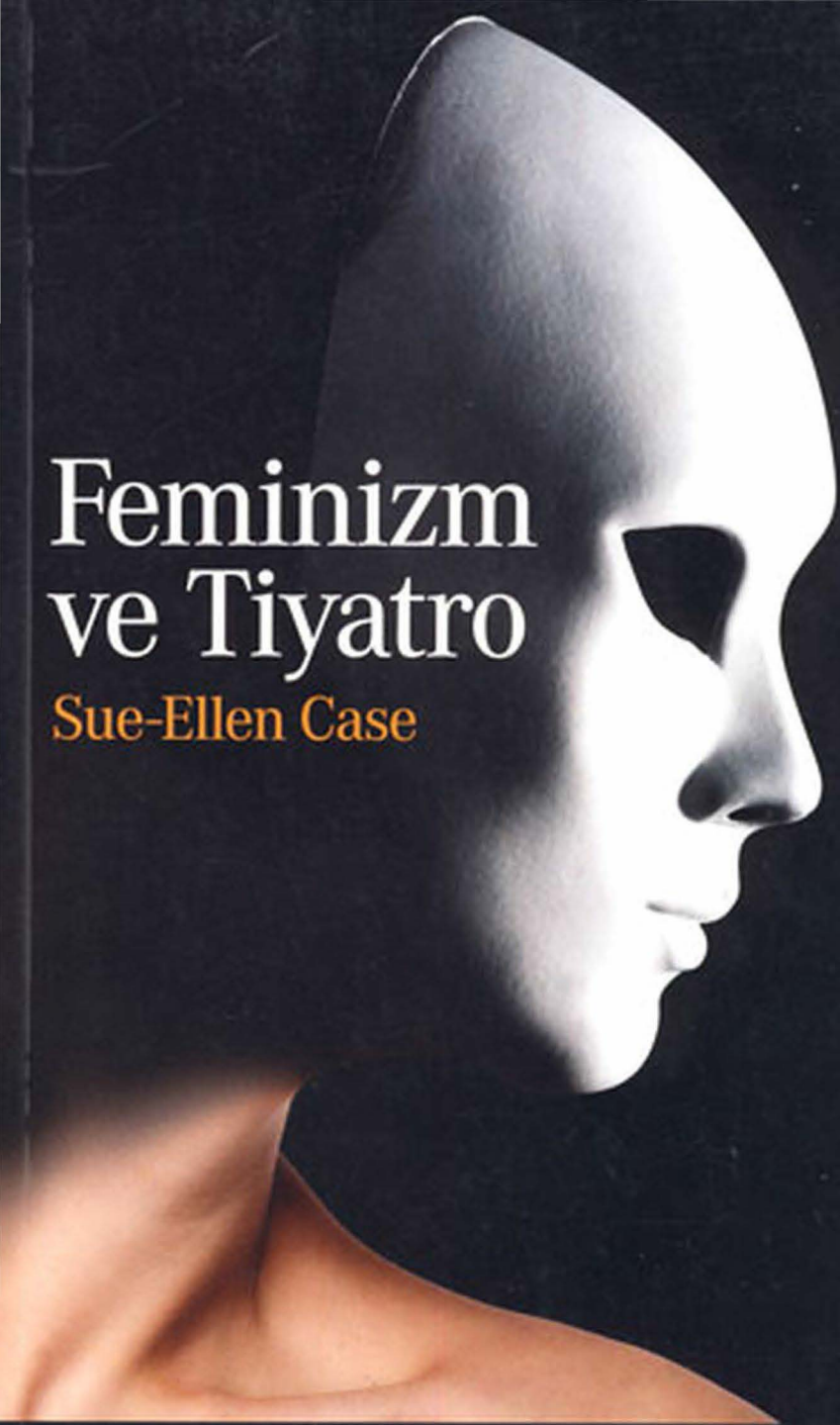


Feminizm ve Tiyatro

Sue-Ellen Case



FEMİNİZM VE TİYATRO

Ayşan Sönmez Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun oldu ve İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde yüksek lisans tezini verdi. Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları ile başladığı tiyatro çalışmalarını Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nda sürdürmektedir.

FEMİNİZM VE TİYATRO

SUE-ELLEN CASE

Çeviren: Ayşan Sönmez



**BOĞAZİÇİ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ**

Sue-Ellen Case
Feminism and Theatre

© Sue-Ellen Case 1988, 2008.

İlk baskısı Macmillan Publishers Limited'in bir şubesi olan Palgrave Macmillan tarafından yayımlanmıştır. Türkçeye Palgrave Macmillan'ın izniyle çevrilip yayımlanmıştır. Yayımların Akcalı Telif Hakları'nın aracılığıyla alınmıştır.

Feminizm ve Tiyatro

Çeviri © Ayşan Sönmez, 2009.

Türkçe Yayımların Hakları © BÜTEK A.Ş. 2008.

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Cengiz Topel Caddesi, Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org, www.bupress.net
Telefon ve faks: (90) 212 257 87 27
Sertifika No: 10821

Yayıma Hazırlayanlar: Sezin Gündoğan, Meltem Aravi
Son Okuma: Canan Tanır
Kapak tasarımı: Kerem Yeğin
Baskı: G.M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.,
100 Yıl Mah. MAS-SİT, 1. Cadde, No: 88, Bağcılar/İstanbul
Telefon: 0212 6290024-25

Birinci Basım: Haziran 2010

Boğaziçi University Library Cataloging in Publication Data

Case, Sue-Ellen.

Feminizm ve tiyatro / Sue-Ellen Case; çeviren Ayşan
Sönmez

198 p. ; 21 cm.

ISBN 978-605-4238-31-6

1. Feminism and theater. 2. Feminist literary criticism. 3.
Women in the Theater. I. Title. II. Sönmez, Ayşan.

PN1590.W64

Anne ve babam
Frank Leslie ve Flora Gregory Case'e

İÇİNDEKİLER

Önsöz, 9
(Elaine Aston)

Teşekkür, 29

Giriş, 31

1

Geleneksel Tarih: Feminist Bir Yapıbozum, 35

2

Kadın Öncüler, 62

3

Kişisel Tiyatro, 83

4

Radikal Feminizm ve Tiyatro, 102

5

Materyalist Feminizm ve Tiyatro, 125

6

Renkli Kadınlar ve Tiyatro, 138

7

Yeni Bir Poetikaya Doğru, 158

Kaynakça, 183

Dizin, 191

ÖNSÖZ

Elaine Aston

Tarihi unutmak çağdaş postmodernitenin hem bir göstergesi hem de bir belirtisi olmaya başladı. Bu unutma çağında, Sue-Ellen Case'in *Feminizm ve Tiyatro* isimli kitabının yeniden yayımlanması tarihin gelecek için ne denli önemli olduğunu tam da zamanında gündeme getirerek bir hatırlatma işlevi görüyor. Feminizmin, toplumsal bir hareket olarak halen kamusal bir varoluşa ve görünürlüğe sahip olduğu, birçok akademik çalışma alanında ateşleyici olduğu bir dönemde kaleme alınan *Feminizm ve Tiyatro*, şimdi, feminist-politik "geçmiş"ten daha belirsiz olan "postfeminist" bir anda (yeniden) ortaya çıkıyor. Ancak, feminizm ve tiyatronun disiplinlerarası alanı ve performans uygulamaları için dayanak niteliği taşıyan bu geçmişi unutmak; bir feminist "özne" tasavvur etmeye, görmeye ve hayata geçirmeye harcanan eleştirel, yaratıcı ve kolektif emeğin kaybedilmesi ve bu öznenin feminizm ve tiyatroya gelecekte sunabileceği katkıların görülememesi anlamına gelecektir.

FEMİNİZM VE TİYATRO: "YENİ YÖNELİMLER"

Case'in çalışması, feminizmin, tiyatro araştırmasına ve profesyonel sahneye kazandırabileceği [*Feminizm ve Tiyatro*'nun ilk kez yayımlandığı kitap serisinin başlığından alıntı yaparsak] "yeni yönelimler"e dikkat çekmesi anlamında türünün ilk örneğiydi ve Case bundan sonra feminizm, tiyatro ve performans kuramının önemli bir araştırmacısı olarak ön plana çıkmaya başladı. İlk "feminist tiyatro" çalışmaları, 1970'lerde kadın oyun yazarlarının ve uygulamacıların ortaya çıkması üzerinde durmuştu. Dinah Louise Leavitt'in *Feminist Theatre Groups* (1980), Helen Krich Chinoy ve Linda Walsh Jenkins'in *Women in American Theatre* (1981) veya Helene Keyssar'ın *Feminist Theatre* (1984) isimli çalışmaları bunun örnekleridir.

Bu tür araştırmalar, feminist ve/veya kadınların tiyatro çalışmalarını görünür kılmak açısından işlevli olmuştur; ancak bunu bir adım öteye götürmek için gerekli olan –ve Case’in çalışmasının sunduğu– şey, daha ayrıntılı bir şekilde oluşturulmuş eleştirel bir yanıtı; feminist analiz ve “bakış” için uygun eleştirel çerçeveydi. Merhum Lynda Hart’ın *Feminizm ve Tiyatro* üzerine yazdığı bir eleştiri yazısında belirttiği gibi Case’in monografik incelemesi “bu alanda şimdiye kadar yapılmış, entelektüel açıdan en tutkulu, siyasi açıdan en radikal ve kuramsal açıdan en gelişkin çalışmaydı.”¹ Bunun yanı sıra *Feminizm ve Tiyatro*’yu feminist inceleme alanının bu başlangıç döneminde ayırt edici hale getiren bir başka şey de tartışmaları ve analizleri her seferinde performans bağlamına çekmenin yollarını arayan yöntemiydi.² Case’in kitabın açılış bölümünde dikkat çektiği, Shakespeare üzerine yapılan feminist çalışmalar hakkında yorum yaparken belirttiği gibi, “metin üzerinden okuma yapmak”, “uygulama üzerinden [okuma yapmak]” meselesinden oldukça farklı bir şeydir (Case, s. 59). *Feminizm ve Tiyatro*’nun hemen akabinde yayımlanan *Feminist Spectator as a Critic* isimli kitabın yazarı olan, Case’den etkilenip ilham alan Jill Dolan da aynı yaklaşımı savunuyordu.³ Her iki yayın da, tiyatrodaki feminizm için “yeni yönelimler”i ayrıntılarıyla gösterirken, tiyatronun daha edebi veya dramatik yönelimli geçmişinden kopuşunu açıklar ve kuram-uygulama ağırlıklı geleceğinin sinyallerini verir.⁴

Case’in örnekleriyle gösterdiği uygulamaya yönelik ilgi, tiyatro çalışmalarında feminizmin kendisini neden ancak

¹ Lynda Hart, *Theatre Journal*, 41.2, Mayıs, 1989, s. 263.

² Başka bir kitap eleştirisi yazarı, *Feminizm ve Tiyatro*’nun “performansla bağlantılı bir yaklaşımla öğretmenlere, yönetmenlere, oyunculara ve genç oyun yazarlarına yardımcı olacağını” yazdı. Rosette C. Lamont, *Modern Drama*, 32.1, 1989, s. 159.

³ Dolan, bir lisans öğrencisi olarak NYU’da Case’den bir ders almış ve Case’e olan borcunu “eşsiz bir rol modeli”, “akademide ve profesyonel alanda feminist tiyatro eleştirisi için çığır açan” bir kişi olarak ödemiştir. *Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1988, s. xi.

⁴ Her iki yayının da karşılaştırmalı, birlikte okunması için, bkz. Judith Piper, *Theatre Research International*, 15.1, 1989, s. 95-8.

1980’li yılların ortalarından itibaren hissettirmeye başladığını anlamak için önemlidir. Yaratıcı sanatların bir konusu olarak tiyatro, görece genç bir disiplindir; tarih, kuram ve *uygulama* gibi kendi özünü oluşturan pedagojik bileşenlerini güçlendirmek için daha kapsamlı, daha oturmuş disiplinlerden (çoğunlukla İngiliz Dili ve Edebiyatı) ayrılmak ve özerkliğini kazanmak için mücadele yürütmesi gerekmiştir. Ayrıca, 1970’li yıllarda ikinci dalga tezahürüyle etkisini gösteren toplumsal bir hareket olarak feminizm ile 1980’li yıllarda tiyatro çalışmalarında etkisi görülmeye başlanan feminizm arasında bir zaman farkı vardır: “Disipline ilişkin hakların” uygulamaya geçmesi için mücadele edilmesi, “kadın haklarının” ancak zaman içinde etkisini gösterdiği anlamına geliyordu. Bu, tiyatro çalışmalarında feminist bir çerçevenin açığa çıkarılmasının yollarını ararken Case’in neden feminizmin toplumsal bir hareket olarak ortaya çıktığı döneme veya farklı disiplinlere ait şu eski yayınlardan “alıntı yaptığını” açıklar: Kate Millet’in kadın düşmanı imgelerin izini süren *Cinsel Politika*’sı⁵ (1970); Judith Fetterly’nin kurgusal yazında geleneksel toplumsal cinsiyet kodlamalarının karşı okumasıyla ilgili eseri *The Resisting Reader*’ı (1978); Gayle Rubin’in “kadın ticareti” üzerine çözümlemeleriyle oldukça etkili makalesi (1975) veya Laura Mulvey’in sinemada “eril bakış”la ilgili aynı şekilde yeni ufuklar açan yazısı (1975) ve benzerleri. Kısacası, Case, yararlanabileceği neredeyse hiç feminist tiyatro örneği veya analiz yöntemi olmadığı halde keşfediyor, feminizm ve tiyatro çalışmalarının ileriye götürülmesine öncülük ediyordu.

ALTERNATİFLER BULMAK

Feminizm “başladığı” her yerde, bir dışlanmışlık duygusuyla yola çıkar. Kadınların toplumsal ve kültürel yaşamlarının ve etkinliklerinin, erkek egemen toplumsal sistemler ve kültürel değerler tarafından görmezden gelinmesi, tecrit edilmesi ve değersizleştirilmesine karşı bilinç geliştirir. 1980’li yıllarda tiyatro araştırmaları alanında çalışan feminist akademisyenlerin; kadınların tiyatrosu ve performanslarının tiyatro

⁵ Kate Millet, *Cinsel Politika*, Payel Yayınları, İstanbul, 1987.

müfredatlarından dışlandığını değil, bu müfredatlara dahil edildiğini görme arzusu duymalarının nedeni işte bu dışlanmışlık duygusuydu. Case'in de gösterdiği gibi, kendimize bir yer açmak, "bize ait bir alan" oluşturmak için gelenekselin ataerkil değerlerine meydan okumayı, sahnenin "geleneksel tarihini" yeniden ele almayı gerekli kılan şey, dışlanmaktan ziyade dahil edilme talebiydi. Case, feminist uygulamacılar ve araştırmacılar açısından belki de "bu tür oyunların [klasiklerin] geleneğe ait olmadığını", "tiyatro araştırması ve uygulaması bağlamında merkezî öneme sahip olmadıklarını" bile ileri sürer. Geleneğe bu şekilde başkaldırmak, radikal ve kimilerine göre, haddini aşan bir iddiaydı. Örneğin, hâlâ Shakespeare'deki feminizmi araştırmaya devam eden, böyle bir yazarın belki de hiç var olmayan görüşünü sorgulamayı tercih etmeyen feminist araştırmacılar bile böyle düşünüyor-du. Ancak bu başkaldırı, geleneği inşa edenlerin "tarihten sildikleri" kadın tiyatrocuları, "kayıpları" ve "ilkleri" telafi etmek ve kültüre karşı çıkar nitelikte, "alternatif" bir geleneğin açığa çıkarılmasını olanaklı hale getirmek açısından elzemdi. Bu, bir yandan, gerçekten oyun yazarlığı yapmış ve örneğin Aphra Behn gibi, geçimini profesyonel bir yazar olarak sağlama mücadelesi vermiş kadınların keşfedilmesi anlamına geliyordu. Diğer yandan, Case, bunun aynı zamanda "meşru görülen" sahne dışında kalan "diğer" yerlere, sokaklara ve kişisel meskenlere bakmayı öğrenmek anlamına geldiğini gösterdi. Kadınların, "erkek egemen" tiyatronun sınırları dışında kalan performans "yazarlığı", genellikle bir oyun yazma geleneğinin "ötekisiydi", ondan farklıydı. Metinsel ayrıcalığın oluşturduğu "yüksek kültür"den ziyade, herhangi popüler bir yolla, o ya da bu şekilde dans eden, şarkı söyleyen veya eğlendiren bedenlerle "yazılırdı"

Üstelik, Case'in 3. Bölüm'ün ("Kişisel Tiyatro") başlarında belirttiği gibi, kadınların tiyatro mekânlarından ziyade hane içinde, kendi evlerinde gösteri yapmalarının nedeni, kamusal alana sınırlı erişimleriydi. Bunu fark etmesi, onun, kadınların eski zamanlardaki salon etkinlikleri ile 1970'li yıllarda kendi kişisel ev içi hayatlarını feminist performansın kaynağı olarak kullandıkları yöntemler arasında bağlantılar

kurmasını sağladı. Kadın performans sanatçıları, ikinci dalga feminizminin özünü oluşturan “özel olan politiktir” anlayışıyla, ev içine, yeniden üretime ve baskılara dair politik bir bilinçliliği sahneye taşımaya başladılar. Case aynı zamanda, Carolee Schneeman ve Rachel Rosenthal’ın performans sanatı gösterilerini de diğerleriyle birlikte ele alarak, “feminizm ve tiyatro”nun, oyunlar ve oyun yazarlığıyla sınırlanmış geleneksel anlayıştan daha geniş ve kapsayıcı bir bağlamı olduğunu ileri sürdü. Case’in “tiyatro” dışında kalan kadın performanslarına dikkat çekmesi, kadınların “tiyatrodaki standart erkek tarihine alternatif bir geleneği” olduğu gerçeğinin inşa edilmesi açısından önem taşıırken, aynı zamanda feminist bir estetiğe duyulan isteği de belirtiyordu: “kadınların” önceden belirlenmiş, nesneleştirilmiş, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine çare olacak bir estetik.

FEMİNİZMLER VE ESTETİK

Feminist bir estetik arayışı, feminizm ve tiyatronun güçlerini birleştirdiği, siyasi olarak farklı feminist duruşların teatral üretimler için bir zemin oluşturabildiği her yerde mevcuttur. Feminizm, üç temel duruşu olan feminizm önerir. Eleştirmen ve oyun yazarı Michelene Wandor (Birleşik Krallık’ta feminist tiyatronun önemli isimlerinden biridir) bu konuları burjuva, radikal ve sosyalist olarak tanımladı; kabaca şuna tekabül ediyordu: kadınların erkeklerle eşit olduğu görüş (burjuva), kadınların deneyimlerine erkeklerin deneyimlerine oranla öncelik tanıyan görüş (radikal) ve Marks’tan esinlenerek, sınıf ve tarih meselelerine toplumsal cinsiyete olduğu kadar önem veren görüş (sosyalist).⁶ ABD’deki feministler bu üç görüşü kabul etmekle beraber, bunları genelde liberal, radikal veya kültürel ve materyalist olarak adlandırdı ve Wandor gibi onlar da bunları feminist tiyatroları analiz et-

⁶ Bkz. Michelene Wandor, *Carry On Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Londra: Routledge, 1986, 8. Bölüm, “Political Dynamics: The Feminisms”, s. 130-9. Bu, Wandor’un orijinal yayını *Understudies*’e (1981) önemli bir eklemeydi.

mek için eleştirel bir çerçeve olarak kullandı.⁷ Feminist uygulamacılar ve topluluklar için kendilerini hangi tip feminizmle tanımladıklarını açık bir biçimde ifade etmek olağandışı bir şey değildi. Her feminist politik duruş kendine özgü, belirgin feminist tiyatro yapma “gelenegini” üretti: sahne merkezine daha fazla kadın yerleştirerek ama görece daha alışlagelmiş formlarda (burjuva/liberal), “alternatif” uygulama tarzlarıyla bedenle “yazarak” (radikal/kültürel) ve genellikle Brecht geleneginden alınmış temsili yazım ve performans teknikleriyle (sosyalist/materyalist).

Feminizm ve tiyatro için yönelimler tespit etme yolculuğunda tarafsız olmak için çok çaba sarf etmesine rağmen, Case’e göre, muhtemelen hem lezbiyen hem de materyalist feminist olmasının uzantısı olarak, yalnızca radikal ve materyalist feminizmler kayda değer sonuçlar üretti. Case tercihini farklı bir “üçleme” oluşturmaktan yana kullandı ve önemli bir şekilde, “renkli kadınlar ve tiyatro” (6. Bölüm) üzerine yaptığı incelemede, radikal ve materyalist feminizmlere olan ilgisini birleştirdi. Bu bölüm, 1980’li yılların feminist atmosferini diğer bölümlerden daha yoğun bir şekilde yakalıyor; feminizmin kendi (beyaz) gündemini sorgulamak zorunda kaldığı anı tasvir ediyor. Nasıl ki feminizm geçmişte kadınları dışarıda bırakan ve yok sayan ataerkil değerlere meydan okuduysa, şimdi de kendi eksiklikleriyle hesaplaşmak zorundaydı. Özellikle ırk, sınıf ve cinsiyetin karmaşık geçişkenliğini yeterince hesaba katmaması, bu nedenle de ayrıcalıklı “gözde kızlar” hiyerarşisi riski oluşmasına sebep olmasıyla samimi bir şekilde hesaplaşmalıydı. Beyaz bir kadın olarak siyah kadınların politikaları ve tiyatroları hakkında hassasiyetle ve tereddüt içinde yazan Case, dengeleyici bir tavır üretmenin zorluğuna, böylesi toplulukların çalışmalarını onları sömürgeleştirmeden, “sahiplenmeden” veya onlar adına konuşmadan görünür kılma arzusuna dikkat çekiyordu.

⁷ Yardımcı olabilecek örnekler ve ayrıntılı açıklamalar için bkz. Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, 1. Bölüm, “The Discourse of Feminisms”, s. 1-18; ve Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1990, s. 4-6.

“YENİ BİR POETİKAYA DOĞRU”

“Renkli kadınlar ve tiyatro” çalışması 1980’li yılların feminist atmosferini yakalarken, *Feminizm ve Tiyatro*’nun en son bölümü olan “Yeni Bir Poetikaya Doğru”, bu on yıldaki kuram patlamasına dikkat çekiyordu. O döneme kadar, tiyatro araştırmaları diğer pek çok akademik disiplinle birlikte (özellikle güzel sanatlar ve beşeri bilimlerle) kuramsal inceleme yöntemleri tarafından biçimlendiriliyordu. Tiyatro araştırmaları, eleştirel kuramın farklı yapılarıyla bağlantılandırıldıkça ve kesiştikçe, yeni görme biçimleri oluşturuyor ve bunlar sayesinde genişliyordu. Tiyatroyu karmaşık bir gösterge sistemi olarak ele alan göstergebilim, anlamın nasıl oluşturulduğuna ve üretildiğine dair eleştirel bir ilgi geliştirdi. Alımlama kuramı, seyirciyi anlam üreten aygıt olarak gören anlayışı getirirken tiyatro bağlamına uygulanan psikanalitik kuramlar, özne oluşumunu ve temsilini incelemeye başladı. Case, Kadın Araştırmaları’ndaki ampirik ve sosyolojik eğilimin aksine, İngiliz Dili ve Edebiyatı ve diğer disiplinlerde konumlanan feminist kuramı aşarak, kendi feminist-kuram-tiyatro projesine öncülük etti. Kolaylıkla anlaşılır, sade bir yazın dili kullanarak, kadınların (feminist) sahnede özne konumu almalarını neyin engellediğini keşfetmek üzere feminizm ve tiyatroyu buluşturdu. Case’in ilk bölümde açıkladığı, Aristoteles’in *Poetika*’sındaki kadınlara yönelik düşmanca yaklaşımlar, bu “yeni poetika” için bir çıkış noktası öneriyordu: “kadınların temsiline ve algılanışına dair geleneksel sistemleri yapıbozuma uğratmak ve kadınları özne konumuna yerleştirmek” (Case, s. 161). Beden ile “yazma” kuramsallaştırmaları veya Fransız feminizminin (Cixous, Irigaray, Kristeva) felsefi ve psikanalitik düşüncesinden gelen bir *écriture féminine*⁸ fikri, “kadınları” “Kadın” göstergesinden azat etmek için göstergebilimin feminist temayülleriyle işbirliğine girdi. Bazı feministler bu tür kadınsı morfolojiyi özcülükle itham etmiş olsalar da bu, feminist kuramsallaştırma ve performans pratiği için heyecan verici bir andı. “Kadın” göstergesinden “farklı” bir

⁸ *écriture féminine*: kadın yazını [—çev. notu]

şey olmak, hem sahnede hem de eleştirel yazın sayfalarında etraflıca denendi ve uygulandı.

“TOPLUMSAL CİNSİYETİN ÖTESİNDE”

Case’in son bölümü ve “yeni bir poetika” fikri, feminizm ve tiyatro “konusu” için kendi başına bir önsöz veya tamamen yeni bir bölüm olabilir. Kuram ve tiyatro üzerine bir dizi derleme ardı ardına yayımlandı. Bunlar arasında şunları sayabiliriz: Lynda Hart’ın *Making a Spectacle* (1989), Case’in kendisine ait *Performing Feminisms* (1990), Lynda Hart ve Peggy Phelan’ın *Acting Out: Feminist Performances* (1993) ve Helene Keyssar’ın *Feminist Theatre and Theory* (1996).

1990’lı yıllar feminist düşüncenin, belki de en uygun şekilde anti-özcü olarak tanımlanabilecek, “toplumsal cinsiyetin ötesinde” projesini güçlendirmek adına toplumsal cinsiyet ve *queer* kuramsallaştırmasıyla işbirliği içinde olduğu yıllardı. Feminist bir “dişil” beden görüşünü benimseyen Fransız etkisindeki felsefi görüşlerden ayrışan Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990; *Bodies that Matter*, 1993) ve diğerleri, toplumsal cinsiyet ve icra edilebilirlik (*performativite*) üzerine hararetli tartışmalar yaptılar, felsefi ve kuramsal görüşler ve spekülasyonlar ileri sürdüler. Tüm bu yorumlarda, aktarılan toplumsal cinsiyet “oyun”u, öznenin toplumsal cinsiyetli (*hetero*) normatifiğinin düzenlemelerinden ve kısıtlamalarından azat edilmiş bir konuma yerleştirilmesi için önemli bir kuramsal paradigma olarak görüldü. Genel anlamda “toplumsal cinsiyetin ötesinde” bir proje olması bakımından heyecan uyandırması ve harekete geçirmesinin yanı sıra, feminizm ve tiyatro projesini bazı belirli meselelerle, özellikle faillik ile birlikte ele aldı. Kısacası, Butler’ın icra edilebilirliğe ilişkin kapsamlı kuramı, feminizmin, kimlik politikalarına ve bir kategori olarak “kadın”ı ağırlık veren önceki eğilimlerinden uzaklaşır ve düzensizleştirilmiş bir öznenin ziyade baskıcı toplumsal cinsiyet normları tarafından düzenlenen bir özne anlayışı üzerinde durur. Ancak, Case’in 1990’lı yılların ortalarında kaleme aldığı monografisi *The Domain-Matrix*’te belirttiği gibi, “Butler, kendi sürekliliği ve değişkenliği içinde

güç sahibi olan, tekrarlanan eylemlerin faillğine... iktidarın söylemsel toplumsal jestlerini tekrarlayan veya taklit eden bir güç ve söylem ilişkisine son verir”, bu “hem oyuncularını hem de seyircileri kendilerini değişimin bir faili olarak tasavvur etmeleri için teşvik eden geleneksel ajit-prop veya Brechtyen stratejilerle çelişir.”⁹ Brechtyen stratejiler ve (karakterden ziyade) toplumsal özne fikrinden etkilenen materyalist feminist tiyatro pratiği, toplumsal cinsiyet yeniden üretiminin düzenleyici sınırlamaları ötesine geçemez veya dışına çıkmazken, faillik ve değişim yönlerinden baskıcı toplumsal cinsiyet normlarını güçlü bir şekilde *gösterebiliyordu*. Feminist bir kuramcı ve tiyatro araştırmacısı Elin Diamond’ın da belirttiği gibi “Toplumsal cinsiyet ‘yabancılaştırıldığı’ veya ön plana çıkarıldığında, izleyici göremediğini görebilir: Bir imleme sistemini, bir imleme sistemi *olarak* görebilir” ve “bunun geri dönüşü, bilhassa toplumsal cinsiyetle bağlantılı yerlerde, çok çarpıcı olabilir.”¹⁰ Sonuç olarak, 1990’lı yıllarda feminist tiyatro araştırma alanı, Butler ve diğerlerinin toplumsal cinsiyet düşüncesi tarafından kışkırtılıp alevlendirildikçe, toplumsal cinsiyete direnen çalışmalar *üretme* konusunda tiyatronun kendi feminist kuramsal projesinin önemi ve “cinsiyet belası”nı *çıkarmak* için tiyatronun kendi olanaklarını yaratmanın önemi tartışılmaya başlandı.

Feminist tiyatro araştırma alanı, aynı zamanda, toplumsal cinsiyet yabancılaşmasını ve toplumsal cinsiyetin cinsellik, ırk ve sınıf meseleleriyle kesişmesini de inceleyen kategori olarak “kadınlar” çekişmesinin de bir parçası oldu. Özellikle, Case’in renkli kadınlar ve tiyatro üzerine ön açıcı tartışmasında dikkat çektiği gibi, feminizmin her şeyden önce kendi (beyaz) Batılı ayrıcalıklı bölgesi dışında düşünmeye ihtiyacı vardı. 1990’lı yıllarda, “Birinci” ve “Üçüncü” Dünya’nın hiyerarşik (sömürgeci) düzenini bertaraf etmek veya yıkmak fikrinin bir tezahürü olarak *uluslararası* feminizme ve Gayatri Spivak gibi sömürge sonrası kuramcılarının

⁹ Sue-Ellen Case, *The Domain-Matrix*, Bloomington ve Indianapolis, Ind.; Indiana University Press, 1996, s. 15.

¹⁰ Elin Diamond, *Unmaking Mimesis*, Londra: Routledge, 1997, s. 47.

etkisiyle uluslar ötesi feminizme bir geçiş yaşandı: sınır ötesi düşüncenin daha demokratik, ilerlemeci bir modeline. Bunun “kendi vatanında” diasporaya özgü öznelliklere, temsiliyetlere ve estetiklere olduğu kadar küresel alandaki yerel feminist performans uygulamalarına ve tiyatrolara ilgi duyan feminist tiyatro araştırması alanı üzerinde de etkisi oldu.¹¹ Eleştirel ilgi ve kuramsal tiyatro projesinde “toplumsal cinsiyetin ötesine” geçmek, bir dizi karmaşık kimliği (ulus, sınıf, ırk, cinsiyet, cinsellik), bu kimliklerin geleneksel, teatral temsiliyet sistemleriyle çekişmeleri ve hesaplaşmalarıyla birlikte dikkate almaktı.

“FEMİNİST KALINTI”

Geçmişe bakıldığında, “saf” kurama –toplumsal cinsiyet–yöneliş ile politik bir hareket olarak feminizmin gerilemesi arasında bir eşzamanlılık olduğunu görmek şaşırtıcı olmayabilir. Akademi dışında ortaya çıkan sokak ve protesto feminizmi; kuram ile uygulama arasında, felsefi düşünceler dünyası ile toplumsal gerçeklikler arasında olası bir ayrışmanın işaretlerini verdi. Case’in 1988 tarihli çalışmasının eşdeğeri olmaya aday herhangi bir proje, büyük olasılıkla bu toplumsal cinsiyet kuramı projesinin haritasını çıkarmanın yanı sıra, çağdaş postfeminist bir iklim ve kültür dahilinde bir tiyatro ve performans tahayyülü geliştirmeye ihtiyaç duyacaktır. Feminizmin, toplumsal ve politik değişim inancına gönül vermiş kadın topluluklarını yönlendiren bir politik hareket olduğunu iddia edemeyeceği veya böyle bir hareket olmanın avantajlarından yararlanamayacağı gerçeğinden artık kaçış yoktur. Aynı şekilde, tiyatro alanında, feminist tiyatro topluluklarının 1990’lı yıllardan itibaren kaybolması ve dağılmasıyla birlikte, topluluklar ve uygulamacılar arasında, kolaylıkla “feminist tiyatro” olarak teşhis edilebilen ve görünürlüğü olan bir yapıya sahip feminist bir iletişim ağı

¹¹ Bu konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. *Theatre Research International* dergisinin Sue-Ellen Case ve Jung-Soon Shim tarafından yayına hazırlanan 24.3 sayılı (1999) özel sayısı.

bulmak da mümkün değildir.¹² Öte yandan, tiyatro araştırmalarında, feminizm ve tiyatroya dair Atlantik aşırı önemli analizler üreten Janelle Reinelt'in yaptığı gibi, çağdaş tiyatrodaki "feminist kalıntıların" izini sürmek de mümkündür: çoğu kez "göz ardı edilmesine, bir kenara atılmasına veya reddedilmesine" rağmen "tespit edilmiş ve halen mevcut önemli meseleler."¹³ Feminizmin kendi ardında bıraktığı bu hiç de azımsanamayacak boyuttaki kalıntılara bakarak, tiyatrodaki ve teatral üretimin maddi koşullarında feminist görüşlerin halen ne şekilde önemli görüldüğüne dair eleştirel bir anlayış geliştirmek mümkündür.

"KADIN" OYUN YAZARLARI

"Kadın" oyun yazarları 90'lı yılların "toplumsal cinsiyet ötesinde" ruhunun bir yansıması olarak, kendi çalışmalarının toplumsal cinsiyet kategorisine dahil edilmesi endişesini giderek daha fazla yaşamaya başladı. Bu durum, 1970'lerin tiyatroyu feminist veya kadın-merkezli olarak tanımlama anlayışından ciddi anlamda kopuşu temsil etti. Ancak bu, feminist, kendini kanıtlamış bir oyun yazarları kuşağının (Birleşik Krallık'taki Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker, Sarah Daniels ve Bryony Lavery gibi) veya genç oyun yazarları kuşağının (Phyllis Nagy, Rebecca Prichard veya Judy Upton) feminizmden uzaklaştıkları veya anti-feminist saldırının bir parçası haline geldikleri anlamına gelmiyordu. Tersine, bu yazarlar tarafından yapılan her türlü tiyatro analizi, kadınların toplumsal ve kültürel dışlanmışlığının "halen süren" meselelerine dair bir sorumluluk taşıdıklarını gösteriyordu.

¹² Feminist tiyatro gruplarının ortaya çıkışı, üretim dönemleri ve dağılımlarıyla ilgili bilgi için bkz. Charlotte Canning'in *Feminist Theaters in the USA* (Londra: Routledge, 1996) ve Britanya'daki durumlarıyla ilgili olarak Elaine Aston'ın (ed.) *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* (Loughborough: Loughborough Tiyatro Metinleri, 1999) adlı eserleri.

¹³ Janelle Reinelt, "Navigating Postfeminism: Writing Out of the Box", Elaine Aston and Geraldine Haris (ed.), *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* içinde, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, s. 20.

Örneğin, 1990'lı yıllarda Daniels, tiyatro sahnesi ve radyo için ev içi şiddeti ve çocuk istismarını (*Beside Herself*, 1990; *The Madness Of Esme and Shaz*, 1994) ve lohusalık sendromunu (*Purple Side Coasters*, 1995) çeşitli şekillerde işleyen çalışmalar üretirken, Wertenbaker kısırlık meselesini feminist bir açıdan ele aldı (*The Break of the Day*, 1995) ve Lavery, lezbiyen bir romans sahneledi (*Her Acting Hearth*, 1990).

Toplumsal ve politik farkındalık taşıyan bu tiyatro yapma biçiminin “kadın” etiketiyle “görülmesi”ne, kategorize edilmesine ve gettolaştırılmasına ise direnç örgütleniyordu. Butler'ın toplumsal cinsiyet normlarıyla mücadeleye giren yaklaşımı, bu konuyu ele alan (kadın) yazarların gözlemlerinin ve yorumlarının pek çoğunda kendini belli ediyordu: “Kategoriler lanetlidir” (Clare McIntyre);¹⁴ “Etiket yazar için çok yönlü incelemeyi engelleyen bir kimlik inşa eder” (Winsome Pinnock);¹⁵ “Bir kadın yazar olarak sorumluluk taşımıyorum çünkü böyle bir şeyin olduğuna inanmıyorum” (Sarah Kane).¹⁶ Toplumsal cinsiyet kategorizasyonunun “ötesine” geçerek yazınca, dramatik dünyalar artık kadın meseleleri tarafından tanımlanmıyor ve bu meselelerle sınırlı kalmıyor, çok daha geniş toplumsal, kültürel ve politik arka planla ilişkiliniyordu. Bu arka plan, aynı zamanda, hem sosyalist hem de feminist gündemlerin azaldığı ve azledildiği çağdaş bir dünyanın teatralleştirilmesi açısından da elverişli hale geliyordu. Toplumsal ve politik inançsızlık ve haklarından feragat etme iklimi, bir süre sonra, toplumsal temsil ve değişime ilişkin teatral sorgulamanın kapılarını açtı.

Aynı zamanda, “yeni” etiketler türedi. Britanya tiyatrosunda, örneğin, 1990'lı yıllar “genç”, “öfkeli” ve “eril” bir on yıl olarak damgalandı.¹⁷ Her şeyin eril olmasına yapılan eleştirel

¹⁴ Clare McIntyre, “Plays by Women”, David Edgar (ed.), *State of Play* içinde, Londra: Faber, s. 56-7.

¹⁵ Pinnock, Edgar, *State of Play* içinde, s. 58.

¹⁶ Sarah Kane Söyleşisi, Heidi Stephenson ve Natasha Langridge (ed.), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* içinde, Londra: Mathuen, 1997, s. 134.

¹⁷ Tiyatro ve 1990'lı yıllardaki erillikler üzerine tartışmalar için bkz. David Edgar'ın “Provocative Acts: British Playwriting in the

vurgu ise “kadınların”, çelişkili bir şekilde, tiyatronun cinsel politikasına, kadınlardan daha fazla sayıda erkeği iktidar konumlarında tutan toplumsal cinsiyet hiyerarşilerine meydan okuyan eski feminist mücadele ile kazanılan kültürel zemine sıkı sıkıya tutunmak için savaşmak zorunda oldukları anlamına geldi. ABD’de de benzeri bir toplumsal cinsiyet dengesizliği vardı. Reinelt, örneğin, Amerika sahnesinde yönetici ya da yazar konumunda olan kadınların ne denli azınlıkta olduğunu gösteren bazı hazin istatistiklerden alıntılar yapar.¹⁸ Kısacası, “kadın” yazarlar ve uygulamacılar toplumsal cinsiyeti, işe kabul edilme ve üretim aşaması söz konusu olduğunda hâlâ “önemli” bir mesele olarak görüyordu. Dikkate değer bir yazma deneyiminin olduğu yıllarda dahi “henüz ortaya çıkan” veya “gelmeye” ihtiyaç duyan yazar muamelesi görmek ise hiç de sıra dışı bir durum değildi.¹⁹ Sahnelen-dikten sonra da, çalışmanın (büyük çoğunluğu hâlâ erkek, beyaz, orta sınıf ve kadınların tekrar “alt” toplumsal cinsiyet kategorisine koyularak “paketlenmesine” hiç de karşı olmayan) eleştirmenler tarafından görülmesi ve değerlendirilmesi-ne dair yeni ve çileli sorunlar baş gösteriyordu.

CANLI SANAT VE PERFORMANS SANATI

Tiyatro mesleğine özgü cinsiyet eşitsizliklerin üstesinden tam olarak gelinememesi ve her iki cinsiyetin de tiyatro yaparken karşılaştıkları zorlukların artması, 1990’lı yıllarda canlı sanat ve performans sanatı pratiğinde bir patlama yaşanmasını getirdi. Aynı zamanda bu durum, 1970’lere ait eski

Post-war Era and Beyond”, Edgar (ed.), *State of Play* içinde, s. 3-34; ve aynı sayı içinde Mark Ravenhill’in “Plays About Men”, s. 48-55.

¹⁸ Bkz. Reinelt, “Navigating Postfeminism”, s. 48-55.

¹⁹ Bu konuyla ilgili daha fazla bilgi için Asyalı-Britanyalı oyun yazarı Tanika Gupta’nın yorumlarına bakınız. Stephenson ve Langridge (ed.), *Rage and Reason*, s. 116. Ayrıca performans sanatçısı Fiona Templeton’un yorumlarına bakınız: “Angry Again? – New York Women Artists and Feminist Futures”, Aston ve Haris (ed.), *Feminist Futures* içinde, s. 218.

feminist grup veya kolektif paradigmasından çok daha belirgin bir figür olarak tezahür eden kadın birey sanatçıların yükselişini sağladı. Lenora Champagne'nin 1990 yılında yayımlanan *Out From Under* adlı eseri, aralarında Karen Finley, Holly Hughes, Rachel Rosenthal ve Fiona Templeton'un bulunduğu ABD'li kadın performans sanatçılarından senaryolarını bir araya getirdi.²⁰ Birleşik Krallık'ta Bobby Baker, Marisa Carnesky, Kazuko Hohki, Helen Paris ve diğer performans sanatçıları başarılı solo gösteriler sahnelediler. Bu tiyatroya alternatif gelenekler, aynı zamanda, Atlantik'in her iki yakasında bulunan, etnik çeşitliliğe sahip topluluklardan kadın sanatçıların, ırk ve toplumsal cinsiyet farkındalığına sahip çalışmaları için kendilerine "alan" açmalarını sağladı. Anna Deavere Smith, Coco Fusco, Robbie McCauley, Vayu Naidu ve SuAndi bu sanatçılar arasında yer alır. Kısacası, Case'in "kişisel tiyatro" paradigması bugün yazılmış olsaydı, eski feminist performans mirasına ve performansın sanatçılar için yarattığı cazibeye değerli bir miras bırakmış olurdu. Bu cazibe, bir başkasının metni tarafından "yazılmaktansa" kendinden yola çıkarak "senaryo" üreten sanatçılar için geçerliydi. Bu aynı zamanda, performansta metin olarak beden kullanma fikrini inceleyerek ve feminist otobiyografik stratejilerin önemini analiz ederek üzerinde araştırma yapılan önemli bir eleştirel kuramsal çalışma "gövdesi" olabilirdi.²¹

Üstelik, performans sanatının yenilenmiş bir şekilde ele alınması, Carolee Schneeman'ın 1970'li yıllarda vajinasından çıkardığı kağıt tomarından (*Interior Scroll*), 1980'ler ve 1990'larda *in-yer-face*²² akımından Karen Finley'e ve porno

²⁰ Lenora Champagne (ed.), *Our Feminist Under: Texts by Women Performance Artists*, New York: Theatre Communication Group, 1990.

²¹ Örneğin, bkz. Amelia Jones ve Andrew Stephenson (ed.), *Performing the Body/Performing the Text* Londra: Routledge, 1999; Sindonie Smith ve Julia Watson (ed.), *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2002; ve Maggie Gale ve Viv Varner (ed.), *Auto/biography and Identity*, Manchester: Manchester University Press, 2004.

²² *in-yer-face* (*in-your-face*): Türkçeye "suratına tiyatro" olarak çevrilir. 1990'larda Birleşik Krallık'taki tiyatro yazarlığında ortaya çı-

yıldızı Annie Sprinkle'ye kadar, beden becerisinin devam ettirilmesine ve canlı ve ihtilaflara açık feminist geleneğin güçlendirilmesine bir bakış geliştirilmesini de sağlayacaktı. Sprinkle aynı zamanda günümüzün ABD'sinde (bilhassa New York'ta popüler olan) "yeni burlesk" gösterilerde yer alan genç kuşak kadın sanatçılar için önemli bir rol modeli olmuştur. Kadın sanatçılar tarafından burleskin aşırı derecede cinselleştirilmesiyle böyle bir popüler gelenek kurulması, genç kadın kuşağındaki yeni bir özgüveni ve cinsel güveni yansıtır. Son olarak, çağdaş beden sanatı üzerine yapılan hiçbir tartışma, aykırı Fransız sanatçı Orlan'a ve onun radikal, müdahaleci kozmetik beden cerrahisine çeşitli göndermeler yapılmadan tamamlanmış olmayacaktır.²³

"HER YERDE PERFORMANS"

Canlı sanat ve performans sanatı geleneklerinin özelliklerinden biri, tiyatro mekânları kadar tiyatroya ayrılmamış alanları da işgal etme, "her yerde performans" fikri olmuştur. *Curious*'tan²⁴ Leslie Hill şöyle yazar: "Bazı çağdaş performanslar bilindik tiyatro binalarını veya galerileri kendilerine 'mesken' edinmişken, bazı çalışmalar geçici kamplar kurarak 'evsiz' yaşarlar."²⁵ Feminist topluluklar 1970'li yıllarda gösterileri için çoğu zaman küçük ölçekli tiyatro stüdyolarının yanı sıra kilise bahçelerine kurulan "geçici kampları", toplum merkezlerini, kişilerin evlerini veya kadınların bir topluluk olarak bir araya gelebildiği her türlü mekânı kendilerine

kan şiddet, cinsellik, uyuşturucu, cinayet gibi öğeler içeren oyunlar yazma eğilimine, akımın gözlemcisi olan yazarlar tarafından takılmış bir addır. [—çev. notu]

²³ Bilgi için bkz.: <http://www.orlon.net>

²⁴ *Curious*, 1996 yılında kurulan ve dünyanın çeşitli bölgelerinde toplumsal cinsiyetle bağlantılı çalışma yapan tüm kadınları, toplulukları, aktivistleri, projeleri vb. tanıtmayı ve buluşturmayı amaçlayan bir şirket ve iletişim ağıdır. [—çev. notu]

²⁵ Leslie Hill ve Helen Paris (ed.), *Performance and Place* içinde Basingstroke: Palgrave Macmillan, 2006, s. xiii.

“mesken” ettiler.²⁶ Ev içi mekânda veya bir topluluk alanında gösteri yapmak, *kadınların* performans geleneğine aykırı olmadığı gibi, bu diğer mekânlar “gündelik yaşamın” politikleştirilmesine hizmet etmeye devam ederek potansiyel açıdan önemli bir “feminist kalıntı” oluşturur.

Bunun aksine, *Feminizm ve Tiyatro*’nun yazılmasından sonra ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, farklı türde bir “her yerde performans” anlayışı geliştirdi: Siber âlemde performans. Nasıl ki 1970’li yılların sokak tiyatrosu, kadınlığın baskın kültürüne karşı fiziksel olarak da içinde yer aldıkları, örneğin “Miss World” yarışmaları boyunca süren gösteriler gibi protestolar gerçekleştirdilerse, günümüzün feminist aktivizmi kendine fiziksel varoluştan bağımsız, sanal dünyada bir “alan” açtı. Bunun en güzel örneği, *Curious*’un ön ayak olduğu “Guerilla Performance Locator” projesidir.²⁷ “Locator” projesi, günümüzün politik aktivizmini geçmişin sufrajetleriyle bağlantılandıran bir performans sanatı geleneği başlatarak, dünyanın her yanındaki aktivistleri kendilerini göstermeye ve kendi çalışmalarını internet sitesinde duyurmaya davet eder. İnternet olanaklarını kullanmanın avantajı, politik performansı küresel çapta her “eve” (veya dünyanın teknolojik avantajlara sahip olma ayrıcalığındaki bölgelerine) sokacak görece ucuz bir “alan” yaratmış olmasıdır. Teknolojiyle birlikte gelen bu aktivizm, internet sitesini yeni ve elektronik türde bir (küresel) sokak tiyatrosu olarak önerir.

FEMİNİZM VE TİYATRO - GELECEK

Feminizmin geleceği, tiyatro ve performans alanındaki “feminist kalıntıyı” ele alan bu kısa araştırmanın bazı önemli feminist meseleleri tartışmaya açması kadar, onun kadınların toplumsal ve kültürel hayatlarında etkili ve etkileyici bir rol oynama becerisine bağlıdır. Özellikle, feminizm kendine bir “seyirci” veya genç kadın kuşağı topluluğu bulmalı ve tanımlamalıdır.

²⁶ Ayrıntılar için bkz.: <http://www.bobbybakersdailylife.com>

²⁷ Bkz.: <http://www.placelessness.com/guerilla/index.htm>

Ancak, feminizmi çoğu zaman modası geçmiş ve gereksiz gören, onun hayatları için önemli olmadığını düşünen genç kuşaklar için feminizmin pek çekici bir yanı yoktur. Onlar için feminizm, kendilerini özdeşleştirme gereği duydukları bir şey değildir. Reinelt şöyle yazar: “Genç kadın öğrencilerimin büyük çoğunluğu feminist OLMADIKLARINI ısrarla vurgularken aynı zamanda kadın araştırmalarına veya toplumsal cinsiyet meselelerine ilgi duyuyorlar.”²⁸ *Curious*’un “meraklı feministleri” Hill ve Paris şunu soruyorlar: “Bu feminizm sözcüğü nasıl oluyor da günümüzün genç kadınlarının yüreğinde böyle terör estiren bir sözcük haline geliyor? Feminist OLMADIKLARINA nasıl bu denli çabuk karar veriyorlar?”²⁹ Bu sorunun cevabı, kısmen, 1970’li yılların protestolarına gönderme yaparak feministi sutyen-yakan kadın-özgürlükçüsü olarak sunan popüler medya “terörü”nde, kısmen de 1990’lı yılların cinselleştirilmiş, politikadan arındırılmış, genç kız gücü “feminizminin” kabul görüp cazibe kazanmasında yatıyor olabilir.

Tüm bunlara rağmen feminizmin ruhunu tiyatro sınıflarında veya atölyelerinde koruyan, feminizmi tarihsel çalışmanın bir nesnesi olarak değil, bizzat günümüzle bağlantılı ve yenilenebilir bir özne olarak ele alan bağlantılar halen mevcut. Buna hayat katmak için feminizmle büyümüş bizler ile günümüzde tiyatro alanında araştırmacı ve uygulamacı olarak eğitim alan öğrenciler arasında, kuşakları kesen bir müzakerenin başlaması gerekir. Kullanılacak pedagojik stratejilerden biri, çağdaş tiyatro ve performans tarihlerini gelecek kuşağın tiyatro araştırmacıları ve uygulamacıları için anlamlı ve önemli hale getirmektir. Örneğin Dolan, Austin Üniversitesi’nde kurumsal bir proje başlattı ve bu proje kapsamında feminist kadın sanatçılar kuşağı tarafından gerçekleştirilen solo performansları, kendi öğrencileriyle birlikte sahnelemek, tartışmak ve çalışmak üzere bir araya

²⁸ Reinelt, ‘Navigating Postfeminism’, s. 20.

²⁹ Leslie Hill ve Helen Paris, “Curious Feminists”, Aston ve Harris (ed.), *Feminist Futures?* içinde, s. 57.

getirdi.³⁰ Amacı “kendisi için önem arz eden feminist tiyatro performansı tarihiyle” bir temas kurmak ve “yeni bir kuşak performans sanatçısı yetişirken çalışmalarını türün temelini oluşturan kadınları onurlandırma”³¹ fikrini hayata geçirmekti. Case’in tiyatro ve performans tarihlerindeki “ilk” kadınları tespit etmesi gibi, günümüzde de, kadınlar için bir önceki kuşağın mücadelesini verdiği toplumsal ve kültürel kazanımların kaybedilmesi çok da kolayken, öğrencilerin kendi feminist (performans) geleceklerini “kurmak” için kendi çağdaşları olan feminist performans mirasını anlamaları ve bunun bir parçası olmaya uğraşmaları çok elzem bir durumdur.

Dolan’ın çalışmasında önemli olan bir başka konu da feminist sanatçıların bizzat kendilerinin dahil olduğu kuşakları kesen tartışma yöntemidir. Sanatçıları izlemek, onların performans tarihlerini, öykülerini ve politikalarını dinlemek, feminist veya feminizmle bağlantılı bir çalışma gerçekleştirmeye dair bir arzuyu ve bağlılığı paylaşmanın bir aracıdır. Bu, genç kadınları feminizm hakkında düşünmek ve konuşmak için *harekete geçirme*, feminizme politik bir kimlik olarak “canlanma” fırsatı yaratır. Bunun, yeni kuşak uygulamacılar ve araştırmacılar üzerinde yarattığı ilham verici etkinin ötesinde sağladığı bir başka avantajı da yeni bağlantılar, topluluklar ve iletişim ağları kurma yöntemi önermesidir. Birleşik Krallık’ta kurumsal olarak Lanchester Üniversitesinde yürütülen “Women’s Writing for Performance Project” (Performans için Kadın Yazını Projesi) tam da bunu gerçekleştirdi. Fon alınan bir atölye çalışmasıyla, kamuoyu tarafından tanınan kadın sanatçıları bir araya getirdi ve bu isimlerin yeteneklerini, süreçlerini ve performans tarihlerini geleceğin uygulamacılarıyla, araştırmacılarıyla ve diğer sanatçılarla paylaştığı bir ortam kurdu.³²

Feminizm ve Tiyatro için 1989 yılında kaleme aldığı bir

³⁰ Bkz. Dolan, “Performance, Utopia, and the ‘Utopian Performative’”, *Theatre Journal*, 53, 2001, s. 455-79. Söz konusu sanatçılar Holly Hughes, Peggy Shaw ve Deb Margolin’dır.

³¹ A.g.e., s. 464.

³² Ayrıntılar için bkz.: <http://www.lancs.ac.uk/depts/theatre/womenwriting>

eleştiri yazısında Hart, bu çalışmayı, bir “katılım çağrısı”, insanlara Case’in temellerini attığı “zemin” üzerinden ilerlemeleri ve peşini bırakmamaları için bir davet olarak özetledi.³³ Feminizmin daha az makbul görüldüğü bir dönemde yaşamamıza rağmen *Feminizm ve Tiyatro*’nun 2008 yılında yeniden basılmasıyla bu “katılım çağrısı” yineleniyor. Aslında, feminist tiyatro ve performans alanında yeniden bir ivme kazanıldığına dair bazı umut verici göstergeler var. 2007 yılında, Palgrave Macmillan³⁴ şu eserleri de yayımladı: *Staging Black Feminisms* (Lynette Goddard); *Women in Irish Drama* (Melissa Sihra); *Staging International Feminisms* (Elaine Aston ve Sue-Ellen Case tarafından yayına hazırlandı) ve *Performance Practice and Process: Contemporary [Women] Practitioners* (Elaine Aston ve Geraldine Haris). Case’in 1988 yılında genel haritasını çıkardığı feminizm ve tiyatro çalışması, bu yeni çalışmalarla oluşan bütünün bir parçasıdır. Kendi kategorisinde bir “ilk” olan bu çalışma, geçmişi incelemek ve geleceğin, umarız ki feminist, tiyatro öğrencilerini, akademisyenlerini ve uygulamacılarını Case’in oldukça işlevli olduğu ve öncülük ettiği feminizm ve tiyatro alanına katılmaları amacıyla davet etmek için ufuk açıcı ve ilham verici bir kaynaktır.

³³ Hart, *Theatre Journal*, s. 263.

³⁴ Palgrave Macmillan, bu kitabın İngilizcesini yayımlayan yayınevidir. [—çev. notu]

TEŞEKKÜR

Kitabın yeniden basılması nedeniyle, teşekkürlerimi gözden geçirmem gerekti.

Öncelikle, Washington Üniversitesi'ndeki Feminist Colloquium'un üyelerinden, özellikle de Sydney Kaplan, Yvonne Yarbro-Bejerano ve Carolyn Allen'dan öğrendiğim feminist kuram ve eleştirileri okuma geleneği üzerine hâlâ çalışıyorum; doktora öğrencilerim Katrin Sieg, Juli Thompson-Burk'den de çok şey öğrendim. Charlotte Canning ve Jeanie Forte bu feminist projeme ilham verdiler ve bilgilerini benimle paylaştılar.

Bu kitap 1988'de ilk kez basıldığından beri feminizm ve tiyatro alanı Elin Diamond, Jill Dolan, Janelle Reinelt, Diana Taylor ve bu alanın yaratılmasına desteği olmuş pek çok başka insanın yeni ufuklar açan çalışmalarıyla gelişti. Sayısız feminist sanatçı, alanı zenginleştirmeye devam ediyor; ama benim için *Split Britches*'ın özel bir önemi var. Elaine Aston'un bu çalışması o kadar öncü ve kalıcıydı ki, kendisinden bu basımın önsözünü yazmasını istedim.

Uluslararası Feminist Çalışma Grubu [The International Feminist Working Group] dünyadaki feminist uygulamalara bakış açımı genişletti. Özellikle de Jung-Soon Shim, Tiina Rosenberg, Antje Budde, Elizabeth Sakellaridou, Fawzia Afzal Kahn ve Katherine Mezur'un bunda büyük katkıları oldu. Bağımsız bir kadın uzmanın ilk çalışmalarından birini bana sunan eski danışmanım Ruby Cohn'a olan borcumu halen ödeyemedim. Özel hayatımda, feminist uzmanların ve uygulamacıların yetenek dolu ve parlak çalışmalarının görünür kılınması için mücadeleye devam edebilmem konusunda, feminist ailelerden destek alıyorum. Özellikle, bu çalışma yapıldıktan sonra vefat eden Marian Chapman'a ve hayat arkadaşım Susan Leigh Foster'a teşekkür ediyorum.

Macmillan, Methuen/Routledge'a ve şimdiki adıyla Palgrave Macmillan'a bu alandaki çalışmalarını yayımladıkları için çok teşekkür ediyorum.

S.-E.C.

GİRİŞ

Bu kitabı hazırlarken tarihsel gelişim çizgisini veya tarihsel akışı temel almadım. Kitabın içeriğini daha ziyade feminist eleştiri tekniklerine, kuramlarına, politik duruşlara, konulara, araştırmalara ve tiyatro uygulamalarına göre belirledim. Her bölüm ve alt başlıkları kendi içinde tutarlı. Buna istinaden, okuyucu ister tarih sırasına göre okur; ister bir yazar, mesela Aphra Behn, bir duruş, mesela materyalist feminizm ya da bir kuram, mesela göstergebilim, hakkındaki bağımsız referansları dikkate alarak dilediği yerden okumaya başlar. Ancak, feminist hareket ve tiyatro pratikleri arasındaki kapsamlı ilişkiyi tarif ederken, tartışmayı üç ana eksenle sınırlı tuttum: tarih, uygulama ve kuram.

Tarih ve tiyatronun feminist kullanımlarını tartışmaya, geleneğin klasiklerinin yapıbozumuyla başlıyorum. (bkz. 1. Bölüm) Bunun nedeni, edebi eleştiri değil tiyatro alanında çalışıyor olmam. Klasikler üzerine geliştirilen bakış açısını, metin okuyarak değil sahne pratikleriyle inceledim. Aynı zamanda, bilimsel bir model kullandım; çünkü bence “başyapıtların” feminist yapıbozumu, geleneği sahipleneni saldırılarında yazılı geleneğin kriterlerini kullanmaya davet ediyor. Umarım bu başyapıtların yeniden ele alınmaları hem bu alanda şimdiye kadar yapılmış çalışmaların gözden geçirilmesini hem de yeni fikirlerin ve projelerin gelişmesini sağlar. Bu kitaba erkeklerin yaptığı çalışmalarla başlayıp başlamama konusunda çok düşündüm; nihayetinde çoğumuzun aslında geleneksel tiyatronun önyargıları ve ihmalleri karşısında yaşadığımız acı ve öfke sonucunda feminizme yöneldiğimize karar verdim. Bu yapıbozum, feministlerin ataerkil buyrukların dışına çıkmaları için mevcut pek çok yoldan biri.

2. ve 3. Bölümler yalnızca kadın çalışmaları üzerinedir. Kadınların başarılarını, geleneksel tiyatrodan ayırmak istedim. “Kişisel tiyatro” gibi pek çok yeni fikir önerdim (3. Bö-

lüm). Amacım, yeni bir tür oluşturmaktan ziyade, feminist eleştirinin kadınların deneyimlerinden yola çıkarak tiyatro tarihinin sınırlarını genişletebilmesi için bir yol tanımlamaktı. Aynı zamanda, geleneksel tiyatrodaki bir dereceye kadar görünen ama öncü kimliğe sahip az sayıdaki kadını da "isimlendirmek" istedim; böylelikle feministler bir mirastan bahsedebilirler (2. Bölüm). Sonuç olarak, kitabın tarihsel bölümünü, modern sanat alanında çalışan ama çalışmalarını geçmişten kadın seslerini yankılayan çağdaş kadınların performanslarından bahsederek bitirmek istedim (3. Bölüm).

Bu kitabı yazmaya başladığımda, tiyatro çalışması yürüten veya akademide yer alan pek çok feministle iletişim kurdum. Onlara, bu kitabı bir kitapçada görürlerse içinde ne bulmayı bekleyeceklerini sordum. Çoğu, tiyatro çalışmalarını feminist politika temelinde değerlendirmek için bazı yöntemler, genel bilgiler bulmak isteyeceklerini söyledi. Radikal ve materyalist feminizm ve renkli kadınlar bölümleri (4 ve 6. Bölümler) toplumsal hareketlerle sahne arasında bir bağlantı kuracak şekilde tasarlandı. Bu bölümleri yazmak hem heyecan hem de endişe vericiydi –heyecan vericiydi çünkü daha önce böyle bir proje yapılmamıştı, endişelendim çünkü yazarken pek çok politik karar vermek durumunda kaldım. Tekrarlayayım, tanımlayıcı hiçbir beyanda bulunma hedefim yoktu, yalnızca bir başlama noktası ya da bir çalışma yöntemi önermek istedim. Pek çok feministten bölümleri, özellikle renkli kadınlar bölümünü, okuyup eleştirmelerini rica ettim. Yine de, bu alanlara dair şüphelerim ve eksikliklerim var. Umarım okuyucu, bu bölümlerin içeriğindeki bir fikir uyumsuzluğunu, bu konular üzerine devam eden keşif, tartışma ve diyalog sürecinin zorunlu bir parçası olarak görür. Bu bölümler kesinlikle kendi geçmişim, ekonomik durumum, eğitimim ve yaşadığım yerle en çok içiçe geçen bölümlerdir.

Kuram konulu son bölümün (7. Bölüm) dili, feminist kuramcılarının kullandığı türden. Aslında, bu bölümün dilinin belli bir aşamaya kadar tanıtıcı ve açıklayıcı olmasını umut ediyorum. Anlaşılmaz bir dil ve ağır kalıplar kullanmaktan olabildiğince kaçındım; kavramların berrak bir şekilde açıklanmasını hedefledim. Bu bölüme, bu konular üzerine şim-

diye kadar duyduğum pek çok tartışma nedeniyle yer verdim; bu tartışmalar söz konusu konuları feminist çevrelerde canlı tutuyor. Halen çoğu insan, kuramsal açıdan nereden başlanması ve metinlerde nerelere bakılması gerektiğine dair kafa karışıklığı yaşıyor. Bu bölümün en azından malzemelerin nasıl değerlendirileceği ile ilgili bir yöntem sunacağını umuyorum. Bu kuramları tiyatrodaki feminist bakış açısı ile ilişkilendiren çok az çalışma yayımlandı. Bu kuramların tiyatroya uyarlanmasına başlamak için sinema ve roman üzerine yapılmış çalışmalardan faydalandım.

Bu kitabın temelini, önerilen okumalarda ve Kaynakça'da yattığını düşünüyorum. Feminizm ve tiyatro üzerine yapılmış çalışmaların çoğu, çeşitli disiplinlerle bağlantılı bazı dergilerde ve yayımlanmamış kaynaklarda dağınık bir şekilde bulunduğu, nitelikli bir kaynak listesi oluşturma ümidiyle bazı farklı alanları taradım. Bu kitap alanda en dikkat çeken bazı yazarlara ve başlıklara referans veriyor. Kaynakça da tüm içeriğe dair önemli bir okuma listesi sunuyor. Daha- sı, çok iyi kaynakçaya sahip çalışmalardan alıntı yapmaya çalıştım. İleride, hem feminizm ve tiyatro üzerine ikincil malzemelerin antolojisinin çıkarılmasını ve makalelerin çıktısı alınamayan ve sınırlı versiyonlarının daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaştırılmasını hem de feminizm ve tiyatro üzerine bir kaynak kitap yayımlanmasını umuyorum. Şimdiye kadar basılan antolojiler oyunlara ve oyun yazarlarına odaklanarak uygulama ve eleştiri konularını göz ardı ediyorlar.

Son olarak, kitaptaki yazar dilinden bahsetmem gerekiyor. Çoğu feministin yazarken birinci tekil şahıs ("ben") kullanılmasını "politik olarak doğru" bulduğunu biliyorum. Bu görüşe, birinci tekil şahıs kullanımının görünmeyen yazarı ve yazarın toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf eğilimlerini açığa çıkardığı için katılıyorum. Benim beyaz, akademik geçmişimin tüm kitaba işlediğini düşünüyorum. Çalışmalarında özne kullanımı tercih eden, kişisel deneyimlerini açığa çıkaran, hatta araştırmaları ile ilgili bilinçaltı süreçlerine dikkat çeken feminist yazarları takdir ediyorum. Bir feminist olarak ben de özne dili, ataerki kültürün yüzyıllardır belli deneyimleri görünmez kılmak ve yazılı eserler üzerinde güç

elde etmek için kullandığı kişiüstü, bilmiş ve nesnel görünen dilden kurtuluş olarak görüyorum. Feministlerin yeni, alternatif bir dil bulmalarını umuyorum.

Çeşitli nedenlerden dolayı öznel dil kullanmamayı tercih ettim. Ama en önemli nedeni, bu kitabın benim politik duruşumla ilgili bir argüman haline gelmesini istemeyişimdi. Tarihsel kökenlerim radikal feminizm ile örtüşse de, kendimi materyalist bir feminist olarak görüyorum. Kitabın ayrıntılı olarak okunması radikal ve materyalist temellerini ortaya çıkaracaktır. Kişisel olarak bazı politik meseleleri, hatta bazı feminist tiyatro ve performansları onaylamasam da, bunlar üzerine ne biliyorsam paylaşmamın, kendi duruşuma göre yargıya varmamdan daha önemli olduğunu düşündüm. Bu metinde kullandığım dilin ataerkinin pek çok değerini somutlaştırdığını fark ettiğimde, bunu kendi inançlarımı tartışmak için bir fırsat olarak kullanmayı tercih ettim. Ama, sonuçta, kabul etmeliyim ki eğitimim ve deneyimim bu “nesnel” dil içinden geldiğinden, kişisel bir dilin tarihsel figürler ve olaylar gibi konularda nasıl kullanılabileceğini tam kavrayabilmiş değilim. Ancak, bu konuya değinmemin ve kendi sınırlarımı kabul etmemin önemli olduğunu düşünüyorum.

Bu kitap 1985 yılında yazıldı. Feminist hareket henüz 20 yaşındaydı ve feminist tiyatro uygulamaları daha da gençti. Kitap yine de, feminizmin tüm tiyatro türlerini etkilediğini, tiyatro tarihini değiştirdiğini ve yirminci yüzyıl tiyatro uygulamalarının ana bileşenlerinden biri haline geldiğini iddia ediyor. Feminist eleştirmen veya uygulamacı artık bu sanat dalında polemikçi konumunda olmak zorunda değil; artan uygulamacıları ve yandaşlarıyla birlikte, dayanağını tiyatrodan oluşmuş feminist bir gelenekte bulabilir.

KLASİK KILIK DEĞİŞTİRME: KADIN BÖLÜMLERİNİN ERKEKLERCE OYNANMASI**Genel İlkeler**

Feminist bakış açısıyla tiyatro tarihi üzerine yapılan ilk incelemeler, gelenekte kadınların yer almadığına dikkat çekti. Geleneksel uzmanlar yazılı metinlere dayanan kanıtlar üzerinde durduğundan, kadın yazarların olmayışı ilk feminist incelemelerin merkezinde yer almıştı. On yedinci yüzyıla kadar kadınlar tarafından sahne için yazılıp günümüze ulaşan önemli sayıda metin bulunmaması, klasik tiyatro geleneğinde şaşırtıcı bir boşluk yaratmıştı. Bu geleneklerde kadınların sesinin duyulmaması, kadın oyun yazarlarıyla ilgilenen feminist tarihçileri bu yazarların ortaya çıktığı dönemlere yoğunlaşmaya yönlendirdi; özellikle de on yedinci yüzyıl İngilteresi, on dokuzuncu yüzyıl Amerikası ve yirminci yüzyıl Amerika ve Avrupası incelendi. Bu çalışmalar sonucunda, 1970'lerin başından itibaren kadınlar tarafından yazılmış oyunlarla ilgili yeni antolojiler ve kadın oyun yazarlarının biyografileri ortaya çıkmaya başladı.

Klasik dönemler üzerine çalışma yürütebilmek, erkekler tarafından yazılan oyunlardaki kadın imgelerinin incelenmesiyle mümkün oldu. Çok sayıda uzman, Millett'in büyük yankı yaratan kitabı *Cinsel Politika*'nın (1970) bu tip metin incelemelerinin önünü açtığını söylüyor. Bu kitap, erkek edebiyatındaki kadın düşmanı imgeleri tarif ediyor ve bu imgeleri yorumluyordu. *Cinsel Politika*, metinlerin, toplumsal cinsiyet bilinciyle nasıl okunabileceğini ve başlığın da imlediği gibi sanatın politikadan bağımsız olamayacağı fikrini ön plana çıkaran bir yol sunuyordu. Millett'in kitabının ana

konusu kadın imgelerini tanımlamakken, Judith Fetterly'nin *The Resisting Reader*'ı gibi daha önce yazılmış kitaplar, erkekler tarafından yazılmış kitapların, alışlagelenden farklı olarak nasıl okunabileceğini gösteriyordu. Fetterly, bu tip yapıbozumlarla metinlerin içinde gizli feminist alt metinlerin ortaya çıkarılması için yöntemler öneriyordu. Klasik metinlerin feminist eleştirileri yapılırken hâlâ ağırlıklı olarak kadın imgeleri üzerinde duruluyor. Aiskhylos ve Shakespeare'in eserlerinin yeniden ele alınmış sayısız versiyonu basılmaya devam ediyor. İmgenin iki temel türü var: Kadını bağımsız, zeki hatta kahraman olarak gösteren olumlu roller ve genel olarak Orospu, Cadı, Vamp ve Bakire/Tanrıça olarak tanımlanan kadın düşmanı roller. Bu roller, oyun yazarının bakış açısını ya da tiyatro geleneğinin kadınlara bakış açısını yansıtıyor. Tiyatro sahnesindeki kadın imgelerini o dönemde yaşamış kadınların hayatlarına dair birer kanıt olarak ilk kez kullananlar feminist tarihçilerdi. Mesela, Medea ve Phaedra karakterlerinden ve bu karakterlerin içinde bulunduğu koşullardan Eski Yunan'daki güç sahibi kadınların hayatlarına dair bilgi edinebiliriz. Bu yaklaşım, aynen edebiyat gibi geleneksel sosyo-ekonomik tarihin de kadınların varlığını yok saydığını gösteriyordu. 1970'lerde tarihte kadınların rolü üzerine her iki alanda da çığır açan çalışmalar yapılmıştı; teatral metinlerin sunduğu toplumsal ve tarihsel kanıtlar yorumlanmıştı. Aynı zamanda tarihteki kadınlara dair kanunlar, toplumsal uygulamalar ve ekonomik kısıtlamalarla ilgili belgeler harmanlanıp yayımlanmıştı. Bu çalışmalar feminist eleştirmenlerin ve tarihçilerin, klasik dönemlerde kadınların yaşamlarının doğasını keşfedebilmek amacıyla, kültürel ve sosyo-ekonomik kanıtların etkileşiminden yola çıkarak yeni bir tür kültürel analiz geliştirebilmelerini sağladı.

Bu malzemelerin varlığı, sanatın, siyasi projelerle ve geleneksel tarihin ataerkiyle işbirliğine dair, bu belgelerin orijinal temayüllerini tersine çeviren yeni bir anlayışın ortaya çıkmasını sağladı. Feminist eleştirmenler, klasik oyunlarda ve tarihte kadınların temsili üzerine çalışılırlarken, özel ve kamusal hayatın birbirinden ayrı değerlendirilmesinin hayati öneme sahip olduğunu anlamaya başladılar. Kamusal

hayat bu kaynaklarda ön planda yer alırken özel hayat neredeyse görünmezdir. Yeni feminist analiz, bu ayrımın cinsiyete özel olduğunu ortaya koyuyor. Mesela, kamusal alan erkeklere aitken kadınlar görünmeyen özel alana gönderiliyor. Kadının günlük hayatta baskı altına alınmasının sonucu olarak, kültür kendi cinsiyet temsilini oluşturdu. Yaratılan bu kurgusal “Kadın”, sahnede, mitolojide ve güzel sanatlarda görülen ve cinsiyete iliştilen ataerkil değerleri temsil ederken kadınların deneyimlerini, hikâyelerini, duygularını ve hayallerini bastırdı (bu kavramın geliştirilmiş versiyonu için bkz. Teresa de Lauretis). Bu kültürel kurgulara karşı geliştirilen yeni feminist yaklaşımlar, erkeklerin kurgusu olan toplumsal “Kadın”ı gerçek kadınlardan ayrı tutuyor ve iki kategori arasında neredeyse hiç bağlantı olmadığını ısrarla söylüyordu. Tiyatro pratiği içinde bu ayrımın en açık örneği tamamı erkeklerden oluşan sahne geleneğinde görülür. Kadınların sahneye çıkması yasaklanır ve “Kadın” rolleri kılık değiştirmiş erkek oyuncular tarafından oynanır. Bu uygulama ataerkinin toplumsal cinsiyet temsilinin kurgusal olduğunu açığa çıkarır. Bu durumda, klasik oyunların ve tiyatro geleneklerinin, kadınları baskı altına alıp onların yerine ataerkil üretimin maskelerini koyma projesinde işbirliği yaptığı söylenebilir.

Uygulama

Geleneksel olarak Batılı tiyatro geleneğinin başlangıcı MÖ altıncı ve beşinci yüzyıllarda gerçekleşen Atina Dionysos şenliklerine dayandırılır. Drama, oyunculuk, fiziksel tiyatro alanı, kostüm, maske ve oyuncu ile izleyici arasındaki ilişkiye dair bildiğimiz kavramların bu şenliklerden, ritüellerden ve törenlerden geldiğini söyleyebiliriz. Altıncı yüzyılda bu şenliklere kadınlar ve erkekler katılıyordu; ancak beşinci yüzyılda, törenler, tiyatro olarak bildiğimiz şeye dönüşmeye başladığında, kadınlar bu törenlere katılmaz oldu. Kayıtlarda ne kadınların şarkılara ve danslara katılımını yasaklayan bir kanuna ne de bu değişimin tam tarihine rastlanabiliyor. Yunan ve Roma tiyatrosu konusunda hatırı sayılır bir uzman olan Margarete Bieber, “kadınların kamusal hayattan uzaklaştırılmasının”

nedeninin “Atina ahlakı” olduğunu söyler.¹ Bu, kadınların dışlanması nedeninin belli politik ve teatral gelişmelerde değil Atina’nın kültürel kodlarında aranması gerektiği anlamına geliyor. Sosyo-ekonomik örgütlenme, yaratıcı sanatlar ve efsaneler gibi üç gelişim alanı, teatral uygulamalardaki değişimleri anlamamıza yardımcı oluyor. Tüm bu unsurların kesiştiği bir örnek olarak *Oresteia* metni gösterilebilir.

Yeni ekonomik uygulamalar içinde aile biriminin yükselişe geçmesi, Yunan kamusal hayatında kadınların rolünü kökünden değiştirdi. Ne gariptir ki, kadınlara aile içinde atfedilen önemli rol, kamusal hayattan uzaklaştırılmalarının nedeniydi. Aile birimi, kişisel değerlerin yaratıldığı ve aktarıldığı yer haline geldi. *Polisin* (şehir devleti) yükselişe geçmesiyle aristokrasilerin özelliği olan geniş ilişki ağları, çekirdek ailelerin tek başına toplumsal örgütlenmenin temeli sayılmasına boyun eğdi. Metal eşyaların kullanımının artması ve toprağın küçük çaplı işletilmesi bireylerin mal varlıklarını kontrol edebilmelerini mümkün kıldı. Mülkiyet daha bireysel bir hal alıp sınırları aile birimiyle çizilirken, büyük ölçüde erkek cinsiyetine özgü hale geldi. Kadınların mal sahibi olma ve alışverişte bulunma hakları ciddi şekilde kısıtlandı. Mesela, kadınlar ancak erkek aile üyelerinin olmadığı durumlarda mirasta pay sahibi olabiliyorlardı ve 1 *medimnos* (buşel)² üzerinde mal alışverişinde bulunmalarına izin verilmiyordu. Bu yeni ekonomi dahilinde kadınlar, değiş-tokuş aracı haline geldi, evlilik ise bir mülkiyet kurumuna dönüştü.³ Aslında Yunanca evlilik, *ekdosis*, “ödünç” anlamına geliyordu; kadınlar babaları tarafından kocalarına ödünç veriliyorlar, boşanma durumunda ise babalarına geri dönüyorlardı.

Ekonomik örgütlenmedeki bu değişimin doğal sonucu olarak siyasi örgütlenme de değişti. *Oikos*, ya da hane,

—
Margarate Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1939, s. 9.

² 36,5 kg’a denk gelen bir ağırlık ölçü birimi. [—çev. notu]

³ Kadınların evlilik ve akrabalık kuralları, ve bir değiş tokuş nesnesi olmalarıyla ilgili olarak bkz. Gayle Rubin, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, Rayna R. Deiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women* içinde, New York: Monthly Review, 1975.

yurttaşlığın esası oldu.⁴ Yurttaşlık aile bağlarına dayalıydı, bir oğlan çocuğu ancak ebeveynleri yurttaşsa yurttaş kabul ediliyordu, fakat oğulları olmadan ebeveynler yurttaşlıklarını devam ettiremiyorlardı. Bu kural kadınların cinsel hayatlarının katı bir şekilde tanımlanmasına ve düzenlenmesine neden oldu. Anne-eş, varislerin yasallığı ve güvenliği için yeni ahlaki ve yasal sorumluluklar aldı; bunun uzantısı olarak da kendisine *polis*in siyasi üyeliği verildi. Verasetin kesin sınırlarla belirlenmesi *polis* için hayatiydi, bu nedenle de zina kişisel bir günahtan ziyade topluma karşı işlenmiş bir suç haline geldi. Buna rağmen, hane devletin ihtiyaçlarına göre kontrol edilirken, faaliyetleri devletin işlerinden ya da kamusal hayattan tamamen ayrıldı. Nancy Hartsock'un *Money, Sex and Power* isimli kitabında belirttiği gibi Yunanlılar haneyi, polis kamusal, politik alanından tamamen ayrı özel, apolitik bir alan olarak tanımladılar: "Bunun sonucu, politikanın ve politik gücün emek sarf edilmeyen, aklın veya ruhun baskın olduğu eril bir alanda ortaya çıkan faaliyetler olarak kuramsallaştırılmasıdır." Bu esnada ev içi alan, emek ile bedensel ihtiyaçların baskın olduğu bir yer olarak tanımlanır.⁵ Atinalı kadınlar (Solon kanunlarında açıkça belirtildiği gibi) eve kapatıldıkları için, aklın ve ruhun kamusal hayatından çıkarılmışlar, ekonomik ve yasal güçlerini kaybetmişler ve ev içi emeğin, çocuk yetiştirmenin ve cinsel görevlerin dünyasına hapsedilmişlerdi. *Polis*in kamusal hayatından dışlanmaları ve bu hayatın sosyo-ekonomik örgütlenmesindeki iyice azaltılmış rolleri dikkate alındığında, Dionysos şenliklerine katılımlarının özel törenlerle sınırlanması ve buna uygun olarak kamusal sahnenin dışında tutulmaları şaşırtıcı değildir.

Sosyo-ekonomik örgütlenmedeki bu değişimlerle birlikte yeni kültürel kurumlar ortaya çıktı; tiyatro pek çoğundan biriydi. Atina yeni bir mimari, yeni dinler ve efsaneler yarattı.

⁴ Marilyn Arthur, "Liberated' Women: The Classical Era", Renate Briental ve Claudia Koonz (ed.), *Becoming Visible: Women in European History* içinde, Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1977, s. 67-8.

⁵ Nancy Hartsock, *Money, Sex and Power: Toward a Feminist Historical Materialism*, New York: Longman, 1983, s. 187.

Bu kültürel kurumlar, “Kadın”ın, eril toplumsal cinsiyete ve kadınsı olanı baskı altına almaya hizmet eden yeni toplumsal cinsiyet rolünü yaratarak kadınların ezilmesinde işbirliği yaptı. Temelde, toplumsal cinsiyetin yeni kültürel sınıflandırmaları farklılık ve kutuplaşmanın kategorileri olarak yapılandırılmıştı.⁶ “Kadın” erkeğin karşıtıydı. Bu hamle en açık şekilde yeni efsanelerde ve kadın cinsiyetini “yabancı” imgesi ve tipik erkek özellikleriyle yan yana getiren Amazon tasvirlerinde görülebilir. Amazonlar, tehlikeli ama mağlup, “doğal” cinsiyet rollerini tersine çevirirler. Onlar, erkekleri, kadın savaşıma gittiğinde çocuklara bakmak gibi “kadınların” işini yapmaya zorlayan savaşçılardır.⁷ Amazonlarda toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrildiği başka efsaneler de mevcuttur: Mesela Amazonlar, kız bebekleri büyütürken erkek bebekleri yok ediyorlardı; normal toplumsal hayatta ise (mesela Sparta’da) kız bebekler yok ediliyordu.⁸ Dahası, (göğsü olmayan anlamındaki) “Amazon” sözcüğü, bu tip pratikleri kadına özgü, biyolojik olarak ikincil cinsiyetin özelliklerine bağlar. Atina’nın şehir merkezi olan Akropolis’in yeni yapısı Amazonların düşüşünü ve Atina’nın yükselişini gösteriyordu. O halde yeni siyasi düzenin merkezinde, toplumsal cinsiyet rollerine ve *poliste*ki yeni “Kadın” imgesini icra edecek kadının yükselişine başkaldıran bu kadınların düşüşü yer alır. Kadınların eski imgelerinden vazgeçilmesi ve Atina’nın yükselişi *Oresteia*’nın ana konularındandır.

Tanrıların şeceresi, yeni “Kadın”ın yaratılmasının efsanevi-tarihsel bağlamını oluşturur. Tanrıların tarihi, cinsiyetlerin neden karşıt, çatışmayla dolu olduğunu, erkek cinsiyetinin neden kadını mağlup ettiğini açıklar. En eski Tanrıça ve toprak ana Gaia’nın efsanesi, kadın rahminin yarattığı tehlikeleri anlatır: Çocuklarının hikâyesi cinayet ve hadım etme üzerine kurulmuştur. Sonunda zafer kazanan

⁶ Page du Bois, *Centaur and Amazons*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982, s. 2.

⁷ William Blake Tyrrell, *Amazons: A Study of Athenian Mythmaking*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984, s. 47.

⁸ *A.g.e.*, s. 9.

Zeus'tur: Üreme gücünü elde edebilmek için karısı Metis'i yutar ve Athena'yı doğurur. Athena rahmin tehlikelerinin sona ermesini temsil eder, çünkü annesi yoktur (anaerkil akış kırılmıştır ve Athena kendi kadın cinsiyetiyle tanımlanmaz), cinselliği yoktur (bakire kalır), Amazonları yener, Zeus ve Apollon hükümlerliği ile ittifak kurar ve böylece Atina'ya düzen getirir. Athena'nın yükselişi ile hemen hemen aynı zamanda Atina'da, erkek eşcinselliğinin toplumsal pratiğinde oğlanlar kadın cinselliğini devam ettirir (bu daha sonra Platon tarafından idealize edilmiştir), Dionysos kültü ortaya çıkar ve tanrıçaların doğurganlık ve cinsellik özelliklerini ele geçirir. Kadın doğurganlığının erkekler tarafından gasp edilmesi daha sonra Platon'un *Theaetetus*'unda felsefi sorgulamanın bir mecazı haline gelmiştir. Platon, kendi önerdiği ebelik sanatının "kadınlar değil erkekler için olduğunu, ve bedenle değil ruhla yapılabileceğini", çünkü kendisinin "genç bir adamın düşüncelerini doğurma" ile uğraştığını iddia eder (satır 150b-c).⁹ Tanrıların efsaneleri, kadın cinselliğini güçten yoksun bırakarak, bu cinselliğin Dionysos tarafından sindirilmesine ve annesiz bakire Athena imgesindeki gücün ayrıştırılmasına neden oldu. Bu şekilde, tıpkı Platon'un idealizmindeki gibi, yeni mitoloji de kadın doğurganlığının ele geçirilmesi için işaret verdi.

Dionysos'a adanan Atina devlet şenlikleriyle dramının yükselişe geçmesi, tiyatroyu cinsiyet savaşlarının bu yeni ataerkil kurumuna sağlam bir şekilde yerleştirdi. Tiyatro erkeklerle özel olmalıydı ve kadınların baskı altına alınmasını ve yeni "Kadın"ın yaratılmasını sahneye koymalıydı. Mainadlar (Dionysos şenliklerindeki kadın rahipler) bilinçsizce dans etmek zorundayken satirler (erkek rahipler) yeni dramının ilk korosunu oluşturacaklardı. "Şarkıcı Airon'a *dithyrambos*'un"¹⁰ şarkıcılarına bağımlı olması söylendi.... satirlerin kostümüne

⁹ Plato, Edith Hamilton ve Huntington Cairns (ed.), *The Collected Dialogues*, New York: Bollingen Foundation/Pantheon Books, 1961, s. 855.

¹⁰ *Dithyrambos*, şarap ve bereket tanrısı Dionysos şerefine koro tarafından söylenen ilahiler. [—çev. notu]

de. Kendini değil başkasını canlandırmak bu esriklikten doğdu ve oyuncuların taklit sanatına yön verdi.”¹¹ Başka bir deyişle, oyunculuğun keşfi cinsiyete özeldi: Oyuncu ise satirdi.

Satir oyununda, oyuncunun cinsiyet özellikleri, kullanılan deri bir fallus ile vurgulanmıştı. Bu nedenle oyuncu/dramatik özne erkekti. Cinsiyetlerin savaşında, kadın da temsil edilmeliydi: Erkek bir oyuncu kadın rollerini icra etmek durumundaydı. Edebiyat eleştirmenleri ve tiyatro tarihçileri bu tuhaf fenomeni satır aralarında dile getirme eğiliminde olsalar da, Bieber erkek oyuncuların kadın temsillerine dair bir soruna dikkat çekiyor: Çömleklerin üzerinde betimlendiği gibi mainadlar bir esriklik hali içinde görünüyolar –onları oynayabilmek için erkek oyuncuların bu kadınların hissettiği dini coşkuyu anlayabilmeleri gerekiyor.¹² O zaman daha önemli bir sorun ortaya çıkıyor: Bir erkek bir kadını nasıl tasvir edebilir? Erkek oyuncu seyirciye bir kadını oynadığını nasıl gösterebilir? Kadın kostümü (kısa tunik) giymenin ve kadın maskesi (uzun saçlı) kullanmanın yanı sıra, cinsiyet özelliklerini jestler, hareketler ve vokal yoluyla da verebilmesi gerekirdi. Bu tasviri göz önünde bulundurarak kadın kavramının, kadın deneyimine yabancı olan erkek bakış açısından oluşturulduğunu hatırlamak önemli. Jestlerin söz konusu dağarcığı “Kadın” imgesini sahnede görüldüğü gibi sundu; ataerkil kültür aracılığıyla kurumsallaştırdı ve kadının toplumsal cinsiyet davranışları erkeğin oluşturduğu simgelerle temsil edildi. Kadın rollerini oynayan erkek oyuncuların eylemi, muhtemelen, kadın rollerinin genellemeler ve stereotiplerle yaratılmasına ön ayak oldu. Yazılı metinlerde kadın karakterlerin tasviri ve gelişimi, kadınların sahnede sergilenme biçimlerini yaratmış olmalı. Bütün karakterler resmi ve maskeli sunulsa da kadın karakterleri oynayan erkek oyuncular bile erkek davranışlarıyla ayırt ediliyordu. Kadının doğasına, davranışına, görüntüsüne ve erkek temsiline mesafesine dair alt metinde gizli bir mesaj iletiliyordu.

Atina tiyatro alışkanlıkları ritüelleştirilmiş ve düzenlen-

¹¹ Bieber, *History of the Greek and the Roman Theatre*, s. 1.

¹² A.g.e., s. 9.

ınış toplumsal cinsiyet davranışları için politik ve estetik bir alan yarattı ve bu davranışları medeni haklar ve sınırlamalarla birleştirdi. Bu toplumsal cinsiyet ilkesi “klasik” konumuna yükseltildi ve böylece tiyatro tarihinde kadınların gelenekten ve ideal yapılardan dışlanması gösteren örnek bir unsur haline geldi. “Sınıf”ı akla getiren “klasik”in etimolojisi, bu dışlamanın “birinci sınıfın” –kadınların kabul edilmediği sınıfın– ekonomik ve yasal haklarıyla da ilgisi olduğunu gösteriyor. Estetik kriterlerin ekonomik kriterlerle uyuştuğunu klasik teriminin kendisi açığa çıkarıyor. Atina, Roma, Elizabeth Dönemi dramasının tüm “klasik”leri, kadınların sahneye çıkmasını yasaklayan ve kadınların ekonomik ve yasal haklarını sınırlayan kültürler tarafından üretildi. Bu dönemlerin metinlerinde ataerkil toplumun değerleri saklı. Metinlerdeki kadın karakterler, gerçek kadının sahnede olmadığını, nedenleriyle birlikte gösteriyor. Bu klasik metinlerin yaşatılmasını değerli bulan her kültür, bu kadın karakterleri “Kadın” olarak yaratan ataerkil alt metnin bir parçası oluyor. Bir Yunan klasiğinin o dönem nasıl sergilendiğini bilemesek de, Dionysos şenlikleri için üretilmiş, günümüzde de sahnelenen ve incelenen o “klasik” metinlerden birini ele alabiliriz. *Oresteia*, yukarıda tartışılan tüm konu ve uygulamaları içeriyor. Ayrıca gelenekteki önemli yeri, halen daha ne kadar değerli olduğunu gösteriyor. *Oresteia*’nın feminist bir okuması eski anaerkil soyağacının yenilgisini, sahnede sergilendiği hali ile “Kadın” doğasını, Athena’nın yükselişini ve gerçek kadının baskı altına alınmasının gelecek nesillere nasıl aktarıldığını ortaya koyacaktır.

“ORESTEIA”

Pek çok feminist eleştirmen ve tarihçi *Oresteia*’yı kadın düşmanlığının cisimleştiği temel metin olarak incelemiştir. Simone de Beauvoir ve Kate Millet üçlemeyi, ataerkil kontrolün mitik icrası olarak niteler. Nancy Hartsock, eserin, kadını cinsellik ve doğa ile özdeşleştirdiğini; bunların da, *polis*in ayakta kalabilmesi için, hem içsel hem de diğer faaliyetleri

ehlileştirilmesi gereken güçler olduğunu belirtir.¹³ Hartsock *Oresteia*'yı erkek eylemleriyle bağlantılı tiyatro şenlikleriyle aynı bağlamda değerlendirir. Drama, dört atlı savaş arabalarının yarışı gibi bir yarışmadır. *Agonlar* (yarışma) ile kazanan ve kaybeden kavramları oluşturulur. Festivaller savaşta ki yiğitlik ve kahramanlık idealini, barış zamanında retorik ve drama yarışması idealiyle bütünleştirir.¹⁴ Dramanın öznesi savaşın da öznesidir: erkek savaşçı kahraman. Bu *agon* cinsiyet çatışmalarında uygulandığında, dramatik bahis erkek kahramanın kazanması için oynanır. *Oresteia*, Atina'nın kültürel ve politik kodlarını, kadınların savaş kaybetmelerini buyurmak için kullanarak "cinsiyetler savaşını" canlandırır.

Daha önce, üçlemenin ilk oyunu *Agamemnon*'da, yaşlı erkekler korosu, erkek-kadın sorunları üzerinden dramatik durumu açıklamıştır. Yaşlı erkekler önüne gelenle yatan bir kadını (Helen'i), Agamemnon'un uğraştığı Truva Savaşı'nın nedeni olarak tanımlar ve Agamemnon'un bakire kızı Iphigenia'nın kurban edilmesiyle savaşın biteceği haberini verir. Truva Savaşı ve Agamemnon ile Klytemnestra arasındaki ilişki toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili çatışmalarla doludur. Sonra koro, toplumsal cinsiyet ve belli karakter davranışları arasında bağlantı kurarak izleyiciyi Klytemnestra'nın girişine hazırlar. Klytemnestra'nın (10. dize) erkeksi gücünden bahsettiklerinde, çözümün ve amacın kudretinin toplumsal cinsiyete bağlı olduğunu belirtirler.¹⁵ Bu bağlam içinde, bir erkek tarafından oynanan Klytemnestra sahneye girer. Klytemnestra'nın konuşması bittikten sonra, koro onu bir erkek gibi düşünebildiği için kutlar ve onun, savaşın "bir kadının gerçeği duymadan duyduğu sevinç gibi" bittiğini duyurmasını görmezden gelir (483. dize). Bu dizeler, verileri değerlendirerek sonuca ulaşmak gibi belli toplumsal cinsiyet davranışlarını tanımlar. Oyuncular, teatral geleneğin uzantı-

¹³ Hartsock, *Money, Sex and Power*, s. 192.

¹⁴ A.g.e., s. 198.

¹⁵ Tüm *Oresteia* alıntıları için bkz. *The Complete Greek Tragedies*, Aeschylus, David Greene ve Richmond Lattimore (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1960.

sı olan bir hiciv ile de oynarlar; kadın kılığındaki bir adam, “bir erkek gibi düşünen” bir kadını oynamaktadır. Gönderme yapılan esas kişinin erkek olduğu çok açıktır. Kadın kavramı, Amazon kavramı gibi, erkek düzenini bozar. Klytemnestra, bu bozma eyleminin bir unsuru olarak sunulur. Erkek kralın yokluğu ona “doğal olmayan” bir politik güç vermiştir. Kocasının yokluğunda, bir sevgilisi olmuştur. Bu eylemiyle, kadın cinselliğinin toplumsal cinsiyet kodunu altüst eder; çünkü gelenek, kadınların on yıl süren savaşlarda bile kocalarına sadık kalmalarını buyurur. Koro Klytemnestra’nın bağlantısının tehlikeli olduğunu düşünür. Ama Agamemnon cinsel savaş ganimeti Cassandra ile sahneye girdiğinde, metinde herhangi bir toplumsal çöküşün izleri görülmez. Aslında, tragedyanın *pathos*’u,¹⁶ Cassandra’ya tecavüz etmesinden ve Iphigenia’yı öldürtmesinden anladığımız kadarıyla kadınlara gaddarca davranmasına rağmen Agamemnon’dan yanadır.

Kassandra, (bir erkek tarafından oynansa bile) Atinalı kadınların kamusal alandaki imgesini temsil eder. Belli ayrıcalıklara sahiptir (Apollon’un rahibesi olduğu için Agamemnon gibi rütbeli yurttaşlarla cinsel teması olabilmektedir), ancak bu ayrıcalıklar arasında konuşmalarıyla insanları etkileyebilme gücü yer almaz. Apollon’u reddettiği için bu hakkı elinden alınmıştır. Kassandra’nın dışarıdan biri ve Agamemnon’un savaş ganimeti olarak sahneye girip konuşmaması ve bir erkek tarafından oynansa bile etkili diyaloglar kuramaması, Atina’nın ataerkil düzeninde yatan kadın düşmanlığının yoğunluğunu yansıtır. Oyundan geriye yalnızca Klytemnestra’nın Agamemnon’u öldürmesi ve bu nedenle yerilmesi kalır. Sonunda, koro bir kadın için savaşmak zorundan kalan ve bir kadın tarafından öldürülen Agamemnon’un yasını tutar (1453. ve 1454. dizeler).

Üçüncü oyun olan *Eumenidler*’de, Atina’daki ve tanrılar arasındaki cinsiyetler savaşının galibine karar verilir. Feminist bir bakış açısından değerlendirdince, bu oyunun demokrasinin sözde başlangıcını temsil etmesi ironiktir. Ay-

¹⁶ *Pathos*, retorikğin üç ikna modundan (diğerleri *ethos* ve *logos*) birisidir ve seyircinin duygularına seslenir. [—çev. notu]

nca tiyatro tarihi içinde, *Eumenidler* çoğunlukla Batılı akıl ve tarafsızlık geleneğimizi yaratan yeni uygarlık düzeninin oyunu olarak tanımlanır. Batı uygarlığı Atina kültürünün, kadınları itaatkâr bir role iten toplumsal cinsiyet yargılarını benimsediği sürece, bu uygun bir betimleme olabilir. Oyun, tanrıların yeni kuşağı üzerinedir; eski düzenle, alçak tanrıçayla, *Erinyesler* ile (oyun sonunda "*Eumenidler*" yani iyilik-severler haline geliyorlar) açılır. *Erinyesler* eski yeraltı kadın dinlerinin çirkin, korkutucu bir tasvirini sunarlar. Maskeleri, tiksindirici görünüşleri ile ünlüdür. Günümüze kadar ulaşan bir inanca göre, kadınları çocuk düşürmelerine neden olacak kadar korkuturlar; cinsiyet ve cinsellik imaları açısından ilginç bir öyküdür.¹⁷ *Erinyesler*, annesini öldüren Orestes'i, intikam almak için kovalarken Atina'ya ulaşırlar. Rollerini ana katilliğinin cezalandırılması olarak tanımlarlar. Orestes Apollon'dan yardım ister ve sorunu çözmek için Athena gelir. Athena, Orestes'i cinayetten yargılamak için Atina adaletini uygulayacak bir mahkeme kurar. Orestes'in serbest bırakılmasına karar verilir. Bu karar, kadın düşmanlığının kamusal olarak haklılaştırıldığına önemli bir kanıttır, çünkü ebeveyn soyunun erkek tarafından devam ettirilmesine dayanır. Anne ebeveyn değil çocuğun dadısıdır. Ebeveyn "ata binen kişi" şeklinde tanımlanmıştır (658-661. dizeler). Athena bu gerçeğin en önemli kanıtıdır; çünkü annesi yoktur ve erkek tanrı Zeus babasıdır (734-738. dizeler). *Erinyesler* bir mağaraya kapatılırlar; bundan sonraki amaçları ana katillerinin intikamını almak değil evlilikleri yönetmektir. Böylelikle, Truva Savaşı'nın bitişiyle başlayan ve Agamemnon hanesinin bahtsızlığıyla devam eden üçleme, demokrasinin inşa edilmesiyle, toplumsal cinsiyet rollerinin ve üremeyi yöneten kuralların oluşturulmasıyla sona erer. Bu final, Batılı oyun yazma geleneğinin öykü yapıları için örnek olarak görülebilir. Gelenekteki pek çok yeni oyun evlilik kurumunun çeşitli medeni, tarihsel ve psikolojik sorununu çözüme kavuşturur. Kadınlar için uygun toplumsal cinsiyet rolü bu finalde betimlenmiştir.

¹⁷ Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1968, s. 265.

Oresteia'yı okuyan feminist okur, metne karşı bir okuma yapması gerektiğini keşfeder; oyunun *pathos*una ve finaline, tiyatro tarihinde ele alınma şekline, oyunu çevreleyen tarihsel ve kültürel kodlara direnmelidir. Feminist okur, Agamemnon'a değil *Iphigenia*'ya ya da *Klytemnestra*'ya acır. *Athena*'yı *Atina*'nın bir kahramanı olarak değil, erkek iktidarı ile ittifak kuran erkek kimlikli bir kadın olarak algılar. Kendisinin devletin geleneklerinden dışlandığını hissedebilir; kadın karakterlerin kılık değiştirmiş erkekler tarafından oynanması geleneği karşısında hayrete düşebilir; kendisi taklit sanatından dışlanmıştı. Belki de feminist okur, kadın rollerinin kadınlarla ilgisi olmadığına karar verecektir. Bu rollerin "Kadın" fantezileri olarak, erkeğin dışındaki "ötekiler" olarak, ataerkil bir toplumun aksaklıkları ve oyunlardaki kadın bölümlerine duyulan korku ve hoşnutsuzluğun açıklaması olarak erkekler tarafından oynanması gerektiği sonucuna varabilir. Feminist okur *Medea*, *Klytemnestra*, *Kassandra* ve *Phaedra*'nın, *Atina*'daki toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak oynandığına ikna olabilir. Kadınların bu rollerle ilişkilendirilmemesi, bu rollerle tanımlanmaması gerektiği sonucunu çıkarabilir. Feminist bir tarihçi bu rollerin klasik dönemde yaşamış kadınların deneyimleri hakkında bilgi vermediği çıkarımını yapabilir. Her şeyden önce feminist bir uzman, tiyatronun bu çeşit bir kültürel iklimde doğduğunu ve *Atina* deneyiminin *Bati*'nin teatral ve kültürel tarihinde teatral uygulamaların belli bir paradigmasını sağlamaya devam edeceğini bilmelidir. Bu yeni yöntemle uygulama, metin ve kültürel arkaplanı birleştirerek ataerkil pratiğin hegemonik yapısının *Atina*'da nasıl kurulduğuna daha geniş bir çerçeveden bakabilir.

ARISTOTELES

Yunanlıların tiyatro tarihine bıraktıkları miras *Atinalıların* teatral uygulamaları ve metinleri ile sona ermiyor. Tiyatro olarak bilinen süreç ilk kez *Aristoteles* tarafından *Poetika* adlı eserinde telaffuz edilir; günümüzde de bu süreç sahiplenilmektedir. Bu metin, klasik tragedyayı tanımlayan bir

kaynak olarak halen tiyatro derslerinde okutulur. *Poetika* bahsettiğimiz Yunan deneyimine ve bu deneyim içinde şekillenen metinlere dayanarak, kadınlara karşı geliştirilen ata-erkil önyargıyı, dramatik deneyimin doğasını ve izleyicinin rolünü kapsayacak kadar yayar.

Aristoteles'in kadınları nasıl gördüğü, dramatik karakterin doğasını anlattığı 15. Bölüm'de belirtilen kriterlerden çıkarılabilir. Golden çevirisinde "Her şeyden önce, karakter iyi olmalıdır.... İyilik her sınıftan insan için mümkündür. Bir kadının da bir kölenin de, ilki bir erkeğe tabi ikincisi en alt tabakadan olsa bile, kendi erdemleri vardır" (2-18. satırlar)¹⁸ Ya da Else çevirisinde: "Karakterlerle bağlantılı olarak.... her şeyden önemlisi, iyi olmaları gerekir.... ama iyilik her sınıfa mensup insanda görülebilir: Mesela iyi kadın da vardır, iyi köle de. Kadın bir başka sınıfa tabi köle bir sınıf olarak değersiz olsa bile." (54a16-24)¹⁹ Aristoteles trajik karakteri tanımlamaya ahlaki bir koşulla başlıyor. Trajik karakter olabilmek için iyi olmak gerekir. Tartışmasında erkeğin yer almaması, erkek yurttaş olmanın iyiliğin kriteri olduğunu, ama bu niteliğin başkalarında da bulunabileceğini gösteriyor. Aristoteles iyiliği sınıfla eşleştiriyor, ama daha da önemlisi sınıfı cinsiyetle bağdaştırıyor. Bir sınıf olarak köleler, kadınlarla, yani bir cinsiyet kategorisiyle kıyaslanabilir. İleri sürdüğü gibi sınıf hiyerarşisi, en üst konumu erkek yurttaşlara veriyor, kadın yurttaşları erkeğe tabi tanımlıyor, köleleri ise hepsinin en altında tanımlıyor. Köleler iyi olabilse de tragedyanın öznesi olamıyorlar, çünkü "en alt tabakada yer alıyorlar" ya da "değersizler" Günümüze kalan metinlerden tragedyaların ilgi alanının soylu aileler olduğunu biliyoruz. Kadınlar belirsiz bir yerde duruyor; tragedyanın öznesi olabilseler de, Aristoteles öznelere olarak erkeklere tabi olduklarını ima ediyor.

¹⁸ Aristoteles'in *Poetika*'sından alınmıştır. O. B. Hardisan (ed.), Leon Golden (çev.), Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968. Else çevirisinden ayırabilmek için "Golden" olarak tanımlanmıştır.

¹⁹ *Aristotle's Poetics: The Argument* isimli eserden alınmıştır. Gerald F. Else (ed. ve çev.), Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1963. Else çevirisi olarak tanımlanmıştır.

İyilik *Poetika*'da dramatik karakterin sadece ilk niteliği olarak yer alıyor. Uygun eylem ise ikinci nitelik: Trajik karakterin eylemleri, karakterin özelliklerine uygun olmalıdır. Else'in yorumunda belirtildiği gibi "Uygunluk ayrı bir ilke değil, Aristoteles'in hiyerarşik bakış açısının bir sonucudur" (458. satır). Bu nedenle, eylemin uygunluğu iyilik gibi soylu karakterin niteliklerinden biridir. Aristoteles bunu cesarete ve entelektüel kapasiteye istinaden söylemektedir –trajik karaktere uygun niteliklere. Else çevirisi şöyle devam eder: "karakterin (erkek gibi) cesur olması mümkündür ama bu bir kadına uymaz (cesaret veya zekâ erdemlerine sahip olamazlar)" (54a24-6. satırlar). Golden çevirisinde: "Bir insanın karakter açısından erkek gibi olması mümkündür, ama bir kadının bu niteliğe sahip olması ya da erkeklere ait özellik olan zekâyı sergilemesi uygun değildir" (54a9-12. satırlar). Else "cesur" ve "erkek gibi"yi, birbirinin yerine geçebilecek terimler olarak kullanıyor; bu kullanım erkek cinsiyetinin ve cesaretin aynı şey olduğunu gösteriyor. Aynı çeviri bir karakterin cinsiyet tarafından belirlendiğini ve cesaret gerektiren trajik karakterin erkek cinsiyetine uygun düştüğünü söylüyor. Bir kadının erkek gibi davranması, yani cesur ve akıllı olması, kadına uygun bir özellik değil. Golden çevirisinde cesarettten açık bir şekilde bahsedilmiyor, "zekâ"dan bahsediliyor. Açıkça, akıllı olmak karakter için gereklidir; ama akıllı olmak erkeklik ile tanımlanan ve kadınların sahip olamayacakları bir niteliktir. Cesaret için gerekli olan erkeklik, kadınların sahip olamayacağı başka bir niteliktir. Aristoteles'in varsayımları, toplumsal gerçekliğin ve estetik tanımlamaların kesişmesine dayanıyor. Her iki alanda da kadınlar yabancı. Yalnızca erkek öznenin sınırları dahilinde işlevli olabiliyorlar; bu da erkeğin çerçevesini tamamlamaya yardımcı oluyor; ya da erkeğin niteliklerini vurgulayarak ondan farklı olan noktaları sergiliyorlar. Bir kez daha kadınlar görünmüyor –onlara atfedilen özellikler yok ve görünmezlikleri erkek özneye yoğunlaşmayı sağlayan boş alanı yaratıyor. Bu yolla, ancak erkek karakteri tanımlamaya yardım edebildikleri sürece trajik eylemin öznelere olabiliyorlar.

Karakterin gerekli özelliklerinin ötesinde, kadınların akıldan yoksun olduğunun varsayılması da onları tüm drama deneyiminin, taklit sanatının dışında bırakıyor olabilir. 4. Bölüm'de Aristoteles, temsil eylemini sanatçının ve izleyicilerin öğrenmeden duyduğu hazza bağlıyor: "İlk derslerini taklit yoluyla öğrenir" ve "insanlar yeniden üretilen şeyleri görmekten zevk alırlar: Çünkü izlerken her nesnenin hangi sınıfa ait olduğunun çıkarımını yaparlar." (48b15-17. satırlar). Taklidin verdiği haz öğreticidir ve öğrenme de ürününün verdiği hazza bağlanır. Akıl, erkeğe özgü olduğundan sanat-tan alınan haz onun alanı ile sınırlı olabilir. Tarihçiler Yunan tiyatro izleyicisinin yapısı konusunda kesin bir bilgiye sahip değiller. Bazıları, yalnızca yurttaşlar izleyici arasında yer alabildiğinden, kadınların muhtemelen oyunları izlemediğini söylüyor. Bazıları ise Euripides'in kimi metinlerinde izleyen kadınlara gönderme yapmasının, kadınların izleyici arasında olduğunu gösterdiğini belirtiyor. Atina tiyatrosunun cinsiyet merkezli nitelikleri ve Aristoteles'in tragedya üzerine düşünceleri doğrultusunda yargıya varacak olursak, kadınların seyirci arasında bulunmadığı sonucuna ulaşmamız daha olası olurdu; ya da 4. Bölüm'de Aristoteles'in söylediklerine istinaden, bulunsa bile alt bir konumda olduğu yargısına varabiliriz. Başka bir deyişle, erkekler tiyatronun hem icracısı ve ideal trajik karakteri, hem de teatral deneyimin ayrıcalıklı izleyicisi olabilir.

Aristoteles'in sisteminde düşüncenin işlevi doğru seçimlerin yapılmasını kolaylaştırmaktır (50b5-13. satırlar). Acıma, korku ve tanımanın işlevi ise seyircilere doğru tercihi yapmalarını öğretmek ve tanıma ile alınan hazzı yaşamalarını sağlamaktır. Kadınların bu tercihleri algılamak için yeterli akla sahip olmadıkları düşünülür ve de düşünme becerileri görmezden gelinir. Bu fikir Aristoteles'in *Poetika*'sında net bir biçimde telaffuz edilmiştir: "kölenin düşünme becerisi hiç yoktur, kadının vardır ama onun da yetkisi yoktur."²⁰ O halde kadınların seçim yapmakla ilgili bir şey öğrenmeleri-

²⁰ Mary Lefkowitz ve Maureen B. Fant, *Women's Life in Greece and Rome*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, s. 64.

ne gerek yoktur, çünkü seçim yapmak için gerekli yetkiye sahip değildirler; bu nedenle de tiyatronun kadınlar için bir işlevi yoktur, tiyatro izleme zevkinden mahrumdurlar. Ayrıca, konuşmak bile kadınların yetki alanı dışında görünür; *Poetika*'da aynı bölümün devamında yetki olmadan konuşmanın uygun olmadığından bahsedilir: "Bir erkeğin cesareti, ordulara komutanlık yaparken görülür; bir kadının ki itaat ederken... şairin dediği gibi 'sessizlik bir kadının şerefidir', ama bu erkeğin şerefi ile aynı şeref değildir."²¹ Trajik nitelikleri, akıllı, düşünme becerisi ve konuşma hakkı olmadığı düşünülünce kadınlar tiyatro deneyiminin tamamen dışında bırakılmışlardır. Tiyatro, "Kadın" cinsiyet sınıfı için uygun değildir.

Toplumsal cinsiyeti ile tanımlanan feminist okuyucu, kendini bu metnin karşısında bulur. Aslında, bu metni okumasının bile beklenmediğini keşfeder. Aristoteles'in aşağılamalarını okurken sinirlense de, o dönemin dışlanan kadınlara bir acıma duysa da, metne ayrıcalık verilen bu dünyada bu duygular uygun olmayacaktır. Bu noktada, feminist tiyatro üzerine çalışmak ya da tiyatro pratiği sergilemek için gerekli niteliklerden yoksun biri olarak tanımlandığını görür. *Poetika*'nın tiyatro tarihindeki şöhreti, feminist okuyucunun mahrum bırakıldığı alanı genişletir. Ama feminist okuyucu ataerkil önyargıların yöntemselliklerini ve varsayımlarını keşfedebilir. Tiyatronun ataerkil önyargı ile kurduğu işbirliğini kavramaya başlayabilir. Bu işbirliğinin incelenmesi, klasik metinlerdeki "Kadın" kurgusuna ışık tutmak için strateji geliştirilmesine yardımcı olup böylece çağdaş tiyatronun feminist analizine dair bilgi verebilir. Mesela feminist bir tiyatrocu *Lysistrata*'yı kadınlar için iyi bir oyun olarak değil, erkeklerin kadın rollerini oynadığı gelenekte sıklıkla sergilenen, göğüslerle ve fallusa dair alaycı şakalar içeren bir kılık değiştirmiş erkekler gösterisi olarak algılayabilir. Feminist yönetmen, erkek meseleleri olarak mülkiyet, kıskançlık ve çocuk mülkiyetinin ataerkil önyargılarını vurgulayarak Medea rolünü bir erkeğe oynatabilir. Feminist oyuncu bu rolleri kariyeri için

²¹ A.g.e.

arzu ettiği roller olarak görmeyebilir. Her şeyden öte, feminist tiyatrocular ve uzmanlar bu gibi oyunların geleneğe ait olmadığına ve tiyatronun incelenmesi ve uygulanması için merkezi bir yerde durmadıklarına karar verebilir.

ELIZABETH DÖNEMİ TİYATROSU

İngiltere’de Elizabeth döneminde, Aristoteles’in *Poetika*’sının yeniden değerlendirilmesiyle, klasik yazının bilinçli taklitleriyle, kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından oynanmasıyla Yunan deneyimi tekrarlandı. Atina’da olduğu gibi İngiltere’de de ilk tiyatro girişimlerine kadınların az da olsa katılmasına izin verilmişti: Ortaçağda sıradan kadınlar bazı lonca oyunlarında yer alıyordu, varlıklı kadınlar ise maskeli piyeslere ve yarışmalara katılabiliyorlardı. Ama, tiyatro bir meslek haline geldiğinde, kadınların sahneye çıkması bir kez daha yasaklandı. Kadın bedeninin ve sesinin kamusal alana çıkmasının yasaklanması, tarihçilerin ve eleştirmenlerin dönem üzerine yaptığı çalışmalarda pek yer almaz. Uygulamanın geçirdiği evrime dair kanıtlar azdır. Bu dönem üzerine önemli bir metin olan *Early English Stages*’te kadınların sahneden dışlanmasına dair sadece bir cümle geçer; o da bir neden belirtmez: “Kadın oyunculara dair resmi ya da dini emirler yoktur, muhtemelen sesleri açık havaya veya katedral akustiğine uygun olmadığı ve de muhtemelen hitabet eğitimi almadıkları için sahnede yer almazlar.”²² Bazı eleştirmenler, kadınların okuma bilmedikleri için sahneye çıkmadığını iddia eder. İlk teori, kadınların biyolojik yapısının kamusal performansına uygun olmadığı düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Her iki teori de kadınların sahne için gerekli eğitimi alamamalarının nedenini açıklayamaz.

Yalnızca erkeklerden oluşan tiyatronun tekrarlanması’nın nedenleri, Hristiyan geleneği tarafından asimile edilen Atina’nın politika, efsane ve kültür bileşiminin yeniden ortaya çıkmasında yatmaktadır. Egemen Hristiyan kültürü,

²² Glynne Wickham, *Early English Stages*, c. 1, New York: Columbia University Press, 1959, s. 252.

kadın toplumsal cinsiyetinin klasik kurgusunu cinsellik bağlamına yerleştirerek yeniden ele almıştır. Tiyatrodaki kadınların cinsel bir kimlikle eşleştirilmesi yüzyıllar önce, Katolik Kilisesi tiyatro uygulamalarını ahlaksız olduğu gerekçesiyle yasakladığında başlamıştı. Sahneye çıkan kadınlar, fahişlikle ilişkilendirildi (Eski Yunan ve Roma'dan miras). Ortaçağın sonlarında, Kilise, bu tip ahlaksız cinsel davranışların kadınlara özgü olduğu görüşünü sağlamlaştırdı: O fahişeler fuhuşun nedeniydi. Fahişelerin kontrol altına alınması, fuhuşun kontrol edilmesini sağlayacaktı; kadınların sahneye çıkmasını engellemek, sahnenin ahlaksız cinsel davranışların mekânı olmasını önleyecekti. Kadın, ayartarak ortaya çıkardığı erkek cinsel davranışlarının sorumlusu olmuştu.²³ Kadın bedeni cinsellik bölgesi haline gelmişti. Kadınlar kamusal alanda sahneye çıkarsa, bedenleri üzerinden tanımlanan cinsellik, erkeklerin ahlaksız cinsel tepkilerini ortaya çıkaracaktı ve bu da toplumsal hayatın düzenini bozacaktı.

Bu dönemde, toplumsal cinsiyetin klasik bir şekilde karşıtlıklarla yaratılması, kadının baskı altına alınmasına farklı bir boyut ekledi. Hristiyan düşüncesinde, kadınlar cinsellikle eşleştirilirken erkekler ruhanilikle eşleştiriliyordu. Bu ruhanilik, kültürel üretim bağlamında erkeklerin münzevi bir şekilde cinsellikten uzak kalmalarına yol açtı. Bu nedenle, kadının kamusal alandaki varlığının baskı altına alınması ile birlikte, kadının kültürel üretimlerdeki mecazi görüntüsü de bastırıldı: Edebiyatta, felsefede, ilahiyatta ve diğer eğitim alanlarında kadın sesi yoktu, bu da, korolarda ve sahnelerde yer almamalarının yansımasıydı. Toplumsal cinsiyet modeli, kadınların bu dönemde Kilise tarafından işletilen Kilise bürolarından ve okullardan da dışlanmalarına neden oldu. Cinsiyet karşıtlıkları modelinin parçası olarak kadının cinsellikle eş tutulması *Early English Stages*'te tanımlanan koşulları üretti: Kadınların ses eğitimi almaları, retorik çalışmaları ve okuma-yazma öğrenmeleri engellendi. Kadının kültürel bir

²³ Bkz. Carole Vance, Introduction to Anne Snitow, Christine Stansell ve Sharon Thompson (ed.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York: Monthly Review, 1983, s. 4.

alan ve kültürel bir üretim unsuru olmaktan dışlanmasıyla birlikte cinselliğin bedensel sunumu da dışlandı, çünkü cinsellikle tanımlanan kadın dışlanmıştı. Kadın bedeni kamusal alanda görünmeden, cinselliğin kültürel temsilleri de fiziksel olamazdı. Cinsellik ruhani alanın konusu olan simgesel sistem içine yerleştirildi; mesela, dilin. Elizabeth dönemi tiyatrosu bu kültürel kodlar ve uygulamalar içinde şekillendi. Bu dönemde ilk oyuncular kilise okullarından ve korolarından çıktı, böylece tiyatro kadını/cinselliği dışlayan, cinsellikten uzak, erkek bir dünyaya yerleştirildi. Sahne cinsellik veya arzusun bedensel temsillerinin yeri olamazdı, ama bunları sergilemek için kullanabileceği dili vardı. Shakespeare'in oyunları zamanında, tiyatronun Kilise destekli kurumlarla ilgisi kalmamıştı ve seküler bir performans alanına taşınmıştı, ama kökenlerinin doğası halen bakiydi.

Tiyatroda, kadının arzettiği cinsel tehlike, kadın rollerinin erkekler tarafından oynanmasıyla yatıştırılmıştı. Shakespeare'in tiyatrosunda, kadın kurgusunun (ve cinselliğin) temsili erkeklere verilmişti. Aslında bu dönemde çoğu teatral performanslar erkeklere aitti: Performanslar koro ve okul mensubu erkek çocuklarının oyunları ile başladı, genç ve yetişkin erkekleri barındıran Shakespeare'inki gibi kumpanyalara evrildi ve sadece genç erkeklerden oluşan kumpanyaların ortaya çıkmasıyla sona erdi. Genç erkeklerin tiyatrodaki bu kadar ön planda tutulmalarının altında kadın-cinsellik eşleştirmesi sorununa dair belli çözümler yatıyordu. Shakespeare'in tiyatrosunda Aristoteles'in daha önce kadınlara atfettiği belli nitelikler genç erkeklere atfediliyordu. Aristoteles'in *History of Animals*'ından şu pasajı alalım: "kadın... daha haylazdır, o kadar basit değildir... kolayca göz yaş döker... daha yanıltıcıdır."²⁴ Bu pasajı, *Size Nasıl Geliyorsa*'da genç bir erkek olarak Rosalind'in, bir erkeğe nasıl flört edileceğini öğrettiğini, Orlando'ya anlattığı aşağıdaki konuşma ile kıyaslayalım:

"Beni sevgilin olarak düşün" dedim bu kişiye ve ona her gün

²⁴ Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters*, Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1983, s. 40.

bana kur yapma görevi verdim. Bu süre içinde ben de ay gibi değişken bir kimliğe bürünüp, alıngan, kaprisli, huysuz, sevdalı ve sokulgan, kibirli, hayalci, yapmacıklı, kuş beyinli, güvenilmez, ağlamaklı, güleryüzlü pozlara girdim; her duygunun ifadesini takındım; ama hiçbirini içten değildi. Tıpkı, çoğu erkekle kadında olduğu gibi. Onu bir sevdim bir sevmedim, bir üzerine düştüm, bir uzaklaştım; bir gözyaşı döktüm, bir yüzüne tükürdüm.²⁵

Genç erkekler, yaşlarından dolayı kadınlarınkine benzer bir toplumsal role sahiptirler: Yetişkin erkeğe tabidirler ve hiyerarşik sıralamada onun altında yer alırlar. Kadınlar sahnede genç erkekler tarafından temsil edilebilirlerdi, çünkü toplumsal özellikleri aynıydı.

Shakespeare, Elizabeth döneminin bu kültürel uygulamalarından, aşk ve arzu sahnelerinde kadın karakterlerin erkekler tarafından oynanmasını ön plana çıkararak yararlandı; bu sahneler dönemin toplumsal cinsiyet anlayışı için çok önemli durumları temsil ediyordu. Hatta kadın rollerini erkeklerin oynaması ve cinsellik arasındaki ilişkiyi, metinde karakterlerin karşı cinsin kılığına girmesini kullanarak pek çok komedisinde vurguladı. Beş oyunda (*Veronali İki Centilmen*, *Venedik Taciri*, *Size Nasıl Geliyorsa*, *On İkinci Gece* ve *Cymbeline*), ana "kadın" karakterler erkek kılığına giriyorlardı. Ancak, Shakespeare'in oyunlarında, genç erkeklerin kadın rollerini oynaması başka bir cinsel dinamiğin de parçasıydı: erkek homoerotizminin temsili. Bu aşk komedileri kadın kılığındaki genç erkeklerle diğer erkekler arasındaki erotik durumlara odaklanıyordu. Sahnenin cinsellikten uzaklığı, kadınların sahnede var olmamasıyla ve fiziksel cinselliğin dil yoluyla temsil edilmesiyle kuruluyordu. Ama, kadın rollerinin genç erkeklerce oynanması sonucunda, bu erkeklerin kullandığı dil, dış görünüşlerini erotikleştiriyordu ve erkeğin erotik ritüeli doğuyordu. Yukarıdaki alıntı, kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması ile homoerotik kur yapma arasındaki ittifak olarak da okunabilir. Bir aşamada

²⁵ Bülent Bozkurt (çev.), William Shakespeare, *Size Nasıl Geliyorsa*, Remzi Kitabevi, 2007.

bu kur sahnesi aslında iki erkek arasında oynanır: Rosalind'i oynayan genç erkek oyuncu ile Orlando'yu oynayan genç veya yetişkin erkek oyuncu. Diğer bir aşamada, kurgusal bir kadın, Rosalind, genç bir erkekmiş gibi Orlando'yla konuşurken ona kur yapar. Üçüncü bir düzlemde, diyalog, genç bir erkek ve genç erkeğin bir kadın olduğunu hayal eden erkek sevgilisi arasında kur yapma oyunu oynanır. Bölümün nüktesi ve heyecanı kadın kılığındaki genç erkeğin başka bir erkekle cinsel irtibat kurmayı başarılı bir şekilde düşünmesini olanaklı kılar. Kurgusal "Kadın" (Rosalind karakteri), iki erkek arasındaki homoerotik kura arabuluculuk yapar ve cinsel imayı artırır.

Shakespeare sonra, kadın kılığındaki erkeğin seyirciye de kur yapmasını sağlar. Rosalind'i oynayan genç erkek son sözü söylemek için sahneye döner, kendisini genç bir erkek olarak tanıtır ve salondaki seyirciye doğrudan kur yapar:

işe kadınlarla başlıyoruz. Ey kadınlar, erkekler için duyduğunuz sevgi adına size emrediyorum: bu oyunu olabildiğince beğeneceksiniz. Ve ey erkekler, kadınlar için duyduğunuz sevgi adına –ki gülümsemenizden anladığım kadarıyla içinizde onlardan hoşlanmayan yok– size emrediyorum: kadınlarla birlikte oyundan da hoşlanacaksınız. Ben kadın olsaydım içinizde sakalı hoşuma giden, suratı bana sevimli gelen, nefesi beni itmeyen kim varsa öperdim. Onun için de, bu kibar düşüncemin hatırına eminim aranızda ne kadar sakalı hoş, suratı sevimli, nefesi tatlı kişi varsa, ben önünüzde eğilip ayrılırken onlar da bana yürekten "Hoşça kal" diyecektir.²⁶

Heteroseksüelliğe atfedilen bir özetten sonra, genç erkek kendini afişe eder; ama kendi kurgusal cinsiyetini erkekleri öpmeyi teklif ederek bir kadın olarak göstermeye devam eder. Salondaki kadınlara bu şekilde kur yapmadığını dikkate almak gerekiyor; aslında erkekleri arzu nesnesi olarak vurgulamak için kullanılıyorlardı. Hoş sakallardan, sevimli yüzlerden, tatlı nefeslerden oluşan ciltlerini sıraladıktan sonra, genç erkek oyuncu (kadına atfedilen bir eylem ile) seyircinin önünde eğilerek sahneden çıkar. Bu epilog, Lisa Jardine'in

²⁶ Bülent Bozkurt (çev.), *a.g.e.*

Still Harping on Daughters adlı eserinde belirttiği bir noktayı tanımlıyor: “Ne zaman Shakespeare’in komedilerindeki kadın karakterler kendi androjenliklerine dikkat çekse... ortaya çıkan erotizm kadınlıklarından ziyade erkeklikleriyle alakalı oluyor.”²⁷

Püritenlerin duyduğu öfke Shakespeare’in sahnesinin bir homoerotizm alanı olduğuna dair diğer bir bulgu olarak görülebilir. Aslında, sahnenin dekadansına dair geliştirilen Püriten tepki çoğunlukla doğrudan bu uygulama ile ilişkilendirilir. Püriten belgeleri tarafsız olarak değerlendirilemeyeceği için, dönemin hem homoerotik hem de kadın düşmanı öfkesine dair bilgi sunar. Günümüze kadar gelen çeşitli Püriten vaazları, Tesniye’nin²⁸ kılık değiştirmeyi yasaklayan bir bölümü üzerine kuruludur (22:5):

“Kadın, erkeğe ait kıyafetleri giyemez, erkek de kadına ait kıyafetleri giymemelidir; çünkü böyle davrananlar efendimiz olan Tanrı’ya nefret duyanlardır.” Püritenler, açık cinsiyet farklılıklarına ve bu farklılıkların heteroseksüellik ile ilişkisine dikkat çekiyorlardı. Kadın bölümlerini oynayan genç erkeklerin, “kadın kılığına bu nedenle girdiği anlaşılan ve seyirciyi mektuplarla, sözlerle kışkırtan Players Boys’a umutsuzca tutulan” seyircideki homoerotik tutumları yüreklendirdiğini düşündüklerini tarihe geçmişlerdir (*Histrion-mastix: The Players Scourge or Actors Tragedie*, 1632). Philip Stubbes gibi bazı Püritenler erkek çocuklarının, “ahlak dışı, şehvet düşkünü öpüşmelerini ve sarılmalarını” sahneye taşıyan “oğlancılar” olduğunu ileri sürmüştür (*Anatomy of Abuses*, 1583). Bu tepkiler, oyunun işlevinin görülmeyerek dilin heyecanlarının somut davranışa yorulması şeklinde yanlış yorumlar da olabilir; ama homoerotik dinamiğin seyircinin eğlenmesi için devreye sokulduğuna dair izlenimlerini yazmışlardır.

Bazı geleneksel eleştirmenler, aynı düşünceyi daha kibar, edebi bir bağlamda, bunu haklılaştırmak için estetik kurallarını kullanarak dile getirmişlerdir. Harley Granville-Barker Shakespeare tiyatrosunun bir “cinsellikten uzak

²⁷ A.g.e., s. 20.

²⁸ Tevrat’ın beşinci kitabı. [—çev. notu]

erkekler sahnesi" yarattığını iddia eder. Cinselliğin fiziksel temsillerinin olmamasının üzerinde durarak, *Antonius ve Kleopatra*'yı "cinsel cazibe içeren bir sahnenin bile bulunmadığı bir seks tragedyası" olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, Shakespeare'in "tragedyanın ve en canlı komedinin gerçek malzemesinin bedensel sınırlarda yattığını" keşfettiğini iddia eder.²⁹ Bu tip yorumlar, sadece erkeklerin yer aldığı bir sahnenin getirdiği resmiyeti ya da stilize oyunculuğu vurgulayarak kadınların sahneden neden dışlandığını ve kadın kılığındaki genç erkeklerin homoerotik yapısını haklılaştırıyor. Bu önerme kadın kılığına girmenin estetik yapısını vurgulayarak sahnedeki eylemi güçlendirdiğini iddia ediyor. Bunu savunanlar genellikle Goethe'den, kadın rollerini oynayan erkeklerle bakış ile ilgili bir alıntı yapıyorlar: "taklit fikri, sanat düşüncesi canlı bir biçimde açığa çıkarıldı... bir çeşit içe dönük yanılısma üretildi."³⁰ Sahnede kadın kılığına girmiş erkeklerin estetik gösterilmesine dair bu ataerkil eleştiri geleneği, Kilise'nin daha önce kadınları dışarıda tutmak için kullandığı ilkelerle aynı yerden besleniyor: Bekar yaşayan ve cinsel ilişkide bulunmayan erkekler kamusal performansın ve sanatsal üretimin mevzisidir. Bu kuralda, kadın rollerinin erkekler tarafından oynanmasında ısrarcı olan estetik, maneviyatın yerini alamaz; erkeklerin kadın rollerini oynaması cinselliği dilin sembolik sistemine aktararak bedensel ifşasını bastırır, bu da tiyatrodaki estetiğin kaynağıdır. Başka bir deyişle, önerme genç bir erkek tarafından oynanan Juliet'in bir şekilde kadın olandan daha estetik olduğunu, tiyatro pratiğinde daha önemli bir yer tuttuğunu iddia eder. Tragedya ve komedy, "bedensel sınırların ötesinde"dir; yani doğası gereği hisli olan kadının sınırlarının ötesindedir. Jan Kott bunu daha doğru bir ifadeyle "Shakespeare'in acı pastorallığı" olarak tanımlamıştır; genç erkek erdişi homoerotik

²⁹ Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, c. 1, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1952, s. 15.

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Travels in Italy*, Charles Lisbeth (ed. ve çev.) Londra: 1883, s. 433-434.

flörtün cinas ve kinayelerini serbestçe uygular.³¹

Ne gariptir ki, son on yılda sayısı artan Shakespeare üzerine feminist çalışmalar bu uygulamayı ve kadınlar üzerindeki sinsi etkisini görmezden gelmişlerdir. Lisa Jardine’i dışında tutarsak, söz konusu uzmanlar eski feminist eleştiri yöntemi olan kadın imgelerinin metinlerden çıkarılmasına bağlı kalmış, bu metinlerin temsilini gerçekleştirecek kadın oyuncuların var olmadığını gözardı etmişlerdir. Bu yaklaşım *Shakespeare’s Women*, *Comic Women*, *Tragic Men* ve *The Woman’s Part* [Shakespeare’in Kadınları, Komik Kadınlar, Trajik Erkekler ve Kadın Roller] benzeri başlıklarda görülebilir. Uygulamadansa metni baz alan, komedilerdeki bağımsız kadın imgeleri üzerinde duran ve bu imgeleri tragedyalardaki negatif kadın imgeleri ile kıyaslayan bu çalışmaların çoğu Shakespeare’in, dönemini aşan ya da döneminin en iyisi olan kadın betimlemelerini niteler. Bu çalışmaların bazıları genç erkek oyuncularla ilgili kısa bölümler içerse de, pek azı kılık değiştirmiş rol dağılımının etkilerinden bahseder. Aslında, bu uygulamayı olumlu bir açıdan değerlendirenler de vardır: “Bu, Shakespeare’in geleneksel toplumsal cinsiyet beklentilerinin sınırlarını fark etme yetisine bağlıdır”; ya da “kadın rollerini genç erkeklerin oynamasına dair: Kadınları oynamak başlı başına bir olgunlaşma deneyimidir.”³² Bu feminist eleştirmenler ne *Lady Macbeth*’i oynayan ve “beni kısırlaştır” diyen bir erkek imgesinde bulunan yoğun kadın düşmanlığını yapıbozumcu bir anlayışla ele alırlar, ne de *On İkinci Gece*’de kadın rolleri oynayarak birbirine kur yapan iki erkeğin yarattığı çifte olumsuz etkiye önem verirler.

Yunan seyircisinden farklı olarak Shakespeare’in izleyicilerinin hem kadınlardan hem de erkeklerden oluştuğu bellidir. Granville-Barker gibi eleştirmenler okurlarının seyirci

³¹ Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*, Boleslaw Taborski (çev.), Londra: Methuen, 1965 [Türkçesi için bkz. Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, Teoman Güney (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999].

³² Marianne L. Novy, *Love’s Argument: Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill NC ve Londra: University of North Carolina Press, 1984, s. 200.

arasında bulunan kadınların, genç bir erkek ve yetişkin bir erkek tarafından canlandırılan Juliet'i ve dadısını görerek sahneyi onayladığına inanmasını istemişlerdir. Bu modern tiyatro uzmanının, Kleopatra genç bir erkek tarafından oynanıyorsa o dönem kadın güzelliğinin nasıl algılandığına dair şaşkınlık yaşamasına neden olur. Kadınlar da sahneyi Pürtenler gibi homoerotik bir oyun olarak mı algılamışlardı? Shakespeare'in oğlanlarını dikizleyen röntgenci konumundalar mıydı? Kendi cinsellikleriyle ilgili hisleri neydi? Belki de bu oyunlardan çıkardıkları anlam, kadınların yalnızca oğlanlar kadar cinselliği olabileceğiydi. *Size Nasıl Geliyorsa* veya *On İkinci Gece*'deki gibi çifte kılık değiştirme, onları, kadınların genç erkekler gibi yalnızca kur yapabileceklerini, oynayabileceklerini ve nişanlanabileceklerini düşünmeye sevk etmiş olabilir. Her şeyden öte, komedilerin sonunu, heteroseksüel evliliğin toplum düzenine uygun düştüğünü değil, Shakespeare'in sahne pratiğinde erkeklerin birbiriyle evlenmesini onayladığını ve böylece bir anlatı ve dramatik yapı ürettiğini gösterdiği şeklinde yorumlayabiliriz.

O halde, Shakespeare'deki kurgusal kadın ne anlama geliyor? Kurgusal "Kadın" burada açık bir şekilde erkekler arasındaki değiş tokuşun nesnesi olarak ortaya çıkıyor: "Kadınlar, işaretler, eşyalar, para, hepsi bir erkekten diğerine geçiyor."³³ *Size Nasıl Geliyorsa*'daki Rosalind karakteri homoerotik bir ekonomi içindeki değiş tokuş nesnesidir. Genç erkek oyuncunun bir yandan Rosalind'i oynarken, bir yandan da Orlando'ya kur yapma sahnesinde bir erkeği oynatabilmesi için yaratılmıştır. Kurgu, oyunun değeri –sahnenin estetiği– karşılığında eşcinsellik tabusunun tartışılması için gerekli. Bu, kurgusal kadını, sahnede erotik değiş tokuşu mümkün kılmak için gerekli bir meta, iki cinsel özne arasındaki takası sağlayan cinsel nesne haline getiriyor. Belki de böylesi bir değiş tokuşun araştırılması, para, değiş tokuş ve evliliğin birbiriyle bağlı olduğu *Venedik Taciri*'ndeki anlamları

³³ Luce Irigaray "When the Goods Get Together", *New French Feminisms* içinde, Elaine Marks ve Isabelle de Courtivron (ed.), New York: Schocken Books, 1981, s. 107.

nçığa çıkarabilir. Mesela, Portia'nın babası onun resmini üç kutuya koyar: altın, gümüş ve kurşun. Talipleri onu ve parayı elde edebilmek için doğru kutuyu seçmelidir (resmi aracılığıyla) veya ömür boyu bekar kalmalıdır. Kadın imgesi, para için bir araçtır: Erkek, cinselliği kadın imgesinin değiş tokuşuyla elde edecek ya da hayatı boyunca bekar kalacaktır. Bu, Elizabeth sahnesinin koşullarını yansıtan bir durumdur.

Shakespeare'in sahnesi, dönemin cinsellik ve kadın toplumsal cinsiyetiyle alakalı önemli kaygı ve kodlarını canlandırdı. Bir süre için sahne, oyun üzerinden bu unsurları taşıyan bir kültürel yapılanma sundu. Genç erkek oyuncu, iyi bir şekilde kılık değiştirmişti ancak en temelde başkasına tabiydi. Sahnenin cinsellikten uzaklığı ve genç erkeğin tabiliği ciddi anlamda güç sahibi olmayan ya da tehlike içermeyen "kadın seks nesnesi"ni yarattı. Gerçek kadınlar Kilise bürolarında, okulların büyük kısmında ve olağan teatral performanslarda görünmezdi. Bu çözüm, Kilise'nin ruhanilik üzerindeki hâkimiyeti azalmaya başladığında zayıflamaya başladı. Püritenlerin yükselişi cinsellikten uzaklık çözümünü bozdu. Tiyatroların kapanması oyunun güvenliğini ortadan kaldırdı. Genç erkekler artık kadınları temsil etmiyordu -kadın toplumsal cinsiyeti kurgusu gerçek kadınlara uyarlandı. Kadınları bastırmaya hizmet eden kültürel kurgular cadı avlarına yol açtı, bu avlarda gerçek kadınlar, cinsiyetlerinden kaynaklandığı düşünülen günahları nedeniyle öldürüldü ve işkence gördü. Tiyatrolar yeniden açıldığında kadınlar sahneye çıkmaya başladılar. Aslında, kadın oyuncular sahnede görüldüğünde, müstehcen komediler ve haz anlatıları tiyatrolara hâkim olmaya başladı. Kadın toplumsal cinsiyeti kurgusu sıkı bir şekilde kadınlara tescillendi. Bu dönem, bakire tanrıça Athena'dan (ve bakire kraliçe Elizabeth'den) yirminci yüzyılın seks tanrıçasına geçiş dönemidir. Her şekilde kadınlar, erkek değiş tokuş dünyasının metası olmaktan kurtulamadılar.

Ataerkil kültür tarihi boyunca mal varlığı, kamusal alan, yazın dili ve tiyatronun kendisi, çoğunlukla sadece, veya neredeyse tamamen, erkeklere ait olmuştur. Yüzyıllar boyunca kadınların teatral başarıları büyük ölçüde gizli kalmıştır. Başarılarıyla görünür hale gelen az sayıda kadın ise, tahmin edilebileceği gibi, aralarında yaratıcı ve üretken sanatçıların ve icracıların bulunduğu, görünmez hale gelmiş ve unutulmuş bir sürü kadın arasından çıkmıştır. Tiyatro tarihine ilişkin eski kayıtlarda yer alan az sayıda kadın ise genellikle bir şekilde ayrıcalıklıydı: sınıfsal açıdan, güzellikleri sayesinde, nüfuzlu erkeklerle olan bağlantıları nedeniyle veya belki de eserleri gelenekselleşmiş eserlerle bazı benzerlikler gösterdiği için. Başka bir deyişle, kadınlar arasında bile sınıf, ırk, cinsel ve sosyal bağlantılar ve ataerkil kodlara uygunluk büyük farklılıklar yaratmıştır. Kamusal ataerkil dünyaya ait formlardan ziyade kendi özel dünyalarına uygun olan formları denemiş olan yoksul kadınların, renkli kadınların, lezbiyenlerin, “çekici olmayan” kadınların ve yenilikçi kadınların performansları ve anlatıları, baskın olan kültürel kodlar nedeniyle tiyatro tarihinde önemli sayılmamıştır. Hatta sözde “elit” olarak adlandırılan kadınların eserleri bile kısmen belgelenmiştir. Bu nedenle, bu bölüm, tiyatrodaki kadınların tarihinde öncü rol oynayan kadın oyun yazarlarından örnekler sunacaktır. Ancak, kadınlar hâkim olan kültürden büyük ölçüde dışlandıkları için, tiyatro tarihinde kendilerine ait olan kısım, erkeklerinkinden ciddi anlamda farklılık göstermelidir. Performans alanındaki kadınlara ilişkin herhangi bir tarih, kadınların biricik deneyimlerinden çıkan performans alanlarındaki başarıları içermelidir. Oyun yazarlığı, yönetmenlik ve tasarımcılık gibi geleneksel kategorilerin yanı sıra, kadınlara ataerkil toplum tarafından vakfedilmiş olan

ev içi ve kişisel alanlarda yer alan performans tarzları da göz önünde tutulmalıdır.

Bunun yanı sıra kadın oyun yazarlarının tarihi, yazılı metinlerin tarihi dışındaki bulguları da dikkate almalıdır. “Oyun yazarı” teriminin yeniden incelenmesi bu duruma bir açıklık getirir. Kelimenin kökeni, gerçek anlamda tanımını, yazılı metinlerin keşfiyle sınırlı olmayan daha geniş bir çalışma alanı sağlar. “Yazar”, fiili olarak yazmayı ifade etmez; bir şey yaratan kişi, sanatçı anlamına gelir. Bir oyun yazarı oyunu *yaratan* kişidir, oyunun *yazarı* olması şart değildir. Bu anlayış, kadın tiyatro yazarlarıyla ilgili araştırmayı tarihte oyun “yaratan” ilk kadına kadar genişletir. İlk kadın oyun yazarları, kültürlerinin onlara izin verdiği araçla sanatlarını gerçekleştirdiler: beden diliyle. Bunlar Eski Yunan ve Roma’da pazar yerlerinde, sokaklarda ve tiyatro önlerinde gösteriler yapan kadın mimcilerdi. Onların tiyatro geleneği, fiziksel dramatik buluşa dayalı olan sessiz bir gelenektir. Metinlerini ürettikleri yer bedenleriydi. Bu kadınlar, yazılı metnin kalıcılık özelliğinden; yazılı metnin tiyatro binalarıyla, devlet gelirleriyle, profesyonel oyuncu ekipleriyle olan özel bağlantısından dışlanmışlardı; tüm bunlar sadece erkeklerin sahip olabildiği ayrıcalıklardı. Yine de onların performansları kendi kültürleri içinde tiyatro tarihinde yer alan metinler arasına dahil edilebilecek kadar merkezi bir öneme sahipti. Ne yazık ki bu sözsüz etkinlikleri kaydedecek bir teknik yoktu; resmi konuşma dili olmaksızın bir yazılı metin oluşturma kavramını ortaya atan Samuel Beckett gibi oldukça entelektüel oyun yazarları henüz ortaya çıkmamıştı. Ancak *commedia dell’arte* ve Molière tiyatrosu üzerine yapılan araştırmalardan, belli karakterler ve durumlar üzerine kurulu bir sözsüz “metinler” geleneğinin olduğunu biliyoruz. İlerleyen dönemlerde ortaya çıkan bu örnekler, malzemenin seyirci karşısında “başarılı” olana dek nasıl kaydedildiğini, şekillendirildiğini, gözden geçirildiğini ve tekrar edildiğini açıklıyor. Bu nedenle, Eski Yunan ve Roma’da halkın önünde düzenli olarak gösteri yapan başarılı mimciler, oyunlar yaratıyorlardı.

Bu kadınlar ne tür oyunlar yapıyorlardı ve tiyatro tarihine katkıları neydi? Araştırmacılar mim gösterilerinin efsa-

nelerin popüler versiyonlarının yanı sıra yerel şahsiyetlerin yergisini ve güncel olayları içerdiğini belirtir. Eski Yunan'ın yazılı tiyatrosu yalnızca Yunan yurttaşları tarafından izlenebildiğinden, devlet tiyatrosuna ve yazılı metinlere erişimi engellenen kişiler için gösteriler düzenleyen Yunan mimciler popüler tiyatronun kurucusuydular. Üstelik bu mimciler, insanların bir araya geldiği yerlerde gösteriler yaparak sokak tiyatrosunun da kurucusu oldular. Onlar, alternatif performans alanları keşfine çıkan ilk icracılardı; gösterilerini keşfettikleri alana uyarlıyorlardı. Yazılı metinleri de hiçbir zaman kayda geçmemiş şekillerde etkilemiş olabilirler. Belki de bu sessiz kadın oyun yazarları, kendi dönemlerinin erkek tiyatro yazarları tarafından benimsenen dramatik araçlar ve dramatik anlar yaratmışlardı. Örneğin klasik komedi, güncel hiciv konuları için komik tiplerini veya temalarını sokakta ortaya çıkan bu gösterilerden almış olabilir. Belki de belli senaryolar bile onlardan alınmıştır. Belki de Aristophanes gibi bir oyun yazarı, tıpkı Brecht'ten etkilenen Charlie Chaplin ya da Beckett'ten esinlenen Buster Keaton gibi, bu mimcilerin ve dansçıların buluşlarını kelimelere d kmede ustaydı. Eski Yunan ve Roma tiyatrosu bu sözlü anlatıları dışladığından, yazılı geleneğin oyun yazarları sözlü efsane geleneğinin yanı sıra kendi dönemlerinin bu sessiz geleneklerinden de alıntı yapmış olabilirler.

Bu kadın mimciler, feminist bir bağlam içerisinde, oyun yazarları olarak tanımlanabilirler. Ancak ataerkil tiyatro tarihi, kadın icracı tanımına, kadın cinsiyetine atfedilen cinsel rolü ekleyip bu kadınlardan genellikle "oyuncu fahişeler" olarak bahseder. Feminist bir yaklaşım, bu "fahişe" kelimesinin  ağrıştırdıklarının araştırılmasına ilişkin çeşitli yollar önerebilir. Bu kelime, özellikle mimle sınırlandırıldığı için, performans halindeki bir kadın bedeninden tahrik olan eril arzuyu tanımlayabilir. Başka bir deyişle, erkeğin kadın icracıyı arzulaması, kadın imgesini "fahişe" olarak oluşturmuştur. İlginçtir ki Eski Yunan'da kadınlar tarafından gerçekleştirilen kamusal gösteriler gayrimeşru cinsel faaliyeti çağrıştırırken, erkeklerin kamusal gösterileri –genelde çıplak olarak yarışan atletler için bile– böyle bir şey  ağrıştırmazdı. Fakat bu

mimciler, ekonomik değiş tokuşun ve mülkiyet hakkının ayrıcalıkları dışında kalan kölelerdi. Onlar belki de gösterilerini olduğu gibi, bedenlerini de satmak zorundaydılar. “Fahişe” rolü klasik dönemde belki de kadınlar için bağımsız zenginliğin tek kaynağıydı. Bazı Romalı kadın mimcilerin bu şekilde zengin olduklarını biliyoruz. Onların bu zenginliğe erişmesi Roma toplumsal sistemini tehdit etmiş olacak ki bu kadınların servetlerini çocuklarına geçirmelerini önleyecek kanunlar çıkarıldı.

Yine de bu dönemde bedeni satma ve kamusal gösteriler sergileme arasındaki bağlantıyı değerlendirmek zordur. Erkek icracıların ve oyun yazarlarının cinsel alışkanlıklarını bilmeden, tüm tiyatrocuların mı yoksa sadece kadınların mı performansı cinsel ilişkiyle bağlantılandırıdıklarını belirleyemeyiz. Eski Yunan’daki erkek eşcinselliği tarihi göz önünde tutulursa cinsel arzuların önünün açılmasının tiyatro şenliklerine katılımı bağlantısının olması veya böylesi nedenlerle bizzat *archonte*’ların (baş yargıçların) bazı oyun yazarlarını teşvik etmesi ve eserlerinin canlandırılmasıyla ilgilenmesi oldukça muhtemeldir. Başka bir bakışla, cinselliğin satılması köle sınıfına mensup her iki cinsiyetin de içinde olduğu tipik bir uygulama olabilirdi. Yine, erkeğin cinsel pratikleri hakkında elimizde kanıt olmaksızın, “fahişe” rolünün sadece gösteri yapan kadın kölelerle sınırlı olup olmadığı belirsizdir. Bununla beraber, bazı Romalı mim sanatçılarının fahişe olduklarına dair kanıtlar vardır.

Oyuncu fahişe imgesi, Theodora’nın döneminde, beşinci yüzyılda sembolik ve yasal olarak zirveye çıktı. Yaşamıyla ilgili ayrıntılar cinsel ve duygusal ilişkileriyle sınırlandırılmış da olsa ilk kadın tiyatro yazarlarından birinin hayatına ilişkin bir anlam taşırlar.

Theodora, eğlendirmeye çocukluğunda başlamış ünlü bir mimci ve dansçıydı. İlk gösterilerini, babasının ayı oynatıcılığı yaptığı Bizans’ın İmparatorluk Sirki’nde sergiledi. Erotik tarzıyla bilinen bir dansçı olarak şöhret kazandı. Eğlendirme işinde kariyerinin zirvesindeyken, İmparator Jüstinyen ona âşık oldu ve evlenmek istedi. Ancak yasalar, oyuncu fahişelerin Roma vatandaşı olmasını engelliyordu ve bu yüzden Roma

vatandaşlarının yasal olarak eşi olamazlardı. Jüstinyen'in arzusu, yeni Hristiyanlığın pişmanlık ve kurtarılmaya kavramlarıyla birlikte, 521 yılında oyuncu fahişelerin tövbe edebileceklerini, mesleklerinden vazgeçebileceklerini ve Roma vatandaşlarının yasal eşleri olabileceklerini ilan eden bir ferman çıkardı. Theodora'nın evliliği, kadınların tiyatro tarihinde çok önemli bir geçiş dönemini temsil eder: klasik oyuncu fahişe geleneğinin sona ermesi ve kadınların ruhani değişimine yol açan (kadınlar da kurtarılabiliyorlardı) ve teatral gösterilerini yasaklayan Hristiyanlığın yükselişi. Theodora'nın simgesel önemi, oyun yazdığı bilinen ilk kadının eserlerinin habercisi oldu: Hrotsvit von Gandersheim.

HROTSVIT VON GANDERSHEIM

Hrotsvit von Gandersheim, yazılı metinler üretmiş bilinen ilk kadın oyun yazarıdır; ortaya çıkarılması bin yıl almıştır ve yeni yeni eleştirel ve tarihsel bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. "Güçlü ses" anlamına gelen Hrotsvit takma adını kullanmıştır. Hayatını Gandersheim'da bir manastırda çalışarak geçirir; bu yüzden adı Hrotsvit von Gandersheim'dır. Bu "güçlü ses" oyunlarını şu anda Almanya olarak bilinen Kutsal Roma İmparatorluğu'nda yazdı. Başka eserler de kaleme aldı. Aslında, Hrotsvit, imparatorluğun saray şairiydi. Oyunlarını Batı Avrupa'da tiyatronun olmadığı bir dönemde, onuncu yüzyıl ortalarında yazdı. Romalı oyun yazarı Terence'in oyunlarındaki kadın düşmanı imgelerin feminist revizyonu üzerine kurulmuş olan altı oyunu vardır. Oyunlarına yazdığı önsözde projesini açıkça ortaya koyar: "Neden ben, Gandersheim'ın güçlü sesi, eserleri herkes tarafından bilinen bir şairi [Terence'i] taklit etmekte tereddüt etmedim? Amacım, yeteneğim elverdiği ölçüde, iffetsiz kadınların hayasız edimlerini tasvir etmek için kullanılagelen tarzın aynısını kullanarak Hristiyan bakirelerin değerli iffetini övmektir."¹ Başka bir deyişle, klasik oyunlarda kadınlara atfedilen olum-

¹ Hrotsvit'in tüm alıntıları *The Plays of Roswitha* adlı eserden yapılmıştır. Christopher St John (çev.), Londra: Chatto ve Windus, 1923.

suz rolleri, Hristiyan kadınlarının olumlu rolleriyle değiştirme sorumluluğunu üstlendi.

Oyunların eylem akışının merkezinde kadınlar yer alır ve bu onların, olay örgüsünün gelişimini belirleyen ataerkil cinsel mülkiyete karşı geliştirdikleri alternatiftir. Hrotsvit kadın kahramanlarını klasik oyunlardaki nesneleştirme, kullanma ve şiddet bağlamında gösterir ancak onlara farklı seçimler yapabilecekleri durumlar sağlar. İffet, kuralları önceden belirlenmiş evliliklerden, tecavüz girişimlerinden ve kadınların rızasını hiçe sayan erkek cinsel saldırganlığının her türlü ediminden kurtuluşun bir ilanı olarak tasvir edilir. Örneğin *Dulcitius* oyunu, İmparator Diocletianus ve askerlerinin karşısına çıkarılmış üç genç kadınla açılır. Diocletianus ataerkil fermanı ilan eder: “Ait olduğunuz saf ve şanlı ırk ve sizin o ender rastlanan güzelliğiniz, saltanatın en üst mertebesindekiyle evlendirilmenizi uygun görür.” Genç kızlar, bu fermanı beyan eden yüksek rütbe ve askeri güce rağmen, iffetli bir hayat yaşayacaklarına dair yemin etmiş olduklarını söyleyerek direnirler. Sinirlenen İmparator, onları Vali Dulcitius gözetimindeki cezaevine gönderir. Dulcitius, güzellikleri nedeniyle onlara sahip olmak ister ancak muhafızlar kadınların buna direnecekleri konusunda onu uyarırlar. “O halde başka bir şekilde elde etmeye çalışacağım: İşkenceyle!” diye cevaplar. Dulcitius, önce tecavüz etmeye kalkışır. Ancak cezaevine girerken, bir büyü onu etkisi altına alır ve kadın olduklarını düşünerek demlikler ve kaplarla sevişir. Bu sahne, erkek arzusunun karmaşıklığına nüktedan bir yorum getirir. Dulcitius, kadınları, kendi işlerinde kullandıkları alet edevattan ayırt edemez. Sözde kurbanları ise kendi aralarında kıkır kıkır gülerек ve fısıldaşarak onun aptalca kıvranmasını izlerler. Kadınlar ırz düşmanının üstesinden gelecek gibi görünür. Ancak sonraki sahneler, kadınlara yapılan işkenceyi ve onların ordu tarafından öldürülmesini anlatır. Buna rağmen, Hrotsvit’in Hristiyan dünyası içinde, genç kadınlar cennete giderek ölümü alt ettikleri için galiptirler. Oyun savunmasız genç kızlara bu denli acımasız davranan, son derece aciz davranışlarda bulunan askerleri ayıplayan kadınlardan birinin göğе yükselişiyile sonlanır. Sonuçta, genç

kadınlar aşağılama, işkence ve ölüme rağmen hiç evlenmedikleri için kazanan taraf olurlar. Bu kadınların ataerkinin acımasız baskıları karşısındaki zaferi, onların güçlü iradelelerini ve kendi rızalarıyla iffetli olma haklarını belirtir.

Callimachus oyunu da tecavüz ve rıza gösterme üzerinde odaklanır. Açılış sahnesinde, *Callimachus* *Drusiana*'ya güzelliği nedeniyle ona âşık olduğunu söyler. *Drusiana* anlayamaz, "Güzelliğim mi? Benim güzelliğim senin için ne anlam ifade ediyor?" diye sorar. Bu, arzusunun ataerkil ekonomisi içinde kışkırtıcı bir sorudur. Buna rağmen *Callimachus* onu tuzığa düşürmek için tüm becerilerini ve gücünü kullanacağını söyler. *Drusiana* bu zor durumdan kurtulabilmek için ölmek ister ve yardım etmesi için İsa'ya yalvarır. İsa onun bu isteğini hemen yerine getirir; kadınların talep etme ve istediklerini elde etme gücü vardır. Bir sonraki sahne, kadınların cinsel olarak nesneleştirilmesinin uç noktasını sergilediği için tüyler ürperticidir. *Callimachus*, cesedine tecavüz etmek için *Drusiana*'nın mezarına girer. *Hrotsvit*, kadınlara atfedilen edilgen cinsel rolü tam anlamıyla sapkınlık bağlamına yerleştirerek gösterir. Ancak *Callimachus* eylemini tamamlayamadan cennetten gönderilen bir yılan tarafından öldürülür. Sonra *Drusiana* yeniden hayata döner ve bu sefer o *Callimachus*'a kendi dünya görüşünü benimseterek onu hayata döndürür. Olay örgüsü *Drusiana*'nın yönlendirmesiyle ilerler ve onun kararlarıyla şekillenir.

Hrotsvit'in en ünlü oyunu *Theodora* gibi bir kadın üzerine kurulmuştur. Belki de *Theodora* imgesinden esinlenmiştir. Oyunun adı *Paphnutius*'tur ve dansçı fahişe *Thais*'in eylemlerini konu alır. Bu oyun, *Hrotsvit*'in entelektüelliğini ve felsefi eğitiminin derinliğini ortaya koyacak şekilde, ortaçağ skolastik felsefesi ile dramatik araçların iç içe geçtiği karmaşık bir oyundur. *Thais*'in yasaya aykırı cinselliği ve erotik dansları keşif hayatı süren topluluğun huzurunu bozar. Bu huzur, *Thais*'in cinselliğini ekonomik kazanç için kullanmaktan ve bedenini ruhuna yabancılaştıran fahişelikten vazgeçene kadar yeniden sağlanamaz. Bu bir kadın oyun yazarı tarafından kaleme alınan, feminizmin, kadımların kendi iç huzurları için bedenlerini kurtarmaları gerektiği söylemini sahneye taşıyan

ilk oyundur. Oyun, müzikal uyumun düzenlenmesi aracılığıyla, beden ve ruhun birliğinde ve “hatta kalp atışlarımızda ve uzuvlarımızın uyumunda”, dünyanın dört bir köşesinin birbiriyle ne denli temas içinde olduğunun sergilenmesiyle başlar. Bu temas nedeniyle Paphnutius (uzak bir manastır-daki bir rahip), Thais (uzak bir şehirdeki bir fahişe) cinselliği ile duyguları arasında bir ahenk sağlayana dek içsel huzura kavuşamaz. Başka bir deyişle, kadınların cinsel olarak nesneleştirilmesi bütün topluluğu rahatsız eder. Bundan sonra gelen sahneler, kadınlar için geçerli olan yeni pişmanlık ve kurtuluş dinamiğini sergiler. Thais kendisini Tanrı katına yükselten derin düşünce ve mistik beklentinin içsel yaşamını sergiler. Hrotsvit bir kadının içsel yaşamına ilişkin, bir kadın oyun yazarı tarafından kaleme alınmış ve tiyatro tarihiyle ilgili kayıtlarda varlığını sürdüren ilk imgeyi yaratmıştır.

Hrotsvit’in bütün oyunları, Beckett veya Kroetz gibi çağdaş yazarları çağrıştıran, diyalogun ciddi anlamda azaltıldığı o kendine özgü tarzda yazılmıştır. Oyunlar epizodik bir yapıdadır; bazı sahneler birkaç satırdan oluşan kısa diyaloglar üzerine kurulmuştur. Hrotsvit, sahneler arasındaki gerekli bağlantıları, evrendeki her şeyin birbiriyle temas halinde olduğu görüşüyle kurar. Bazı feminist eleştirmenler doğrusal bir ilerlemedense bu temas prensibinin kullanılmasını kadınınsı bir morfolojinin temeli olarak görmüştür. Bu görüşler 7. Bölüm’de etraflıca anlatılacaktır; ancak şimdilik, Hrotsvit’in tarzının, dramının kendine özgü kadınınsı formuyla muhtemel bir uyum içinde olduğunu ve onu kadın oyun yazarları geleceğinin merkezine yerleştirerek öncü bir kadın oyun yazarı haline getirdiğini söyleyebiliriz.

Hrotsvit hayattayken oyunları kendi manastırında sahnelenmiş olabilir. Bu olasılığı destekleyecek veya geçersiz kılacak kanıtlar yoktur. Eğer sahnelendiyseler, bu gösteriler kadın oyunları açısından hayırlı bir başlangıç olarak değerlendirilebilir: Kadın topluluğu içinde bir kadın oyun yazarı tarafından kaleme alınan ve tamamı kadınlardan oluşan seyirci için kadınlar tarafından sahnelenen oyunlar. Sonraki dönemlerde oyunları birkaç kere sahnelendi. Oyunlar on altıncı yüzyıla kadar dolaşıma girebilecek şekilde bir araya geti-

rilmedi, on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar ortaçağ Latincesinden modern Romen dillerine çevrilmedi, yirminci yüzyıla kadar ise İngilizcesi bulunmuyordu. Bu metinlere kolaylıkla erişilememesi, sahnelenmelerini zorlaştırdı. Günümüzde de Hrotsvit'in oyunlarının baskısı tükenmiştir. Mevcut olan İngilizce çeviriler "Christopher St. John" takma adını kullanan Christabel Marshall tarafından 1923'te yayımlananlardır. Yine de Hrotsvit Londra'da, kadınların oy hakkı mücadelesini içeren süfrajet hareketi döneminde belli bir popülerlik kazanmıştır. *Paphnutius*'un kayda değer ilk sahnelemesi Londra'da 1914 yılında Edith Craig (Ellen Terry'nin kızı ve Gordon'un kız kardeşi) tarafından yönetilmiştir. Oyun, Edith Craig'in kendi topluluğu olan Pioneer Players [Öncü Oyuncular] tarafından sahnelenmiş ve Ellen Terry, Thais rolünü oynamıştır. 1920 yılında Art Theatre'da *Callimachus* sahnelenmiştir; 1924'te de Norwich'teki Maddermarket Theatre'da *Paphnutius* sahneye konmuştur. 1926'da Roswitha Club kurulmuş, Waley ve Tillyard tarafından yapılan yeni çeviriler basılmıştır. 1920 yılında New York'taki bir kadın tiyatro grubunun prodüksiyonu dışında ABD'de Hrotsvit'in oyunlarının sahnelenmesi üniversite tiyatrolarıyla sınırlı kalmıştır.

Sahneleme pratiklerine ilişkin önyargıların fark edilmesi için Hrotsvit'in üretimlerinin kayda geçirilmesi ile (Batılı anlamda ilk erkek tiyatro yazarı) Aiskhylos'un kilerin kayda geçirilmesi arasındaki tezatı görmek yeterlidir. Hrotsvit'in teatral üretimin dışında tutulması, ilk kadın oyun yazarının önemini gizler. Bu gizleme, değerlerde karşılıklı çöküşü beraberinde getirir: Hem geleneğin öncüsü hem de onu takip edenler daha az saygı görürler. Bir yandan, çağdaş kadın oyunları genellikle geleneğin dışında tutulur, çünkü kendilerinden önce kadın oyunları yazılmadığı ve bir geleneğin içinde gelişmedikleri düşünülür. Diğer yandan, öncünün varlığı, kendisinden güç alan fark edilebilir bir gelenek olmadığı için göz ardı edilmeye devam eder. Prodüksiyon, seyircilerin alışkın olduğu bazı gelenekleri kullanarak oyunların kabul edilmesini sağlar. Örneğin seyirciler, Aiskhylos'un Yunan tanrılarıyla ilgili mitolojik evrenini ve Yunan kahramanlarını bilirler, dolayısıyla oyunlarda bunlar yeniden anlatılmaz.

Ancak prodüksiyon olmadığı için seyirciler Hrotsvit'in Hristiyan mitolojisini dönemin geleneği olarak değil, evrenin dar ve sınırlı bir tasviri olarak ele alma eğilimindedir. Bu yüzden Hrotsvit tarihçiler ve eleştirmenler tarafından "okul tiyatrosu"nun ilk yazarı (Brockett) veya "sıradan Hristiyan kahramanların önemsiz kaside yazarı" olarak tanımlanmaya devam eder.² Hrotsvit'in rolünün tiyatrodaki kadın yazını geleneğinin kurucusu olarak geliştirilmesi, feminist eleştirmenler ve tarihçilere bırakılır.

APHRA BEHN VE SUSANNA CENTLIVRE

Hrotsvit 700 yıl boyunca bir anomali olarak kaldı. Kendisinden sonra tiyatro tarihine geçebilecek oyunlar yazan kadınlar ancak on yedinci yüzyılda ortaya çıktı. Fakat, Hrotsvit'in oyunlarının tersine, bu kadınların oyunları prodüksiyonlardaki büyük başarıları nedeniyle tiyatro tarihine geçmiştir. Aphra Behn geçimini oyun yazarlığından sağlayan ilk kadındır. On sekiz oyun yazdı ve bunların hepsi Londra'nın önemli tiyatrolarında sahnelendi. Birkaç tanesi sürekli oynanacak kadar beğenildi: *The Busy Body* [Meşgul Beden] 1800 yılından önce en az 450 kere oynandı ve on dokuzuncu yüzyılda repertuar oyunu oldu; *The Wonder!* [Merak!] 1800 yılından önce 250 kereden fazla sahnelendi ve 1756-1776 yılları arasındaki 65 oyunda Don Flelix rolünü (dönemin en seçkin oyuncularından) Garrick oynadı. Behn'in en başarılı oyunu *The Rover* [Avare] 1677'den 1760'a kadar sahnede kaldı.

Aphra Behn kendini "ekmek parası için yazmak zorunda olan ve bundan utanmayan bir yazar"³ olarak tanımlar. Bu durum onu, ancak beyefendilerin sahip olabileceği bolca boş zamanda oyun yazan birçok çağdaşından ayırır: O dönem iki

² Hrotsvit ile ilgili yeni değerlendirmeler için bkz. A. Daniel Frankforter, "Sexism and the Search for Thematic Structure of the Plays of Hrotswitha of Gandersheim", *International Journal of Women's Studies*, 2.3, 1979; Sue-Ellen Case, "Re-Viewing Hrotsvit", *Theatre Journal*, Aralık, 1983.

³ Maureen Duffy, *The Passionate Shepherdess*, Londra: Jonathan Cape, 1977, s. 158.

veya daha fazla oyun yazmış, yaşayan 15 tiyatro yazarından ikisi kont, biri dük, dört tanesi şövalye ve biri de barondur. Diğer tiyatro yazarları, tam olarak asil olmasalar da, Oxford'da eğitim almışlardı ve "iyi" ailelere mensup olmanın faydasını görüyorlardı. Behn yoksul bir kadındı. Genç yaşta dul kalmıştı ve bir şekilde para kazanmak zorundaydı. İş hayatına İngiliz ajanı olarak başladı. Hükümet onu Fransa-Hollanda Savaşı sırasında askeri birliklerin güzergâhlarıyla ilgili bilgi toplaması için Hollanda'ya gönderdi. Hollanda'ya gittiğinde hükümetin para konusunda dürüst davranmadığını görünce -seyahat masraflarını bile karşılayamamıştı- Londra'ya dönmek için borç para aldı. 1667 yılında geri döndüğünde Londra'yı büyük yangınla harap olmuş bir halde buldu. İnsanlar evsiz kalmıştı, karınları açtı ve borçlu olduğu kişiler acilen borcunu ödemesini istiyorlardı. Parası olmadığı için borçluların gönderildiği cezaevine kondu. Serbest bırakılmasına ilişkin net bir kayıt yoktur ancak ilk oyunu *The Forced Marriage*'ın [Zorunlu Evlilik] 1670'de Lincoln Inn's Field'da sahnelendiği biliniyor. Behn'in para kazanmak için oyun yazmaya nasıl karar verdiğini tam olarak bilmiyoruz. Bazı eleştirmenler Katherine Philips adında bir kadının Corneille'in *Pompey* (1663) eserinin çevirisinden ciddi bir gelir elde etmesi üzerine böyle bir karar vermiş olabileceğini belirtiyor. Yine de tek bir çeviriden başarı sağlamasının ona ilham verme ihtimali biraz düşük görünüyor. Belki de Behn, dönemin erkek tiyatro yazarlarının tadını çıkardıkları başarının farkına varmıştı. Bir kadın için, ticari girişimlere atılmaktansa yazarlık yapmak, bağımsızlığa erişmek için daha kolay bir yol gibi görünmüş olmalı. Nereden esinlenmiş olursa olsun, Behn kesinlikle "ekmek parası" için yazmış ve bunu yıllar boyunca oldukça başarılı bir şekilde sürdürmüştür. Behn'in çağdaşı olan eleştirmenler, onun para kazanma hedefini küçümsemiş ve estetik kaygılardan ziyade para kazanma kaygısı taşıyan "sıradan" bir yazar olduğunu iddia etmiştir. Fakat profesyonel bir yazar olarak, tarihte kendilerine örnek bir model arayan birçok yirminci yüzyıl kadın yazarları için bir ilham kaynağı olmuştur. *Kendine Ait Bir Oda*'da Virginia Woolf şöyle yazar: "Burada düşünce özgürlüğü başlar...

Aphra Behn bunu başardığı için kızlar artık 'kalemimle para kuzabilirim' diyebilirler."⁴

Behn'in oyunları mali bir başarı kazanmasına rağmen kendisi hayattayken veya ölümünden sonra olumlu eleştiriler almadı. Oyunları (*Sir Patient Fancy*'nin Molière'in *Hastalık Hastası*'ndan alıntı yaptığı gibi) taklitçi olarak görüldü ve basmakalıp karakterlerin içine düşürüldüğü klişe durumlar olarak değerlendirildi. Gariptir ki bu zayıf yönler, hem olay örgülerini hem de basmakalıp karakterlerini *commedia*'dan alan Molière'in başarısı olarak hep takdir edilmiştir. Behn'in oyunlarına hem kendi döneminde hem de sonrasında yöneltilen en sert eleştiri, çok açık saçık olduklarıydı. Behn bu eleştiriye cinsiyet önyargısı temelinde karşılık verdi: "Erkek yazarlarda bu, öyle ya da böyle hoş görülebilir bir kusurdur... Ama bir kadın tarafından yapıldığında normal karşılanmaz."⁵ Behn seyircilerin ilgisini çeken oyunlar yazdı –oyunları kendi döneminin tiyatrolarında başarıya ulaşan türdeydi. Genelevde geçen sahneler kurdu (örneğin, *The Town Fop*'ta [Kasaba Züppesi]) ve yasak aşk yaşayan âşıklar arasında geçen ve hatta onları yataktan çıkarken gösteren (*The Forced Marriage*) mutlu sahneler oluşturdu. Bu sahneler kadının özel alanında geçiyordu. Kendi toplumlarının cinsel nesneleri olarak kadınların güç ve gelişme alanları yatak odaları ve genelevlerdi. Kendi kişisel güçlerini erkeklerle kurdukları ilişkilerden alarak cinsellik ve evlilik düzeninin hâkim olduğu alanda yaşarlardı. Eğer bu durumlar müstehcen ise, kamusal alanda özgürlüğü elde etmiş erkekler için müstehcendi. Kadınlar için bunlar sadece olası anlatıların ve konuşmaların geçtiği alandı.

Behn müstehcen sahneler yazmayı, hem komedi geleneğinin hem de tiyatro yazarının özgürlüğünün bir parçası olarak ele aldı. Ahlaka aykırılığı nedeniyle saldırıya uğrayan *The Lucky Chance*'i [Şanslı Fırsat] savunurken şöyle yazmıştı: "İstediğim tek şey içimdeki şairin erkeksi yönüne ayrıcalık tanınmasıdır.... hem eski hem de modern yazarların bana

⁴ Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, Suğra Öncü (çev.), İletişim Yayınları, 9. baskı, İstanbul, 2009.

⁵ Duffy, *The Passionate Shepherdess*, s. 158.

kattıklarıyla yeteneğimi tartmaktır.... eğer cinsiyetim nedeniyle bu özgürlüğe sahip olmamalıysam ve bu özgürlük yalnızca size ait olacaksa, ben yazmayı bırakacağım ve artık benden hiçbir şey duymayacaksınız.”⁶ Bu satırlar, erkeklere ait tiyatro alanında kendine yer açarken Behn’in gösterdiği azmi ve gücü ortaya koyar. Behn prologlarında, epiloglarında ve mektuplarında erkeklerin sahip olduğu ayrıcalığa ve cinsiyet önyargılarına ilişkin buna benzer pek çok saldırıda bulunmuştur. Bu ifadeler, onu takip eden kadın oyun yazarlarına ve eleştirmenlere bıraktığı mirasın bir parçasıdır. Oyun yazmak, sahnelemek ve eleştirmenlerin toplumsal cinsiyet önyargısıyla yönelttiği saldırılar karşısında ayakta kalmak isteyen bir kadının mücadele etmesi gerektiğini ifade etmiştir. Behn, kadın oyun yazarları için bir direniş modeli olmuştur.

Geçtiğimiz on yılda, Behn üzerine yeni eleştirel çalışmalar yapılmış ve oyunları sahnelenmiştir. Kuşkusuz bu, feminist hareketin kadın oyun yazarlarına geliştirdiği ilginin doğal bir sonucudur. Yine de oyunlarının ve tüm eserlerinin titiz bir okuması henüz yapılmamıştır. Feminist bir eleştirmen, Behn’in oyunlarındaki kadın davranışlarını, temalarının etkilerini ve sahnelerinin uygunluğunu gözden geçirerek onun eserlerinin geleneksel değerlendirmelerini yapıbozum yöntemiyle inceleyebilirdi. Eserlerinin farklı bir prodüksiyon anlayışı ve seyirci bağlamında yeniden sahnelenmesi, Behn’in eşitlik ve maddi başarı için mücadelesinin ötesinde, tiyatroya bıraktığı mirasın eşsizliğini vurgulayabilirdi.

Kararlılığı ve başarısı sayesinde Behn kendi döneminde pek çok kadın oyun yazarına tiyatrodaki mali başarı elde etme yolunu açmış oldu. 1660-1720 yılları arasındaki dönemde, Londra sahnesinde kadınlar tarafından yazılmış altmıştan fazla oyun sahnelendi. Bu sayı, 1920-1980 yılları arasındakinden daha fazladır.⁷ Bu oyunların yirmi tanesi Susanna Centlivre tarafından yazılmıştır.

Behn’den daha üretken olan Centlivre, sahneye yeni ka-

⁶ A.g.e., s. 248.

⁷ Nancy Cotton, *Women Playwrights in England, 1363-1750*, Londra: Associated University Press, 1980, s. 16-21.

dın imgeleri getirdi. Bu Behn'in yapmadığı bir şeydi. Belki de Centlivre'nin hayatı ona kadın kahramanlar için daha özgün ve cüretkâr olasılıklar sunmasına olanak sağlayan deneyimler içeriyordu. On altı yaşındayken evi terk etti ve gençliğinin bir kısmını erkek olarak yaşadı. "Kuzen Jack" kılığına bürünerek üniversiteye gitti; eskrim, dilbilgisi, mantık, hitabet gibi dersler aldı. Karşı cins olarak yaşamak, ona eğitim imkânı verdi ve geleceği parlak bir oyun yazarı için faydalı olan çeşitli maceralara atılmasını sağladı. Kılık değiştirerek yaşamak, on yedinci yüzyıl Londra'sında kadınlar için sıradışı bir durum değildi. 1610 yılında Middleton ve Dekker tarafından yazılan *The Roaring Girl* [Gürleyen Kız] isimli oyun, kılık değiştirerek yaşayan ve geçimini kılıçtaki ustalığıyla sağlayan Moll Frith'in hayatını belgelemiştir. Centlivre'nin döneminde, Hortence Mancini Londra'da kılık değiştirmiş bir halde yaşıyordu ve eskrimdeki ustalıklarını St. James Parkı'nda sergiliyordu. Aphra Behn'in *The Amorous Prince* [Aşık Prens] ve *Sir Timothy Tawdry* isimli oyunlarında kadınların kılık değiştirdiği sahneler zaten vardı. Çoğu eleştirmen bu rolleri Shakespeare'in taklitleri olarak görmüştür, ancak bunlar gerçek kadınların yaşamları ve alışkanlıkları üzerine kurulmuş olabilirler. Centlivre de kılık değiştirmiş kadınlarla ilgili bazı sahneler yazmıştır. Bunlar Shakespeare'inkilerden birçok yönden farklılık gösterir. Arden ormanlarında geçen mutlu, espirili sahneler gibi değildir; aksine, isteklerini ifade etmek, güç veya özgürlük kazanmak için karşı cinsin elbiselerini giyen kadınları gösteren kasvetli, umutsuz sahnelerdir. Örneğin, Centlivre'nin ilk oyunu *The Perjur'd Husband*'da [Yalancı Koca, 1700], Placentia kocasının yeni metresine erişebilmek için erkek gibi giyinir. Metresin, kocasını bilerek çaldığı için suçlu olduğuna kanaat getirdiğinde ise kadın olduğunu açıklar ve onu bıçaklayarak öldürür. Shakespeare'den farklı olarak Centlivre'de kılık değiştirmenin kullanılması (*Venedik Taciri*'ndeki Portia'da olduğu gibi) toplumsal meseleleri çözümülemmez; ama kadın karakterin öfkesini ve umutsuzluğunu gösterir. Erkek kılığına girmek zorunda olmak kadınlar için sıkıntı ve endişe yaratmıştır. Moll Frithler ve genç Centlivreler durumlarının anlaşılma-

sından korku duyarak ve toplumun rollerine duyduğu nefreti hissederek yaşamıştır. Yine de eğitim olanağı elde etmek veya cesur fiziksel eylemlerde bulunmak için erkek kılığına bürünmek zorundaydılar. Erkek olarak yaşayan kadınlarla ilgili modern bir oyunun, *The Singular Life of Albert Nobbs*'un [Albert Nobbs'un Yalnız Hayatı] bir incelemesi, bu kitabın son bölümünde yer alıyor. Feminist hareket yıllarında yazılan bu oyun, böylesi kadınların içsel deneyimlerini araştırır.

Centlivre'nın gerçek yaşamındaki bu rol değişimi muhtemelen ona toplumsal düzen dışında yaşayan bağımsız bir kadının bakış açısını kazandırmıştır. Centlivre kendileri için sıra dışı toplumsal roller üreten bağımsız kadın karakterler yaratmıştır. Bazen *The Beau's Duel*'deki [Beau'nun Düello-su] kadın kahramanın cinsellik peşinde koşan bir rolü benimsemesi gibi, erkeklerle özdeşleşen rolleri üstlenirler; ama Centlivre'nin en özgün karakteri, *The Basset Table*'daki [Kumar Masası, 1705] "filozofça konuşan kız" Valeria'dır. Valeria hem oyundaki mizahı sağlar hem de toplumsal kodlara karşı zafer kazanmış bir istisnadır. Sahneye ilk girişinde bir sineğin peşinden koşar ve endişesini dile getirir: "Mr. Lovely'nin bana incelemem için yeni gönderdiği en iyi böceği, canlı kocaman bir böceği deneyi yapmak için kutuyu açtığım anda kaybedeceğim."⁸ Sahnedeki diğer karakterler kadına yakışmayan bu tür çalışmaların peşine düştüğü için onu azarlar, ama o kendini iyi bir şekilde savunur. Sonunda, bir kadın ona "felsefe çalışmalarını için sadece kadınların kabul edileceği bir okul kurmasını ve burada okuyanların 'Valerianlar' olarak adlandırarak kendi adını ölümsüzleştirmesini" önerir. Valeria şöyle karşılık verir: "Dalgasını geçtiğin şeyi, eğer elimde olsaydı gerçekleştirirdim."⁹ Centlivre'nin kadınlara ait okul tasviri, konuyu ele alışı bakımından hem dramatik bir güce hem de komik bir tuhaflığa sahiptir; kendisinin üniversite-

⁸ Susanna Centlivre, *The Works of the Celebrated Mrs Centlivre*, c. 1, Londra: J. Knapton, 1949, s. 217-18.

⁹ Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Mary Fullerton, "Susannah Centlivre" (yayımlanmamış makale, University of Washington School of Drama, 1983).

de yasadışı yoldan, bir erkek olarak derslere katılmasından farklı değildir. Valeria da kendisi gibi dışlanmıştı; zekâsıyla yaşamak isteyen bir kadındır. Centlivre 1705'te böyle bir kadının dokunaklı ve komik portresini sunar.

Hem Centlivre hem de Behn kendi dönemlerinin kadınlarına ilişkin toplumsal, ev içi portreler sunarlar. Oyunlarını, kadın öykülerinin ve konuşmalarının sağladığı olanakları olabildiğince kullanarak, ekonomik ve estetik nedenlerden dolayı geleneksel tiyatro formları içinden yazarlar. Hayat hikâyeleri kendi dönemlerindeki kadınların ilginç tasvirlerini sunar. Her ikisi de erkeklere ait maddi dünyada, kadın oyunculara daha yeni açılan sahnede kendi yollarını bulmaya çalışan yoksul kadınlardı. Kısa bir süre önce yayımlanan şu üç kitap, bu tiyatro yazarları hakkında faydalı bilgiler sunuyor: Maureen Duffy'nin *The Passionate Shepherdess*'i, Fidelis Morgan'ın *The Female Wits*'i ve Nancy Cotton'un *Women Playwrights in England*'i. Behn ve Centlivre oyunlar yazan ve sahneleyen öncü kadınlardır. Umarız feminist tarih ve eleştirinin bundan sonraki döneminde onların oyunları üzerine faydalı çalışmalar yapılır.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Sor Juana, Yeni Dünya'da sahnelenen ve yayımlanan oyunlar yazan ilk kadın oyun yazarıydı. Sor (kız kardeş) Juana, Meksika'da St. Jerome Manastırı'nda rahibeydi. 1651 yılında, iki saray üyesinin gayrimeşru çocuğu olarak doğdu. İlk yıllarını Mexiko City'nin hemen dışındaki, Popocatepetl ve Ixtaccihuatl yanardağlarının yanında bulunan San Miguel de Nepantla köyünde geçirdi. Sor Juana'nın hayattaki tek tutkusu düşünmek ve öğrenmektir. En ünlü eseri *The Reply* [Cevap] veya *La Respuesta*'da entelektüel geçmişini anlatır. Kendisini entelektüel faaliyetlere yoğunlaştığı ve dinle ilgisi bulunmayan konuları araştırdığı için eleştiren Puebla Piskoposu'nun saldırısına yanıt olarak kaleme aldığı bu eser, onun yazmış olduğu son belgeydi. Piskoposa verdiği zekice cevabından sonra Sor Juana, ünlü kişisel kütüphanesini dağıttı ve çalışmalarına son verdi. *The Reply*, kadınların ente-

lektüel kapasitesini ve öğrenme aşkını savunan en önemli tarihsel belgelerden biridir. Tutkusunu şöyle tasvir eder: "Aklın ışığıyla ilk defa aydınlatıldığım andan itibaren, bilime karşı eğilimim o kadar hararetli, o kadar kuvvetli olmuştur ki ne başkalarının uyarıları (çoğunun acısını çektim) ne de benim kendi telkinlerim (hiç de az değildi) bu doğal dürtüye tövbe etmem için yeterli oldu."¹⁰ Sor Juana okumayı ve yazmayı altı yaşında öğrendi. Sonra, Meksiko City'de bir üniversite olduğunu öğrendiği zaman annesine erkek gibi giyinip derslere katılmasına izin vermesi için yalvardı. Annesi reddedince, kendini büyükbabasının kütüphanesinde eğitmeye başladı. On altı yaşında, zekâsı nedeniyle sarayda onurlandırıldı. Kendisi için, saray mensuplarının ona sorular sorabileceği ya da kendi eserlerinden okuduğu parçaları dinleyeceği bir gün ayrılmıştı.

Sor Juana aslen bir şairdi, ancak sekiz yaşındayken ilk oyununu yazdı. *Los Empenos de una casa* (oyunun adı Calderon'un bir başlığına gönderme yapar; çevirmesi zordur) adında tipik *commedia* geleneğinde uzun bir oyun yazdı. Oyun, kurnaz uşaklar ve tutkulu âşıkların yer aldığı, entrika ve aşka dayalı tipik bir olay örgüsüne sahipti. Ayrıca üç tane *autos sacramentales*¹¹ yazmıştır; bunlar kitleleri eğitmek için yazılan, çok pahalı kostüm ve dekorlarla sahnelenen, şarap-ekmek ayininin gizemiyle ilgili alegorik oyunlardı. Belki de en ilgi çekici oyunları, uzun *autos*larına giriş niteliği taşıyan kısa *loa*larıdır.¹² Bu oyunlar Sor Juana'yı, sömürgeci erkek meslektaşlarından farklı olarak yerli ritüellerinin özelliklerini bazı *loa*larında kullandığı için etnik tiyatronun öncüsü yapar.

The Divine Narcissus'un [İlahi Narkissos] *loası*, tama-

¹⁰ Sor Juana, *A Woman of Genius* içinde *The Reply*, Margaret Sayers Peden (çev.), Salisbury: Lime Rock, 1982, s. 39.

¹¹ *Autos sacramentales*, İspanya'ya özgü bir dramatik edebiyat türüdür ve birçok açıdan İngiltere'nin *Morality* oyunlarına benzer. [—çev. notu]

¹² *Loa*, sahne başında seyircinin dikkatini çekmek için oynanan kısa oyun parçasıdır. *Loa* ayrıca, Voodoo dininin ruhlarına verilen addır. Bunlar, Hristiyanlıktaki azizlere ve meleklerle benzerler. [—çev. notu]

men kabile giysileri içinde iki Kızılderiliyi, Occident adında bir erkeği ve America adında bir kadını tanıtır. Oyun tohumlar tanrısı için icra edilen Kızılderili dansları ve şarkılarıyla başlar. İki karakter, kurbanlardan çıkarılmış iç organları ve kalp atışını tasvir ederek tanrıların gücünü ve kurban etme törenini över. Kızılderililer dans ederek ve şarkı söyleyerek sahneden çıkarlar. Sonra İspanyol bir kadın gibi giyinmiş Hristiyanlık, İspanyol albay gibi giyinmiş koruması Zeal ile gelir. Zeal, altın çağ oyunlarındaki İspanyol asilzadeleri gibi, Kızılderili ayini hakkında yorum yapar. Hristiyanlık'a yapılan hakaretin intikamını almak ister, ancak Hristiyanlık merhamete gelir ve Kızılderilileri Katolik dinini kabul etme konusunda ikna etmek ister. Occident ve America girdiğinde, Zeal'in kıyafetlerine ve silahlarına, İspanyol ordusunu ilk kez gören Kızılderililerin vermiş olduğu tepkileri verirler. Ordu, yeni inançlara değil askeri kuvvetlere teslim olan Kızılderilileri sahneden sürükleyerek saldırıya geçer. Sonra Hristiyanlık onlarla tanrıları hakkında tartışmaya girer; onlara, şarap-ekmek ayininin, kanları ve bedenleri kurban edilenlerin bütün güçlerini taşıyan ve hiç şiddet kullanmayan, hiç bitmeyen bir kurban ritüeli olduğunu açıklar. *Loa* daha sonra şarap-ekmeğin gücünü anlatan *auto sacramental*a yapılan geçiş ile sona erer.

Sor Juana 1691'de vebadan öldü. Eserleri, yaşamı boyunca İspanya'da yayımlandı ve *The Reply* adlı eseri 1700'de, toplu eserlerinin üçüncü cildinde yayımlandı. Sor Juana'nın tüm eserlerinin son baskısı İspanyolca yayımlanmıştır. Ne yazık ki sadece *The Reply* İngilizce'ye çevrilmiştir. Bununla birlikte, Sor Juana yeniden ilgi çekmeye başlamıştır. Octavio Paz onun hayatı ve eserleriyle ilgili *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé* adlı eksiksiz bir (İspanyolca) çalışmayı tamamlamıştır ve Estela Portillo Trambley onun hayatı üzerine *Sor Juana*¹³ adlı bir oyun yazmıştır (çift dilli basılmıştır).

¹³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé*, Meksika: Fondo de Cultura Economica, 1982; ve Estela Portillo Trambley, *Sor Juana and Other Plays*, Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1983.

MERCY WARREN

1773'te, Amerikalı ilk kadın oyun yazarı Bayan Mercy Otis Warren, Amerikan devrimcilerini desteklemek için oyunlar yazmaya başladı. ("Amerikan" teriminin kullanımı bu bölüm için hem gerekli hem de elverişlidir, çünkü bu terminoloji Warren'in eserlerine değinen az sayıda çalışmada kullanılmıştır. Teknik olarak, bu terimin tam doğru olmadığını ve yanıltıcı olduğunu kabul ediyorum.) Yazmaya kırk dört yaşında, sahnede hiç oyun izlememişken başladı. Amacı "büyükünün hilesini boşa çıkarmak" ya da devrimin cumhuriyetçi değerlerine karşı İngiliz kraliyet çıkarlarını temsil eden zengin oligarşi yöneticilerine saldırmaktır.¹⁴ İlk oyunu, *The Adulter* [Dalkavuk, 1773] John Adams'ın Boston katliamıyla ilgili bir oyun yazmasını istemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Oyun beş perdedir, serbest nazım şeklinde yazılmıştır; karakterlerin hepsi erkektir. Boston vatanseverlerine Cassius ve Brütüs gibi Roma isimleri verilmiştir ancak temsil ettikleri asıl kahramanlar belirgin olarak günceldir. Oyun ilk olarak radikal bir gazetede, *The Massachusetts Spy* [Massachusetts Casusu] adıyla yayımlanmış ve daha sonra düzenlenmiş bir versiyonu kitapçık olarak basılmıştır.

Warren'ın sonraki iki oyunu da erkek oyuncular içindi ve cumhuriyetçi tarihsel konular üzerine kurulmuştu. Bu nedenle Abigail Adams ondan kadınları da göz önünde bulundurarak bir oyun yazmasını istedi. Bu isteği, *The Ladies of Castile* [Castile'in Kadınları, 1790] ile yerine getirdi. Kadın kahraman Maria, bir grup kadını devrimcilerin hazinesini doldurmak için Kilise'den değerli eserleri çalmak üzere örgütleyen devrimci bir kadındır; görevi hem cesaret ister hem de tehlikelidir. Bu oyunda Warren, hem kadın devrimcileri tasvir eder hem de onlara erkek devrimcilerin kendileriyle ilgili sahip oldukları yanlış fikirler hakkında konuşmalar yaptırır. Maria, erkek bir devrimciyle yaptığı konuşmada, erkeklerin güçlü kadınlara karşı önyargısını belirtir. Erkek onun

¹⁴ Helen Krich Chinoy ve Linda Walsh Jenkins (yay.haz.), *Women in American Theatre* içinde Alice Robinson, "Mercy Warren, Satirist of the Revolution", New York: Crown, 1981, s. 133.

yaptıklarına çok şaşırır ve şöyle der: “Hah! Bu denli cüretkâr bir işe girişmeye cesaret ettin ha!” Maria şöyle karşılık verir: “Bu işin günahlardan arındırılması gerekiyor.” Sonra erkek ona şöyle der:

Ruhun bazı şanlı, cesur, kahraman önderlerin
Gücünü canlandırmak için oluşturuldu
Ve görkemli ateşini boşa harcamamak için
Kadın şeklinin zayıflığı altında

Maria şöyle cevap verir:

Erkekler kendi yarattıkları zayıflıklara söylenirler
Ve cesurca kadın aklını kınarlar,
İyiliksever doğanın adaletli tarafsız eli
Özelliklerimizi daha kötü bir topraktan yaratmış gibi.

Maria sonra ona daha fazla açıklama yapabileceğini ama gitmesi gerektiğini söyler; bu konu üzerine uzun sohbetler yapamayacak kadar devrim işleriyle meşguldür. Başka bir deyişle, erkek devrimciyi kadınlarla ilgili kendi derin düşüncelerine dalmış bir şekilde bırakarak çıkar.

Warren’in oyunlarının sahne geçmişi yoktur. Sahnelenmek için yazılmamıştır ve profesyonel gösterimi hiç yapılmamıştır. Genel olarak oyunları, Amerikan oyun antolojilerinde veya Amerikan tiyatrosu derslerinde yer almaz. Zaten Warren Amerikalı ilk kadın oyun yazarı olarak ortaya çıkarılmış değildir. Warren’ı feminist bakış açısıyla ele alan çalışmalar, Louise Mason’un “Amerikalı Bir Kadın ve Oyun Yazarı Olma Mücadelesi” başlıklı yayımlanmamış tezi (Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley, 1983) ve Alice Robinson’ın *Women in American Theatre* adlı eserinde yer alan “Mercy Warren, Devrimin Hicivcisi” başlıklı makalelerdir.¹⁵ Maalesef Warren da, Hrotsvit ve Sor Juana gibi, geleneksel tiyatro tarihinde gizli kalmıştır. Bu kadınların yokluğu, kadın oyun yazarlığı geleneğinin bastırılmasına neden olmuştur. Onların hayatlarının görünmezliği, tiyatrodaki kadınlarla ilgili örnekler ve deneyimlerle ilgili değerli bilgileri saklı tutar. “İlkler” egemen

¹⁵ Önceki nota bakınız.

tarih anlayışı tarafından önemli gibi görünse de “ilk kadınlar” öyle görülmez.

Bu bölümdeki tartışma “ilklerin” bir örneğini sunmak için tasarlanmıştır: İlk kadın oyun yazarları, geçimini oyun yazarak sağlayan ilk kadınlar, Yeni Dünya’da ve ABD’deki ilk kadın oyun yazarları. Bazı durumlarda, bu “ilkler” eksik bilgiler ve şüpheli varsayımlar üzerine kurulmuştur. İlkler, hem gelecekte feminist tarihçiler ve eleştirmenlerin araştırma ve yazın alanlarına öneriler hem de mevcut bilginin feminist bir bakış açısıyla nasıl inceleneyeceğine ilişkin örnekler sunar. “İlkler” kavramı, öncülere her zaman ayrıcalık tanıyan geleneksel tarihten alınmıştır. Görmüş olduğumuz gibi bu ayrıcalık genellikle öncüleri paradigmlar olarak inşa ederek kendi bakış açısını haklılaştırmanın yollarını arayan bir kültürel kodun sonucudur. Umarız feminist tarihçeler bu seçkinci uygulamayı önleyebilir. Geleneksel anlamda anlaşıldığı şekilde oyunlar üreten kadınlara önem verilmesi gerekiyken, kadınların yaratmış olduğu, “tiyatro” terimi altına alınabilecek ve hâkim geleneğin değerlerini yansıtmayan diğer performans türlerini de keşfetmek önemlidir.

3 KİŞİSEL TİYATRO

Kadınlar genellikle ev içi alana kapatıldıkları ve kamusal alanda var olamadıklarından, performans alanları çoğunlukla evleriyle sınırlı kalmıştır. Kamusal alanda güzel konuşma ve hitabet sanatıyla kendilerini ifade etmelerine katkıda bulunmayan deneyimler sağlayan, aile ve arkadaşlar arasında kurulan kişisel iletişim ağlarına yönlendirilmiştir. Bu nedenle, bazı kadınlar erkeklerden farklı türde bir sohbet geleneği geliştirmişlerdir. Bu kadınlar, yazılı iletişim alanında mektuplar ve sözlü iletişimde sohbetlerle kişisel diyalog formlarında başarılı olmuşlardır: Bu kişisel diyalogu, onu okuyan veya dinleyen bir seyirci önünde sahnelenmek üzere tasarlayan ve icra sırasında orada olmayan bir yazar değil, üretim aşamasında yer alan partnerler oluşturur. Bu, herhangi bir resmi mesafe bardındırmayan veya temsil hissi yaratmayan, öznelliklerle kurulan karşılıklı diyalogdur. Kişisel diyalog hayattan bağımsız düşünülemez, bu yüzden de taklide değil icraya dayalıdır. Taklit gibi sürekli tekrarı hedeflemez, günlük hayatla iç içedir. Bu, şimdiki zamanın diyalogudur; izleyiciyle araya mesafe koyan güvenli dördüncü duvar yoktur, bugün, tarihin ve gelişimin hareketi içinde yakalanır.

SALON

Geleneksel olarak, bu kişisel diyalogun tiyatrosu salonlardı.¹ Seyirciler, giriş ücreti ödeyen müşterilerden ya da geleneksel tiyatronun ortadan kaldırılmış diyalogunu dinlemeye gelen yabancılar değil, arkadaşlar ve meraklı tanındıkları. Oyun yazarının ve pasif seyircilerin yerini, kendi satırlarını oluş-

Kadınların tiyatrosu olarak bu salon kavramı Helen Fehervary'nin kaleme aldığı şu makaleden alınmıştır: "Christa Wolf's Prose: A Landscape of Masks", *New German Critique*, no. 27, Sonbahar 1982.

turan ve diğerlerinin özgün diyaloglarını dinleyen çok sayıda oyuncu almıştı. Hiç kimse tek başına ve başkaları için konuşmazdı. Salon sahibi kadınlar, prodüksiyonlarda bulunan tüm görevleri yerine getirirdi: oyun yazarı (sohbet halinde), yönetmen (konuk listesi oluşturarak prodüksiyonun rol dağılımı yapar, girişleri ayarlayarak sahneleri oluşturmaya yardım eder, sohbetin devamını aktif bir şekilde sağlayarak tempoyu ayarlar), oyuncu, tasarımcı (evi süsler, menüye karar verir, akşam için odayı seçer) ve kostüm tasarımcısı (modayı ve kıyafet tarzını belirler). Bu işlevlerin pek çoğunda konuklar ortak yapımcılar olmasına rağmen, ortamın karakteristik özelliklerini ev sahibi belirlerdi.

Ancak kadınların kişisel tiyatrolarını salon ile anlatmak, bir kez daha seçkincilik sorununu ortaya çıkarır. Salon öncelikle ayrıcalıklı kadınların alanıydı; para, soy, güzellik ve güçlü adamlarla bağlantıları sayesinde ayrıcalıklı olan kadınların. Bunlar çoğunlukla geleneksel tarihte kendilerine yer bulabilen kadınlardı. Daha az ayrıcalık sahibi olan kadınlara odaklanmak amacıyla, bu bölüm, sahip oldukları özellikler nedeniyle aristokrasinin dışında kalan iki *saloniére*'e adanacaktır: Rahel Varnhagen ve Natalie Barney. Rahel, Berlin'de bir Yahudiydi (Alman aristokrasisi dışında yer alırdı), görece yoksuldu, eğitimsizdi ve çekici değildi (kendi de başkaları da öyle düşünüyordu) ve Natalie Barney, sosyal etkinliklerinin büyük çoğunluğunu eşcinsellerin eğlencesine adayan bir lezbiyendi.

RAHEL VARNHAGEN

Rahel Varnhagen'in salonu 1790-1806 yılları arasında Berlin'deki kültürel hayatının merkeziydi. Yahudi bir tefecinin kızı olan Rahel, çok farklı kesimlerden tanıdıklarıyla birlikte akşam yemeği sohbetlerine katılmaya erken yaşlarda başlamıştı. Yahudi tefecilerin işlerini evlerinde görmeleri bilinen bir durumdu ve Rahel'in babasının soylular, oyuncular, âlimler ve yazarlardan oluşan çok çeşitli müşterileri vardı. Babası müşterilerini sürekli olarak akşam yemeğine ve diğer sosyal etkinliklere davet ederek işle eğlenceyi birleştirdi.

Rahel sınıfların ve dinlerin bu heterojen karışımı içinde yetişti. Salonunda da aynı heterojenlik mevcuttu: Yahudi olmayanlarla Yahudiler, aristokratlarla sanatçılar bir aradaydı. Bu durumun, onun salonunun dışına taşan sosyo-politik bir etkisi oldu; sınıfları ve dinleri birbirinden ayıran mevcut kültürel kodların sınırları dışına çıkan arkadaşlıkların ve hatta evliliklerin doğmasına neden oldu. Rahel'in kişisel tiyatrosu, kültürün kesinlikle onay vermediği alternatif bir diyalog sahneledi. Dönemin bazı Alman oyunlarında, hem üst hem de alt sınıflar anlatılmasına rağmen, teatral eylem bunların iç içe geçmesi değil çatışmaları üzerine kuruluydu. Rahel'in kişisel tiyatrosu toplumsal değişim için bir laboratuvarıydı.

Rahel'in salonu karmaşık bir katılımcı kitlesine sahipti ancak sohbet konuları son derece sıradandı. Tiyatro, edebiyat, ilahiyatla ilgili sorular, İtalyan besteciler, tarihsel olaylar ve karşılaştırmalı siyasi sistemler konuşulurdu. Bunlar genelde birbirine benzemezdi; tartışılan konu, bir araya gelen gruba göre değişirdi. Bu yüzden tiyatro, oyuncular ve tiyatro severler bir araya geldiğinde tartışma konusu olurdu. Besteciler, yeni eserlerini çalar ve konukların tepkisini dinlerdi. Yazarlar, üzerinde çalıştıkları eserlerini okur ve dinleyicilerden aldıkları yorumlara göre bunları gözden geçirirlerdi. Bu şekilde, resmi, geleneksel sanatlar bile kişisel, doğaçlama diyalogun bir parçası haline gelirdi. Rahel'in salonu, "On sekizinci yüzyıl sonunda, filozofların sanata ilgi örgütlemeye ve şairlerin edebiyatın özerkliğini savunmaya başladığı" bir dönemde sanatı kişiselleştirdi. Kant'ın *pulchritudo vaga* kavramının geçerli olduğu, yani güzelliğin belirli veya sınırlı herhangi anlamdan bağımsız olarak ele alındığı bir dönemdi. "Tek başına estetik ölçütlerle tanımlanan özerk bir sanat için bu eğilimi sürdürme eğiliminde olan"² romantiklerin yükselişe geçtikleri bir dönemdi. Başka bir deyişle, dönemin baskın, ataerkil felsefesi ve sanatı, yaşamdan ayrı duran bir sanata yatırım yapmış ve gündelik yaşamın somut gerçeklerinden ayrı kalmıştı. Buna rağmen sanat, kadınların ev içi alanına

² Kay Goodman, "Poesis and Praxis in Rahel Varnhagen's Letters", *a.g.e.*, s.126.

taşındığında, içeriği ve hedefleri radikal bir şekilde değiştirildi. Kişisel olan, estetik olan haline geldi ve gündelik hayatın yerini evrensel ve ebedi hayat aldı.

Rahel, bazen sohbeti yönlendirerek bu diyaloga öncülük ediyordu. Konulara dalmışken ve sohbet ilerliyorken, belli bir hedef güdülmüyordu. Rahel doğaçlamayı ve oyunu teşvik etmekle daha fazla ilgileniyordu. Bir defasında şöyle yazmıştı: "Size ruhun içinde gezip dolaşacağı mektuplar yazacağım; bozuk, tozlu yollarda yapılan, hedefi olan bir gezi değil. Biz, bizim bile bilmediğimiz yeni, küçük, soyut patikalar üzerinde yürümek istiyoruz."³ Salon sohbeti, kendiliğinden tarzını, nüktesini ve ilgi alanını oluştururken, Rahel'in dil anlayışı onu içsel monologları keşfetme, söylenmemiş olanı söyleme arayışına itmişti. Ona göre dil, parlatılmış bir enstrüman değil, fikirler ve kişilerle etkileşimini peşinden sürükleyen seslerdi. Yazım tarzı, "yanlış yerleştirilmiş ilgi zamirlerinin; sona yerleştirilen tümleçlerin; biçimsiz, dengesiz ifadelerin; bağlaç eksikliğinin; hatalı noktalama, yazım ve ifadenin; sık sık araya giren Fransızcanın fişkırtdığı" bir tarz olarak tarif edilir.⁴ Belki bu yazım tarzının nedeni, eğitim eksikliği, ekonomik ve toplumsal kısıtlamalardır ya da belki onun yazıma dikkat etmemesi, şimdiki zamanla olan kesintisiz bağının, açık biçimliliğinin kanıtıydı: "Dil benim emrime amade değildir, Almancanın emrine ya da benim kendi dilimin emrine de amade değildir; dilimiz yaşadığımız hayattır; ben benimkini kendim yarattım."⁵ Rahel'in dil kullanımı, 4. Bölüm'de tasvir edilen alternatif "kadın söylemine" dair feminist deneyimden önce tezahür etmiştir. Rahel dil kullanımını ve sohbet anlayışını, kamusal ifadenin biçimsel kurallarını bozarak veya önemsemeyerek, döneminin hâkim ataerkil söyleminden farklılaştırdı. Bir araya getirilen mektupları, onun dönemindeki kadınların kişisel söylemleriyle ilgili fikir edinmek ve tarihsel çalışmalar yapmak için çok önemli bir belge olarak durmaktadır.

³ A.g.e., s. 131.

⁴ A.g.e., s. 132.

⁵ A.g.e.

Salonun kişisel tiyatrosu, karakterlerin olmadığı bir tiyatroydu; kişiler satırlarını kendileri olarak söylüyorlardı. Rahel'in "benlik" veya karakter anlayışı, dönemin egemen eğiliminden çok farklıydı. Rahel, bir mektubunda arkadaşına, eğer onu kaybederse kendisine ait bir parçayı kaybedeceğini çünkü bu parçayı sadece onun fark ettiğini ve onun farkındalığı olmadan o parçanın öleceğini yazmıştı. Rahel kendini bütünlüklü bir benlik olarak tasavvur etmiyordu; tam, ayrı ve bağımsız bir benliği yoktu. Kendi benliğinin yalnızca karşılıklı ilişki içinde, başkalarını anlama ve başkalarıyla etkileşimde bulunma yoluyla var olabileceği hissini taşıyordu. Rahel'in benliği, onun diyaloglarında olduğu gibi, toplumsal değişimlerde inşa edilmişti. Bu benlik algısını sadece "bütünlüklü" bir karakter anlayışıyla, hatta daha kapsamlı bir şekilde, bir basmakalıp karakter inşasıyla karşılaştırmak yeterlidir. Rahel ne kendi ne de başkalarının benliği için "çizgisel ilerleyen" veya "üstün nesnel" gibi şeylerle ilgilenmiyordu. Rahel'in benliği, diyalogu ve senaryoları, bunların o anki keşifleriyle oluşturulmuştur. Rahel'in kişisel tiyatrosu kendi dönemini aşmıştı. Sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi onun benliği veya karakter algısı, postmodern merkezsiz özneye benziyordu. Diyalogları yirminci yüzyıl tiyatrosunun doğaçlamaları gibiydi ve onun kişisel olarak toplumsal ve estetik olanı yaratması, feminist "kişisel olan politiktir" sloganının habercisi olmuştur.

NATALIE BARNEY

Natalie Barney yirminci yüzyılda, kişisel performanslar, tablolar, bir salon ve teatral bahçe oyunları içeren başka türde bir kişisel tiyatro yarattı. Rahel Varnhagen'in tiyatrosunda olduğu gibi öznellikler, ev içi alan ve kişisel arkadaşlar, Barney'nin tiyatrosunun da temel unsurlarıydı. Buna ek olarak, Natalie Barney, cinselliğin kişisel tiyatrosunu oluşturdu; özellikle de lezbiyen cinselliğinin. Etkinlikler çoğunlukla kadınlar arasındaki cinselliği kutlayarak yalnızca kadınlar tarafından kadınlar için sahnelendi. Barney'nin teatral etkinliklerinde, gösterişli kostümler ve ünlü konuklarla, zen-

ginliğin tüm ayrıcalıkları sergileniyordu. Ancak bunlar aynı zamanda egemen kültürün böyle bahçeler ve özel alanlarla lezbiyen cinselliğini sınırladığını ve bu cinselliğin ifade edilmesini engellediğini gözler önüne serdi. Geleneksel sanatın, edebiyatın ve tiyatronun kuralları lezbiyen deneyim ve cinselliğinin herhangi bir imgesini neredeyse tamamen yok sayar. Barney'nin kişisel teatral etkinlikleri, feminist tiyatronun 1970'lerdeki yükselişine kadar kendine profesyonel sahnede yer bulamayan lezbiyen teatral anlayışın ilk ifadelerinden birini oluşturuyordu.

Natalie Barney, neredeyse yüzyıl başından 1972 yılında doksan dört yaşında vefatına değin Paris'te sürgün hayatı yaşayan zengin bir Amerikalıydı. Barney ile ilgili kaynakların çoğunda genellikle sayısız baştan çıkarmalarından ve ilişkilerinden bahsedilir. Hayatının bu bölümüne vurgu yapan iki temel eserin başlıkları şöyledir: *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (kapağında Barney'i başka bir kadını öperken gösteren bir resim vardır) ve *Portrait of a Seductress*.⁶ Barney'nin bu cinsel ayartmaları bir anlamda kendi başına bir performanstı. Lezbiyen ilişkiyi çağrıştıran her türlü işaretin veya simgenin tabu sayıldığı bir toplumda, Barney cinsel ilişkilerini kamusal alana çıkarmıştı. Onun baştan çıkarmaları, bilinçli lezbiyen ilişki ve cinsellik sergilemeleriyle birlikte toplumsal etkinliklerde romantik semboller, kostümler, rol canlandırma ve senaryolarla sunuldu. Barney, çoğu kadının bunu gizli tuttuğu bir çağda cinselliğini sergilemişti. Bu performanslar, lezbiyenliği kültürel olarak görünür kılmak açısından Barney'nin miras bıraktığı ana unsurlardan biridir. Bu performanslardan biri Natalie'nin Paris'teki ilk kamuya açık baştan çıkarmasıydı: Ünlü fahişe Laine de Pougy'i seçmişti. Seçimi ilginçti çünkü Pougy meşhur yasadışı heteroseksüel cinsel ilişkilerin bir simgesiydi. Barney'nin lezbiyenliği toplumsal etkinliklere taşıyacak kadar ileri gitmesi, heteroseksüelliğin ayrıcalığına meydan okumuştur. Bar-

⁶ Georges Wickes, *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney*, New York: Popular Library, 1978); ve Jean Chalon, *Portrait of a Seductress*, New York: Crown, 1979.

ney ve Pougy, ilginç bir baştan çıkarma hikâyesi sergilediler; bu hikâye, arzularına ulaşmalarıyla doruk noktasına erişti. Beraber üstü açık bir arabaya bindiler, bir uşak gibi giyinmiş Barney, Pougy'nin kucağına oturdu ve Bous de Boulogne'a doğru yola koyuldular. Paris sosyetesinde skandal yaratan kamusal performanslarına operalarda ve başka etkinliklerde devam ettiler. Hatta 1901'de Pougy, bu ilişkiyi konu alan *Idylle saphique* isimli bir roman yayımladı. Rol canlandırma ve toplumsal senaryolar, anlatı formunda sunulur hale geldi. Hem Bois'te sergiledikleri tablo hem de Pougy'nin romanı, bu ilişkiye eşlik eden sembolizmin, bilinçli rol canlandırmanın ve biçim duygusunun kanıtıdır. Bu tür gösteriler, her ne kadar üst sınıfa ait bir "radikal moda" anlayışı taşısa da, aynı zamanda, toplum tarafından reddedilen imgelerle kadın cinselliğinin toplumsal kodlarını kıran gösterilerdi. Barney'nin baştan çıkarmaları ana akım, heteroseksüel toplum önünde oynanan direniş oyunlarıydı. Belki de onun zengin ve ayrıcalıklı olması, başka bir sınıfa ait olduğunda mustarip olacağı şiddetli intikam duygusundan nasibini alma korkusu yaşamadan, cinsel kodları kırmasına olanak sağladı. Ancak onun tabulara aldırılmaması Paris'in egemen salon sosyetesine hiçbir zaman kabul edilmeyeceği anlamına geliyordu. Onun salonu, pek çok ünlü sanatçıyı çekmesine rağmen, bunlar aslen eşcinsel sanatçıları kapsadı. Natalie'nin kişisel tiyatrosu, eşcinsel olarak bilinen sanatçılar için lüks bir gettoydı.

Barney, lezbiyen cinselliği tablosunu fotoğraflarla genişletti. O ve arkadaşları, ilişkilerinin mitolojik metaforlarını sergileyen kostümler giyerek veya dekorlar kurarak bu fotoğraflar için poz verdiler: Örneğin, pastoral kostümler içinde "su perisi ile çoban" olarak, Barney ve Romaine Brooks çeşitli dönemlerin kostümlerine bürünmüş şekilde, Barney ve Renée Vivien, uşak ve hanımefendi olarak poz verdi. İlişkilerine dair edebi veya teatral herhangi bir söz kullanmadan, Barney ve arkadaşları, deneyimlerini imgesel hale getiren sahneler oluşturmaya başladılar. Tablo oluşturma çoğu kez teatral bir girişimin başlangıcı oluyordu. Örneğin, ortaçağ Kilisesi'nde ve Rönesans maskeli balolarındaki tablo, kendi dönemlerinin tiyatro pratiğinin kökenini sunuyordu. Barney'nin per-

formansları ve tabloları onun için bir süre sonra bir sohbet ve senaryo kaynağı haline geldi. Ancak, Barney senaryo yazmaya başlayınca Sappho metaforu bir çalışmasında baskın hale geldi. Barney'nin ilk diyaloglarını içeren eserin ilk cildi *Chansons de Bilitis*'tir (1902). Eser, Sappho ile ilgili bir diyalogla başlar. İkinci cildi *Actes et entr'actes*'te (1910) ise Sappho'nun ölümünü anlatan "Equivoque" başlıklı bir diyalog vardır. "Equivoque" daha önce, 1906'da, onun bahçesinde sahnelenmişti. İlk bakışta, Sappho tasviri yirminci yüzyılın ilk döneminin Eski Yunan'ı taklit etme modasını anlatıyor gibi görünür. Lezbiyen bir bakış açısıyla ele alındığında ise Sappho, tarihte hayatta kalabilen tek lezbiyen sanatçı imgesi olarak ortaya çıkar. Onun imgesi yirminci yüzyılın ilk dönemine ait öncü bir lezbiyen sanatçının, onların yaşam biçimini dile döken yegâne kültürel mitoloji kaynağının meşruiyet kazanmasını sağlamıştı. Barney'nin kişisel lezbiyen tiyatrosu, mitsel, romantik imgelerin estetik kuşatmasına, pastoral ve saraylı rollere ve Sappho ile ilgili göndermelere takılıp kalmıştı. Onun dramatik karakterleri ve durumları, gündelik hayat meselelerinden kopuktu. Ne zaman ki ana akım toplumda lezbiyen haklarını destekleyen eşcinsel özgürlük hareketi ve feminist hareket ortaya çıktı, o zaman lezbiyen tiyatrosu çağdaş bir toplumda olumlu lezbiyen tasvirleri üretmeye başladı. Barney'nin, bahçede arkadaşlar arasında sergilenen çalışmaları ise tarihten alınan birkaç mitolojik fragmanla sınırlı kalmıştı. O, lezbiyen imgelem açısından kendinden sonra gelen sanatçıların kullanabileceği ve hatta daha ileri götürebilecekleri bir söz dağarcığı oluşturuyordu. Örneğin, Joan Schenkar, Barney üzerine, onun projesinin hem zayıf hem de güçlü yönlerini ortaya koyan çağdaş bir oyun yazmıştır.⁷

Barney, yalnızca bir icracı ve oyun yazarı değildi, aynı zamanda kişisel tiyatronun yönetmeni ve yapımcısıydı. Bahçesinde, arkadaşlarıyla birlikte sahnelemek üzere oyunlar ve performanslar kurdu. 1922'de arkadaşları, Colette'nin *La Vagabonde* isimli eserini sahneledi. Ayrıca 1920'li yıllar-

⁷ Joan Schenkar, *Natalie Barney* (yayımlanmamış oyun metni, 1984).

da birçok kez Pierre Louys'un diyaloglarını canlandırdılar. Bunların yanı sıra Barney, bazıları gerçek metinlerle birleşen performans etkinlikleri düzenledi. Arkadaşlarının çoğu, boş zamanlarında bu tamamı kadın olan seyirciler için gösteriler düzenleyen şarkıcılar ve dansçılardı. Barney ara sıra bu performanslar etrafında doğaçlamaya dayalı "happening"ler düzenlerdi. Colette, bir akşamüstü o ve başka bir icracı Louys'un bir diyalogunu sergiledikten sonra yapılan bu tarz bir etkinliği şöyle anlatır: "Yeşilliklerle dolu bir sahnenin arkasından, kayışları turkuazlarla süslenmiş beyaz bir at üzerinde, çıplak bir kadın belirdi; setlerde ve kabul salonları gruplarında namı bilinen yeni bir dansçı: Mata Hari."⁸ Mata Hari, Lady Godiva olarak geldi, atından indi ve egzotik bir dans sahneledi. Colette bu performans karşısındaki şaşkınlığını ve küçümsemesini anlatır. Buna rağmen, bu sahne, Louys'un finalini radikal bir şekilde değiştirir. Böyle yaparak Barney'nin performansın bir parçası olarak Colette ve Mata Hari arasındaki etkileşimi sunmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, o zaman her ikisi de kulüplerde eğlendircilik yapıyordu, Colette bir romancı ve Mata Hari ise bir ajan olarak henüz ünlü olmamışlardı.

Lezbiyen bilinçliliğine ek olarak Barney, kadın hakları konusunda da duyarlılık göstermiştir. Bir entelektüel ve sanatçı olarak kendini kadın haklarına adanmıştı. Yaşamını hem lezbiyen cinselliğine dair imgeler hem de genel anlamda kadın edebiyatına ilişkin ürünler sunarak ve bunları destekleyerek geçirdi. 1920'lerde Centlivre'nin daha önce sahnede gösterdiği şeyi hayata geçirdi ve *Académie des Femmes*'i [Kadınlar Akademisi] kurdu. Bu başlık, sadece erkeklere açık olan *Académie Française*'ye yönelik bir kınamaydı. Barney akademisinde yeni çalışmaları ve estetik meseleleri tartışan pek çok kadın sanatçıya ve entelektüele yer verdi. Salonunda, ataerkil kamusal alana alternatif olarak kişisel alanı kullanarak, bu kadınların çalışmalarını desteklemek için bir dizi okuma etkinliği düzenledi. Bu okuma etkinliklerine aralarında Gertrude Stein, Colette ve Djuna Barnes'ın da bulunduğu

⁸ Wickes, *The Amazon of Letters*, s. 92.

pek çok ünlü kadın katıldı.

Natalie Barney yirminci yüzyılda kadın performansı alanında bir öncüydü. Feminist tiyatrodaki 1970'li yıllarda önemli hale gelen, kadınlar tarafından kadınlar için gösteri sergileme uygulamasını keşfetti; lezbiyen cinselliğinin imgelerini tanıttı; kadın icracıların yetenekleriyle bağlantılı, doğaçlamaya dayalı gösteriler sergileme fikrini geliştirdi; kendi özel, ev içi çevresinde meydana gelen ancak biçimsel, estetik çalışmalar olarak düşünülen ve hatta yayımlanmış diyaloglara dönüşen teatral etkinlikler düzenledi. Kişisel salon tiyatroları ve özel teatral etkinlikler, bu yüzyılda feminizm ve tiyatro için önemli bir kesişme noktası oluşturan yeni bir sanat formunun oluşmasına, performans sanatında kadınlar başlığının açılmasına zemin hazırladı.

SALONUN ÖTESİNDE

Performans sanatında kadınlardan bahsetmeden önce, kişisel tiyatro kavramının, ayrıcalıklı bir alan olan salon hayatının ötesine geçmesi ve kadınların performans etkinliklerini de kapsamaları için genişletilmesi gereklidir. Helen Krich Chinoy ve Linda Walsh Jenkins'in *Women in American Theatre* isimli eseri, kadınların teatral kilise etkinlikleri, geçit törenleri ve Yerli Amerikan kabile törenleri gibi performans etkinliklerindeki rolüne dikkat çeker. Kişisel ve politik olan arasına ne kadar ayırım konulabileceği yeniden ele alınması gereken bir konu olmakla birlikte, politik performanslar kendi başına bir bölüm oluşturabilecek kadar fazla malzeme içerir. Chinoy ve Jenkins, bu tarz politik performanslar arasına, Women's Christian Temperance Union [Hristiyan Kadınlar Alkolden Kaçınma Birliği] tarafından alkol tüketimine karşı başlatılan mücadele kapsamında gerçekleştirilen eylemlerin olduğu 1873-4 Women's Crusade'i [Kadınların Mücadelesi], Women's Trade Union League'in [Kadınlar Ticaret Birliği Derneği] ve National Women's Party'nin [Ulusal Kadınlar Partisi] etkinliklerini dahil eder. Bir kıyaslama yapmak için, performans etkinlikleri listelerine Miss America Güzellik Yarışması ve mezuniyet törenleri gibi kadınların güzelliğiyle ilgili tören-

leri de eklediler. Yazarlar şunu belirtirler: “Gösterilerdeki bu roller kadınların hakkı olmuştur.... başkaları için, topluluk için, toplumun ve dinin iyiliği için çalışmalarını sağlayan haklar.... Çoğu zaman kadının kendisi toplumsal bir süstür; onun kendini güzelleştirmesi bile başkalarının memnuniyetine hizmet eder ve bu durum cinsiyet rolünün gerektirdikleri doğrultusunda bir görsel sanatçı olma yolu olarak düşünülebilir.”⁹

Chinoy ve Jenkins bu etkinlikleri geleneksel tiyatrodaki kadınlarla ilişkilendirirler. ABD tiyatrosunda, kadınların aslen Broadway’e alternatif bir tiyatro geleneği oluşturan küçük bölgesel tiyatrolar veya sanat tiyatrolarında çalışmış olduklarını belirtirler. Şunu söylerler: “Kadınlar tiyatronun paylaşımcı, kolektif, yaratıcı ve özellikle de uyumlu topluluk olma özelliklerini keşfetmiş görünür. Enerjilerini rekabete dayalı tiyatro işine vermek yerine besleyici sanata yönlendirme eğilimindedirler.”¹⁰ Kadınların “besleyici sanat” lehine gösterdikleri bu uyumluluk ve tercih, çağdaş pek çok kadın ikracının yanı sıra tiyatro eleştirmenliği alanında çalışan bazı feministler arasında da etkili olmuştur. “Besleyici” kavramı, kadınların ev içi alandaki çalışmalarının nasıl yorumlanacağı veya daha derin bir konu olarak, kadınlar ve onların biyolojik doğası arasındaki ilişkinin nasıl yorumlanacağı meselesini gündeme getirir.

Kapsamı daha geniş olan toplumsal, siyasi ve topluluk çalışmasının, tiyatro kategorisi içinde ele alınması, kadınlar ve performansla ilişkin bu tür projelerin ataerkil değerlendirmelerini tersine çeviren yeni bir bakış açısı oluşturur. Bu, “amatör” tiyatro etkinliklerini gelenekle veya Broadway’le ilişki içinde değil, kişisel, ev içi ve toplumsal parametreler dahilinde yeniden değerlendirerek kadınların çalışmasına ayrıcalık tanıır. Ancak, bu tarz düşüncenin feminist eleştiri içinde başlıca ihtilaf noktaları haline gelmiş çeşitli yönleri vardır. “Besleyici” kavramı, toplumsal cinsiyetin doğasına ilişkin ciddi soruların ortaya çıkmasına neden olur. Materyalist feministler bunu

⁹ Chinoy and Jenkins, *Women in American Theatre*, s. 10.

¹⁰ A.g.e., s.1.

“biyolojizm” olarak, sosyo-kültürel belirleyenlerin toplumsal cinsiyet biyolojisine dönüştürülmesi olarak ele alırken bazı feminist eleştirmenler, kadınların doğası gereği “besleyici” olduğunu, bağlanmaya ilgi duyduğunu ve rekabetle ilgilenmediğini ileri sürerler. “Besleyici” aynı zamanda kadınların biyolojik açıdan bebek sahibi olma yeteneğini hatırlatarak bir tür annelik yapma becerisini vurgular. Materyalistler, bu “besleyici” davranışın, kadınların ev içi alana kapatılmalarını romantize etmek suretiyle onları pazar alanının dışında tutmak için toplum tarafından telkin edilen bir görüşten başka bir şey olmadığını tartışmaya açarlar. “Besleyici” olmak, bu ev içi rolün, annelik rolünün bir uzantısıdır. Materyalist feministlere göre kadınlardaki bu davranışa ayrıcalık tanınması sadece onların ezilmelerini somutlaştırır.

Feminist eleştirmenler arasındaki bu farklılık, kadınların salonlar, çocuk tiyatroları ve teatral kilise etkinlikleri gibi ev içine özgü, toplum hizmeti projelerinin değerlendirilmesi için çeşitli seçenekler sunar. Kadınların ev içi, toplumsal hizmet alanını, kadınları piyasada erkeklere bağımlı hale getirmek üzere ataerkil kültür tarafından yaratılmış sosyo-politik bastırılmışlıklarının bir işareti olduğu varsayımı mevcuttur. Bu varsayımdan hareket edilirse, kadınların tiyatro tarihindeki bu tarz performans etkinliklerinin, kadınların yeteneği için, onların emeklerine yer açmak üzere yeniden bir getto üretilmesine yardımcı olabileceği sonucuna varılabilir. Ancak, bastırılanın bakış açısını inşa etmek amacıyla geleneksel değerleri ters yüz ederek egemen kültürün gözden çıkarmış olduğu şeye ayrıcalık tanınması da tercih edilebilir. Kadınların bu performans etkinliklerinde yaratmış oldukları şeyler, onların deneyimlerini dile getirir ve yeni formlar yaratır. Ne yazık ki bunu “besleyici” çerçevesinde ele almak kadınların performans alanındaki tarihinin onların biyolojik cinsiyetleriyle, yani bedenleriyle ilgili bir şey olarak görülmesine yol açar. Buna rağmen, konuyu biyolojiye indirgeyen model, hem feminist eleştiride hem de çağdaş feminist performanslarda, bilhassa performans sanatında işlevsel hale geldi.

Judy Chicago’nun *Dinner Party* [Akşam Yemeği Partisi] başlıklı sanat sergisi bu fikirlerin bazılarına örnek teşkil

eder: Chicago, evcimen bir kadının akşam yemeği partisi etkinliğini ele aldı ve bunu kadınların başarı koleksiyonu için estetik bir metafor haline getirdi. Her sahne düzenlemesi tarihteki veya mitolojideki bir kadını temsil eder. Sahne bir tabak, çatal-bıçak takımı, bir tabak altlığı ve bunlara benzer şeylerden oluşur. Her bir tabakta, temsil ettiği kadına dair bir imge uyandırmak için klitoris imgesi kullanılır. Örneğin, bir Amazon tabağında bir savaşçıyı çağrıştırmak için sert ve güçlü görünen, çelikten gri renkli bir klitoris vardır. ABD'nin dört bir yanındaki müzeleri dolaşan bu projeyi üretmek için yüzlerce kadın bu dokuma, örgü, nakış ve diğer el sanatlarındaki becerilerini kullandı. *Dinner Party*, bu tür biyolojik indirgemeci düşüncenin yalnızca biçimsel etkisini göstermekle kalmaz; aynı zamanda yönetmeni Judy Chicago, performans sanatında kadınlar türünün yaratılmasında öncü bir etkiye sahip kişilerden biri haline gelir.

PERFORMANS SANATI

Performans sanatı, tarih boyunca kadınların performans alanındaki pek çok alternatif uygulamayı kuşatan yeni bir formdur. Eski Yunan ve Roma'nın "senaryolarını" bedenleriyle yazan kadın mimcilerden başlayan ve Varnhagen ile Barney'nin kişisel, cinsel içerikli salonlarıyla devam eden, kadınların kendi özgün deneyimlerinin parametreleri dahilinde nasıl gösteri yapabileceklerine ilişkin bir gelenek ortaya çıkmıştır. Bu gelenek, en sonunda performans sanatında kadınların kendine has, özgün türünü; egemen sahne, karakter, olay örgüsü, yazılı metin ve hatta seyirci geleneği dışında pratik bir tiyatro geleneğini üretti. Kadın performans sanatçıları, genelde seyirci olmaksızın, kendi performansları için kişisel alanları seçerler. Gösteri esnasında kendi bedenleriyle ve sesleriyle yeni ilişkiler keşfeder ve yeni oyun türleri geliştirirler. Moira Roth'un *The Amazing Decade* isimli kitabı, 1970'lerin kadın performans sanatı çalışmalarıyla ilgili önemli bir tarihsel belgedir.¹¹ Bu eser, kadınların performans sanatını, ilk

¹¹ Moira Roth (yay.haz.), *The Amazing Decade: Women in Performance Art 1970-1980*, Los Angeles: Astro Artz, 1983.

çıkışını Judy Chicago'nun öncülük ettiği atölye çalışmaları ve diğer etkinliklerle sağlayan, aslen ABD'nin batı yakasına özgü bir hareket olarak tanımlar. Performans sanatında kadınlar, 1960'ların sonlarında Chicago'nun Kaliforniya, Fresno'da yaptığı çalışmayla başladı ve 1970'lerin başlarında Chicago ile birlikte onun grubunun ve diğerlerinin *Womanhouse*'u [Kadinevi] kurduğu Los Angeles'a taşındı. Kadın evi, kadınların deneyimlerinden, özellikle ev içi bağlamında ele alınan deneyimlerden yararlanılarak üretilen sanat enstalasyonları ve performanslar için bir merkez haline geldi.

Suzanne Lacy, performans alanında ilk ve en çok tanınan icracılardan biridir. İlk döneminde Judy Chicago ile çalıştı ve toplumsal feminist hareketin ana meselelerini sahneleyen çeşitli performans eserleri oluşturarak devam etti. Eserleri feminist aktivizmi yoğun içsel deneyimlerin görsel ve sözel metaforlarıyla birleştirir. 1977'de Lacy, tecavüz konusu etrafında şekillenen bir performans etkinliği serisini, *Three Weeks In May*'i [Mayıs'ta Üç Hafta] düzenledi. Üç hafta boyunca, Los Angeles'ın Belediye Binası alışveriş merkezindeki yaklaşık 8 metrelik bir haritaya tecavüz raporları yazıldı. Kadın destek merkezleri de başka bir haritaya yazıldı. Haritaların çevresindeki alanda çeşitli performans sanatçıları halka açık ve özel gösteriler düzenlediler. Lacy, performans alanı kapısının üstündeki bir çıkıntıya çömelmiş, dört tane çıplak, kana bulanmış kadının yer aldığı bir final gösterisi hazırladı. İnsanlar, galeriye girdikleri zaman, tepeden asılmış, postu yüzülmüş, kanatlı bir kuzu ölüsü ve asfalt üzerine yazılmış, saldırıyla ilgili bir şiirle karşılaştılar ve tecavüz deneyimlerini anlatan kadınların ses kaydını dinlediler. *Three Weeks In May*, kadınların tiyatrosunun şiirsel uygulamasını başlattı. Dramatik eylemin mekânı gerçekten de Los Angeles şehriydi. Haritalar, kadınların sık sık gittiği bir mekâna, bir alışveriş merkezine yerleştirilmişti. Lacy'nin haritaları sayesinde yüzlerce kadın kişisel alışverişlerini keserek, bulundukları şehirde o dönem kadınlara karşı işlenen şiddet suçlarıyla ilgili tarafsız olgularla yüzleşti. Lacy, üç haftalık dramatik etkinliklerle tecavüz konusuna dikkat çekti. Tecavüz mağdurlarıyla yapılan görüşmeler sonucu çıkan kendi sahne par-

çasıyla, mağdurun tecavüzle ilgili kişisel içsel deneyimlerini canlandırdı. Politik ve kişisel olanın nesnel-öznel karışımı, feminist bilinç yükseltmenin tiyatrosunu oluşturdu.

Carolee Schneeman, *Interior Scroll* [İçerideki Sarmal, 1975] isimli eserinde Roma ve Eski Yunan'ın kadın mim-cileri gibi, kendi bedenini kendi oyun alanı haline getirdi. Schneeman, performansın yazılı metnini vajinasından çekip çıkardı. Bu metin, bir erkek film yapımcısının onun sanatı üzerine, kadın toplumsal cinsiyetine atfedilen unsurları içeren eleştirel ifadeleriyle ilgiliydi: "duygusallık", "kırılganlık" gibi. Schneeman'ın imgesi, kadın bedeni ile kadın cinsiyetine yapılan kültürel atıflar arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu hem somutlaştırıyor hem de bunu ironik bir şekilde ele alıyordu. Schneeman performansını çıplak bir şekilde, cinsel bir organıyla doğrudan ilişkiye geçerek gerçekleştirdiği için, metnin kadın cinsel organlarından biri tarafından üretildiği yönünde bir algılama oluşursa, yarattığı imge güçlü bir şekilde biyolojik olarak algılanabilirdi. Schneeman'ın, Irigaray'ın kadınsı formun üretimine beden ile başlama kavramını canlandırdığı yorumu yapılabilir. *Interior Scroll*, aynı zamanda, egemen kültürde gayet iyi bilinen doğum/sanatsal üretim paradigmasını (yaratıcı olarak sanatçının bir imge olarak doğum yapmasına ilişkin ataerkil yakıştırma) kinayeli bir şekilde ele aldı. Sonuç olarak performans, kadın toplumsal cinsiyetinin ataerkil kurgusunun dışı vurumu olarak yorumlanabilirdi. Erkek film yapımcısı/izleyicisi kendi Schneeman algısını, kendi algı kalıpları içinde, okumak üzere çıkardığı vajinasına yerleştirmişti.

Leslie Labowitz'in *Sproutime*'i [Tomurcuk Zamanı, 1980], Natalie Barney'nin bahçe partilerinin bir performans sanatına dönüştürülmüş hali gibiydi. Labowitz sahne parçasını Kaliforniya Venice'deki evinde canlandırdı. Aynı zamanda arkadaşları olan seyirciler, yerden tavana kadar filizlenmiş tohum raflarını ve çıplak bir şekilde bitkileri sulayan Labowitz'i keşfetmek için karanlık garajına girdiler. *The Secret Garden* [Gizli Bahçe] isimli bir çocuk kitabının bölümlerini okudu ve sonra onları evinin arkasındaki bahçeye çıkardı. Bahçe, gerçek ve yapma çiçekler, kağıt şeritler ve benzeri şeylerle doluydu ve etkinlik,

konuklara lahana ikram edilen öğle yemeğiyle sona erdi. Labowitz etkinliği için kadın bahçeleri ve bahçe partileri imgesini kullandı. Çalışma, sergilenişi açısından toplumsal cinsiyete özgüydü: Okunan kitap ABD’de genç kızlar tarafından çok sevilirdi ve bahçede yenen öğlen yemeğinde kadınları eğlendiren başka kadınlar vardı. Moira Roth kitabında, Labowitz’ın politik açıdan, on yıllık bir siyasi mücadelenin ardından pek çok kadının ihtiyaç duyduğu gerekli geri çekilme ve yenilenmenin performansını yapmış olabileceğini söyler ki bu belki de kültür içinde kadınlara yönelik şiddete karşı alternatif deneyimler sağlamak için de gerekliydi. Roth, *Sproutime*’ın evlerdeki ve sokaklardaki şiddetten uzak, hayata geçirilebilir bir ütopya anı sunduğunu ileri sürer. Yine de etkinlik, Barney’nin bahçe partilerinin sergilediği türden ayrıcalığın aynısını, sadece belli sınıftaki kadınlar için mümkün olan dinlenme ve boş zaman ayrıcalığını sergilemekle suçlanabilir. Ancak, yine Barney’nin partilerinde olduğu gibi, bir geri adıma yol açabilecek baskı hissini sembolize eder. Hem Schneeman’ın hem de Labowitz’ın performansları farklı tarzlardaydı, ama ikisi de kişisel tiyatroydu. Labowitz performanslarını kendi özel alanında arkadaşlarıyla gerçekleştirirken, Schneeman’ın kendi bedenine özeldi, gerçek sözcükler bedene uygulanmıştı. Her iki sanatçı da icracının bedeninin savunmasız olduğunu açıkça ifade etmek için çıplak gösteri yaptı.

Diğer kadın performans sanatçıları, performansı kendi gündelik yaşamlarının içine alarak performansta herhangi bir kapanış oluşturma hissini tamamen ortadan kaldırdılar. Performans belli zamanda ve mekânda meydana gelmez; uzun bir zaman zarfında, sürekli olarak gerçekleştirilir. 1984’te Linda Montano, bir yıl boyunca bir ipe erkek arkadaşına bağlı olarak yaşayabileceğini açıkladı. Performans, çifti caddelerde yürürken, evlerinde yaşıyorken gösteren fotoğraflarla belgelendi. Gösterileri hem dışa dönüktü, izleyenlere açıktı; hem de çiftin deneyimler yoluyla kendi içlerinde keşfettiği değişiklikler açısından içe dönüktü. Bunun sadece küçük bir bölümünü gören izleyici bu etkinliğin, bölünmüş, imalı, kısmi ve en nihayetinde icracılara özgü olduğunu söyleyebilirdi. Belli bir gösteri alanı yoktu, insanların izlemek için toplanması

söz konusu değildi, kamuya dönük bir konuşma veya bir diyalog yoktu. Bu eser, “çiftler” için bir metafor haline geldi: bir kadın ve bir erkek arasındaki bağ ve bağlılık. Bunun fiziksel olarak hayata geçirilmesiyle, her ikisi için de “bağlayıcı ipler” durumu canlandırılarak, her ikisini de en sınırlı şekilde bir karşılaşma yaşamaya sevk etti.

Kadın performans sanatçıları kendi sahne parçalarını çoğu kez kendi günlüklerinden yola çıkarak oluştururlar. Günlükler genellikle genç kızların kitapları olarak görülür. İcracı kendi günlüğünü ele alırken, kendi benliğinden kendi benliğine doğru en kişisel dili konuşarak kendini canlandırır. Bu şekilde kendi hayatını canlandırırken, performansın kamusal alanında özne olarak, onun kendi benliği olarak kadın haline gelir. İcracı, karakterin estetik mesafesi olmaksızın, benlik olarak kadındır. Vanalyne Green’in *Trick or Drink* [Oyun mu Yoksa İçecek mi] gösterisi bu geleneğin bir örneğidir. Green, günlüklerinden, eski aile fotoğraflarından ve çocukluk kitaplarından, resimlerinden yola çıkarak alkolik bir anne ve baba ile büyüme deneyimini anlattı. Fotoğraflarında ve günlüğüne yazdıklarında bağımlılığı nasıl benimsediğinin izlerini aradı: Kilosuyla ilgili gençlik takıntısından sürekli yeme ve kusmasına (bulimia), sevgililerine bağımlı hale gelmesine kadar. Green, gösterisini izleyicilerin arasına karışarak ve annesiyle babasının sonraki yıllarından ilk çocukluk dönemine kadar fotoğraflarına bakarak, kaybolan hayatlar için bir tür kurtuluş süreci ve ağıtla bitirdi. Sahne parçası, madde bağımlılığının altında yatan sorunlara, özellikle kadını yiyecek bağımlısı, kilo takıntılı ve erkeklerle romantik bağ kurmaya bağımlı hale gelmeye teşvik eden toplumsal kod yöntemlerine odaklanıyordu. İcracı olarak benliğin kişisel, savunmasız varlığı, izleyici ve oyuncu arasında bir mahremiyet yarattı. Kurgunun dördüncü duvarı dağılmıştı ve performansın etkisi samimi ve özeldi. Salondakinin aksine burada konuşma kullanılmamasına rağmen, her bir izleyici Green’in doğrudan yönelmesi ve göz kontağıyla dinleyici olarak dahil edildi. Sonunda, hiçbir final hissi vermedi, ne hemen iyileşmiş olduğuna dair bir imada bulundu ne de bu sorunun artık bittiğine. Buna rağmen sahne parçası bir itiraf değil, içsel

gelişimin bir performansıydı.

Pek çok performans sanatı eseri, içerikleri bakımından toplumsal cinsiyete özgü iken, Rachel Rosenthal bizzat toplumsal cinsiyet fikrine meydan okuyan sahne parçaları sahneledi. *The Arousing*'te (*Shock, Thunder*) (1979) Rosenthal, yüzündeki sargıları çıkararak sahte sakalını gösterdi, önce sakalı okşadı sonra da koparıp attı. Rosenthal'a göre sahne parçası, "çok uzun süredir erkek olarak tanımlanmış olduğumdan ve yalnızca kadınların özgürlük hareketi sayesinde birdenbire bir kadın olduğumu fark ettiğimden bahsediyordu.... bunun nedeni, çok uzun zamandır süregelen, sanatçının erkek olduğu fikriydi; ben de bir sanatçıyım, bu yüzden de erkek olmalıydım"¹² *Bonsoir, Dr. Schön!*'de ise [İyi Geceler Dr. Schön] kültürün kendi kodlarını onun bedenine kaydetme şekillerini gösterdi. Çıplak olarak görüldü (bu onun için son derece acı vericiydi) ve vücudunun "kötü noktaları" kırmızı bantlar, lastik yarasarlar, örümcekler ve bunlara benzer şeylerle bir kadın asistan tarafından işaretlendi. Kamusal açıdan kabul edilebilir bir kostüm, takım elbise ve topuklu ayakkabı giydikten sonra, kodları oluşturan ebeveyn olarak babasıyla kurduğu ilişkisini tasvir etti. *Gaia, mon amour*'da ise (1983) bir erkeği, bir kadını, bir palyaçoğu ve bir ana tanrıçayı oynadı. Böyle yaparak işinde ve yaşamında erkek kılığına girerek farklı roller oynamanın verdiği keyfi şöyle tarif eder: "uzun süredir devam eden bir tür cinsiyet rolü oynamaktan nefret ederim.... Kendimi androjen gibi hissediyorum... erkek ya da kadın olarak düşünemiyorum.... Bir sürü küpe takıp şu [kamuflej] pantolonlarından giyiyorum...."¹³ Rosenthal'ın yaşı tüm bunları daha çarpıcı ve dokunaklı hale getirir: Tıraş edilmiş bir baş ile ellilerinin ortasında, erkek saldırganlığından büyükanne tavırlarına kadar değişen aralıkta bedensel

¹² Jeanie K. Forte'den alınmıştır: "Rachel Rosenthal: Feminism in Performans Art", *Women and Performance*, no. 2.2, 1985, s. 30.

¹³ Bkz. Forte, "Rachel Rosenthal: Feminism in Performans Art" (önceki not); feminizm ve performans sanatıyla ilgili daha gelişkin bir çalışma için bkz. Forte'nin "Women in Performance Art: Feminism and Postmodernism" (yayımlanmamış deneme, University of Washington, 1986) başlıklı çalışması.

jestler kullanarak, bizzat varoluşu ve görünüşüyle toplumsal cinsiyet kavramına ve ona eşlik eden (yaş dahil) cinsellik modlarına meydan okur.

Bu kadın performans sanatçıları örneği, tiyatroda kadınların tarihleri boyunca yapmış oldukları pek çok temanın ve seçimin ulaştığı en son noktayı gösterir. Geçmişten motiflerin çağdaş uygulamalardaki görünürlüğüne göre, kadınların, erkeklerin tiyatro tarihine alternatif bir gelenek inşa etmiş olabilecekleri gösterilerek, bir geleneğin öğeleri tespit edilebilir.

4 RADİKAL FEMİNİZM VE TİYATRO

Önceki bölümlerde, kadınlar ile teatral kurumların tarihi arasındaki ilişkinin keşfedilmesi ve tanımlanması için feminist kurarı ve metodolojiden yararlanıldı. Amaç, tarihsel figürler incelenirken feminist ilkelerin nasıl kullanılabileceğini ortaya koymaktı. Gördüğümüz gibi, feminist hareketten önce de aktif olan bazı kadınlar, kadınların ve haklarının baskı altına alınması üzerinde durmuş, performans alanında kadınların meselelerinin araştırılması için zemin hazırlamışlardır. Bu ve bunu takip eden iki bölümde, önemli feminist duruşların tiyatro uygulamalarının gelişmesi üzerindeki etkisi anahatlarıyla belirtilecek. Bu kitabın kapsamı farklı feminizmlerin ancak kısaca tanımlanmalarına olanak sağlasa da, bu alanda daha fazla araştırma yapmak isteyen okurlar, bu fikirlerin daha kapsamlı versiyonu için Allison Jaggar'ın *Feminist Politics and Human Nature* isimli kitabını inceleyebilirler. Burada amacımız feminist politik duruşlar ile günümüz tiyatrosunun oyunları ve uygulamaları arasındaki belli ilişkileri tanımlamak; bu şekilde okurlar bu örnek yöntemini kendi araştırmaları için de uygulayabilirler.

Feminist hareketin başlangıcında, tek başına "feminizm" terimi genellikle çeşitli politik ve eleştirel alanları tanımlamak için kullanılıyordu. Bu terimin "kadın hareketi" terimiyle aynı anlamda kullanılması da sıkça rastlanan bir durumdu. 1970'lerde feminist düşünce ve uygulamalar geliştikçe bazı kadınlar, tiyatrodaki "kadınlar"la ilgilenenler ile feminizm ve tiyatro ile ilgilenenler arasında önemli bir ayrım olduğunu hissettiler. Feminizm, kendini köklü değişikliğe ve doğrudan politik eyleme adanmış, belirli bir siyasal pratik ve analiz biçimi olarak algılanmaya başlandı. Bazı kadınlar tiyatrodaki kadın çalışmasına olan ilgileriyle feminist politikayı birbirinden ayırmaya başladılar. Örneğin, Amerikan Tiyatro Birliği Kadın Programı kendini, feminist bir örgütlenmeden

ziyade tiyatroda kadın çalışması ve pratiğine adanmış bir program olarak görür.

1970'ler ilerledikçe "feminizm" yerini "feminizmler"e bıraktı. Pek çok farklı feminist duruş doğdu. Temel bir liste yapmak gerekirse; radikal feminizm (bazen kültürel feminizm olarak da adlandırılır), liberal feminizm, materyalist feminizm, sosyalist feminizm, Marksist feminizm, lezbiyen feminizm, radikal lezbiyen feminizm, psikosemiyotik feminist eleştiri gibi eleştirel duruşlar ve (Fransız feminizminin bir biçimi olan) *l'écriture féminine*¹ sayılabilir. Çoğu feminizm türü kendini, merkezi bir organizasyona veya bir "parti programına" sahip olmayan lidersiz bir çizgide tanımladığı için, illa ayrı bir ideolojiyi ya da politik örgütü temsil etmez. Bu duruşlar birbirinden açıkça ayrılmış olsa da birçok feminist bunların bir bileşimini sahiplenir. Hareketin tarihsel gelişimi belirli karışımları doğurmuştur. Örneğin, 1960'larda sol politikalar içinde faaliyet gösteren birçok kadın, harekete Marksist veya etnik politik kökenle katılmış ve radikal feminist bir duruşu Marksist bir duruşla birleştirmiştir. Biz yine de daha anlaşılır olması için, bu duruşları birbirinden farklıymışçasına tanımlayacağız.

RADİKAL FEMİNİZM

"Radikal feminizm" terimi ("radikal" kelimesinin birçok politik çevrede kullanıldığı şekliyle) değişime derin bir bağlılığı belirtmek amacıyla kullanılıyor olsa da aynı zamanda belirli birtakım fikirleri ve pratikleri de ifade etmeye başlamıştır. (Diğer bir adı "kültürel feminizm"dir, ancak bu terim genellikle materyalist feministler tarafından bu duruşun materyalist bir analizden ne kadar uzak olduğunu vurgulamak amacıyla kullanılır. Bu konuda Alice Echols'un *Powers of Desire* kitabındaki "The New Feminism of Yin and Yang" yazısına bakınız.) Radikal feminizm, ABD'deki egemen tavır olduğu için, tiyatro pratiği üzerindeki etkilerine örnekler de oradan verilecektir. Radikal feminizm, kadınların ezilmesinin başlıca

¹ *L'écriture féminine*: kadın yazını. [—çev. notu]

sebebinin ataerki olduğu inancı üzerine kuruludur. Ataerki, *ata* ya da baba kavramı aracılığıyla erkekleri aile, piyasa ve devlet içinde ekonomik ve toplumsal yönetici pozisyonuna yerleştirerek onları iktidar konumuna taşıyan sistemdir. Ataerki tüm erkek egemen sistemleri temsil eder ve pek çok toplumsal problemin kökeni olarak ele alınır. Başka bir deyişle, ataerki, hâkim olduğu her yerde tüm sosyo-ekonomik sınıflardan ve ırklardan kadınları baskı altına alan bir erkek kültürü oluşturmuştur. İsim olarak “feminizm” ve sıfat olarak “feminist” tek, açık bir tanıımı ifade ediyormuş gibi kullanılır; “kadın” kategorisi tüm kadınların deneyimlerinin bu sınıfa dahil edilebileceğini belirtir; ve “ataerki” ifadesi Batı tarihinin büyük bir bölümünde hâkim olan farklı bir ideoloji ve pratik şeklinde ortaya çıkar.

Radikal feminizmin ataerki kavramına yaptığı vurgu, başka bir büyük analiz ve pratik kategorisini doğurmuştur: Ataerki erkek kültüründen ayrı ve farklı olarak, kadın kültürü kavramı. Birçok radikal feminist “edebiyatta, müzikte, ruhanilikte, sağlık hizmetlerinde, cinsellikte, işe alınmada ve teknolojiye feminist alternatifler oluşturma kaygısı taşıyan bir taban hareketi”² olan bu kadın kültürüne katılmıştır. Hatta bu kadın kültürünün tarih boyunca var olduğunu; ana tanrıçaların alametlerine dayanan eski anaerki toplumlarında ve mezheplerde başlayıp, cadı meclislerinin ve kadın loncalarının toplantılarında sürdüğünü ve günümüzde de inananlar ve bu kültürü hayata geçirenler ile hâlâ yaşadığını iddia ederler. Kadınların özünde erkeklerden farklı olduğu düşüncesi yeni bir sözcük dağarcığı yaratmıştır. Örneğin İngilizce’de, “kadınlar” anlamına gelen “*women*” kelimesinin kökündeki “erkekler” anlamına gelen “*men*” kelimesi çıkarılarak oluşturulmuş yeni kullanımlar (*womon*, *womyn* ve *wimmin* gibi) ve (“tarih” anlamında kullanılan, ancak köken olarak “erkeğin hikâyesi” anlamına gelen “*history*” kelimesi yerine “kadının hikâyesi” anlamına gelen “*herstory*” gibi) yeni türetilen kelimeler vardır. Bu kelimeler radikal feminist dilde,

² Alison M. Jaggar, *Feminist Politics and Human Nature*, Totowa, NJ: Rowman ve Allanheld, 1983, s. 84.

genelde “feminist” kelimesinden daha önemlidirler. Ataerki ve kadın kültürüne yapılan vurgunun sonucunda, toplumsal cinsiyet kavramı radikal feminizmin merkezine yerleşmiştir. Ataerki baskı, toplumsal cinsiyetin bastırılmasıdır. Kadın kültürünün dışlanması toplumsal cinsiyetin dışlanmasıdır. Radikal feministler eleştirel ve pratik çalışmalarının çoğunu erkek baskısını veya kadın gücünü tanımlamaya odaklarlar.

Radikal feminist düşünce ve uygulamanın ilk toplulukları olan kadın bilinç yükseltme grupları (BY), yalnızca kadınların deneyimleri, üslupları ve pratikleri üzerine odaklanmıştı. Bu gruplar sınıf, ırk ya da politik bağlılık ölçütlerine göre örgütlenmemişti –toplumsal cinsiyeti “kadın” olan herkese açıktı. BY gruplarının ilk görevi kadınların sesini duyurmak oldu. BY grupları yüzyıllarca süren bir sessizlikten sonra kadın olmanın nasıl bir duygu olduğunun açık seçik konuşulabileceği bir ortam sağladı. Grubun sadece kadınlardan oluşması erkeklerin gözlem ve eleştirilerinden uzak olmasına imkân vermiş ve kadınlara başka kadınlarla diyaloga girme fırsatı tanımıştı. Hem cinsellik, işyeri ve aile birimiyle kurdukları ilişkiyi, hem de düşlerini, anılarını, hayallerini ve umutlarını açıkça ifade edebildiler. Bu BY grupları, kadınların koşullarını, tanımını, sınıfını veya renklerini sorgulamaksızın seslerini halka açık gösterilere taşıyan feminist tiyatronun başlamasını sağladı. *It’s All Right to be Women Theatre* [Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir] gibi ilk feminist tiyatro grupları, isimlerinde BY’nin niteliğini ve odak noktasını yansıtıyorlardı. Bu konu üzerine yayımlanan ilk yazılar da aynı şekilde feminizmden ziyade kadınlara yapılan vurguyu yansıtır.³

1970’te kurulan *It’s All Right to be Women Theatre*, Amerika’daki ilk feminist tiyatro gruplarından biriydi. Çalışmaları, radikal feminizmin tiyatro pratiği üzerindeki etkisine net bir örnektir. Tiyatro topluluğunun adı duruşunu da yansıtır: “Kadın” denilen kategorinin yaşantısını onaylamak.

³ Örnek olarak bkz. “Women’s Theatre Groups”, *Drama Review*, Haziran 1972, s. 79-84; ve “Women for Women”, *Drama Review*, Aralık 1974, s. 77-87.

Grup, eserlerini yaratmak için yaptığı hareket ve oyunculuk çalışmalarında BY tekniklerinden de faydalanmıştır. Bu eserler teatral tekniklerle süslenmiş bir tür kamusal BY grubu deneyimi gibiydi. Aslında BY sürecinin oyunlaştırılması gibi de görülebilirdi. Eserlerde kadınların BY sürecinde ortaya çıkan deneyimlerinden malzemeler kullanılıyordu. Seyirciler de, bir üyenin kadınlık deneyimini anlatışını dinleyen BY grubu üyeleri gibi davranıyordu. Malzemenin duygusal yönü ve mahrem şeylerin kamusal teşhiri, bazen gösterilerin gecikmesine veya iptal edilmesine neden oluyordu. Bununla birlikte aynı kişisel yoğunluk, seyirci ve oyuncu arasındaki geleneksel “dördüncü duvar”ı veya estetik mesafe kavramını kıran yeni bir tür yakınlık yarattı. Bu da kişisel olanın politik olduğu şeklindeki feminist anlayışla uyuşan yeni bir dramaturjik dinamiği üretti. Ayrıca kadınların deneyimlerinin ortak olduğu varsayımı ve BY gruplarının toplumsal cinsiyete özgü niteliği, bu ve başka pek çok grubu sadece kadın seyircilere gösteri yapmaya yöneltti. Tümünü kadınlardan oluşan bir seyirci topluluğuyla kurulan ilişkinin erkeklerin mevcudiyetinde kurulan ilişkiden çok farklı olduğunu keşfettiler.⁴ Tarihsel açıdan bakıldığında feminist tiyatro, sadece erkek bileşimine sahip klasik tiyatroya karşı gelip egemen kültürün kurallarının kırılmasını kışkırtmıştır.

Radikal feminizmin, kadınların kendi yaşantılarının bilincine varmalarını sağlayan en büyük keşiflerinden birisi de kadınlar üzerindeki baskının cinsel ve erotik bir baskı olduğuydu. Erkek kültürü, kadın bedenini erkek bakışının hizmetinde bir güzellik ve cinsellik alanına dönüştürerek, erkek arzusunun nesnesi haline getirir. Kadınlar da kendi bedenlerini aynı bakışla değerlendirirler ve dolayısıyla gerçek görüntüleriyle özdeşleşmeleri engellenir. It's All Right to be Women Theatre, gösterilerini bedeninin çeşitli bölgelerine dokunarak onları ataerkinin sömürgeleştirmesinden kurtaran bir kadınla açıyordu. Oyuncu grubu ve seyirci “yüzlerimiz bizim bedenlerimize, bedenlerimiz bizim hayatlarımıza aittir” diye şarkılar söylüyorlardı. Toplumsal hareketteki sutyen

⁴ Bkz. “Women for Women”, *Drama Review*, Aralık 1974.

yakma gibi ritüeller de kadınların bedenlerini ataerkil kültürün cinselleştirmesinden kurtarmalarını temsil ediyordu. It's All Right to be Women, bir kadının gelişimi ve sutyen giyme arasındaki ilişkiyi oyunlaştırıp sahneye uyarlayarak, bu gösterilerdeki malzemeyi *Sags and Supports* [Düşmeler ve Destekler] adlı gösterisini oluşturmak için kullandı. Hareketin erken dönemlerinde, kadın vücudunun ataerki tarafından güzellik objesi olarak benimsenmesi de eleştiriye dahil edilmişti. 1970 ve 1971'de Londra'da Miss World güzellik yarışmasına karşı eylemler düzenlenmişti. Benzer protestolar ve teatral gösteriler ABD'de de Miss America güzellik yarışmasına karşı sahnelenmişti. Londra protestolarında Kadın Sokak Tiyatrosu Grubu tarafından sergilenen *Sugar and Spice* [Şeker ve Baharat, 1971] gibi, aksesuarları arasında kocaman bir deodorant ve dev bir penis bulunan sahne temsilleri de bulunuyordu.⁵

Bununla birlikte hareketin ilk dönemlerinde, kadın bedeninin tecavüz geleneği tarafından zorla nesneleştirildiğinin de altı çizildi. Tecavüz, kadınları doğrudan yaralayan veya kirleten ve dolaylı olarak da bir tehdit oluşturup kadınları sokaklardan uzak tutan ve kendi cinsel arzularını ifade etmekten uzaklaştıran ataerkil bir silah olarak algılanmaya başlandı. Tecavüzün tek bir erkeğin sapıkça davranışından ziyade toplumsal ve ataerkil bir silah olarak görüldüğü bu yeni bilinçlilik, tiyatro üzerinde çok geniş bir etki yarattı. Minnesota'daki At the Foot of the Mountain [Dağın Eteğinde] adlı feminist tiyatro grubu ilk prodüksiyonuna *Raped* [Tecavüz Edilmiş, 1976] adını verdi. Oyun, Brecht'in *Kural ve Kuraldışı* adlı metninin, orijinal metnin akışını gerçek kurbanların tecavüz deneyimlerine dair ifadelerine dayanan yorumlarla keserek ilerleyen bir uyarlamasıydı. Tiyatronun ilanları, tecavüzü "tüm dünyada baskının neredeyse en yaygın şekli" olarak tanımlıyordu. Bu eserde ataerkil, cinsel-toplumsal baskının radikal feminist eleştirisiyle, Brecht'in ekonomik-sınıfsal baskı eleştirisi kesişiyordu. Nell Dunn'ın

⁵ Michelene Wandor, *Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Londra: Methuen, 1981, s. 24.

Steaming [Buğulama, 1981] adlı oyunu, çalıştığı şubede bir polis memuru tarafından tecavüz edilen Dawn'ın hikâyesini, tecavüzün kurbanı yüklediği psikolojik hasarı oyunlaştırır. Dunn, tecavüzün nasıl korku ve öfke yarattığını ve zihinsel dengesizlikteki payını gözler önüne serer. Ntozake Shange, *Three Pieces* [Üç Parça]'da tecavüz kurbanının hiddetine dikkat çeker ve bunun diğer etkilerini de *gökkuşağı yeterli olduğunda intihar etmeyi düşünen renkli kızlar için*'deki (1970) bir hikâyede inceler. *Rape-in* [İlgfal Edilmiş, 1971] Connecticutlu Westbeth Feminist Collective [Westbeth Feminist Topluluğu] tarafından yazılmış, tecavüzü kadınların hem gerçek hem de metaforik olarak ezilmesi diye tahlil eden dört oyunluk bir dizidir. Minneapolis'teki Alive and Trucking adlı feminist tiyatro grubunun ilk oyunu olan *Pig in a Blanket* [Battaniyedeki Domuz, 1971] ise toplu tecavüzü sahneye taşır.

Kadınların toplumsal cinsiyet baskısı ve cinsel baskı bilinçliliği ile birlikte kadın cinsel hakları bilinçliliği de ortaya çıktı. Güvenli ve yasal kürtaj hakkı hareketin merkezi konularından biri haline geldi. Myrna Lamb'in *What Have You Done for Me Lately?* [Son Zamanlarda Benim İçin Ne Yaptın?, 1969] isimli oyunu bu konu hakkındaki ilk oyunlardan biridir. Bu oyun, The New York Feminist Theatre'ın [New York Feminist Tiyatrosu] ilk oyunudur ve radikal feminist bir örgüt olan Red Stockings [Kırmızı Çoraplar] yararına sahnelenmiştir. Oyun, bir sabah uyandığında bedenine hamile bir rahim yerleştirildiğini fark eden ve kürtaj hakkı olmayan bir erkeğin sorunlarını ve korkularını konu alır. Diğer birkaç oyun gibi Lamb'in oyunu da, kadınların biyolojik ve cinsel deneyimlerini sahneye taşımıştır. Feminizmin ve kadın oyun yazarlarının bu yeni perspektifleriyle birlikte kadın bedeni ve kadınların biyolojik deneyimleri büyük ölçüde gözler önüne serilmiştir. Daha önce hiç sahnelenmemiş deneyimler oyun metinlerinde yer bulmaya başlamışlardır. Bildik bir örnek de Wendy Wasserstein'in *Uncommon Women and Others* [Sıra Dışı Kadınlar ve Diğerleri, 1970] adlı oyunudur. Kadınlar, adet görme deneyimlerini açık fikirlilikle tartışıp aybaşı dönemlerini özgürce keşfetmeye çalışırlar; hatta bir kadın kendi adet kanının tadına bakar.

Kadınların biyolojik cinsiyetinin sergilenmesi, bazı radikal feministleri biyolojiyi çeşitli zihinsel ve ruhsal durumlarla bağdaştırmaya yöneltti. Kadınların adet döngüleri ve çocuk doğurma deneyimlerinin onları doğaya erkeklerden daha yakın kıldığını iddia ettiler. Kadınlar eğer ünlü düşünür, eleştirmen ve filozof olamıyorsa bunun sebebi onların daha sezgisel ya da daha ruhani olmalarıydı. Bu biyolojik özellikler tarih boyunca her yaştan tüm kadınlar arasında müşterek bir bağ yaratacak şekilde ortaktı. Rhode Island Feminist Tiyatrosu tarafından sergilenen *O Women's Piece* [Ah Kadınların Parçası, 1976] tahrik olmuş bir orman kedisi gibi seyirciye doğru sürünerek ilerleyen bir Amazonla açılıyordu. Eline bir kalcan ve çifte-balta alan Amazon, dizleri üzerine düşüp ilkel bir çığlık atar. Bu imge radikal feministlerin popüler kadın kültüründe yankı bulmuş ve pek çoğu çifte-baltayı kadın maneviyatının ve Amazonluğun sembolü olarak boynunda taşımıştır. *O Women's Piece*'in açılış sahnesi tüm kadınların asırlar boyu yankılanan çığlığını anlatır; kadın seyircilerin ruhsal ve sezgisel güçlerini harekete geçiren çığlığını.

Kadınlar arasındaki aşkın bağlilik duygusuna rağmen, radikal feminizm, kadınların bireysel deneyimlerine odaklandı. Kadınlar bir sınıfın ya da ırkın üyeleri olarak değil bireysel hakları olan kişiler olarak temsil ediliyordu. Kadının birey olarak, kendi bedenine ve kendi özgür iradesine sahip olma hakkı vardı. Birey olarak hayatı hakkında bir şeyler yapabiliirdi: Kadın bedenine uygulanan kısıtlayıcı imgeyi reddederek sutyenini yakabilir veya bedenine yönelen şiddete karşı koymayı öğrenmek için uzak doğu sporları dersi alabilirdi. Bir oyuncu olarak kendi dişil sesini keşfedebilir ve kendi sessizliğine bir son verebilirdi. Benzer şekilde, esas olarak radikal feminizmin buluşlarından etkilenen feminist tiyatro eserleri de kadınların hikâyeleri, deneyimleri ya da hayalleri üzerine kuruluydu. İlk dönem eserleri, grup üyelerinin bireysel deneyimlerini oyunlaştırıyor veya topluluktaki kadınların bireysel hikâyelerini sahneye taşıyordu. Birey ve birey haklarına verilen önem, radikal feminizmi liberal-demokratik geleneğe yaklaştırp, kolektife odaklanan Marksist bakış açısından uzaklaştırıyordu.

Çoğu feminist tiyatro grubu kolektif olarak örgütlense de, bu grupların kolektif durumu, bireycilikten uzaklaşmaktan ziyade ataerkil iktidar örgütlenmelerinden uzaklaşmakla ilgiliydi. Kolektif yapı, kadınların diğer kadınları destekleme ve imkânlarını paylaşma duygusunu artırdı ancak kadınların sahnedeki temsiliyetini artırmadı. Geçen on yılda, tiyatro gruplarının örgütsel yapısını, gelişimini ve eserlerini belgeleyen birçok feminist tiyatro çalışması ortaya çıkmıştır.⁶

CADILAR, TANRIÇALAR VE RİTÜELLER

Radikal feminizm, hâkim ataerkil kültüre alternatif bir kadın kültürü yaratmış ve bu kültür, geleneksel tiyatrodan ayrılan kendi gösteri biçimlerini geliştirmiştir. Bunlar, kadınların kadınlar arasındaki benzersiz gücünü ve deneyimlerini canlandıran temel topluluk ritüelleridir. İcracılar genellikle ayrılıkçı ya da kısmen ayrılıkçı çevrelerde yaşarlar. Bu grup, yine kadınlar tarafından çalıştırılan, işletilen veya yönetilen alternatif firmalarda veya işlerde çalışan kadınlar, feminist topluluklar içinde yaşayan kadınlar, lezbiyen-feminist ayrılıkçı cemaatler içinde yaşayan kadınlar veya egemen kültür içinde yaşayıp boş vakitlerini ayrılıkçı bir çevrede geçiren kadınlardan oluşur. Bu icracıların bazıları tanrıçalara tapınmayla ilgilenir, bazıları kendilerini cadı olarak tanımlar ve çoğu da, tanrıça ritüelleri ve cadı ritüellerinin bir bileşimini icra eder. Radikal-feminist gelenek içerisinde bu ritüeller kadınların doğayla olan yakın ilişkisini (özellikle de kadın biyolojisi ve doğa arasındaki bağı) tecavüz gibi toplumsal konularla birleştirir. Ritüeller çoğunlukla kadınların biyolojik döngülerini, sezgilerini, anlayışlılıklarını, doğurganlıklarını, bağlayıcılıklarını, besleyip büyütmelelerini över. Kadınlık özelliklerini ve deneyimlerini sosyo-politik tarihsel bağlamdan

⁶ Bu alanda daha fazla araştırma yapmak isteyen okurlar Rosemary Curb'un "Catalog of Feminist Theatre", *Chrysalis* içinde, 10 (1979); Dinah Louise Leavitt'in *Feminist Theatre Groups* (1980); "Acting Up: Women in Theatre and Performance", *Heresies* özel sayısı (Sonbahar 1984); ve Elie Natallé'nin *Feminist Theatre* (1985) adlı eserlerine başvurabilirler.

ziyade ruhani alanda inceler. Bu ruhani alanda, kadınlar ezilenden ziyade güçlü olan olarak tasvir edilir.

Mary Daly tarafından yazılan iki kitap radikal feminist ruhaniliğin inşasına temel teşkil etmiştir: *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's* ve *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Bu kitaplar, erkek rahip ve erkek tanrılarıyla tarihsel olarak ruhani âleme egemen olan ataerkil dinlerin sembollerini, metaforlarını, ritüellerini, örgütsel yapılarını bozup değişikliğe uğratırlar. Daly, kadınların kendi ruhsallıklarını yeni dişil bir dil aracılığıyla, kendi sembollerini ve olaylarını yaratarak keşfedebileceklerini ileri sürer. Daly'ye göre kadınların algılayış, düşünüş ve varoluş biçimi erkeklerden esas itibarıyla farklıdır ve eril mantık sistemi, lineer düşünce ve ruhsallığın hiyerarşik biçimlerinin dışında değerlendirilmelidir. "Örgücüler eğiriyorlar, örüyorlar ve yamalarla bilincin bütünlüğünü sağlıyorlar. Böylece parçalara bölünmüş bilinçliliklerin arasını ve çevresini örüyoruz. Örgücüler gizli atölyelerde, ipleri ayırıyorlar, düğümle-ri çözüyorlar, örgüyü açıyorlar ve söküyorlar. Biz birleştiriyoruz, düğümlüyoruz, örüyoruz, birbirine doluyoruz, döndürüp çeviriyoruz."⁷ Daly'nin *Gyn/Ecology*'si, bu yeni dili, kadın biyolojisiyle doğal güçler arasında kurduğu içkin bağ ve dişil merkezli temelleriyle gözler önüne serer.

Susan Griffin de radikal feminist ruhaniliğin temel yazarlarından biridir. İki kitabının başlığı; *Women and Nature: the Roaring inside Her* ve *Rape ve The Power of Consciousness*; kadınların biyolojik ve ruhsal benlikleri ile tecavüzün toplumsal boyutu arasındaki bağlantıyı tasvir eder. Griffin böylece kadınlar ve doğa arasındaki sıkı bağı dile getirip dişil cinsin ayrıcalıklı pozisyonunu vurgular: "Bu topraktan yaratıldığımızı biliyoruz. Bu toprağın bedenlerimizden oluştuğunu biliyoruz. Çünkü orada kendimizi görüyoruz. Ve biz doğayız. Biz doğayı gören doğayız. Biz bir doğa kavramı olan doğayız. Ağlayan doğa. Doğaya doğa hakkında konuşan doğa."⁸

⁷ Mary Daly, *Gyn/Ecology*, Boston, Mass.: Beacon Press, 1978, s. 386.

⁸ Susan Griffin, *Women and Nature: The Roaring Inside Her*, New

Feminist cadı meclisleri ve tanrıçaya-tapanlar, Daly ve Griffin'in fikirlerini kendi pratikleriyle birleştirmişlerdir. Bunlar Griffin'in kadın ve doğa hakkındaki fikirlerini toplumsal konularla ilgili ritüellerle birleştirerek hareket eden, Daly'nin "örgücülerinin" "gizli atölyeleridir" Cadılar meclisiyle feminist politikanın bu yeni birleşimi, 1971'de Los Angeles'ta Z. Budapest tarafından kurulan bir topluluğun isminde ifade edilmiştir: Susan B. Anthony Cadılar Meclisi. Manifestosunda, üyelerinin "cadılık bilgisi sayesinde kendilerinin ve kız kardeşlerinin çıkarlarını savunarak" ve "tanrıça-bilinçliliğiyle", "kendi bedenlerini" ve "tatlı kadın ruhlarını" kontrol hakkına sahip oldukları deklare ediliyordu.⁹ Bu cadı meclisleri, kendi örgütlenmelerini hiyerarşik yapılara alternatif olarak görüyorlardı; ayinlerini ya da törenlerini belirleyen bir merkezi otorite olmadan kendi ritüellerini ve sloganlarını yaratmakta özgürdüler.¹⁰ Bu cadı meclislerinde birey esastı: "Benlik, kişinin bireyselliği ve dünyadaki yegâne varoluşu, oldukça değerlidir."¹¹

Onların ritüelleri, kadınların biyolojik güçlerine verdikleri önemin radikal feminizmden ne denli etkilendiğinin göstergesidir. Örneğin, sihirli değnek hazırlamanın yollarından biri, "bir ucundan biraz oyup içini bir parça pamuk ve adet kanından bir damla ile doldurmak"tır.¹² Bazı ritüellerde genç kızların adet başlangıcı ve adet döngüsünün ilahi güçleri kutlanır. Hallie Igleheart ve Barbry My Own, yaz gündönümü kutlamalarını adet ve doğumla birleştiren bir ritüel yapmışlardır.

Kadınlar bir doğum kanalını canlandırıp, birbirlerini kendi halkalarında doğurdular. Ellerini birbirlerinin karnına koyup birlikte şarkılar söyleyerek güçlerini artırdılar. Sonunda "Bu, yenilenmeyi vadeden kandır. Bu, yaşamın devamını vadeden kandır. Bu, hayat vadeden kandır" diyerek birbirlerinin yüzü-

York: Harper Colophon, 1980, s. 226.

⁹ Z. Budapest, *The Feminist Book of Lights and Shadows*, Venice, Calif.: The Feminist Wicca, 1975, s. 1-2.

¹⁰ Charlene Spretnak (ed.), *The Politics of Women's Spirituality*, Garden City, NY: Anchor Books, 1982, s. 53.

¹¹ A.g.e., s. 54.

¹² Budapest, *The Feminist Book of Lights and Shadows*, s. 11.

nü yoğun, koyu adet kanıyla mimlediler. Kadınların kanı kirli ve gizli mahremden Tanrıçanın hayat gücünün simgesine ulaşmış döngüyü tamamladı.¹³

Bazı feminist tiyatro gruplarının eserleri de bu fikirlerin etkilerine örnektir. Örneğin Curb'a göre, Kansas City Missouri'deki Actor's Sorority¹⁴ Theatre [Oyuncular Derneği Tiyatrosu] tarafından icra edilen *Lydia E. Pinkham's Menstrual Show* [Lydia E. Pinkham'ın Adet Gösterisi, 1979] "şiddete bulaşmadan, kanın sihri"ni kutlar. New York İthaka'daki Mischief Mime Company [Afacan Mim Kumpanyası] tarafından hazırlanan *The Period Piece* [Aybaşı Piyesi, 1980] bir rahim ve bir tampon arasındaki ilişkiyi mizahi bir dilde anlatır.

Feminist cadılar ve tanrıçaya-tapanlar, ataerkil baskı ve özellikle tecavüzün acısı konusunda da ritüeller yaratmışlardır. Bu ritüeller ya kurbanın içsel gücünü geri kazanmasına yardımcı oluyor ya da tecavüzcüyü büyülüyordu. Haziran 1980'de pek çok kadın San Francisco'nun dışındaki Tamalpais dağının doruğunda toplandı. Daha önce yerli Amerikalılar tarafından kutsal kabul edilen dağ, bir önceki bahar bir kadının katline ve yıllar boyunca birçok kadının tecavüzüne mekân olmuştu. Ritüel, halka şeklinde dizilmiş kadınların söylediği bir ilahi ile başladı;

Bu dağda ölen kız kardeşlerimizi hatırlamak için buradayız.
Bu dünyayla kıyaslanmamıza rağmen,
Üzerinde güvenle yürümemize izin verilmediğini,
Üzerinde yalnız yürümemize izin verilmediğini,
Hatırlamak için buradayız.

Kadınlar Dünya'ya acı ve öfkelerini yollayıp bunun, harekete geçmek için gereken enerjiye dönüşmesini dilediler; geçmişin kadınlarına, eskinin kraliçelerine, Tanrıça'nın rahibelerine, üfürükçülere, Cadı olduğu için yakılan kadınlara, toprağı işleyen kadınlara, baskı görmüş ve mücadele etmiş geçmişin ve bugünün tüm kadınlarına çağında bulundular. Tekrar tekrar "Ben bir kadını, azmim boyun eğmez" diye şarkılar söylediler; kelimeleri ve enerjilerini dağı kuşatmak ve geri istemek için

¹³ Spretnak, *The Politics of Women's Spirituality*, s. 80.

¹⁴ *Sorority*: Aynı yurttaki kalan kız öğrencilerin derneği. —çev. notu.

sarfettiler.¹⁵

Z. Budapest bir tecavüzcüyü büyülemek için yapılan ritüeli anlatır:

Ay batarken penise benzeyen siyah bir mum alın ve üzerine tecavüzcüye olmasını istediğiniz şeyi yazın, Ana Tanrıça resminin önündeki sunakta bulunan kazık yağı ve idrarla yağlayın. Mumu yakın, Hekate'ye ilahi okuyun, mum yanarken tecavüzcüye neler olabileceğini hayal edin ve bilin ki "Tecavüz ataerkinin temelidir."¹⁶

Ritüelin sonunda, ritüeli yapan, ritüelden kalan her şeyi toplar, dalgalara fırlatır ve hepsine arkasını döner.

Kadınlar ve doğa arasındaki özel ilişki genellikle döngülerle ilgili ritüellerde kutlanır. Doğanın gündönümleri, kadınların adet döngüleri, ayın devreleri ve yaşam-ölüm döngülerinin tümü kadın ve doğa arasındaki birliği sağlamak için birleşir. Yaz gündönümü ritüelleri, dünyadaki mevsimleri kadın kuşaklarının ilişkilerine benzeterek, bir anne-kız efsanesi olarak Demeter ve Persephone'yi anar. Z. Budapest'in ritüelinde, Demeter yeryüzünün bölümlerini vücudunun bölümleriyle ilişkilendiren bir şiir okurken, kadınların birbirlerini alın, göz, dudaklar, kadınların biyolojik bağını ifade eden göğüsler ve cinsel organlarından öpmesini buyurur. Cadıların bu döngüsel kutlamaları birçok feminist tiyatrodan göze çarpar. Brooklyn'de (1977'de kurulan) The New Cycle Theatre [Yeni Çevrim Tiyatrosu] adını dışı bedeninin çevrimlerinden, mevsimlerden, ayın evrelerinden, doğum ve yeniden doğumdan aldığını belirtir. Ürünlerinin çoğu ruhani-mitolojik temalar üzerine kuruludur. Örneğin Karen Malpede tarafından yazılan, *A Monster Has Stolen the Sun* [Bir Canavar Güneşi Çaldı, 1981] feminist ritüellerdekilere benzer öğeler barındırır: Bir Kelt kabilesi, güneşe bir yakarış ve dekordaki rahim ağzına benzeyen bir yarıktan, bir çocuğun doğumu çağrıştıracak şekilde girmesi.

The New Cycle Theatre, biyolojik ruhanilik ve toplumsal

¹⁵ A.g.e., s. 469.

¹⁶ Budapest, *The Feminist Book of Lights and Shadows*, s. 67-8.

sorumluluğun radikal feminizm tarafından nasıl kaynaştırıldığını gözler önüne serer. Bu tiyatro örneğinde, sorumluluk dünya barışıdır. Malpede'in *Making Peace: A Fantasy* [Barışı Kurmak: Bir Hayal, 1979] adlı oyunu bu birleşimin bir örneğidir. Malpede, *Women in Theatre: Compassion and Hope* [Tiyatroda Kadınlar: Şefkat ve Umut] adlı kitabında oyunu şöyle tarif eder: "Kanın ve sütün akışı, kanın süte dönüşmesi, yenilenebilen coşkular –bunlar dişi cinselliğinin sıradan yönleri. Bu oyunda dişi cinselliği mucizeler yaratıyor. Oyun, dişi cinselliğinin bir kutlaması."¹⁷ Diğer bir deyişle, kadın biyolojisi ve cinselliğinde saklı güçler, toplumsal sorunları çözmeye muktedirdir. Bu, dolunay çıktığında yapılan bir cadı ritüelini akla getirir; bu ritüelde ay, "hayat aşıl原因 bir rahim", insanı "kendi zevkindeki, orgazmdaki gücü" görmeye çağıran "seksi bir kadın" olarak görülür.¹⁸ Adını döngü fikrinden alan bir başka feminist grup da Minneapolis'te (1973'te kurulan) Circle of the Witch'tir [Cadılar Çemberi]. Bu isim "yuvarlaklığın, yumurtaların, yumurtalıkların dişil bir sembolü olan, iletişim ve işbirliğinin de evrensel bir simgesi olan" "çember" ile "anaerkil bir geçmişle bağımızı kuran" "cadı"yı birleştirir.¹⁹

Cappy Kotz ve Phrin tarafından yazılıp, Seattle'deki Front Room Theatre [Ön Oda Tiyatrosu] tarafından sahneye konan *In Search of the Hammer* [Baltanın İzinde] (yayımlanmamış, 1983) feminist cadıların düşünce, pratik ve yaşamlarının feminist bir oyunla nasıl kaynaştırılacağına bir örneğini sunar. Oyun, arkeolojik bir kazıda anaerkinin gücüyle yüklü bir baltanın bulunduğu söylenildiği bir kadın barında açılır. Ancak, Başkan Reagan ve adamları baltaya sahip çıkar ve onun eril gücün sembolü olduğunu açıklarlar. Kadınlardan üçü baltayı aramak üzere yola koyulur. Yolculukları sırasında,

¹⁷ Karen Malpede, *Women in Theatre: Compassion and Hope*, New York: Drama Book Specialist, 1983, s. 255.

¹⁸ Starhawk, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, San Francisco: Harper, 1979, s. 79.

¹⁹ Dinah Luise Leavitt, *Feminist Theatre Groups*, Jefferson, NC: McFarland, 1980, s. 53.

ayrılıkçı bir ruhani kadın topluluğunun yaşadığı büyük mor renkli bir Labia evine yolları düşer. Üçlü, eve vardıkları sırada, kadınların baltayı yeniden elde etmek için bir ayin yaptıklarını görürler. Hep birlikte baltanın peşine düşerler. Baltayı bulduklarında kurnazlıkları baltanın sihirli gücüyle birleşir, balta Reagan'ın adamlarının elinden kurtulur ve kadınların hepsini sihir yoluyla kadınlar barına geri getirir. Oyun, kadınların ataerkiden güçlerini geri almalarını kutladıkları, dans edip şarkı söyledikleri bir törenle son bulur. Oyun, dekoru, hikâyesi, karakterleri ve temasıyla radikal-feminist düşüncenin etkisinin kanıtıdır: Ruhanilik ve toplumsal sorumluluğun kaynaştırılması, ayrılıkçılık, ataerkinin baskısı, Amazonlar ve tanrıçaya tapan eski kadın topluluklarıyla özdeşleşme, ayinlerin kudreti ve kadınların bireysel olarak ataerkinin onlardan çaldığı gücü geri alma potansiyeli.

Radikal feminizmin cadılara bakışı, çağdaş feminist cadıların ötesinde, tarihin derinliklerindeki cadılar hakkındaki gerçeklerin ve bu cadı tasvirlerinin gözden geçirilmesini de kapsar. İngiltere'de ve ABD'deki cadı avları, kadın düşmanlığıyla yapılmış kadın katliamları olarak yeniden yorumlanır. Ataerkinin cadılara zulmü, kadın cinselliğine duyulan korkunun, kadınların alternatif tedavi pratiklerinin bastırılmasının, kürtajin kaldırılmasının, yalnız yaşamayı seçen kadınların reddedilmesinin ve kadın topluluklarının yasaklanmasının somut halidir. Cadılar, otlarla şifa dağıtan iyileştiriciler, ekonomik bağımsızlıklarını sürdürebilmek için para karşılığı sağlık hizmeti veren fakir kadınlar, hâkim kültürün erkek-egemen kurumlarına karşı diğer kadınların arkadaşlığını tercih eden kadınlar (veya yalnız kadınlar) olarak tasvir edilir.

Cadılara bu şekilde farklı bir gözle yeniden bakılması çoğu oyunda yansıtılsa da, en bilindik örnek Londra'da Monstrous Regiment [Canavarvari Rejim] ile ortak oluşturulan ve hazırlanan Caryl Churchill'in *Vinegar Tom* [Sirke Tom, 1976] adlı oyunudur. Bu feminist tiyatronun adı, cadı yakma dönemlerinde verilen kadın düşmanı bir Püriten vaazdan türetilmişti. Oyun sınıf analizi yaparken, feminist materyalist analizin kimi öğelerini radikal feminizminkilerle birleştirir. On yedinci yüzyıl İngilteresinde geçen *Vinegar Tom*, cadı

oldukları için idam edilen birkaç kadının hayatını anlatır. Kadınlar cadı olarak değil ataerkil sınıf sistemini çeşitli şekillerde tehdit eden kadınlar olarak tasvir edilir. Onları yok etmek kesinlikle faydalıdır. Oyundaki şarkılar modern bir tarzda söylenir ve bu sayede dönemlerin o kadar da farklı olmayabileceği çağrıştırılır. Başka bir deyişle, cadılara tarihte ne gözle bakıldığı, aslında ataerkinin kadın düşmanlığının göstergesidir.

Ruhani olayların gösteri sanatçısı olarak bilinen Mary Beth Edelson, *Proposals for: Memorials to 9000 Women Burned as Witches in the Christian Era* [Teklifler: Hristiyan Dünya-sında Cadı Olarak Yakılan 9000 Kadının Anısına, 1977] başlıklı bir piyes yazmıştır. Edelson sert bir ortam yaratmıştır. Duvarlarda Neolitik bir mağaradan alınıp büyütülmüş ayın fotoğrafları sergilemiş, büyü kitaplarını temsilen taş benzeri el yapımı kitaplardan yerde bir halka oluşturmuş, halkanın ortasına da yaklaşık üç metre yüksekliğinde bir merdiven yerleştirmiştir –cadı olduğu için açık havada yakılan kadınlar merdivenlere bağlanıyorlardı. Merdiven aynı zamanda kadınların ruhaniliğini –ışkenceyi aşma kabiliyetlerini anlatmak için dikilmişti. Katılımcılar cadı olarak yakılmış binlerce kadının ismini tekrarlıyordu. Gösteri, katılanlar için hem bir anımsatma hem de bir uyarı niteliği taşıyordu.²⁰

Radikal feminizmin cadılara odaklanması, toplumsal cinsiyet baskısını ve gücünü ön plana çıkarır. Cadı imgesi, egemen kültürden dışlanmış yabancılardan ziyade, doğayla ya da şeylerin düzeniyle uyumlu, kadın kimlikli bir kadın modeli kurar. Feminist cadı, kadınların gösterileriyle tarihsel bir bağ kurduğu kadar yeni bir gelenek de yaratır. Bu ayinler katılan kadınları güçlendirir ve olumsuz kadın imgesini olumlu-ya çevirir. Yine bu düşünceler, radikal-feministlerin lezbiyen ve lezbiyen tiyatrosuna yönelmesine yol açmıştır.

LEZBİYEN VE TİYATRO

Kadınların cinsellik aracılığıyla ataerki tarafından baskı altına alınmasının eleştirisi kimi zaman Adrienne Rich'in "zo-

²⁰ Spretnak, *The Politics of Women's Spirituality*, s. 317-20.

runlu heteroseksüellik” olarak adlandırdığı şeyin eleştirisine kadar varmıştır. Radikal feminizmde en temel lezbiyen döküman haline gelen “Zorunlu Heteroseksüellik ve Lezbiyen Varoluş”²¹ yazısında Rich, “heteroseksüellik kurumu”nu “erkek egemenliğinin temel taşı” olarak tarif eder. Rich, heteroseksüelliğin zorunlu kılınmasının iki yolla olduğunu anlatır; “tarihte kadınları erkeklerle eşleşmeye zorlayan veya bu eşleşmeyi garanti altına alan sınırlamalar ve yaptırımlar” ve Catherine MacKinnon’dan alıntılıdığı bir ifadeyle “kadın itaatinin erotikleştirilmesi”. Zorunlu heteroseksüelliğin karşısında ise lezbiyen varoluş vardır. Rich, lezbiyenliği homoseksüelliğin ikili toplumsal cinsiyeti bağlamında değil, ataerkil baskı bağlamında inceler. Ona göre lezbiyenlik, erkeğin kadına ulaşma hakkı olduğu şeklindeki ataerkil varsayıma karşı bir direniş eylemini hayata geçirmektedir. Radikal feminizmde heteroseksüel kadın, erkeklerle olan ilişkilerine öncelik verdiğinden erkek-kimlikli bir kadın olarak değerlendirilirken, lezbiyen, kadın kimlikli bir kadındır çünkü öncelikli ilişkileri kadınlarladır. “Heteroseksüellik kadınları birbirinden ayırır; kendilerini erkekler vasıtasıyla tanımlamalarına neden olur; kadınları, erkekler için ve erkeklerle birlikte, onların toplumsal konumu aracılığıyla gelen ayrıcalık için birbirlerine karşı yarışmaya zorlar.”²² Hareketin ilk dönemlerinde lezbiyenlerin eleştirileri öylesine keskinleşmiştir ki, sıklıkla Ti-Grace Atkinson’a atfedilen şu cümleyle anılır: “Feminizm teori, lezbiyenlik pratiktir.”

Cadı gibi, lezbiyen de hem ataerkil kadın düşmanlığını hem de dişil gücün büyüklüğünü hisseder. Erkeklerin nefretini uyandırır ve erkekler kendisine çoğunlukla “kadın değil”miş gibi davranır. Cinsel tercihini kadınlardan yana kullandığı için iş yaşamında, toplumda ve psikolojik olarak ayrımcılığın kurbanı olur. Lezbiyen, erkeklerin cinsel sınırlarını çizmeye cesaret ederek eril arzusunun nesnesi olmayı reddeder. Diğer yandan lezbiyen, ataerkil cinselliğin içsel di-

²¹ Adrienne Rich, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, Snitow ve diğ., *Powers of Desire* içinde s. 178.

²² Alison Jaggar ve Paula Rothenberg (ed.), *Feminist Frameworks*, New York: McGraw-Hill, 1984, s. 156.

namiklerinin dışında kalabilir. Heteroseksüel evliliğin yasal ve ekonomik bağımlılıklarından muaftır ve diğer kadınların yakın desteğini görme imkânı vardır. Lezbiyen, kadın kimlikli kültürle güçlenmiştir. Bu konumdakilerin bir kanadı feminist toplumsal deneyimin ataerki içinde yer alamayacağını iddia ederek ayrılıkçı olmuşlardır. Bu ayrılıkçılık kimi zaman heteroseksüel kadınların reddedilmesini de içermiştir.

Bu eleştiri yayıldıkça, lezbiyenler tarafından, özellikle lezbiyenler için ve lezbiyenler üzerine tiyatrolar örgütlenmeye başlandı –bunların çoğu sadece kadın seyircilere oynuyorlardı. Bu şekilde, tiyatroların kendileri ayrılıkçı kurumlar haline geldi. Lezbiyen yaşam tarzını ve eleştirisini öne çıkaran yeni oyunlar yazıldı. Genel olarak bu eserlerin amacı lezbiyenlerin olumlu imgelerinin canlandırılmasıydı. Bu gelenekte yer alan lezbiyen tiyatrosundan kadınlar Lillian Hellman tarafından yazılan *The Children's Hour* [Çocukların Saati] gibi ana akım oyunlarda yer alan lezbiyen imgelerini eleştiriyorlardı; çünkü bu oyunlarda lezbiyenlik acılı, yenilgiye uğranan bir deneyim olarak sunuluyor ve lezbiyen ilişki lezbiyen bir toplulukta değil heteroseksüel bir toplulukta gerçekleşiyordu.

1970'lerde birçok lezbiyen tiyatro grubu kuruldu. Bunlar arasında 1973'te Minneapolis'te kurulan, kadın hapishanelerindeki lezbiyen faaliyetleri konu alan *Prisons* [Hapishaneler] ve geleneksel bir "açılma"²³ anlatısı olan *Cory* de dahil olmak üzere pek çok oyun üreten Lavender Cellar Theatre [Lavanta Kileri Tiyatrosu]; 1976'da New York'ta kurulan, bir lezbiyen barıyla ilgili danslı, şarkılı bir müzikal *Bayou*'yu yaratan Medusa's Revenge [Medusa'nın İntikamı]; 1974'te Georgia Atlanta'da kurulan hicivli parodiler ve dramatik skeçler üreten Red Dyke Theatre [Kızıl Lezbiyen Tiyatrosu] da vardı. Bu tür tiyatroların çoğu sadece birkaç yıl çalışıyordu. Birçoğu kapanırken, yenileri açılıyordu. Bu tiyatrolar genellikle düşük fonlu olduğu, sınırlı sayıda yerel seyirciye ulaştığı ve ana akım eleştirmenleri ya da yayınları kendine çekemediği için bu alanda araştırma yapmak zordur. Eleştirmen, tiyat-

²³ Açılma (*coming-out*): Eşcinsel olduğunu gizleyen bir kimsenin bunu açıklaması. [—çev. notu]

ronun kendi broşürlerine, alternatif dergilerdeki yorumlara ve söylenenlere güvenmek zorundadır.

Bu tiyatrolar için yazılan birçok oyun yakın zamanda *Places, Please!* [Yerlerinize Lütfen!]²⁴ adlı ilk lezbiyen oyunları antolojisinde yayımlandı. Bu oyunlardan ikisi ABD'de birçok tiyatrodan sahnelendi: Terry Baum ve Carolyn Myers tarafından yazılan *Dos Lesbos* [İki Lezbiyen] ve Sarah Dreher tarafından yazılan *8x10 Glossy* [8x10 Pırıltı]. *Dos Lesbos*, Yunan trajedileri ve Restorasyon komedileri gibi gerçekçi "açılma" sahneleri, "Mutsuzluk arkadaşlığı sever" gibi "lezbiyen" olmakla ilgili şarkıları ve işyerinde lezbiyenler ve lezbiyenlerin erkeklere karşı tavırlarıyla ilgili sahneleriyle bir revü formatında ilerler. Bütüne bakıldığında *Dos Lesbos*, San Francisco'nun "bar lezbiyeni" kültürünün dilini yansıtan hafif, "kadınımsı" bir tona sahiptir. Aksine *8x10 Glossy*, bir lezbiyen ve ailesi arasındaki sorunları anlatan gerçekçi bir oyundur. Kırsal bölgede, heteroseksüel bir çevredeki lezbiyen karakter etraftan soyutlanmış ve yabancılaşmıştır. Bu kitapta, amatör veya alternatif tiyatrolarda sahnelenen aykırı oyunlar ilk defa yayımlanmıştır. Bu kitaptaki oyunların çoğu yazarlarının ilk yayınlarıdır.

Jane Chambers ise tam tersine oyunları pek çok kez yayımlanan ve sergilenen bir lezbiyen oyun yazarıdır. Oyunları tamamen radikal feminist geleneğe dahil olmasa da lezbiyen teatral perspektife ışık tutar. Chambers'ın en popüler oyunlarından biri olan *Last Summer at Blue Fish Cove* [Geçen Yaz Mavi Balık Koyunda, 1982] lezbiyen bir tatil köyünde sürekli kalanlarla, habersizce bir oda kiralayan heteroseksüel bir kadın arasındaki ilişkileri konu alır. Oyun komedi ve melodram karışımıdır. Gülmecenin bir kısmı heteroseksüel kadının etrafındaki lezbiyenlerin tedirginlikleri üzerine kuruludur; özellikle de eşcinsel olduğunu açıklamayan ve cinsellik üzerine kitaplar yazan ünlü bir yazarın tedirginliği üzerine. Diğer mizahi durumlar heteroseksüel kadının kendi cinselliği konusundaki bilgisi hakkında eski kocasına bağımlı olması ve onu hem bazı deneyimlerden koruyan hem de

²⁴ Kate McDermott (ed.), *Places Please! The First Anthology of Lesbian Plays*, n.p.: Aunt Lute Book Co., 1985.

bazılarından mahrum eden heteroseksüel evliliğin ayrıcalığı yüzünden diğer insanlar ve pratik konular hakkındaki saflığı üzerine kuruludur. Oyunun sonunda, lezbiyenlerden birine âşık olmuştur ve kendisi için özgür ve bağımsız bir hayat kuracaktır. Bu oyunda lezbiyen topluluk norm, heteroseksüel olan yabancıdır. Heteroseksüel olanın varlığı potansiyel bir tehdit ve toplumsal huzursuzluğun sebebi şeklinde hissedilir. Ayrıca, heteroseksüel kadın stereotiptir. Bu öğeler, ana akım oyunların lezbiyenleri yabancı, stereotip ve toplumsal tehdit unsuru olarak çizen dramatik koşulları tersine çevirerek lezbiyen bir bakış açısı oluşturur.

Oyun ayrıca lezbiyen ilişkilerde ev işlerinin ortak paylaşımını ve bir çeşit vekil aile yaratılmasını anlatır. İzole edilmiş ya da bir “tip” olarak bir lezbiyeni tasvir etmektense lezbiyen yaşamları ve ilişkileri ayrıntıyla anlatır. Bir lezbiyen annedir, diğer ikisi geleneksel “erkek” ve “kadın” rolleri oynar, bazıları zengin bazıları parasızdır. Oyun, heteroseksüellik eleştirisi ve lezbiyen bakış açısı anlamında radikal feminizmin sınırlarına girse de gerçek bir lezbiyen-feminist oyun değildir. Aslında, eşcinsel olduğunu açıklamayan ünlü yazar Kitty, feminist düşünceleri dillendiren tek karakterdir. Feminist kaygılar oyundan uzak tutulur, entelektüel görünen soyutlamalar lezbiyenlerin günlük yaşamına ters düşer.

Chambers’ın son oyunu *Quintessential Image* [Kursuz Görünüş, 1983], lezbiyen deneyiminin gerçekliğiyle lezbiyenliğin toplumsal algıdaki yeri arasındaki diyalektiği sahneye koyar. Mekân, egemen temsiliyet kodlarından gücünü alanların topluma sunulmasının metaforu olan bir televizyon programıdır. Kameraman, egemen kodları temsil eder, yayınlamak için seçilen görüntüleri seçer ve sansürler. Seyirciler, sahnedeki canlı performansı ve monitörlerdeki görüntüleri, temsili ve gerçeği arasındaki uyuşmaları ve çelişkileri görerek izler. Şovun ünlü konuğu lezbiyen olduğunu kameralara açıklayan bir fotoğrafçıdır. Ünlü, fotoğraflarının çoğunun sevdiği kadınları ya da o kadın için önemli olan bir şeyi görüntülemek için yapılmış acemice girişimler olduğunu söyler. Ama şans eseri veya yanlışlıkla egemen kültürün tarihindeki önemli olayları fotoğraflamıştır, bu fotoğraflar aynı

zamanda sevdiği kadının görüntüsünü gizleyen ve kendisini ünlü bir fotoğrafçı yapan fotoğraflardır. Fotoğrafları Ulusal Galeri’de sergilenmiştir çünkü erkeklerin ve erkeklerin tarihinin resimleri olarak algılanmış ve kadın bulanık kalmaya devam etmiştir. Program sunucusu bu aleni ifşalar sırasında giderek sinirlenir. O ve kameraman yayınlamak üzere uygun görüntüler seçmeye çalışırlar. Kameralar stüdyoda dolaşır ve sunucu tekrar tekrar fotoğraftaki kadını gizleyen ünlü erkeklerle benzer şekilde, fotoğrafçının açıklamalarını kesmeye ve örtbas etmeye çalışır. Olayın doruk noktası ise fotoğrafçının sunucuya eşcinsel olduğunu ne zaman açıklayacağını sorduğu sırada yaşanır. Sunucunun lezbiyen olduğunu bir kadın barında arkadaşıyla sohbet ederken öğrenmiştir.

Oyunun dramatik gerilimi, toplumsal olarak onaylanabilir görüntülerin doğası üzerine odaklanmıştır. Lezbiyen deneyimi, erkekler ve onların tarihi tarafından görünmez kılınmıştır. Şimdi kendisi fotoğraflanan fotoğrafçı, lezbiyenliği öne çıkarır ve egemen kültürün işaret sistemine meydan okur. Lezbiyen imgesini kıyıdan merkeze taşıyarak temsiliyetini merkezileştirir. Egemen imgelerin kraliçesi olan program sunucusunun kendi temsilini gözden çıkaran gizli bir lezbiyen olarak ortaya çıkması ilginçtir. Oyun, zorunlu heteroseksüelliği kültürün kontrolü içinde sergiler. Televizyon kameralarını kontrol eden erkekler, lezbiyen fotoğrafçının sorunlarını örtbas etmeye devam eder. Ama seyirci yine de zorunlu heteroseksüellik ve lezbiyen varoluş arasındaki çelişkileri algılar.

Lezbiyenliğin sahnedeki temsiline olan ilgi, bazı kadınları lezbiyen oyuncunun durumunu anlamaya yöneltmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, erkek bakışı, lezbiyeni “kadın olmayan” olarak algılar –görünüşünü erkek bakışını çekmek amacıyla düzenlemez. Bu şekilde lezbiyen, kendi görüntüsünde cinsiyetin toplumsal inşasına meydan okur. Hem eril hem de kadınsı giysilerden ve hareketlerden uzaklaşmıştır. Fransız eleştirmen Monique Wittig bu konuda “İnsan Kadın Doğmaz” başlıklı çarpıcı bir makale yazmıştır. Bu makalede, lezbiyeni toplumsal cinsiyetin tuzağından kaçabilen tek kişi olarak değerlendirerek toplumsal cinsiyet inşası amaçlı poli-

tik motivasyonu ortaya koyar.

Wittig ve Sande Zeig, sahnede cinsiyetsiz lezbiyen oyuncuyu sunma konusunda öncü oldular. Zeig, Wittig'in dişi bir Don Kişot hakkındaki *The Constant Journey* [Bitmeyen Seyahat, 1984] adlı oyununda rol aldı. Feminist eleştirmenler Zeig'in performansını eril ve dişil hareketlerin olağandışı bir karışımı ya da bu hareketlerin ötesi şeklinde yorumlayarak kutladılar. Harriet Ellenberger'in lezbiyen tiyatrosuyla ilgili bir makalesinde yazdığı gibi, "Sande Zeig'e göre kadınlara uygun hareketler kölelerin hareketleridir. Tahmin ediyorum ki erkeklere uygun hareketler de efendilerin hareketleridir. Fakat her ikisi de özgür insanlara uygun değildir."²⁵ Ellenberger, Zeig'in performansınıysa şu şekilde tarif eder: "Biraz kadınsı, biraz erkeksi, biraz da çocuksu, üzerinde türler arası bir kostümle (örneğin sökülebilir bir kürk kuyruk sevimli bir his veriyor); hem öyle hem böyle, hem kovalayan hem kaçan, hem gergin hem hareketli."

Zeig ve Wittig bu çalışmayı oyunculuk ve hareket sınıflarına taşıdılar. 1984'te New York Üniversitesi'nde "Dilin Dinamikleri ve Jestlerin Göstergebilimi" konulu bir ders açtılar. "Diğer toplumsal cinsiyet sınıfının hareket sistemini öğrenmeye yönelik bir dizi özel teknik"le çalıştılar. Öğrencileri kendi "taklitçi"lerini bulmaya kışkırttılar –"bir taklitçi, kişinin kurgusal bilgiden oluşturduğu bir karakter değildir. Taklitçi kişinin kendisidir, ama karşı cinsten kendisi."²⁶ Taklitçi üzerine çalışma, öğrencilerin kendi kişisel hareket kalıpları kadar her iki cinsin de hareketlerini tanımasına yardımcı olmayı amaçlıyordu. Öğrenciler kendi çalışmalarının video kayıtlarını izliyor, cinsiyetlendirilmiş jestlerin fotoğraflarını inceliyor ve sokaktaki özneleri gözlemliyordu.

Bu çalışmayla Zeig ve Wittig, toplumsal cinsiyet jestlerini çözme umuyorlardı. Oyuncuların toplumsal cinsiyet hareketlerinin farkına varmalarını ve kendilerini bu hareket kalıplarından uzaklaştırmalarını bekliyorlardı. Özellikle, bunu

²⁵ Harriet Ellenberger, "The Dream is the Bridge: In Search of Lesbian Theatre", *Trivia*, no. 5, Sonbahar 1984, s. 26-31.

²⁶ Sande Zeig, "The Actor as Activator: Deconstructing Gender Through Gesture", *Woman and Performance*, no. 2.2, 1985, s. 14.

lezbiyen oyuncunun işi olarak görüyorlardı: “Lezbiyenlerin görevi, oyuncuların hareket ve jest biçimlerini değiştirmektir.... Lezbiyenler, çağdaş tiyatronun yönünü jestler aracılığıyla kökten etkilemeye muktedirdir.”²⁷

Yeni kuşak lezbiyen eleştirmenler, yeni bir lezbiyen tiyatro estetiği olacağını umdukları şeyi oluşturmaya başladılar. Lezbiyen perspektifini gözler önüne seren oyunlar aracılığıyla, geleneksel oyunculuk teorilerinin öğeleri kadar Zeig ve Wittig’in yeni lezbiyen oyunculuk tarzını da kullanarak lezbiyen bir dramaturjiyi dillendirmeyi amaçladılar. Jill Dolan, geleneksel dramanın temel öğelerinin farklı ve çelişkili olduğu fikriyle bir analiz geliştirmeye başlamıştı. Dolan’a göre geleneksel drama karşıt toplumsal cinsiyetler kavramı üzerine kuruluydu.²⁸ “Zıtlar birbirini çeker” gibi kültürel deyimlerle işleyen geleneksel metinler, farklılıkların ayrışmasına veya zıtlar arası dayanışmanın yaratılmasına dayanan bir biçim sunarlar; örneğin, oyunlar zıt durumları zorunlu heteroseksüelliğin zorlamasıyla birleştiren bir aygıt olan heteroseksüel evlilikle sonlandırılır. Dolan, bu estetiğin tek cinsiyetli ya da homoseksüel bir deneyime uygun olmadığını belirtir. Dolan’ın öne sürdüğü sorular yeni bir estetiğe yol verebilir. Kültürel ikiliklerden uzaklaştırılırsaydı tiyatro neye benzerdi? Benzerliklere odaklanılırsaydı nasıl bir biçim ortaya çıkardı? Dramatik eylem çelişki dışında nasıl kurulabilirdi? Karakter, kültürel cinsiyet dışında nasıl oluşabilirdi? Dolan’ın lezbiyen estetikle ilgili soruları feminist tiyatronun her türlü kavramı için temel teşkil edebilir.

²⁷ A.g.e., s. 16.

²⁸ Bkz. Jill Dolan, “Women’s Theatre Program ATA: Creating a Feminist Forum”, *Woman and Performance*, s. 1-2, 1984; ve “Toward a Critical Methodology of Lesbian Feminist Theatre” içinde, kuramları hakkındaki temel tartışmalar (yayımlanmamış master tezi, New York University, 1983).

5 MATERYALİST FEMİNİZM VE TİYATRO

“Materyalist feminizm” terimi burada çeşitli görüşlerin ortak öğelerini, ama öncelikle de Marksist ve sosyalist feminizmin öğelerini kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanıldı. Bu görüşler arasında önemli farklılıklar olmasına rağmen, tarihsel materyalizm ortak paydasında birleşmeleri, bu kitap çerçevesinde, onları diğer feminizmlerden ayırmaya hizmet edecektir. Tarihsel materyalizm paydası, radikal feminizmin özcülüğü ve evrenselciliğiyle doğrudan çelişir. Materyalist görüş, kadın deneyimlerinin erkekler tarafından uygulanan toplumsal cinsiyet baskısı sonucu oluştuğunu ya da kadınların biricik toplumsal cinsiyet güçleri sayesinde özgürlüğe ulaşılacağını, ataerkinin her yerde ve her zaman aynı olduğunu ve bütün kadınların “kız kardeşler” olduğunu farz etmek yerine, sınıf ve tarihin kadınlara karşı baskının oluşumundaki rolünü inceler. Materyalist bir bakış açısıyla kadınların deneyimleri, kendi özgün tarihsel bağlamları dışında, ekonomik örgütlenme biçimleri, ulusal ve politik tarih içindeki özgün gelişmeler göz önüne alınmadan anlaşılamaz. Günümüz kadın deneyimleri; yüksek kapitalizmden, ulusal politikadan ve sendikalar ile örgütler gibi işçi örgütlenmelerinden etkilenmektedir.

Materyalist feminizm, Marksizmden esinlenerek, kapitalizmde sınıfın tüm insanların konumunu belirlediğini öne sürer. Sınıf bilincinin dinamikleri tüm ekonomik, toplumsal ve kültürel kurumların biçimlendirilişinde merkezi rol oynar. Sınıf önyargıları emeğin var olduğu her alanda bireylerin tutumlarını, kişiler arası ilişkileri ve kültürel yapıların üretimini belirler. Bu varsayım, sanat eserlerinin, sanatçının sınıfını yansıttığını ve insanlar arasındaki bağların genelde paylaştıkları sınıfın bağları olduğunu ima eder. Sınıf, üretim araçları sahiplerinin, işçileri bastırarak ayrıcalık oluşturdıkları hiyerarşik bir yapıdır. Toplumsal örgütlenmede sınıfın

oynadığı belirleyici rol yüzünden, üst-orta sınıf kadınlar ile işçi sınıfı kadınları arasında önemli farklar oluşur; bütün kadınların kız kardeş olduğu doğru değildir, dahası ayrıcalıklı sınıfın kadınları işçi sınıfının kadınlarını ezer.

Sosyo-ekonomik faktörlerin önceliği nedeniyle, bu eleştiri emek ve üretim alanlarına yöneltilir. Üretim, piyasada, kadınlar içinse ev içi alanda, merkezi rolü olan bir insan etkinliğidir. Üretim güçlerinin örgütlenmesi ve maaşların rolü işçinin pozisyonunu gösterir. Piyasada kadın işçi genelde erkek işçiden daha düşük ücret alır ve konumu, yükselme şansı olmadan daha alt seviyede bir tutulur. Ev içi alanda, ücretlendirilmeyen ev işi ve ücretlendirilmeyen üreme ve çocuk yetiştirme emeği kadınların koşullarının oluşmasında etkili olmuştur. Çekirdek aile, eş-annenin erkek tarafından ve daha genel anlamda kapitalist örgütlenme tarafından sömürüldüğü bir özel mülkiyet birimi olarak algılanır. Kadınların, toplumsal cinsiyetlerinden dolayı sömürüldüğü belli ekonomik koşullar sonucunda bazı materyalist feministler kadını bir sınıf olarak kabul etmişler ve bu yüzden de kadınların toplumsal cinsiyetleri nedeniyle maruz kaldıkları baskıyı sınıf analizi içinde bir yere yerleştirmişlerdir.

Materyalist analizin toplumsal cinsiyet meselelerinde taraf olmama yönündeki eğilimi, “materyalizm ve feminizmin mutsuz evliliği”ni yarattı. Sınıf ve üretim tasarımları ataerkil kurumları hesaba katmadığında, feminist bir bilinçle bağdaşamaz görünür. En mutsuz evliliklerde olduğu gibi, çatışmanın iki tarafı vardır: Materyalist bakış açısından radikal feminist görüş, ekonomik ve tarihsel faktörleri, evrenselci ve özcü bir biçimde mistikleştirerek sınıf eğilimlerini sergiler; radikal feminist bakış açısıyla materyalist feminist görüş, aynı sınıftan kadınlar ve erkekler arasında efsanevi köprüler, farklı sınıftan kadınlar arasında ise efsanevi uçurumlar yaratarak toplumsal cinsiyet baskısını bulanıklaştırır. Radikal feministler, materyalistlerin cinsel baskının dinamiklerini göz ardı ettiklerini ileri sürerler; materyalistler ise cinsel baskının sadece kapitalist (ya da diğer ekonomik) üretim biçimleri içinde anlaşılabileceğini iddia ederler.

Yine de, materyalist feministler çeşitli stratejilerle yuvayı yıkmamak için çabaladılar. Kadınları bir sınıf gibi ele alarak, kadınların çeşitli alanlarda işe alınmamalarını, işsizliklerini ve ücret eşitsizliklerini artı değeri yeniden tanımlayarak analiz ettiler. Kadınlar; genelde düşük ücret uygulamalarını, grev kırıcı taktikleri ve emek üzerindeki diğer kontrolleri güçlendiren, böylelikle de mal ya da kâr sahiplerinin ekmeğine yağ süren bir çeşit artı değer olarak tanımlandı. Bu analizi ev içi alana kadar genişletirsek, kadınlar ev işi ve üremede bedava emek gücü olarak hem erkek işçiye hem de mal sahibine hizmet ederler. Eş-anne, işçiyi iki şekilde yeniden üretir: Gelecekte işçi olacak çocuklar doğurarak ve işçiyi her iş günü için yeniden hazırlayarak. Kadının ücretlendirilmeyen emeği işçinin cebinde kalan paradır; erkeğe, kadının keyfini süremediği boş zaman ayrıcalıkları bahşeder ve mal sahiplerine sıfır maliyetle emekçi tedarik eder.

Materyalist analizin etkisi, feminist harekette yeni iç aydınlanma alanları yarattı. Sınıf bilinçliliği kavramı, üst-orta sınıf kadınların feminist hareketteki üstünlüğüne dikkat çekti. Bu sınıf önyargısının doğası, hareketin ideolojisi ve kültürel başarılarındaki belli öğeler ve hareketin yoksul kadınları ve renkli kadınları kapsamadaki görece yetersizliğiyle açıklanabilir. Bu yeni bilinçlilik, hareket içinde farklılıkların diyalogunu kışkırttı; bu diyalog, yeni sosyo-ekonomik meselelerle ve yeni bilinç-yükseltme dinamikleriyle özdeşleşmeyi de beraberinde getirdi. Radikal feminizmin ve materyalist feminizmin keşifleri arasındaki etkileşim canlı ve üretken. Bu alanda daha fazla çalışma yapmak isteyen okuyucular Sheila Rowbotham, Zillah Eisenstein, Heidi Hartmann ve Nancy Hartsock gibi bu alanda iyi çalışmalar yürütmüş kadınlarla karşılaşacaktır.

Materyalist feminizmin feminist tiyatro üzerindeki etkisi, Britanya ve diğer Avrupa ülkelerinde çok fazla telaffuz edilirken ABD’de pek söz edilmez. Bu nedenle, bu yazıda bahsedilen örneklerin hepsi Avrupa’dandır. Değinilen oyunların ve uygulamaların çoğu materyalizmin ve feminizmin “mutlu evliliğini” anlatırken bazıları da ilişkideki problemlerden bahseder.

SINIF VE CİNSİYET

Caryl Churchill'in iki oyunu, teatral eylemi yaratmada, materyalist bir sınıf analizinin cinsiyet-toplumsal cinsiyet baskısının feminist analiziyle nasıl bir işbirliği yaptığını gösteriyor. *Cloud Nine* [Mutluluktan Uçuyorum, 1979] politik ve ekonomik anlamdaki sömürgecilik ile cinsel doğaya sahip sömürgeciliği eşleştiriyor. Bu ölümcül ikili el ele tutuşup hem aile biriminin üyeleri arasında hem de ırklar arasında iç çekişme ve yıkım yaratarak Afrika'yı kasıp kavuruyor. Rol dağılımının oyuncuların cinsiyet, ırk ve yaşları değiştirilerek yapılması, kimliği biyolojiden uzaklaştıran sömürgeciliğin yarattığı uydurma rolleri ön plana çıkarıyor. Birinci sahne- de, yerli hizmetçi, beyaz bir erkek tarafından oynanıyor, genç çocuk olgun bir kadın tarafından ve olgun kadın bir erkek tarafından. Bu rollerin dağılımı sınıf ve toplumsal cinsiyet ayrıcalığının hiyerarşik, baskıcı yapısını yeniden üretiyor: Beyaz adamlar yerli hizmetçilerin ve kadınların oynamak zorunda olduğu rolleri belirliyor, ve yetişkinler çocukların eylemlerini belirliyor. Eş-anne, Betty, bir erkek tarafından oynanıyor. İlk repliklerinde, erkekler nasıl olmasını istiyorlarsa o hale büründüğünü söylüyor. Oyuncuların karşı cinsi oynayacağı şekilde rol dağılımı yapılması, seyircinin betimlenenin arkasındaki erkeği görmesine izin vererek kadın deneyiminin ataerkil biçimde sömürgeleştirilmesini canlandırıyor. Beyaz bir erkek tarafından oynanan yerli hizmetçi imgesi de aynı etkiyi uyandırıyor.

Birinci perde, aynı zamanda politik ve ekonomik sömürgeciliğin zorunlu heteroseksüellik kurumunun suç ortağı olduğunu da açığa çıkarıyor. Politik-ekonomik düzen, egemen cinsel düzenle karşılıklı çıkar ilişkisine dayalı bir birlikteliğin tadını çıkarıyor: Birini ihlal etmek diğerini tehdit etmek anlamına geliyor. Oyunda gizli eşcinsel ilişkiler çok fazla, ancak bu ilişkilerde yer alan karakterler her iki düzeni de bozdukları için şiddetle cezalandırılıyor. Hemcinslerine ilgi duyduklarını çoktan açıklamış bir adam ve bir kadın birbirleriyle evlenmeye zorlanıyor ve evlilikleri Britanya'nın sömürge üstünlüğünün devamı için gerekli olarak niteleniyor. Birinci sahnenin teatral hedefi ayrıcalık ve baskıya dayalı sömürge sisteminin

nasıl sürdürüldüğünü göstermek: Yerlileri dövmek onlara korku aşılar, kadınları azarlamak onları kendini suçlamaya sevk eder, cinsel özgürlüğü bastırmak suç üretir.

İkinci perdede, günümüz Londralıları yeni ekonomik ve cinsel seçim arayışına giriyor. Görece ekonomik ve cinsel bağımsızlık, tek seçenek olan heteroseksüel tek eşlilik yerine farklı ilişki biçimleri üretiyor. Materyalist anlamda, bu ilişkilerin başarısı hem ekonomi ve tarih hem de kişisel tercihle belirleniyor. Sömürge tarihine yakınlık, cinsel mülkiyet alışkanlığının deneyim özgürlüğünü tehdit etmesine neden oluyor. Cinsellik alanı feminist bir çerçeveye içinde gösteriliyor. Oyun, hem erkek hem kadın ilişkileriyle ilgili olmasına rağmen teatral yapı eş-annenin kadınsı karakteri çerçevesinde kuruluyor. Bu kadının durumu, teatral eylemi hem oluşturuyor hem de açıklıyor. Birinci sahnede kadın, kadın kimliklerinin ataerkil roller tarafından sindirildiğini ortaya koyuyor. İkinci sahnenin sonlarına doğru kendi bedenini, kendi cinsel arzusunu ve kendi ekonomik bağımsızlığını geri aldığı bir özgürleşme monoloğu bulunuyor.

Top Girls [Zirvedeki Kızlar], kadınlar üzerine bir vurguyla üretim koşulları üzerine bir vurguyu birleştiriyor. Oyunda erkek karakter olmadığından sadece kadın deneyimlerine yoğunlaşıyor. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ile serbest piyasa arasındaki ilişkiyi konu alıyor. İkinci perde bir emek ve üretim mekânı olan ofisle açılıyor. Baş karakter, Marlene, yükselen bir patron. Kendi pozisyonunun ayrıcalıklarını ofisteki diğer kadınlar üzerindeki gücü ile sergileyen başarılı bir iş kadını. Yükselmesi, onu çevresindeki diğer kadınlardan uzaklaştırarak erkekleştirmiş. Fakat sınıf ve feminist bilinç arasındaki asıl drama, Marlene ve kız kardeşi (tanıdık feminist metafor) arasında gerçekleşiyor. Marlene, ücretlendirilmeyen ev işi ve çocuk bakımına mahkum kız kardeşini ziyaret etmek üzere memleketine gidiyor. Kız kardeşler arasındaki sınıfsal farklılık çeşitli etkileşim biçimleriyle canlandırılıyor: Kişisel üslup ve politika sorunları, ailenin diğer üyelerine karşı tutumlar, geleceğe dönük umutlar ve geçmişe hürmet. Finalde, kız kardeşin kendi ekonomik kaynaklarını ve emeğini, Marlene'in çocuğunu yetiştirmek için kullandığı ortaya

çıkıyor. Bu, Marlene'in yükselmesinin, kendi sınıfsal başarısı için öz kız kardeşini sömürgeleştirmesi anlamına geldiğini gösteriyor. Kız kardeşinin emeğini kendi kâr olanaklarını artıran bir çeşit artı değer olarak kullanıyor. Ekonomik durum kadınlar için iki seçenek yarattı: Çocuk yetiştirerek görece yoksul kalmak ya da kapitalizmin yapıları içinde başarı kazanıp duygusal yabancılaşma yaşamak.

Pam Gems'in *Dusa, Fish, Stas and Vi*'si (1976) Marksist politik emek ve feminist bilinçlilik arasındaki sorunlu kesişmeyi merkeze alıyor. Baş karakterin adı Fish (oyunun önceki adı *Dead Fish*'ti [Ölü Balık]) ve politik durumu kişiler listesinde şu şekilde tanımlanıyor: "Sahip olduğu (sınıfsal) ayrıcalığın ve pek çok orta sınıf değerın sorumsuzluk olduğunu düşünerek politik, sol bir gruba katılmıştır." Fish, oyunun ortasında gerçek hayattan Marksist bir liderin, Rosa Luxemburg'un yaptığı işlerden bahsetmek için doğrudan seyirciye konuşarak "dördüncü duvar"ı kırıyor. Rosa Luxemburg örneğini feminizm ve Marksizm arasındaki ilişkiyi tarif etmek için kullanıyor ve "Rosa Luxemburg'un konumuzla alakası nedir" diyerek Luxemburg'un tarihsel başarılarını sıralıyor:

Rosa, politikada kadın düşünürlerin ortaya çıkmasının bildiğimiz anlamdaki Marksist kuramı değiştirdiğini gösteriyor... (Marksizm) dışında olmak baskı doğurabilir. Ama içinde olmak da toptan tutarsızlık yaratabilir. Şu anda, kadınların toplumsal ve politik katkılarının doğası tamamen tartışma konusu. Feminizm, var olan verili yapı içinde yükselen bir seçkinler sınıfı mı olacak?

Fish daha sonra Rosa'ya acı veren birçok kişisel kaybı sıralıyor. "Bugünlerde, insanlar onun hakkında yazdıkları zaman, genelde bu kayıplardan bahsetmiyorlar. Hata yapıyorlar" diyor. Özel olanın aynı zamanda politik olduğunu, politik çalışmayı romantik, kişisel olandan ve tatminden ayıran geleneksel solcu pratiğin hatalı olduğunu vurguluyor.

Ancak olay örgüsü Fish'in kendini, politik faaliyetler ve özel yaşam arasındaki aynı acı dolu bölünmenin içinde bulduğunu gösteriyor. Solcu erkek arkadaşı onu "bağımlı" bir kadın için terk ediyor. Marksist ideolojisine rağmen bir

burjuva gibi davranmaya başlıyor, “koltuğunun altında bir sūs bitkisiyle kırlarda dolaşıyor!” Fish onun yeni ilişkisine saplanıp kalıyor; onun politik taahhüdüyle kişisel davranışını bağdaştıramıyor. Onun kişisel arzularının politik olarak yanlış olduğunu algılamasına rağmen, bu adam için hissettiklerini unutamıyor. Diğer yandan gūya politik iş ile kişisel taahhüdün uyum içinde olduğu ilişkilerinin doğasını da çözemiyor. Sonunda Fish intihar ediyor. Oyun “mutsuz evliliği” işte böyle sahneye koyuyor.

Ironheart[*Eisenherz*, Demirkalp, 1981] Gerlind Reinshagen’ın Almanca bir oyunu, ücret ve terfi eşitsizliklerinin kadınlar üzerindeki psikolojik ve cinsel etkilerine değiniyor. Bütün oyun bir ofiste geçiyor. Sekreter olarak çalışan kadınlara odaklanıyor –sekreterlik kadınların istihdam edildiği temel alanlardan biri. Ancak Reinshagen, karakterlerini sınıfsal hatlar dahilinde titizlikle birbirinden ayırıyor. Ofis lideri, personeline dakiklik, ayrıntılara dikkat ve kesin itaat emirleri yağdırıyor. Kendisi eski bir kontes; güç kullanımını ve bununla beraber gelen yalnızlığı, çöküşü ve bunalımı gözler önüne seriyor. Sonra ofise genç bir adam geliyor. Deneyimsizliğine, gelişigüzel çalışma alışkanlıklarına ve orta karar zihinsel yeteneklerine rağmen yükselme potansiyeline sahip; kontesin ve diğer kadınların asla tadamayacakları bir potansiyel.

Kadınlar, kendi sıralarını kapamayan diğer erkekleri tartışıyor; bu erkekler iktidarın onlara sunduğu ayrıcalığı, kadınlarla ilişkiye girip aniden terk etmek gibi çeşitli yıkıcı yollarla gösteriyorlar. Erkekler güç basamaklarında yükselirken, arzuları, kendi yeni sınıf statülerine denk kadınlar talep ediyor. Bu sekreterler terk edildikleri için yaralanarak geride bırakılıyor. Reinshagen bu imtiyazlı cinsel davranıştan yola çıkarak çeşitli ve oldukça ilginç karakterler çiziyor. Bir kadın, ofiste ilgi odağı olmak için çürüklerini ve kesiklerini başarı madalyaları gibi göstererek mazoşist ilişkiler aramaya başlıyor –toplumsal güç için acı dolu bir bedel. Kadınlar aynı zamanda erkeğin varlığının kendi söylemlerini nasıl değiştirdiğini tartışıyor: Karşılıklı anlayışa bağlı, söylediklerinden daha fazlasını anlatmak istedikleri için anlaşılması güç olan tarzları erkeğin mesafeli, rasyonel söylemiyle karşılaşınca

çözülüyor. Aslında bu konu radikal feministlerin kadın diline yaptıkları vurguyu andırıyor. Fakat Reinshagen bunu toplumsal cinsiyet kalıpları yerine sınıf ve gücün ekonomik basamakları bağlamında sunuyor.

Oyun adını personel içindeki en genç kadına verilen takma addan (Ironheart-Demirkalp) alıyor. Ironheart, çalışma arkadaşlarının sıkıntılı varoluşlarını gözlemleyen ve sonunda gelecek vadeden bir kariyer için ofisi terk eden olumlu karakter. Ayrılma kararını komşu ofisteki genç bir kadının intiharı kışkırtıyor; "Demirkalp" onun pencereden atlamasına şahit oluyor ve derhal kendi eşyalarını topluyor. Aslında, komşu ofis oyun boyunca izlenebiliyor; oradakiler de oyunun ana karakterlerinin benzerleri. Bu buluş, oyunun teker teker bireylerle ilgili olmadığını, onun yerine sistemde var olan belli bir sosyo-ekonomik durumu canlandırıldığını ortaya koyuyor. Karakterlerin deneyimleri, ataerkil kapitalizm içindeki egemen üretim biçimleri tarafından belirleniyor. Karakterlerin birincil teatral eylemi çalışmak. Oyunun finali ofisteki işin her zaman olduğu gibi devam edeceğini ve bu üretim biçiminin yarattığı hiçbir acı sonucun sistemin yapısını bozamayacağını söylüyor.

Gerlind Reinshagen, Batı Almanya'nın en bilinen kadın oyun yazarı. Oyunlarının çoğu büyük devlet tiyatroları tarafından sahnelendi ve öncü çağdaş yönetmenler tarafından yönetildi. Oyunları, Nazi döneminde yetişmiş Alman kadınlarının deneyimlerini ve tutumlarını temsil ediyor. Friederike Roth, oyunları savaş sonrası Almanyasında yetişmiş kadınların yaşamlarını sergileyen daha genç bir oyun yazarı. En ünlü oyununun başlığı, *Ritt auf die Wartburg* [Wartburg'a Seyahat, 1981], Wartburg şatosunun bulunduğu tepeye yapılan yolculuğu anlatıyor. Oyunda küçük bir grup Batı Almanyalı kadın, tatillerini Doğu Almanya'da geçirmeye karar veriyor. Kapitalist Batı Almanya ve komünist Doğu Almanya arasında keşfettikleri zıtlıklar oyunun mizah unsuru oluyor. Bu politik farklılıklar kuaför ya da dans salonu gibi kadın mekânlarında gösteriliyor (Doğu Almanya erkekleriyle de bu dans salonunda karşılaşıyorlar). Seks nesneleri olma ve erkeklerle cinsel ilişkiler gibi feminist meseleler bölünmüş

Alman toplumundaki zıt ekonomik ve politik yapılar içinde tanımlanıyor.

Simone Benmussa tarafından yazılan Fransızca oyun *La Vie singul  rie d'Albert Nobbs* (Albert Nobbs'un Yalnız Hayatı, 1977) kıyafet değiştirmenin materyalist bir analizini sunuyor. Albert Nobbs, hayatını daha iyi maaş almak için erkek olarak geçirmiş bir on dokuzuncu yüzyıl kadını. Albert, herkesi erkek olduğuna ikna edip, garson olarak bir otelde çalışmaya başlıyor. Kadın bir garsonun elde edebileceğinden daha fazla g    ve daha çok para kazandığı bir konuma sahip oluyor. Sonra, hayatını erkek gibi yaşamış başka bir kadınla karşılaşıyor. Kadın Albert'a evlenerek mutluluğu bulduğunu; evini, ev işlerini ve dostluğunu paylaştığı bir kadınla mutlu olduğunu söylüyor. Albert böyle bir evliliğin ve evini bir kadınla paylaşmanın hayalini kurmaya başlıyor. Bu evliliğin sağlayabileceği arkadaşlığı arzulasa da sekse ya da romantik aşka ilgi duymuyor; öncelikle böyle bir birlikteliğin sağlayacağı ekonomik kazanç ve ev içi emek paylaşımı ile ilgileniyor. Albert parasıyla ve paranın ona alabilecekleriyle ilgilenen garson kadınlardan birine kur yapmaya başlıyor. Albert'ın maddi açıdan tutucu olduğunu ve cinsel açıdan çekimser olduğunu anlayınca (Albert garsona gerçek cinsiyetini açıkla-mıyor) garson onu terk ediyor. Albert parasını biriktirerek ve küçük paketler halinde odasında saklayarak hayatının geri kalanını yalnız geçiriyor. Oyunun sonuna doğru ayakkabı boyarken donarak ölüyor.

Toplumsal cinsiyet Albert'ın kadın kılığına girmesi ve bir kadınla flört etmesi, dolayısıyla sürekli ön plana çıkarılsa da materyalist bakış açısı durumun ekonomisine dair ilgimizi canlı tutuyor. Sınıf meseleleriyle, Albert ve "kadın" garsonlar arasındaki ilişkilerdeki eril toplumsal cinsiyet ayrıcalıkları birleşiyor. Toplumsal cinsiyet, paraya olan erişimi belirleyen sosyo-ekonomik bir rol olarak karşımıza çıkıyor. "Kılık değiştirme" yükselmeyi arzulayan kadınlar için ekonomik bir gereklilik, ama toplumsal cinsiyetlerinin kurguları onları kişisel yaşamlarında tatmine ulaşmaktan alıkoyuyor. Sahnelerin çoğu otelde geçiyor. Albert'ın i  yaşamı çalışırken gelişiyor; karakterin iç dinamikleri emek koşulları içine yerleştiriliyor.

İtalyan materyalist feminizmi Franca Rame ve kocası Dario Fo tarafından yazılan *Kadın Oyunları* başlıklı bir dizi tek kişilik kadın oyunuyla temsil edilebilir.¹ Bu monologların bazılarında mizah, ev işi ve mesleğinin çifte sorumlulukları altında patlamak üzere olan bir kadının çılgın hızına dayanıyor. *Uyanış* bir fabrikada çalışan, bir bebeği ve uyuyan bir kocası olan bir kadının sunduğu monolog. İşe gitmek için otobüse yetişmesi gerekiyor ama önce bebeği kreş için hazırlaması lazım, bir yandan da delirmişçesine anahtarlarını arıyor. Anahtarları ararken önceki akşam yaptıklarını hatırlamaya çalışıyor. Geriye doğru düşünürken, kocasıyla yaptığı bir tartışmada geçen, işçilerin sömürülmesine ilişkin tanıdık solcu argümanları, ama bu sefer feminist bir tutumla, anlatıyor: “Dinle Luigi, dedim, kimse sana seyahat zamanının için ödeme yapmıyor diye çıldırıyorsun, peki ya ben? Bana evdeki her türlü çalışmam ve köleliğim karşılığında ödeme yapılıyor mu? Hayır, yapılmıyor. Ve inan bana, burada yaptığım her şey çokulusluluk için, evet evet!” Ücretlendirilmeyen ev işi sorununu, erkek işçinin yeniden üretimini de ekleyerek telaffuz ediyor: “Sizi onarıyoruz, canlandırıyoruz sizi doğuruyoruz! Bedavaya!” Bu arada, kocası uyumaya devam ederken kadın da bebeği yıkamaya ve anahtarlarını aramaya devam ediyor. Onu kendisini sömürdüğü için nasıl azarladığını anlattıktan sonra, ironik bir dille nasıl “erkek” bir Marksist cevap verdiğini anlatıyor: “Gerçek bir Özeleştirici verdi ve bunu yaparken o kadar iyiydi ki, beni ağlattı.” Görünen o ki özeleştirici boş zaman alışkanlıklarını değiştirmemiş, çünkü karısı çalışırken uyumaya devam ediyor. Oyun evli Marksistler arasındaki özel-politik ilişkiler meselesini, kadının ev içi alanda sömürülmesini vurgulayarak sorunsallaştırıyor. Bu durum, kadın Marksist-feminist bir bakış açısına sahip ol-

¹ Bütün alıntılar, Olwen Wynmark tarafından uyarlanan, Margaret Kunze ve Stuart Hood tarafından çevrilen Dario Fo ve Franca Rame, *Kadın Oyunları: Tek Kişilik Oyunlar*’dan yapıldı (Londra: Pluto Press, 1981). Başka bir versiyonu Estelle Parsons tarafından *Orgasmo Adulto Escapes From the Zoo* [Orgasmo Adulto Hayvanat Bahçesinden Kaçıyor] adıyla uyarlandı, çevrildi ve oynandı; basılmadı ama *Women and Performance*, c. 2, no. 11 (1984), s. 49-62’de yayımlanan Parsons’la yapılmış bir görüşmede tartışıldı.

duğunda ama kocası olmadığında, evlilikle ilgili sorunlar yaratıyor. Ancak Marksist-feminist eleştiri temel olarak evlilik sorunlarının kocanın ve eşin her ikisinin ücretlendirilmeyen emeğinden kâr eden şirketten kaynaklandığını belirtiyor.

Hepimizin Öyküsü Aynı monoloğunda Rame, kadının cinsel sorumluluk ve kürtaj bağlamında sömürülmesini sahneliyor. Kadın, minik sevişme anını oynuyor; arada bir de durup erkeğe kendisinin korunmak için bir şey kullanmadığını hatırlatıyor. Erkek, kadına rağmen kendi orgazmına doğru ilerleyerek devam ediyor. Partneri yine solcu bir erkek. Ona şöyle diyor: "Büyük radikal militan olacaksın bir de... Sen nesin biliyor musun? Büyük radikal bir çük. Evet, ve işte bu, senin gerçek yoldaşın ... çükün! Asıl Katolik, Emperyalist, Plutokratik, Masonik baskı altında kalan o! Bu tam da gerici emperyalist dinci kapitalist kralcı kukla olan biri!" Cinsel partneri tarafından sömürülmüşken, bir de üstüne hamile kalıp kürtaj yetkisi olan erkek doktorlar tarafından da sömürülüyor. Kürtaj karşıtı doktorların bu duruşu kamu kliniklerinde ucuz kürtaj hizmeti verilmesini engellemek için sahiplendiğini, böylelikle aynı işi özel hastanelerde gizlice yapıp büyük paralar almalarının önünün açıldığını anlıyor.

Rame, erkeklerin cinsel sorumsuzluğunu, kadınların sömürülmesi olarak gösteriyor ve işçilerin kapitalizm tarafından sömürülmesine denk tutuyor. Mizah, erkek solcunun cinsel, kişisel bir sömürü ve ekonomik durum arasındaki bağlantıyı algılamadaki yetersizliğinde yatıyor. Kadın ev içi alanda devrimci özne olurken işçi uluslararası alanda oluyor. Erkek solcu, yatakta ve evde bir mülk sahibi gibi hareket ederek, ev içi sahnede sömürü ve egemenliğin koşullarını yeniden ürettiğinin farkında değil. Davranışının nedeni toplumsal cinsiyetten ziyade egemen ekonomik pratiklerle girişilen bu bilinçsiz danışıklı dövüş. Rame'nin Marksist feminist metinlerinde böyle bir ataerki kavramı yok; onun yerine erkek toplumsal cinsiyetine bahsedilen ayrıcalıklar, kapitalist üretim biçimlerinin ve sınıf ayrıcalığının özel, ev içi alandaki uzantısı olarak görülür. Kadınlar, sömürülen bir sınıf içinde sömürülen bir sınıf olarak ortaya çıkar. Marksist düşüncenin terimleri kadınların koşullarını tanımlamak için kulla-

nılır ve bu terimlerle solcu erkeklere küfürler yağdırılır. Bu oyunlar, erkek Marksistler tarafındaki bir anlayış sorununu gözler önüne serse de nihai eleştiri olarak tasarlanmaz. Daha ziyade, izleyiciler arasındaki erkekleri ve kadınları eğitmeyi hedefleyen sosyalist gerçekçilik geleneği içine yerleşirler.

Oyun yazarlarının aksine materyalist feminist tiyatro grupları üzerine yapılan çalışmalar, konuyla ilgili en iyi belgelenmiş çalışmaların yayımlandığı yer olan Britanya'da yoğunlaşmış. Michelene Wandor, *Understudies: Theatre and Sexual Politics* adlı kitabında uluslararası anlamda en bilinen Britanya gruplarının gelişimini ve bunların siyasi düşünce ve eylemle ilişkilerini tanımlıyor. Catherine Itzin, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968* adlı kitabında solcu gruplarda feminist düşüncenin yükselişini kapsamlı bir biçimde anlatıyor. Son olarak, materyalist feministlerin tiyatro pratiklerinden, Marksist ve feminist tiyatronun öğelerini birleştiren bir oyunculuk tarzına dönük araştırmalardan kısaca bahsetmek istiyorum.

Bir söyleşide, Monstrous Regiment'ın kurucularından Gillian Hanna, feminist oyunlar sahnelemekle Brechtyen oyunculuk geleneği arasındaki olası bağlantıyı araştırıyor. Hanna söze şu politik noktadan başlıyor; "sosyalizm ve feminizm arasındaki diyalektik ilişkiyi derhal ortaya çıkarmak gerekiyor; ikisinin ayrılamaz olduğunu, feminizm olmadan sosyalist bir devrim, sosyalizm olmadan da feminist bir devrim olmayacağını göstermek için."² Hanna materyalist feminist duruşuyla, vurguyu Marksist anlamda fabrika merkezli üretimden, "erkekler ve kadınlar arasında çatışma noktasında meydana gelen maddi değişime" kaydırıyor. Hanna bu politik anı sahnede tanımlama yolunun Stanislavski'nin Yöntem'ini Brecht'in epik tarzı ile birleştirmek olduğuna inanıyor. Yöntem, erkekler ve kadınlar arasındaki kişisel çatışmanın içsel, duygusal ve psikolojik dinamiklerini tanımlamak için kullanılabilir; Brecht'in Epik oyunculuk-teknigi ise içsel durumların toplumsal önemini ortaya koymak için kullanılabilir. Hanna'ya göre özellikle de Brechtyen teknik,

² Gillian Hanna, "Feminism and Theatre", *Theatre Papers*, 2. dizi, no. 8, Dartington, Devon: Dartington College, 1978, s. 3.

kadın-erkek ilişkilerinin toplumsal önemini seyirciye gösterecektir. Oyunculuk tekniklerinin bu birleşimi özel ve politik olanın feminist birleşimini yansıtacaktır.

Bu proje Wittig ve Zeig tarafından keşfedilen feminist oyunculuk tekniğiyle nasıl kıyaslanabilir? Zeig-Wittig projesinin amacı, sahnede “kadın” bedeninin sunumuyla ilgili toplumsal cinsiyet kavramlarını kırmak iken, Hanna’nın projesinin amacı, kadın-erkek ilişkilerindeki maddi değişimi sunmaktır. Yukarıda tartışılan materyalist-feminist oyunlar gibi, Hanna’nın tarzı da teatral vurguyu kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiye ve değişimin gerekliliğine yapıyor. Radikal feminist oyunlar ve oyunculuk teknikleri tam tersine sadece kadınlara ve onların kendi içlerindeki ilişkilere yöneliyor. Sonuç olarak, materyalist-feminist prodüksiyonlar lezbiyen bir ilişkiyi nadiren konu alırken, radikal feminist olanlar heteroseksüel ilişkilere çok az ilgi gösteriyor. Dahası, materyalist-feminist tiyatro pratiği, erkeklerin ve kadınların birlikte olduğu bir izleyici kitlesi hedefliyor. Hanna, *Monstrous Regiment*’ın “kulüplerde, cemiyet salonlarında, şehir salonlarında oynayarak” yeni bir izleyici aradığını belirtiyor. Radikal feminist gruplar kadın izleyici arıyorlar; kadın hapsedanelerinde, kadınların politik toplantılarında oynuyor ya da her oyunda sadece kadınlara açık geceler düzenliyorlar.

Radikal feminist ve materyalist feminist görüşler arasında önemli farklılıklar olmasına rağmen, her ikisi de oyun yazarlığı ve tiyatro üretimi için uygulanabilir bir gelenek yarattı. Bu duruşlar arasındaki etkileşim, bir farklılıklar diyalogu yaratarak ve feminist eleştiriye genişleterek, feminist hareketi ve feminist tiyatro pratiğini zenginleştirmiştir. Onların düşüncelerinin ve pratiklerinin etkisi, Avrupa ve Kuzey Amerika’daki yazarları ve grupları da kapsayan uluslararası bir feminist tiyatro geleneği anlayışını beslemeye başlamıştır. Bu iki duruş da feminist tiyatronun oluşumu ve gelişiminde ufuklar açmıştır. 1970’lerin sonlarında ise, feminist düşünce ve pratiği radikal bir biçimde değiştiren, hareketin kendi iç gelişimindeki feminist bakış açısının yenilenmesini sağlayan bir görüş ortaya çıkmıştır: renkli kadınların görüşü.

6 RENKLİ KADINLAR VE TİYATRO

Renkli kadınların duruşlarını ve projelerini anlatan bu bölüm beyaz bir yazar tarafından kaleme alındığı için, buradaki söylem, söz konusu duruşu şekillendiren deneyimlere zorunlu bir mesafe taşıyor. Bu mesafe nesnel bir mesafe değil; ama ırk ve sınıf ayrıcalığının bakış açısının yansımalarını taşıyor. Beyaz yazar, ırk baskısı deneyimiyle ya da etnik topluluğun bakış açısıyla yazamaz; bu nedenle de böyle bir topluluğun iç yapısını ya da egemen beyaz kültürle karşı karşıya gelme duygusunu göz ardı etmek zorundadır. Dahası, bu mesafe feminizm ve tiyatro incelemesinde araştırma ve eleştiri açısından ciddi sorunlar oluşturur. Etnik feminist tiyatro pratiğine ve yazınına dair malzemelerin çoğuna ulaşmak zordur, ki bu malzemeler projenin alternatif doğasını yansıtır. Söz konusu kumpanyalar görece yoksuldur ve çoğunlukla kısa ömürlüdür; eleştirmenin, onların prodüksiyonlarına, basın bildirimlerine ve (genelde küçük basın organlarında yayımlanan) eleştiri yazılarına ulaşması ya da bu alandaki oyuncularla görüşmesi gerekir. Beyaz yazarın etnik topluluğa mesafesi bu tip bağlantıların ve araştırma fırsatlarının ciddi yokluğuna neden olur. Kitabın bu bölümündeki tüm verileri etkileyen bu mesafe, bölümün çerçevesinin siyah kadınların ve Chicanaların¹ eserlerinden oluşan ABD'den örneklerle sınırlandırılmasına neden olmuştur.

Egemen beyaz kültür dahilinde çalışan eleştirmenler, renkli kadınların teatral eserlerine ulaşmak istediklerinde, en rahat siyah kadınların eserlerine ulaşmışlardır. Beyaz eleştirmen, tanınmış yayınlardan yorumlar ve eleştiri yazıları edinebilir. Ancak, bu araştırma yöntemi, eleştirmeni önce-

Chicana ve Chicano, Meksika kökenli Amerikalılara verilen addır. Chicana kadınlar için, Chicano ise erkekler için kullanılır. [—çev. notu]

likle geleneksel tiyatro içinde üretilen çalışmaları yorumlamaya yönlendirir; bu bölümde ele alınan bakış açılarından biri budur. Siyah feminist tiyatro gruplarının herhangi bir kaydı yokmuş gibi görünse de, böyle bir izlenim olsa olsa beyaz eleştirmenin durumunu yansıtıyor olabilir. Tiyatrodaki Chicanalara dair kayıtlar ve eleştirel bakış, Yvonne Yarbro-Bejarano'nun çeşitli kaynaklarda yayımlanan çalışmaları sayesinde ulaşılabilir durumda.² Diğer azınlık kadınların tiyatro yazma tarzlarını ya da sanat pratiklerini etkileyen kendi tarihleri, gelenekleri ve deneyimleri var; özellikle de Asya-Amerikalı tiyatroda çalışan kadınların ve Yerli Amerikalı hikâye anlatıcılarının. Umarım ileride feminist eleştirmenler ve tarihçiler bu alanlarda da çalışma yaparlar. Her ne kadar bu bölüm sadece kendi konusuyla sınırlı olsa da, feminizm ve tiyatronun kesişmesiyle ilgili hiçbir kitap, renkli kadınların durumunu temsil etme girişiminde bulunmadan, konuyu nispeten tam bir şekilde gözden geçirmeyi düşünemez. Bu amaçla, okuyucuya bir kere daha, bu malzemenin sadece kadınların konumunun belli başlı parametrelerini betimlemek ve bunların iki belirli etnik topluluk içinde metinlere ve pratiklere nasıl uygulandığını ortaya koymak olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Renkli kadınlar ve onların eserleri nasıl geleneksel olarak gettolaştırılıyorsa, onların duruşlarını diğer feminist duruşlardan ayırmak da onları ve eserlerini gettolaştırıyor. İdeal olarak, bu kadınların çalışmaları diğerlerinkilerle birlikte "renk-körü" konular etrafında toplanmalıydı. Aynısı lezbiyen kadınlara yönelik yaklaşım için de söylenebilir. Ama renkli kadınlar, hareket içindeki varsayımsal ses ve bakış homojenliğine de karşı çıkarak, kendi konumlarını feminizmin ayrı bir sorunu olarak tanımlamışlardır. "Renkli kadınlar" terimi

² Bu bölümde bahsedilen makalelerine ek olarak bkz.: Yvonne Yarbro-Bejarano, "The Image of the Chicana in Teatro", *Gathering Ground: New Writing and Art by Northwest Women of Color* içinde, J. Cochran, J. T. Stewart ve M. Tsutakawa (ed.), Seattle: Seal Press, 1984 ve "Chicanas Experience in Collective Theatre", *Women and Performance*, no. 2.2, 1985.

terminolojiye, feminist hareket içinde hem bir zayıflığı hem de bir gücü temsilen 1970'lerin son yıllarında girdi. Zayıflığın nedeni, hareketin beyazların hâkimiyetindeki bileşimi ve bu durumun zorunlu kıldığı etnik baskı meselelerine gösterilen görece duyarsızlık. Gücü ise belki de daha önce her biri sadece kendi etnik topluluğu için çalışmış renkli kadınların oluşturduğu bir koalisyonun yaratılmasında yatıyor.

Renkli kadınların duruşunda, materyalist feminizmin ve radikal feminizmin görüşleri birleşiyor. Etnik toplulukları hem renk hem de sınıf meseleleri tarafından sarmalanan renkli kadınlar için, sınıfın materyalist eleştirisi merkezi öneme sahip. Kapitalizmin hükmündeki sınıfların hiyerarşik doğasını anlamak, ırkçılığın baskıcı doğasını anlayabilmek için gerekli. Etnik kimlik, renkli insanları işgücünde artı değer rolüne düşürmek için kullanıldığında, ırk, serbest pazardaki sınıfla özdeş hale geliyor. Üstelik, belli etnik toplulukların belli üretim biçimleriyle eşleştirilmesi, renkli kadınların gettolaştırılma şeklini açıklıyor. Siyah kadınlar ve Chicanalar, emek piyasasının en düşük ücretli sektörlerinde (hizmet işleri, tekstil ve diğer imalat sanayi) çalışıyorlar; ekonomik değişikliklerden de en çok bu sektörler etkileniyor. Irk stereotipleri sınıf ayrıcalıklarını destekliyor; mesela siyah kadınlar ve Chicanalar kâhyalık, garsonluk ve tarım işçiliği gibi işlerle eşleştiriliyor. Renkli kadınların sınıfsal açıdan analiz edilmesi, beyaz feministin kendi konumu ile renkli kadının konumu arasındaki farkı kavramasına yardımcı olur. Renkli kadın toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf baskısının üçlü zinciriyle mücadele ederken, beyaz kadın, renginden kaynaklanan sınıf ayrıcalığından yararlanır.

Radikal feminist analiz, renkli kadınların hem egemen beyaz kültür hem de kendi etnik toplulukları içinde hapsedildikleri cinsel rollerin anlaşılmasına yardımcı olur. Pornografinin günümüzdeki feminist analizleri, egemen kültür içinde renkli kadınların cinselleştirilmiş imgelerindeki kölelik, tecavüz ve tahakküm vurgusunu ortaya çıkarıyor. Cinsel saldırı ve şiddet, bu kadınların pornografik görüntülerini izlerken beyaz erkeğin, beyaz kültürün etnik insanlara dayattığı sömürgeleştirme dinamiklerini tekrar ederek ürettiği

arzu üzerine inşa ediliyor. Kendi etnik toplulukları içinde renkli kadınlar çoğunlukla erkeklerinin cinsel malı olarak görülüyorlar. Bu, onların ev ve ev içi emekle özdeşleştirildiğini ya da destekçi rolüne çekildiğini gösterebilir: Erkek; lider, sözcü, sanatçı hatta politik örgütçü rolünü üstlenirken kadından takipçi, dinleyici ve genel yardımcı rollerini oynaması beklenir.³

Renkli kadınlar feminist hareketi öncelikle bir üst-orta sınıf beyaz kadın hareketi olarak tanımladılar. Hareketin, egemen toplumsal cinsiyet önyargılarını yok etmek için sayısız yayın, ürün ve ağ oluşturmalarına rağmen, ırkçı ve sınıf ayrımcı söylemi sıklıkla tekrar ettiğine vurgu yaptılar. Mesela, 1981'de Amerikan Tiyatro Birliği (American Theatre Association), kadınlar için ilk ulusal ön konferansı düzenledi. Konferansın başlığı "The New Girl Network" [Yeni Genç Kız Ağı] idi. Oturumlar sırasında pek çok siyah kadın, bu yeni ağın ataerkil sistemin beyaz standartlarını yinelediğine dikkat çekti. *Theater News*'da Elizabeth Hadley Freydborg, "Black Women and Feminism: One More Time (How Many More Times?)" adlı makalesinde programı şöyle anlattı: "Gruba bende tam olarak nasıl bir izlenim bıraktıklarını söyledim; ağın daha hiç kimse gelmeden önce oluşturulduğunu ve tamamlandığını düşündüğümü.... Bu grubun siyahları ve diğer geleneksel olarak görmezden gelinen grupları dışlama hatasını yinelemesini beklemiyordum, ama sanırım öyle oldu."⁴

Renkli kadınlar aynı zamanda çoğu bilinç-yükseltme (BY) grubunun öncelikle beyaz kadınlardan oluştuğuna ve ırkçılık ve sınıf önyargısıyla ilgili konulara pek ender değindiklerine dikkat çektiler. Bu nedenle, BY grupları tarafından feminist meseleler olarak nitelenen konulara dair bakış açısı sadece beyaz kadınların deneyimlerini yansıtıyor. Mesela,

³ Bu, kadınlar için aktivizmin hem egemen tarihte hem de Chicano tarihinde silikleştirilen tarihi rolünü inkâr etmek anlamına gelmez.

⁴ Elizabeth Hadley Freydborg, "Black Women and Feminism: One More Time (How Many More Times?)", *Theatre News*, Sonbahar 1981, s. 22.

bedeni cinsel sömürgeleştirmeden kurtarma meselesi renkli kadınların cinsel sömürgeleştirilmesiyle beyaz kadınlarındaki arasındaki fark göz önüne alınarak düşünölmüyor. Sanatta, beyaz kadın bedeni görüntöleri bol miktarda bulunurken renkli kadınlarındaki pek nadirdir. Ünlü nü resimler ve tiyatro “başyapıtlarındaki” cinselleştirilmiş kadın rolleri, çok ender renkli bir kadının görüntüsünü ya da karakterini sunar. Sanat, beyaz kadınların bedenlerini kötü temsil ederken, renkli kadınlarındaki genellikle görmezden gelir. Diğer yandan renkli kadınların cinselliği temsil edildiğinde, bu çoğunlukla bir sınıf önyargısını ele verir. Renkli kadın genelde zarif, üst-sınıf bir model, potansiyel bir evlilik partneri olarak sunulmaz, daha ziyade yasak bir cinsel arzusunun nesnesini temsil eder. Dahası, BY gruplarındaki beyaz kadınlar “kız kardeşlik” ya da kadın deneyimlerinin ortaklığı kavramlarını geliştirerek kendi deneyimlerine yoğunlaştıkları oranda, kendileri ve renkli kadınlar arasındaki farkı telaffuz etmekten ya da yetersiz iş ve işsizlik veya zorunlu sterilizasyon gibi işçi sınıfı kadınları için önemli konulara değinmekten kaçındılar. Aslında bu kadınların beyaz kadınların rolüne dair geliştirdikleri eleştiriden kaçtılar ve renkli kadınların beyaz feministlerin sınıfsal ayrıcalıklarına duydukları öfkeyle ilgilenmediler. Audre Lorde “The Uses of Anger: Women Responding to Racism” adlı makalesinde beyaz feministler ve renkli kadınlar arasındaki zorunlu alışverişi tanımladığı kadar öfkenin dile getirilmesinin böyle bir durumda oynayabileceği pozitif rolü tanımlıyor:

Kadınlar arasında ırkçılıkla ilgili herhangi bir tartışma, öfkenin tanınmasını ve kullanımını içermeli. Bu tartışma doğrudan ve yaratıcı olmalı çünkü çok can alıcı. Öfkelenmekten duyduğumuz korkunun bizi caydırmasına ya da baştan çıkartıp yatıştırmasına izin veremeyiz; çünkü asıl zor olan dürüstlüğü olduğu yerden gün yüzüne çıkartmaktır. Öfke, benzerler arasındaki çarpıtmanın kederidir, ve amacı da değişimdir... siyah kadınların ve beyaz kadınların birbirlerinin öfkeleriyle inkâr, hareketsizlik, sessizlik ya da suç olmaksızın, yüzleşmeleri aykırı ve üretken bir düşünce. Bu, benzerlerin, farklılığı sorgulamak ve tarihin farklılığımız etrafında yarattığı çarpıtmaları değiştirmek için ortak bir zeminde buluşmalarını ifade eder.

Büyük ölçüde beyazlardan oluşan geçmişteki BY grupları, genellikle erkeklerin dünyasında öfkenin nasıl ifade edileceği üzerinde durmuşlardır... Kadınlar arasındaki ırk, renk, yaş, sınıf ve cinsel kimlik gibi gerçek farklılıkları ortaya koymak için pek çaba harcanmamıştır.⁵

Beyaz kadınlara karşı güdülen bu öfke, siyah oyuncu Beah Richards tarafından Santa Cruz'daki ilk Ulusal Kadın Tiyatrosu Festivali'nde sergilenen tek kişilik bir oyunda canlandırıldı:

Ve siz,
Kadınlar,
Gören ve itiraz etmeyen.
Oysa sizin pembe köleliğiniz beni bağrına bastı.
Ve düşündüm ki, her nasılsa israf edilen kanım
Sizin üstünlüğünüzü artırdı.⁶

Feminist hareket, ırkçı önyargılarını kabul etti ve ırkçılık karşıtlığını ana ilkelerinden biri haline getirdi. Ms. dergisinin (ABD'de tanınmış bir feminist dergi) ilk sayısında bile ırkçılığın karşısında durmak feminizmin temel ilkeleri arasında sıralanmıştı. 70'lerin sonlarında, pek çok beyaz feminist ırkçılık konulu atölye çalışmalarına ve BY gruplarına katılmaya başladı ve bir grup feminist eleştirmen kadın edebiyatını ve sanatını konu alan her türlü tartışmada renkli kadınların eserlerine de yer vermeye başladı. Ancak ırkçılık meselesi hareket içinde merkezi görünmesine rağmen beyaz kadınlar tarafından yazılan feminist oyunların büyük kısmı sadece beyaz kadınların hayatlarını anlatmaya devam etti; birçok feminist tiyatro prodüksiyonu renk-körü ya da ırklar arası rol dağılımı yapmadı ve feminist tiyatro grupları farklı ırklardan izleyiciler oluşturmadı. Diğer yandan pek çok renkli kadın, kendi etnik topluluklarındaki kadınlar için yeni oyunlar yaratarak, kendi etnik arka planlarını yansıtan oyunculuk tek-

⁵ Audre Lorde, "The Uses of Anger: Women Responding to Racism", *Sister Outsider*, Trumansburg, NY: The Crossing, 1984, s. 128-30.

⁶ Beah E. Richards, *A Black Woman Speaks and Other Poems*, Los Angeles: Inner City Press, 1974, s. 32.

nikleri uygulayarak ve prodüksiyonları için kendi topluluklarından izleyici oluşturarak tiyatrodaki öne çıkmaya başladı.

SİYAH KADINLAR VE TİYATRO

ABD’de siyah kadınlar, renkli kadınlar hareketinde öncü ve önemli sözcülerden olmuşlardır. 1960’lardaki siyah bağımsızlık hareketi onlara zaten etnik bir bilinçlilik, politik örgütlenmeye bir aşinalık ve feminist eleştiriyle birleştirilebilecek bir protesto dili kazandırmıştı. Aslında, siyah özgürlük hareketinin bu kazanımları, bir bütün olarak feminist hareketin baskıyı ifade etmesine yardım etmiştir. Benzer şekilde yıllardır siyah kadın oyun yazarları tiyatrodaki ticari ve eleştirel başarı elde ediyorlar. 1956’da Alice Childress’in oyunu *Trouble in Mind* [Akıldaki Bela] sezonun en iyi off-Broadway⁷ oyunu olarak Obie ödülünü kazandı. 1959’da Lorraine Hansberry’nin *A Raisin in the Sun* [Güneşin Altında Bir Kuru Üzüm] New York Tiyatro Eleştirmenleri Çevresi’nin yılın en iyi oyunu ödülünü kazandı. 1964’te Adrienne Kennedy’nin *Funnyhouse of a Negro* [Bir Zencinin Eğlence Evi] adlı oyunu Obie Saygıdeğer Oyun ödülünü kazandı. 1970’te Ntozake Shange’nin *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf* [gökkuşağı yeterli olduğunda intihar etmeyi düşünen renkli kızlar için] adlı oyunu tıpkı Vinnette Carroll’ın *Don’t Bother Me, I Can’t Cope* [Beni Sıkma, Başa Çıkamayacağım] adlı oyununun 1972’de elde ettiği gibi Broadway’de çarpıcı bir ticari başarı yakaladı. Diğer başarılı siyah kadın oyun yazarları olarak Sonia Sanchez, J. E. Franklin, Elaine Jackson ve Martie Charles’tan da bahsetmek gerekir. Bu kadınların oyunlarının çoğu siyah kadınların deneyimlerini merkeze alıyor ve bir kısmı, siyah kadınların tiyatrodaki konumlarına ışık tutuyor.

Alice Childress, iki oyununda da, *Florence* (1949) ve *Trouble in Mind*, siyah oyuncunun mesleğinde maruz kaldığı baskıyı anlatıyor. Kendi adını taşıyan oyunda Florence hiç

⁷ New York’ta Broadway’in dışında yer alan, küçük bütçeli tiyatroların bulunduğu bölge. [—çev. notu]

görünmüyor ama annesi hangi mesleki fırsatlara ulaşabileceğini anlatıyor: Kendisine bir hizmetçi rolünün verildiği bir Broadway oyunu ve siyah seyirciye hitap eden bir film. Başka bir deyişle oyuncu Florence, tiyatro oyununda, siyah benzerinin toplumda genelde edildiği rolün aynısına –bir hizmetçi rolü– layık görülüyor. Buna ek olarak, tiyatrodaki rolü, hizmetçinin de mustarip olduğu aynı sınıfsal önyargıyı yansıtıyor: Rol, göreceli görünmezliği garanti eden ve az bir mali kazanç getiren oldukça marjinal bir rol. Florence'ın diğer iş seçeneği ise egemen kültürden ayrıştırılması, gettolaştırılması anlamına geliyor: Tamamı siyahlardan oluşan prodüksiyonlarda birkaç iş bulabilir. Oyun boyunca Florence, siyah rolleri içeren metinlerin azlığının ve en önemli rolleri beyazlara yakıştıran rol dağılımı pratiklerinin yarattığı durum sonucunda işsiz ve paraya muhtaç biri olarak canlandırılıyor. *Trouble in Mind* ise siyah bir oyuncu ile ırkçı tavırları olan yönetmeni arasındaki mücadeleyi anlatıyor. Oyunun özgün versiyonunda oyuncu, sonunda tüm kadroyu kendi davası etrafında toplayıp bir yürüyüşe liderlik ediyor. Oyun, siyah politik bilinçliliğin ve protestonun tiyatro kurumuna uygulanabileceği fikrini veriyor. Aynı zamanda, öfkenin ifade edilmesinin benzerler içinde oynayabileceği olumlu rolü de dile getiriyor; oyuncunun başarılı bir şekilde rol arkadaşlarının desteğini kazanması gibi.

Adrienne Kennedy'nin *A Movie Star Has to Star in Black and White* [Bir Film Yıldızı Siyah Beyaz Parlamalı, 1976] adlı oyununda ana tiplere siyah bir oyun yazarı olan Clara'dır. Clara'nın yaratıcı imgelemi kendi hayatından karakterleri ve sahneleri Hollywood filmlerinden sahnelerle birleştiriyor. Hayatındaki karakterler siyah ve film yıldızları beyaz; oyun ismindeki söz oyunu buradan geliyor. Siyah-beyaz oyun, Bette Davis ve Paul Henreid ya da Montgomery Clift ve Shelley Winters gibi büyüleyici film yıldızlarının sahnelerini biçare siyah karakterlerin sahneleriyle birleştiriyor. Bazen film yıldızları kendi filmlerinin bildik diyaloglarıyla konuşuyor, bazen de Clara'nın hikâyesini anlatıyorlar. Hollywood filmlerinin yüksek melodramı Clara'nın aile üyelerine karşı hissettiği güçlü duyguları ifade ediyor, ama bu eşleştirme aynı zamanda bu tip duyguların, Hollywood gibi beyaz bir imgelem endüstrisi

tarafından kültürel olarak asimile edilmesinin hicvini yapıyor. Oyun, mevcut kültür içinde siyah oyuncuların ve siyah öykülerin yokluğunun, siyah oyun yazarının kendi hayatına dair öyküler oluşturmamasını nasıl etkilediğini gösteriyor. *The Owl Answers*'da [Baykuş Cevap Veriyor] Kennedy, siyah bir oyun yazarı ile tiyatro geleneğinin tarihi arasındaki çatışmaya değinerek bu deneyimi genişletti. Oyun yazarı Londra'ya seyahate gider, sanatının tarihi anıtlarını göreceği için heyecanlıdır. Ama bu geçmişin ona ebeveynlik yapmadığını keşfeder, zira tarihsel karakterler kendi siyah ebeveynlerinin imgeleriyle çelişmektedir. Her iki oyun da, egemen kültürün beyaz sembollerini ve karakterlerini, sadece bu dünya ile kişisel deneyimlerinin dünyası arasındaki çelişkileri keşfetmek için özümseyen siyah oyun yazarının kendi iç çelişkilerini gösteriyor. Kennedy'nin oyunlarında ırkçı baskının dünyası içsel, ama marjinalite, görünmezlik ve asimilasyon meseleleri aynıdır. Kennedy'nin oyunları açıkça feminist olmamasına rağmen, temel kadın karakterleri ırkçılığın etkilerini kadın konusu üzerinden ortaya koyuyorlar.

Kennedy'nin oyunları tiyatrodaki siyah kadın ve beyaz gelenek ilişkisini oyunlaştırıyor. Tiyatro kurumu renk-kör ve ırklar arası rol dağılımını pek ender gerçekleştirdiği için, siyah oyuncunun klasik kadın rollerini oynamak konusunda çok az umudu vardır. Bununla beraber, bazı siyah oyuncular Shakespeare rollerini başarıyla oynamışlardır. On dokuzuncu yüzyılda bile Henrietta Vinton Davis Shakespeare'in oyun parçalarından oluşan tek kişilik bir gösteriyle turneye çıkmıştı. Gösterisi önemli olmasına ve ticari başarı elde etmesine rağmen, Davis her zaman yalnız sahneye çıktı ve asla bir Shakespeare kumpanyasının parçası olamadı. Yirminci yüzyılda pek çok yönetmen ve kumpanya farklı ırkları içeren rol dağılımlarıyla Shakespeare prodüksiyonları sergiledi: Jane White, Ruby Dee ve Beah Richards ünlü Shakespeare karakterleri yarattılar. *Shakespeare in Sable* (Siyahlara Bürünmüş Shakespeare) adlı kitapta Erroll Hill bu pratiğin tarihini araştırır.

Bu olumlu bir pratik olmasına rağmen, çoğunlukla, siyah oyuncunun ünlü rolleri oynayabilmek için siyah kültüre

ait tüm izleri silmesi gerektiğini de gösteriyor: Oyuncu beyaz kültürün kadınları gibi yürümeyi, konuşmayı ve görünmeyi öğrenmeli. Birinci Ulusal Kadın Tiyatrosu Festivali'nde (Santa Cruz, California, 1983), pek çok Shakespeare prodüksiyonunda yer almış bir oyuncu olan Beah Richards, oyunculuk seçmelerinde kullanılan ama kendisinin kullanmasına hiçbir zaman izin verilmeyen bir sahne parçasını icra etti –siyah ağzının ritim ve tonlamasıyla ve siyahlara özgü jest ve hareketlerle icra edilen bir Shakespeare monoloğu. Richards, monoloğun kendinde var olan dramatik vurguları kendi etnik kültürel tarzında, geleneğin siyah bir kadının sesini, beden dilini ve bunlarla beraber giyim tarzını, makyajını, kemik yapısını ve saç şeklini baskı altına almasına dikkat çekerek sergiliyor. Seyirci aynı zamanda beyaz oyuncular için tasarlanan ışıklandırmanın, kostümlerin ve hareketlerin siyah oyuncu üzerinde yarattığı etkiyi düşünmeye de sevk ediliyor. Kolektif bir monologlar kolajı olan *Narratives: A Dramatic Event*'teki [Anlatılar: Dramatik Bir Olay] bölümlerden biri, siyah bir oyuncunun iş başvurusu resimleri için saçlarını düzleştirmeye duyduğu ihtiyacı anlatıyor:

Düzleştiren ütü, sado-mazoşist insan icadı
engizisyon odasından kurtarılmış
Ve yeni dünyada yeni bir amaç verilmiş.
Onu istediğim için
benim acı çekmemi isteyecek
ne vardı ki?
Her yağmurlu, karlı, sıcak ya da nemli günde
inzivaya çekilen bir insan haline getirdi beni.
Kafa derisinde en ufak tere yol açan
her türlü faaliyetten uzaklaştım.
Hepsinden öte seksten uzaklaştım.
Güzellik uzmanım bana bir kürdan verdi
ve hiçbir horozun şiddetli bir değişime değmeyeceğini söyledi.
Düz saçın üstünlüğünden kurtulmak için mücadele ettim.⁸

⁸ *Narratives: A Dramatic Event*, New York: Kitchen Table Women of Color Press, 1983.

Belki de egemen tiyatro prodüksiyonlarındaki bu unsurlar siyah oyuncu tarafından icra edilen tek kişilik gösterilerin yükselişinde etkili olmuştur. Bu bağlam içinde oyuncu, prodüksiyonun tüm unsurlarını kendi görüntüsüne ve deneyimine uyacak şekilde tasarlayabilir. Bu gösteriler, hem şiir, kısa hikâye ve diyalog parçaları gibi diğer yazarlardan yapılmış seçkilerden hem de genelde oyuncu tarafından yazılmış özgün metinlerden oluşuyor. Bu biçim, aynı zamanda, oyunculuğu ve hikâye anlatıcılığını birleştirirken siyah kültürdeki sözlü geleneğe de vurgu yapıyor. Tarzana Beverly, Beah Richards ve Whoopi Goldberg bu sanat türünde yakın zamanda başarılı olmuş kadınlardan bazıları. 1984'te Goldberg böyle bir gösteriyi Broadway'e taşıyan ilk siyah kadın oldu. Goldberg uyuşturucu bağımlısı bir erkekten on iki yaşında bir Los Angeles Vadisi kızına kadar altı farklı karakter yarattı. Siyah kadınların feminist tiyatro grubu yaratmak gibi bir düşünceleri olmamasına rağmen bu sanat türünü feminist ve etnik malzeme içeren prodüksiyonlara uyarladılar. Siyah oyuncuların prodüksiyonlarında teatral monoloğun merkezi bir yere sahip olması, aynı zamanda siyah oyun yazarlarının metinlerini de etkiledi: Mesela Ntozake Shange'nin *for colored girls* oyunu aslında bir monologlar kolajıdır.

Siyah kadınlar oyun yazarı ve oyuncu olarak farklı bir yer edinmiş olsalar da, ancak birkaç siyah kadının yönetmen olarak çalışma imkânı olmuştur. Aslında tüm kadınlar yönetmen olma konusunda, bu pozisyonla özdeşleştirilen yönetim gücü yüzünden ciddi zorluklarla karşılaşılıyor. Yönetmen (çoğunlukla erkek ağırlıklı) oyuncularından ve (hemen her zaman erkek) tasarımcılardan sorumludur. Genelde kadın bir yönetmen bu gücü uygulamanın yolunu geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini yıkmadan keşfetmelidir. Kadın yönetmenler, erkeklere özgü olduğu düşünülen bazı davranışların, kadınlar söz konusu olduğunda saldırgan ve çirkin olarak değerlendirildiğini belirtiyorlar. Bazıları görevlerini yerine getirirken anaç bir tavır takınıyorlar.⁹ Renkli kadınlara göre böyle

⁹ Clare Venables, "The Woman Director in the Theatre", *Theatre Quarterly*, Yaz 1980.

yönetici güçlerin olduğu varsayımı, toplumsal cinsiyet rollerini, sınıfsal ve ırksal farklılıkları hiçe sayıyor. Bu engelle rağmen birkaç siyah kadın bu meslekte başarıya ulaştı. Drama Eleştirmenleri Çevresi'nin dikkat çeken yönetmen ödülünü 1974'te alan Vinnette Carroll profesyonel bir yönetmen; Ellen Stewart ise kendini bir yönetmen ve kendi tiyatrosunun, La Mama'nın, kurucusu olarak öne çıkardı. Stewart "renkli" insanların New York'ta okula gidebileceklerini duyduğu için oraya göç etmiş, ama tasarım okuluna gitmek yerine 1961'de kendi tiyatrosunu kurmuş. Bir bodrum katında çalışmaya başlayan Stewart'ın kumpanyası ciddi bir destek olmadan ve fon almadan New York'ta ayakta kalma mücadelesi vermiş. Stewart Avrupa'da daha çok dikkat çektiğini keşfedince La Mama'yı 1965'te Paris'te açmış. Kumpanya Jean Claude Van Itallie gibi daha sonraları tiyatro tarihinde yerini alacak olan oyun yazarlarının yeni oyunlarını sergileyerek şöhret basamaklarını tırmanmaya başlamış. Bugün Stewart'ın tiyatrosu ABD'deki en etkili karşı-tiyatro gruplarından biridir. Ama ne Stewart siyah bir yönetmen olarak tanınmakta ne de tiyatrosu siyah oyunlarla ya da siyah feminist oyunlarla ilintilendirilmektedir. Stewart ABD'de ulusal bir şöhret yakalamış olan ve "renk körü" bir kariyere sahip ender sayıda siyah kadın yönetmenden ve tiyatro kurucusundan biridir.

Bu alanda daha kapsamlı araştırma yapmayı arzu eden okuyucular için siyah kadın oyun yazarlarıyla ilgili malzeme vardır. Ayrıca, ABD'de siyah tiyatrosunun tarihine dair bazı kitaplar da var. Siyah kadın oyun yazarlarının az sayıdaki feminist çalışmasının dışında tiyatrodaki feminizm ve siyah kadınlara dair yayımlanmış çok az bilgi mevcut. Pek çok siyah kadın tiyatrodaki siyahların meselelerine dair çalışma yapıyor, ama yalnızca birkaç tanesi bu meselelere feminizmin bakış açısından bakıyor. Bell Hooks'un *From Margin to Center*'i [Çeperden Merkeze] gibi yeni kitaplar siyah kadının feminizmdeki yerini beyaz kadınınkıyla karşılaştırarak anlatıyor. Hooks'un renkli kadınlar ile kendi topluluklarındaki erkekler arasındaki ilişki üzerine yazdığı bölüm, siyah kadınların etnik tiyatroya yoğunlaşmasının ve siyah bir feminist tiyatro hareketi olmayışının nedenlerini açıklayabilir.

CHICANALAR

“Chicana”, “Chicano” teriminin dişil hali. Chicano, ABD’de yaşayan Meksika kökenli kişi olarak tanımlanabilir. “Chicano”, 1960’ların ortasındaki Chicano hareketi tarafından kullanılan, ideolojik ve politik bir kendini tanımlama terimidir. Bu terim, ülkede yaşayan Meksika kökenli insanların tümünün kabullendiği bir terim değildir; kendilerine daha çok Meksikalı ya da Meksikalı-Amerikalı denmesini tercih ederler. Ancak, politik hareket, Meksikalı-Amerikalı terimini egemen kültüre asimilasyonu temsil ettiği için reddetmiştir. Chicano esasen ABD’ye yeni gelmiş, belgesi olmayan Meksikalı göçmen işçileri, Meksikalı-Amerikalılar arasında negatif işçi sınıfı çağrışımlarıyla aşağılamak için kullanılan bir terimdir. Hareket ise bu terimi, militan politikaya bağlılığı imlemek için kullandı. Bu nedenle, “Chicana” terimi ABD’de kendini, etnik topluluğun özgürlüğüne adanmış politik bir hareketle tanımlayan Meksika kökenli kadını ima eder.

Tiyatrodaki Chicanalar da stereotip roller ve “renk-körü” bir rol dağılımı politikası uygulamak istemeyen yönetmenler konusunda siyah kadınlarla aynı sorunları yaşıyorlar. Etnik ve feminist politika güden siyah kadınlarla yerleşik tiyatro arasındaki resmi olmayan ilişkinin aksine Chicanalar tiyatro işinde koşullarını ve hedeflerini tanımlamaya hizmet eden bir örgütlenme oluşturdular. 1978’de Women in Teatro (Teatro’da Kadınlar) şu hedeflerle kuruldu: “Sanatsal gelişimin tüm yönlerini teşvik etmek, özel olarak *mujeres en teatro* (tiyatrodaki kadınlar) ile ilgili problemleri tanımlamaya yardımcı olmak, tiyatrodaki kadınlar için bir destek grubu oluşturmak ve bir açık iletişim ağı kurmak.”¹⁰ Bu grup üç ayda bir Kaliforniya eyaletinin farklı şehirlerinde, tiyatrodaki kadınlar için güncel konuları belirlemek ve sorunlara dair çözümler oluşturmak için toplanıyor. Ayrıca bu grup, Chicano tiyatro gruplarının ulusal örgütü TENAZ’ın (Teatros Nacionales de Aztlán) meclisine, Chicano tiyatrosunda kadının yerini an-

¹⁰ Yvonne Yarbro-Bejanaro, “The Role of Women in Chicano Theatre Organizations”, *El Tecolote Literary Magazine*, San Fransisco, 23-24, Aralık 1981.

latmak için bir temsilci yerleştirdi. 1980'de grup, tiyatrodaki Chicanalar için şu ihtiyaçları tanımladı: "Kadın oyun yazarları, yapımcılar ve yönetmenlere duyulan ihtiyaç; güçlü kadın rollerine duyulan ihtiyaç ve çocuk bakımı gibi kadınların bireysel ihtiyaçları."¹¹

1980'de Women in Teatro'nun San Jose bölümü, Valentina Productions adı altında örgütlerinin prodüksiyon birimini kurdu. Bu birim, kadınlar tarafından icra edilen ve kadınlara dair gösterilere adanmıştı. 1981'de şiir, şarkı ve monologlardan oluşan *Voz de la Mujer*'i (Kadının Sesi) icra ettiler. Prodüksiyon iki dilliydi; Chicano cemaatinin iki dilli mirasını yansıtırçasına İspanyolca ve İngilizce. Chicanalar için dil önemli bir mesele, çünkü egemen kültürün uyguladığı baskı en çok İspanyol dilinin bastırılmasında kendini gösteriyor. Yoğun Chicano nüfusuna sahip pek çok Batı ve Güneybatı eyaleti, tarım için Chicano emeğine güvense de yasal belgeler, eğitim araçları, kamusal duyurular Chicano halkının toplumsal ve yasal kurallara dair önemli bilgilere erişimini reddedercesine her iki dilde de yazılmıyor. Ama Chicananın dille ilişkisi bundan daha karmaşık. Basitçe dillerden birini ya da diğerini konuşmuyor olabilir, onun yerine cemaatin İspanyolca ve İngilizce'nin bir karışımı olan kendi özel dilini kullanıyor olabilir. Bu, onu, toplumsal söylemde dilbilimsel "öteki" haline getirerek ana akım dil topluluklarından ayırıyor. Bu yüzden iki dilli *Voz de la Mujer*, kendi etnik cemaatinin halka yakın diliyle ve egemen söylemin yarattığı baskıyla doludur.

Oyun, Sor Juana (bkz. 2. Bölüm) imgesinden başlayıp Meksika'daki devrimci dönemden geçerek günümüz Chicanasına kadar kadın sorunlarının tarihsel bir yelpazesini sunuyordu. Sor Juana'nın bir şiiri icra edilirken bir oyuncu onun şiiri yazışını canlandırıyordu. Bu sahne tasarımı kendi içinde provokatifti, çünkü Katolik Kilisesi'nin ataerkil kurumu, kadınlar için sakıncalı olduğunu düşündüğünden Sor Juana'yı okumaya ve yazmaya devam etmekten men etmişti. Burada yaratıcı sesini kullanmasına izin veriliyordu ve bu ses cemaate hitap ediyordu. Bu bölümü, kollarını kaldırmış ka-

¹¹ A.g.e.

dınların olduğu sahne tasarımıyla birlikte Meksika devrimindeki kadınlarla ilgili şarkılar izliyordu. Ardından kadın-erkek ilişkileri, ev işi ve aile sorunları gibi kadınların ortak yaşam deneyimleriyle ilgili bir dizi şiir geliyordu. En son, tüm oyuncular tarafından canlandırılan Chicana ile Phyllis Lopez'in "La Chicana" şiiri sergileniyordu. Şiirde Chicana, ırkların karışımını temsil edebilecek ama renginden ve sınıfından dolayı adı işler yapan bir kadın olarak resmediliyordu.

Tiyatrodaki Chicanalar, etnik ve tarihsel durumlarını yansıtan ve "teatropoesia" denilen kendilerine özgü bir biçim yarattılar. "Basılmış metnin sözlü özel dünyasının zaman ve uzamda eyleme dönüştürüldüğü... yapayalnız okuyucu ile şiir arasındaki sessiz diyalogun yerini doğası gereği kolektif, toplumsal ve kamusal olan iletişimin aldığı"¹² bu biçim, şiir ve tiyatronun bir karışımı. Bu biçim, Chicano cemaatinin, okumalarda ya da daha yagın olarak şarkılarda şiir icrasına duyduğu ilgiyi gösteriyor. Burada cemaat pratiği, feminist araçlara uyarlanmış olarak teatral bir gerçekliğe dönüşüyor. Teatropoesia ilk olarak 1974 yılında Dorinda Morena ve San Fransisco'lu Las Cucarachas (Hamamböcekleri) adlı bir grup tarafından yaratılan *Chicana* adlı eserde kullanıldı. *Voz de la mujer* de aynı geleneğin takipçisi; ve bir grup bağımsız sanatçı tarafından oluşturulan *Tongues of Fire* [Ateşin Dilleri] bu sanat türünün daha güncel bir örneği.

Tongues of Fire (1981) Chicana yazarlarının deneyimlerini ve şiirlerini sunuyor. Barbara Brinson-Pineda'nın "Maria la O" adlı şiiri Meksika'dan ABD'ye tarım işçisi olarak çalışmak üzere göç eden bir kadının yolculuğunu anlatıyor. Kadının yolculuğu, mahsullerin hasadını ülkenin her tarafında izlerken, hiçbir zaman bitmiyor:

Teksas Pamuğu, Michigan kirazı,
Kaliforniya üzümü,
Şehrin beton yatağına.¹³

¹² Yvonne Yarbro-Bejanaro, "Teatropoesia by Chicanas in the Bay Area: Tongues of Fire, Revista Chicano-Requena", c. 11, no. 1, 1983, s. 79.

¹³ A.g.e., s. 85.

Şiir kendini herhangi bir yer ya da cemaatle tanımlayamayan göçmen işçinin yersiz yurtsuz varlığını ifade ediyor. Mahsul-lerin sonsuz hasadı, onun, üzerinde çalıştığı toprağa ve parça başı ücret karşılığında üretilmesine yardımcı olduğu yiyeceğe yabancılaştıran yaşamı. Kârı sömürüyle azami ölçüye çıkaran bir üretim sistemi kuran ve renginden dolayı onu artı değer olmaya mahkûm eden bir sistemde kalıcı bir pozisyona, dü-zenli bir gelire, avantajlara ya da kişisel ödüllere ulaşamıyor. Oyundaki başka bir şiir “Arriaga” Katolik kilisesinin genç bir kadın üzerindeki had safhadaki baskıcı etkisini anlatıyor. Bu şiir, Katolisizmin egemen olduğu etnik bir cemaatte yaşayan kadınlarda cinsel ve duygusal anlatıma yapılan baskıyı konu ediniyor. Tersine, Sandra Cisneros’un “In a Red-neck Bar Down the Street”i [“Caddenin Aşağısındaki Bir Kırmızı Ense Barında”] (kırmızı ense, işçi sınıfına mensup gerici erkek için kullanılan argo terim) kendisine dayatılan cinsel stereotip-leri reddeden bir kadını anlatıyor. Kadın barda koca bir şişe birayı içerken şişeyi dişlerinin arasında tutarak aşağıdaki sözlerle stereotipi kırmanın tadını çıkarıyor:

Erkekler, bu çılgın hareket onları her zaman cezbeder,
Barmen ezip geçer,
Ve der ki, bayan, bunu bir daha yapma.

Teatropoesia, siyah kadınlar tarafından icra edilen tek kişilik gösterilere benzer. Her iki biçim de edebi eserlerin renkli kadınlar tarafından oluşturulmuş kolajları; etnik kimlikleri sayesinde yaşadıkları deneyimlere odaklanıyorlar ve durum-larına uygun senaryo olmadığını gösteriyorlar; ama Chicana-lar tek başına değil grup halinde icra ediyorlar.

Ne var ki Chicanalar ve aynı toplumsal, kültürel ve ekonomik ayrımcılığa maruz kalan ABD’deki diğer Latin-ler de tek kişilik gösteriler çıkardılar. 1982’de Cora Hill de Castañón, Sor Juana’nın yaşamının kendi sözlerine dayalı teatral canlandırması olan *No me callarán, no me llamaré*’yi [Susturamayacaklar, Susmayacağım] sahneledi.¹⁴ Rose Cano, *Self-Portrait* [Otoportre] adlı oyununda anadili İspan-

¹⁴ A.g.e., s. 81.

yolca olan bir Latino¹⁵ evindeki çeşitli karakterleri canlandırıyor. Cano'nun metni, evi oyun mekânı olarak seçerek etnik cemaat içinde destekleyici ve baskıcı yönleriyle aileye yapılan vurguyu yansıtıyor. Cano, oyuna kız kardeşiyle açıkgoz, komik bir biçimde ilişki kuran 13 yaşındaki zekâ özürlü kız çocuğuyla başlıyor. Sahne çocuğun arkadaşlık ve destek anlamında ablasına bağımlılığını anlatıyor. Eskiden yaralandığı için zar zor yürüyen Meksikalı kâhya kadın, ablayla hayata dair, ailenin önemine ve kız kardeşin evde oynadığı önemli role dair konuşuyor. Daha sonraki sahneler evi terk etmeye ve akranlarının arasında ailesinden bağımsız yaşamaya karar veren abla tarafından sergileniyor. Evden ayrılmasına izin vermeyen ebeveynlerinin tehditlerine, ricalarına, gözyaşlarına ve kötü muamelesine direniyor. Bir Latino ailesinin aile merkezli yaşamı ile "Anglo" tarzı bağımsız yaşam arasındaki çelişkiyi resmediyorlar. Kız, iki kültürün kişisel yaşam tarzları arasında, her birinde gömülü çelişkilerle birlikte, sıkışıyor. Oyun, Latin kızının bağımsız bir yaşam sürme mücadelesini temsil ediyor.

Tiyatrodaki Chicanalar hem kendi biçimlerini yaratmışlar, hem de ihtiyaçları için bir örgüt oluşturmuşlar; öte yandan bir oyun yazarları örgütlenmesine sıcak bakmıyorlar. Siyah kadınların tersine Chicanalar oyun yazarı olarak ulusal ödüller kazanmadılar ya da yönetmen olarak ulusal şöhret kazanmadılar. Chicanalar doğrudan kendi etnik cemaatlerini hedef alan bir alternatif tiyatro geleneği içinde çalışıyorlar ve ana akım teatral geleneğe bağlı hale gelmediler. Metinleri çoğunlukla iki dilli olduğu için genel bir izleyiciye ya da okuyucuya ulaşmaları görece daha zor. Dahası, Katolik Kilisesi, Latino aile yapısı ve göçmen çiftlik işçisi statüsü tarafından dayatılan kısıtlamaları düşününce gösteriye giden yolda siyah kadınlardan daha fazla engelle karşılaşılıyor olabilirler. Ancak, ABD'de İspanyolca konuşan cemaatlerin niteliği değişiyor ve tiyatrodaki Chicanaların geleceği kökten bir biçimde değişebilir. Orta Amerika ve Latin Amerika ülke-

¹⁵ Latino: ABD'de anadili İspanyolca olan insanlara hitap şekli.
[—çev. notu]

lerinden gelen insanların artan sayısı, ABD'ye özgü politika ve pratiklerden oldukça farklı politika ve pratikleri gündeme getiriyor. Bu durum, Chicana tiyatrosuna yeni prodüksiyon pratikleri ve hedefleri için ilham verebilir.

KOALİSYON TİYATROSU

“Koalisyon tiyatrosu”, tüm renkli kadınları etkileyen ve onların feminist hareketle etkileşimlerini yansıtan konuları oyunlaştırmak için bir araya gelmiş bir grup kadını belirtmek için kullanılan bir terimdir. Prodüksiyonlarını belli bir etnik cemaatten ziyade, ağırlıklı olarak feministlerden oluşan kadın seyircilere sergilerler. Spiderwoman (Örümcek Kadın) bu kategoride yer alan az sayıda gruptan en bilinenidir. New York'ta kurulan grup, üç Yerli Amerikalı, iki beyaz ve bir Hispanik kadından oluşuyor. Oyunları, renkli kadınlarla ilgili konulardan çok, feminist konular üzerinedir; ama metinler genelde kişisel hikâyeler içerdiği ve egemen beyaz kültürün karakteristiği olan oyunculuk üslubu, diksiyon ve jestler ile icra edilmediği için bir anlamda etnik kimlik taşırlar. Grup, 1975'te üç Cuna-Rappahannock'lu Yerli Amerikalı kadın tarafından kuruldu. Sanat yönetmeni Muriel Miguel, tiyatrodaki kariyerini, Yerli Amerikalı danslarını icra ettikleri Little Eagles adlı ilkokuldaki grubuna dayandırıyor. Üçlü, ilk gençlik döneminde Thunderbirds adıyla çalışmaya devam ediyor. “Spiderwoman” adı, Hopi yaradılış tanrıçasından alınıyor. Spiderwoman tasarımın yaratıcısıymış ve Hopi halkına nasıl dokuma yapılacağını öğretmiş. Yarattığı her tasarım onun ruhunu taşıyormuş ve bu tasarımların hepsine ruhunun kaçabileceği ve özgür olabileceği bir çatlak dokuyormuş.¹⁶ Grup, görevini, Yerli Amerikalı kültüründe merkezi önemi olan hikâye anlatıcılığı pratiğine dayanarak, kadınların hikâyelerini dokumak olarak tanımlıyor. Tasarımlarındaki “çatlak”, oyuncuların kendi karakterlerindeki çatlaklardan türetilen, metinlerdeki müstehcen mizahmış gibi görünüyor. Spiderwoman, yurtiçi ve yurtdışında pek çok oyun sergiledi.

¹⁶ Performance Programme, Spiderwoman Theatre, 1983.

ABD'de uluslararası düzeyde tanınan az sayıdaki feminist tiyatro grubundan biri. Grup üyeleri, hikâyelerini derinleştirmek için kendi kişiliklerinin güçlü ve zayıf yanlarını kullanarak metinleri kişisel, deneysel bir yaklaşımla ele alıyorlar. Örneğin, *The Lysistrata Numbah*'ta (1977), klasik Yunan metnini, barış için cinsellikten vazgeçen metindeki karakterleri taklit ederek kendi deneyimlerine uyarlamışlar. Oyuncular prova dönemi boyunca, deneyimi kişiselleştirmek için seks yapmamışlar. 1975'te grup, sokak şiddeti, ev içi şiddet ve kişisel yıldırma içeren kadına yönelik şiddetin şamatalı bir tasvirini canlandıran *Woman in Violence*'ı [Şiddet Gören Kadınlar] sergiledi. Radikal feminizmin bu grup üzerindeki etkisi metinlerinde açıkça görülüyor, ama icraları renk eleştirisini de beraberinde getiriyor.

Aynı adı taşıyan bir kitaptan¹⁷ alınan şiir, kısa hikâye ve monologlardan oluşturulan kolaj çalışması, *Gathering Ground* [Buluşma Zemini, 1984], Seattle'da renkli kadınların kolektif çalışmasıyla sahneye taşındı. Sahneler, Asya-Amerikalılar, Yerli Amerikalılar, Chicanalar ve siyah kadınlar tarafından yazılıp oynandı. Sahnelerin çoğu belli bir etnik kültür ile egemen beyaz toplumun karşı karşıya geldiği alanı ortaya koyuyordu. Asya-Amerikalı metinlerde, bu alan Asyalı kadına uyan ama toplumun geneli tarafından reddedilen giyim, davranış, tavır ve iç monologlarla oluşturuluyor. Siyahlara ve Chicanalara dair bölümlerde yaratılan durum, benzer bir çatışma kaynağını temsil ediyor. "The White Horse Cafe" [Kafe Beyaz At] adlı metin, renklerin koalisyonunda mümkün olabilecek dayanışma şeklini resmediyor. Yerli Amerikalı bir otostopçu, farklı ırklardan gelen kadınlardan oluşan bir grup tarafından arabaya alınıyor. Arabadaki beyaz kadın, yakındaki bir restoranda yemek için durma kararı alıyor. Hiçbiri bu kararın, gruptaki, beyazların restoranlarına girmekten korkan, orada yemek yiyen insanların dik bakışlarından ve olası saldırganlıklarından çekinen siyah kadın üzerinde yaratacağı ajitasyonun farkında değil. Sadece Yerli Amerikalı neden restorana girmek istemediğini anlayarak geri çekil-

¹⁷ Cochran ve diğ., *Gathering Ground*.

mesine duyarlılıkla yaklaşıyor. Benzer durumlarından ötürü dayanışma gösteriyorlar, restorana yalıtılmış bireyler olarak değil, çiftler halinde birlikte giriyorlar. Birbirlerine sahip oldukları için artık daha güçlüler. Koalisyonları, beyaz kadınların daha ince toplumsal durumlarda asla algılayamayacağı ve anlayamayacağı ırk baskısının ortak deneyiminden geliyor. *Gathering Ground*, renkli kadınların konumlarına dair umudu temsil ediyor. Bu kadınlar, konumlarını görünür kılarak ve etnik politikalar ile feminizmin bileşimindeki özgülleştirici yönleri keşfederek, mücadelelerinde dayanışma noktasına ulaşabilirler.

YENİ POETİKA

1980'li yıllarda feminist kuram, hem feminist hareket dahilinde hem de egemen kuramsal uygulamalar bağlamında göze çarparak yükselişe geçti. Sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi gibi akademik disiplinler ve aynı şekilde sanat ve edebiyatla ilişkili disiplinler feminist kuramın stratejilerine uyum sağlamak için kendi kuramsal ve yöntemsel yaklaşımlarında değişiklikler yaptı. Benzer şekilde yeni postyapısalcılık, Lacancı psikanaliz kuramları, göstergebilim ve alımlama kuramı, bu alanlardaki feminist keşifler sayesinde radikal bir şekilde dönüştürüldü. 1985 yılı itibariyle feminist kuram, düşüncenin felsefi ve eleştirel uygulamalarının ana ekseninde yerini aldı. Feminist hareket içinde ise kuramın daha sorunlu bir konumu vardır. Birçok feminist, kuram arayışının seçkincilik olduğunu düşünür; kuramın uzmanlaşmış söylemini, işçi kadınların, renkli kadınların ve yüksek eğitim alma ayrıcalığına sahip olamamış birçok kadının kavrayamayacağı dilbilimsel bir sınıf eğilimi olarak algılar. Dahası, kuram kadınların aklını çelip sosyo-politik baskı meseleleri üzerinde çalışmasını engelleyen ve onları genelde "fildişi kule" olarak bilinen, soyut fikirlerin eril dünyasına kapatan, pratikten ayrı bir alan olarak nitelendirilir. Bu nedenle, feminist kuram projesinin konumunu politik uygulama alanı içinde belirlemekte fayda vardır.

Kuramsal proje çerçevesi içinden ele alındığında feminizmin sokaklarda, kadınların ezilmesine karşı düzenlenen gösterilerle başladığını hatırlamak son derece önemlidir.¹ Değişim inancının arkasında akademisyenler ve eleştirmenler dahil

¹ Carolyn Allen, "Feminism and Postmodernism", Joseph Natoli (ed.), *Tracing Literary Theory* içinde (yakında yayılanacak).

her meslekten kadın vardı. Eğitim alanında çalışan kadınlar, hem kendi mesleki konumlarının ataerkil önyargılardan etkilendiğini keşfettiler hem de ele aldıkları konuların egemen kültürün cinsiyetçi önyargılarını temsil ettiğini gördüler. Öğrencileri pazara girmeye hazırlarken, düşündüklerinin yanı sıra düşünce biçimlerini de değiştirmeleri gerektiğini fark ettiler. Akademisyenler, hareketin toplumsal meselelerini, araştırma ve eleştiri için tema ve yöntemlere dönüştürdüler. Tiyatroda feministler, hareketin toplumsal eleştirisini hem tiyatro pratiğinin düzenine hem de sanatın çözümlemeli algısına uyguladılar. Bunu yaparken, kadınların sahne üzerinde cinselleştirilmesi, kadın anlatılarının görmezden gelinmesi, güçlü kadın rollerinin yetersizliği ve sahne üzerindeki lezbiyenlerin ve renkli kadınların görülmemesi gibi önemli keşifleri ücret eşitsizliği, ataerkil işe alma uygulamaları ve sendika temsiliyeti gibi ekonomik meselelerle bir arada kullandılar. Feminist eleştirmenler ve tarihçiler, bilinç yükseltme gruplarının ve toplumsal aktivistlerin amaçlarını kullanarak kadınların tiyatrodaki tarihini yeniden inşa etmeye başladılar. Bu amaçlar arasında, kadınların görünür kılınması, kendi seslerini bulmaları, egemen tarihin yok saydığı çalışmaların açığa çıkarılması ve kadınların ezilmesinin tarihsel sürecini ve bu sürecin kadınların başarıları üzerindeki etkisini açıklamak yer alıyordu. Aynı zamanda eleştirmenler, bu politik stratejileri bir oyunu okumanın, bir gösteriyi izlemenin ve dramatik eleştiri geleneğini yapıbozuma uğratmanın yeni yöntemlerini oluşturmak için kullandılar.

Kadınların bilinçlerinin yükseltilmesi, toplumsal hareket için başından beri merkezi bir öneme sahip olduğundan ve dolayısıyla algılama biçimlerini, psikolojik etkenleri ve düşünce kalıplarını önemli kıldığından, sanatçılar, kuramcılar, eleştirmenler ve toplumsal aktivistler arasında doğal bir ittifak oluştu. Sanatçılar, egemen kültürün tarihinde büyük oranda reddedilen kadın anlatıları ve diyaloglarını sahneleme olanağı sağlayan tiyatro laboratuvarında kadınlar için yeni roller yarattılar. Feminist oyunlar, kadınların gündelik hayatlarında pek geçerli olmayan bir deneyim ve ifade özgürlüğüyle iletişime geçebildiği bir tür ütopyik bilinç yükseltme

grubunu sahneye taşıyabildi. Eleştirmenler, kadınların bilinçliliğini etkileyen psikolojik, kültürel ve eğitimle ilgili kontrol mekanizmalarını net bir şekilde tespit ederek ve alternatif algı biçimleri önererek bilinç yükseltmeye katkı sunabildi. 1980'li yıllar itibariyle, feminist aktivistlerin, sanatçıların ve entelektüellerin ortaklaşa çabası sayesinde feminizmin temel bir söz dağarcığı ve ele aldığı alanların tarifi oluşmuştu. İlk keşifler dönemi sona ermişti.

Feminist projenin en temel parametreleri keşfedildikten sonra, daha sağlam, kuramsal bir temel oluşturma ihtiyacı baş gösterdi. Kadın kimliklerinin cinselleştirildiğinin algılanması, cinsel gelişimin baskın psikolojik kuramlarına ilişkin sorgulamaları kışkırttı. Freudcu kurama yönelik feminist araştırmalar, cinsiyetçi önyargıların yönlendirdiği psikanaliz uygulamasının ve çeşitli Freudcu varsayımların şekillendirdiği genel terapi uygulamasının yöntemlerini açığa çıkardı. Fransa'da Jacques Lacan, Freud'u yeniden ele alarak Freud'un kuramını kendi çağdaş keşiflerine uyarladı. Bunun hemen akabinde feministler Lacan eleştirileri yayımlamaya başladılar. Aynı dönemde feminist kültürel kuramcılar, gösterge sistemleri ile ataerkil düzen arasındaki ittifakı bozguna uğratmak amacıyla, göstergebilim ve alımlama kuramının yeni keşiflerinden faydalanarak, kadınların cinselleştirilmesini temsiliyet sistemleri içerisinde güçlendiren egemen kültürel kodları yapıbozuma uğratmaya başladılar. Sanatta, uygulamacılar hem kendi farklı çalışmalarına genel bir bakış geliştirmeyi hem de estetik ve temel feminist analiz arasındaki ittifaka kuramsal bir model oluşturmaya istediklerini dile getirdiler. Örneğin, 1983 yılında Santa Cruz'da gerçekleştirilen ilk National Women's Theatre Festival'de [Ulusal Kadın Tiyatro Festivali], ABD'nin en eski feminist tiyatrolarından üçü, kadınların ezilmesini daha geniş kapsamda analiz etmelerinin, belirli konularda oyunlar üretmelerini sağladığını kabul ettiler. Belli sorunlar içine gömüldüklerinde, temel ve kapsamlı feminist eleştiri anlayışlarını kaybetmeye başladıklarını düşünüyorlardı. İngelerin algılanışının bilgi kuramına bağlı olduğu, iletişim pratiğinin söylemin doğasına bağlı olduğu ve temsiliyet biçimlerinin kültürün genelinde baskın

olan felsefi sistemler tarafından belirlendiği fark edildikçe, bütün bu yeni eleştirel projeler, daha derin, daha kuramsal meseleleri içermeye başladı.

Tiyatro açısından, feminizm için temel kuramsal proje, Aristoteles'in *Poetika*'sındaki kavram ödünç alınarak, "yeni bir poetika" terimiyle ifade edilebilir. Yeni feminist kuram; biçim, uygulama ve seyirci tepkisinin daha önceki tasarılarında saklı geleneksel ataerkil değerlerden vazgeçecek ve böylece drama alanı için kadınların sanattaki varlığına yer açacak, onları kadın cinsiyetinin kültürel kurgularından kurtaracak ve erkek cinsiyetinin kıymetlendirilmesini alaşağı edecek yeni eleştirel modeller ve yöntemler inşa edecekti. Feminist dramatik kuram, bu hedefleri gerçekleştirmeye çalışırken birçok alana istediği gibi başvurabilirdi: Antropoloji, sosyoloji ve siyaset bilimi disiplinlerinin toplumsal cinsiyet ve kültürle ilgili yeni keşiflerinden yararlanabilir, İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında yapılan yeni çalışmaların ürettiği feminist metin okuma stratejilerini kullanabilir, güncel film kuramının performans ve temsiliyete ilişkin psiko-göstergebilimsel analizlerini devreye sokabilir, psiko-göstergebilimin, postmodern eleştirinin ve postyapısalcılığın yeni "özne" kuramlarına gönderme yapabilir ve "yapıbozum" diye adlandırılan projeden belli stratejiler devralabilirdi. Bu "yeni poetika", kadınların temsili ve algısıyla ilgili geleneksel sistemleri yapıbozuma uğratacak ve kadınları özne konumuna yerleştirecekti.

Bu yeni kuramlara aşina olmayan okuyucular için, göstergebilim alanı, yeni kuram ile performans ve feminist poetikanın kesişimi açısından faydalı bir başlangıç noktası olabilir. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* isimli kitabında, göstergebilimi şöyle tanımlar: "Toplumda anlamın nasıl üretildiğinin araştırılmasına hizmet eden bir bilim... bu nedenle, nesneleri toplumda geçerli olan farklı gösterge sistemleri, kodları ve bunlar tarafından üretilen gerçek mesajlar ve metinlerdir."² Göstergebilim tiyatro alanına uygulandığında, tiyatronun nasıl iletişim kurduğunu veya

² Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londra: Methuen, 1980, s. 1.

nasıl bir anlam ürettiğini keşfeder. Anlamın üretilmesini en temelde gösteren (veya gösterge) ve gösterilen sağlar. Gösteren, bir teatral üretimde, o üretimin anlamını oluşturan öğelerin toplamıdır: metin, oyuncu, mizansen, sahne alanı, ışıklar, odaklar, vb. Gösterilen ise, bu gösterenden seyircinin “kolektif bilinçliliğı” tarafından alınan anlam veya mesajdır. O halde göstergebilim, örneğın, dekorun nasıl bir gösterge haline geldiğini tanımlamanın yollarını arar: dekor; mekânı, zamanı, sosyal ortamı ve modu nasıl göstermektedir? Göstergebilim, aynı zamanda, oyuncunun performansında da bulunan ve seyirciye karakteri ve amacı gösteren bu öğeleri tespit eder ve keşfeder.

Gösterilen, gösterenin alıcısı tarafından üretildiğinden, göstergebilim, bir performans durumunda birçok metin tanımlar. Yazılı metin bunlardan sadece birisidir ve belirleyici değildir. Kitapta basılı olan ve edebi olarak okunan metin, provalara hazırlık olarak yönetmenin okuduğı metin, oyuncunun kullandığı prova metni ve seyircinin oyunu izlerken algıladığı prodüksiyon metinleri vardır. Göstergebilim bu metinlerin her birinin, diğerleriyle eşit bir statüye sahip olduğunu ve eleştirel bir yanıt için uygun malzeme sunduğunu ama birbirinden farklı ve ayrı olduğunu ileri sürer. Yazılı olanla eşit konumda ama ondan farklı olan bir performans metninin içeriğı, metnin ortak üretiminde yeni boyutları ima eder. Yazarın amacının etkisi, teatral etkinliğin anlamını belirleyecek üretim koşullarına ve seyirci oluşumuna olanak sağlar. Bu, metnin estetik açıdan nihayete ermediğı ve üretim koşullarından ayrı tutulamayacağı anlamına gelir. Performans metni yazılı diyaloglar ve sahne yönetimi kadar tiyatro mekânı, bilet fiyatı, yer göstericilerin tavrı ve seyircinin tepkisi tarafından da oluşturulur.

Performans metninin bu göstergebilimsel inşası, feminist bir poetika için faydalıdır. Seyircinin yapısı, oyunun anlamının yeniden üretimindeki unsurlardan biri olduğundan, seyirciyi oluşturan kişilerin cinsiyeti, feminist bir oyunun ne anlama geleceğinin belirlenmesinde elzemdir. Sadece kadınlardan oluşan bir seyirci topluluğı önünde gösteri yapma pratiğı, erkekleri oyunun anlamının ortak üretim sürecinden

dışlar. Ataerkil bir kültür içerisinde, bu dışlama, kadın deneyiminin belli unsurlarının seyircinin “kolektif bilinçliliği” dahilinde gösterilebilmesinin yegâne yolunu sağlayabilir. Hepsi kadınlardan oluşan bir seyirci tercihinde ısrar etmek, bu durumda, ayrılıkçılığın veya cinsiyetçiliğin toplumsal ifadesinden ziyade, teatral etkinliğin yapısının vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Aynı şekilde, oyunun anlamının bir parçası olarak, oyunun işçi sınıfı kadınlarına, bekâr annelere ve renkli kadınlara ulaşmasında belirleyici olan bilet fiyatları, çocuk bakımı olanakları, performans süresi ve tiyatro mekânı da, performans metnini yeniden üretir. Seyircinin cinsiyeti, sınıfı ve rengi, dramatik kuramın açıklayıcı stratejileri dahilinde, poetikayla feminist politikayı sağlam müttefikler haline getirerek, biçimin estetik geleneklerinin veya yazarın amacının ayrıksı koşullarının yerine geçer.

Bundan belki de daha önemli bir kavram da göstergenin (veya gösterenin) kültürel olarak kodlanmasıdır; bu, performansın poetik stratejilerinin radikal bir şekilde değiştirilmesini sağlayan göstergebilimsel bir keşiftir. Bu kavram feminist bir analizi iletişimin temeline yerleştirir: bizzat göstergenin kendisine. Kültürel kodlama, ideolojinin gösterge üzerinde tam olarak görünür hale gelmesidir; göstergenin kültürün genelinde çağrıştırdığı anlamı kontrol altında tutan değerler, inançlar ve görme biçimleri setidir. Kültürün normları, göstergenin çağrıştırdıklarını kendi önyargılarıyla belirleyerek ona anlam atfeder. Bir feminist için bu, egemen cinsiyet, ırk ve sınıf kavramlarının bir oyun metninin anlamını, prodüksiyonun sahne tablolarını ve seyircinin bunun anlamını alımlayışını oluşturduğu anlamına gelir. Göstergebilim, bir göstergedeki kültürel kodlamayı tanımlamak suretiyle iletişime işlemiş, örtülü kültürel inançları açığa çıkarır. Böylelikle teatral iletişimin dil ve dekor parçası gibi öğeleri, artık nesnel, faydalı veya herhangi bir şekilde değerden arınmış gibi görünmez. Yazarın, yönetmenin ya da oyuncunun amacı artık yegâne adres değildir; iletişim kurduğu sürece kültürün genelindeki ideoloji veya inançlarla işbirliği içinde çalışır.

Kodlama kavramı, teatral bir performansın politik imalarını, eleştirmenin yorum alanından performansın anlam katma sürecine kaydırır, böylelikle estetik alanla politik ittifak sağlar. Örneğin, rol dağılımında kültürel kodlamalar vardır. *Romeo ve Juliet*'teki Juliet, günümüz kültüründe geçerli belli güzellik standartlarına genelde uygundur. Onun güzelliği seyirci önüne çıkarılırken, kostüm ve makyaj tasarımında bu standartlar belirleyici olur. Shakespeare oyunu genç bir erkek oyuncuyu düşünerek yazdığından alışlagelmiş şekilde Juliet'e uygun görülen oyuncu seçimi metinden çıkarılamaz. Daha ziyade kadın aşk nesnesi imgesine uygun görülen kültürel kodlama tarafından belirlenir. Benzer şekilde, masum genç kız rollerinin genelde sarışın kadınlara uygun görülmesi ve esmer kadınların ikincil ve vamp rollerde kalması da metnin taleplerine bağlı değildir, ama masumiyeti, saflığı ve arzulanabilirliği belli ırksal özelliklere yakıştıran kültürel yaklaşımları açığa çıkarır. Masum genç kızın sarı saçlarını ve açık renk tenini kodlayan bu değerlerdir. Güzel kadınların masum genç kız rollerine uygun görülmelerinin veya güzel sahne yıldızlarının yükselişe geçmesinin nedeni, kadınların sahne üzerindeki temsiliyetine ait gösterge sistemini kontrol altında tutan ataerkil önyargılardır.

Feministler açısından bu keşifler, bir kadının sahne üzerindeki imgesinin toplumsal cinsiyetin egemen ideolojisiinde nasıl doğrudan yer alabildiğini aydınlatmaya yardımcı olur. Kadının cinsiyetiyle ilgili toplumsal kanılar kadınlar için tüm göstergelerde kodlanacaktır. Beden diline yerleştirilen toplumsal cinsiyet göstergeleri, erkeklere daha belirgin hareketler, kadınlara ise daha sınırlı hareketler atamak veya kadın rolünü cinsel nesne olarak sömüren pozlar ve konumlar oluşturmak suretiyle bir sahne mizansenini belirleyebilir. Sahne hareketi, kültürün genelinde kadınlar ve iktidar bölgeleri arasındaki uzamsal ilişkilere vurgu yaparak, toplumsal düzenin proksemisini³ tekrar eder.⁴

³ Proksemi: Farklı kültür ve durumlar içinde, bireyler arasındaki uzamsal mesafeyi araştıran bilim. [—çev. notu]

⁴ Bkz. Nancy Henley, *Body Politics*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1977.

Sonuçta, feminist göstergebilim, “gösterge olarak kadın” kavramının üzerinde durur. Bu bakış açısından, sahne üzerindeki bir kadın biyolojik veya doğal bir gerçeklik değil, “kültürel bir inşa, Batılı kültürlerde egemen olan farklı ama birbiriyle uyumlu söylemlerden damıtılmış bir özdür”.⁵ Diğer bir deyişle, sahne gelenekleri, “kadın” göstergesi için bir anlam üretir ve bu anlam, bu geleneklerin kadın cinsiyetiyle kültürel ilişkisi üzerine kurulur. Feminist göstergebilim kuramı, biyolojiyi kültürden, deneyimi ideolojiden ayırştırmak adına, “kadın” için atanan bu göstergeyi tanımlama ve yapı-bozuma uğratma girişiminde bulundu. Daha önce feminist eleştiri kadının ne olduğunu anlamaya yönelik tahminlerde bulunup belli kadın imgelerini reddederken, bu yeni bakış açısı “kadın” göstergesinin ne anlama geldiğinin nasıl bilinebileceğine ilişkin kavramı tümüyle masaya yatırır. Bu noktada, “kadın” cinsiyet kategorisinin tamamı feminist göstergebilimsel yapıbozumunun kapsamına alınır.

Performans metnini sahnenin ve seyircinin ortaklaşa ürettiği varsayımından yola çıkarak, “kadın” göstergesinin anlamının da seyirci tarafından oluşturulduğunu söyleyebiliriz. İzleyen sahne üzerindeki kadını algılama biçimi, başka bir kuramsal girişimin kapılarını açar. *Women and Film*⁶ isimli kitabında E. Ann Kaplan, bunu “eril bakış” olarak nitelendirir. Kaplan, “kadın” göstergesinin eril bakış için ve eril bakış tarafından inşa edildiğini ileri sürer. Teatral üretim alanında bu bakış erkeğe aittir: oyun yazarlarının, yönetmenlerin ve yapımcıların çoğu erkektir. Bu üçlü erk, “kadın” göstergesini kendi bakış açılarına göre üreterek teatral bakışın doğasını belirler. Seyirci algısı açısından ise bakış, “kadını” cinsel bir nesne olarak algılayan eril cinsel arzusun kültürel olarak belirlenmiş bileşenleri ile kodlanır. Bu eril bakış analizi, post-Lacancı psikanaliz, göstergebilim ve feminizmin bir kombinasyonu olan feminist psiko-göstergebilimden alınır. Bu argüman çok karmaşık ve uzun olduğundan, tamamının

⁵ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, s. 5.

⁶ E. Ann Kaplan, *Women and Film*, New York: Methuen, 1981, s. 23.

burada ayrıntılarıyla ele alınması mümkün değildir; okurlar, feminizm ve göstergebilim ve filmle ilgili Kaplan, Teresa de Lauretis ve Kaja Silverman'ın kaleme aldığı kitaplara başvurabilirler. Ancak, bu argümanın kadınların temsiliyetine ilişkin yeni anlayışta merkezî bir öneme sahip olması sebebiyle, tiyatrodaki feminist bir poetikaya hizmet edebilecek bir yöntem önermek açısından, argümanın belli kısımlarını açıklamak gerekiyor. Psiko-göstergebilim, film eleştirisi alanında geliştirildiğinden, sahne analizinde uygulanacaksa uyarlanması gerekir. Örneğin, filmde bakışı düzenleyen en temel araç kamerayken, sahneyle bağlantılı olarak farklı türde bir dinamikler seti devreye girer. Yine de, eril bakışın kültürel inşası gösteri sanatlarının büyük çoğunluğu için geçerlidir.

Eril bakış kavramı, kadınların temsiline erkekler tarafından görüldükleri şekilde algılandığını ileri sürer. Burada "erkek", kapitalist ataerkinin eril öznesini temsil eder. Bir oyunun herkes tarafından bir erkek gibi izlenmesinin en basit örneği, oyunun seyirciyi kadın rollerini eril karakterler gözüyle görmeye yönlendirmesidir. Masum genç kız sahneye girdiğinde seyirci onu erkek kahramanın gördüğü gibi görür. Giriş mizansenini, kostümünü ve kullanılan ışıklandırma, onun erkek kahramanın arzusunun nesnesi olduğunu belirtmek üzere tasarlanır. Bu şekilde, erkeğin eril bakışıyla özdeşleşen seyirci de onu bir arzu nesnesi olarak algılar. Bu örnek en temel kültürel varsayımlardan birini açıklar: dramatik eylemin öznesinin erkek olduğunu. Psiko-göstergebilimin ise erkeğin öznelliğinin doğasını ortaya koyar. Bu, Freud ve Lacan'da bulunan psikolojik benliğin egemen kültürel tanımını gerektirir. Feministler açısından Freud ve Lacan, cinsel gelişimin ataerkil belirleyiciliğini ortaya koyar ve bu hem psiko-seksüel eril özneyi hem de onun kültürün genelinde nasıl özne konumunu temsil ettiğini açıklar.

Lacan, Freudyen ilkeleri kullanarak, simgelerle kurduğu ilişki bağlamında [erkek] öznenin psiko-seksüel gelişimini açıklar. (Tüm söylemi ima eden) sembollerin kullanılması, eskinin açığa çıkamayan kendi kendini tatmin deneyimini dengelemeye yönelik bir girişimdi. Lacan'a göre, bebek bedensel bölgelerini tanımlamaya başladığı andan itibaren

kültür, libidoya özgü hazzı müdahale eder. Diğer bir deyişle, bebeklikte beden, her yerden haz alır; erotik bölgelerin sınırlanması konusunda baskı yapan kültürdür. Çocuk, kültürel kanunlara göre akord edildikten sonra, kimliğin ayrı bir birimi olarak benlik diye bir şeyin var olduğunu (Lacan'ın "ayna evresi") fark eder. Eski, tanımlanmamış kendi kendini tatmin alanını bir benlik olma arzusuyla takas eder. Benlik gerçekte, onu libidoya özgü hazzına yabancılaştıran, kültürel bir idealdir. Benliğin örgütlenmesi onu kültürün sembolik düzenine yönlendirir. Dolayısıyla, öznenin semboller dünyasına katılımı, her zaman, libidoya özgü hazların tatminine bir yabancılaşma ve bunun sonucunda tatmin edilememiş bir arzu durumu getirir. Performans analizi açısından bu, bizzat tiyatroyun, eril öznedeki tatmin edilmemiş arzudan doğduğu anlamına gelir. Gerçek bir tatminden her şekliyle uzaklaştırılmıştır ve kendi yabancılaşmış, sembolik tatmin olma arzusu için bir alan olarak sahneyi kurar. Sanata bu yönelik sanatın temsil sistemini ve izleyende arzu oluşturma şeklini belirler.

Bu sürecin tamamı, kadınları özne rolünden, simgesel anlatımın üreticisi konumundan dışlar. Bu, kültürel bir kastrasyon⁷ ile bağlantılı olduğundan, hem Freud hem de Lacan, sanat üretimini baba ve oğula ait ataerkil düzen içinde tutarak, sembolik düzeni çocuğun fallusu ve kültürel "Baba Yasası" ile ilişkili olarak kurarlar. Bu eril arzu ve kastrasyon düzeni içerisinde kadınlara sadece bu arzunun nesnesi olma rolü verilir. Sonuç olarak kadınlar, bakışı yönlendiren özne konumunda değil de bu bakışın nesnesi konumunda sabitlenirler; kadınlar sahne üzerinde bakılmak üzere görünürler, bakmak üzere değil. Bu bağlamda "kadın", "Öteki" olarak inşa edilir. Bunun yanı sıra kadına, eril bakışın sahibinin, kendi dışındaki "Öteki"de arzuladığı nitelikler verilir. Dolayısıyla, sahne üzerinde kadınlar asla özne konumunu temsil etmezler; kadınların arzusu ataerkil kültürde simgeleştirilmez. Üstelik onların arzu dinamikleri de teatral deneyim içerisinde etkin hale gelmez. Seyirci, teatral temsil

⁷ Kastrasyon: Hadım edilme [—çev. notu]

sistemine sürgün edilmiş, tatmin edilmemiş arzusun yönlendirdiği eril özne haline gelir. Seyirci sahne üzerindeki bir kadına baktığında, kadın bu arzusun tatmin edilebileceği bir alan olarak algılanır, bir tür kültürel fahişeye dönüştürülür. Uç noktalara çekildiğinde bu psiko-göstergebilimsel analiz, sahne ve pornografi arasındaki suç ortaklığını açıklar.

Kadınlar açısından, kadının eril bakış nezdinde “Öteki” olarak temsil edilmesinin getirdiği sonuçlardan biri, onun kendisine karşı da bir “Öteki” haline gelmesidir. Gösterge-lerin ataerkil sistemi içerisinde, kadınların, kendilerini performansın nesnesinden ziyade öznesi olarak inşa etmelerini sağlayacak, anlama ait kültürel mekanizmaları yoktur. Gösterge “kadın” ile gerçek kadın arasında, bir araya gelmelerine izin vermeyen bir engel yaratılır; bu engel, kadınların egemen kültürde teatral temsil sistemine veya iletişim sistemine katılımlarındaki yabancılaşmayı çağırıştırır. Gerçek kadın ile gösterge “kadın” arasındaki bu yabancılaşma, Caryl Churchill’in *Cloud Nine* (bkz. 5. Bölüm) isimli oyunuyla ilgili açıklamalarda mevcuttur. Hatırlayın, 1. Perde’de Betty, yani kadın, kılık değiştirmiş bir erkek tarafından oynanır. Betty, erkeklerin ondan olmasını istedikleri her şeydir. Bu rolün karşı cins tarafından oynanması, Betty’nin toplumsal cinsiyetinin, eril bakışın bir kurgusu olduğunun altını çizer. Onu kadın olarak gösteren kostümün, makyajın ve beden dilinin altındaki gerçek bir kadın değildir. Bu noktada bu göstergenin ataerkil bir kültür tarafından kodlanması sebebiyle tarihteki “kadın” temsillerinin tümünün bozulduğu söylenebilir. Bu nedenle, bazı feminist film yapımcıları kadınları kamera bakışının nesnesi olarak kullanmazlar. Kadınlar sadece anlatıcı dış ses olarak temsil edilirler. Tüm imgeler bir kadının anlatıcılığı ile sahnede gösterilir ve bu şekilde bir kadın özne oluşturulur, filmin nesnesi olan bir kadın değil.

Yukarıda gösterildiği gibi, hem gösterge olarak kadının hem de nesne olarak kadının incelenmesi, temsiliyetin egemen sisteminde bulunan ataerkil kodlamaların açığa çıkarılmasına olanak sağlayan yapıbozumcu stratejilerdir. Kadınlar için nesnelerden ziyade özneler olarak ortaya çıkma potansiyeli ise, kadınlar için tiyatrodan ve tiyatronun temsiliyet sis-

teminde yeni olasılıklar içeren bir alan açar. Kadının özne olarak inşa edilmesi, yeni, feminist bir poetikanın gelecekteki özgülleştirici eseridir. Ama bu çalışmanın keşfine başlamadan önce, “özne” teriminin açıklanması gerekir. Özne, “Ben” zamiriyle temsil edilebilen dilbilimsel veya felsefi bir işlevdir. Özne, bir bakış açısını temsil eder. Göstergebilimdeki özne, gösterge alanını kontrol eder. Descartes felsefesinin “düşünüyorum öyleyse varım” önermesinden uzaklaşan yeni kuramlar, özneyi artık deneyimin açık temeli olarak algılamazlar. Daha ziyade, özne, dilbilimsel alan açısından bir konumdur veya anlatı gibi sanatsal bir araçtır. Eskiden “benlik”, “bireysel” algılarla dolu biyolojik veya doğal bir varlık olarak ele alınan şey, şimdi artık kültürel bir inşa veya göstergebilimsel bir işlev olarak algılanır. Özne, kültürel kodların ve pratiklerin bir kesişimidir.

Feministler için toplumsal cinsiyet, öznenin önemli bir kodlamasıdır; bu kodlama özneyi tarihsel olarak kadınların elde edemeyeceği bir konum haline getirmiştir. Geleneksel özne, herkesten kendini onunla tanımlaması beklenen eril özne olmuştur. Tiyatronun “başyapıtlarına” şöyle bir göz atılırsa, eril özneye odaklanmaları nedeniyle, kadınların özellikle eril psiko-seksüel kaygılarla dolu olan Hamlet, Oedipus, Faust ve diğer erkek karakterler ile tanımlanmaya davet edildikleri kolaylıkla görülebilir. Bunların “evrensel” karakterler olduğu düşüncesi, benlik kavramındaki cinsiyet kaydını bastırır. Eril bireyin baskın olması ise, kadınlara tarihsel açıdan büyük zarar vermiştir. Bunun delilleri, yaşamlarını erkek kılığında sürdüren, erkek takma adı kullanan (George Sand gibi) ve çalışmalarında sürekli erkek kahramanlar yaratan, kadını bir anlatının öznesi olarak tasavvur edemeyen kadın yazarlarda açıkça görülür. Freud’un Ödipal kriz kuramı, benlik kavramının eril benlik olarak güçlenmesine hizmet etmiştir. Bunun Batı düşüncesine egemen olması, cinsel gelişim anlayışını eril özneye sıkı sıkıya bağlı kılmıştır. Nancy Chodorow, *Mothering* isimli kitabında, bu Freudcu modeli boşa çıkarır. Kız çocuğunun aile birimi içinde erkek çocuğundan farklı bir cinsellik ve ihtiyaç dinamiği olduğunu gösteren Chodorow, Freud’un erkek çocuğa yaptığı vurguyu

kabul etmeyip kız çocuğuna yeni bir vurgu yaparak, Ödipal kompleksin bir türevi olan Elektra kompleksi ve “penis kıskançlığı” kavramlarını başarılı bir şekilde geçersiz kılar.

Maalesef ki Freudcu psikolojinin uzun süren hükümranlığı, erkeği merkezi bir özne konumuna, kadını ise bağımlı, ikincil ve kıskanç bir özne konumuna yerleştirerek, cinsiyete özgü gelişim kuramlarını evrenselleştirdi. Freud’un psikolojik gelişime ilişkin cinsiyet temelli kavramları, tiyatrodaki pek çok işleyişte merkezi konumdadır. Örneğin, bu kavramlar Metot oyunculuğunun temelini oluşturur. Stanislavski’den uyarlanan tekniklerin kullanılmasıyla karakterin psikolojik olarak inşa edilmesi, kadın oyuncuyu, sahnedeki varoluşunu baskı altında tutan bir dizi sistem içine yerleştirir. Bir karakterin içsel inşası için önerilen teknikler, kadın oyuncuyu kadın cinselliğine ilişkin bu düşmanca bakışa yönlendiren Freudcu prensiplere dayanır. Tennessee Williams’ın *Cam Kırıkları* isimli oyunundaki Amanda gibi karakterleri inşa ederken, kadın oyuncu edilgen, zayıf ve hiç cinsel arzusu olmayan kırılgan bir içsel yaşantıyla birlikte cinsel rolüne bağımlı olmayı öğrenir. Bu tür bir karakter, örneğin Peter Schaffer’in *Zebra* isimli oyunundaki Alan Strang rolüyle kıyaslandığında, kadın arzusunun yönelik Freudcu körlük kolaylıkla görülür. Erkek oyuncuya karmaşık ve etkin monologlar veren *Zebra*’da, genç erkeğin cinselliği aleni ve saldırgandır. Psikiyatristle olan etkileşiminde gelişen cinselliğin öznesi konumundadır. Kadın karakterler ise, karmaşık bir psikolojik temele sahip olduklarında, genelde hayal kırıklığına uğramış ve tatminsizdirler; tıpkı komplekslerinin dayandığı Elektra gibi kendilerini eylemin öznesi konumuna taşıyacak erkeğin gelmesini beklerler. Arzuları, erkeğin harekete geçmesidir, kendi tatminleri için hiçbir girişimde bulunmazlar. Feminist oyuncu, Antigone’den Blanche Dubois’e kadar oynadığı karakterlerin, bu karakterleri sosyal topluluğa katmaktan ziyade topluluktan soyutlayan edilgen, parçalanmış cinsel gelişimleri üzerinde çalışır. Feminist bir bakış açısından, bu karakterlerin inşasında kullanılan Metot teknikleri, kadın oyuncuyu kadın cinselliğine dair kusurlu analizlere yönlendirir.

Bir karakterin aksiyonlarını icra etmek ya da doğrusal bir aksiyon çizgisi kurmak gibi diğer oyunculuk teknikleri de, ataerkil kültür tarafından belirlenmiştir. Monstrous Regiment'in üyesi Gillian Hanna, bu doğrusal çizgilerin eril deneyime özgü olduğunu belirtir ve kendi feminist topluluğunun bunu ısrarla reddetmeye çalıştığını söyler: "Bu, temelde.... eril deneyim açısından geçerli bir durum olan.... hayatın doğrusal olduğu görüşünün reddidir.... Onlar [erkekler] hayatı şekillendirebildikleri bir dünyaya doğarlar.... Bu, kariyeriniz açısından, işiniz açısından gereklidir.... Ancak bir kadın için hayat böyle değildir, bu şekilde işlemez. Bir kadın için hayat ve deneyim, kırık düzlemlidir."⁸ Hanna, erkeklerin hayatta bir kariyer edindiklerine ve meslek sahibi olmak için okula devam ettiklerine, oysa kadınların hamilelik, çocuk bakımı ve benzeri nedenlerle bu süreçleri kesintiye uğrattıklarına dikkat çeker. Dolayısıyla "kadınlar açısından erkekler için geçerli olan böylesi bir doğrusallıktan söz edemeyiz.... Sanırım çalışmalarımızda da bu parçalı deneyimi yansıtmaya çalışıyoruz." Diğer bir deyişle, aksiyon hedefi ve doğrusal bir çizgi oluşturmak, kadın deneyimlerinin temsiliyeti için uygun teknikler olmayabilir. Kadın oyuncunun bir kadın karakteri anlaması için doğrusal bir aksiyon çizgisi oluşturmaya çalışması yanıltıcı bir uğraş olabilir. Maalesef, oyuncunun devraldığı metin böyle bir çalışmayı gerektirebilir.

Mantıksal olarak, bu oyunculuk tekniklerinin reddedilmesi, bu tür çalışmayı gerektiren oyunların da reddini ima eder. Hem kişisel hem de biçimsel olarak psikanalizden etkilenmiş olan oyun yazarları, erkek ve kadının cinsel davranışlarında Freudcu bakış açısını yansıtan metinler kurdular. Williams'ın *Arzu Tramvayı*'ndaki Blanche, Eugene O'Neill'in *Günden Geceye*'sindeki anne, Arthur Miller'ın *Uygunsuzlar*'ındaki Rosalyn karakterlerinin feminist bir bakış açısıyla ele alınması, bu karakterlerin Freudyen esaslar doğrultusunda şekillendirildiğini açığa çıkarabilir. Benzer şekilde, *Arzu Tramvayı*'ndaki Blanche ve Stanley arasındaki, *Günden Geceye*'deki anne ve baba arasındaki ve *Uygunsuzlar*'daki dansçı Rosalyn ve kov-

⁸ Hanna, "Feminism and Theatre", *Theatre Papers*, 2. seri, no. 8, s. 8.

boy Gay arasındaki ilişkiden anlaşılacağı gibi, erkek cinselliğinin özne konumunu Freudyen temelli teatral alan içerisinde yansıtan bu metinler, baş erkek karakterin cinselliği ile kıyaslandığında kadınların cinselliğini bağımlı ve ikincil olarak resmederler. Belirli türlerin biçimsel özelliklerinde bile benzer değerlerin var olduğu görülür. Gerçekçilik, ev içi alana ve aile birimine yaptığı vurguyla, erkeği cinsel özne, kadını ise cinsel "Öteki" olarak somutlaştırır. Aile birimi içinde kadınların tasvir edilişleri, -sürekli ev içi alanda gösterilmeleri, eşlerine bağımlılıkları, genellikle çabuk pes etmeleri ve değişime kapalı olmaları- hem sahne üstündeki kadın temsilleri hem de kadın oyuncuların bu tür rollere hazırlıkları ve oyunculukları açısından gerçekçiliği kadınlar için bir "sanat hapishanesine" çevirir.

Feminist psiko-göstergebilim alanında son zamanlarda yapılan daha derin bir analiz, anlatı formunun kendisinin de kadınların psiko-kültürel açıdan bastırılmasına sebep olduğunu ileri sürer. Film eleştirmeni Laura Mulvey, bunu şu şekilde ifade eder: "Sadizm, bir şeylerin vuku bulmasını sağlayan, başka bir kişiyi değişime zorlayan, rıza ve güç ile zafer ve yenilgi arasındaki mücadeleyi imleyen, başı ve sonuyla doğrusal bir çizgi üzerine kurulu bir hikâye talep eder."⁹ Mulvey, baş kahraman ve ona karşı çıkan karakter arasındaki ilişkiyi sado-mazoşist olarak tasvir eder. *Alice Doesn't* isimli kitabında Teresa de Lauretis, bu fikir üzerinden ilerleyerek feminist bir çıkarım yapar: Tipik bir anlatıda erkek, bir şeyleri gerçekleştirir (tipik kahraman), irade savaşlarına girişerek başka bir kişiyi değişmeye zorlar. Ona sadist rolü verilir. Aşk hikâyelerinde genellikle mağlup olan kadındır. Freud da kadın mazoşizmini çocuğun doğal gelişiminin bir parçası haline getirerek kadın cinselliğinin karakterini mazoşist olarak tasvir eder. Böylesi hikâyelerin popülerliği, arzunun sado-mazoşist doğasının toplumun genelinde bulunduğunu gösterir. Bu anlatı yapısından zevk alan okur veya seyirci, kadın ve erkek cinselliğinin kadının mağlup olduğu bir savaş

⁹ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, 1975, s. 14.

olarak kodlanmasına iştirak eder. Hikâyeyi ilerleten arzu, sadisttir ve kadın ve erkek cinsiyetlerine göre kodlanır. Anlatının yapısı ve yaygın şekilde kabul görmesi, bu sürecin kültürdeki mevcudiyetini açığa çıkarır.

Fransız bir feminist olan Hélène Cixous'un kaleme aldığı *Portrait of Dora* [Dora'nın Portresi, 1976] isimli oyun, bu psiko-kültürel sürece dair feminist bir bakış açısını gösterir. Cixous, özellikle, kadın ve yazın üzerine "The Laugh of Medusa" [Medusa'nın Gülüşü] isimli kışkırtıcı makalesiyle uluslararası feminist topluluk tarafından tanınan öncü bir kuramcıdır.¹⁰ *Portrait of Dora*, yönetmen ve oyun yazarı Simone Benmussa ile yaptığı ortak çalışmanın sonucudur ve feminist psikolojik kuramın sahnede ele alınmasının güzel bir örneğidir. Cixous, Freudyen buyruğu tersine çevirerek, Freud'un bir kadının cinsel gelişimiyle ilgili olarak karşılaştığı bir vakayı canlandırmayı tercih eder. Freud'un kadının deneyimlerini kendi toplumsal cinsiyet temelli kuramlarıyla ele alma girişimi, çeşitli ironik durumların oluşmasına ve oyun bakış açısının değişmesine izin verir. Cixous, bir kadını özne konumuna yerleştirir; bunu, Freud'un etkin bir cinsel özne olarak kadına uzaklığını, kadını (kanepeye uzanmış yatarken) "uygun gördüğü" edilgen, ataerkil konuma zorlama girişimini ve kadının deneyimlerini mitileştirmesini gösterecek yapar. Söz konusu ironi, Dora'nın başka bir kadına, Mrs. K.'ya cinsel ilgi duyduğunu dile getirmesiyle en üst noktasına ulaşır. Freud bu cinsel ilgiyi kendi kuramsal çerçevesinde bir yere oturtamaz. Bir penis olmadan cinsellik olamaz. Bu nedenle, Dora'nın başka bir kadına ilgi duymasını, babasına duyduğu arzusunun yer değiştirmesi olarak yorumlar. Freud bu genç kızın deneyimine Elektra kompleksini dayatır. Oysa genç kız anneye duyulan bir arzuyu gösteriyordur; yakın zamanda Nancy Chodorow da *Mothering* isimli kitabında bu kavramdan bahsetmiştir.

Freud, oyunda yer alan ve genç kızın cinsel gelişimini kendi çıkarları için kullanmak isteyen diğer erkeklerle aynı

¹⁰ Hélène Cixous, "The Laugh of Medusa", Marks ve de Courtivron, *New French Feminism* içinde, s. 245-64.

konuma yerleşerek Dora'nın ona anlattıklarını yanlış yorumlamaya devam eder. Oyunun sonunda Dora, bu erkeklerin kendisine dayattığı her şeyi reddederek, sahneden bağımsız bir kadın olarak çıkar. Oyunun son satırları, tersine bir sürecin geçerli olduğunu, hastayı yönlendirenin gelenekler değil Freud olduğunu ileri sürer. Oyunun rüya, fantezi ve bellekle ilgili sahnelerin araya girdiği esnek bir yapısı vardır; ancak asıl eylem Freud ve Dora arasındaki psikanaliz sürecidir. Oyun, biçimsel açıdan gerçekçilik kuralları dışındadır. Sahnede geçmiş, şimdiki zaman ve fantezi birbirine karışır ve karakterler sahneye geleneksel motivasyonlar veya oyun zamanlamasından bağımsız olarak girer ve çıkarlar. Dora ve Freud arasındaki sahneler ile Dora'nın geçmişindeki karakterlere ait sahnelerin sunuluşu eş zamanlı gerçekleşir. Dora'nın bilinçaltı imgelerinden çeşitli öğeleri aktaran ses efektleri diyalogların arasına girer. Dora, Freud'a rağmen, oyunun biçimsel araçları ile karakterinin çeşitli öğelerini bölümler halinde sunarak cinselliğin öznesi haline gelir. Sahne, Dora'nın içsel imgeleri için bir oyun alanı haline gelir. Oyunun geliştirilmesine ve yönetilmesine yardımcı olan Benmussa, oyunun yayınlanmış bir versiyonuna yazdığı giriş yazısında sahneyi psikanaliz sürecine benzer şekilde tasvir eder:

“Sahne çalışmasında”, aynen “rüya çalışmasında” olduğu gibi, bir sözcük veya jest ile bir durum veya bir arzu boşluğa yansıtılır: Sahne çalışması imgeler üretir. Sahne, bir rüyanın, ertelenmiş bir rüyanın yansıtıldığı yüzeydir. Sahne, arzuların buluşma alanıdır... birbirinin yerine geçerken, birbirinin araçlarını değiştirirken, sözcükten jest, imgeden bedene dönüşürken birbirini hem çoğaltan hem de sıfırlayan arzuların buluşma alanıdır... Bir arzuya çok güçlü bir şekilde yoğunlaşırlar ancak kendi çevrelerinde, içerisinde başka arzuların beklemekte olduğu öteki, uzakta, belirsiz, genişledikçe genişleyen daireleri izleyicilerin tahmin etmesine izin veren belirsiz bir bölge yaratırlar.¹¹

Kadın arzusu, bu oyunun öznesi, baş karakteridir.

¹¹ Simone Benmussa, *Benmussa Directs*, Londra: John Calder, 1979, s. 9.

Benmussa bu oyunun, oyuncuların farklı bir şey talep ettiğini de belirtir. “Açıklayıcı sahneleri çıkarıp sadece simgeleri korumak.... tıpkı sözcükleri akord ederken, sözcükler arasındaki boşlukları dolduran jestleri akord ederken olduğu gibi oyuncuyu da riskli durumların içine sokmak; sahnelemeyi, psikolojik durumlar için genellikle uygun görülen oyunculuk tarzından ziyade, koreografik bir tarzda kurmak” ister. Başka bir deyişle, Dora’nın arzusunun, kadını arzunun temsili, geleneksel anlatının sado-mazoşist dinamikleri içerisinde veya Dora gibi bir karakterin geleneksel temsili içerisinde tuzağa düşürülmez. Burada, kadın arzusu sesler, karakterler, fantezi ve gerçekliğin kesişimleri içinde, hatta “Oyunun Sesi” isimli rol aracılığıyla sahne üzerinde özgürce canlandırılır. Bu şekilde biçim, kadın arzusunun ifadesini, kadını bir özne olarak bastıran ataerkil anlatı yapılarının ve geleneksel temsil biçimlerinin tuzağına düşmekten kurtarır. Cixous ve Benmussa, arzusunun Freudyen kuramlar ve eril bakış tarafından belirlenmiş ataerkil düzenini tersine çevirerek kadının sahne üzerindeki yeni temsiline dair çalışma yürütür. Eğer, Benmussa’nın yukarıda belirttiği gibi, seyirci bu yeni “belirsiz alana” çekilirse, oyunun dramaturjik deneyimi yeni poetika için işlevli olabilir.

Simone Benmussa, kadın arzusunun sahne üzerine taşınmasıyla ilgili bu yeni psiko-göstergebilimsel yaklaşımı geliştirmek üzere çalışma sürdüren en önemli kadın yönetmendir. Virginia Woolf ve Nathalie Sarrute gibi kadın yazarların çalışmalarını temel alan üretimleri Paris, Londra ve New York’ta sahnelenmiştir. *The Singular Life of Albert Nobbs* isimli oyunundan 5. Bölüm’de bahsetmiştik. Oyunun konusu, üretim biçimlerinin ve sınıf analizinin sahneye taşınmasının bir örneği olarak ele alınmıştı. Buradaki bağlam içerisinde, oyunun biçimsel araçları Benmussa’nın temsil düzenine ilişkin denemelerini örnekendirir. *Dora*, kadın özneyi arzulama özgürlüğünü temsil ederken, *Albert Nobbs* ataerkil kültürün baskıcı etkilerini temsil eder. Bu oyunda, sahne üzerinde hizmetçilerden oda görevlilerine kadar yalnızca kadınlar görünür. Erkek karakterler görünmezdir, dış sesler ve gizemli bir şekilde açılıp kapanan kapılar olarak araya girerler. Oyu-

nun hikâyesi, oyuna kaynaklık eden kısa hikâyenin yazarı George Moore'un sesi tarafından anlatılır. Moore'un sesi, bu kadınların yaşamlarını erkek yaratıcının ataerkil çerçevesine yerleştirerek, oyunu başlatır ve bitirir. Benmussa, tüm erkek karakterleri sahne dışında tutup seslerini olay örgüsünün işleyişinde merkezi bir konuma yerleştirerek, erkek kılığındaki Albert'in ve diğer kadınların ataerkil kültürün görünmez çerçevesi içinde devindiklerini gösterir; bu kültür kadınlar arasındaki ilişkileri, kılık değiştirmiş halde olsa bile, dışarıdan yönetir. Ataerkil bir çerçeve içinde, kadınların oyundaki ezilmişliği, erkeklerin mesafeli, seçkin konumunun karşıtıdır. Aynı zamanda, erkeklerin sahne üzerinde olmaması, dramatik vurguyu kadınların yaşamlarına ve deneyimlerine kaydırır. Benmussa, kadın temsillerini geleneksel anlatı biçimleri ve karakter gelişimi içerisinde yaratır ama böylesi biçimlerin ataerkil temellerini de gösterir.

KADIN DİLİ VE BİÇİMİ

Geleneksel biçimlerin politik doğası hakkındaki keşifler, şu soruyu ortaya atar: "Bir kadın biçimi, dişil bir morfoloji var mıdır?" Kadınlar artık kültürel üretimin nesnelerinden ziyade özneleri olacaksa, bu kültürel devrim yeni bir biçim ve hatta belki yeni bir kadın söylemi gerektirmez mi? Bu soru feminist eleştirel kuram içindeki en temel tartışmalardan birini ortaya çıkarmıştır. 4. Bölüm, radikal feministlerin yeni bir söz dağarcığı ve biçimler üretme girişimlerinden bahseder. Materyalist konuma daha yakın duran pek çok feminist eleştirmen, dişil bir biçim kavramının ve kadınların ancak istedikleri biçimsel bağlamı oluşturmakta serbest olduklarında sanatsal özgürlüğe kavuşacakları görüşünün, geleneksel kadın ve erkek toplumsal cinsiyet yapılandırmasını somutlaştırmaktan başka bir işe yaramadığını ileri sürerler. Yeni poetikaya yakın duranlar ise, libidoya ait gelişime ve dramaturjik araçlara ilişkin kuramların yeniden düzenlenmesinin, arzulayan kadın özne için yeni bir konum yaratacağını, göstergenin yapılandırılma biçimini değiştirebileceğini dile getirir. Lacan'ın gündeme getirdiği yeni bileşenler, Ödipal

kompleks ve sembollerin benimsenmesi, kadınlar ve kültürel biçimlere ilişkin feminist kuramlarda en belirgin katalizör haline gelmiştir.

Cixous'nun "The Laugh of Medusa" makalesi, yeni bir biçim çağrısında bulunan temel bir metindir. Cixous çok az kadının yazar olmasını, kadınların bedenlerinin, kültürel olarak, arzunun ve temsiliyetin ataerkil sistemi tarafından sindirilmesi ile açıklar. Cixous, kadınları, ikisi arasında karşılıklı bir ilişki kurarak, bedenlerini ve yazma imkânlarını talep etmeye çağırır.

Kadın, kendisi hakkında yazarak, kendinden çalınmış, görüntüde esrarengiz yabancıya –hastalıklı veya ölü bir figür– dönüştürülmüş, sık sık huysuz bir yoldaş, yasakların nedeni ve mekânı haline gelen bedene geri dönecektir. Bedeni sansürler-seniz, soluk alırsınız ve konuşmanız da sansürlenir. Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmak zorunda.¹²

Cixous sonra, kadın bedeniyle yazılan bu yeni kadın dilinin nasıl bir şey olacağını tasvir eder. Yazı heterojen ve uçsuz bucaksız olacaktır: "Kadın, güçleri homojenleştiren ve yönlendiren, çelişkileri bir savaş alanıyla sınırlayan, tektipleştirici, düzen koyucu tarihi imkânsız hale getiriyor." Cixous'nun konumu, bazı açılardan Mary Daly'nin radikal feminist "Kızkuruları" kavramını çağırıştırır. Aynı zamanda, Gillian Hanna'nın eril oyunlar nitelendirilmesine benzer ve Monstrous Regiment'in kadınların deneyimlerinden çıkan yeni bir biçim arayışını andırır. Hanna eril dramatik biçimi şu şekilde nitelendirir: "Tarihin bir süpürgesi, devasa ve ağır... erkek oyun yazarının hassasiyeti genelde imparatorluk kuran kişiye benzer. Tüm dünyayı yalayıp yutmak ister ve sonra kendi imgesini geri tükürür."¹³

Yeni, dişil bir morfoloji ile ilgili birçok makalede dikkat çeken terim "bitişiklik"tir. Bu, kadınların hem eski hem de çağdaş çalışmalarında feministlerin keşfettiği örgütsel bir

¹² Cixous, "The Laugh of Medusa", Marks ve de Courtivron, *New French Feminism* içinde, s. 250.

¹³ Hanna, *Theatre Papers* içinde, 2. seri, no. 8, s. 8.

araçtır. Luce Irigaray bunu “yakınlık” olarak tasvir eder; “sürekli olarak kendini dokuyan... sözcükleri kucaklayan ama onlarla bağını koparan”, net olmakla değil, “dokunulan” ile ilgilenen bir biçim yaratan “yakınlık” olarak.¹⁴ Cixous bunu “arada kalanı çalışmak” olarak adlandırır; Jane Gallop ise “dokunmanın kaydı, yakınlık, mevcudiyet, dolayimsızlık, temas”¹⁵ olarak tasvir eder. Tasvir edici olmaktan ziyade özlü, bütünlüklü olmaktan ziyade parçalı ve tamamlanmış olmaktan ziyade eksikli olabilir. Bu bitişiklik, metnin içinde ve sınırlarında mevcuttur: Dişil biçim, biçimsel sınırlara sahip değilmiş gibi görünür, aslında, sınırlara karşı çıkarak çalışmaya devam edecektir. Cixous, “heterojen olanın erojenliğini”¹⁶ göstererek bunu şu şekilde tasvir eder: “Onun [kadının] dili içermez, taşır; geri çekilmez, olanaklı kılar.” Sınırlar olmadığında, bir başlangıç, gelişme ve bitiş hissiyatı veya merkezi bir odak olmadığında, kadınları söylem dışına çıkarmaya hizmet eden geleneksel biçimin hiyerarşik düzenleme prensipleri terk edilir. Kadınlar, dışarılklılar –Lacan’ın sisteminde “yoksun bırakılanlar”– hanesinde yaşayabilir ve kadın deneyimleri alanını açığa çıkaran yeni bir söylem ve biçim yaratabilirler.

Tiyatro araştırması içinde eril ve dişil morfolojinin çeşitli versiyonları bulunur. Örneğin, bazı feminist eleştirmenler tragedya formunu eril cinsel deneyimin bir kopyası olarak tanımlar. Tragedya, ön oyun, tahrik etme ve boşalma (katarsis) aşamalarından oluşur. Olay örgüsünün daha kapsamlı düzenlemesi de –serim, düğüm ve çözüm– bu fallik deneyimle bağlantılıdır. Eril formlarda merkezi odak, erkeğin cinsel fizyolojisinin doğasını yansıtacak şekilde fallus üzerinden adlandırılır. Dişil bir form, boşalmaya yapılan dramatik odaklanma olmadan veya tek bir orgazm tasavvur etmek

¹⁴ Luce Irigaray, “The Sex Which Is Not One”, Marks ve de Courtivron, *New French Feminism* içinde, s. 99-106.

¹⁵ Jane Gallop, *The Daughter’s Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982, s. 30.

¹⁶ Cixous, “The Laugh of the Medusa”, Marks ve de Courtivron, *New French Feminism* içinde, s. 252.

gerekmeden, kadının çoklu orgazmlarıyla uyuşacak şekilde, onun cinsel modunu cisimleştirebilir. Bitişik düzenleme, bu boşalmaya dayalı formun yerine geçebilir. Feminist bir eleştirmen, Adrienne Kennedy'nin oyunlarını veya kadınların performans sanatı gösterilerini ya da cadıların döngüsel ritüellerini bu kavramı kullanarak inceleyebilir.

Bu tür düşünce tarzına karşı çıkanlar, dişil morfoloji fikrinin, kadın toplumsal cinsiyetinin ataerkinin bir buluşu olmaktan ziyade gerçek olduğu hissiyatını oluşturma riski taşıdığına dikkat çekerler. Üstelik toplumsal cinsiyet biyolojikleştirilir; kadın bedeni ve erkek bedeni kavramları, temsiliyetin baskın kültürel sistemlerini yeniden oluşturmak üzere kullanılır. Karşı çıkanlara göre, bunun yerine, "Bir Kadın Olarak Doğulmaz", (Monique Wittig'in toplumsal cinsiyet karşıtı etkileyici makalesinin başlığı) görüşünü hayata geçirmek daha iyi olabilir. Feminist bir morfoloji kavramı, yalnızca değerler sistemini tersine çevirir, kültürel formlar üzerindeki geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını korumaya devam eder. Wittig gibi eleştirmenler, feministlerin dişil olanı kıymetlendirerek kadınları toplumsal cinsiyet gettosu dışına çıkarmayacaklarını ileri sürer. Bazı tiyatro uygulamacıları da dişil form kavramına olumsuz yaklaşırlar. Bunun, geleneksel formlarda çalışıyorlarsa feminist (veya dişil) olmadıkları anlamına geldiğini, kendi çalışmalarının böylesi formlar kullandıkları için değersizleştirildiğini, oysa yaptıkları profesyonel çalışmaların kadınların tiyatro alanında görünürlük kazanmasını sağladığını dile getirirler.

Dişil bir form tarif eden feminist eleştirmenler, karşıtları tarafından "özcü" olarak adlandırılır. Bu, onların kültürel toplumsal cinsiyet kodlaması sürecini belirleyen ekonomik ve tarihsel koşulları göz ardı ettikleri anlamına gelir. Özcü olarak adlandırılmalarının nedeni, toplumsal cinsiyet kodlamasının ataerkinin seçkin erkek sınıfına sağladığı ekonomik ve tarihsel avantajlara vurgu yapan materyalistlerle aralarına bir ayrım konmasıdır. Bu süreci biyolojiyle ilişkilendirmek ise, sınıf ve ırkın tarihsel çelişkilerini ve süreçlerini ihmal ederek biyolojik belirlemeciliğe dahil olmaktır. Başka bir deyişle, önerilen feminist morfoloji, radikal feminist düşünce

kategorisinde yer alabilir ancak materyalist feminizmle temelden bir karşıtlık içerebilir. Materyalist sanatçılar, bunun yerine, toplumsal cinsiyetten arınmış roller keşfetmeyi tercih ederler (örneğin, Zeig ve Wittig'in oyunculuk teknikleriyle ilgili denemelerinin açıklandığı 4. Bölüm'e bakınız).

Ancak, tartışmanın her iki tarafının da belli kazanımlar oluşturduğu söylenebilir. Belki de bu konumlar bir şekilde birleştirilebilir veya tarihsel bir bağlam içerisinde belirli politik amaçlar için alternatif kuramsal stratejiler olarak değerlendirilebilir. Daha ziyade "Baba Yasası" içindeki kuramsal stratejiler açısından geçerli olan bir duruma düşmeleri, pratiği kuşatan ve konumları düzenleyen denetleyici bir konum edinerek, rekabet halindeki kuramlar gibi işlev görmeleri gerekmez. Bunun yerine, ataerki yapıyı parçalamak veya kültürel devrime yardımcı olmak üzere devreye sokulacak taktikler olarak ele alınabilirler. Kuram ancak bu şekilde, aşkın bir konuma yükselmektense, belirli politik manevraların hizmetinde olabilir. Kuramı pratikle diyalektik bir ortaklık içinde tutmak, kuramın seçkinci olduğunu düşünen feministlerin endişelerini kısmen de olsa gidermenin bir yoludur. Bir kuram kendisine aşkın bir duruş öngörmüyorsa, güncel politikalar tarafından uyarlanarak kullanılabilir ve farklı tarihsel ve politik durumlara göre tekrar tekrar değiştirilebilir veya terk edilebilir. Feminist aktivist kuramcı, karşılaştığı zorluklara veya durumlara göre istediği herhangi bir tekniği, yöntemi, kuramı ve toplumsal örgütlenme şeklini devreye sokabilir.

Dişil bir morfolojiyi destekleyen ve karşı çıkan görüşler, farklı durumlarda farklı politik etkiler oluşturur. Örneğin, tutucu bir akademik çevrede çalışan feminist bir eleştirmen, feminist bir morfolojiyi gerçekçiliğin veya diğer geleneksel biçimlerin ataerki tarafından kıymetlendirilmesine karşı çıkmak için kullanabilir. Bu morfolojik kavram kışkırtıcı bir şekilde kullanıldığında ise, alternatif, feminist bir geleneğin parametrelerini kullanarak gelenekle ve dramatik yorumlamayla ilgili sorular ortaya atıp geleneksel kodların savunma noktalarını belirginleştirebilir. Yine, böyle bir morfoloji, hem özgün bir dişil formun var olduğunu hem de sanat alanla-

rında erkek ayrıcalığının nasıl kanıksanmış olduğunu gözler önüne sererek, kadınların tiyatrodaki çalışmasının yeniden değerlendirilmesi için harekete geçirici bir unsur olabilir. Feminist eleştirmen böylelikle artık insanların başına musallat olmuş bir kişi olarak yaftalanmaz veya statükoya mütemadiyen muhalefet eden bir rolde görülmez; bundan böyle yeni bir kuramın ve alternatif bir uygulamanın taraftarı olarak huzurlara çıkar.

Öte yandan, bir eleştirmen dişil morfolojide toplumsal cinsiyet kalıplarını kıymetlendiren feministlerle diyalog halinde kalırken aynı formun materyalist analizinden de yararlanabilir. Bu durumda, renkli kadınların ve işçi kadınların çalışmalarının anlaşılması ve algılanması açısından son derece önemli olan ve onların tiyatroyla kurdukları ilişkide son derece belirleyici olan ırk ve sınıf konularını devreye sokabilir. Bu aşamada onların birçok *avangard* biçimsel denemede yer almadıklarına ve tarihsel bir bağlam içine yerleştirilmediklerine dikkat çekebilir. Feminist eleştirmenin, her seferinde farklı alternatif kuramları devreye sokarak, hiçbir lideri, merkezi örgütü veya “parti çizgisi” olmayan feminist hareketin sınırları dahilinde hareket ettiğine şüphe yoktur. Kuramı bir yandan benimserken diğer yandan kurama karşı çıkmak, burada açıklandığı gibi, bir tür “oynak bir çoğulculuk” değil, feminist eleştiriye kıskırtmak ve vurgulamak için tasarlanan bir gerilla tavrıdır.

Tiyatro alanında yeni poetika, feministe aktivizm ile kuramsal pratiğin bir karışımını sunar. Temsiliyet biçimlerinin ve ataerkil kültürün diyalog ve algılama özelliklerinin yapıbozuma uğratılmasıyla, sahne, şimdiye kadar egemen kültür tarafından dramatize edilen kadın öznenin sesi, cinselliği ve imgesiyle girişine hazırlanabilir. Yirminci yüzyılın sonlarına geldiğimiz, pek çok insanın ezilmişliğinde merkezi bir konuma sahip olan üretim biçimlerinin, göstergeler ve kodlar gettolarına sıkıştırıldığı tarihin bu noktasında, psikogöstergebilimsel stratejiler yeni bir devrimin yolunu açabilir. Televizyon, bilgisayar dilleri ve iletişim uyduları çağında, göstergelerin üretilmesi bir kişiye ne olduğunu yansıtmaktan ziyade (geleneksel taklitçi düzende olduğu gibi), onun gerçekte

ne olduğunun açığa çıkarılmasını sağlar. Kültürel üretimin modu tersine çevrilir: Göstergeler gerçekliği yaratırlar, onu yansıtmazlar. Bu durum, sanatçıların ve kültürel kuramcılarının aktivistler ve devrimciler olabileceği anlamına gelir. Molotof kokteyllerinin yerini söylem ve temsil biçimleri alabilir.

Tiyatro alanındaki feminist, en etkili tek baskı unsurunu, toplumsal cinsiyeti, açığa çıkarabileceği, bozguna uğratabileceği ve kaldırabileceği laboratuvarı kurabilir. Keza aynı laboratuvar, geçmişin baskılarından kurtulmuş ve hem kadınlar hem de erkekler için yeni bir çağı müjdeleyebilen bir özne temsili üretebilir.

KAYNAKÇA

Bölüm 1. Geleneksel Tarih: Feminist Bir Yapıbozum

Aristotle's Poetics, O. B. Hardison (ed.), Leon Golden (çev.) (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968).

Aristotle's Poetics: The Argument, Gerald F. Else (ed. ve çev.), (Dambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963).

Arthur, Marilyn, "Liberated' Women: The Classical Era"; Renate Bridenthal ve Claudia Koonz (ed.), *Becoming Visible: Women in European History* içinde (Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1977).

Bieber, Margarete, *The History of The Greek and Roman Theatre* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1939).

du Bois, Page, *Centaur and Amazons* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982).

Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).

Granville-Barker, Harley, *Prefaces to Shakespeare*, c. 1 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1952).

Hartsock, Nancy, *Money, Sex and Power: Toward a Feminist Historical Materialism* (New York: Longman, 1983).

Irigaray, Luce, "When the Goods Get Together", Elaine Marks ve Isabelle de Courtivron (ed.), *New French Feminisms* içinde (New York: Schocken, 1981).

Jardine, Lisa, *Still Harping on Daughters* (Totowa, NJ: Barnes ve Noble, 1983).

Kelly, Joan, *Women, History, and Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

Kott, Jan, *Shakespeare our Contemporary*, Boleslaw Taborski (çev.), (Londra: Methuen, 1965).

Lefkowitz, Mary ve Fant, Maureen B., *Women's Life in Greece and Rome* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1982).

Millet, Kate, *Sexual Politics* (New York: 1970).

Novy, Marianne L., *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare* (chapel Hill, NC ve Londra: University of North Carolina Press, 1984).

- Pickard-Cambridge, Sir Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford: Clarendon Press, 1968).
- Rubin, Gayle, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", Rayna R. Reiter (ed.), *Towards an Anthropology of Women* (New York: Monthly Review, 1975).
- Tyrrell, William Blake, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1984).
- Vance, Carole, "Introduction to Ann Snitow", Christine Stansell ve Sharon Thompson (ed.), *Powers of Desire: The Poetics of Sexuality* (New York: Monthly Review, 1983).
- Wickham, Glynne, *Early English Stages*, c. 1 (New York: Colombia University Press, 1959).

Bölüm 2. Kadın Öncüler

- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn*, Montague Summers (ed.), 6 cilt, (Londra: Heinemann, 1915).
- Case, Sue-Ellen, "Re-viewing Hrotsvit", *Theatre Journal*, Aralık 1983.
- Centlivre, Susana, *The Works of Celebrated Mrs Centlivre*, 3 cilt, (Londra: J. Knapton, 1949). 1761 yılında yeniden yayınlandı.
- Cotton, Nancy, *Women Playwrights in England, 1363-1750*, (Londra: Associated University Press, 1980).
- Duffy, Maureen, *The Passionate Shepherdess* (Londra: Jonathan Cape, 1977).
- Frankforter, A. Daniel, "Sexism and the Search for Thematic Structure of the Plays of Hroswitha of Gandersheim", *International Journal of Women's Studies*, no. 2.3 (1979).
- Fullerton, Mary, "Susanne Centlivre" (yayımlanmamış makale, University of Washington School of Drama, 1983).
- Hrotsvit (Roswitha), *The Plays of Roswitha*, Christopher St Lohn (çev.), (Londra: Chatto ve Windus, 1923).
- Mason, Louise, "The Fight to be an American Woman and a Playwright" (yayımlanmamış deneme, University of California at Berkeley, 1983).
- Morgan, Fidelis, *The Female Wits* (Londra: Virago, 1981).
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz a las trampas de la fé* (Meksika: Fondo de Cultura Economica, 1982).
- Robinson, Alice, "Mercy Warren, Satirist of the Revolution", Helen Krich Chinoy ve Linda Walsh Jenkins (ed.), *Women in American Theatre* içinde (New York: Crown, 1981).

Sor Juana, "The Reply", Margaret Sayers (çev.), Margaret Sayers Peden, *A Woman of Genius* (Salisbury: Lime Rock, 1982).

Trambley, Estela Portiollo, *Sor Juana and Other Plays* (Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1983).

Warren, Mercy Otis, *The Plays and Poems of Mercy Otis Warren* (New York: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1980).

Bölüm 3. Kişisel Tiyatro

Chalon, Jean, *Portrait of a Seductress* (New York: Crown, 1979).

Chinoy, Helen Krich ve Jenkins, Linda Walsh (ed.), *Women in American Theatre* (New York: Crown, 1981).

Fehervary, Helen, "Christa Wolf's Prose: A Landscape of Masks", *New German Critique*, no. 27 (Sonbahar 1982), s. 57-88.

Forte, Jeanie K., 'Rachel Rosenthal: Feminism in Performance Art', *Women and Performance*, no. 2.2 (1985).

_____, "Women in Performance Art: Feminism and Postmodernism" (yayımlanmamış deneme, University of Washington, 1986).

Goodman, Kay, "Poesis and Praxis in Rahel Varnhagen's Letters", *New German Critique*, no. 27 (Sonbahar 1982), s. 123-40.

Roth, Moria (yay.haz.), *The Amazing Decade: Women in Performance Art in America 1970-1980* (Los Angeles: Astro Artz, 1983).

Schenkar, Joan, *Nathalie Barney* (yayımlanmamış oyun metni, 1984).

Wickes, Georges, *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (New York: Popular Library, 1978).

Bölüm 4. Radikal Feminizm ve Tiyatro

"Acting Up! Women in Theater and Performance", *Heresies*, özel sayı (1984).

Budapest, Z., *The Feminist Book of Lights and Shadows* (Venice, Calif.: The Feminist Wicca, 1975).

Chambers, Jane, *Last Summer at Blue Cove* (New York: JH Press, 1982).

_____, *Quintessential Image* (yayımlanmamış oyun metni, 1983).

Churchill, Caryl, *Vinegar Tom, Plays by Women*, c. 1 içinde, Michelene Wandor (ed.), (Londra: Methuen, 1982).

Curb, Rosemary, "Catalog of Feminist Theatre", *Chrysalis*, no. 10 (1979).

Daly, Mary, *Gyn/Ecology* (Boston, Mass.: Beacon Press, 1978).

- Dolan, Jill, "Women's Theatre program ATA: Creating a Feminist Forum?", *Women and Performance*, no. 1.2 (1984), s. 5-13.
- _____, "Towards a Critical Methodology of Lesbian Feminist Theatre" (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, New York University, 1984).
- Dunn, Nell, *Streaming* (Ambergate, Derbys: Amber Lane Press, 1981).
- Echols, Alice, "The New Feminism of Yin and Yang", Snitow ve diğ., *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* içinde.
- Ellenberger, Harriet, "The Dream is the Bridge: In Search of Lesbian Theatre", *Trivia*, no. 5 (Sonbahar 1984).
- Griffin, Susan, *Women and Nature: The Roaring Inside Her* (New York: Harper, 1980).
- Jagger, Alison M., *Feminist Politics and Human Nature*, (Totowa, NJ: Rowman ve Allanheld, 1983).
- Jaggat, Alison, ve Rothenberg, Paula (ed.), *Feminist Frameworks*, (New York: McGraw-Hill, 1984).
- Keyssar, Helene, *Feminist Theatre*, (Londra: Macmillan, 1984).
- Lamb, Myrna, *But What Have You Done for Me Lately? The Mod Dona and Seyklon 2. Plays of Women's Liberation* (New York, Pathfinder, 1971).
- Leavitt, Dinah Luise, *Feminist Theatre Groups* (Jefferson, NC: McFarland, 1980).
- Malpede, Karen, *Women in Theatre: Compassion and Hope* (New York: Drama Book Specialists, 1983).
- McDermott, Kate (ed.), *Places Please! The First Anthology of Lesbian Plays* (n.p.: Aunt Lute Book Co., 1985).
- Natalle, Elie, *Feminist Theatre* (Scarecrow Press, 1985).
- Rich, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", Snitow ve diğerleri, *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* içinde.
- Shange, Ntozake, *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf*, (New York: Bantam, 1980).
- _____, *Three Pieces* (New York: St Martin's Press, 1981).
- Snitow, Ann, Stansell, Christine ve Thompson ile birlikte (ed.) *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (New York: Monthly Review, 1983).
- Spretnak, Charlene (ed.), *The Politics of Women's Spirituality* (Gardner City, NY: Anchor Books, 1982).
- Starhawk, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* (San Francisco: Harper, 1979).

- Wandor, Michelene, *Understudies: Theatre and Sexual Politics* (Londra: Methuen, 1981).
- Wasserstein, Wendy, *Uncommon Women and Others* (New York: Avon Books, 1978).
- Zeig, Sande, "The Actor as Activator: Deconstructing Gender Through Gesture", *Women and Performance*, no. 1.2 (1984).
- Zeig, Sande ve Wittig, Monique, *Lesbian People: Material for a Dictionary* (New York: Avon Books, 1979).

Bölüm 5. Materyalist Feminizm ve Tiyatro

- Benmussa, Simone, *The Singular Life of Albert Nobbs*, Benmussa Directs içinde (Londra: John Calder, 1979).
- Churchill, Caryl, *Cloud Nine* (Londra: Methuen, 1984).
- _____, *Top Girls* (Londra: Methuen, 1984).
- Gems, Pam, Dusa, Fish, Stas and Vi, Michelene Wandor (ed.) *Plays by Women*, c. 1 içinde (Londra: Methuen, 1982).
- Hanna, Gillian, "Feminism and Theatre", *Theatre Papers*, 2. seri, no. 8, (Dartington, Devon: Dartington College, 1978).
- Rame, Franca ve Fo, Dario, *Female Parts*, uyarlayan Olwen Wymark, Margaret Kunzle ve Stuart Hood (çev.) (Londra: Pluto, 1982).
- Reinshagen, Gerlind, *Eisenherz* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981). (Sue-Ellen Case ve Arelene Teraoka'nın yayımlanmamış İngilizce çevirisi, Seattle, Wash., 1983).
- Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg* (Frankfurt: Verlag der Autoren, 1983).
- Wandor, Michelene, *Understudies: Theatre and Sexual Politics* (Londra: Methuen, 1981).

Bölüm 6. Renkli Kadınlar ve Tiyatro

- Childress, Alice, *Florence, Masses and Mainstream* içinde (New York: 1950).
- _____, Lindsay Patterson (ed.), *Trouble in Mind, Black Theater* içinde (New York: Dodd, Mead, 1971).
- Cochran, J., Stewart, J. T., ve Tsutakawa, M. (ed.), *Gathering Ground: New Writing and Art by Northwest Women of Colour* (Seattle: Seal, 1984).
- Freyberg, Elizabeth Hadley, "Black Women and Feminism: One More Time (How Many More Times?)", *Theatre News*, no. 22 (Sonbahar 1981).
- Hill, Erroll, *Shakespeare in Sable: A History of Black Shakespearean Actors* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984).

- Hooks, Bell, *From Margins to Center* (Boston, Mass.: South End, 1984).
- Kennedy, Adrienne, *The Owl Answers, Cities in Beziqie* içinde (New York: Samuel French, 1969).
- Lorde, Audre, "The Uses of Anger: Women Responding to Racism", *Sister Outsider* (Trumansburg, NY: The Crossing, 1984).
- Narratives: A Dramatic Event* (New York: Kitchen Table Women of Color Press, 1983).
- Venables, Clare, "The Woman Director in the Theatre", *Theatre Quarterly*, Yaz 1980.
- Richards, Beah E., *A Black Woman Speaks and Other Poems* (Los Angeles: Inner City Press, 1974).
- Yarbro-Bejarano, Yvonne, "Chicanas' Experience in Collective Theater", *Women and Performance*, no. 2.2 (1985).
- , "The Role of Women in Chicano Theater Organization", *El Tecolote Literary Magazine*, no. 2.3-4 (Aralık 1981).
- , "Teatrapoesita by Chicanas in the Bay Area: Tongues of Fire", *Revista Chicano-Requena*, xi. 1 (1983).

Bölüm 7. Yeni Bir Poetikaya Doğru

- Allen, Carolyn, "Feminism and Postmodernism", Joseph Natoli (ed.) *Trading Literary Theory* içinde (yakında yayınlanacak)
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: Calif.: University of California Press, 1978).
- Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa", Marks ve de Courtivron, *New French Feminisms* içinde.
- , "Portrait of Dora", *Benmussa Directs* içinde (Londra: John Calder, 1978).
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, (Londra: Methuen, 1980).
- Gallop, Jane, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982).
- Hanna, Gillian, "Feminism and Theatre", *Theatre Papers*, 2. seri, no. 8, (Dartington, Devon: Dartington College, 1978).
- Henley, Nancy, *Body Politics* (Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall, 1977).
- Irigaray, Luce, "This Sex Which Is Not One", Marks ve de Courtivron, *New French Feminisms* içinde.

- Kaplan, E. Ann, *Women and Film* (New York: Methuen, 1983).
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Alan Sheridan (çev.) (New York: W. W. Norton, 1972).
- Marks, Elaine ve de Courtivron, Isabelle (ed.), *New French Feminisms* (New York: Schocken, 1981).
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, no. 16.3 (1975).
- Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983).

DİZİN

A

- ABD 13, 21, 22, 23, 70, 82, 93, 95,
96, 98, 103, 107, 116, 120,
127, 138, 143, 144, 149, 150,
152, 153, 154, 155, 156, 160
- Académie des Femmes 91
- Académie Française 91
- Actes et entr'actes* (Barney, 1910) 90
- Adams, Abigail 80
- Adams, John 80
- Adulateur* (Warren, 1773) 80
- Agamemnon* 44, 45, 46, 47
- Aile 38, 172
- Aiskhylos 36, 70
- Alımlama kuramı 15
- Alive and Trucking 108
- Allen, Carolyn 29
- Almanya 66, 132
- Amazing Decade* (Roth) 95
- Amazon 40, 45, 88, 95, 109
- Amorous Prince* (Behn) 75
- Anatomy of Abuses* (1583) 57
- Antigone 170
- Antonius ve Kleopatra* (Shakespeare)
58
- Aristoteles 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54
- Arousing (Shock, Thunder)* (Rosenthal,
1979) 100
- Art Theatre 70
- Aston, Elaine 19, 21, 27, 29
- Ataerki 104, 105
- Ataerki baskı 105
- Ataerki kültür 62
- Athena 41, 43, 46, 47, 61
- Atkinson, Ti-Grace 118
- At the Foot of the Mountain 107
- Austin, Gayle 14, 25
- Avrupa 66, 127, 137, 149

B

- Baba 167, 180
- Baker, Bobb 22
- Bakire 36

- Barbry My Own 112
- Barnes, Djuna 91, 183
- Barney, Natalie 84, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 95, 97, 98
- Basset Table* (Centlivre) 76
- Batı uygarlığı 46
- Baum, Terry 120
- Bayou 119
- Beau's Duel* (Centlivre) 76
- Beauvoir, Simone de 43
- Beckett, Samuel 63, 64, 69
- Behn, Aphra 12, 31, 71, 72, 73, 74,
75, 77
- Benmussa, Simone 133, 173, 174,
175, 176
- Beside Herself* (Daniels, 1990) 20
- Beverly, Tarzana 148
- Bieber, Margarete 37, 42
- Birleşik Krallık 13, 19, 22, 26
- Bodies that Matter* (Butler, 1993) 16
- Brecht, Bertolt 14, 64, 107, 136
- Britanya 19, 20, 127, 128, 136
- Broadway 93, 144, 145, 148
- Brockett, Oscar G. 71
- Brooks, Romaine 89
- Budapest, Z. 112, 114
- Busy Body* (Behn) 71
- Butler, Judith 16, 17, 20

C

- Cadılar 36, 113, 117, 118
- Callimachus 68, 70
- Canlı sanat ve performans sanatı 21,
23
- Canning, Charlotte 19, 29
- Cano, Rose 153, 154
- Carnesky, Marisa 22
- Carroll, Vinnette 144, 149
- Carry On Understudies: Theatre and
Sexual Politics* (Wandor,
1986) 13
- Case, Sue-Ellen 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 22, 26, 27

Cassius 80
 Centlivre, Susana 74, 75, 76, 77, 91
 Champagne, Lenora 22
Chansons de Bilitis (Barney, 1902) 90
 Chaplin, Charlie 64
 Chapman, Marian 29
 Charles, Martie 144
 Chicago, Judy 94, 95, 96
 Chicana 138, 139, 140, 150, 151, 152,
 153, 154, 155, 156
 Chicano 138, 141, 150, 151, 152
Children's Hour (Hellman) 119
 Chinoy, Helen Krich 9, 92, 93
 Chodorow, Nancy 169, 173
 Churchill, Caryl 19, 116, 128, 168
 Cinsellik 54, 129
Cinsel Politika (Millett, 1980) 11, 35
 Cinsiyet 53, 128
 Cisneros, Sandra 153
 Cixous, Hélène 15, 173, 175, 177,
 178
 Clift, Montgomery 145
Cloud Nine (Churchill, 1979) 128,
 168
 Cohn, Ruby 29
 Colette, Sidone Gabrielle 90, 91
Comic Women, Tragic Men 59
Constant Journey (Wittig) 123
 Corneille, Pierre 72
 Cory 119
 Cotton, Nancy 77
 Craig, Edith 70
 Cruz, Sor Juana 77, 79, 143, 147, 160
 Curb, Rosemary 110, 113
 Curious 23, 24, 25
Cymbeline (Shakespeare) 55

D

Daly, Mary 111, 112, 177
 Daniels, Sarah 19, 20
 Davis, Bette 145
 Davis, Henrietta Vinton 146
Dead Fish (Gems) 130
 Dee, Ruby 146
 Değişim 158
 Dekker, Thomas 75
 de Lauretis, Teresa 37, 166, 172

Demeter 114
 Descartes, René 169
 Diamond, Elin 17, 29
 Dil 86
Dinner Party (Judy Chicago) 94, 95
 Dionysos 37, 39, 41, 43
Divino Narciso/Divine Narcissus
 (Cruz) 78
 Dolan, Jill 10, 14, 25, 26, 29, 124
Domain-Matrix (Case, 1996) 16
Don't Bother Me, I Can't Cope
 (Carroll, 1972) 144
Dos Lesbos (Baum ve Myes) 120
 Dreher, Sarah 120
 Drusiana 68
 Duffy, Maureen 77
Dulcitius (Hrotsvit van Gandersheim)
 67

E

Ebeveyn 46
 Edebiyat 42
 Edelson, Mary Beth 117
 Edgar, David 20, 21
 Eğitim 159
Eisenherz/Ironheart (Reinshagen,
 1981) 131
 Eisenstein, Zillah 127
 Elam, Keir 161
 Elektra 170, 173
 Elektra kompleksi 170
 Eleştirmen 13, 119
 Elizabeth dönemi 54
 Elizabeth I 29, 43, 52, 54, 55, 61, 141
 Else, Gerald F. 48, 49
Empenos de una casa (Cruz) 78
 Estetik 43
 Etnik kimlik 140
 Evlilik 72

F

Fant, Maureen B. 50
 Faust 169
 Fawzia Afzal Kahn 29
Female Wits (Morgan) 77
 Feminist aktivist 180

Feminist eleştirmenler 34, 181
 Feminist hareket 34, 76, 143, 158
 Feminist kalıntı 18
Feminist Politics and Human Nature (Jaggar) 102
Feminist Spectator as Critic (Dolan, 1988) 10, 14
Feminist Theatre and Theory (Keyssar, 1996) 16
Feminist Theatre Groups (Leavitt, 1980) 9, 110
Feminist Theatre (Keyssar, 1984) 9, 16, 108, 110, 124
Feminist Theories for Dramatic Criticism (Gayle, 1990) 14
 Feminist yönetmen 51
 Feminizm ve tiyatro 9, 14, 24, 33
Feminizm ve Tiyatro (Case, 1988/2008) 9, 10, 15, 24, 26, 27
 Fetterly, Judith 11, 36
 Film 145, 165, 172
 Finley, Karen 22
 Fish (karakter) 120, 130, 131
 Fo, Dario 134
Forced Marriage (Behn) 72, 73
 Forte, Jeanie K. 29, 100
 Foster, Susan Leigh 29
 Franklin, J. E. 144
 Fransa 72, 160
 Freud, Sigmund 160, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174
 Freudyen körlük 170
 Freyberg, Elizabeth Hadley 141
 Frith, Moll 75
 Front Room Theatre 115
 Fusco, Coco 22

G

Gaia, mon amour (Rosenthal, 1983) 100
 Gallop, June 178
 Garrick, David 71
Gathering Ground (1984) 156, 157
 Gems, Pam 130
 Genç kızlar 67
Gender Trouble (Butler, 1990) 16

Gerçekçilik 172
 Goddard, Lynette 27
 Goethe, Johann Wolfgang von 58
 Goldberg, Whoopi 148
 Golden, Leon 48, 49
 Göstergebilim 161, 162, 163
 Green, Vanalyne 99
 Griffin, Susan 111, 112
 Gupta, Tanika 21
 Günlükler 99
 Güzellik 92, 147
Gyn/Ecology: Metaethics of Radical Feminism (Daly) 111

H

Hamlet 169
 Hanna, Gillian 136, 137, 171, 177
 Hansberry, Lorraine 144
 Hart, Lynda 10, 16, 27
 Hartmann, Heidi 127
 Hartsock, Nancy 39, 43, 44, 127
 Hellman, Lillian 119
 Henreid, Paul 145
 Her yerde performans 23
 Heteroseksüellik 118
 Hristiyanlık 79
 Hill de Castañón, Cora 153
 Hill, Erroll 146
 Hill, Leslie 23, 25
History of Animals (Aristo) 54
 Hohki, Kazuko 22
 Hollanda 72
 Hollywood 145
 Hood, Stuart 134
 Hooks, Bell 149
 Hughes, Holly 22, 26

I

Idylle saphique (Pougy, 1901) 89
Interior Scroll (Schneeman, 1975) 22, 97
 Irk 140
 Itzin, Catherine 136
 İ
 İtikler 81, 82

İngiliz Dili ve Edebiyatı 11, 15, 161
 İngiltere 35, 52, 78, 116
 İsa 68
 İspanya 78, 79

J

Jackson, Elaine 144
 Jaggar, Allison 102
 Jardine, Lisa 56, 59
 Jenkins, Linda Walsh 9, 92, 93
 Jüstinyen 65, 66

K

Kadın bedeni 53, 54
 Kadın dili 176
 Kadın oyun yazarı 151
 Kadın yönetmenler 148
 Kant, Immanuel 85
 Kaplan, E. Ann 165, 166
 Kaplan, Sydney 29
 Katolik Kilisesi 53, 151, 154
 Keaton, Buster 64
 Kennedy, Adrienne 144, 145, 146,
 179
 Keyssar, Helene 9, 16
 Kılık değiştirme 133
 Kilise 53, 54, 58, 61, 80
 Kişisel tiyatro 31
 Klasikler 31
 Koalisyon tiyatrosu 155
 Kolektif 110, 147
 Kott, Jan 58
 Köleler 48
 Kristeva, Julia 15
 Kroetz, Franz X. 69
 Kunzle, Margaret 134
 Kutsal Roma İmparatorluğu 66
 Kuzey Amerika 137
 Kültürel kodlama 163
 Kürtaj 135

L

Lacan, Jacques 160, 166, 167, 176,
 178
 Lacy, Suzanne 96
Ladies of Castile (Warren, 1790) 80

Lady Godiva 91
 Lady Macbeth 59
 Lamb, Myrna 108
 Lamont, Rosette C. 10
 Langridge, Natasha 21
Last Summer at Blue Fish Cove
 (Chambers, 1982) 120
 Latin Amerika 154
Laugh of Medusa (Cixous) 173, 177
 Lavery, Bryony 19, 20
 Leavitt, Dinah L. 9, 110
 Lezbiyen 88, 90, 91, 117, 118, 119,
 120, 122, 124
 Little Eagles 155
 Lopez, Phyllis 152
 Lorde, Audre 142
 Los Angeles 96, 112, 148
 Louys, Pierre 91
Lucky Chance (Behn) 73
 Luxemburg, Rosa 130
Lydia E. Pinkham's Menstrual Show
 (1979) 113
Lysistrata 51, 156
Lysistrata Numbah (1977) 156

M

MacKinnon, Catherine 118
 Macmillan 27, 30
Making a Spectacle (Hart, 1989) 16
Making Peace: A Fantasy (Malpede,
 1979) 115
 Malpede, Karen 114, 115
 Mancini, Hortense 75
 Margolin, Deb 26
 Marksist feminizm 103
 Marksizm 130
 Marks, Karl 13
Marshall, Christabel ('Cristopher St
 John') 70
 Mason, Louise 81
 Mata Hari 91
 Materyalist feminizm 125
 McCauley, Robbie 22
 McIntyre, Clare 20
 Medea 36, 47, 51
 Meksika 77, 138, 150, 151, 152
 Mercy Warren 80, 81

Metis (tanrıça) 41
Michigan 14, 152
Middleton, Thomas 75
Miguel, Muriel 77, 155
Miller, Arthur 171
Millett, Kate 35
Mim 113
Minneapolis 108, 115, 119
Minnesota 107
Mischief Mime Company 113
Miss World 24, 107
Mizah 135
Molière 73
Money, Sex and Power (Malpede, 1981) 39
Monstrous Regiment 116, 136, 137, 171, 177
Montano, Linda 98
Moore, Dorinta 176
Morgan, Fidelis 77
Mothering (Chodorow) 169, 173
Mr. Lovely 76
Mulvey, Laura 11, 172
Myers, Carolyn 120

N

Nagy, Phyllis 19
Naidu, Vayu 22
Natalle, Elie 110
National Women's Party 92
Neolitik 117
New Cycle Theatre (Brooklyn, 1977-) 114
New York 21, 23, 70, 108, 113, 119, 123, 124, 144, 149, 155, 175
New York Feminist Theatre 108
Nobbs, Albert 76, 133, 175
No me callarán, no me callaré / They will Not Silence Me, I will Not Be Silent (Hill de Castanon) 153

O

O'Neill, Eugene 171
On İkinci Gece (Shakespeare) 55, 59, 60

Oresteia 38, 40, 43, 44, 47
Orlando 54, 56, 60
Out From Under (Champagne, 1990) 22
Owl Answers (Kennedy, 1969) 146
O Women's Piece (1976) 109
Oxford 72

Ö

Ödipal kriz (Freud) 169

P

Palgrave Macmillan 27, 30
Paris 88, 89, 149, 175
Paris, Helen 22, 25
Parsons, Estelle 134
Passionate Shepherdess (Duffy) 77
Paz, Octavio 79
Performance Practice and Process: Contemporary [Women] Practitioners (Aston ve Harris, 2007) 27
Performans 26, 62, 92, 95, 96, 98, 162, 165, 167
Performans metni 162
Performans sanatı 95
Performing Feminisms (Case, 1990) 16
Period Piece (1980) 113
Perjur'd Husband (Centlivre) 75
Persephone 114
Phelan, Peggy 16
Philips, Katherine 72
Pinnock, Winsome 20
Pioneer Players 70
Pipper, Judith 10
Poetika (Aristo) 15, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 161
Pompey (Corneille) 72
Portia 61, 75
Pougy, Laine de 88, 89
Prichard, Rebecca 19
Prisons (oyun) 119
Purple Side Coasters (Daniels, 1995) 20

Q

Queer kuramı 16

R

Radikal feminizm 103, 110

Rame, Franca 134, 135

Raped (1976) 107

Ravenhill, Mark 21

Reagan, R. W. 115, 116

Red Dyke Theatre 119

Red Stockings 108

Reinelt, Janelle 19, 21, 25, 29

Reinshagen, Gerlind 131, 132

Renkli kadınlar 15, 139, 141

Renkli kadınlar ve tiyatro 15

Resisting Reader (Fetterly, 1078) 11, 36*Respuesta/Reply* (Cruz) 77, 79

Rich, Adrienne 117, 118

Ritüeller 110

Roaring Girl (Middleton ve Dekker) 75

Robinson, Alice 81

Roma 37, 43, 53, 63, 64, 65, 66, 80, 95, 97

Rosalind (karakter) 54, 56, 60

Rosalyn (karakter) 171

Rosenberg, Tiina 29

Rosenthal, Rachel 13, 22, 100

Roth, Moria 95, 98, 132

Rover (Behn) 71

Rowbotham, Shelia 127

Rönesans 89

S

Sadizm 172

Sags and Supports 107

Sakellaridou, Elizabeth 29

Sanchez, Sonia 144

Sand, George 169

San Francisco 113, 120

Sappho 90

Schenkar, Joan 90

Seattle 115, 156

Secret Garden (çocuk kitabı) 97*Self-Portrait* (Cano) 153*Semiotics of Theatre and Drama*

(Elam, 1980) 161

Shakespeare's Women 59

Shakespeare, William 10, 12, 36, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 75, 146, 147, 164

Shange, Ntozake 108, 144, 148

Shaw, Peggy 26

Sınıf bilinçliliği 127

Sihra, Melissa 27

Singular Life of Albert Nobbs

(Benmussa) 76, 175

Sir Patient Fancy (Behn) 73*Sir Timothy Tawdry* (Behn) 75

Siyah kadınlar 140, 148

Size Nasıl Geliyorsa (Shakespeare) 54, 55, 60

Smith, Anna Deavere 22

Solon 39

Sor Juana (Portillo Trambley) 77, 78, 79, 81, 151, 153

Sosyoloji 158

Sparta 40

Spiderwoman (grup) 155

Spivak, Gayatri 17

Split Britches 29

Sprinkle, Annie 23

Staging Black Feminisms (Goddard, 2007) 27*Staging International Feminisms* (Ashton ve Case, 2007) 27*Steaming* (Dunn, 1981) 108

Stein, Gertrude 91

Stephenson, Andrew 21

Stewart, Ellen 149

Still Harping on Daughters (Jardine) 57

Strang, Alan 170

Stubbes, Philip 57

SuAndi 22

Sugar and Spice (1971) 107

Susan B. Anthony Cadılar Meclisi 112

Ş

Şiddet 156

T

Tanrı 57, 69
 Tanrıça 36, 40, 113, 114
 Tarihsel materyalizm 125
 Taylor, Diana 29
 Teatros Nacionales de Aztlan (TE-NAZ) 150
 Tecavüz 96, 107, 114
 Televizyon 122, 181
 Templeton, Fiona 21, 22
 Terence 66
 Terry, Ellen 70, 120
 Thais (karakter) 68, 69, 70
Theater News 141
Theatre Research International 10, 18
 Theodora (Bizans İmparatoriçesi) 65, 66, 68
 Thompson-Burk, Juli 29
 Thompson, Sharon 29
Three Pieces (Shange) 108
 Thunderbirds 155
 Tillyard, H. J. W. 70
Tongues of Fire (1981) 152
Top Girls (Churchill, 1982) 129
 Toplumsal cinsiyet 17, 20, 53, 133
Town Fop (Behn) 73
Trick or Drink (Gren, 1984) 99
Trouble in Mind (Childress, 1956) 144, 145
 Truva Savaşı 44, 46

U
Understudies: Theatre and Sexual Politics (Wandor, 1981) 13, 136

Upton, Judy 19

Ü
 Üreme 41

V
Vagabonde (Colette) 90
Valeria (Centlivre) 76, 77
 Vamp 36
 van Itallie, Jean-Claude 149

Varnhagen, Rahel 84, 87, 95
Venedik Taciri (Shakespeare) 55, 60, 75
Veronali İki Centilmen (Shakespeare) 55
 Vinegar Tom (Churchill) 116
 Vivien, Renée 89
Voz de la Mujer (Voices of Women, 1981) 151

W

Waley, A. 70
 Wandor, Michelene 13, 136
 Warren, Mercy Otis 80, 81
 Wasserstein, Wendy 108
 Wertenbaker, Timberlake 19, 20
 Westbeth Feminist Collective 108
What Have You Done for Me Lately? (Lamb, 1969) 108
 White, Jane 145, 146, 156
 Williams, Tennessee 170
 Winters, Shelley 145
 Wittig, Monique 122, 123, 124, 137, 179, 180
Woman in Violence (1975) 156
Woman's Part 59
Women and Film (Kaplan) 165
Women in American Theatre (Chinoy ve Jenkins) 9, 81, 92
Women Playwrights in England (Cotton) 77
 Woolf, Virginia 72, 175

Y

Yahudiler 85
 Yarbro-Bejarano, Yvonne 139
 Yazılı metin 162
 Yeni Dünya 77, 82
 Yerli Amerikalı 139, 155, 156

Z

Zeal (karakter) 79
 Zeig, Sande 123, 124, 137, 180
 Zeus 41, 46

Sue-Ellen Case'in bu çalışması feminizm ve tiyatro arasındaki ilişkiye dair önemli bir giriş niteliği taşıması ve genel bir bakış geliştirmesi açısından günümüzde kendi alanının bir klasiği olarak görülmektedir. Yazar, kadın oyun yazarlarının ve oyuncuların tarihsel olarak dışlandığı veya görmezden gelindiği tiyatro geleneğini sorguluyor ve tiyatro alanında alternatif bir kadın tarihi yazmaya girişiyor. Tiyatro tarihindeki ilk kadın oyuncular ve oyun yazarlarını tanıttıktan sonra, kadınların tiyatro geleneklerinin tarihsel olarak ne tür değişimler gösterdiğini ve birbirinden nasıl beslendiğini örnekleriyle ele alıyor.

PROF. SUE-ELLEN CASE California Üniversitesi Los Angeles kampüsünde Eleştirel Tiyatro Çalışmaları başkanıdır. Alman tiyatrosu, feminist tiyatro, performans kuramı ve lezbiyen eleştiri kuramı konularında pek çok yayını vardır.



ISBN 978-605-4238-31-6

