

OYUN İÇİNDE OYUN OYNAYAN KADINLARIN PSİKOLOJİK MOTİVASYONU: TOPLUM

Zeynep Erdal Öztopanlar^{1*+}

¹*Oyunculuk Anasanat Dalı/Tiyatro Bölümü, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye*

*Sorumlu Yazar: zzzeyneperdall@gmail.com

+Konuşmacı: zzzeyneperdall@gmail.com

Özet- Günümüz oyun yazarlarından Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun incelenen kadın oyunları -yer yer temsiliyeti kullansa da- klasik dramatik yapıyı bozan, daha çok anlatı ekseninde şekillenen oyunlardır. Kılıcıoğlu'nun kurduğu anlatı düzeninde -anlatının tabiatı gereği- iki ayrı dünyadan bahsetmek mümkündür: anlatıcının dünyası ve anlatının dünyası. Çalışma bu iki ayrı dünya arasındaki boşluktan Anne-Britt Gran'ın tanımlamasıyla, tiyatro sanatının özünü oluşturan 'teatral olan'ın neşet ettiğini iddia etmeye çalışmaktadır. Bu iddiayı, teatral olanı tanımlarken Josette Féral'in kullandığı öznenin durmak bilmeyen yersizleşmesi ve özne alanının merkezleştirilmesi tanımlamasına yaslanarak sağlamlaştırmak niyetindedir. Öznenin yersizleşmesinden kasıt, Kılıcıoğlu'nun -incelenecek- oyunlarında (kadın) oyun kişilerinin sürekli rolden role girmesidir. Böylelikle genel olarak nitelenebilecek oyun içinde oyun yapısı oluşur. Özne alanının merkezleştirilmesinden kasıt ise, rolden role giren oyun kişilerinin içinde buldukları rolü değiştirdikleri gibi, alanı da değiştiriyor oluşlarıdır. Buradan takiple artık belirli, sabit, merkezi olan bir oyun ve oyuncu alanından bahsetmek mümkün değildir. Çalışma yazarın bahsi geçen oyunların -biçimsel özelliği- teatral motivasyonunu 'teatrallik' kavramı üzerinden ve rolden role giren oyuncunun psikolojik motivasyonunu da, benlikleri şekillendiren iktidar ve biyolojik-kültürel toplum mekanizması üzerinden anlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler- Anlatı, Teatrallik, Kadın oyunları, Ali Cüneyd Kılıcıoğlu, Beden inşası

I. GİRİŞ

Belkıs Kümbetoğlu, feminizmin bir anlama ve var olma sürecine vurgu yaptığı "Feminist Yöntem ve Kadın Çalışmalarına İlişkin Bazı Sorular, Sorunlar" makalesinde Stanley'den yaptığı şu alıntıyı referans gösterir.

Feminizm sadece bir bakış açısı, bir görme biçimi, hatta bir epistemoloji, bir bilme biçimi değildir. Aynı zamanda bir ontoloji ve dünyada var olma biçimidir. (1)

Kuşkusuz bu var olma biçimi, kişinin baktığı her yerde -aslında- aradığını görmesiyle ya da aradığını görmesi için bakmasıyla kendini kurarken bir diğer yanıyla da farklı bakma biçimleriyle yeni kapılar aralayabilir. Bu makale feminizmin bahsettiği 'var olma' meselesinden güç alarak -onu bir sıçrama tahtası kabul ederek- günümüz Türkiye tiyatrosuna bakmayı öneriyor. Perspektifine, 'kadının mevcudiyeti' ve 'kadın sorunlarını' alan günümüz Türkiye tiyatrosu için üretken yazarlardan Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun **Çıplaklar Plajı**, **Miss Turkey** ve **Kocamı Gömme Töreni** oyunlarını, oyunların biçimsel varoluşlarını, -içerikte- kadının mevcudiyeti ve kadın sorunları paralelinde sorgulamaya girişiyor. Makale için Kılıcıoğlu'nu seçmemin sebebi, bir yanıyla kadın sorunsalını

masaya yatırışırken diğer yanıyla, günümüz Türkiye tiyatrosu için yeni bir var olma biçimi öneriyor olması.

II. PROBLEM

Oyun içinde oyun yapısıyla kendini kuran sonra bozan sonra tekrar kuran Kılıcıoğlu oyunları klasik dramatik yapıyı -bilinçli olarak- bozarken aslında bir bakış biçimine meydan okuyor, yeni, başka bir bakış önerme gayretine girişiyor. Oyunlarını şiddet, ayrımcılık, kapitalizmin kadın bedenine dayattığı güzellik biçimi gibi konular etrafında kuran yazar, kurduğu oyun kişilerinin rollerini sürekli bozarak ve sonra başka bir rolde onları tekrar yapılandırarak 'oyun içinde oyun'lar üretiyor. Seyircinin 'oyun' algısıyla oynayan bu durum, bir yanıyla teatral olanı sahneye tekrar çağırırken diğer yanıyla da yazarın sorunsallaştırdığı içeriği farklı bir perspektifle bakışa açmasına imkan tanıyor. Bu farklı bakışı -biçimi- anlamlandırmaya, tanımlamaya -meselenin takibi için- anlatının ve teatral olanın sahneye tekrar çağırılışı; metnin teatralligi üzerinden yaklaşılarak başlanabilir. Bu noktada makalenin 'anlatı' ve 'teatral' olarak kastettiğini etraflıca tanımlama ihtiyacı doğar zira incelenecek oyunlar biçim olarak bu kavram semsiyesi altında okunacaktır.

Dramatik yapıdaki ilk "kriz" dönemi olarak nitelenen on dokuzuncu yüzyılın değişimin nedenini Erika Fischer-Lichte, "kimlik krizi" olarak değerlendirir.(2) Öznenin değişmesiyle değişmeye başlayan sahnedeki özdeşlik ve yanılısma yani, kimliktir. Tiyatro metinlerinde bu kriz, klasik dramatik yapının parçalanmasıyla meydana gelir. Paralelinde diyalog klasik işlevini yitirir ve anlatı öne çıkmaya başlar. Bunun getirisi olarak artık Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapıt, tiyatro metnine dönüşmüş, edebiyattan uzaklaşarak teatralleşmiştir. Yirminci yüzyılla birlikte tiyatronun metnin hakimiyetinden kurtulmasını savunan Meyerhold, teatralite kavramının bir yandan tiyatronun özünde durması gerektiğini, diğer yandan da teatral üretim sürecinin önemli olduğunu, bu süreçte gerçeklikle dışarıdan herhangi bir şekilde ilişkilendirilebilecek her şeyin birer gösterge haline dönüşebileceğini söyler. (3) Her şeyin bir gösterge haline dönüşmesi, hiçbir şeyin tek başına mevcudiyet gösterememesi demektir. Artık bir şey bir diğer şeyle kurduğu ilişki ölçüsünde mevcut, aksi halde namevcuttur. Bu ilişkiyi, 1967'de yazdığı dönem için çığır açan makalesi 'Sanat ve Nesnelik'de (Art and Objecthood) olumsuzlayarak tanımlayan Micheal Fried¹ teatralite, özneler arası yarıktan konumlandırıp, 'farazi bir boşluk' olarak niteler.(4) Bir eser olarak tamamlanmak için seyircinin bakışına muhtaç olmayan, farazi bir boşluk barındırmayan, modern sanattır. Bir eserin büyük sanat yapıtı olması modernizmin 'şimdilelik' (presentness) ilkesine uyması, anlık olması yani, esere bakan alımlayıcının esere baktığı 'şimdi'de bir bütünlük bulması demektir. Modern sanatın köktüğünü ilan eden Fried bu çöküşü, nesne ile seyirci arasındaki ilişkinin teatralize edilmesine bağlamıştır. Post-modern eserlerin nesne ile seyirci arasındaki bir algı alışverişiyle tamamlandığı hesaba katılırsa Fried, sanat eserinin kendisini tamamlayacak bir bakışa ihtiyaç duymaması gerektiğini savunur. Tamamlanmak için alımlayıcısının (seyircisinin) bakışına ihtiyaç duymayan heykel ya da resim ise, teatralize edildiğinde, alımlayıcısı(seyircisi) ile arasındaki ilişki bozulur. Eser ile alımlayıcı arasındaki ilişki nesneleşmiş yani, teatralize edilmiş olur. Bu nesneleşmeyi sanatın yozlaşması olarak tanımlayan Michael Fried, sanatın tiyatrodan kaçabildiği ölçüde yozlaşmadan kurtulacağına inanır.(5)

III. YÖNTEM

Meseleye tiyatro sanatı içinden bakılırsa teatralite, Anne-Britt Gran'in, dört farklı ilişki birimiyle açıklamak mümkündür: İzleyiciler ile performans arası, alan ile oyuncu arası, iki alan arası ve iki dünya arası. Temel olarak iki alan, iki dünya

arasına konumlanan teatralite, gündelik yaşam ile mevcut gündelik yaşama çerçeve tutularak ayrılan kurgusal alan 'arasında' oluşur. Gündelik yaşama tutulan çerçeve, uzamı içi ve dışı olarak ikiye böler ve arada bir 'yarılma' meydana getirir. İşte teatralite bu yarıktan neşet eder. Teatralitenin bir türlü tanımlanamaz olması da bu yarığın konumundan ileri gelir çünkü yarıktan, ne gündelik dünyada konumlanabilir ne de kurgusal dünyayla. İki alanın tam da ortasındadır, bu yüzden her iki alana da uzanabilir fakat hiç bir zaman herhangi bir alanda varlık gösteremez. (6) Ötekinin uzamında ötekinin bakışıyla oluşan teatralite, 'Performans ve Teatralite: Giz Perdesi Parçalanmış Özne (Performance and Theatricality: The Demystified Subject)' makalesinde Josette Féral öznenin daimi yersizleşmesinin (displace) sonucu olarak tanımlar. Féral, makalesinde öznenin kendisini nesnenin (rolün) içinde kurduğundan, sonra gerekirse kurduğu rolü yok ederek kendisini(öznenin) başka bir nesne içinde tekrar kurabileceğinden bahseder.(7) Öznenin yersizleşmesi paralel bir etkiyle özne alanını da etkiler kuşkusuz. Özne kendisini yeni bir nesne kurarken mevcut alanını da yıkar ve yeniden kurar. Dolayısıyla Féral'ın tanımındaki öznenin yersizleşmesi, özne alanının değişimi sonucu alanın merkezsizleştirilmesini (decentered of place) de beraberinde getirir. Bahsi geçen oyunlar bu minvalde incelenecek, **Çıplaklar Plajı** ve **Kocamı Gömmeye Töreni**'ndeki teatralite durumu daha çok öznenin yersizleşmesi ve **Miss Turkey** de alanın merkezsizleştirilmesi üzerinden okunacaktır.

IV. TARTIŞMA

A) Rolün -öznenin- Mütemedi Değişimi

Kurmacanın gerçeği yutabilme ihtimali ve poz vermenin ayırt edici özelliği, (8) kendini bakışa açmasıyla kurulan **Çıplaklar Plajı**, temeline kurgulanan benlikleri alır. Bu noktada (her üç oyun için) biçimsel bir incelemeye girişmeden önce, sorulması gereken soru bu benliklerin (kadın-erkek kimliklerinin) kimin tarafından kurulduğu ve neden kendisini bakışa açıyor olduğudur. Birbirleriyle oynadıkları reklam ve televizyon dizileri haricinde pek görüşemeyen oyuncu bir çiftin yine bir çekim için bekleme süreçlerinin fotoğrafını çeken Kılıcıoğlu, çifti geçmiş anlar üzerine düşünmeye götürür. Çift beklerken, mevcut zamanın -şimdinin- içinde, -çiftin bakış açısıyla- geçmiş anları izler seyirci. Görünmeyen fakat varlığını hissettiren bir yönetmenin -dış etkenin- yönlendirmesiyle role girip, rolden çıkan ve kendi başlarına kaldıklarında da anıları üzerinden (önceden oynadıkları reklam ve dizi filmleri) role giren/çıkan çift üzerinden öznenin sürekli bir yersizleşme içinde olduğu söylenebilir. Çalışma bu aşamada özne(ler)n-in yersizleşmenin sebebinin benliklerin kimin tarafından kurulduğu ve neden kendisini bakışa açıyor olduğuna(öznenin nasıl

yersizleştiği) sorularında aranmaya çalışacaktır. İlk elden Foucault'ya yönelmek ve öznenin iktidarla şekillendiğini söylemek mümkündür fakat çalışma - yine aynı kapıya da çıkacak olsa- farklı zihin temrinleri kurmak açısından meseleye başka bakış açılarıyla yaklaşmayı denemek ister. Beden sosyolojisinin bağlamını tartışan sosyolog Vehbi Bayhan, bedeninin hem fiziksel ve fenomenolojik bakımdan bireysel bir yaratım hem de toplumsal ve kültürel bir üretim olduğunu söyler. (9)

Koca: Hasan'a da habire araba reklamı geliyor. Tamam herif kaslı ama... Kas istiyorlarsa ben de şu kaslı gösteren korselerden aldım, onu giyeyim ne yani? Nedir bu Biscolata erkek olayı? (10)

Karı: ...Bu reklam işini, biz gerçek hayatımızda da karı kocayız diye bize verdiler. Aylar önce.

Koca: Reklamın inandırıcılığı için gerçekten karı koca olan oyuncuları istiyormuş ürün sahibi.(10)

Boşanma sürecinde oldukları halde her fırsatta işlerini kaybetmemek için 'mutluluk pozu' veren çift mütemedi bir 'rol' halindedirler.

(Kadın kocayı öper.)

Koca: Beni kim öptü gerçek sen mi, rol mü? (11)

Tiyatronun imge ile baş etmek zorunda olduğunu söyleyen Féral. '**Performans ve Teatrallik: Giz Perdesi Parçalanmış Özne**' (**Performance and Theatricality: The Subject Demstified**) makalesinde, sahne alanının özne alanı ile ilginç bir paralellik taşıdığını iddia eder. Bu paralellik, oyuncunun oyunla özdeşleştiği anda, rolü ile kurduğu özdeşliği eş zamanlı olarak sahne alanıyla da kuruyor olmasından ileri gelir. Hem sahne hem özneyle kurulan özdeşlik, tümel bir hal almıştır, der. Sonrasında bu özdeşliğin bozulması ise imgesel olanın tüm oyunsuluğunu açığa çıkarır. Böylece sahnede hem özne olan hem de özne olmayan kurulur. Yönetmeni beklerken sohbet eden çift üç ayrı reklam filmi maceralarını hatırlarlar ve üç ayrı reklam filmi 'karakterine' girerler. Yönetmenin arada gelip biraz sonra çekilecek film için taleplerde bulunmasıyla kesilen anılar arasında çift kendilerini içinde kurdukları nesneden(rolenden) ayırırlar. İşte imgesel olanın oyunsuluğunun açığa çıktığı bu anlarda tiyatronun özündeki teatral olan ortaya çıkar. Sahnede oluşan öznenin bir başka mecrada tekrar oluşmasını oyun ve oyun kişisi arasındaki bölünme olarak niteleyen Féral, teatral olanın bu yarıktaki yani, iki rol arasında oluştuğunu

söyler. Öncesinde özdeşlik kurmuş oyun kişisi ve oyun, ayrılarak aralarında bir boşluk, bir hükümsüzlük durumu, bir yarık oluştururlar. Tam olarak tanımlanamayan bu kimsesiz boşluk hali, teatrallığın tomurcuklandığı yerdir. Özne kendisini nesnenin (rolün) içinde konumlandırır, inşa eder ya da kurar denebilir. Fakat sonra gerekirse bu konumlanışı bozar, yok eder, değiştirir. Oyunun sonu ise oyun içinde oyunları kapsayan bir üst küme gibidir.

Dış Ses: Kestik.

(Işık normale döner, Karı-Koca ayağa kalkar. Oyuncular yönetmene bakarlar, çekim iyi geçtiği için mutludurlar. Oyuncular birbirlerine oldukça mesafeli ve yabancı bir şekilde birbirlerinin ellerini sıkarlar.)

Koca: Güzel bir çekim oldu. Sizinle çalışma çok kolay (oyuncunun gerçek adını söyler)...Hanım. Elinize sağlık.

Karı: Sizin de emeğinize sağlık (oyuncunun gerçek adını söyler)....Bey.

Koca: Başka bir sete mi geçeceksiniz?

Karı: Yok, eve gideceğim. Karım, çocuklarım beni bekler.

(İki oyuncu farklı yerlerden sahneden çıkar) (11)

Öznelerin -kendi hikayelerinde kendilerini yeniden kurdukları- yazarın bir diğer oyunu da **Kocamı Gömme Töreni**dir. Farklı sebeplerle cezaevine düşmüş kadınların kendi hikayelerini anlatmaları üzerinden oluşan bir eğlence temsilinin temsili olan **Kocamı Gömme Töreni**, her kadının - kendi hikayelerinde- geçmiş kendisini şimdide tekrar kurduğu 'oyunlar'dan oluşmaktadır. Kocalarını öldürmeleri ya da onlara zarar vermeleri yüzünden cezaevine giren kadınların hikayeleri genelinde Eylül'ün hikayesi anlatılır. Tecavüz, şiddet, kadın bedeninin nesneleşmesi sarmalında gelişen hikayeler, biçim ve içerik bakımından birbirinin tekrarı gibidir. Bu kadınlar istismar ve şiddet dolu hayatlarına bir raddeye kadar katlanmışlardır. Katlanamadıkları noktada ise - kocalarına zarar vermek suretiyle- aslında kendilerini yok etmeye yönelik bir eyleme girişirler. Bu nokta, kimi fiziksel, kimi psikolojik şiddetinin kurbanları olan kadınların hikayelerinin nihai noktası bir çeşit yok oluş, yıkımdır. İki bölümden oluşan oyunun ilk bölümünde her bir kadının yaşantılarının bir kesiti tekrar edilir. Bir çeşit kendini -seyirciye- tanıtmaya; anlatı olarak değerlendirilebilecek bu bölümün ardından Eylül'ün hikayesinin onu sona götüren kısmı oynanır. Her iki bölümde de hikayesi anlatılmayan diğer kadınlar

hikayesi anlatılan kadının hayatındaki yan rolleri oynarlar.

Özne, kendi ile yüzleşmesini öteki üstünden yaptığında ayrıcalıklı bir yerdedir, der Josette Féral.(11) Böylelikle özne ötekine egemen konumdadır, kendini kontrol eder. Fakat yine de öteki, özne üstünde egemenlik kurabilir.

Bir ağacın dallarından sarkan ve avının iştahını kabarttığı her halinden belli olan yılanın nazarıyla karşılaşan beyaz sincap o kadar çok korkar ki, yilandan uzaklaşmak yerine yavaş yavaş ona doğru hareket eder ve sonunda kendini yılanın açık ağzından içeri atar.sincabın kendini koruma içgüdüğü açıkça yılanın iştahını doyurma yani "yutma" nesnesi olmaya kendinden geçmiş şekilde katılır. (12)

Schopenhauer'dan alınan Max Scheler'in idiyomatik olarak nitelediği bu alegoriyi Féral, ötekinin özne üzerinde kurduğu egemenlik olarak tanımlamıştır. Freud gibi Scheler de, ötekiyle ilişkinin yok edici olduğunu iddia eder. İdiyomatik özdeşleşme, kişinin karşısındakinin bilinçli varoluşu ve özyapısına bakmaksızın, tüm haklarına el koyup bunlardan yoksun bırakılmışçasına bir başka benliği kendi içine çekip gölgede bırakmasıdır. (13) Gölgede bırakılmışlık, idiyomatik özdeşleşme ya da her kadının çaresizliğine yeniden gömülüşü Eylül'in hikayesinde: **Dehşetin Oturma Odası**'nda somutlanır.

Eylül: Kapı yumruklanıyor. Arkadaşlarım korkma diyorlar, ellerimi tutuyorlar. Onların gözlerinde de aynı korku var. Yıllarca aynı yastığa baş koyduğum kocam içeri girip karşımda dikiliyor. ... Arkadaşlarım bana sesleniyor, hepimiz mutfağa koşup elimize ne geçirirsek alıyoruz, kocamı duvarın önünde sıkıştırıyoruz. O ise bıçağını çıkarıyor. (Eylül elinde mikserle kadınların ortasında durur.)

Diğerleri: Eylül haydi, haydi Eylül.

Ahu: Sakın bir şey yapmaya kalkma, leşini sereriz.

....

Cemile: Elimdekiyle bir şey yapamaz mıyız sanıyorsun? Git bu evden!

Eylül: Ben duvar oldum ... (seyirciye) ...O kargaşada kocam beni bıçaklayıp gitti. Arkadaşlarım önlemeye çalışsalar da başaramadılar. Ve şu an kan kaybediyorum, ölüyorum, arkadaşlarım başımda ağlıyorlar... Can çekiliyor ayaklarımdan, vücudumdan ve saçlarımdan, arkadaşlarım ambulansı çağırıyorlar, izlediğiniz aslında

kocamın değil benim gömülme törenim.(14)

Buradaki örnekte Eylül'ün kocası tarafından bıçaklanıyor oluşundan ziyade hikayesini bir kez daha anlatması ve hikayesini anlatma biçimi bir tür idiyomatik özdeşleşmeyi; yılanı yem olan sincap metaforunu anımsatır. Eylül'ün "yıllarca aynı yastığa baş koyduğum kocam" nitelemesi ve arkadaşlarının hepsinin aynı korkuya sahip olduğunu söylemesi, oyundaki tüm kadınların birbirine benzer motivasyonlara (hepsinin birer sincap olduğunun) sahip olduğunun bir göstergesidir. Bu motivasyonun nasıl oluştuğu yani çalışmanın başında sorulan soru, benliklerin kimin tarafından kurulduğu, bu çalışma özelinde kadın ve erkek kimliklerinin nasıl oluştuğu sorusuna inceltilebilir. Simon de Beauvoir, 1949 yılında yazdığı İkinci Cins kitabında "kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesini kullanmıştır.(15) Bayhan'dan ödünç alarak de Beauvoir'ın ifadesini "erkek doğulmaz, erkek olunur" şeklinde de kullanmak mümkündür. Bu bağlamda, makalenin rolün '-öznenin- mütemedi değişimi' başlığına dönerek, toplumsal cinsiyetin sosyalleşme sürecinde inşa edildiğini söylemek ve bunun incelenen oyunların 'teatral' olarak nitelenmesinin özünü oluşturduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Zira çocuk dışı cinsiyetle doğmuşsa içinde büyüdüğü toplum gereği dişiliği, erkek cinsiyette doğmuşsa da erkekliliği kazanacaktır der, Zeynep Direk. (16) Direk'in bu saptamasının anlaşılmasına Freud'un "süper ego" kavramı yardımcı olabilir. İnsanın toplum tarafından inşa edildiği ön kabulüyle gidilirse insanın bu inşa sürecinde maskelere muhtaç olduğunu söyler Freud. Aksi mümkün değildir çünkü kişinin alt benliği, toplumun oluşturduğu süper ego tarafından baskılanmaktadır. Dolayısıyla kişinin mevcut cinsiyeti, toplum tanımlamalarının emrine girer.

Karı: Kışkırdın mı?

Koca: Ne kıskanması. Yasal olarak hala evliyiz ve benim soyadımı taşıyorsun. (17)

Eylül: (Diğer oyuncular kapının çalma sesini çıkarırlar.) Evin duvarında gölgeler var.

Hakimin, polis, patronumun, babamın, komşularım, akrabaların gölgeleri... Hepsi sus diyor bana.... (18)

Halima: Utanmaz hala bakıyor, camın önünden çekileyim demiyor.

Kadın2: Ne yapacağız?

Halime: Bir şey yapamayız ki, çıkıp adama kızsak insanlar bizi suçlarlar, şuursuz kadınlar Yasemin olmuşlar jimlastik yapıyorlarmış, diye.... yapacak bir şeyimiz yok perdeleri kapatmanın dışında. (19)

B) Alanın (Özne ile birlikte) Mütemedi Değişimi

Çalışmanın bu bölümünde alanın değişimi -merkezsizleştirilmesi-, bu değişimin motivasyonları ve bu değişimin kurduğu teatrallığe örnek, anlatının yoğun olarak kullanıldığı **Miss Turkey** oyunundan verilecektir. Yazarın incelenen diğer oyunlarında da anlatı kullanılmıştır ve buna istinaden alanın değişiminden söz etmek mümkündür. Fakat **Miss Turkey**, tek kişilik bir oyun olması sebebiyle öznenin yersizleşmesiyle mekanın merkezsizleştirilmesine daha iyi bir örnek sunabilmektedir.

Féral'in -makalenin ilk bölümünde- teatrallik kavramını, oyuncunun oyunla özdeşleştiği an, rolü ile kurduğu özdeşliği eş zamanlı olarak sahne alanıyla da kuruyor olmasından ileri gelir saptamasından hareketle, Gran'ın 'alan-oyuncu' arasında oluştuğu tanımıyla 'anlatı'ya da yaslamak mümkündür. Oyuncunun alan ile kurduğu özdeşliğin -öznenin nesne(rolü) ile kurduğu özdeşliğin bozulmasıyla- parçalanması ve ardından başka bir rolde tekrar yeni bir özdeşlik kurması, alanın merkezini yitirmesini de yanında taşır. Burada (**Miss Turkey**) Kadın'ın bu eylemi, 'aklının içinde gezinme durumu' farklı anlatılara kapı aralarken paralelinde farklı mekanları çağırır.

Aç kapıyı ve çık, her şeyi geride bırak haydi. Hazır değilim. (Sandalyeye oturur) Düşünmeye, aklımın içinde gezinmeye ihtiyacım var. (kadın sahnenin dışında plastik bir erkek vitrin mankenini sahneye sürekliler. Kadın, kendinde değildir biz aslında onun aklının içindeyiz.) (Mankenle konuşur).....Dracula öldü, Hitler bile öldü, bir sen ölemedin be adam. (seyirciye) yani kocam. (20)

Seymour Chatman, anlatının en az iki ayrı ontolojik katman içerdiğini belirlemiştir; anlatıcının dünyası ve anlatılan dünya.(21) On sekiz ayrı anlatıdan oluşan oyunda, ilk ve son anlatı anlatıcının dünyasını (şimdisini) içermekte haricindeki anlatılarda ise Kadın, kimi zaman anlatılan dünyadan kendi şimdisine(anlatıcının dünyasına) dönmektedir.

Kadın: (Bir erkek vitrin mankenini getirir) Bunun adı Tefvik, (Bir başka erkek vitrin mankenini getirir) Bunun adı Metin. (Elleri havada göbek atan bir kadın vitrin mankeni getirir.) Bunu adı dansöz. Ver

abicim bir bekarlığa veda partisi müziği. (seyirciye)Konumuza geri dönelim. (karşısındaki Metin ve Tefvik ile konuşur.) Tefvik bekarlığa mı veda etti, yoksa siz yoksa siz Metin'e mi veda ettiniz?....(22)

Anlatının doğrudan oluşu, ancak izleyicinin yokluğuyla -yok sayılmasıyla- mümkündür. Kadın, 'Bunun adı Tefvik.... Bunun adı Metin' derken seyirciyle doğrudan bir iletişim halindedir. Seyirci ile kurduğu bu doğrudan iletişim hali anlatıcının -şimdisinde- dünyasındadır. Sonrasında karşısındaki Metin ve Tefvik varmışçasına konu mankenleriyle konuşması, anlattığı zamanda kendisini (Kadını) kurmasını gerektirir. Bu bağlamda Kadın, rol değişimiyle birlikte mekan da değiştirerek yani bulunduğu مکانı her defasında merkezsizleştirerek, anlatılan dünyanın içinde yeniden kendisini kurar. İşte bu iki mekan arası öznenin(Kadın) kendisini bozduğu ve tekrar kurduğu "Konumuza geri dönelim" eşliğinde teatral olan neşet eder. Benzer teatrallikleri oyuncunun kukla kullandığı **Issız Prens-Frijit Rapunzel Sahnelerde** ve oyuncunun birden çok oyun kişisini canlandırdığı **Altın Günü Cinayeti, Menapoz Party, Eski Fotoğraflar, Antik Yunan'da Aşk** anlatılarında da saptamak mümkündür.

Oyuncunun mevcudiyetini tartıştığı makalesi "Oyuncunun Mevcudiyeti: Üç Fenomenal Kip" (The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes) makalesinde Bert O. States, "temsili kip"ten bahsederken şöyle der:

...oyuncu bazen bir şey yaparak, bazen paylaşarak, bazen de kendisi bir şey olarak oynar. Temsili kip, oyuncunun olma çabasının karşılığıdır (23)

Oyuncunun olma çabasının karşılığı, Kadın'ın seyircinin mevcudiyetini unutup kendisini anlattığı anlatılarda -anlatıcının içindeki bir diğer rol kişisine göre- kurması durumudur. Kadın, böyle durumlarda kendi anılarının içinde kendisini 'temsil' ediyordu. Bunu tam zıddı ise Kadın'ın seyircinin bulunduğu zaman ve mekana döndüğü anlatı zamanı, kendi zamanı, şimdisi. Artık burada bir temsiliyet söz konusu değildir, bir doğrudan ifade söz konusudur. Bu durumu Karol Berger, anlatıcı ve oyun kişilerinin 'şimdi'leri arasındaki asenkronizasyon (senkron-dışılık) olarak tarif eder. (24) İşte bu asenkronizasyonda yani, her bir anlatıdan diğerine geçişte öznenin kendisini kurduğu nesne (oyuncunun 'oynadığı' rol) değişirken aradaki -makalenin başına dönüp Fried'in tanımlamasını tekrar ödünç alarak- farazi boşlukta teatrallik vücut bulur. Aradaki farazi boşlu demenin sebebi belki de bu 'boşluk' olarak nitelenen aralığın, geçişin, eşliğin konumsal olarak tanımlanamamasından kaynaklıdır. Zira özne yersizleşirken مکانı da merkezsizleştirmiştir. Dolayısıyla bu boşluk için

mekan değişimlerinin arasına sıkışmış, merkezleştirilmiş ifadesini kullanmak mümkündür. Rolden role giriş çıkışların olduğu, **Çıplaklar Plajı** ve **Kocamı Gömme Töreni** oyunları için de, **Çıplaklar Plajı**'nda Karı-Koca arasında birer oyuncu olarak beklemenin olduğu, hatırladığı anılar ve boşanmak üzere olan Karı-Koca kimlikleri üzerinden üç farklı mekan tanımlamasına gidilebilir. Kocanın Karı'ya sorduğu "Beni kim öptü gerçek sen mi, rol mü?" sorusu bu merkezleştirilmenin en bariz örneğidir. Kocayı eğer 'gerçek kadın' öptüyse karı-koca şimdiki mekanlarındadırlar. Fakat eğer 'rol' öptüyse rolün mekanındadırlar. Yine oyunun sonunda Karı'nın ve Koca'nın birer 'oyuncu' olarak el sıkışıp vedalaşmaları aslında oyunun başında görüldüğü gibi gerçek birer karı-koca olmadıklarını, karı-kocalıklarının da birer 'rolden' ibaret olduğu 'gerçeğiyle' seyirciyi yüzleştirir. Dolayısıyla bu rolden role geçiş aralarında oyun kişilerinin içinde buldukları mekan sürekli değişir yani merkezleştirilir. Özne alanının merkezleştirilmesi sonucu oluşan teatralikten bahsetmek mümkündür. Kocamı Gömme Töreni için de benzer bir merkezleştirmeden bahsetmek mümkündür. Zira, kadınların cezaevindeki 'şimdiki' kimlikleri ile başından geçenleri anlattıkları, seyirciye gösterdikleri 'geçmiş' kimlikleri arasında da bir mekan yarılması vardır. Şimdide mekan, cezaeviyken, kadınların her birinin hikayesiyle mekan değişmektedir. Her defasında öznenin yani rolün değişimi, mekanın değişimini dolayısıyla merkezleştirilmesini çağırılmaktadır.

V. SONUÇ

Kılıcıoğlu'nun incelenen oyunlarında 'oyun içinde oyun' olgusu öne çıkarken bu olgunun tabiatı rol değişimlerinden kaynaklı bir mekan sabitliğini reddeder. Bu oyunları, rol değişimleriyle öznenin sürekli yersizleştiği; yer değiştirdiği ve bu yer değişimine paralel özne alanını (rol alanı denebilir burada) merkezini yitirecek merkezleştirildiği metinler olarak okumak mümkündür. Çalışma, rol değişimlerinin psikolojik motivasyonunu, kadınlık ve erkeklik olgularının toplum tarafından oluşturulduğu düşüncesine ve teatral motivasyonunu ise temelde Josette Feral'in öznenin durmak bilmek yersizleşmesi dolayısıyla özne alanının merkezleştirilmesi ekseninde değerlendirmeye çalışmıştır. Bu minvalde kadınlık ve erkeklik olgusunu, bedenün kültürel bir inşa süreciyle yapılandırdığı sonucu ortaya çıkar. Yapılandırmadaki esas, kişinin biyolojik cinsiyetine göre toplumun biçtiği cinsiyetin belirlenmesidir. Dolayısıyla kadın ya da erkek 'olma' hali, incelenen oyunlardaki oyun kişilerinin (öznenin) kendilerini yeni 'rol'lerde sürekli tekrar tekrar kurmasına paralel izlenmiştir. Bu 'kurma' durumunun getirisi, rol kişisinin içinde bulunduğu alanın sürekli

değişmesidir. Rol kişinin teatral motivasyonu bu devam eden değişimin sonucu merkezleştirilir, merkezleştirilir.

KAYNAKÇA

- (1) Kümbetoğlu. B. (2011). Feminist Yöntem ve Kadın Çalışmalarına ilişkin Bazı Sorular, Sorunlar. S. Sancar(Ed), *Bir Kaç Arpa Boyu* (ss. 475-505). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- (2) Karacabey. S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, Ankara: DeKi.
- (3) Féral. J. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *SunStance*(31)
- (4) McGillivray, G.(2009) "The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept", *metaphorik.de*.
- (5) Fried. M. (2003). Art and Objecthood, C.Harrison&P.Wood(Ed), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford: Blackwell Publishing.
- (6) Féral. J. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *SunStance*(31)
- (7) Feral, J. (Spring 1982), Performance and Theatricality: The Subject Demystified, *Modern Drama*(25), 170-181
- (8) (10) Kılıcıoğlu. A.C. (2017). *Çıplaklar Plajı*, İstanbul: Mito Boyut.
- (9) Bayhan. V. (2012-2013 Kasım-Aralık-Ocak). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet, *Toplumsal Cinsiyet I, Doğu-Batı*(63), 147-163.
- (10) Kılıcıoğlu. A.C. (2017). *Çıplaklar Plajı*, İstanbul: Mito Boyut.
- (11) Féral. J. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *SunStance*(31)
- (12) Carlson. M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. (Çev: B. Güçbilmez) Ankara: Dost.
- (13) Silverman. K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*. (Çev: A. Onocak) İstanbul: Ayrıntı.
- (14) Kılıcıoğlu. A.C. (2017). *Kocamı Gömme Töreni*, İstanbul: Mito Boyut.
- (15) Bayhan. V. (2012-2013 Kasım-Aralık-Ocak). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet, *Toplumsal Cinsiyet I, Doğu-Batı*(63), 147-163.
- (16) Direk. Z. (2009). Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, Z. Direk(Ed), *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*. İstanbul: YKY.
- (17) Kılıcıoğlu. A.C. (2017). *Çıplaklar Plajı*, İstanbul: Mito Boyut.
- (18) Kılıcıoğlu. A.C. (2017). *Kocamı Gömme Töreni*, İstanbul: Mito Boyut.
- (19) Kılıcıoğlu. A.C. (2015). *Miss Turley*, İstanbul: Mito Boyut.
- (20) Kılıcıoğlu. A.C. (2015). *Miss Turley*, İstanbul: Mito Boyut.
- (21) Kümbetoğlu. B. (2011). Feminist Yöntem ve Kadın Çalışmalarına ilişkin Bazı Sorular, Sorunlar. S. Sancar(Ed), *Bir Kaç Arpa Boyu* (ss. 475-505). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- (22) Kılıcıoğlu. A.C. (2015). *Miss Turley*, İstanbul: Mito Boyut.
- (23) States. B. O. (1983 October). The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes, *Theatre Journal*(35), 359-375.
- (24) Berger. K. (1994). Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and The Matter of Artistic Presentation, *The Journal of Musicology*(12), 407-433.