu bazen bir sınıf ve kültür farkını aşmada yardımcı olacak aşkın bir duyguyla (kadın aşkı), bazen toplumcu bir mücadele içinde ama bireysel dayanışmalarla, bazen kaybeden olarak karşılıklı empati ve kolektif kadın bilinciyle gerçekleşiyor. Seyrettiğimiz imkânlar ve olasılıklar sahnede geçmişe ilaç şimdide de model olmaya çalışırken, bir yandan da ülkemizde feminist dramaturjilerin yolunu belirliyor. *Nihayet Makamı* bir yanıyla ilk kez genel kadın başlığından çok, özel durumları irdeleyen ve dünyada çoktan epey yol almış olan üçüncü dalga feminizme (siyah, lezbiyen, emekçi vb.) iki kadın

arasındaki aşk izleğiyle göz kırparken, diğer yandan toplumsal bağlamıyla bu aşkın kendisini öne çıkartmadan bambaşka imkânlarla araç olabilecek bir unsur olarak kullanıyor. Oyunda kadınlar arasındaki bu aşk bu bağlamıyla bambaşka bir estetiğe ve anlama sahip. Yani sınıf ve kültür farkını aşmada sadece bir yol bu aşk. Bunun sağlamasını yapmak için hemen başka bir oyuna gönderme yaparak bu bölümü kapatmak istiyorum. Ebru Nihan Celkan'ın yazdığı *Benimle Gelir misin?* bu sezon üçüncü dalga feminizmi temsil eden, yani sahnede iki kadının aşkını fiziksel olarak da gösteren ikinci oyundu. Ancak bunun da ardında toplumsal hayatımızın son yıllarda en önemli mücadele alanı olan Gezi Direnişi'ne bağlı olarak ortaya çıkışı bizdeki üçüncü dalga feminizmin bile ancak toplumcu bağlamda yaşanabileceğinin kanıtı gibiydi. Yine bir baskı dönemi ve şiddetle yok edilmeye çalışılan Gezi ruhu bu oyunun ard alanı. Gezi Direnişi sırasında tanışan, biri Alman, alternatif iki genç kadının aşkı Gezi atmosferi içinde filizlenmiş ve sonrasında bu ilişki Berlin'de birlikte yaşama kararına karşın Türkiyeli kadının kendini ülkesinin toplumsal dinamiklerinden izole edememesi nedeniyle bir ilişkiye dönüşmemiş ve ülkesine geri dönüşüyle bireysel olanı feda etmesiyle sonuçlanmıştı. Tıpkı diğer oyunlardaki gibi. Bilinçli bir seçim, bir vazgeçiş durumu. Bence bu iki oyun bile ülkemizde kadın oyunlarına, geçmişin anlamına ve yeni feminist dramaturjilere hangi pencereden bakmamız gerektiğinin kanıtı gibi.

Zehra İpşiroğlu: Feminist tiyatrodaki oyun içinde oyun sahnelerinin farklı işlevleri olabilir. Eylem, *Nihayet Makamı*'ndaki oyun içinde oyun sahnelerine psikolojik bir açıklama getirirken Tijen eril kodlamalar üzerinde duruyor. İkisi de geçerli tabii ki ama oyun içinde oyun sahneleri eril sistemi Brecht'in deyişiyle 'yabancılaştırıyorsa' çok düşündürücü bir mizah anlayışı ortaya çıkıyor ki bunu özellikle çok sevdiğimi söylemeliyim. Çünkü yadırgatma ya da yabancılaştırma yoluyla sıradan, doğal, bildik olan bir şeyin hiç de sıradan olmadığını görmeye başlıyoruz.

Kendi oyunlarımdan bir örnek getirecek olursam, oyunun başkişisi olan Lena oyun içinde oyun sahnelerinde zaman zaman varoş diliyle konuşarak erkekleri taklit eder, onların o maço söylemlerini alaylama yoluyla yeniden canlandırır. Bu sahnelerin altının çizilerek vurgulanması mizah yoluyla eril sisteme eleştirel bir bakışın getirilmesini sağlayacaktı. Ama bunun Ayla Algan'ın da (Bakırköy Belediye Tiyatrosu), Ayşen İnci'nin de (Sivas Devlet Tiyatrosu) sahne yorumlarında da yeterince çıkarmadıklarını düşünüyorum.⁷ Kim bilir belki de otosansür devreye giriyordu. Çünkü biz kadınlar da eril sistemi büyük oranda öylesine içselleştirmişiz ki sorgulamakta zorlanıyoruz. Aynı şey diğer oyunlarım, sözgelimi Berna Laçın'ın oynayacağı *Hayal Satıcısı* oyunum için de geçerli ama tabii yönetmenin de oyuncunun da bunun bilincinde olmaları ve ona göre bir dramaturji çalışmasına yönelmeleri gerekiyor. Yoksa oyun içinde oyun sahneleri ya bütünüyle güme gider ya da biçimsel öğeler olarak havada kalır.

Başka bir örnek vereyim: Çok sevilen *Antabus* oyununu görmedim ama okudum, o oyunda da böyle bir mizah var ama okuduğum metinde yine de zaman zaman yapay ve abartılı kalıyordu. Mizahın dozunda ve doğru kullanılması önemli tabii. Geçenlerde Bonn Schauspielhaus'da izlediğim *Horror Evi* oyununda (Yönetmen: Volker Lösch) tiyatrodaki toplumsal cinsiyet teması gündeme geliyordu. Oyun içinde oyun biçiminde kurgulanan oyunda oyuncular tiyatro tarihindeki Elektra, Antigone, Lulu gibi büyük kadın karakterlerini canlandırırken, iç oyunun erkek yönetmeni her sahnelenen kadın figüründe eril kodları görmek istiyor, görmeyince de hiyerarşik konumunu kötüye kullanarak özellikle kadın oyunculara inanılmaz baskılar yapıyordu. Böylece oyun içinde oyun sahneleri izleyiciyi iki yönde düşündürüyordu: 1.Tarihte neden bütün kadın figürleri erkeklerin elinde birer nesne, daha da kötüsü kurban olarak gösteriliyor? 2. Öte yandan bu kurban kadınlar neden hep eril kodlamalar içine kilitlenerek yorumlanıyor? Gördüğümüz gibi oyun içinde oyun sahnelerinin çok farklı bir boyutu var *Horror Evi* oyununda. Açıkça tiyatrodaki kadını kadının ruhunun derinliklerine inen psikolojik çözümlerden çok, eril sistemi deşifre eden, böylece kafamızdaki kalıpları sorgulayan oyunlar çok daha heyecanlandırıyor.

Çok basit bir soru sormak istiyorum: Bu oyunda eşitlikçi bir duruşun özlemi sezilse bile bir efendi-üşak ilişkisi söz konusu, yani toplumsal sınıf farkı ilişkileri belirliyor. Oyunu iki erkek ya da bir kadın bir erkek arasında geçirecek, sözcüğüne erkek şair kadın hizmetkâr olsa ilişkiler, hayaller çok mu farklı gelişirdi sizce? Yaşanmamışlık, yarım kalmışlık, pişmanlık sadece kadınlara özgü bir duruş mu? Oyun toplumsal cinsiyet açısından tipik bir kadın duyarlılığını mı sergiliyor? Acaba bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Handan Salta: İki kadın arasında yaşanamayan, yarım kalan romansın seyirci üzerinde bu kadar etkili olması uzlaşmaz, yan yana var olamaz görülenlerin birlikteliğinden kaynaklanıyor bence. İki kadının birlikteliği sınıfsal engelleri de aşan bir tepkiyle karşılanacağı korkusuyla iki kişinin kalbinde saklı kalmış görünmekte. Sadece köle-efendi ilişkisi veya sınıf farkına rağmen yeşeren romans hikâyeleri Yeşilçam dahil defalarca karşılaştığımız bir motif. Oysa Şehvar'la Sabriye'nin yakınlaşmasının bu kadar ürkekçe gizlenmesi, sahip çıkılmayan bir suç gibi görmezden gelinmesinin ardında kahramanların kadın olmasının önemli bir payı var. Eşcinselliğin erkekler arasındaki formunun tarihte norm olarak yaşandığını bilmemize rağmen kadınlar arasındaki formunun tarihte arayıp bulunması ve dillendirilebilmesi için feminist hareketin gelişmesini beklemek zorunda kaldığımızı hesaba katarsak hikâyenin kadınların varlık alanını konu edindiğini söyleyebiliriz.

Tijen Savaşkan: Handan'a hak vermeme karşın başka bir yerden de bakılabilir diye düşünüyorum. Bizim gibi toplumlarda sınıf meselesinin biraz daha farklı yaşandığını kabul etmek de gerek. Özellikle de oyunun geçtiği bu konakta fakir kızların belki de daha çok besleme statüsünde boğaz tokluğuna çalıştırılması ama uygun biri olduğunda çeyizi de verilerek evlendirilmesi daha farklı bir emek sömürüsü. Sonuçta burada sınıf bilincinden ve farkındalığından biraz uzak bir ilişki modeli var. Minnet duygusunun öne çıktığı bir durum. Tabii eğer zengin taraf erkek olursa konağın oğluya besleme ya da çalışanlar arasında aşk olmasa bile bir çeşit duygusal ilişki de mümkün olabilirdi. Platonik kalan ya da doğrudan cinsel boyutta olabilecek bir şeyler yaşanabilirdi. Tabii ki bunlar hemen örtülebilir ve asla bu ilişki resmileşmezdi. Ama tarafların ikisi de kadın olursa durum çok farklı. Yani sınıf farkındalığından çok bu ilişkide bir hayranlık, minnet vb. öne çıkıyor. Bu farkındalık yine daha önce söz ettiğim gibi eskinin gidişi ve yeni devletin kuruluşunda bu iki farklı sınıfın aldığı konumla, Sabriye'nin daha avantajlı duruma geçmesini ve bir komitacı olarak emekçi sınıfın yeni devletin kuruluşundaki katkısını da görünür kılıyor. Böylece dengeler tamamen ters yüz oluyor ve aristokrasinin yok oluşuyla, yeni gelenin gücü geçmişteki gizli aşkı da ortaya çıkarabiliyor bence. Bir de tabii Sabriye'nin bu aşkı bestelerle yaşaması, onun bu yeteneği, aradaki kültürel uçurumu da biraz yok ediyor. Hayran olunan, minnet duyulan bu şair abla ve karşılıklı örtülen bu duygulara karşın, oyunun sonunda Sabriye, geçmişteki bu tutkuya, biraz acıma ve merhametle dolu bir aşkla veda ediyor. Kırık ama asla ezik değil.

Eylem Ejder: “Yaşanmamışlık, yarım kalmışlık, pişmanlık sadece kadınlara özgü bir durum mu” bilemiyorum. Çok uzağa gitmeden sadece Türkiye tiyatro tarihinden örneklere baktığımızda bu duygunun esiri olmuş, geçmişe takılı, “neden, neden” diye soran ve nihayetinde intihara ya da deliliğe doğru koşan erkek karakterleri hatırlıyorum. Örneğin *Bir Adam Yaratmak*'ın Hamletvari karakteri Hüsrev gibi. *Nihayet Makamı* ve diğer pek çok oyunda tartışmaya değer şey bu pişmanlık, kırıklık, yarım kalmışlığın bir sanat eserine ve eyleme dönüşüyor olması, dahası bunu kadınların yapıyor olması. Gerek gündelik yaşamımda gerek izlediğim oyunlarda hissettiğim şey kadınların pişmanlık, yarımılık denen ruh çilesine gömülmek yerine onu dağıtacak yollar bulması. Bu yolların başında da sanatsal eylem geliyor. Örneğin, Sabriye sadece bir şaire, bestekâra, bir komitacıya değil, bir hikâye anlatıcısına da dönüşüyor. Bu da sanatla, tiyatroyla direnmenin muhtelif yollarını gözler önüne seriyor, tıpkı oyunların yazar ve oyuncularının, yani bugünün tiyatrocularının yaptığı gibi. Bu açıdan bu duygular zayıflığı, güçsüzlüğü, histeriyi çağrıştırdığı için değil, aksine kendisini üretici bir güce dönüştürebildiği için “*tipik bir kadın duyarlığını*” gösteriyor diyebiliriz.

Söyleşiyi son bir soruyla bitirelim istiyorum. Aslında sohbetimiz boyunca bu soruya bir şekilde cevap vermiş olabiliriz. Bugün geçmiş onca bastırılmışlığı, hıncıyla sahneye dönmüş görünüyor. Bugünün tiyatrosunda geçmişin ağırlığı ve bu ağırlığı omuzlayanların daha çok kadın karakterler olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Ne diyorsunuz kadınlar sahnede ve sahnenin yeni, alternatif tarih yazıcıları mı? Eğer öyleyse bu tarih yazımı bize nasıl bir perspektif sunacak?

Zehra İpşiroğlu: Eylem olabilir, bu konuda haklı olabilirsin. Kadınlar hep ötekileştirildikleri için ötekileştirilen diğer gruplarla sözelimi eşcinsellere, transeksüellere, yakın tarihimizde canlarına okunmuş olan azınlıklara ya da Kürtler'e karşı çok daha duyarlı olabilirler. Bu da resmi tarihten farklı bir tarih anlayışına yol açabilir.

Kadınlarda bu gizilgücün özellikle olduğuna inanıyorum ama bunun ne kadar farkındalar emin değilim. Çoğu kadın eril söylemleri içselleştirerek kariyer yapıyor, bunu biliyoruz. Vasıf Öngören *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda bunu çok çarpıcı bir biçimde göstermiyor muydu? Oyunun başkişisi Asiye çıkışsızlık içinde hayat kadını oluyor, sonunda da diğer kadınları pazarlayarak Mama'ya dönüşüyordu. (Ben de son yazdığım *Hayal Satıcısı* oyununda eril sistemin içinde diğer kadınları sömürerek yükselen bir kadının öyküsünü anlatıyorum.)

Ama bu söylediğim ötekileştirilen diğer gruplar için de söz konusu; bir eşcinsel arkadaşım geçenlerde Kürtlerle ilgili öyle şeyler söyledi ki dondum kaldım. Öyle sanıyorum ki ötekileştirilenlerin pek çoğu kabul görmek için düzene ayak uydurmak çabasındalar. Bu açıdan tiyatronun bu tür konuları gündeme getirmesi çok önemli. Öte yandan bunun sadece psikolojik düzlemde ele alınmaması, kutuplaşmayı yaratan toplumsal kodların da gündeme gelmesi önemli ki bunu *Nihayet Makamı* aşırı duygusallığına rağmen başarıyor.

Tijen Savaşkan: Bence Türkiye tiyatrosunun kadın oyunlarından öğreneceği çok şey var. Geçmiş, resmi tarih, kişisel tarih yani kısaca genel olarak zaman kavramına daha farklı bir bakış getirmeleri ve bunun sahne üzerinde gösterilme biçimleri önemli bir katkı gibi görünüyor (bunu açıklamaya çalıştığım "kadınların zamanı" tanımlamasının belki diğer marjinal, ötekileştirilmiş gruplara da ışık tutacağı gerçeğinden söz ediyorum) zamanla birlikte kaçınılmaz olarak gelen mekân kavramına sahnede getirilen çözümler ve bunların yorum alanı da anlamlı görünüyor. Ayrıca hikâye anlatma biçimlerinde kadın öykülerinin farklı anlatı teknikleri kullanarak kendilerine yeni bir dil, sahne dili ve iletişim olanağı yaratabilme çabaları da sayılabilir. Ama en önemlisi bizim gibi toplumlarda kimlik, ırk, etnisite, cinsiyet vb. tüm unsurların öncelikle toplumsal bağlamdan, sınıf gerçeği ve bilincinden kopartılmadan ortaya konulması ve özellikle otoriter devlet modeli içinde ve postmodern dünyada bulandırılan bu kavramları sınıf meselesini

ve toplumsal bakış açısını atlamadan ele alabilmekte; ki kadın oyunları çoğu zaman bunlara doğru yanıtlar bulabiliyor. *Zabel* gibi örneğin. *Nihayet Makamı* da bu yolda irdelenebilecek önemli bir oyun bence. Umalım bu tartışmalarımızın bile zaman içinde en azından eleştiri bağlamında söz ettiğin son soruya katkısı olabilsin.

¹ Feminist Seyir eleştiri grubunun bu söyleşi 4 Nisan-30 Temmuz 2019 tarihleri arasında e-posta yazışmalarıyla gerçekleştirildi. Eylem Ejder'in moderatörlüğünde yayıma hazırlandı.

² "Feminist Seyir" Eylem Ejder, Handan Salta, Tijen Savaşkan ve Zehra İpşiroğlu'nun ortak kurucusu olduğu ve birlikte ortak çalışmalar ürettiği katılımcı, kolektif bir eleştiri, yazın ve tartışma grubudur. 26 Eylül 2018 tarihinde kurulan grup adını "tiyatro ve yaşama feminist bakış" mottosundan alıyor. Çatışmalı, erkek egemen bir toplumda kadın olmanın farklı hallerini, farklı biçim ve içeriklerle tartışan oyunlarla ilgilenen Feminist Seyir oyunların feminist dönüştürücü potansiyellerini açığa çıkarmaya çabalyor.

³ Salta'nın bu oyunlar hakkındaki bir çalışması için bakınız; Handan Salta, "Tanıdık ve Saklı Kadın Hikayeleri", *Teb Oyun*, Güz 2018, Sayı 39, ss. 63-69.

⁴ Ejder'in bu estetiği tartıştığı bir çalışma için bakınız; X, "Nihayet Makamı ya da Kadınlar, Aşklar, Şarkılar Üzerine Bir Hikâye", *Mesele Dergisi*, 14 Kasım 2018. <https://mesele121.org/nihayet-makami-ya-da-kadinlar-asklar-sarkilar-uzerine-bir-hikaye>

⁵ Julia Kristeva. "Kadınların Zamanı". Çeviren: İskender Savaşır, *Defter Dergisi*, Sayı 21, s. 9-29.

⁶ Savaşkan'ın *Allahısmaırladık Cumhuriyet* oyunuyla ilgili detaylı bir incelemesi için bakınız; Tijen Savaşkan, "Allahısmaırladık Cumhuriyet Yeniden", *Teb Oyun*, Güz 2018, Sayı 39, ss. 70-77.

⁷ Oyunun iki farklı sahnelemesini karşılaştıran bir yazı için bakınız: <https://www.dirensanat.com/2018/10/17/zehra-ipsiroglu-lena-sivas/>