

**ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA
KULLANILAN FEMİNİST
STRATEJİLER**

Gamze ŞENTÜRK

Yüksek Lisans Tezi

**İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ
2014**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

Gamze ŞENTÜRK

**ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA KULLANILAN FEMİNİST
STRATEJİLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ**

ERZURUM-2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

17.07/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Kültürün Feminist Sorunları" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ ☒ Tezimin/Raporumun 4 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

17.07.2014

[Öğrencinin Adı Soyadı]

GONCA SENTÜRK



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Yeliz BİBER VAN GÖLÜ danışmanlığında, Gamze SENTÜRK tarafından hazırlanan
bu çalışma 17 / 07 / 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. İngiliz Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Yeliz
BİBER VAN GÖLÜ

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mehmet
TAKKAC

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Kubilay
GEGİKLİ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 17 / 07 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ	V
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA KULLANILAN FEMİNİST

STRATEJİLER

1.1. İÇERİĞE DAYALI FEMİNİST STRATEJİLER.....	4
1.1.1. Konu Seçimi.....	4
1.1.1.1. Kadın-Erkek İlişkisi	5
1.1.1.2. Kadın-Güç İlişkisi.....	6
1.1.1.3. Modern Kadının Sorunları.....	9
1.1.1.4. Annelik Olgusu	11
1.1.1.5. Cadı Avları.....	12
1.1.1.6. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	13
1.1.1.7. Kız Kardeşlik Bağına Vurgu	14
1.1.1.8. Toplumsal Değişim Vurgusu	22
1.1.2. Karakter Yaratımı	24
1.1.2.1. Güçsüz Bırakılmış Kadınlar	24
1.1.2.2. Ataerkil Düzeni Benimseyen Kadınlar	28
1.1.2.3. Güçlü Kadınlar	30
1.1.2.4. Özgürleştirilmiş Kadınlar.....	32
1.2. BİÇİME DAYALI FEMİNİST STRATEJİLER.....	37
1.2.1. Brecht'in Tekniklerinden Faydalanma.....	38
1.2.1.1. Tarihselleştirme	38
1.2.1.2. Yabancılaştırma Etkisi.....	44
1.2.1.3. Gestus	49
1.2.2. Açık Uçlu Son Kullanımı.....	52
1.2.3. Çizgisel Anlatı Yapısını Terk Etme	56
1.2.4. Yapı Söküm	62

1.3. UYGULAMAYA DAYALI FEMİNİST STRATEJİLER	69
1.3.1. Tiyatro Gruplarıyla Yapılan Kolektif Çalışmalar	70
 SONUÇ	72
KAYNAKÇA.....	75
EKLER	81
EK 1.....	81
ÖZGEÇMİŞ	97

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA KULLANILAN FEMİNİST STRATEJİLER

Gamze ŞENTÜRK

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

2014, 97 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ (Danışman)

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Yrd. Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda kadın oyun yazarlarının sıklıkla kullandıkları feminist stratejiler, bahsedilen dönemde popülerlik kazanmış Caryl Churchill, Pam Gems ve Timberlake Wertenbaker adlı üç kadın oyun yazarının oyunlarını yazarken yararlandıkları stratejik öğeler gösterilerek açığa çıkarılacaktır. Çalışmamız bir giriş bölümü, bir ana bölüm ve bir sonuç bölümünden oluşmaktadır. Giriş bölümünde kısaca feminist tiyatro ve Kadın Özgürlük Hareketi arasındaki ilişkiden bahsedilerek Churchill, Gems ve Wertenbaker'ın yazın anlayışlarına değinilecektir. Çalışmamızın inceleme bölümü olan birinci bölümde de bu üç yazardan seçilen oyunlarda ön plâna çıkan feminist stratejiler içerik, biçim ve uygulama bağlamlarında olmak üzere üç ana başlık altında değerlendirilecektir.

Çalışmamız, ataerkil düzen tarafından sosyal, siyasal ve ekonomik alanda olduğu gibi yazınsal alanda da geri plâna itilen kadınların, 20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunun önemli kadın oyun yazarlarının katkısıyla yazınsal alanda nasıl kimlik kazandıklarını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Caryl Churchill, Pam Gems, Timberlake Wertenbaker, Feminist Strateji, İçerik, Biçim, Uygulama

ABSTRACT

MASTER THESIS

FEMINIST STRATEGIES IN CONTEMPORARY BRITISH THEATRE

Gamze ŞENTÜRK

Advisor: Assist. Prof. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

2014, Pages: 97

Jury: Assist. Prof. Yeliz BİBER VANGÖLÜ (Advisor)

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Assist. Prof. Kubilay GEÇİKLİ

In this study, feminist strategies frequently used by women playwrights in British theatre of the 20th century are revealed by showing the strategic elements used by Caryl Churchill, Pam Gems and Timberlake Wertenbaker, who gained popularity during this period. This study consists of an introduction, a main chapter and a conclusion. In the introduction, the relationship between feminist theatre and Women's Liberation Movement is briefly handled, and Churchill's, Gems' and Wertenbaker's writing styles are introduced. In the first chapter, which is the main part of this study, feminist strategies coming to the forefront in the plays of these playwrights are evaluated under three main titles in terms of theme, form and performance.

This study reveals the ways in which women, suppressed in the literary arena as well as the social, political and economic areas by the patriarchal order, gained their identities in literature through the contributions of important women playwrights of British feminist theatre in the 20th century.

Keywords: Caryl Churchill, Pam Gems, Timberlake Wertenbaker, Feminist Strategy, Theme, Form, Performance

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının ortaya çıkışında her türlü yardım ve desteğini benden esirgemeyen, sahip olduğu birikimiyle bana yol gösterici olan değerli danışman hocam sayın Yeliz BİBER VANGÖLÜ'ne sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yine bu çalışmanın yapılabilmesinde değerli katkılarından dolayı Bölüm Başkanımız sayın Mukadder ERKAN'a, çok kıymetli hocam Kubilay GEÇİKLİ'ye, jürimde olmakla beni onurlandıran hocam Mehmet TAKKAÇ'a, çeviriler konusunda bana yardımcı olan sevgili Cansu GÜRCÜ'ye ve bölüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca en değerlilerim babam Cafer ŞENTÜRK'e, annem Şenay ŞENTÜRK'e, kardeşlerim Yeliz ve Melisa'ya, babaannem Gülperi ŞENTÜRK'e en içten teşekkürlerimi sunmak isterim. Bu çalışmayı sonsuzluğa uğurladığımız dedem İsmail ŞENTÜRK'e ithaf ediyorum.

Erzurum - 2014

Gamze ŞENTÜRK

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, feminist ideolojinin İngiltere’de tiyatroyu en belirgin biçimde etkilediği 1980 ve 1990’lı yıllara odaklanılarak, bu dönemde oyunlar yazan Pam Gems (1925-2011), Timberlake Wertenbaker (1946) ve Caryl Churchill (1938) adlı İngiliz kadın oyun yazarlarının kullandıkları feminist stratejiler belirlenecek ve bu stratejilerin ne amaçla kullanıldıkları ortaya konulacaktır. Bahsedilen dönemde İngiliz feminist tiyatrosunda etkili olan bu isimler, ataerkil toplumda geri plâna itilmiş kadınların sorunlarını dile getirmek ve onların seslerini duyurmak için birtakım feminist stratejilere başvurmuşlardır. Bu yazarların kadını görünür kılmak için feminist tiyatroda başvurdukları stratejiler, bu çalışmada içerik, biçim ve uygulama olmak üzere üç ana başlık altında incelenecektir.

Söz konusu stratejiler adı geçen yazarların feminist duyarlılıklar yansıtan oyunlarından yola çıkılarak belirlenmiştir. Bu çalışmaya konu olan oyunlar ise Pam Gems’in *Dusa*, *Fish*, *Stas and Vi* (1977), *Piaf* (1979), *Camille* (1984) ve *Loving Women* (1984); Timberlake Wertenbaker’ın *The Grace of Mary Traverse* (1985), *The Love of the Nightingale* (1989) ve *The Break of Day* (1995); Caryl Churchill’in *Vinegar Tom* (1976), *Cloud Nine* (1979) ve *Top Girls* (1982) adlı oyunlarıdır.

1980 ve 1990’larda Avrupa ve Amerika’da etkinliğini bir hayli arttırmış olan feminist tiyatro, dönemin önemli kadın oyun yazarları sayesinde Kadın Özgürlük Hareketi’ne katkı sağlamıştır. Çok sayıda kadın oyun yazarının etkili bir biçimde ortaya çıkışına vesile olan kadın tiyatro grupları sayesinde tiyatrodaki kadınların, kadınlar için eserler üretmesi sağlanmıştır. Bu dönemde kadın oyun yazarları, erkek egemenliğindeki geleneksel tiyatral algının dışına çıkmışlardır. 1970’lere kadar erkek bakış açısından öğrendiğimiz kadın deneyimi, artık kadın oyun yazarları tarafından anlatılmaya ve sahnede izleyenlerin görsel algısına sunulmaya başlamıştır. Kadın oyun yazarları, erkek oyun yazarlarından farklı olarak, kadın deneyimini anlatmak niyetiyle yeni, deneysel çoğulculuğa, merkezin tahrip edilmesine dayalı bir anlayış geliştirmiştir. Kadınların yaratıcı hayal güçleri, deneysel yaklaşımları ve yenilikçi bakış açıları sayesinde feminist tiyatro gerek içerik gerekse biçim bakımından üst seviyelere ulaşmıştır.

Kadın oyun yazarlarının anlatım ve sahneleme noktasında benimsedikleri uygulamalar tiyatroya yeni bir ivme kazandırmıştır. Örneğin, oyunlar çoğu zaman, işbirlikçi bir yazım anlayışı yoluyla üretilmiştir. ‘Özel olan politiktir’ (The personal is

political) sloganı doğrultusunda ortaya çıkan Bilinç Yükseltme gruplarının (Consciousness-Raising groups) yaptığı toplantılarda kadınlar arasında bir dayanışma ortamı yaratılmış ve bu toplantılarda kadınların dile getirdikleri başlarından geçen olaylar tiyatro metinleri haline dönüştürülmüştür. Kadın oyun yazarları, erkek egemen yapının tabu olarak sunduğu kadın cinselliği ve aybaşı gibi pek çok konuyu açık bir biçimde ele alarak hem gündeme getirmiş hem de tartışmaya açmışlardır. Bunun gibi daha birçok yeni uygulama feminist tiyatro kapsamında yer almaya başlamıştır.

1925 yılında orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Pam Gems, 20. yüzyılın önemli kadın oyun yazarları arasında yerini almıştır. 1970’lerde geç yaşta başladığı tiyatral kariyerine çok sayıda oyun sığdıran Gems, kadın-erkek ilişkileri konusunda takındığı ılımlı tavırla bilinmektedir. Oyunlarında erkek egemen toplumda yaşadıkları acılarla ve başarı merdivenlerini birer birer tırmanmalarıyla görünürlük kazanan tanınmış kadınların hayatlarını, yaratıcı bir bakış açısıyla ele almaktadır. Ayrıca erkek yazarların kaleminden çıkan pek çok hikâyeyi, çağdaşı Timberlake Wertenbaker gibi, feminist bir bakış açısından yorumlama yoluna giderek feminist tiyatrodaki çoğulcu bir perspektif oluşmasına yardım eder.

Gems, döneminde feminizmle ilişkilendirilen pek çok kadın yazar gibi, “Kadın Özgürlük Hareketi’nin, Feminizm’in, ve ayrıca saçak tiyatrosunun ona yeni bir dünya açtığını kabul etse de feminist bir oyun yazarı olarak etiketlenmeyi reddeder”.¹ Bilhassa oyunlarında kadın-erkek ilişkileri konusundaki yaklaşımı, kadınların ve erkeklerin birbirlerine karşı anlayış içinde yaşamlarına devam etmeleri yönündeki feminist mesajları Gems’i seyircisine feminist bir yazar olarak tanıtsa da, o isminin bu sınırlandırıcı başlık altında anılmasından hoşnut değildir.

Bu çalışmada ele alınan ve feminist tiyatronun önde gelen isimlerinden bir diğeri Timberlake Wertenbaker oyunlarında dil ve kimlik sorunsalını kadın karakterleri merkeze koyarak işlemeyi tercih etmiş, eril bakış açısıyla yazılmış mitlere ve masallara yeni bir soluk getirerek farklı bir bakış açısı sunmuştur. Tek bir oyunun içinde pek çok farklı konunun iç içe sunulması onun kurgularında öne çıkan özelliklerden biridir. Yazdığı oyunlarda elde ettiği başarı dolayısıyla çok sayıda ödüle layık görülen Wertenbaker da,

¹ Aycan Akçamete, *Women’s Status in Three Decades: Shelagh Delaney’s A Taste of Honey, Ann Jellicoe’s The Knack, and Pam Gems’ Dusa, Fish, Stas and Vi* (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010, s. 82.

tıpkı Gems gibi, feminist bir oyun yazarı olarak anılmayı kabul etmez. Feminizmin kültürel ve politik bir müdahale olarak önemine inanan Wertenbaker, feminizmin uluslararası bir hareket olmaktan ziyade açıkça sınıf temelli, ulusal bir hareket olması gerçeğinden rahatsızlık duymaktadır.² Yazarın bu görüşü, feminist yazar etiketinden sıyrılmak isteğinin nedenini açıklar. Wertenbaker, feminist hareketin tüm kadınları kucaklayan bir hareket olduğu inancını paylaşmadığından belirli bir feminist anlayış benimsememiş, bunun yerine bir bütün olarak kadın sorunsalını dile getirmeyi istemiştir. Yazar, kimi oyunlarında da feminizmin kadınlar arasında ortaya çıkardığı birtakım fikir ayrılıklarına yer vererek feminist düşünce içinde gözlemlediği bazı çelişkileri sunmaya çalışmıştır.

Yalnızca İngiltere’de değil tüm dünyada 20. yüzyılın önemli kadın oyun yazarlarından biri olan Caryl Churchill ise oyunlarında cinsel politika, cadı avları, kapitalist sistem gibi pek çok farklı konuyu ele almış ve kadınları sömüren ataerkil düzeni eleştirmiştir. Kadınlara toplumsal bir özne statüsü kazandırma çabasıyla birtakım feminist stratejiler kullanma yoluna gitmiştir. Bu stratejileri kullanmasındaki temel amaç, tarihin yok saydığı kadınların çağlar boyunca ataerkil düzenin baskısı altında ne gibi zorluklara karşın var olmaya çabaladıklarını göstermek ve zihinlerine toplumsal bir değişim için mücadele ruhu aşılamaktır.

20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunda kadın oyun yazarlarının, ataerkil düzenin baskılarına maruz kalan kadınların seslerini duyurmak ve onlara kız kardeşlik bilinci aşılayarak değişim konusunda cesaretlendirmek niyetiyle geliştirdikleri feminist stratejiler bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bir giriş, bir ana bölüm ve bir sonuç bölümünden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, 20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunun önemli kadın oyun yazarlarından Gems, Wertenbaker ve Churchill’in oyunlarından örnekler sunulurken feminist tiyatrodaki konu ve karakter bağlamlarında, anlatım biçimlerinde ve sahne uygulamalarında izlenen belli başlı feminist stratejiler ortaya konulmaktadır. Bu yazarların seçilen on oyunu üzerinden bu stratejilerin ne şekilde ve hangi amaçlarla geliştirildiklerine değinilmektedir.

² Bkz., Jozefina Komporály, “Maternal Longing as Addiction: Feminism Revisited in Timberlake Wertenbaker’s *The Break of Day*”, *Journal of Gender Studies*, 13 (2), 2004, s. 129.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA KULLANILAN FEMİNİST STRATEJİLER

1.1. İÇERİĞE DAYALI FEMİNİST STRATEJİLER

1.1.1. Konu Seçimi

Ataerkil düzen, kadının erkekten farklı olan biyolojik ve zihinsel özelliklerinden dolayı erkek karşısında değersizleştiği düşüncesini toplumsal yapıya dayatmakta ve bu konuyla ilgili söylemlerini egemen olduğu her alanda özgürce dile getirmektedir. Bu alanlardan biri de yazın alanıdır. Geleneksel erkek bakış açısını yansıtmak amacıyla bu alanda eser veren yazarlar çalışmalarında kadınları ilgilendiren konulara değinmemekte, bunun yerine kadınları erkek karakterlere bağımlı önemsiz birer yan karakter olarak göstermeyi yeğlemektedirler. Kadınları önemsiz gösteren bu tür yanlı temsil biçimlerine karşı olan feminist yazarlar da çalışmalarında kadınların mahrem yaşamlarına ve ataerkil düzen tarafından maruz bırakıldıkları baskılara yer vererek kadın sorunsalını dile getirmektedirler.

20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunun önemli kadın oyun yazarlarından Pam Gems, Timberlake Wertenbaker ve Caryl Churchill erkek oyun yazarlarının kadın problemlerini görmezden gelip kadınları yanlı ve yanlı bakış açılarıyla temsil ettiklerine kanaat getirmişlerdir. Bu yazarlar oyunlarında kadın, kadınlık, dişilik, otorite, cinsellik, annelik gibi çok sayıda kapsamlı terimi sorunsallaştırarak kadın yaşamını, kadın sorunlarını dile getirmeye çalışmışlardır. Tiyatral alanı hiçbir otoritenin müdahalesi olmadan kadınların kendilerini anlatabildikleri, özgürlüklerini yaşayabildikleri, bireysel ya da kolektif problemlerini rahatça tartışabildikleri ve bu problemlere akılcı çözümler buldukları bir alana çevirmişlerdir.

Bu oyun yazarları, benimsedikleri farklı feminist duyarlılıklar doğrultusunda oyunlarında annelik, cadı avları, cinsellik, ensest, kürtaj, tecavüz, pornografi, evlilik, sosyal hak arayışları, erkek egemen teknoloji, kız kardeşlik bağı gibi kadınlarla alakalı, onları merkez alan konular ele almışlardır. Kadın-erkek ilişkisini, kadın-güç ilişkisini, toplumsal cinsiyet rolleri gibi konuları da özellikle irdeleyerek geri plâna itilen kadını ön plâna çıkarmaya çalışmışlardır.

1.1.1.1. Kadın-Erkek İlişkisi

1980-1990'ların kadın tiyatrosunun ruhunu yansıttığı düşünülen Gems, Wertenbaker ve Churchill kadın karakterleri eserlerinin merkezine yerleştirmekte ve bu karakterler yoluyla kadın deneyimini, kadınların ataerkil toplumda yaşadıkları sorunları anlatmaktadırlar. Bu oyun yazarları, oyunlarında ataerkil değerlerin baskın olduğu geleneksel toplumda kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğe dayalı ilişkiyi göstererek yüzyıllar boyunca baskı altında tutulmuş kadının gizlenmiş tarihini açığa çıkarmaya çalışırlar. Hepsinin uzlaştığı nokta ise, kadın ve erkek arasında ilişkinin karşılıklı anlayış çerçevesinde ve eşitlik temelinde bir ilişki olması gerektiğidir.

Oyunlarında kadın-erkek ilişkisini her iki taraf açısından irdelemeyi tercih eden Gems, toplumsal ilişkilerde hem kadının hem erkeğin birbirlerine saygı ve anlayış göstermeleri gerektiği yönünde bir düşünce öne sürer. Bu amaçla oyunlarının ana karakterleri olan kadınların erkeklerle olan ilişkilerini ılımlı bir bakış açısıyla sunar. Örneğin, ikisi kadın olmak üzere yalnızca üç karakterin yer aldığı *Loving Women* oyununda Gems, aynı adamı seven modern iki kadının, yani Crystal'ın ve Susannah'nın yaşadıkları duygusal gelgitlere değinir. Bunu yaparken iki kadın arasında kalan Frank'in bu kadınlarla olan ikili ilişkilerinde yaşadığı çelişkileri de göstermeyi ihmal etmez. Bu iki modern kadının aynı evde kalma kararı, yani uzlaşma kararıyla sonlanan oyunda Gems, kadınlar ve erkekler arasında karşılıklı saygı ve sevgi çerçevesinde sürdürülen ilişkilerin toplumsal açıdan daha sağlıklı olduğunu göstermeye çalışır: "Oyunda, Gems diyalog aracılığıyla bazı hedeflere ulaşmanın gerekliliğine insanları ikna etme yoluna inanıyor gibi görünür. Çağdaş toplumdaki kadınların çabalarının erkeklerle işbirliği içine girmezlerse sonuçsuz kalacağını bilir."³ Gems, kadınların ve erkeklerin beraber yaşamak zorunda oldukları dünyada birbirlerine sevgi ve saygıyla yaklaşmaları, anlayış göstermeleri gerektiğini düşünür ve hem kadını hem erkeği yaşadıkları dünyayı güzelleştirmeleri için ortak sorumluklar almaya davet eder.

Gems, biyografik oyunu *Piaf*'da meşhur Paris'li şarkıcı Edith Piaf'ın hayatını konu alır. Piaf'ın acılarla dolu yaşamını kesitler hâlinde sunan yazar, oyunda güçlü bir kadın

³ Mehmet Takkaç, "Female Survival in the Contemporary Society Without Causing Feminist Polemic as Reflected in Pam Gems' *Piaf*, *Camille*, and *Loving Women*", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 2006, s. 246.

imgesinin ataerkil-kapitalist topluma karşı verdiği yaşam mücadelesine değinmektedir. Piaf'ın çevresindeki erkeklerle, özellikle sevdiği adamlarla ilişkilerini sunarak ataerkil toplumda kadın-erkek ilişkisini sorunsallaştırır. Piaf, Michelene Wandor'un değindiği gibi, seyircinin zihninde “kadınların esaslı direncine inancın şimdiye kadarki en belirgin ifadesi”⁴ olarak görünürlük kazanır. Piaf, erkeklerin kadınları cinsel birer meta olarak kullandıkları toplumda geleneksel değerlerden sıyrılıp kendi olarak var olma mücadelesi vermektedir. Kararlı bir kişiliğe sahip olan bu kadın, bedenini sömürmeye çalışan düzene karşı direnç göstererek güçlü durmaya çalışır. İçinde var olduğu düzenin kendisine uyguladığı baskılara yaşadığı tüm sağlık sorunlarına rağmen karşı koymayı dener; ancak her ne kadar kararlı da olsa bu direncinde tek başına kaldığından bu düzene karşı başarı elde edemez.

1.1.1.2. Kadın-Güç İlişkisi

Feminist oyunlarda, ataerkil düzenin kadınları sınıfsal farklılıklarından dolayı toplumsal alanda geri plâna itmesine ve bu düzene karşı kadınların verdikleri yaşam mücadelelerine tanık oluruz. Bu kadın karakterler düzenin onlara yönelik ortaya koyduğu her türlü ayrımcılığa karşı savaşmak zorunda kalırlar. Ancak tek başına güçlü olan düzene karşı başarı elde edemezler; düzen onları sömürür ve mutsuz bir yaşamın sonunda hayatlarını kaybederler.

Gems, Fransız yazar Alexander Dumas fils'in *Camille* (1848) romanından ilham alarak yazdığı ve Armand-Marguerite çiftinin hikâyesini anlattığı oyunu *Camille*'de, kadınların ataerkil-kapitalist sistem içinde alt sınıfın üyesi olmalarından dolayı yaşadıkları olumsuzluklara ve bu olumsuzluklara karşı ayakta kalmaya çalışmalarına değinir. Oyunun başkarakteri Marguerite, alt sınıfın üyesi olması dolayısıyla içinde yaşadığı düzende zorluklar çekmekte, bu düzen tarafından bedeni sömürülmektedir. Yaşadığı zorluklara karşın çocuğuna iyi koşullar sağlamak adına fedakârlıklarda bulunmaktan hiç çekinmez. Ancak yaptığı fedakârlıklara rağmen erkeklerin dünyasında tek başına ve güçsüz bir kadın olması gerçeğini değiştiremez ve bu gerçek, ataerkil-kapitalist sistemin ona uyguladığı baskıya karşı direnişinde onu başarısızlığa uğratar. Marguerite'in oyun boyunca çocuğu ve aşkı arasında bırakılması ve oyunun sonuna doğru yaşadığı zorluklara karşı bir tepki olarak

⁴ Michelene Wandor, *Carry on, Understudies*, Theatre & Sexual Politics, Routledge 2007, s. 163.

ortaya çıkan hastalığı ataerkil-kapitalist sistemde ezilen kadının durumunu gözler önüne sererken kadınların yaşamlarını güç duruma düşüren sınıf ayrımı ve ataerkil baskıyı sorunsallaştırır: “(...) Marguerite’in fakirlik ve sınıftan kaynaklanan toplumsal ve maddî meseleler yüzünden hastalanan veremli bedeni trajik, romantik aşk nesnesinin ataerkil hastalığıyla bir kez daha rahatsızlanmıştır.”⁵ Marguerite alt sınıfın üyesi bir kadın olduğundan bir yandan çocuğuna bakabilmek için bedenini ataerkil düzenin hizmetine sunmak zorunda bırakılmış bir yandan da sevdiği adam Armand Duval ile mutlu bir hayat sürdürmesi engellenmiştir. Sonuç olarak da beden fetişizmi yapan ataerkil düzenin baskılarına çok fazla direnemeyip hayatını kaybetmiştir.

Wertenbaker *The Grace of Mary Traverse* adlı oyununda kadın ve güç arasındaki ilişkiyi, babası tarafından bir hanımefendi gibi yetiştirilmeye çalışılan Mary adlı başkarakterin, erkek egemen dünyada güç arayışına girişi ve erkeğe atfedilen birtakım rollerle bütünleşme çabasıyla gösterir. Oyunda güç peşinde koşan bir kadın olarak sunulan Mary, İngiltere’nin ilk kadın başbakanı Margaret Thatcher (1945-2013) ile özdeşleştirilmektedir.⁶ Worthenbaker, bu benzerlikle güçlü bir pozisyona ulaşma çabasında olan kadının da, tıpkı erkek gibi, gücünü kötüye kullanabileceğine dair bir düşünceye işaret etmektedir. Thatcher’ın 1979’da İngiltere’de ilk kadın başbakan olarak göreve başlaması, başlangıçta her ne kadar hemcinsleri tarafından kadın durumunu iyileştirmek adına memnuniyetle karşılanmış olsa da sonradan güç arzusuyla taraf olduğu politik tutum anlaşılınca, kadınlar için bu memnuniyet yerini hoşnutsuzluğa bırakmıştır.

Oyunda da ana karakter Mary, tanımlayıcı özelliği olan güç arzusuyla Thatcher’ı anımsatır. Ancak oyunun sonunda “Mary göstermelik adab-ı muaşeret dünyasından Faustvari bilgi ve tecrübe arzusuyla uzaklaşır ve bir dizi kaba rastlantıyla kadınlığının incelikli bir özden değil, kültürel ve siyasi güçlerin bir kurgusundan ibaret olduğunu

⁵ Elaine Aston, “Pam Gems: Body Politics and Biography”, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Ed.: Elaine Aston & Janelle Reinelt), Cambridge University Press, London 2000, s. 164.

⁶ Bkz., A. Deniz Bozer, “In Search of a Voice of Her Own: Timberlake Worthenbaker’s *The Grace of Mary Traverse*”, *International Journal of Humanities and Social Science*, 1(3), March 2011, s. 70. Bozer, bu makalesinde Worthenbaker’ın, oyunun başkarakteri Mary Traverse ile 1979-1983 yılları arasında İngiltere’de başbakanlık yapmış olan Margaret Thatcher arasındaki benzerliği, iki yolla vurguladığını söyler. İlki, her ikisinin de ad ve soyadlarının baş harflerinin aynı ünsüz harf ile başlıyor olmasıdır. İkincisi, başkarakter Mary’nin, tıpkı Thatcher gibi, ataerkil toplumda kız kardeşlerinin varlığını unutup politik alanda güç kazanma arzusu içinde olmasıdır.

öğrenir”.⁷ Mary, bir kadın olduğu için güçsüz, duygusal ve bağımlı bir varlık olarak görülmesi gerçeğini erkek ile bütünleşen güce ulaşarak bertaraf etmeye çalışır ve bu yüzden babasının evinden kaçar. Çoğunlukla erkeklerin bulunduğu dış dünyada kendine bir kimlik inşa etmeye çalışan Mary, bunun zorluklarını oyunun sonuna doğru anlamaya başlar. Var olmayı istediği dünyanın gerçekte erkeği kutsayan, kadını bir seks objesi yaparak ötekileştiren bir dünya olduğunu görür. Erkek dünyasında cinsel ve politik alanda deneyimlediği roller ile ataerkil toplum tarafından kadına sunulmuş toplumsal kimlik inşasının şifrelerini öğrenir. Bu yüzden parlamento binasına kadın olduğu için alınmak istenmeyen ve erkekler tarafından cinsel istismara uğrayan Mary, zengin biri olsa da, eril dünyada maruz kaldığı dışlanma sonucunda oyunun sonunda diğer kadınlarla bir arada olmaya yönelir ve hemcinslerini hiçe sayan güç arzusuna ulaşma isteğinden vazgeçer.

Churchill, iş yaşamında erkeklerle yarışacak bir düzeye ulaşan Marlene adlı başkarakterin çevresindekilerle güç ilişkisini anlattığı *Top Girls* adlı oyununda, tarih boyunca kadınların farklı biçimlerde ataerkil düzenin baskısına maruz kaldığını göstererek bireysel başarıyı ve rekâbeti ön plânda tutan ataerkil-kapitalist sisteme yönelik eleştirilerini ortaya döker. Oyunun ilk perdesinde Churchill, Marlene ile farklı dönemlerde yaşamış beş tarihi/kurgusal kadını bir araya getirerek kadın durumunu geçmiş ve modern dönem açısından karşılaştırmalı olarak sunar:

Tarihi karakterlerin modern ortamda varlığı masalımsı bir atmosfer yaratır. Birinci perdenin ilk sahnesi izleyiciyi etkisi altına alır. Bu kurgusal karakterlerin acı çekişi izleyicinin kendileriyle, onları birkaç mülakât esnasında oyunun diğer sahnelerinin neden-sonuç ilişkilerini çözümlemeye hazırlayan ıstırapları özdeşleştirmesini sağlar. Bu karakterler hayat hikâyelerini, kimse kimsenin hikâyesine dikkat etmediğinden anlaşılabilirliğe yok açan dağınık bir biçimde anlatır. Ancak Marlene ‘Aman Tanrım, hepimiz niçin bu kadar zavallıyız?’ dediğinde bu bağlantıyı kurar. Bu ifade, kadınların hangi yüzyıla, hangi ülkeye ait olurlarsa olsunlar, her zaman acı çektikleri gerçeğini niteler. Bu Churchill’in oyununun başlıca ana fikridir.⁸

Farklı yüzyıllardan seçilmiş Isabella Bird, Bayan Nijo, Papa Joan, Sabırlı Griselda ve Dull Gret adlı tarihi kadın karakterler, başkarakter Marlene’in Zirvedeki Kızlar adlı iş ve işçi

⁷ Susan Carlson, “Language and Identity in Timberlake Wertenbaker’s Plays”, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Ed. Elaine Aston & Janelle Reinelt), Cambridge University Press, London 2000, s. 143.

⁸ Soina Firdaus, “The Reflection of Modern Women in Caryl Churchill ‘Top Girls’ and Anita Nair’s ‘Ladies Coupe’”, *The Dialogue*, VI (1), s. 58.

bulma kurumunda aldığı terfiyi kutlamak amacıyla verdiği akşam yemeğinde, ataerkil düzenin onlara yönelik uyguladıkları baskıları bireysel olarak anlatmaya çalışırlar. Her birinin birbirinden bağımsız hikâyesi yoluyla kadının bir anne, bir eş, özellikle de bir kadın olmasından dolayı yüzyıllar boyunca ataerkil toplum tarafından dışlandığını ve farklı biçimlerde büyük acılara katlanmak zorunda bırakıldıklarını açığa çıkarır. Örneğin, 9. yüzyılda yaşamış Papa Joan'un bir kadın olmasından dolayı erkekler gibi eğitim alıp yüksek mevkilere gelme fırsatı engellenmiştir. Chaucer'ın 14. yüzyılda kaleme aldığı *Canterbury Hikâyeleri (Canterbury Tales)* adlı eserinde karşımıza çıkan kurgusal karakter Sabırlı Griselda'nın kocasına olan itaati bir anne olarak çocukları ile sınanmak yoluyla öğrenilmeye çalışılmıştır.

Oyunda ayrıca başkarakter Marlene yoluyla kadın açısından erkeğin baskın olduğu iş yaşamında başarı elde etmenin bir bedel ödeme anlamına geldiği fikri sorunsallaştırılır. Marlene, erkek egemen bir toplumda kadın olarak üst düzey bir pozisyona ulaşma yolunda üstesinden gelmesi gerektiği düşünülen birçok zorluktan geçmiştir. Bu süreçte bir kadının başarılı olması için öncelikle annelik vazifesinden sıyrılması gerektiği fikrine kapılan Marlene, erkek dünyasında başarı elde edebilmek amacıyla kendi öz kızını büyütmesi için kız kardeşi Joyce'a vermiştir. Churchill oyunda ekonomik bağımsızlığını elinde tutan Marlene'in kişiliğini kardeşi Joyce ve kızı Angie ile ilişkileri yoluyla ortaya koymayı tercih eder. Marlene'in kapitalist sistemde başarılı bir konumda oluşunu, işçi sınıfının üyesi kız kardeşi Joyce ile karşılaştırılmalı olarak sunarak kapitalist dünyada kadın sorunlarını ortaya koyar. Öz kızına karşı tutumu da başarı ve annelik arasındaki ilişkiyi seyirci zihninde eleştirel bir değerlendirme sürecine sokar.

1.1.1.3. Modern Kadının Sorunları

Kadın Özgürlük Hareketi sayesinde pek çok hak elde etmiş olan kadın, değişen zamanla birlikte modern toplum içinde farklı sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Modern toplumda kadının bir anne, bir eş, en önemlisi de bir kadın olarak yaşadığı bu sorunlar, feminist oyunların ele aldığı temel konular arasında yer almaktadır.

Aynı evde kalan dört modern kadın karakterin yaşadıkları sıkıntıları konu alan *Dusa, Fish, Stas and Vi*'de, Gems her bir kadın karakterin bakış açısından modern toplumda farklı kadın sorunlarını yansıtır. Elaine Aston, Gems'in oyunda yer verdiği dört modern

kadın karakterden üçü, Dusa, Stas ve Vi yoluyla modern toplumda kadınların bedenleriyle hâlâ sömürülmekte olduğunu dile getirdiğini ileri sürer. Bu üç kadın farklı biçimlerde ataerkil düzenin beden politikalarının kurbanları olmuşlardır: “Üç kadından her biri, zarar görmüş direncin karmaşık bedensel tarafını temsil ederler: boşanmış annenin, fahişenin ve anoreksik hastasının bedenleri erkek yapımı dünya tarafından kirletilmiş bedenlerdir, ancak geleneklere karşı oluşları, böyle bir durum söz konusu olduğunda, direnme ve hayatta kalma iradelerini ortaya çıkarır.”⁹ Kadınların her biri, modern toplumda feminist hareketin kadınlara sunduğu pek çok haktan faydalanan özgürleştirilmiş kadın tiplerini temsil ederler; ancak hâlâ hayatlarına giren erkeklerin çıkardıkları sorunlara karşı mücadele etmek zorundadırlar. Örneğin, Dusa adlı karakter, ayrıldığı eşinin çocuklarını kaçırmamasının ardından çocuklarını tekrar kocasından alabilmek için hukuki bir mücadele vermektedir. Dusa bu mücadelesiyle, ataerkil toplumda kadının anne olarak içinde bulunduğu çıkmazı açığa vurur.

Oyunun ilk perdesinde anoreksi hastası olarak tanıtılan Vi, ataerkil reklam endüstrisi yoluyla kadınlara dayatılan erkek hazzına hitap etmek yolunda kadınların bedenlerini biçimlendirmeleri anlayışını görünür kılar. Oyunun başında bu anlayış doğrultusunda bedenine biçim vermeye çalışır şekilde sunulan Vi’nin durumu, modern dönemde ataerkil düzenin kadın bedeni üzerindeki baskısına işaret eder. Ancak ikinci perdede diğer kadınların desteğiyle Vi, kendi bedeni üzerinde kontrol sağlayarak anoreksi hastalığından kurtulur ve sağlıklı bir birey haline dönüşür. Oyundaki dört modern kadından biri olan aktivist Fish’in, kapitalist sisteme karşı verdiği mücadelesinin anlamsızlığına inanıp intihar etmesiyle de kadına evlenmekten başka bir seçim şansı tanımayan ataerkil düzenin kadını içine ittiği çaresizlik durumu resmedilir.

Öte yandan, aynı oyunda eğitime verdiği önemle karşımıza çıkan Stas adlı karakter, gündüzleri üniversite eğitimine devam etmekte ve Hawai’de deniz biyoloğu olma hayalini gerçekleştirmek için geceleri de fahişelik yapmaktadır. Stas’ın hayalini gerçeğe dönüştürme kararlılığı, onu güçlü bir kadın olarak yansıtsa da bu hayalini gerçekleştirmek için bedenini bir araç olarak kullanmak zorunda kalması modern toplumda kadınların pek çok konuda sıkıntılar yaşadığını ve hâlâ bedene indirgenmekte olduğunu açığa vurur.

⁹ Aston, “Pam Gems: Body Politics and Biography”, s. 158.

1.1.1.4. Annelik Olgusu

20. yüzyıl feminist hareketin kadınların ilerlemesi için önerdiği değerlere göre hareket eden kadınların modern toplumda yaşadıkları sorunlardan biri de annelik ve başarı konusunda bir uzlaşma sağlayamamalarıdır. Pek çok feminist oyunda, başarı ve annelik duyguları arasında ikilemde kalan kadınların yaşadıkları sorunsallaştırılmaktadır. Bu oyunlarda kariyer peşinde koşup annelik duygusunu erteleyen kadınların ileriki yaşamlarında yaşadıkları çelişkiler gösterilerek feminist hareketin kadınlar arasında ortaya çıkardığı anlaşmazlıklar gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Wertenbaker, *The Break of Day* adlı oyununda feminizm hareketinin Avrupa ve Amerika’da kadınlar tarafından içselleştirildiği bir dönemde, yani 1990’lı yıllarda, üç kadın karakterin ertelediği annelik olgusunu ele alır. Bu oyunda “(...) Wertenbaker’ın ana karakterlerinin geçmişi, bugünü ve geleceği ile ilişki kurma biçimi yetmişlerden doksanların ortasına kadar kadınların yaşamlarındaki dönüşümleri gözden geçirme eğilimi gösterir”.¹⁰ Modern birer kadın olarak sunulan Tess, Nina ve April adlı karakterlerin söz konusu dönemde erkek egemen çalışma alanında elde ettikleri başarılar, feminist hareketin kadınlar arasında ortaya çıkardığı başarı ülküsünün bir sonucudur. Ancak kadınların elde ettikleri bu başarılarla rağmen özel alanda annelik duygusundan kendilerini mahrum bırakmaları ve sonrasında bunun yanlışlığını anlamaları, feminizmin içinde yer alan birtakım görüş ayrılıklarını görünür kılarak seyirciye bunları sorgulatmayı hedefler. Wertenbaker, *The Break of Day*’i yazmadaki niyetini açıklarken bu görüş ayrılıklarına da kısaca değinir:

Herkesin durumu hakkında tamamen çağdaş bir oyun yazmayı istedim: bir bakıma yüzyılın sonu. Hayatın içinden bir şeye ulaşmaya çalışıyorum. Diğerlerinin anlaması için bir sona ya da basit bir satıra yer vermedim. Yalnızca, yazarken, keşfediyordum: bilirsiniz, yüzyılın sonundaki tükenmişlik, özellikle kadınlar için birçok idealin yıkımı, gelecek ve bu geleceğin ne olduğu düşüncesi, bizim diğerleri için nasıl bir gelecek bıraktığımız.¹¹

Feminist hareket kadınlara ekonomik, politik ve toplumsal alanda erkeklerle eşit seviyede olmaları için mücadele etmeleri gerektiği düşüncesini aşlamaktadır. Bu düşüncüyü

¹⁰ Jozefína Komporály, “Maternal Longing as Addiction: Feminism Revisited in Timberlake Wertenbaker’s *The Break of Day*”, s. 129.

¹¹ Heidi Stephenson & Natasha Langridge, *Rage and Reason, Women Playwrights on Playwriting*, Macmillan Press, London 1984, s. 92.

kendilerine ilke edinen *The Break of Day*'deki Tess, Nina ve April, iş dünyasında iyi bir pozisyon elde etme peşindedir. Nitekim bu amacı Tess başarılı bir gazeteci, Nina başarılı bir şarkı sözü yazarı ve April da üniversitede başarılı bir eğitmen olarak gerçekleştirmişken bu başarı olgusu, onları çocuk sahibi olmaktan alıkoymuştur. Kariyer peşinde koşan bu kadınlar, ilerleyen yaşlarının biyolojik yapılarında oluşturduğu değişimler nedeniyle annelik duygusunu tadamamışlardır. Bu duyguyu tatmak için Nina evlat edinmeye, Tess tedavi yoluyla anne olmaya çalışırken April durumu kabullenme yolunu seçmiştir. Oysa hepsinin oyun boyunca yaşadıkları bu hüsrana, feminist hareketin içinde barındırdığı ilerleme ülküsünün kadınlar tarafından farklı algılanmasından kaynaklanmaktadır.

Eşitlik ilkesine göre, kadınların erkek egemen toplumda yüksek mevkilere ulaşmalarının kendileri ile ilgili bir şeyleri feda etmeleri, annelik duygusundan kendilerini mahrum bırakmaları anlamına geldiği düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Bu düşüncüyü benimseyen Tess, Nina, April geleceklerini şekillendirmeleri noktasında büyük ikilemler yaşarlar. Özellikle Tess ve Nina'nın anne olmak için güçlü hırsları vardır. Öyle ki anne olma isteği ağır basan Tess çocuk sahibi olacak başka kadınlar söz konusu olduğunda onlara karşı nefret ve kıskançlık duymaktan kendini alıkoyamaz. Örneğin, Tess, Nina'nın üvey oğlu Nick'in sevgilisi Marisa'nın hamile olduğunu öğrendiğinde ortaya çıkan kıskançlığını açıkça şöyle ifade eder: "Marisa adına korkuyorum, çünkü onu kıskanıyorum ve o benim istediğim şeye sahip."¹² Tess'in söyleminde feminist hareketin kadınlar arasında olmasını önerdiği kız kardeşlik bağının eksikliği göze çarpmaktadır. Tess'in zihnini kaplamış olan çocuk sahibi olma düşüncesi, hemcinsleriyle birlik-beraberlik içinde olmasına engel teşkil etmekte ve kadınları onun gözünde metalaştırmaktadır.

1.1.1.5. Cadı Avları

17. yüzyılda kadınlara uygulanan şiddetin en uç boyutunu oluşturan cadı avları, feminist oyun yazarlarının ele aldıkları bir diğer önemli konudur. Çoğu feminist oyun yazarı cadı avlarını pek çok yenilikçi stratejiyle ele alarak ataerki düzenin geçmişten modern döneme uzanan kadınlara yönelik baskıcı tutumunu eleştirmektedir.

Churchill cadı avları konusunu ele aldığı *Vinegar Tom* adlı oyununda, kadınların cadı olarak suçlanmasını çağdaş dönem bakış açısıyla karşılaştırmalı olarak anlatmayı tercih

¹² Timberlake Wertenbaker, *Plays*:2, Faber and Faber, London 2002, s. 38.

eder. Churchill, bu oyunda bir grup kadın karakterin cadı yaftasıyla nasıl değersizleştirildiklerini göstererek “sadece kadınlara dayatılan değil zaman zaman da kadınlar tarafından içselleştirilen garip imgelerin sinsi gücünü keşfetmeyi”¹³ amaçlamaktadır. Oyunun bütününde cadı diye damgalanan kadınların baskıcı ataerkil düzende zorlu yaşam koşullarına değinerek bir yandan ataerkil düzenin cinsiyetçi bakış açısını bir yandan da kapitalist sistemin kadına yönelik ayrımcı tutumunu sorgulamaktadır. Bu sorgusunu ayrıca besteci Helen Glavin ile birlikte yazdığı ve oyunun mesajını ortaya çıkarır nitelikte olan çağdaş şarkılarla bütünlük içinde sunar; eleştiri böylece çağdaş dönemi de kapsar hale gelir.

Oyunda ataerkil düzen tarafından birtakım dayanaklar üretilerek cadılıkla itham edilen bir grup kadından Alice fahişe olduğundan, Joan fakir olduğundan, Ellen şifa dağıtan bir kadın olduğundan, Betty zengin bir adamla evlenmek istemeyip ailesine karşı çıktığından ve Susan da düşük yapması dolayısıyla cadı damgasını yemişlerdir. Bu kadınlar hakkında dikkat çeken husus ise bu kadınlardan bazısının bu suçlamalara karşı kendilerini savunmayı seçmesi, bazısının da bu suçlamaları içselleştirip cadı olduklarına kendilerinin de inanmasıdır. Örneğin Susan, “Ben bir cadıymışım da haberim yokmuş, bu kadar günâhkar olduğumu bilmiyormuşum meğer.”¹⁴ diyerek cadı olduğunu kabul eder. Kadınların cadı olarak suçlanmalarına karşı verdikleri birbirinden farklı tepkileriyle Churchill, kadınların ortak değerler etrafında birleşmediklerinde sistem tarafından kolay bir biçimde sindirildiklerini gösterir. Nitekim oyunun sonunda da cadı olarak suçlanan bu kadınlardan yalnızca Betty, ataerkil değerleri benimseyip ailesinin evlenmesini istediği adamla evlendiğinden dolayı ölmekten kurtulur.

1.1.1.6. Toplumsal Cinsiyet Roller

Ataerkil düzen otoritesini güçlendirmek ve devamlılığını sağlamak için kadına ve erkeğe belirli sıfatlar yükleyerek her iki cinsi de bu doğrultuda hareket etmeye zorlar. Buna göre erkek güçlü, dayanıklı, cesur gibi aktif niteliklere; kadın ise erkeğe tabi, pasif, zayıf, kırılgan gibi niteliklere sahip olarak değerlendirilir. Feminist oyun yazarları oyunlarında, kadına ve erkeğe ataerkil düzen tarafından yüklenen bu sıfatların içlerinin boş olduğunu

¹³ John Basourakos, “Witches, Matriarchs, and Whores: Casting Intrasexual and Intrasexual Oppression in Caryl Churchill’s *Vinegar Tom*”, *The Explicator*, 70(4), ss. 279-282, 2012, s. 280.

¹⁴ Caryl Churchill, *Plays 1*, Methuen, London, 1996, s. 174.

dile getirerek kadına ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin kültürün birer inşası olduğunu açığa çıkarırlar.

Churchill'in, kolektif bir çalışma ürünü olan *Cloud Nine* adlı oyunu bir taraftan ataerkil toplumun kadına ve erkeğe dayattığı cinsiyet rollerini bir taraftan da siyah bireyler üzerinde egemenlik kurmayı amaçlayan beyaz kültürün sömürgecilik faaliyetlerini eleştirir: "Oyun operet Victoriyalıların saçma ikiyüzlülükleri ve modern cinsiyet tasarımlarının usta hileleri arasındaki devamlılığı dile getirerek cinsiyetin hem biyolojik hem de ideolojik bir etmen olduğunu ima eder."¹⁵ Oyunda ataerkil düzenin temsilcisi olarak sunulan Clive adlı karakterin, eşi Betty ve çocukları Edward ve Victoria üzerinde otorite kurup onlara birtakım cinsiyet rolleri giydirmeye çalışması gösterilerek ataerkil aile yapısı örneklendirilir ve cinsiyetin bireyler üzerine birer elbise gibi giydirildiği fikri iletilir. Clive, eşi Betty'yi kocasına itaat eden, kendi kararlarını alamayan geleneksel kadın rolüne ve gey oğlu Edward'ı güç, dayanıklılık, iktidar ile özdeşleştirdiği erkek rolüne büründürmeye çalışır. Ayrıca siyahî hizmetçisi Joshua'yı beyaza itaat eden bir birey haline getirmek ister. Clive'in Joshua üzerindeki bu tutumu beyaz kültürün siyah bireye yönelik baskısını yansıtır. Oyunun birinci perdesinde Clive'in ataerkil-sömürgeci yapının benimsettiği anlayışa göre kimliklerini inşa etmeye çalıştığı karakterler ikinci perdede gerçek kimliklerini bulur. Buna göre, Clive'in eşi Betty kocasından ayrılıp kendi kararlarını alabilen, bedenini keşfetmiş bir kadına dönüşür, oğlu Edward cinsel tercihini özgürce yaparak Gerry adlı bir gey ile yaşamaya başlar, kızı Victoria ise evlenip çocuk sahibi olur. Her ne kadar bu yeni, özgürlükçü dünyada karakterler yeni sorunlarla yüzleşmek zorunda kalsa da ataerkil düzenin baskıcı tutumu ve kadın-erkek karşıtlığı karakterlerin yaptıkları bireysel tercihlerle büyük oranda alaşağı edilmiş olur.

1.1.1.7. Kız Kardeşlik Bağına Vurgu

Feminist oyun yazarlarının değindiği başlıca konulardan biri de kız kardeşlik bağıdır. Feminist oyun yazarları ataerkil düzenin kadınları güçsüz bir konuma indirgeyerek kendi iktidarını güçlendirme hedefine karşılık kadınların ilerlemesi, kültürel-toplumsal yapı içinde etkin bir söyleme ve duruşa sahip olmaları gerektiği konusunda ısrarcılardır. Bu

¹⁵ William B. Worthen, *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*, University of California Press, California 1995, s. 183.

yüzden oyunlarında kadınların ataerkil söylem tarafından şekillendirilmiş pozisyonlarını düzeltmek ve hak ettikleri yere gelmelerini sağlamak için ataerkil düzen karşısında güçlü olmaları, mücadeleci bir ruhla hareket etmeleri gerekliliğine sürekli vurgu yaparlar. Kadınları bu düzenin normlarına meydan okuyup kız kardeşlik bağını kendilerine temel almaya ve bu şekilde bir varlık mücadelesi vermeye davet ederler.

1970’li yıllarda etkili olan radikal feminist düşünce, kız kardeşlik bağına ayrı bir önem verir. Radikal feministler tüm kadınların, paylaştıkları ortak acıların ve ataerkil toplumsal yapıda birer birey olarak yer edinmeleri gibi ortak hedeflerinin olduğuna inanırlar.¹⁶ Bundan dolayı kadınları bir araya gelip birlikte bir şeyler paylaşmaya ve içinde bulundukları durumları anlamak için çaba harcamaya davet ederler. Radikal feministlere göre, ister lezbiyen ister siyah olsun kadınlar için şahsi bir kaçış yolu olmadığından tüm kadınlar, kadın sorunsalı için bir araya gelip çözüm üretmelidirler. Kadın hakları savunucusu Amerikalı yazar bell hooks’un bu konudaki görüşü ise ataerkil düzenin, kadınların zihinlerine değersiz oldukları ve ancak erkeklerle birleştiklerinde değer kazanacakları fikrini aşıladığı yönündedir. Bu yüzden hooks, bu düzenin toplumsal, politik, ekonomik arenalarda kendilerine yönelttiği ayrımcı tutumlar karşısında kadınlara iş birliği içinde hareket etmeyi öğütler:

Kadınlar cinsiyetçi baskı tarafından en çok sömürülen gruptur. Cinsiyet ayrımı, diğer grup baskı biçimlerinde olduğu gibi, kurumsal ve toplumsal yapılar; hükmeden, sömüren ya da zulmeden bireyler; statükoyla ortak hareket etmesi yönünde sosyalleştirilen mağdurlar tarafından sürdürülür. Üstünlük yanlısı eril ideoloji kadınları değersizmiş gibi hareket etmeye ve yalnızca erkeklere ilişkin olarak ya da onlarla birleşerek değer kazanmaya teşvik eder. Bize ilişkilerimizin deneyimlerimizi zenginleştirdiği değil onları değersizleştirdiği öğretilmiştir. Bize kadınların “doğuştan” düşman oldukları, birbirimizle bütünleşemediğimizden, bütünleşemediğimizden aramızda beraberliğe yer olmayacağı öğretilmiştir. (...) Beraberlik içinde yaşamayı ve çalışmayı öğrenmeliyiz. Kız kardeşliğin gerçek anlamını ve değerini öğrenmeliyiz.¹⁷

hooks’a göre, cinsiyet farkı gözeten ideoloji kadınlardan birbirleri üzerinde üstünlük kurmalarını ve bu üstünlüğü dünyaya getirdikleri çocuklara aşılayarak devam ettirmelerini ister. Oysa kadınlar, ataerkil toplumda kadın olmalarından dolayı birer kurban olduklarının farkına vararak kız kardeşlik bilincinde ve birlik içinde hareket etmelidir.

¹⁶ Bkz., Jill Schlik, *Radical Feminism: Sisterhood and Similarity* (Sanatta Yeterlilik Tezi), Saint John University, May 1993, ss. 19-20.

¹⁷ bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Pluto Press, London 2000, s. 43.

20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunda da ön plânda tutulan kız kardeşlik bağı, feminist oyun yazarlarının seyircisine iletmek istediği mesajlar doğrultusunda pek çok farklı stratejiyle sunulur. Bazı feminist oyun yazarları, oyunlarında ataerkil-kapitalist sisteme karşı kadınların aralarında oluşturdukları birlik-beraberliğin nasıl onları sisteme karşı büyük bir tehlike olarak ortaya çıkardığını göstermekte; kadınların baskı altına alınmaya çalışılmasına dikkatleri çekerek kız kardeşlik bağının kadın ilerlemesi için önemine vurgu yapmaktadırlar. Bazıları da kız kardeşlik bilincinden yoksun olan kadınların bireysel başarı peşinde koşmalarına ve kendi cinsinden olanlara uyguladıkları kötü muamelelere yer vererek kadınlar arasında kurulması gereken birlik-beraberlik olgusunun eksikliğinin ne gibi sorunlara yol açtığını gösterir. Bu yazarların birleştikleri ortak amaç ise kadınlar için toplumsal, kültürel, politik yapıda büyük ilerlemeler sağlamaktır.

Feminizmi “arkadaşlık”¹⁸ olarak yorumlayan Gems de, oyunlarında genellikle kadınların ataerkil düzene karşı kız kardeşlik bağına dikkate alarak hareket ettiklerinde düzene karşı ne kadar sağlam durabildiklerini gösterir. *Dusa, Fish, Stas and Vi* adlı oyunda Gems, ataerkil toplumda farklı mücadeleler içinde yer alan dört modern kadın arasındaki güçlü dostluk bağına yer verir. Oyundaki kadınların hepsi birbirlerine karşı daima yardımseverlerdir; birbirlerine anlayışla yaklaşırlar ve karşılaştıkları sorunlara hep birlikte çözümler üretmeye çalışırlar. Örneğin, *Dusa*’nın çocukları elinden alındığı zaman geçirdiği sinir krizinde ona destek olan *Stas*’tır. Kocasından çocuklarını geri almak isteyen *Dusa*’ya bağlantıları yoluyla destek sunan *Fish*, kalacak yeri olmayan *Vi*’ye de evinin kapılarını açmıştır. Tüm kadınlara yardım eden, onlara gelecek adına umut aşılayan *Fish*’e gelince, o bu kadınların ona verdiği desteği geri çevirir. Sevddiği adam *Alan*’ın isteği doğrultusunda geleneksel düzenin kadına uygun gördüğü rollere bürünmek istemez ve *Alan*’ın onun yerine kocasına itaat eden, eve ait bir kadın ile evlenmeyi tercih etmesi nedeniyle bir hüsrana uğrar. Kafasında kurguladığı, *Alan* ile ideal bir ilişki yaşama isteğinin tamamen bir hayal olduğunu anlamasıyla hayatına son verir. Çevresine mutluymuş izlenimi vermeye çalışan *Fish*’in, içinde bulunduğu bunalımın farkında olan arkadaşları ona göz kulak olmaya çalışır. Yaşadığı bunalım yüzünden arkadaşları ile dayanışma içine girmeyen *Fish*, kendisine yönelen ilgiden bunalır ve bunu onlara sert bir dille ifade eder: “Yalnızca bana

¹⁸ Lizbeth Goodman and Jane de Gay, *Feminist Stages Interviews with Women in Contemporary British Theatre*, Routledge, The Netherlands 1996, s. 31.

göz kulak olduğunuzu düşünüyorum. Bu sinir bozucu. (...) Sorun değil. Sadece beni gözetim altında tuttuğunuzu düşündüğümde yüzüme çıkıyormuşsunuz gibi hissediyorum.”¹⁹ Fish politik yaşantısında yaptığı tercihin özel yaşantısıyla uyum içinde gitmeyeceğini ve bu uyumsuzluğa tek başına bir çözüm bulamayacağını anladığı için arkadaşlarının yardımını da reddederek kendi hayatını sonlandırır. Gems, bu sonla güçlü kız kardeşlik bağıyla birbirine bağlı olmayan kadınların yaşadıkları problemlere tek başlarına bir çözüm üretemeyeceğini göstermekte ve kadınların bir arada mücadele ettiklerinde baskıcı ataerkil düzene karşı güçlü durabileceklerinin vurgulamaktadır.

Wertenbaker’ın oyunlarında kadınlar arasında oluşturulan kız kardeşlik bağı, özellikle kadınlar için gelecek adına mutluluğun, umudun var olduğuna işaret eder. Oyunlarında birbirlerine destek sunan, güçlerini birleştiren kadınlar onları sömüren ataerkil düzenin baskısına karşı gelmekte ve geleneksel imajlardan sıyrılıp değişim konusunda birbirlerini cesaretlendirmektedirler. Örneğin, *The Love of the Nightingale*’de babasının isteği üzerine Trakya Kralı ile evlenen Procne, memleketinden ayrı kaldığı sürede her şeyini paylaştığı, aynı dili konuştuğu kız kardeşi Philomele’a büyük özlem duyar. Kendisini yalnız hissettiği bu yabancı yerde, kocasının memleketinde dertlerini anlatabileceği hiç kimsesi yoktur. Onunla iletişim kurmaya çalışan kadın korosunun üyeleri ile yakın bir arkadaşlık kuramaz. Aile bireyleri bile ona birer yabancı gibidir. Konuşacak ortak konuları yoktur. Procne bu durumu şöyle ifade eder: “Eşimle konuşamıyorum. Oğluma söyleyeceğim hiçbir şey yok.”²⁰ Procne’nin hem kendisine hem çevresine yabancılaşmasına sebep olanlar, ataerkil düzenin temsilcisi kocası Tereus ve bu düzeni devam ettirmesi için yetiştirdiği oğlu Itys’dir. Bu iki erkek, Procne’nin hissettiklerini anlamak yerine onun duygularını bastırmayı tercih etmişlerdir. Oysa oyunun sonunda baldızına âşık olan Tereus’ın Philomele’a yönelttiği şiddeti öğrenen Procne, kendisine atfedilen pasiflikten kurtularak kız kardeşi ile güç birliği yapar ve kız kardeşiyle birlikte Tereus’tan intikam alırlar. Worthenbaker, oyunun sonunda mitin aksine dayanışma içinde hareket eden kadınların varlığına işaret ederek kadınların birlikte hareket ettiklerinde onları baskı altına almaya çalışan düzene karşı neler başarabileceklerini gösterir.

¹⁹ Pam Gems, *Dusa, Fish, Stas and Vi*, Plymouth Press, London 1977, s. 65.

²⁰ Timberlake Worthenbaker, *Plays:1*, Faber and Faber, London 1989, s. 299.

Wertenbaker, *The Grace of Mary Traverse* oyununda kız kardeşliğin önemine vurguyu oyunun sonunda yapar. Babası tarafından geleneksel kadın rollerini öğrenmesi için eğitilen Mary zayıf, duygusal, itaatkâr, eve ait bir kadın olmak yerine yardımcısı Bayan Temptwell'in ona aşıladıkları ile dış dünyadaki hayatı öğrenmek, erkekler gibi güçlü olmak için evden kaçır. Savunmasız bir kadın olarak başına gelen ilk felaket, Lord Gordon isimli bir adam tarafından cinsel bir obje olarak görülüp istismar edilmeye çalışılmasıdır. Bu durumdayken onun yardıma koşan yardımcısı Bayan Temptwell değil, oradan tesadüfen geçen, teyzesini aramakta olan Sophie'dir. Sophie yardımsever, alt sınıfın üyesi bir kadındır. Mary'ye tecavüz edilmeye çalışıldığını görünce hiç tereddüt etmeden ona yardıma koşar, ancak Mary'yi kurtarmak isterken kendisini Lord Gordon'a yem eder. İki kadının gözü önünde tecavüze uğrayan Sophie'ye yardımının dokunamayacağını bilincinde olan Mary'nin olanlara karşı yorumu, onun dış dünyadan ne kadar uzakta kaldığını gösterir: "Bakmaktan kendimi alamıyorum. (Duraksar.) Bu kitaplardaki gibi değil."²¹ Kendisine yardım eden Sophie'yi adamın istismarından nasıl kurtaracağını bilemeyen Mary, yalnızca şaşkınlık içinde olayı izler. Oysa Mary'e oranla daha bilinçli olan Bayan Temptwell, kılını bile kıpırdatmaz. Sophie'nin başına gelenleri sınıf ayrımı ile açıklar: "Üzerinde fazla durmayacak. Ecdada sahip olmak gibi erdemli olmak da zenginlerin lüksüdür."²² Bu davranışıyla Bayan Temptwell, alt sınıf-üst sınıf kadınlar arasındaki ayrıma dikkat çekmekte ve kız kardeşlik bağını önemsemediğini göstermektedir. Margaret Thatcher gibi geleneksel erkek bakış açısını benimseyip güç arzusu peşinde koşan Mary ise, oyunun sonunda erkeklerin dünyasında deneyimlediklerinin ardından kazandığı bilinçlenme sayesinde etrafındaki kadınlar ve onu geleneksel anlayışa göre yetiştiren, sonrasında ise düşünceleri değişen babası ile bir dayanışma içine girer. Bu birleşme, Mary'nin de ifade ettiği gibi, dünyanın daha yaşanabilir bir yer olacağına dair yeni bir umut vaat eder:

MARY: *Güzellik. Görülen, görülmeyen. Nehirdeki ışığa dokunmak istiyorum. Ancak ışığı bile göremeyiz. Belki bir gün bunu anlayacağız.*

GILES: *Her şeyi anlamaya mı çalışıyorsun?*

SOPHIE: *Bana dünyanın parçalardan oluştuğunu söylediğinde, Mary, günlerce ağlamıştım.*

GILES: *Yaşlandığımı fark ettiğimde çok mutsuzdum.*

²¹ Wertenbaker, *Plays:1*, s. 80.

²² Wertenbaker, *Plays:1*, s. 80.

MARY: *Kırıksıklıklarını seviyorum, Baba.*

GILES: *Bilmemin iyi olacağı şeyler var mı? Unutmamın iyi olacağı?*

SOPHIE: *Hayır, biz unutmalyız.*

MARY: *Ve şimdi ışık kendiliğinden yükselir, bacaya doğru ilerler. Gitti.*

GILES: *Küçük Mary nerede? Ona bakacağım.*

Mrs. Temptwell yaklaşır.

BAYAN TEMPTWELL: *Burası benim babamın yeri. Beni kovmaya çalış.*

GILES: *Hayır. Çok şey öğrendim. Diğer şeyleri de... Fakat yaşlandım. Onlara konuş.*

MARY: *Bunu tamamen anladığımızda, daha şaşırtıcı değil de daha basit olacak. Bir gün bu dünyayı nasıl seveceğimizi anlayacağız.*

BAYAN TEMPTWELL: *Onu nasıl yapacağını biliyor musun?*

GILES: *Mary.*

MARY: *Burda*

Sahne kararır.²³

Mary, Giles, Bayan Temptwell'in oyunun sonunda uzlaşmaları ve gelecek adına umut vaat eden konuşmaları ileride karşılıklı anlayış temelinde yeni bir kadın-erkek ilişkisinin olabilirliği konusunda bir umut verir.

Feminist oyun yazarları, bazen de oyunlarında kadın ilerlemesi için gerekli olduğunu düşündükleri kız kardeşlik bağının eksikliğini göstermek suretiyle kadınların değişmesi gereken toplumsal konumuna işaret ederler. Kadınların ataerkil düzene karşı bireysel başarı peşinde koşmaları yerine kolektif bir bilinçle hareket etmeleri gerektiği fikrini vurgularlar. Churchill da oyunlarında, kadın karakterler arasında kız kardeşlik bağının eksikliğini göstermek suretiyle ataerkil düzene karşı güç birliği edemeyen kadınların hemcinslerini sömürüp düzeni nasıl devam ettirdiklerini açığa çıkarır. Ataerkil düzene karşı kadınları bir arada olmaya teşvik eden Churchill, kadınların değişmesi gereken geri plândaki toplumsal, ekonomik, politik konumunu farklı dönemlerde ataerkil baskıya maruz kalmış kadınların durumlarını göstererek ortaya koyar. Örneğin, ataerkil toplumda kadın ile başarı kavramı arasındaki ilişkiyi irdelediği *Top Girls*'de Marlene yoluyla tek başına güçlü olmaya çalışan kadının sadece bireysel olarak bir kurtuluş elde edebileceği, hemcinsleri için iyi bir gelecek hazırlamayacağı fikrini vurgular.

Oyunun gerçeküstü girişinde başkarakter Marlene'in eril dünyada elde ettiği başarının bireysel bir başarı olduğu gösterilir. Burada tarihî/kurgusal ve çağdaş kadın

²³ Wertenbaker, *Plays:1*, ss. 159-160.

karakterlerin birbirleriyle uyum içinde olmayan eş zamanlı konuşmalarına yer verilerek, kadınlar arasında kız kardeşlik bağının eksikliği ortaya konur. Churchill, oyunda farklı kültürlerden gelmiş ve farklı zamanlarda ataerkil düzenin baskısına maruz kalmış kadın karakterlere aynı ortamda yer vererek kadın doğasının çeşitliliğini sunmuştur. Bu kadınların aralarında oluşturmadıkları kız kardeşlik bağı göstermek suretiyle birbirlerini anlayamamalarını açığa vurur: “Görünüşte kadınlar birbirlerinden kopuk ve paralel anlatılarıyla meşgul görünürler; fakat gerçekte her biri haklı olarak bulundukları yerde kendi yerlerini talep ediyorlardır.”²⁴ Marlene’in başarısını kutlamak için gelen bu kadınlar, sadece kendi dertlerini anlatmaya çalışmaktadır; ortak bir konu etrafında geçmeyen sohbetlerinde her bir kadın, kendi hayat hikâyesini duyurmak istemektedir.

Oyundaki tarihi/kurgusal karakterler, yaşadıkları acıları, elde ettikleri başarıları, uğradıkları hayal kırıklıklarını, ataerkil düzenin temsilcileri olan kocalarının onlara benimsetmeye çalıştıkları kadınlık rollerini anlatarak farklı kadın sorunlarını gösterirler. Birlik-beraberliğin öneminin bilincinde olmadan aynı masada oturup bireysel olarak yaşam mücadelelerini duyurmaya çabalarlar. Kendi cinsiyetlerinden birinin, Marlene’in erkek egemen iş sektöründe başarılı bir konuma ulaşmasını kutlamak için toplanmalarına rağmen kutlama, asıl amacından sapar ve kadınların bireysel hikâyelerini anlattığı bir yapıya dönüşür. Öyle ki bireyselliği ön plâna çıkaran bu kadınlar, Marlene’in elde ettiği başarıyı yalnızca ona mâl ederek kadehlerini onun şerefine kaldırır:

MARLENE: *Muhteşemsiniz hepiniz. (...) Kadehimi hepinizin şerefine kaldırmak istiyorum.*

ISABELLA: *Kesinlikle sana, / burada senin başarını kutlamaya geldik, (...)*

ISABELLA: *Marlene’e.*

MARLENE: *Hepimize.*

JOAN: *Marlene’e.*

NIJO: *Marlene’e.*

GRET: *Marlene’e.*²⁵

Bu beş kadın, Marlene’in aldığı terfiyi sadece kendisi adına büyük bir başarı olarak görmekte ısrar etmektedir. Marlene de bu başarının kadınların ilerlemesi adına atılmış önemli bir adım olduğuna inanıyor gibi gözükmekte ve diğer kadınların da buna inanmalarını istemektedir. Aslında, Georgiana Vasile’nin değindiği gibi, Marlene bu tutumuyla kız kardeşlik bilincine sahip gibi görünse de bu başarının yalnızca kendi

²⁴ Bkz., Georgiana Vasile, “The Female Voices in Caryl Churchill’s *Top Girls* (1982): Sisters or Foes”, *Anagnorisis*, 1, 2010, s. 251.

²⁵ Churchill, *Plays*:1, ss. 2-3.

ilerlemesi için fayda sağladığının farkındadır: “(...) Marlene’in bu hayali ‘kız kardeşlik’ iddiası yalnızca, feminizminin onu zirveye çıkarmayan daha az şanslı kız kardeşlerinin etrafını sarmakta başarısız olduğunun göstergesidir.”²⁶ Marlene’in yaptığı yalnızca sahte bir kız kardeşlik içinde kadınların yanında olduğunu göstermektir. Ancak bilinçli ya da bilinçsizce kadınların hiç biri Marlene’in bu sahte kız kardeşlik düşüncesinin içinde yer almaz.

Oyunun modern dönemde geçen ikinci perdesinde Churchill, aile bireyleri arasındaki kız kardeşlik bilincinin eksikliği üzerinde ayrıca durur. Marlene, kız kardeşi Joyce’u kızına annelik etmesi için kullanmakta ve Joyce’un işçi sınıfının üyesi olması gerçeğinden dolayı ona değer sağlamaktadır. Birbirlerine dostça yaklaşmayan Joyce ve Marlene, geleceği temsil eden Angie’ye de yeterli desteği sunmazlar. Okul yaşamında başarı gösteremeyen Angie’nin, ileriki yaşamını da bu şekilde sürdüreceğine inandıklarından onu başarı yolunda cesaretlendirmezler. Kendi cinslerinden yetişen kadın kuşağının yeni bir üyesine kız kardeşlik bilincini aşılayamazlar.

Churchill *Vinegar Tom* adlı oyununda da yaşam tarzlarındaki farklılıklarından dolayı marjinal olarak tanımlanan kadınlar arasında olması gereken kız kardeşlik bağının eksikliğine dikkatleri çeker. Ataerkil düzen, geleneksel yapıya dâhil edemediği kadınların seslerinin yükselmesini engellemek için onları toplumdan dışlamakta ve cadı olduklarına ikna ederek iş birliği içinde hareket etmelerini engellemeye çalışmaktadır. Oyunda cadı olarak suçlanan kadınlar, özgür iradelerini kullanarak aldıkları kararlar ile bireysel anlamda onları bastırmaya çalışan düzene karşı güçlü olduklarını gösterirler. Örneğin, Alice cinsellikten aldığı zevki cesurca ifade edebilmekte, Betty sevmediği bir adamla evlenmek istemediği için ailesinin kararlarına karşı gelebilmektedir. Yardımsever bir kadın olan ebe Ellen, bitkisel ilaçlar yaparak insanları hastalıklardan iyileştirmekte ve onlara ayrıca psikolojik destek sunmaktadır. Ancak onların bu davranışlarını tasvip etmeyen sistem, bu kadınları düzene ayak uydurmaya zorlamış; bunu kabul etmeyenleri de toplum dışına itmiştir. Bunun farkında olan ebe Ellen, sevmediği bir adamla ailesinin zorla evlendirmeye çalıştığı Betty’ye kadınların dayanışma içinde olmasına engel teşkil eden düzenin gücünü gösterir ve yapması gereken en iyi şeyin sevmediği o zengin adamla evlenmek olduğunu söyleyerek ataerkil düzene hizmet eder:

²⁶ Bkz., Vasile, s. 251.

ELLEN: *Seni rahat bırakmaları için yapabileceğin en iyi şey zengin bir adamla evlenmek; çünkü hiç bir şey yapmayan bir eşe sahip olma onun şerefine bir parçasıdır. Büyük bir evi, gül bahçesi ve alabalık havzası var, onu tamamlamak için tek ihtiyaç duyduğu şey bir eş ve bu da sen olabilirsin. Çayırda oturup şarkı söyleyebilir, kıyafetlerini değiştirebilir, yemek siparişini verebilirsin.*²⁷

Ellen’a göre, Betty için ölümden kurtuluşun tek yolu, geleneksel aile ortamında ondan olması beklenen ideal eş, ideal anne kalıbına bürünmesidir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, kadınların bir bütün olarak ataerkil düzene karşı çıkmayı başaramamalarıdır. Onlar aldıkları kararlarla bireysel güçlerini kanıtlasalar da aralarında kız kardeşlik bağı kurarak birbirleriyle dayanışma içine giremediklerinden ataerkil düzene karşı başarı elde edemez ve var olan düzende değişime yol açamazlar.

1.1.1.8. Toplumsal Değişim Vurgusu

Değişim ülküsü, baskı altında tutulan kadınların toplumdaki yerlerini iyileştirmek ve onlar adına toplumda gerçek bir eşitlik durumu sağlamak amacıyla feministlerin vurguladıkları önemli bir olgudur: “Feminizmin düşünce ve eylem üzerine birleştirilmiş vurgusu, toplumsal değişim için gereklidir ve bu suretle toplumsal koşulları geliştirmek için belli başlı toplumsal çalışma hedefiyle uyum içindedir.”²⁸ Feministler toplumsal cinsiyet politikaları, iktidar ilişkileri ve cinsellik gibi konular üzerine odaklanarak çeşitli platformlarda kadınlar lehine toplumsal değişim sağlayacak toplumsal çalışmalar yürütmektedirler. Kadınların özgürlük hareketinin ve eril düzene karşı mücadelelerinin ana damarını oluşturan toplumsal değişim ülküsü, feminist tiyatrodan da önemsenmektedir. Feminist oyun yazarları ataerkil düzenin, kadınları duygusal, zarif, kırılgan birer varlık olarak itham edip ev alanıyla sınırlı tutarak değersiz kılmasını toplumsal değişim vurgusuyla aşmaya çalışırlar.

Feminist hareketin hedeflediği kadınları ortak paydada buluşturarak bir araya getirme isteği, onları hem güçlü kılmaya hem de değişim konusunda cesaretlendirmeye yönelik bir adımdır. Bu hareketin öncelikli amacı toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda kadınlara saygın bir yer kazandırmak ve kadınların toplumsal yapının sağladığı olanaklardan faydalanmalarını mümkün kılmaktır. Feminist oyunlarda karşımıza çıkan kadınlar arasındaki kız kardeşlik bağı, toplumsal değişimi tetikleyen ve kadınların ataerkil

²⁷ Churhill, *Plays:1*, s. 169.

²⁸ Miriam L. Freeman, “Beyond Women’s Issues: Feminism and Social Work”, *Affilia*, 5:2, 1990, s. 149.

düzene karşı verdikleri var olma mücadelelerini destekleyici bir güç olarak ortaya çıkar. Bu yüzden feminist oyun yazarları, oyunlarında kadın birliğinin önemini göstermek suretiyle değişim konusundaki fikirlerini ortaya koyarlar.

Pam Gems'in değişim konusundaki fikri sanatın, özellikle tiyatronun kadınların toplumsal konumlarını değiştireceği ve baskı yoluyla kontrol altında tutulmalarına karşı çözümler bulmalarına yardımcı olacağı yönündedir. Bundan dolayı tiyatronun insanların fikirlerini değiştirme amacına hizmet eden özel bir araç olarak kullanılabileceğini dile getirmektedir: “Tiyatronun bir şeyleri değiştirmesi gerekir. Sanatın hiçbir şeyi değiştirmedigine dair genel fakat yanıltıcı bir kanı vardır. Tabii ki sanat bir şeyleri değiştirir: toplumu, insanları, kendisini.”²⁹ Sanatçıların insanların düşünce yapılarında büyük değişiklikler yapacağına inanan Gems, sanatın toplumun gidişatını etkileyebileceğini vurgular. Sanatın sözcüklerle insan zihninde meydana getirdiği değişimin zorlukla gerçekleşmediğini söyleyerek değişim konusunda sanatı ayrı bir yere koyar;³⁰ çünkü sanat eserinin sunduğu içerik seyirciyi durumlar ve koşullar üzerine düşünmeye ve bunları sorgulamaya yöneltmektedir.

Wertenbaker kadın ve güç arasındaki ilişkiyi irdelediği *The Grace of Mary Traverse* adlı oyununda değişim konusundaki fikrini, güç peşinde koşan başkarakter Mary'nin tutumuyla ortaya koyar. Mary, ataerkil düzen içinde erkeklere atfedilen kavramlarla bütünleşerek ve erkekler gibi hareket ederek bireysel olarak güç kazanma peşine düşmüş ve kız kardeşlerinin varlığını unutmuştur. Başka bir deyişle, Mary'nin bireyselliğinin farkına varmadan güçlü olma arzusu onu diğer kadınlardan ayrı düşürmüştür. Worthenbaker, Stephenson ve Langridge'e verdiği röportajda, adı geçen oyunda kadın ve güç arasındaki ilişkiye şu şekilde değinir: “Kadınlar güçlendiğinde tüm dünyanın değişeceği idealizmini savunuyordum. Keşke (öyle olsaydı). Bir de kendilerini büyük ölçüde tanıdıklarında değişebilir.”³¹ Worthenbaker, güç ve kadın arasındaki ilişkinin sağlam bir temele oturtulması gerektiğini vurgularken kadınların kendi çabalarıyla ataerkil düzen karşısında elde ettikleri gücün büyümesine kapıldıklarında onları sömüren erkeklerden farklı olmayacaklarının da altını çizer. Worthenbaker, kadınlar adına toplumsal düzende değişimin kadınların güç ile ilişkilerini dengelediklerinde mümkün olacağına işaret eder.

²⁹ Goodman & Gay, s. 31.

³⁰ Bkz., Stephenson & Langridge, s. 95.

³¹ Stephenson & Langridge, s. 41.

1.1.2. Karakter Yaratımı

Çoğu erkek oyun yazarının oyunlarında erkek karakterlere bağlı ve bağımlı birer yan karakter olarak çizilen kadınlar, onları ilgilendiren konuların feminist tiyatro metinleri içinde yer almasıyla birlikte kendilerine bu metinlerde artık birer özne olarak yer bulurlar. Klâsik metinlere yerleştirilmiş geleneksel kadın imgelerini yıkmak amacıyla kadın oyun yazarları tarafından yaratılan bu kadınlar, karşımıza pek çok farklı karakter temsiliyle çıkarlar. Bunlar arasında ataerkil düzenin yaşam biçimlerinden dolayı dışlayıp güçsüz bıraktığı kadınlar, ataerkil değerleri benimseyip düzenin bir parçası haline gelmiş kadınlar, düzenin kurallarını reddederek ona karşı güç elde etmiş kadınlar veya 20. yüzyıl feminist hareketin etkisiyle kendi kimliklerini inşa etmiş kadınlar vardır. Ayrıca farklı cinsel tercihlerinden dolayı düzenin toplum dışına ittikleri de bu kadın yazarların eserlerinde ses verdikleri karakterler arasında yer alır. Bu çalışmada yer verdiğimiz Gems, Wertenbaker ve Churchill ana karakter olarak ele aldıkları kadınların yaşamlarını ve ataerkil düzenin baskısına karşı verdikleri mücadeleleri gözler önüne sermişlerdir. Bunu yaparken bu kadınları, erkek yazarların yaptıkları gibi yüzeysel olarak değil, toplumsal bir özne oluşlarına vurgu yaparak hem güçlü hem de zayıf yanlarıyla temsil etmişlerdir.

1.1.2.1. Güçsüz Bırakılmış Kadınlar

Feminist oyunlarda, sınıfsal farklılıklarından dolayı ataerkil-kapitalist sistemin baskısına maruz kalmış ve izlenen cinsel politika doğrultusunda güçsüz bırakılmış kadın karakterlere yer verilir. Sistemin, bedenlerini cinsel bir meta olarak görüp sömürdüğü bu kadın karakterler, sisteme karşı verdikleri mücadelelerinde başarısızlığa uğrarlar ve yaşamlarını çektikleri acılar yüzünden tüketirler.

Gems'in *Piaf* ve *Camille* oyunlarında ataerkil toplumda alt sınıfın üyesi olmaları dolayısıyla bedenlerini erkek hazzına sunarak, yani fahişelik yaparak yaşamlarını sürdüren tarihi kadın karakterler yer alır. Stephenson ve Langridge'e verdiği röportajda Gems, bu oyunlarda fahişelikle geçimini sağlayan başkarakterlerin ataerkil toplumdaki konumlarını şöyle ifade eder: “Piaf’ı yaşam mücadelesi veren biri olarak görüyorum. Camille’e gelince, o öyle değil, ama bu materyal ile yaptığım şey onu aşka bir ağıt haline dönüştürmektir. Aşklarını satmak yerine paylaşmak istediler ve toplum buna izin vermedi. Bu yüzden her

ikisi de kurbandı.”³² Her iki kadın da ait oldukları sınıflarından dolayı düzenin aşağıladığı ve bedenlerini değersiz kıldığı birer kurban olarak değerlendirilmektedir. Şarkıcı Piaf, yoksul bir hayatın içinden gelip ünlü bir sanatçı olma yolunda pek çok sıkıntı çekmiştir. Ataerkil toplumun kadına atfettiği geleneksel değerleri benimsemeyen ve bunların aksine tutumlar sergileyen Piaf, Elaine Aston’ın tarif ettiği gibi, “tavrını makul bir kadınıkiyle değiştirmeyi reddettiğinden ‘sorun yaratan bir kadın’”³³ olarak görülür. Görüntüsüyle, konuşma biçimiyle geleneksel kadın algısının dışına çıkan Piaf, alt sınıfın bir üyesi olması ve bedenini bir araç olarak kullanmak zorunda kalması nedeniyle ataerkil toplumda acı çekmektedir. Güçlü bir karakter olarak ataerkil düzene karşı dimdik ayakta durmaya çabalasa da kurban edilmiş oluşu, ataerkil düzen içinde bir kadın olarak var olma mücadelesinin yanısıra geçirdiği rahatsızlıklar, karıştığı kazalar, içki bağımlılığı ve ölümüyle daha da vurgulanır.

Gems *Camille*’de, Dumas fils’in *Camille* romanında çizdiği Marguerite Gauntier karakterini kadın bakış açısıyla yeniden ele alır. Oyunda Marguerite’in hem kadın hem de alt sınıf üyesi olmasından dolayı uğradığı baskıyı göstererek ataerkil düzen içinde kurban konumunda oluşuna vurgu yapar. Gems bunu yaparken, Dumas fils’in bu karaktere yönelttiği olumsuz bakış açısına ve onu “günâhkar kadın” gibi basmakalıp bir ifadeyle temsil etmesine karşı çıkar. Genel olarak romanın olay örgüsüne oyunda sadık kalsa da, bu karakterin temsilinde birtakım değişiklikler yapma yoluna giderek yeni bir Marguerite yaratır. Örneğin, Gems’in Marguerite’i, Dumas fils’in romanında temsil edilen aynı adlı karaktere nispeten daha güçlü bir kadın olarak karşımıza çıkar. Dokuz yaşında babasını kaybeden, on üç yaşında zengin bir adamın malikânesinde hizmetçi olarak çalışan Marguerite’in hayatı çalıştığı evin sahibinin, gerçekte sevdiği adam Armand’ın babasının ona tecavüzü ardından büyük bir değişime uğrar. Marguerite, bu olayın ardından o evden çıldıkları ile kaçır ve tecavüz neticesinde hamile kalıp Jean Paul adını verdiği bir çocuk dünyaya getirir. Bu çocuğa iyi bir gelecek sunmak adına kendisini ona halası olarak tanıtır ve para karşılığında erkeklerle ilişkiye girerek bu çocuğu büyötmeye çalışır. Marguerite’in kapitalist değerlerin ön plânda tutulduğu bir ortamda ait olduğu sınıf dolayısıyla yaşadığı bu olumsuzluklar, fahişelik yapması ve çocuğuna annelik edememesi sistem karşısında kadının güçsüzlüğünü, kurban edililişini açığa çıkarır. Rachael Lucy Turner’e göre,

³² Stephenson & Langridge, s. 92.

³³ Elaine Aston & Janelle Reinelt, *The Cambridge Companion to Modern British Playwrights*, Cambridge University, London 2000, s. 162.

Marguerite'in bulunduğu durum, "fahişeliğin sınıf ürünü olması"³⁴ gerçeğinden kaynaklanır. Marguerite, para sahibi olmanın güç sahibi olmak ve istenildiği gibi hareket etme özgürlüğü kazanmak anlamına geldiği bir ortamda, hem oğlunun hem de kendinin yaşamını idame ettirmek için bedenini bir araç olarak kullanmak zorundadır. Üstelik fahişe olduğu için mutluluk şansı da elinden alınmıştır. Üst sınıftan olan Armand'ın babasının onun yaptığı işi ve alt sınıfın bir üyesi olmasını bahane ederek onu oğlundan ayırma isteği Marguerite'in içinde bulunduğu durumun iç yüzünü daha da net gösterir. Marguerite'in Armand'ın babasına karşı tepkisi, yaşamı boyunca ataerkil düzene karşı verdiği mücadelenin boyutunu gözler önüne serer:

MARGUERITE: *Kadın olduğum için buraya gelip benim gözümü korkutabileceğini, beni tehdit edebileceğini mi sanıyorsun? Hiçbir şey olduğumu mu sanıyorsun? Bir talaş parçası gibi yolun kenarına fırlatılmış bir şey olduğumu mu yoksa? Sana ihtiyacımız yok. Soluduğun havayı, yürüdüğün yolu kirletiyorsun. Bizim üzerimizde gücün, etkin yok.*³⁵

Yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen güçlü kalmaya çalışan Marguerite, Armand'a ve özellikle oğluna duyduğu derin sevgisi ile ayakta kalmaya çabalar. Ancak ne kadar özverili, güçlü bir kadın olsa da içinde var olduğu düzen onu sindirir.

Churchill'in oyunlarında yarattığı karakterler de ataerkil düzen tarafından yaşam tarzlarındaki farklılıklardan ve sınıfsal farklılıklarından dolayı toplum dışına itilmiş karakterlerdir. Örneğin, *Vinegar Tom*'da yaşlı dul Joan Ana, şifa dağıtan ebe kadın Ellen, düşük yapan Susan, evlenmeyi reddeden genç kız Betty ve erkeklerle cinsel ilişkiye girmekten haz aldığını açıkça ifade eden Alice otoriter düzen tarafından sesleri bastırılan marjinal karakterlerdir; oysa hepsinin de onları ezen düzene karşı seslerini yükseltecek güçleri vardır. Ancak güçlerini birleştiremediklerinden ekonomik ve toplumsal alanda ataerkil düzen tarafından ezilmektedirler. Ekonomik bakımdan fakir olmaları, cinsel tercihleri hususunda geleneksel normlara uymayı kabul etmemeleri, tek başlarına kendi kararlarını almak istemeleri onları toplum dışı birer varlık haline getirmiştir. Ataerkil düzen, bünyesinde farklılıkların barınmasına izin vermek istemediğinden tek başlarına ayakta duran, erkeklere ihtiyaç duymayan bu kadınları dışlamıştır. Bu kadınlar, geleneksel kadın kimliğine uymadıkları, toplumun belirlediği standart davranışların aksine

³⁴ Rachael Lucy Turner, *Myth, Biography and the Female Role in the Plays of Pam Gems*, University of Warwick, Fine Arts Department, England 2000, s. 253.

³⁵ Pam Gems, *Plays:1*, Penguin Books, Harmondsworth 1985, s. 133.

hareketlerde bulundukları için ataerkil düzen tarafından öteki olarak görülmüşlerdir. Bu yüzden düzene göre, bastırılmaları ve seslerinin kısılması gerekmektedir. Onlar cadı olarak kendilerini suçlayan düzene ve bu düzenin temsilcilerine karşı koymaya çalışırlar; ancak bir başarı elde edemezler. Çünkü kolektif bir yapılanma içinde olmayan tek tek mücadeleleri, “baskıcı ataerkil öznelere karşı boşuna bir mücadele”³⁶ olarak görünmektedir. Sonuç olarak, bu kadınlar kendilerine güvenen, bağımsız hareket edebilen, dikbaşı, bireysel olarak güçlü birer kadın olsalar da egemen düzen tarafından susturulmuş, bastırılmış, güçsüz bırakılmışlardır.

Baskıcı ataerkil düzene karşı bir araya gelerek güçlü olmayı başaramayan beş kadın arasında en çok sesi yükselen Alice’tir. Alice, oyunda ataerkil düzen tarafından kadına giydirilmiş stereotipik rolleri en sert biçimde reddeden güçlü bir kadın olarak görünürlük kazanır. Oyunun başından itibaren ataerkil düzenin normlarına karşı bir tavır almakta, davranışları ve meydan okuyuşlarıyla diğer kadınlardan daha farklı olduğunu göstermektedir. Kadının cinsellikte tatmin duygusundan yoksun olduğu düşüncesinin yaygın olduğu bir dönemde, Alice gibi bir kadının varlığı dikkate değerdir. Çünkü Alice, oyunun başında bir adamla cinsel ilişkiye girer ve böylece “arzunun nesnesi olmaktan ziyade öznesi olarak kendini ifade etmeye çalışır”.³⁷ Örneğin, yol kenarında birlikte olduğu adama rahatça “Aşırı tüysüz adamlardan hoşlanmıyorum”³⁸ diyebilmektedir ya da adamın cinsel organı hakkında rahatça konuşabilmektedir: “Diğer erkeklerinkiyle aynı büyüklükte gibi geldi.”³⁹ Alice, kadın-erkek ilişkisinde kadının erkeğe tâbi olmasına ve cinsel deneyimde zevk duygusundan yoksun olan taraf olarak kabul edilmesine karşı çıkar. Yol kenarında birlikte olduğu adamdan onu uzaklara götürmesini isterken aslında kendisine bir kimlik kazandırmaya çalışmaktadır. Ancak adamın onun bu isteğine verdiği karşılık onun bir fahişe olduğu vurgusunda bulunarak değerini düşürmektir.

Alice, oyun boyunca maruz bırakıldığı ataerkil baskıya diğer karakterlere kıyasla daha fazla karşı gelmekte ve güçlü durmaya devam etmektedir. Öyle ki oyunun sonunda ölüme giderken bile ataerkil düzene meydan okur:

³⁶ Zahra Khozaei Ravari, “*Vinegar Tom: Women’s Oppression through Patriarchal-Capitalist Dominations*”, *Review of European Studies*, 2 (2), December 2010, s. 153.

³⁷ Sian Adiseshiah, “Utopian Space in Caryl Churchill’s History Plays: *Light Shining in Buckinghamshire* and *Vinegar Tom*”, *Utopian Studies*, 16 (1), 2005, s. 19.

³⁸ Churchill, *Plays:1*, s. 135.

³⁹ Churchill, *Plays:1*, s. 135.

*Bir cadı değilim. Keşke olsaydım. Hayatta kalabilseydim eğer, onların bu yaptıklarından sonra cadı olurum. Erkekleri büyülerdim ve onları yavaş yavaş yanan ateşte eritirdim. Hayvanlarını öldürürdüm, ürünlerine zarar verirdim, fırtınalar çıkarırdım, dünyanın her yerinde gemilerini karaya oturturdum. (...) Ah şu an bir şeytanla karşılaşırsam bana güç vermesi için her şey verirdim. Şeytandan başka çaremiz yok.*⁴⁰

Erkek karşısında bir özne olma mücadelesi veren Alice, sınırlarının tam farkına varamadığı gücünü yok etmeye çalışan saldırgan düzene karşı büyük bir öfke duyar. Kendisinin tek başına bu düzene karşı durmasının mümkün olmadığını farkındadır. Bu yüzden Alice, düzene karşı bir direnç gösterse de güçlü olan düzen ona yaşam hakkı tanımaz.

1.1.2.2. Ataerkil Düzeni Benimseyen Kadınlar

Feminist oyun yazarları oyunlarında, yaşam standartlarını ataerkil düzenin normlarına göre düzenleyen kadınlara yer vererek kadınların bu düzene ayak uydurduklarında kız kardeşlerinden nasıl uzaklaştıklarını gösterir. Düzene ayak uydurup bireysel başarı peşinde koşan bu kadınlar, kendi çabalarıyla bir özne konumuna yükseleceklerine inanmakta ve hemcinsleriyle dayanışma içine girmemektedirler. Başka bir deyişle, onlar kimlikleri ataerkil düzen tarafından inşa edilmiş, erkekleştirilmiş ya da erkeksileşmiş kadınlar olarak ortaya çıkarlar.

Wertenbaker'ın *The Grace of Mary Traverse* adlı oyununda Mary adlı karakter, ataerkil düzenin oluşturduğu değerleri benimseyerek kadınlığından sıyrılmaya çalışan bir kadın olarak karşımıza çıkar. "Mary'nin babası Giles Mary'yi toplumun gerektirdiği gibi hareket eden bir özne olarak yetiştirmeye çalışır"⁴¹ iken, Mary ataerkil yapının önemseydiği baba figürünü geride bırakıp kendi düşünce dünyasını zenginleştirmek ve ev dışındaki hayatı deneyimlemek maksadıyla evden kaçır. Babasının dönemin kadın algısına göre yetiştirmeye çalıştığı Mary, toplumun ona uygun gördüğü, güzel konuşmak, ayakuclarında yürümek, erdemli olmak gibi kalıp davranışları benimseyen pasif bir karakter olmak istemez. O dönemde erkeğe ait bir uğraş olarak kabul edilen politika ile ilgilenerek ve babasıyla tiyatroya gitme isteğini dile getirerek dönemin kadın algısının dışına çıkar ve böylelikle hem erkek egemen topluma hem de hemcinslerine karşı bir üstünlük kazanmaya

⁴⁰ Churchill, *Plays:1*, s. 175.

⁴¹ Mary Karen Dahl, "Constructing the Subject: Timberlake Wertenbaker's *The Grace of Mary Traverse*", *Journal of Dramatic Theory of Criticism*, Spring 1993, s. 153.

çalışır. Wertenbaker, Mary'nin bu hâlini bir röportajında şöyle açıklar: “Arayış içinde bir kadın, aktif bir kadın yaratmak istedim.”⁴² Mary, yaptıklarıyla kendisine giydirilmeye çalışılan kadın kimliğini alaşağı etmeyi dener. Dışarıda, eril dünyanın içinde kadın kimliğinden sıyrılmak için kumar oynayarak, insanları hükümete isyana teşvik ederek, küfürlü konuşarak, cinsel zevkine hizmet etmesi için bir erkek fahişe kiralayarak kendisine erkekler gibi bir özne konumu kazandırmayı dener. Ancak kadın olduğundan, bu tür davranışların ona özne konumu kazandırmaktan ziyade onun erdemini kötüleyeceği her defasında vurgulanır. Oysa Mary, toplumun kendisine biçtiği geleneksel kadın rolünü elde edeceği güç ile değiştirebileceğine inanır. Başka bir deyişle, Mary erkeksileşerek pasif kadın kimliğinden kurtulacağına inanır ve bu doğrultuda hareket eder. Sonuç olarak bu tutumuyla hemcinslerinden uzaklaşarak egemen sistemin hizmetine girer.

Churchill, *Top Girls* adlı oyununda Marlene karakteri yoluyla ataerkil düzenin kurallarını benimseyerek başarı elde etmeye çalışan modern kadın imgesindeki değişimleri gösterir. Zirvedeki Kızlar adlı iş ve işçi bulma kurumunda üst düzeye yükselmiş başkarakter Marlene, yönetim anlayışında sert tutumlarıyla dikkatleri üzerine çeken İngiltere'nin ilk kadın başbakanı Margaret Thatcher ile benzer özellikler gösterir. Churchill, bu benzerliği Marlene ve kız kardeşi Joyce arasındaki zıtlıkları vurgulayarak ifade eder. Marlene elde ettiği başarı ve bu başarıyı devam ettirebilmek için takındığı Thatchervari tutumuyla yansıtılırken kızına annelik eden Joyce ise işçi sınıfından bir kadın olarak zorluklar içinde yaşamını sürdürmeye çalışırken gösterilir. Ancak aralarındaki bu farklılıklara rağmen iki kadın da birbirlerine tâbidir, hatta “ikisi arasındaki (bu) ilişki Marlene'in Joyce'a evin bakımını üstlendiği ve çocuğu yetiştirdiği için olan bağımlılığı nedeniyle bir karı-koca ilişkisi olarak görülebilir”.⁴³

Marlene işçi sınıfından bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, ev ortamında anne ve babası arasındaki aile içi şiddete tanık olmuştur. İşçi sınıfına ve annesine şiddet uygulayan babasına duyduğu nefret yüzünden yaşam standartlarını değiştirmek adına evden kaçmıştır. 17 yaşında hamile kalan Marlene aile içinde yaşadığı bu olumsuz durum nedeniyle aile kurmanın büyük sorumluluklar gerektirdiği ve bir kadın olarak başarı elde etmenin de kadınlığından bir şeyler feda etmek anlamına geldiği fikrini benimsemiştir.

⁴² Stephenson & Langridge, s. 92.

⁴³ Zahra Khozaei Ravari, “Impressive Female Figures in Three Selected Plays of Caryl Churchill”, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2(1), 2011, s. 157.

Başarı merdivenini tırmanmak isteyen Marlene, genç yaşta sahip olduğu Angie adlı çocuğunu, nefret ettiği işçi sınıfının üyesi olmaktan kurtulma ve üst düzey bir kariyer sahibi olma yolunda bir engel olarak gördüğünden, onu kardeşi Joyce'a evlatlık vermiştir. Marlene'in yüksek mevkide çalışan bir iş kadını olarak kazandığı başarı, kızı Angie'nin bakımını Joyce'a yüklemesinin ardından gelmiştir. Kariyerinin zirvesinde olan Marlene, bu başarısını sürdürmesi için öz kızının Joyce'un bakımında kalmaya devam etmesi gerektiğini hisseder. Sonuç olarak, iş yaşantısında geleneksel erkek bakış açısına sahip bir kadın olarak Marlene, annelik duygusunu bir kenara iterek bir erkek gibi para kazanmaya ve başarılı olmaya odaklanır ve bu yüzden çocuğuna bakan Joyce'u anne, eş rolüne sokar. Bu tutumuyla erkek zihninin üretimi bir kadın olduğunu açıkça göstermiş olur. Churchill, Marlene'in bu tutumunu göstermek suretiyle ataerkil değerleri benimseyen kadının kız kardeşlerini varlığını unutup başarı peşinde koşmasının yanlışlığını ortaya koymaktadır.

1.1.2.3. Güçlü Kadınlar

Feminist oyunlarda feminist bir farkındalık kazanarak kızkardeşlik bilincine ulaşmış ve ataerkil düzenin kurallarına karşı çıkmış kadın karakterlere de yer verilmektedir. Bu kadınların varlığıyla kadınların güçlerini birleştirmeleri durumunda ataerkil düzene karşı nasıl güç kazanabilecekleri gösterilmekte ve bu yolla toplumsal değişim konusunda seyirci sorumluluk almaya ve aktif davranış sergilemeye davet edilmektedir.

Wertenbaker *The Love of the Nightingale* adlı oyununda güçlü kadın imgesini, birbirinden farklı özelliklere sahip iki kız kardeşin güç birliği ederek ataerkil düzene karşı başarı elde etmeleriyle örneklendirir. İki kız kardeşten büyüğü Procne oyunun başında pasif, kendine yapılanları karşı çıkmadan kabul eden, kocasına itaat eden, içine kapanık bir kadın olarak karşımıza çıkar. Procne, savaş halindeki Atina krallığına yardım eden Tereus'a zorlama bir evliliğin takas nesnesi olarak sunulmuştur.⁴⁴ Sevmediği bir adamla babasının isteği doğrultusunda evlenmek zorunda kalmış olan Procne, geleneksel bakış açısının hâkim olduğu ülkesinde bekârken babasına ait bir maldır. Tereus ile evliliğinin ardından ise kocasına devredilmiştir. Vatanından ayrılıp kocasının yaşadığı yere giderek burada ev alanıyla sınırlı, daha pasif, daha itaatkâr bir kadın haline dönüştürülmüştür. Bu

⁴⁴ Bkz., Nurcan Gömceli, "Timberlake Worthenbaker's 'Radical Feminist' Reinterpretation of a Greek Myth: *The Love of the Nightingale*", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik Band Heft 1* Gunter Narr Verlag Tübingen, 34, 2009, s. 87.

durumu kendisi şu şekilde ifade eder: “Ben tüm kurallara uydum: ebeveynlerin kuralına, evliliğin kuralına, yalnızlığımın kurallarına (...).”⁴⁵ Ancak Procne eşinin kardeşine tecavüz ettiği gerçeğini öğrendikten sonra ani bir dönüşüm ile feminist bir bilinçlenme yaşamış ve ataerkil düzene karşı gelen bir kadına dönüşmüştür. Kardeşinin başına gelenlerin intikamını alabilmek amacıyla kardeşiyle güç birliği yaparak Tereus’ın “geleceği”⁴⁶ olarak gördüğü oğulları Itys’i öldürmüşlerdir. Procne, bu eylemiyle erkek egemen düzen tarafından belirlenmiş ve kadını bedene indirgeyen biyolojik annelik kavramına karşı bir tavır sergilemiş ve geleneksel kadın algısının dışına çıkmıştır.⁴⁷ Kendi oğlunu öldürme pahasına bile olsa Procne, kız kardeşinin intikamını alarak hem pasiflikten kurtulmuş hem de ataerkil düzenin kurallarına karşı çıkıp onun kadını bedene indirgeyen bakış açısını alaşağı etmiştir.

Oyunun bir diğer önemli karakteri Philomele araştırarak bilgiye ulaşmayı deneyen ve bu amaçla etrafındakilere sürekli sorular soran, konuşkan, mücadeleci, zeki, dışa dönük bir kadındır. Oyunun başından sonuna kadar güçlü duruşundan bir şey kaybetmeyen Philomele, Wertenbaker’ın dil konusundaki düşüncelerini yansıtır. Wertenbaker bu konuda şöyle der:

*Konuşamayınca, diliniz olmayınca, kendinizi ifade edebileceğiniz tek yolun şiddetle olduğuna inandım ve etrafta bunun kanıtının çok olduğunu da düşünüyorum. Konuşabilirsiniz en azından iddialarda bulunabilirsiniz, dinlenmeyi umut edebilirsiniz, daha çok iddiada bulunabilirsiniz, diğer tarafı dinleyebilirsiniz.*⁴⁸

Dili bir güç göstergesi olarak gören Wertenbaker, insanların kendilerini dille ifade ettiklerine ve varlıklarını dil yoluyla kanıtladıklarına inanmakta ve bireyselliği ortaya koyan dilin işlevini yerine getirilmesi engellendiğinde ise insanların kendilerini ifade etmeleri için şiddete yöneldiklerini vurgulamaktadır. Oyunda da “zalimleri suçlamak ve onlarla yüzleşmek için gerekli bir araç”⁴⁹ olarak ortaya çıkan dil, tecavüz edilen Philomele’a kendini ifade etme fırsatı tanımaktadır. Dil yoluyla erkek karşısında güçlü duruş sergileyen Philomele, Tereus’ın tecavüzü ardından ona hiç çekinmeden, korkmadan

⁴⁵ Wertenbaker, *Plays:1*, Faber and Faber, London 1996, s. 47.

⁴⁶ Wertenbaker, *Plays:1*, s. 47.

⁴⁷ Yi-chin Shih, *History and Gender in Timberlake Wertenbaker’s Plays* (Doktora Tezi), National Chengchi University, Department of English, June 2010, s. 213.

⁴⁸ Stephenson & Langridge, s. 143.

⁴⁹ Hildegard Klein, “Violence, Silence and The Power of Language in Edward Bond’s *The Women*, and Timberlake Wertenbaker’s *The Love of the Nightingale*: Transformation of Greek Myths for Our Times, *Gender Studies* (Ed. Reghina Dascall), University of Malaga, 2(2), 2003, s. 24.

öfkelerini kusar. Tereus’a “O senin eylemindir. O sendin. Ben hiçbir şeye sebep olmadım.”⁵⁰ Diyerek onun bu eylemini herkese duyuracağını bildirir. Tereus ise ataerkil düzenin otoriter yapısına karşı isyan eden ve dil yoluyla güçlü bir direnç gösteren Philomele’in dilini keserek onu susturur. Oyunun sonunda Philomele tiyatral araçları kullanarak Tereus’ın tecavüzünü kardeşine anlatır ve iki kadın aralarında işbirliği yaparak ataerkil düzene meydan okurlar. Böylelikle kadınların dayanışma içine girdiklerinde ne kadar güçlü olabileceklerini ortaya koyarlar.

1.1.2.4. Özgürleştirilmiş Kadınlar

Modern dünyada kadınların yaşadıkları zorlukların ve bu zorlukları yenmek adına verdikleri uğraşların bilincinde olan feminist oyun yazarları oyunlarında, feminist hareketi özümsemiş ve bu hareketin imkânlarından kimi noktalarda yararlanan kadın karakterler kullanırlar. Ancak erkeklere ihtiyaç duymadan kendi başlarına yaşayan, kendi kararlarını alan ve yaşam standartlarını daha da yükseltmek için mücadele eden bu kadın karakterler, ne kadar özgürleştirilmiş olsalar da hâlâ toplumda baskın olan erkekler tarafından geleneksel rollerle bütünleşmeye zorlanmaktadır. Ayrıca Kadın Özgürlük Hareketi’nin getirdiği yeni değerler sistemine ayak uydurma konusunda da zorluk çektikleri açıktır.

Gems’in *Dusa, Fish, Stas and Vi* adlı oyununda Kadın Özgürlük Hareketi’nin getirdiği özgürlüklerin bilincinde olan modern kadın karakterlere rastlanır. Mehmet Takkaç’ın da belirttiği gibi, “Gems’in karakterleri tam olarak yirminci yüzyılın ilk yarısında ve kavramın küresel bir olgu olduğu zamanda tüm dünyada ortaya çıkan modern kadınların temsilcisi olarak tanımlanabilir”.⁵¹ Aynı evi paylaşan dört kadın karakterin yaşamlarından kesitler sunduğu oyunda Gems, farklı mücadeleler içinde yer alan modern kadın tiplerini ortaya koyar. Bu kadın karakterlerin her biri, 1968 sonrası Kadın Özgürlük Hareketi’nin etkisi altında oluşan yeni kadın imgesini yansıtır.

1970’li yıllarda Kadın Özgürlük Hareketi, Yeni Sol hareketin etkisiyle kadınlara toplumsal, ekonomik ve politik alanlarda yeni özgürlükler getirirken onları ayrıca birtakım ikilemler içinde bırakmıştır. Bu hareketin bahsi geçen dönemde kürtaj, doğum kontrolü, boşanma, evlilik öncesi seks, annelik gibi konularda kadınlar için getirdiği özgürlükler kadınları bir yandan özgürleştirmiş bir yandan da kısıtlamıştır. Söz konusu duruma eleştirel

⁵⁰ Wertenbaker, *Plays:1*, s. 335.

⁵¹ Takkaç, s. 240.

bir açıdan bakan oyunda da dönemin özgür ruhlu, mücadeleci, yenilikçi aynı zamanda zihni çelişkiler içinde bırakılmış kadın tipini temsil eden dört kadına yer verilir. Bu kadınlar yoluyla modern toplumda kadınların yaşadıkları farklı sorunlar dile getirilir. Bu modern kadın tiplerinden biri olan Dusa, eşinden boşanmış ve eşinin onu çocuklarından ayırma isteğine karşı direnç gösteren güçlü bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Dusa çocuklarını geri almak için verdiği hukuki savaşımın modern toplumda erkeğe/eşe karşı mücadele eden annenin durumunu açığa çıkarır. Fish adlı karakter yoluyla da kadının özgürleşme ülküsüne inanan ve geleneksel kadın rolleri ile bütünleşmek istemeyen kadının içinde kaldığı ikilemler yansıtılır. Eğitimini sürdürebilmek amacıyla bedenini bir araç olarak kullanmayı tercih eden Stas yoluyla da modern toplumda kadının hâlâ bedene indirgenmekte olduğu gösterilir. Başta anoreksi hastası olan, sonrasında arkadaşlarının desteğiyle bu hastalıktan kurtulan Vi ise kendi bedeni üzerinde kontrol elde etme şansı olan özgür kadını temsil eder. Vi cinsel tercihindeki farklılıkla da geleneksel değerleri hiçe saydığını gösterir. Bu dört kadının her biri genel olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında görülen bağımsız, güçlü, aktif, duyarlı, aynı zamanda özverili modern kadın tiplerini örneklemektedir. Çünkü evlilik hayatında, cinsel yaşamda, politik arenada verdikleri mücadeleler ve yaptıkları tercihlerle geleneksel kadın imajından sıyrılmışlar, kendi çabaları ile bir yerlere gelmişlerdir. Ancak hayatlarını şekillendirme güçleri olsa da modern toplumda Kadın Özgürlük Hareketi'nin getirdiği yeni değerler sistemine adapte olmakta güçlük çekmekte ve ikilemler yaşamaktadırlar.

Gems'in *Loving Women* adlı oyununda yer verdiği kadınlar da 1970 sonrası Kadın Özgürlük Hareketi'nin ortaya çıkardığı özgürleştirilmiş kadınlardandır. Oyunda yer alan "(Crystal ve Susannah adlı) bu iki kadın birlikte özgürleşme sonrası 'kadının' merkezi gestusunu sergiler: birbirinden ayrı iki varlık olarak erkeğin ihtiyaçlarını ve arzularını temsil ederler"⁵². Oyunda Gems, iki kadın ve bir erkek arasındaki aşk üçgenini modern bir açıdan yansıtmaya çalışırken erkek karakterin içinde bırakıldığı ikilemi resmeder ve kadın-erkek ilişkisine tarafsız bir gözle bakmaya çalışır. Oyunun iki önemli kadın karakterinden biri olan Crystal oyunun başında karşımıza güzel ancak ahmak bir kadın olarak çıkarken Susannah politik mücadeleler içinde yer alan entelektüel bir kadın görüntüsü sunar. Bir başka deyişle, Crystal ataerki düzenin kadına aşıladığı bilinçle hareket eden, yani kadına

⁵² Dimple Godiwala, *Queer Mythologies The Original Stageplays of Pam Gems*, Intellect Books, United Kingdom 2006, s. 72.

uygun görünen anne ve eş rolünü benimsemiş bir kadındır. Susannah ise politik arenada özgürlükçü fikirlerin peşinden koşarak geleneksel kadın algısının dışına çıkmıştır. Oyunun başında Susannah ile duygusal bir ilişki yaşayan Frank, sonrasında evleneceği kadın olarak geleneksel rollere bürünmüş Crystal'ı seçer. Frank ataerkil toplumsal yapının benimsettiği çekici, güzel, erkeğe bağımlı kadın tipini evlenmeye uygun görmüştür. Ancak ikinci perdede karakterlerin her birinin kişiliğinde ve yaşayış biçiminde değişimler gerçekleşir. Crystal başarılı bir kuaför olup bol para kazanmaya ve böylece Frank üzerinde güç elde etmeye başlar. Ataerkil düzen içinde ekonomik bağımsızlığa sahip bir kadın haline gelmesinden dolayı Crystal, kocası Frank üzerinde baskı kurmaya ve kendi başına kararlar almaya başlar. Bu durum 20. yüzyıl feminist hareketin, kadınların ilerlemesi için ekonomik alanda önerdiği ilerleme ülküsünün sonucudur. Crystal da elde ettiği ekonomik güç ile evliliğinde Frank üzerinde bir üstünlük kurar ve bu sayede Frank'ın kişiliğini de istediği doğrultuda değiştirmeye başlar. Frank, Crystal'ın etkisiyle eskiden yapmadığı şeyleri yapar ve pasif bir erkek haline dönüşür. Bu yüzden Frank ile Crystal'ın evliliğini artık geleneksel evlilik kavramı içerisinde tanımlamak mümkün değildir. Çünkü Crystal kazandığı para ile ailenin reisi rolünü üstlenmiş, Frank karşısında baskın bir role bürünerek geleneksel kadın-erkek algısını alaşağı etmiştir.

Gems, gece hayatına düşkün olan, güzel ancak ahmak Crystal'ın karşısına politik arenada kadın özgürleşmesi için çalışan Susannah gibi özgür ruhlu, mücadeleci bir kadını çıkarır. Ancak oyunun ikinci perdesinde diğer karakterler gibi Susannah da değişmiş olarak karşımıza çıkar. Susannah'nın Üçüncü Dünya ülkesinde deneyimledikleri ve burada verdiği politik mücadelesinin başarısızlığı idealist bakış açısını gerçekçi bir bakış açısına bırakmasına sebep olur. Artık o da, Crystal gibi evlenip çocuk sahibi olmayı ister. Ancak asıl dikkat çekici husus, geçen on yıl içinde kişilikleri değişmiş bu iki kadının oyunun sonunda pasif bırakılmış Frank ile birlikte aynı evde kalma konusunda uzlaşmalarıdır. Bu uzlaşma kararı, Crystal için Susannah'nın, çocuklarının annesi rolünü üstlenmesi ve bu sayede "ihtiyaç duyduğu cinsel özgürlüğüne kavuşması"⁵³ anlamına gelmektedir. Bu uzlaşma, Kadın Özgürlük Hareketi'nin önerdiği ilerleme ülküsü doğrultusunda kadınların toplumsal statüsünde meydana gelen değişimlerin, ataerkil düzenin desteklediği geleneksel aile biçimini yapı söküme uğrattığını gösterir. Nitekim Gems'in geleneksel aile biçimine bir alternatif olarak sunduğu bu ortak yaşama kararı, 20. yüzyıl kadın hareketinin ortaya

⁵³ Godiwala, s. 73.

çıkardığı, geleneksel erkek bakış açısını reddeden modern kadının düşünce biçimini yansıtmaktadır.

Gems gibi Wertenbaker da oyunlarında 20. yüzyıl Kadın Özgürlük Hareketi'nin ortaya çıkardığı modern, bağımsız, başarılı ancak ikilemler içinde kalmış kadınları ele alır; onları hem güçlü hem de zayıf özellikleriyle ortaya koyar. Örneğin, Kadın Özgürlük Hareketi'nin önerdiği başarı ülküsünü kadınların farklı yorumlamalarından kaynaklanan çelişkilerin anlatıldığı *The Break of Day* adlı oyunda Tess, Nina ve April adlı karakterler özgürleştirilmiş kadın tipini örneklendirirler. Wertenbaker'ın "feminizme karşı tepki manifestosu"⁵⁴ olarak değerlendirilen bu oyununda, "üç karakterin tümü de doksanlı yılların kadınlarının karakter özelliklerini sergiler: çift olarak yaşasalar da yaşamlarını özgürce idame ettirirler, kariyer ve özel yaşam arasında tam anlamıyla gerçek bir birlikteliği hedeflerler."⁵⁵ Tess, Nina ve April kariyerlerinde başarılar elde etmiş, kendi seçimleri doğrultusunda yaşamlarını sürdüren, özgürce kararlar alabilen bağımsız kadınlardır. Ancak başarı elde etmek uğruna annelikten kendilerini mahrum bırakmış olmaları, kariyer ve annelik konusunda feminist hareketin içinde barındırdığı çelişkileri açığa çıkarır. Annelik olgusuna bu üç kadının farklı bakış açılarını sunarak seyircinin konuya eleştirel bir açıdan bakmasını sağlayan Wertenbaker, karakterlerin anne olmak için verdikleri uğraşları göstermek suretiyle annelik konusunun ekonomik, biyolojik, toplumsal ve kültürel etmenlerle ilişkisini açıklar. Örneğin, ekonomik açıdan kimseye bağlı olmayan Tess anne olmak için kazandığı para ile tedavi olmakta, Nina ise başka bir ülkeden çocuk evlat edinme yolunu denemektedir. Bu iki kadına göre daha mantıklı kararlar alabilen April ile ilgili durumu kabullenme yolunu seçmiştir. Anne olmak için ne tedaviyi ne de evlat edinmeyi deneyen April konusunda dikkat çekici husus ise lezbiyen eğilimi göstermesidir. Oyunda hizmetçisi Natasha ile yakınlaşmasıyla ortaya çıkan bu gerçek, cinsiyet konusunda geleneksel değerleri benimsemeyen bağımsız kadının varlığına işaretir. Bu temsille Wertenbaker, Batı düşüncesinin kadın-erkek ikili karşıtlığını bir norm olarak sunması fikrini yapı söküme uğratmış, ataerkil yapının topluma benimsettiği heteroseksüel kimliğe meydan okumuştur. Bu karakterler *Camille*, *The Grace of Mary Traverse* ve *Top Girls* oyunlarında da görülmektedir.

⁵⁴ Komporály, "Maternal Longing as Addiction: Feminism Revisited in Timberlake Wertenbaker's *The Break of Day*", s. 133.

⁵⁵ Komporály, "Maternal Longing as Addiction: Feminism Revisited in Timberlake Wertenbaker's *The Break of Day*", s. 132.

Feminist oyunlarda ataerkil düzenin farklı cinsel tercihlerinden dolayı dışladığı karakterlerin seslerine de kulak verilmektedir. Örneğin, Churchill'in cinsel politika konusundaki fikirlerini ortaya koyduğu *Cloud Nine* adlı oyununda, cinsel tercihlerinden dolayı egemen ideoloji tarafından dışlanmış çok sayıda marjinal karakter yer almaktadır. Oyunun ilk perdesinde ataerkil düzenin baskı altına alınmaya çalıştığı gey Edward ve Harry heteroseksüel bir kimlik kazanmaya zorlanır. Bu perdede merkeze yerleştirilmiş Clive adlı karakter yoluyla bu marjinal karakterlerin içinde bulundukları durum daha çarpıcı biçimde vurgulanır. Bu karakterleri heteroseksüel-sömürgeci-ataerkil düzenin kurallarına göre şekillendirmeyi isteyen Clive, egemen söylemin uygulayıcısı rolünü üstlenir; gücü temsil eder, devlet ve ataerkil aile kurumunun koruyucusu ve kollayıcısıdır. Clive söylemleri ve uygulamalarıyla devleti ve ataerkil aile yapısını desteklemektedir.

Ataerkil değerleri savunan ve onun sözcülüğüne soyunan Clive, kız kardeşi Victoria'nın oyuncak bebeği ile oynayan oğlu Edward'ı ataerkil düzenin cinsiyetçi anlayışı doğrultusunda bir erkek evlat rolüne sokmaya çalışır. Edward'ı erkeklerden beklenen geleneksel davranışları öğrenmeye zorlar. Clive oğlunu kadınsı hareketlerinden dolayı her defasında sert bir dille uyarmakta, ona ağır eleştirilerde bulunmaktadır. Kadın-erkek arasında var olduğunu düşündüğü keskin hatlı ayrımlara dikkat çekmekte; kadınlığı zayıflık, uysallık, yumuşaklık, duygu kavramlarıyla özdeşleştirirken erkekliği de güç, dayanıklılık, acımasızlık, akıl, mantık kavramlarıyla eşleştirmektedir. Örneğin, aile pikniğinde Edward'a bir erkek gibi içki içmesini salık veren Clive, gerçek bir erkek gibi top oynayamadığını gördüğünde onu sert bir dille eleştirir:

(Edward topu kaçıtır.)

CLIVE: Sakar.

EDWARD: Değilim.

HARRY: Ben yaptım. Ben yaptım.

CLIVE: Gözünü toptan ayırma.

EDWARD: Atamıyorsun.

CLIVE: Bebeleşme.

EDWARD: Bebek değilim, zor bir atış, zor bir atış-

CLIVE: Sakar. Harry amcan senin hakkında ne düşünecek?

EDWARD: Senin hatan. Fırlatamıyorsun. Senden nefret ediyorum. *(Topu sertçe JOSHUA'nın tarafına atar.)*

CLIVE: Şimdi de topu kaybettin. O topu kaybetti.

EDWARD: Joshua'nın hatası. Joshua sakar. Artık oynamak istediğimi düşünmüyorum. Joshua, topu bulacak mısın?

CLIVE: Çok aptal ve topu yakalayamıyor. Kriket oynamayı beceremeyecek.

MAUD: Neden saklambaç oynamıyorsunuz?

EDWARD: Çünkü o bebek oyunu.

BETTY: *Edward'ın duygularını incittin.*

CLIVE: *Bir erkeğin duygularla işi yoktur.*⁵⁶

Clive, erkekliği güç ve dayanıklılık kavramları ile özdeşleştirdiğinden, Edward'ın top oynamayı becerememesine sinirlenmekte ve ona ağır hakaretler yağdırmaktadır. Bir erkek olduğu için Edward'ın incinebileceğini yadsıyan Clive, duygu kavramını kadın ile bütünleştirmekte ve erkekliğin övgüsünü yapmaktadır.

Edward'ı bir erkek gibi yetiştirmeye çalışan Clive, ayrıca homoseksüel arkadaşı Harry'yi heteroseksüel bir cinsel kimlik kazanmaya zorlar. Harry ile aralarında geçen konuşmada kadınların değersiz bir varlık olduğuna dikkati çekerek Harry'yi bulaşıcı bir hastalık olarak tanımladığı homoseksüel eğiliminden vazgeçirmeye çalışır: “Bizim aramızdaki dostluk (...) zayıf cinsiyet tarafından bozulabilecek bir şey değildir. Erkekler arasındaki dostluk, ilişkilerin en asilidir.”⁵⁷ Clive'a göre, ataerkil düzenin gidişatına yönelik birer tehlike oldukları düşünülen bu marjinal karakterlerin, yani hem Edward, hem de Harry'nin bastırılması gerekmektedir. Bu amaçla, Clive egemen ideolojinin sözcülüğüne soyunup Edward'a erkek cinsiyetinin davranış kalıplarını göstererek onun erkeklik kazanmasını sağlamaya çalışır ve arkadaşı homoseksüel Harry'yi de eşi Betty'ye karşı duygusal bir yakınlık hisseden lezbiyen Ellen ile evlendirerek bu hastalığından kurtarmayı amaçlar. Bu tutumuyla Clive, ataerkil düzenin cinsel tercihleri farklı olanlara yönelik benimsedikleri cinsiyet politikasını açığa vurur.

1.2. BİÇİME DAYALI FEMİNİST STRATEJİLER

Feminist oyun yazarları ataerkil düzenin hiyerarşik ve baskıcı yapısını açığa çıkarmak amacıyla oyunlarında biçime dayalı birtakım stratejiler geliştirmişler ya da mevcut biçimsel stratejileri feminist amaçları doğrultusunda kullanmayı tercih etmişlerdir. Buna göre, oyunlarını açık uçlu sonla bitirmişler; giriş, gelişme, sonuç modelini takip eden çizgisel anlatı yapısı terk etmişler; evrensel kabul edilen kadın imgelerini, kadına ve erkeğe giydirilmiş toplumsal cinsiyet rollerini yapı söküm sayesinde tersyüz etmişlerdir. Bu şekilde seyirciyi belirlenmiş bakış açılarından kurtararak oyunların vermeyi hedeflediği mesajlar doğrultusunda düşünmeleri ve olası çözümler üretmelerini sağlamak istemişlerdir.

⁵⁶ Churchill, *Plays:2*, Methuen, London, 1996, ss. 265-266.

⁵⁷ Churchill, *Plays:2*, s. 282.

1.2.1. Brecht'in Tekniklerinden Faydalanma

1898'de Almanya'nın Ausburg kentinde doğan, aynı kentte ilk ve orta öğrenimini tamamlayan ve 1917'de Münih Üniversitesinde tıp öğrenimine başlayan Bertolt Brecht (1898-1956), hem bir tiyatro yazarı ve yönetmeni hem de çağdaş tiyatro düşüncesinde derin izler bırakmış bir kuramcıdır. “Yeniçağın tiyatrosu”⁵⁸ olarak adlandırdığı epik tiyatro kuramını geliştirerek tiyatroda bir devrim yaratan Brecht, insana ve insan ilişkilerinin yapısına politik bir çerçeveden bakan epik tiyatro kuramının, dünya tablosunun karmaşık bütününe sunarak mevcut toplumsal düzeni değiştirebileceği iddiasında bulunmaktadır. Gerçekçi tiyatronun seyirciyi karakterle özdeşleştiren yanılsamasına karşı tiyatroyu toplumsal değişimi sağlayacak önemli bir kurum olarak gören Brecht, bu değişimi sağlaması için epik tiyatro kuramını tarihselleştirme, yabancılaştırma etkisi, -medi de, -di (the not... but) ve gestus gibi tekniklerle donatmıştır.

Feminist tiyatroda Brecht etkisinin görüldüğü dönem Kadın Özgürlük Hareketi'ne destek olması beklenen, ancak uygulamaları ve sağ destekleyen tutumu ile eleştirilerin odağına yerleşen İngiltere'nin ilk kadın başbakanı Margaret Thatcher'ın iktidarda olduğu (1979-1983) zamana denk gelir. Janelle Reinelt, feminist tiyatronun bu dönemlerde “Thatcher'ın politikalarına karşı kültürel bir direnç gücü”⁵⁹ oluşturduğuna dikkat çeker. Epik kuramın, ataerkil düzenin kadınlara yönelik çok boyutlu baskısını açığa çıkarmayı hedefleyen ve kadınların ilerlemesine hizmet eden feminist tiyatroya destek sunduğunu belirtir. Nitekim feminist oyun yazarları da oyunlarında Brecht'in geliştirdiği tarihselleştirme, yabancılaştırma etkisi, gestus gibi epik tiyatro tekniklerini kullanarak ataerkil düzenin cinsiyetçi politikalarını açığa çıkarmışlar ve bu şekilde feminist harekete katkıda bulunmuşlardır.

1.2.1.1. Tarihselleştirme

Tarihin durağanlığına karşı çıkan Brecht, oyunlarında değişen zamanla birlikte toplumsal koşulların da değişmekte olduğu ve tarihsel kalıpların değişen toplum yapıları içinde geçerliliklerini sürdüremeyeceği fikrinin altını çizer. Bu yüzden geçmişte olup

⁵⁸ Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, (Çev.: Ahmet Cemal), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2005, s. 18.

⁵⁹ Janelle G. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater*, The University of Michigan Press, Michigan 1994, s. 2.

bitmiş her olayın, o dönemin tarihsel koşulları içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Oyunlarında da olayları kendi toplumsal ve tarihsel dönemlerinin şartlarına uygun bir biçimde ele alarak içlerinde barındırdıkları mevcut çelişkileri ortaya koymaktadır. Tarihselleştirme tekniğini de tam bu noktada, geçmiş çağlarda olmuş olaylarla yakın zamanlarda olan olaylar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları göstererek tarihsel olaylardaki geçiciliği, dolayısıyla değişim olasılığını vurgulamak amacıyla devreye sokmaktadır:

*Tarihsel olaylar bir kezliğine, geçici, belli çağlara bağlı nitelik taşır. Olaylara karışan kişilerin davranışı, kısaca “insana özgü ve değişemeyecek” bir davranış değil, belli özellikleri kendisinde barındıran, tarihsel akış sürecinde aşılmış ya da aşılabilecek olan bir davranıştır ve bir sonraki çağ açısından eleştiri konusu yapılabilir.*⁶⁰

Brecht’e göre, geçmişte var olan durumların bugünün toplum yapısında da aynen var olacağı yazgısının değişmesi gerekmektedir. Tiyatro sahnesinde topluma değişmezmiş gibi sunulan gerçekler, aslında insanların zihninde eleştirel bir tutum oluşturmaya mani olmaktadır. Oysa seyirciye dünyayı değiştirme gücünün kendinde olduğu gösterilmelidir.

Feminist oyunlarda karşımıza çıkan Brecht’in tarihselleştirme tekniği, kadın oyun yazarlarının erkekler tarafından oluşturulmuş olan ve kadını dışlayan tarihe eleştirel bir mesafeden bakmalarına ve kadını tarihsel açıdan görünür kılmalarına fırsatlar tanır. Bu teknikle mevcut toplumsal düzenin kadına ve erkeğe benimsetmeye çalıştığı cinsiyet rolleri ve kadına yönelik her türlü baskıcı tutum farklı dönemlerden seçilen örneklerle sunulur. Feminist oyun yazarları, kadınların maruz kaldığı tavır ve muameleler konusunda bugün ve geçmiş arasındaki benzerlikleri-farklılıkları göstererek tarihselleştirme tekniğinin kilit terimi olan değişim fikrini kadınlara aşılama çabı yaparlar. Kadının toplumsal alanda olduğu gibi tarihsel alanda da yok sayılmasını ona özne statüsü yükleyerek yok etmeye yönelirler. Erkek üretimi oyunlara, Karen Laughlin’in ifadesiyle “bir tarihçi gözüyle”⁶¹ bakarak, bu oyunlarda görülen baskıcı ataerkil kurumların kadına yönelik şiddetini ortaya döker ve geçmiş feminist bir perspektifle ıslah edip yeniden yorumlarlar.

Tarihselleştirme tekniği, feminist oyunlarda karşımıza farklı stratejilerle çıkmaktadır. Bu tekniğe genellikle kadın karakterlerin, ataerkil ideolojinin tekelindeki belli toplumsal-tarihsel koşulların ürünü olarak ortaya çıktıkları gerçeküstü sahnelerde rastlarız. Bu

⁶⁰ John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics*, Methuen, London 1992, s. 140.

⁶¹ Karen Laughlin, “Brechtien Kuram ve Amerikan Feminist Tiyatrosu”, (Çev.: Çağrı İvrek), *Mimesis*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 290.

sahnelerde geçmiş dönemde yaşamış kadınlar ve modern kadınlar bir araya getirilerek ataerkil düzenin kadına bakışı sorgulanır. Örneğin, Churchill *Top Girls* adlı oyununda seyircisine kadının toplumsal düzen içinde toplumsal bir özne olarak yerini göstermek ve modern değer yargıları ile kadın sorunsalının bulunduğu durumu değerlendirmelerini sağlamak için bu tür bir sahne kullanır. Oyunun başında yer alan bu sahnede, yazar tarih boyunca bastırılan kadınların seslerini ortaya çıkarmak niyetiyle tarihi tersten okumakta, yani tarihi kadın bakış açısından yeniden değerlendirmektedir.

Başkarakter Marlene'in terfisini kutlamak için verdiği yemek davetiyle başlayan giriş sahnesinde Churchill, Marlene'e eşlik etmek üzere her biri tarihin farklı dönemlerinde yaşamış ya da yaşadığı düşünülen, ataerkil düzenin baskılarına karşı direnç göstermeye çalışmış ve bu düzenin kadın için öngördüğü kimi başarıları elde etmiş beş tarihi/kurgusal kadın karakter kullanır. Bu beş kadın arasında babasının ölümü ardından hayatını özgürce seyahat ederek geçiren 19. yüzyılda yaşamış kadın gezgin Isabella Bird; İmparator'la evli olmasına rağmen başka erkeklerle yasak ilişkiye giren 13. yüzyıl Japonyası'ndan Budist rahibe Bayan Nijo; bilgi ve tecrübesini erkek kılığına girerek insanlara sunan ancak bir saray görevlisiyle girdiği ilişki sonucu hamile kalıp taşlanarak öldürülen Papa Joan; ataerkil düzenin kadına uygun gördüğü ideal anne ve eş rolünü yerine getirmesi için zengin kocası tarafından çocuklarından koparılacak yoluyla zalim bir teste tâbi tutulan, Chaucer'ın *The Canterbury Tales* kitabında karşımıza çıkan Sabırlı Griselda; ve Hollandalı ressam Pieter Brueghel'in (1525-1569) tablosunda ev önlüğünün üzerine giyindiği zırh ve kalkarıyla cehennemdeki şeytanlara karşı savaşan Dull Gret yer alır. Oyunun girişinde, bir yemek masası etrafına toplanmış altı kadının ataerkil düzen tarafından maruz bırakıldıkları baskılar, yaşadıkları acılar, mutluluklar ve elde ettikleri başarılar feminist hareket içinde önemli bir yeri olan Bilinç Yükseltme gruplarının toplantılarını anımsatan biçimde anlatılır. Tarihin farklı dönemlerinden seçilerek bir araya getirilen bu kadınların farklı hikâyeleri yoluyla, tarih boyunca ezilen tarafta yer alan kadının toplumsal konumuna işaret edilir.

Oyunda kadın olmalarından dolayı çeşitli sıkıntılara maruz kalmış tarihi/kurgusal kadın karakterler, ataerkil düzen tarafından geri plânda tutulmalarının bir yazgı olmadığı, aksine değişen koşulları dikkate alarak bu düzenin baskı mekanizmalarına karşı hareket etmeleri gerektiği inancını iletme için bir araya getirilirler. Bu inanç, tarihsel olayların

geçiciliğine vurgu yapmakla birlikte, tarihselleştirme tekniğinin içinde barındırdığı değişim ülküsünün feminist tiyatroda da benimsendiğini gösterir:

*Tarihselleştirmeyeyle güncel olanı, güncel olmaktan çıkararak belirli bir tarihi moment'in ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece güncel olanın mutlaklığı tartışılmalı hale getirilerek güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar.*⁶²

Ataerkil toplumun kendini kutsayan ve kadını ötekileştiren bakış açısı, tarihin farklı dönemlerinden günümüze kadar çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir. Ataerkil düzenin kadını ev alanıyla sınırlı tutarak onun üzerinde güç elde etme isteği, onu geri plâna atması ve bunu değiştirilemez tarihi bir gerçeklik olarak sunması şeklinde tezahür etmiştir. Oysa feminist hareketin tam olarak kadın bilincinde oluşturmaya çalıştığı şey, değiştirilemez biçimde sunulan bu tarihi gerçekliğin egemen ideolojinin üretimi olduğu ve tartışılması gerektiği yönündedir. Bu fikri oyunlarında sıkça dile getiren Churchill, *Top Girls*'de farklı dönemlerde ataerkil gücün kadına yönelik farklı tutumlarını göstererek bunların müdahaleye açık olduğunu seyirciye iletmeye çalışır. Bir başka deyişle, Churchill ataerkil düzenin kadına yönelik baskıcı-otoriter tutumunun kadınlara tarihi bir moment olarak gösterilmesinin, gerçekte toplumsal bir sorun olduğu ve eleştirel bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesi gerektiği fikrini öne sürer.

Epik oyunlarda kullanılan şarkılar, geleneksel tiyatroda kullanıldığı gibi oyunun konusunu desteklemek yerine oyunun akışını kesmek ve öyküyü tartışmaya açmak amacıyla kullanılır. Şarkılar sahnede temsil edilen olayları, öyküyü kesintiye uğratmakta ve onlara karşı bir tutum sergilemektedir. Olayların içinde barındırdığı çelişkileri göstererek, metni yorumlayarak seyircinin bunları değerlendirmesi için aktif bir tutum kazanmasına yardım etmektedir. Feminist oyunlarda da aynı amaca hizmet eden şarkılar kullanılır. Şarkılar yoluyla geçmiş ve şimdi arasındaki benzerlikler-farklılıklar gösterilmekte ve yorum seyirciye bırakılmaktadır. Örneğin, kadına yönelik şiddetin cadı avları yoluyla uygulandığı 17. yüzyıl İngilteresini ele alan Churchill'in *Vinegar Tom* oyunu, modern dönemde kadına yönelen ataerkil baskıyı ve kadın düşmanlığını açığa çıkaran şarkılarla birlikte sunulmaktadır. Oyun, 17. yüzyılda kadınlara uygulanan kötü muameleleri göstererek kadınları cadılıkla suçlayan düzeni eleştirmektedir. Bu eleştiriler,

⁶² Mutlu Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1983, ss. 142-143.

20. yüzyılda farklı boyutlarda devam eden kadına yönelik şiddeti ele alan şarkılarla çağdaş döneme yöneltilmektedir.

Ataerkil düzen tarafından kadınlara giydirilmiş kimliğin altında yatan güç ilişkilerini açığa çıkarmak amacıyla yazılmış oyunun şarkılarında, topluma tabu olarak sunulan üreme teknolojisi, aybaşı, cadı avları gibi kadınlarla ilgili pek çok konu tartışılmakta ve kadın sorunları çağdaş bir bakış açısıyla incelenmektedir. Yazar, bu durumu şarkıları söyleyen karakterlerin modern kıyafetler giymiş oyuncular olmaları yönündeki tercihi ve oyunun başında şarkıların modern döneme ait olduğuna dair beyan ettiği fikriyle de destekler.⁶³ Helene Keyssar’a göre, Churchill’in bu tercihinin ardında “geçmiş ve şimdi arasındaki mantıksal bağı vurgulamak”⁶⁴ niyeti yatar. Oyunun şarkıları da olayları yorumlayıcı bir işlev görmektedir. Yönetmen Robert L. Neblett’in bu konudaki görüşü ise şöyledir: “(...) oyundaki şarkılar daha anımsatıcı olup eleştirel bir uzaklığa ve yorumlamaya imkân tanıyan meta-tiyatral bir yöntemken, sahnelerin tarihi ve tarihsel gerçekliğin temsilleri olması amaçlanmıştır.”⁶⁵ Neblett bu düşüncesini, şarkıların bir strateji olarak olayların ve merakın doruk noktasına ulaştıkları zamanlarda ortaya çıktıklarını vurgulayarak açıklamaktadır. Ona göre, Churchill şarkılar sayesinde tarihi olaylara tarih dışı bir bakış açısı katabilmektedir. Nitekim ataerkil düzene eleştirilerde bulunan bu şarkılar olmaksızın oyun, yalnızca 17. yüzyıl cadı avlarını ele alan bir oyun olarak kalacakken şarkıların seyirciyi kadın sorunsalını çağdaş bir sorun olarak görmeye teşvik ettiği açıktır.

Oyundaki şarkılar, söylemleri yoluyla toplumsal cinsiyet rollerini yapılandıran hâkim ideolojinin beden politikalarını sorunsallaştırır. Erkeğin 17. yüzyılda cadı avları yoluyla kadın varlığına yönelik tehdidinin, modern dönemde toplumsal cinsiyet ve sınıf ayrımı yoluyla sürdürüldüğüne dikkatleri çeker. Genel olarak kadın seyircileri erkek egemen düzene karşı uyarıcı şarkılarda, erkekler kadınlara yönelik muamelelerinden ve onları cinsel bir nesne olarak görmelerinden dolayı sert bir biçimde suçlanırlar.⁶⁶ Ataerkil düzene sert eleştiriler yönelten ‘Kötü Kadınlar’ adlı şarkıda bu düşüncenin varlığı çok açık bir biçimde görülmektedir:

⁶³ Churchill oyunun tanıtım kısmında “Oyun 17. yüzyılda birkaç haftayı aşkın bir sürede küçük bir kasaba ve bu kasaba civarında geçer. Şarkılar ise günümüzde yer alır.” ifadelerine yer vererek şarkıların oyunda kadın sorunsalını çağdaş bir açıdan yorumladığına dikkat çeker. Bkz., Churchill, *Plays:1*, s. 132.

⁶⁴ Helene Keyssar, *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, The Macmillan Press, London 1984, ss. 92-93.

⁶⁵ Robert L. Neblett, “Nobody Sings About it: In Defense of the Songs in Carly Churchill’s *Vinegar Tom*”, *New England Theatre Journal*, 14, 2003, s. 106.

⁶⁶ Bkz., Wandor, *Carry on, Understudies*, ss. 169-170.

KÖTÜ KADINLAR:

(...)
Günah dolu seks istiyorsan, aradığın şey biziz.
Dişi Şeytan ağzına alabilir seni.
 (...)
Korktuğun olur mu hiç
Onu güzelce beceremeyeceğinden?
 (...)
Kadının gecede üç posta mı ister?
Biz seninki büyük değil dersek
İyice küçülür mü seninki?
 (...)
Kötü Kadınlar
İstedğin bu mu?
Görmeyi istediğin bu mu?
Senin erotik rüyalarının ekranında
*Kötü Kadınlar.*⁶⁷

Ataerkil düzenin kadına yönelik bakış açısını ortaya koyan oyundaki yedi şarkı içinden bahsi geçen şarkı, cadı olmakla suçlanan kadınlar adına erkekleri beden fetişizmi konusunda sorguya çeker. Geçmişin şimdiki zaman üzerindeki belirleyici gücüne vurgu yapan dizeler kadınları kötü, günahkâr, şehvet düşkününü olarak toplum dışına iten anlayışın çağdaş dönemde de hâlâ etkisini devam ettirdiğini ileri sürer. Oyun yazarının amacının cevap vermekten ziyade soru sormak olduğuna inanan Churchill⁶⁸ bu şarkıda sorduğu sorular yoluyla, seyircisini kültürel bir inşa olan kadın kimliğini ve kadın bedenini anlamaya davet eder.

Kadın bedenine yönelen eril bakışı eleştiren diğer şarkılar, ‘Hiç Kimse Şarkı Söylemiyor’ ve ‘Ey Doktor’ adlı şarkılardır. ‘Hiç Kimse Şarkı Söylemiyor’ şarkısı, topluma tabu olarak sunulmuş cinsellikten, kadın bedenine özgü aybaşı ve menopoz dönemlerinden bahseder. Şarkıda kadınların erkeğin gözünde gençken ve güzel bir bedene sahipken değer ifade ettiği, yaşlandığında ise cinsel çekiciliğini ve dolayısıyla bu değerini yitirdiği vurgulanır. ‘Ey Doktor’ şarkısı ise erkek egemen üreme teknolojisinin kadın bedenini ele geçirmeye çalışmasından, kadın bedenine yönelen eril bakıştan ve kadının cinsel bir nesne hâline getirilmesinden şikâyet etmektedir.

Tarih dışına itilmiş kadınların, gizlenmiş tarihini gün yüzüne çıkarmak isteyen feminist oyun yazarları egemen tarih anlayışını tarihselleştirme tekniğine yer vererek

⁶⁷ Churchill, *Plays:1*, ss. 178-179.

⁶⁸ Bkz., Elaine Aston, *Caryl Churchill: Writers and Their Work*, Estover, Plymouth: Northcole 2001, s. 80.

derinlemesine bir sorgulamadan geçirirler. Farklı dönemlerde yaşamış kadın karakterleri modern dönemlerde bir araya getirerek kadın sorunsalının tarihsel arka plânını seyircilerine sunar ve onlardan değişmezmiş gibi sunulan gerçekleri sorgulamalarını isterler. Oyunlarında kullandıkları şarkılar da, geçmiş ve şimdi arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları göstererek feminist oyun yazarlarının bu amaçlarına ulaşmalarına yardımcı olur.

1.2.1.2. Yabancılaştırma Etkisi

Brecht, seyircisinin sahnelenen olayların tam anlamıyla farkına varması ve tiyatronun gerçeklik yanılsamalarıyla dolu olduğunu bilmesi amacıyla, seyirciyi sahneye ve karakterlere yabancılaştırır. Bunu gerek oyunda yer alan şarkılar, müzikler ve yeni anlatım tarzları gerekse oyunculuk teknikleri, episodlara ayrılmış yapı ve sahne arka plânına yansıtılan belgeler veya görüntüler yoluyla gerçekleştirir. Böylece gerçekçi tiyatronun yaratmayı hedeflediği yanılsamayı yıkar ve seyircinin sahnedeki karakterlerle bütünleşmesinin önüne geçer. Yabancılaştırma etkisi doğal, normal, sıradan kabul edilen gerçekleri alışılmışın dışında temsil ederek seyircinin bu gerçeklerin altında yatan sebepleri görmesine yardım eden bir epik tiyatro tekniğidir. Brecht'in bu teknikle yapmayı istediği şey, etrafımızda doğalmış izlenimi yaratan gerçeklere kuşku ile bakmamızı ve onlara karşı sorgulayan bir tutum geliştirmemizi sağlamaktır. Brecht'in ifadesiyle yabancılaştırma etkisi "anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık, bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenmedik olarak dönüştürülmesi"⁶⁹ anlamına gelir. Brecht topluma sıradan, bilindik olarak gösterilen durumların tuhaf, çarpıcı ve beklenmeyen yollarla anlatılması, yani toplumun alışıldık durumlara yabancılaştırılması sayesinde mevcut düzendeki aksaklıkların giderilmesi hususunda toplumsal adımlar atılabileceğini iddia eder.

Feminist tiyatroda yabancılaştırma etkisi, erkek egemen ideolojinin topluma dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin ortaya çıkarılmasında önemli bir işlev görür. Feminist oyun yazarları bu teknikle, egemen ideolojinin bireylere uygun gördüğü ve normal-kabul edilir-kaçınılmaz gösterdiği kimlikleri doğal ve tanıdık olmaktan alıkoyar ve onları yeniden inşa sürecine sokar.⁷⁰ Seyirciyi sahneye, karaktere yabancılaştırarak yaşanan sistemin

⁶⁹ Brecht, *Epik Tiyatro*, (Çev.: Kamuran Şipal), Can Matbaacılık, İstanbul 2011, s. 82.

⁷⁰ Bkz., Elin Diamond, "Brechtien Kuram/Feminist Kuram Jestik Bir Feminist Eleştiriye Doğru", (Çev.: Aysel Yıldırım), *Mimesis*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 351.

geleneksel bakış açısını ve insan ilişkilerinde barındırdığı çelişkileri görünür kılan feminist oyun yazarları, kadın-erkek rollerinin öğrenilmiş kalıp davranışlar oldukları iddiası ile mevcut ataerkil düzene başkaldırırlar. Bunu, genellikle episodik bir anlatı yapısını takip ederek, zaman ve mekân öğelerini tahrip ederek, oyunculara rol dağılımı noktasında birden fazla rol vererek ya da karşı cinsten kişilere kadın-erkek rollerini oynatarak ortaya koyarlar.

Brecht, yabancılaştırma etkisinin oyun metninin yapısında, sahne düzeyinde ve oyunculuk tekniklerinde benimsenen çeşitli stratejilerle ortaya konulacağını öne sürer. Buna göre, geleneksel tiyatrodan farklı olarak, projeksiyonla sahneye belgeler yansıtılabilir, sahnede parlak ışık kullanılabilir ya da seyircinin gözü önünde dekor değişimi yapılabilir. Bu etki oyunculukta oyuncunun taklit ettiği karakterle özdeşleşmeyip ona eleştirel bir mesafeden bakmasına olanak tanıyan bir oyunculuk tekniği kullanmasıyla ortaya çıkar.

Sömürgeci düzendeki baskı ve cinsel baskı konuları arasında bağlantılar kurularak yazılan *Cloud Nine*'da, Churchill toplumsal cinsiyet eleştirisini sahne düzeyinde uyguladığı yabancılaştırma etkisiyle sunar. İki perdeden oluşan oyunda Churchill geleneksel zaman-mekân öğelerinde ve rol dağılımında değişiklikler yapar; seyirciyi oyuna ve karakterlere yabancılaştırarak ataerkil-beyaz erkeğin hem siyahlar hem kadınlar hem de homoseksüeller üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyeti sorunsallaştırır. Oyunun ilk perdesi, beyaz-heteroseksüel-ataerkil toplumun temsilcisi olarak sunulan Clive adlı karakterin, İngiliz Kraliyeti tarafından üst düzey bir vazifeyle görevlendirildiği Afrika'da geçer. İngiltere'nin Afrika'daki sömürgecilik hareketinin hız kazandığı bir dönem olan 1870 yılını merkeze koyan bu perdede, yerlileri beyaz efendilerinin kontrolü altında tutmak için görevlendirilmiş Clive'in diğer karakterler üzerindeki baskısı açığa çıkar. Ataerkil-sömürgeci ideolojinin savunucusu ve uygulayıcısı olan Clive, etrafındaki herkesi kendi fikirleri doğrultusunda bağımlı, itaatkâr bireyler yapmaya çalışır. Kendisini merkeze yerleştirmiş bu adam, siyahî hizmetçisi Joshua'yı kendi halkından nefret eden ve beyaz ırka körü körüne bağlı biri haline getirmeyi başarmış gibidir. Aile yaşantısında da otoriter koca ve baba rolünü üstlenerek eşi Betty'ye kocasına itaat eden, onun sözünden çıkmayan ve kendi başına kararlar alamayan bir kadın olmayı uygun görürken; kız kardeşi Victoria'nın bebeği ile oynayarak homoseksüel eğilimler gösteren oğlu Edward'dan da kendisi gibi heteroseksüel bir erkek olmasını bekler. Arkadaşı Harry'nin homoseksüel

oluşunu da bir hastalık olarak değerlendirip, onu çocuklarının bakıcısı ve aynı zamanda eşi Betty'ye âşık homoseksüel bir karakter olan Ellen ile evlenmeye zorlar. Gücünü kullanarak kişilerin cinsel tercihlerini kendi fikirlerine göre şekillendirmeyi amaçlar. Churchill, Clive'in bu baskıcı tutumunu ve ataerkil cinsiyet ideolojisinin uygulayıcısı olduğunu oyunun başında karakterlerin tanıtıldığı şarkılarla ortaya koyar:

CLIVE: *Bu benim ailem. Evden çok uzakta olsa da
Dolaştığımız her yerde Kraliçe 'ye hizmet ederiz.
Buradaki yerlilerin atasıyım.
Ve çok değerli bu ailenin babasıyım.
[BETTY'yi takdim eder. Bir adam tarafından oynanmaktadır.]
Eşim bir eşten olmasını hayal ettiğim neyse o
Ve her şeyi bana borçlu*

BETTY: *Clive için yaşıyorum, hayatımın tüm amacı da
O, bir eşte ne arıyorsa onu olmak,
İşte ben bir erkeğin var ettiği şeyim,
Ve erkek ne isterse ben de onu olurum.⁷¹*

Clive bu tutumuyla, karakterlerin kendi seçimleri doğrultusunda hareket etmelerine, bireyselleşmelerine engel oluşturur. Karakterler birer kukla gibi, Clive tarafından ataerkil düzenin isteklerine göre hareket ettirilmektedirler.

Brecht'i cinsiyet körü olmakla suçlayan Elin Diamond⁷² yabancılaştırma etkisinin, feminist yazarlara toplumda var olan cinsiyet ayrımcılığını göstermelerini sağlayarak toplumsal cinsiyet eleştirisi yapmalarına yardımcı olduğunu ileri sürer ve bunu şu ifadeleriyle dile getirir:

Cinsiyet eleştirisi egemen kültürün kadın ya da erkek kimliğinin göstergeleri olarak gördüğü sözcükler, jestler, dış görünüşler ve davranışlara gönderme yapar. İzleyiciler cinsiyeti 'gördüklerinde' cinsiyetin kültürel gösterenlerini ve dolaylı olarak kültürün cinsiyet ideolojisini görürler (onları yeniden üretirler). Cinsiyet aslında geçerli olan ideolojinin tam bir resmini gösterir, çünkü 'kadın' ya da 'erkek' davranışı genellikle biyolojik cinsiyetin 'doğal' ve bu yüzden sabit ve değişmez bir uzantısı olarak ortaya çıkar.⁷³

Diamond'a göre, egemen kültürün kadına ve erkeğe biçtiği kimlikler sahnedeki sözler, davranışlar, jestler, görüntüler yoluyla sergilenerek ortaya çıkarılabilir. Böylece seyirci cinsiyetçi ideolojiyi, toplumsal cinsiyetin kültürel göstergelerini görebilir. Bu da seyircinin kadın-erkek davranışının doğal, sabit, değiştirilemez bir olgu olmadığının farkına varmasını sağlayabilir. Diamond'ın, toplumsal cinsiyetin egemen ideolojinin söylemleri

⁷¹ Churchill, *Plays:1*, s. 251.

⁷² Bkz., Diamond, "Brehtyen Kuram/Feminist Kuram Jestik Bir Feminist Eleştiriyeye Doğru", s. 349.

⁷³ Diamond, *Unmaking Mimesis*, Routledge, London 1997, s. 46.

yoluyla kültürel olarak belirlendiği fikrini paylaşan Churchill, Clive yüzünden kendi başlarına kimliklerini inşa edemeyen ve özgürce cinsel tercihlerde bulunamayan karakterleri bedenlerine yabancılaştırır. Buna göre rol dağılımında, eşi Clive'in istediği bir kadın tipi olma çabasında tarif edilen Betty, bir erkek oyuncu tarafından oynanır. Clive'in gey oğlu Edward, ataerkinin toplumsal düzene bir norm olarak dayattığı heteroseksüel bir kimliğe bürünmediğinden yetişkin bir kadın oyuncu tarafından oynanır. Kız kardeşi Victoria ise daha küçük olmasından, özellikle de kız çocuğu olmasından dolayı bu düzen içinde ona kendini ifade etme fırsatı tanıyan bir bedene bile sahip değildir. Bu yüzden seyircinin karşısına Victoria'yı temsilen oyuncak bir bebek çıkartılmaktadır. Kendi halkından nefret eden ve beyaz bir adam olarak kabul edilme uğraşındaki, Clive'in uşağı Joshua'nın rolü de beyaz bir erkek oyuncu tarafından oynanır.

Bedenlerine yabancılaştırılmış karakterleri seyircinin önüne çıkararak Churchill, seyircisinden bu karakterlere ve onlara giydirilmiş cinsiyet rollerine eleştirel bir mesafeden bakmalarını ister. Eleştirmen Austin E. Quigley, bu konuda şöyle söyler: "Oyuncu ve karakter arasındaki zıtlık, görüntüler kabul edilip sahiplenildiğinde neyin kazanılıp kaybedildiğini bize hatırlatır. Ancak daha önemlisi, benimsenmiş rollerin genelde, ister istemez asli karaktere uymadığını, onların zamanla kazanılmak zorunda olduğunu anlamaktır."⁷⁴ Oyunda geleneksel anlayışın tersine kendi cinsiyetleri dışındaki oyuncular tarafından oynanan karakterler, toplumsal cinsiyet rollerinin kurgusallığını görünür kılar. Çünkü eril egemen yapı tarafından belirlenmiş bedenle ilişkili değer yargıları, bu karakterlere toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmelerini salık vermekte ve bunun dışında hareket edenleri toplum dışı ilan etmektedir.

1979 yılında Londra'da geçen ikinci perde, zamansal açıdan modern döneme kaymıştır. İlk perde ile aralarında yüz yıl geçmiş olmasına rağmen ikinci perdede karakterlerin karşımıza sadece yirmi beş yıl yaşlanmış olarak çıkmaları, seyirciyi oyuna yabancılaştıran bir başka durumdur. Birinci perdede Clive liderliğinde ataerkil egemen yapının cinsiyetçi bakış açısına şahit olurken ikinci perdede seçimler yüzünden toplumdan dışlanan karakterlerin değişen yaşamlarına şahit oluruz. Bu perdede Edward, Gerry ile ilişkiye başlamıştır. İlk perdede 'zorunlu heteroseksüelliğin'⁷⁵ ürünü olarak karşımıza

⁷⁴ Austin E. Quigley, "Stereotype and Prototype: Character in the Plays of Caryl Churchill", *Feminine Focus, The New Women Playwrights*, (Ed.: Enoch Brater), Oxford University Press, New York 1989, s. 34.

⁷⁵ Adrienne Rich tarafından geliştirilen 'zorunlu heteroseksüellik' (compulsory heterosexuality) terimi, heteroseksüelliğin bireylere bir tercih olarak sunulmadığı, aksine bir zorlama sonucu benimsetildiği fikrini

çıkan Betty, kocasının değerleri çerçevesinde biçimlendirilmiş ideal bir eş olmaktan uzaklaşmış, kendi cinselliğinin farkına varmış ve kocasından ayrılarak kendi olmaya adım atmıştır. Victoria genç bir kadın olmuş, evlenip anneliği tatmıştır. Marjinal karakterler lehine pek çok değişimin yaşandığı ikinci perdede Churchill, önceki perdenin aksine toplum dışına itilmiş bireyler adına toplumda var olan önyargıların bir oranda yıkılmış olduğunu gösterir. Bu karakterler, 20. yüzyıl İngilteresinde lehlerine değişen değerler ve yaşam koşulları ile kendilerini yeniden inşa etmişlerdir. Artık birer birey olarak görülmeye başladıklarından, ikinci perdede doğal olarak kendi cinsiyetlerinden olan oyuncular tarafından canlandırılırlar.

Vinegar Tom'un son sahnesinde de *Cloud Nine*'da olduğu gibi, bedenine yabancılaştırılmış karakterler yer alır. 17. yüzyılda kadınlar ve cadılar üzerine yazdıkları *Malleus Maleficarum* (*The Hammer of Witches*, 1486) adlı kitapla tanınan iki Alman din adamı James Sprenger ve Heinrich Kramer, kadın oyuncular tarafından temsil edilirler. Churchill son sahnede, bu iki din adamının kadınları cadılıkla suçlamak için ürettikleri nedenleri anlattıkları kitaptan bir bölüme yer verir. Onlara göre, kadınlar çabuk inanan, aşırı duygusal, aklını kullanamayan, bedene indirgenen, zayıf yaratıklardır. Adem'in kaburga kemiğinden yaratılan ve şehvet düşkünü kadın, bütün bu özelliklerinden dolayı Şeytan tarafından çabucak kandırılabilir. Kadınları Şeytan tarafından kandırılması kolay varlıklar olarak görüp cadı olmakla suçlayan bu iki din adamının temsili noktasında, Churchill *Cloud Nine*'daki gibi rolleri tersine çevirme stratejisini kullanarak seyirciyi karaktere yabancılaştırmaktadır. Churchill bu uygulamasıyla, kadınlara yönelen şiddetten kadın-erkek fark etmeksizin her iki cinsiyetten bireylerin sorumlu olabileceğine dair bir mesaj iletir.⁷⁶ Nitekim Alice ve yaşlı Joan'u cadılıkla suçlayıp ölmelerine sebep olan kişinin kendileri gibi bir kadın olan komşuları Margery olması ve ayrıca Alice'in cadı olduğu konusunda şahitlik yapan kişinin de bir kadın olması bu mesajı açıklar niteliktedir.

Feminist oyun yazarları, egemen kültürün kadın ve erkek kimliğinin göstergeleri olarak topluma dikte ettiği rollerin, esasen toplumsal cinsiyetin birer göstergesi olduğunu iddia ederler. Bu iddialarını, toplum tarafından alışıldık ve sıradan kabul edilen durumları

ortaya koymaktadır. Joodaki'ye göre, bu terim Betty'nin kocasına olan bağımlılığının zorlama bir ilişki sonucu geliştiğini açıklar. Bkz., Abdol Hossein Joodaki, "An Exploration of the Gendered Sytylization of the Body in Caryl Churchill *Cloud Nine*", *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 2:6, ss. 98-103, University of Lorestan, Iran 2013, s. 99.

⁷⁶ Bkz., Ravari, "Vinegar Tom: Women's Oppression through Patriarchal-Capitalist Dominations", s. 159.

ve gerçekleri tuhaf, çarpıcı, beklenmedik biçimlerde seyirciye sunarak ortaya koyarlar. Bu şekilde, hiçbir şeyin sabit-doğal olmadığını vurgulayarak seyircinin geleneksel algılarını ters yüz ederler ve onları her şeye şüpheyle yaklaşmaya cesaretlendirirler.

1.2.1.3. Gestus

Epik tiyatronun önemli bir diğer tekniği de gestustur. Latince ‘icra etmek’ anlamına gelen ‘gestura’ sözcüğünden türetilen gestus bir duygunun, bir düşüncenin, bir yargının söz, ses tonu ve beden hareketleri yoluyla ifade bulmasıdır. Gestus, epik tiyatrodaki ise oyuncunun tavır ve davranışları ile sınıfsal, tarihsel kalıpları ortaya koymasındır. Sahnede rolünü oynayan oyuncu, gestus yoluyla canlandığı karakterin sınıfsal-toplumsal niteliğini, diğer insanlarla olan ilişkilerini açığa çıkarmakta ve bu ilişkilere yönelik tepkisini ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, oyuncu sahnede canlandığı role yabancılaşarak — bu ses tonu, duruş, oturuş biçimi ile kendini gösterir — karakterin sosyal statüsünü belli edecek davranışlar sergiler, seyirciye birtakım mesajlar iletir ve “göstergenin altındaki gerçek anlamı açığa çıkarır”.⁷⁷ Toplumsal- ideolojik anlamlar içeren birtakım jestler, mimikler, sözlerle açığa çıkan gestus, toplumda var olan düşünceler sistemi hakkında bilgi vermektedir. Bireylerin bedenlerine giydirilmiş ideolojik arka plânı olan tavırları görünür kılmaktadır.

Feminist tiyatronun 1970’lerde Brecht’in epik tiyatrosuyla kurduğu ittifak feminist oyun yazarlarını, ataerkil düzen içinde kadınların ezilmelerinin nedenlerini irdelerken sınıf temelli bir tahlil de yapmaları gerektiği fikrine yöneltmiştir. Bu nedenle, bu yazarlar eserlerinde baskının sınıf, ırk, kültür gibi etmenlerden beslenen çok boyutlu yapısını çözümleyerek bunları seyirciye göstermeyi amaçlamıştır. Brecht tiyatrosunun göze hitap eden tekniklerinden biri olan gestus da erkek egemen ideolojinin kadın ve erkek davranışlarına gizlice yerleştirdiği bu türden kültürel kurguları açığa çıkarmak ve ataerkil ilişki biçimlerini ortaya dökmek için feminist oyun yazarlarına yardımcı olan bir teknik olarak feminist tiyatrodaki yerini almıştır:

Feminist eleştirmenler, Brechtien gestusun kadınların kalıplaşmış temsillerinin temelini çürütme potansiyelini fark ettiler. Gestus sayesinde, epik tiyatro kapalı biçimleri ve tüketici ideolojisiyle, oyunun geleneklerini yoruma açarak ve oyunun

⁷⁷ Iris Smith, “Brecht and the Mothers of Epic Theater”, *Theatre Journal*, The John Hopkins University Press, 43(4), (December 1991), s. 493.

*sonunda bunları seyirciye bırakarak onları iyi tasarlanmış oyundan uzaklaştırır. Gestus, oyunu tiyatronun dışında devam ettirmek üzere seyirciyi harekete geçirmeye çalışır.*⁷⁸

Bu teknik, feminist tiyatrodaki ataerkil cinsiyet kurgusunun erkek ve kadın için ifade ettiği anlamları ifşa eder. Ataerkil düzenin topluma benimsetmeye çalıştığı toplumsal tavırların oyuncu tarafından sergilenmesiyle, kadın ve erkeğe giydirilen toplumsal rollerin doğallığı alaşağı edilir. Brecht tiyatrosunun teşhir eden ve gözler önüne sermeye dayalı bir temsil biçimi olduğundan bahseden Diamond da, egemen ideolojinin söylemlerini yansıtan toplumsal tavırların sahnede gösterilmesinin bu tavırların normal, değişmez olmadıklarına yapılan bir vurgu olduğunu ifade eder.⁷⁹

Gestus'un "saklı ya da tabiatı değiştirilmiş toplumsal ve hiyerarşik ilişkileri açığa çıkarması"⁸⁰ sayesinde feministler, ataerkil düzenin topluma dayattığı davranış kalıplarının altındaki gizli anlamlara ulaşırlar. Churchill'in *Vinegar Tom* oyununun pek çok sahnesinde görülen toplumsal gestus örnekleri, bu türden gizli anlamları ortaya koymakta ve bu şekilde ataerkil toplumsal düzene ağır eleştirilerde bulunmaktadır.⁸¹ Örneğin, Margery ile cinsel ilişkilerinde sorunlar yaşayan Jack'in, komşusu Alice ile beraber olmak için ona iki tane elma vermeyi teklif etmesi, kadın-erkek ilişkisinin geçmişten gelen tarihi ve ekonomik boyutlarını ortaya koyar. Ekonomik durumu iyi olmayan Alice'i iki elma ile kandırıp onunla ilişkiye girmek isteyen Jack'in davranışı, bize İlk Günah'ı hatırlatır.⁸² Havva'nın yasak meyveyi yemesini sağlayarak insanoğlunun Cennet'ten kovulmasına sebep olan Şeytan ile Jack arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Havva'nın, ataerkil düzen tarafından insanoğlunun Cennet'ten kovulup dünyada zorluklar içinde yaşamasının esas suçlusu olarak görülmesini sorunsallaştıran sahnede Churchill'in asıl amacı, erkeğin yani erkek egemen düzenin işleyişine vurgu yapmaktır.

Vinegar Tom adlı oyunda sıkça referans verilen bir diğer toplumsal gestus örneğine göre, Margery ve eşi Jack'in iyi gitmeyen cinsel hayatları Margery'nin süttan yağ elde etmek için gösterdiği çabanın ifadesiyle bir arada sunulur.⁸³ Cinsel anlamda kocasını

⁷⁸ Smith, s. 493.

⁷⁹ Diamond, "Brechtien Kuram/Feminist Kuram Jestik Bir Feminist Eleştiriyeye Doğru", s. 358.

⁸⁰ D. Varney, "Gestus, Affect and the Post-semiotic in Contemporary Theatre", *International Journal of the Arts in Society*, 1(3), 2007, s. 117.

⁸¹ Bkz., Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater*, ss. 207-208.

⁸² Bkz., Danelle Rowe, *Power and Oppression: A Study of Materialism and Gender in Selected Drama of Caryl Churchill*, University of South Africa, 2009, s. 16.

⁸³ Bkz., Rowe, s. 11.

tatmin edemeyen Margery, süttten yağ elde edebilmek için boşuna bir uğraş vermektedir. Margery'nin kocasına kek yapmak için kullanmak istediği yağ, tüm çabasına rağmen bir türlü ortaya çıkmamaktadır. Kadın cinsinin erkeği memnun etmek için giriştiği sonsuz uğraş, Margery'nin yağ çıkarma makinesine öfkelenişi ve ona “gel yağ gel, gel yağ gel”⁸⁴ diye yakarışında ortaya çıkar. Margery'nin bu davranışlarının altında cinsel anlamda Jack ile yaşadığı sorunlu karı-koca ilişkisi yatar ve bünyesinde kadının memnun etme, bakma büyütme rollerini açığa çıkartan toplumsal bir gestus örneği barındırır.

Brecht, toplumsal gestusun sosyal statüleri farklı olan insanların, aralarındaki hiyerarşiye dayalı ilişkileri açığa çıkardığını iddia eder. Ona göre, “(...) yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz.”⁸⁵ Brecht, gestus sayesinde karakterlerin tavır ve davranışlarının toplumsal anlamlara sahip birer davranış olarak ortaya çıktıklarını söyler; çünkü bu tavır ve davranışların arkasında insan ilişkilerine dair görülmeyen anlamlar vardır. Örneğin, *Top Girls*'de restoranda bir araya gelen kadın karakterlerin kendi cinslerinden olanlarla ilişkileri ve birbirlerine davranış biçimleri sınıf farklılıklarından kaynaklanan mesafeli bir ilişki anlayışı sonucunda oluşmuştur.⁸⁶ Buna göre, Marlene'in başarısını kutlamak için verdiği davette, Marlene'in ona ve misafirlerine hizmet etmekle sorumlu kadın garsona karşı tutumu ve kadın garsonun o ortamdaki davranış biçimi toplumsal bir gestus örneğidir. Çünkü Marlene ile kadın garson arasındaki sınıf farklılığından kaynaklanan hiyerarşik ilişki, yemek boyunca kendini net bir biçimde gösterir. Marlene ve misafirlerine konumunun gerektirdiği şekilde hizmet eden kadın garson, yemek boyunca hiç kimse ile diyaloga girmez, konumu gereği sadece müşterilerinin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelir. Marlene de aynı şekilde konumu gereği kadın garsona mesafeli yaklaşır, o yokmuş gibi davranır.

Ataerkil düzenin otoritesini meşrulaştırmak amacıyla kadın-erkek ilişkisini dikkate alarak temellendirdiği cinsiyet politikası, feminist oyunlarda karakteri canlandıran oyuncunun sahnedeki sözleri, hareketleri, jestleri ve mimikleriyle anlaşılır. Oyuncu, yaptıklarıyla yapmadıklarını daima ima eder ve toplumun diğer bireyleri arasındaki ilişkiler ağını görünür kılar. Bu sayede seyirci kadın-erkek ilişkisinde ideolojik, toplumsal ve ekonomik altyapıya şahit olur. Feminist oyun yazarları toplumsal ilişkilerde toplumsal

⁸⁴ Caryl Churchill, *Plays*:2, s. 145.

⁸⁵ Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, (Çev.: Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul 1997, s. 138.

⁸⁶ Bkz., Maria Susana Redonda, *Female Spectator as Subject in Contemporary British Drama* (Doktora Tezi), University of Toronto, New York 1996, s. 98.

cinsiyetten ve sınıf farklılıklarından kaynaklanan ayrımları karakterlerin hareketleri ve sözleri ile gözler önüne sererek geleneksel erkek bakış açısını ortaya döker ve seyirciyi bunları eleştirel bir mesafeden görmeye davet ederler.

1.2.2. Açık Uçlu Son Kullanımı

Feminist oyunların sonları genellikle, geleneksel tiyatro anlayışındaki aksine açık uçlu bitirilir. Feminist oyun yazarları oyunlarında çoğunlukla kadın sorunlarına kesin çözümler sunmazlar. Bunun yerine ataerkil toplumda kadınlarla ilgili durumları, onların sorunlarını ortaya koyarak seyirciyi bunlar üzerine düşündürmeyi ve çözüm arayışı içine sokmayı tercih ederler. Oyunların son sahneleri kimi zaman gelecek adına umut vaat ederek biter, kimi zaman da var olan durumları gözler önüne sererek yorumu veya çözümü seyirciye bırakır.

Oyun sonunda sunulan tablo umutsuzluk ima etse bile çoğu zaman ataerkil toplumda kadınların ilerlemelerini sağlayacak önemli mesajlar içerir. Örneğin, *Dusa*, *Fish*, *Stas and Vi* adlı oyununda Gems, ana karakterlerden biri olan Fish'in intiharıyla biten son yüzünden birtakım eleştiriler almıştır:

*Dusa, Stas ve Vi'nin hayatta kalışı, gücün bugün onların elinde olmasından ve yaşamlarını kendileri kontrol ettiklerinden dolayı, kadınlar hakkında iyimser bir bakış oluşturmak olarak yorumlanabilir Ancak Fish'in modern kadının ikileminden kaynaklanan intiharı oyunu etkiler ve bu kadınlara karşı Gems'in kötümser yaklaşımını ortaya koyar.*⁸⁷

Oysa Gems'in oyunu bu şekilde bitirerek seyirciyi modern dönemde kadın durumu hakkında eleştirel biçimde düşünmeye yönelttiği söylenebilir. Oyunda Dusa, Stas ve Vi yaşadıkları problemlere aralarında kurdukları kız kardeşlik bağı sayesinde çözümler üretirler, ayrıca Fish'in desteğini almaktadırlar. Ancak Fish politik görüşleri ve ataerkil toplumun bir kadın olarak ondan beklentileri arasında yaşadığı ikilem nedeniyle kendisine yeterli desteği sunamaz. Yaşadığı buhran oyunun sonunda kendisini intihara sürükler ve bu durum kendini öldürmeden önce yazdığı mektubuna da yansır:

FISH: *Çocuklarımla beraber bir ağacın altında oturmayı öyle çok istedim ki, artık öyle bir yer yokmuş gibi görünüyor ve kendimi kandırılmış gibi hissediyorum. İki yıldan daha fazla bir süredir buna öfkelenip duruyorum, ama*

⁸⁷ Jozefina Komporály, *Configurations of Mothering in Post-war British Women's Playwriting* (Yüksek Lisans Tezi), Warwick University 2001, s. 101.

*şimdi yorgunum ve bu artık önemli değil. Artık kendimi üretken hissetmiyorum. (...) Aşkларım, bizden ne bekleniyor? Artık onların istediği gibi yapmayacağız ve onlar bundan nefret ediyorlar. Bizden ne bekleniyor?*⁸⁸

Fish, feminist hareketin önerdikleri doğrultusunda kendini yetiştirmiş kültürlü, modern bir kadındır; ancak ataerkil düzenin ona biçtiği anne rolüne bürünmek istemez. Yazdığı mektupta bir aile kurmanın onun için artık bir hayal olduğundan bahseder ve modern toplumda kadın-erkek ilişkisinin hâlâ geleneksel ataerkil temeller üzerinden yürütülmesinden duyduğu rahatsızlıkları dile getirir.

Feminist hareketin toplumsal alanda kadınlar için getirdiği özgürlük, kadının eve bağlı ve kocasına itaat eden bir nesne olarak konumunu yerle bir ettiğinden Fish ikilemedir. Bu yüzden Fish bir taraftan özgürlüğü için savaşmakta bir taraftan da yuva kurma özlemi çekmektedir. Entelektüel birikimi bu iki şık arasında seçim yapmasına engel teşkil eder. Kendisine yeterli desteği sunamayınca da yaşadığı ikilemden dolayı oyunun sonunda kendi canına kıyar. Oysa diğer kadınlar aralarında oluşturdukları birlik-beraberlikle hayatta kalabilmişlerdir: Dusa kocasının ondan kaçırdığı çocuklarına kavuşmuş, Vi de kendine güzel bir iş bulmuştur. Stas ise hayalindeki eğitimi alabilmek için tek bir gece fahişelik yapacaktır. Erkeğin kurallarının yürürlükte olduğu bir düzende kadının durumu hakkında Dusa, Vi ve Stas adlı karakterler yoluyla üç farklı tablo sunan Gems, oyunu Fish'in intiharıyla sorunsallaştırılmıştır. Fish'in intiharıyla biten bu son ile modern toplumda kadının kişisel yaşamı ve politik tutumu arasında sıkışıp kalmışlığı sorgulanır ve seyirci bu konuda eleştirel bir tutum almaya çağrılır.

Oyun yazarının görevinin soru sormak olduğunun altını çizen⁸⁹ Wertenbaker da, kadına şiddet olgusuna yer verdiği ve merkeze Philomele mitini yerleştirdiği oyunu *The Love of the Nightingale*'i açık uçlu bir sonla bitirir. Oyunun açık uçlu sonunda, Philomele ve kardeşi Procne'nin Philomele'a tecavüz olayının intikamını almak için Tereus'ın oğlunu öldürmeleri ve ardından onlara zarar vermeye yeltenen Tereus'ın bu çabasının Tanrılar tarafından boşa çıkarılması, yani Tanrılar tarafından her birinin kuşa çevrilmesi yer alır. Philomele bir bülbüle, Procne bir serçeye, Tereus bir ibibik kuşuna dönüştürülür.⁹⁰ Oyunun

⁸⁸ Gems, *Dusa, Fish, Stas and Vi*, s. 43.

⁸⁹ Bkz., Stephenson & Langridge, s. 45. Wertenbaker, bu düşüncesini şöyle dile getirir: "Oyun yazarlarından cevaplara sahip olmaları beklenmemelidir. Gerçekten cevaplara sahip olurlarsa yazar değil, politikacı olurlar."

⁹⁰ Orjinal mitte Philomele serçeye, Procne bülbüle dönüşmektedir.

sonunda bülbüle dönüşen Philomele, Tereus'ın öldürülen oğlu Itys'e birtakım sorular sormakta ancak Itys sorulan soruları cevapsız bırakmaktadır:

PHILOMELE: *Tereus'ın dilimi kesmesinin neden yanlış olduğunu anlıyor musun?*

ITYS: *Canımı acıttı.*

PHILOMELE: *Evet, ama neden yanlıştı bu?*

ITYS: *(sıkılmış) Bilmiyorum. Niçin yanlıştı?*

PHILOMELE: *Yanlıştı çünkü _*

ITYS: *Yanlış ne demek?*

PHILOMELE: *Doğru olmayan şeydir.*

ITYS: *Doğru ne?*

(Bülbül öter.)

Sorular sormamı sen istemedin mi? (Sahne kararır.)⁹¹

Wertenbaker, bu sonla ataerkil toplumda bastırılmış, susturulmuş kadınların seslerini duyurarak ataerkil değerleri kadın bakış açısıyla sorgudan geçirmekte ve kadın-erkek ilişkisinin geleneksel temellere bağlanmadığı yeni bir dünya ümidine yer vermektedir. Çünkü dili kesilmiş Philomele ve ataerkil düzenin uygulayıcısı Itys'in yerini burada sesini duyurması için bir kuşa dönüştürülmüş olan Philomele ve artık Tereus'ın geleceği olarak düşünülemeyecek olan Itys almıştır. Bu son, bu iki karakterin yaşadıkları dönüşümle birlikte birbirlerine yeni bir gözle bakmalarına olanak tanımaktadır:

Yeni bir gelecek umudu Itys'in dönüşümüne bağlıdır. Bir bülbül olarak Philomele, Itys'i sorularıyla eğitir. Yeni şeyler öğrenmeye hevesli olan Itys de Philomele'a pek çok soru sorar. Başlangıçtaki aksine, Itys şimdi felsefi açıdan ve eleştirel olarak düşünebilmektedir.⁹²

Dönüşümüyle başına gelenlerden sonra kendini rahatça ifade edebilen Philomele, ataerkil değer yargılarından sıyrılmış Itys'e sorular sorarak gelecekte eril önyargılardan arınmış bir kadın-erkek ilişkisinin olabilirliğine işaret etmektedir. Ayrıca Itys'i yaşadıklarının ahlaki boyutunu sorgulamaya yönelterek hem onu hem de onun sayesinde seyirciyi konu üzerine düşündürmektedir. Bir başka deyişle, oyunun bu sonu, Jennifer Wagner'ın ifade ettiği gibi, Worthenbaker'ın "gerçek dinleyicisinin her bir üyesini tüm bu sorulara cevaplar düşündürmeye cesaretlendirmek"⁹³ niyetine hizmet etmektedir. Worthenbaker, Philomele'e uygulanan şiddetten gerçekte kimin sorumlu olduğuna sahnede olanların eleştirel bir analizini yaparak seyircinin karar vermesini istemektedir.

⁹¹ Worthenbaker, *Plays:1*, s. 48.

⁹² Shih, s. 216.

⁹³ Jennifer A. Wagner, "Formal Parody and the Metamorphosis of the Audience in Timberlake Worthenbaker, 's *The Love of the Nightingale*", *Papers on Language and Literature*, 31(3), ss. 227-254, 1995, s. 251.

Çalışmamızın odaklandığı bir diğer oyun yazarı, Caryl Churchill'in oyunlarının sonları ise kadın durumları hakkında seyirciye fikir verme konusunda oldukça işlevseldir. Örneğin, Churchill *Top Girls* adlı oyununun sonunu, kâbus gören Angie'nin bu kâbusu onları ziyarete gelmiş olan Marlene'e "korkunç"⁹⁴ ifadesini kullanarak anlatmasıyla bitirir. Bu bitişi, Sinan Gül *Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: 'Zirvedeki Kızlar'* başlıklı makalesinde şöyle yorumlar: "Bu kelime Marlene'in ve diğer zirvedeki kızların başarılı olmak için yaptıkları veya yapmak zorunda kaldıkları her şeyin özeti ve değerlendirilmesini veren bir final havası taşımaktadır."⁹⁵ Her ne kadar oyun açık uçlu bitse de, bu kelimeyle Churchill, başarının kadınlar için kadınlığa dair bir şeyler feda etmek anlamına geldiği ataerkil toplumda hem Angie hem de diğer kadın karakterler için gelecek adına iyimser bir sonun olamayacağına imada bulunmuş olur. Çünkü öz annesi Marlene tarafından ataerkil toplumda başarı elde etmek uğruna terk edilmiş olan Angie, ne Marlene'den ne de üvey annesi Joyce'tan geleceğini şekillendirme hususunda destek alamaz; öyle ki insanları gelecekte elde edecekleri muhtemel konumlarına göre değerlendiren Marlene tarafından aptal olmakla bile itham edilir. Annesinin Marlene olduğu konusunda haklı şüpheleri olan Angie ise içinde yaşadığı ikilemden dolayı birtakım zorluklar çekmekte ve kendini yalnız hissetmektedir. Bu koşullar altında Angie, geleceği için atılımlarda bulunacakmış gibi görünmemekte ve "zirvedeki kız olma noktasında belirsiz geleceğin korkusunu"⁹⁶ içinde hissetmektedir. Yine aynı şekilde Marlene'in annelik duygularından sıyrılıp bireysel başarı peşinde koşması ve bunun da kız kardeşi Joyce ile aralarındaki husumete yol açması, Marlene'in geleceğindeki pürüzleri gün yüzüne çıkarır. Erkek egemen iş sektöründe başarı elde ederek yüksek seviyelere ulaşmış olsa da bu uğurda feda ettikleri ile Marlene, erkek üretimi bir kadın modeli olarak ortaya çıkar; bu anlamda, gelecek adına onun için de karamsarlık söz konusudur.

Esnek bir anlatı yapısına sahip olan feminist oyunlarda sonlar, oyun yazarlarının seyircisine iletmek istediği mesajlar doğrultusunda şekillenir. Oyun yazarları ufak imalarda bulunsalar bile oyunlarının sonlarını seyircinin yorumuna açık bırakırlar; yani seyircinin zihnini olası sonlar üretmesi için sürekli faal tutarlar. Bu yüzden seyirci geleneksel tiyatrodakinin aksine aktiftir. Başka bir deyişle, oyun bittiğinde seyirci sorunların

⁹⁴ Churchill, *Plays*: 2, s. 141.

⁹⁵ Sinan Gül, "Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: 'Zirvedeki Kızlar'", *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 4, 2010, s. 99.

⁹⁶ Soina Firdaus, "The Reflection of Modern Women in Caryl Churchill 'Top Girls' and Anita Nair's 'Ladies Coupe'", *The Dialogue*, VI (1), s. 59.

çözümlerine yönelik belirlenmiş bakış açılarından uzaktadır, sorunlara yönelik çözümler bulması için düşünme sürecine sokulmuştur.

1.2.3. Çizgisel Anlatı Yapısını Terk Etme

Feminist tiyatronun geleneksel tiyatrodan farklı olan en belirgin özelliklerinden biri de çizgisel anlatı yapısını takip etmek yerine, döngüsel bir anlatı yapısını takip etmesidir. Bu anlatı yapısı, erkek yazınındaki gibi merak unsurunun ön plâna çıkarıldığı sona odaklanan izlenceyi dikkate almaz. Bunun yerine, ana düşüncenin her bir sahnede farklı karakterler ve farklı olaylar yoluyla temsil edildiği anlatı yapısını merkeze koyar. Bir başka deyişle, geleneksel tiyatrodaki her şeyin çözüme ulaştığı, hem karakterin hem de seyircinin arınma yaşadığı bir bölüm olan son bölüm ön plâna çıkarılmaktadır. Feminist tiyatrodaki ise ana düşüncüyü pek çok farklı açıdan işleyen her bir sahne oyun içinde ayrı önem arz etmektedir.

Giriş, gelişme, sonuç bölümünden oluşan gerçekçi anlatı, pek çok feminist kuramcı ve oyun yazarı tarafından “kadın deneyimine ters düşen”⁹⁷ ve “dişil özne için yabancılaştırıcı”⁹⁸ bir durum olarak yorumlanır. Çünkü gerçekçi anlatı, erkek öznenin deneyimlerini ele almakta ve çizgisel bir anlatı yapısını takip etmektedir. Bu anlatıda kadın, erkek özneye ilişkisi yoluyla tanımlanmaktadır:

(...) iyi yapılandırılmış veya iyi kurulu biçimler serimden doruk noktasına ve son çözüme giden çizgisel bir kalıp takip eder. Bu anlatının öznesi erkektir ve söylemi fallus merkezlidir; erkek deneyimini, duygularını vb. ifade edendir. Buna karşı, ‘kadın’ gerçekçi erkek anlatılarıyla çevrelenmiştir, çoğunlukla erkek ‘özne’ ile ilişkisiyle (eş, anne, kız vb. olarak) tanımlanır, özne konumu alamaz (...) ve heteroseksüel erkek ekonomisinde değişim öznesi olarak kullanılır.⁹⁹

Kadını erkek öznenin hizmetine sunan gerçekçi anlatı, kadın doğasını dikkate almamaktadır. Oysa feministlere göre, kadın bedeninde her ay tekrarlanan âdet döngüleri ve doğum deneyimleri kadın bedeninin doğada varolan döngüsellik ile benzer yanlar barındırdığına işaret eder. Bu yüzden kadın tıpkı doğa gibi gizemli, karanlık, sezgisel özelliklere sahiptir. Bu özellikleri doğal olarak ona çizgisel düşünce biçimine sahip olan erkekten farklı bir biçimde olayları değerlendirme ve yorumlama özelliği kazandırır. Ünlü

⁹⁷ D. Keith Peacock, *Thatcher's Theatre-British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Press, Westport 1999, s. 150.

⁹⁸ Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London 1995, s. 37.

⁹⁹ Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, s. 37.

feminist filozof Mary Daly'nin bu konudaki fikri, ataerkil toplumda kadınların kendilerini temsil etmeleri hususunda yapacakları şeyin kadın bedeni ve doğadaki mistik güçler arasındaki ilişkiyi dikkate alarak kendilerini ifade edebilecek yeni anlatım biçimleri oluşturmaları yönündedir.¹⁰⁰ Bu ilişkinin farkında olan feminist yazarlar da kesinlikten uzak, belirsiz ve değişken bir anlatı yapısını benimser ve eril üretimi çizgisel anlatı yapısını tahrip ederler.

“Açıklık ve dinleyicinin de işbirlikçisi olarak yer aldığı daha teğetsel bir iletişim yaratmak”¹⁰¹ ve “bireyin bütün olarak temsilini gerektiren tiyatral araçlara meydan okumak”¹⁰² amacıyla Churchill, oyunlarında döngüsel anlatı yapısını izler. Bu anlatı yapısı *Cloud Nine*'da özellikle göze çarpmaktadır. Churchill, oyunda birinci perde ve ikinci perde arasına yüz yıllık bir zaman dilimi sokarak ve cinsiyet ve ırk politikasını çok sayıda sahnede farklı karakterler, farklı olaylar yoluyla ele alarak çizgisel anlatı yapısını tahrip eder. Oyundaki bu yapı “özellikle kişilerarası ilişkilerdeki değişme, gelişme ve bozulma konusunda dinleyiciyi bilgilendiren zamanın göze çarpan yeni bir düzenlemesi”¹⁰³ olarak karşımıza çıkar. Churchill'in oyunda uyguladığı zamansal değişim, insan ilişkilerindeki değişimi göstermekte ve “(b)ütün sahneler verilmek istenen genel ve büyük bir fotoğrafın tamamını iletmede kullanılan araçlar”¹⁰⁴ olarak oyunda görev yapmaktadır. Churchill, çoğunlukla ele aldığı konuyu çok sayıda sahnede farklı bakış açılarından ve farklı karakterlerle temsil etmeyi tercih etmektedir. Bu oyunda da cinsel politika konusunu farklı tercihleri olan bireyler arasındaki ilişkileri dikkate alarak değişik çerçevelerden sunar.

Oyunun ilk perdesinde Churchill, cinsiyet ve ırk üzerindeki baskıyı Afrika'da ataerkil düzenin temsilcisi ve ırk ayrımı yapan Clive'in diğer karakterler üzerinde elde ettiği kontrolle gösterir. Clive, karakterler üzerindeki otoritesiyle ataerkil düzenin kadına ve erkeğe biçtiği rollerin uygulayıcısı olduğunu gösterir. Bu karakter oğlu Edward'a, arkadaşı Harry'ye, eşi Betty'ye birtakım toplumsal cinsiyet rolleri benimsetmeye çalışmaktadır. Beyazın sömürgecilik anlayışını da hizmetkârı Joshua'ya aşıladığı bilinç ile

¹⁰⁰ Bkz., Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston 1990, s.125. Bu noktada bu tür görüş ve eleştirilerin cinsel politikaları belirleyen ikili karşıtlıkları besler nitelikte olduğunu ifade etmek gerekir.

¹⁰¹ Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, s. 43.

¹⁰² Bkz., Elin Diamond, “Recasting The Romanticism of Identity: Narrative Inventions in Churchill, Benmussa, Duras”, *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre* (Ed. Sue Ellen Case), The John Hopkins University Press, London, 1990, ss. 97-98.

¹⁰³ Peacock, s. 150.

¹⁰⁴ Gül, s. 99.

açığa vurmaktadır. Ancak ilk perdede baskın olan bu karakter, yüz yıllık bir zaman diliminin geçtiği ve karakterler için bunun yirmi beş yıl ileri gitmek anlamına geldiği ikinci perdede, bu karakterler üzerindeki gücünü kaybeder. Bu perdede Churchill gey, lezbiyen karakterler lehine gelişmeler yaşanan 20. yüzyıl İngilteresini mekân olarak seçer ve İngiliz toplumunun değişen zamanla birlikte cinsiyet politikalarındaki değişimleri açığa vurmaya çalışır.

Churchill, oyunun iki perdesi arasında zaman ve mekân seçimlerinde yaptığı tercihle geçmiş ve şimdi arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları gözler önüne sererek seyirciye değişim olasılığını göstermeyi hedeflemektedir:

*Cloud Nine'da iki zaman da, çizgisel anlatı mantığını yapı söküme uğratarak, aynı karakterlerle yan yana konulur. Birinci perdenin Viktorya dönemi İngilteresinde ve ikinci perdenin de karakterlerin yalnızca yirmi beş yıl ileri gittiği 1980 İngilteresinde geçmesiyle dinleyicinin zaman beklentilerinde bir bozulma olur. Bu, gerçek yaşamda mümkün değildir; ancak tiyatrodaki mümkündür. Gerçek zamanı yapı söküme uğratarak ve karakterleri iki farklı dönemde var olsunlar diye sabit tutarak, Churchill dinleyiciyi cinsiyet rollerinin toplumsal inşasını dikkatle incelemesi için güçlendirir. Karakterler gerçekçiliğin gerçek çizgisel zamanına yakalansalardı, çarpıcı biçimde değişimin olabilirliğine tanık olmayı başaramayacaktık.*¹⁰⁵

Churchill Viktorya döneminden modern döneme doğru ilerleyen tarihsel süreç içinde İngiliz toplumunda kadınların durumlarını, cinsiyetler arası ilişki ağını, ırk ayrımını ortaya koyarak geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaya çalışır. Viktorya döneminin çoğu değer yargısının, çağdaş dönem İngilteresinde yaşayan bu karakterler için hâlâ bağlayıcı bir unsur olduğu görülmektedir. Ancak Viktorya dönemi İngilteresi ile 1980 İngilteresi arasındaki farklılıklar ve benzerlikler dikkate alındığında değişimin olabilirliği de açıkça hissedilmektedir.

Churchill *Top Girls*'de çizgisel anlatı yapısını ilk perdeye yerleştirdiği gerçeküstü sahne ile tahrir eder. “Özel olan politiktir” sloganını temel alan ve ataerkil toplumda kadın için başarı olgusunun ne anlama geldiğini işleyen oyunun ilk perdesinde tarihin farklı dönemlerinden seçilmiş beş kadın ve Marlene karşımıza çıkar. Bir akşam yemeğinde bu kadınların arasında geçen konuşmalar yoluyla her bir kadının ataerkil düzen içinde kendi hayat hikâyesine tanık oluruz. Genel itibarıyla ataerkil düzenin kurallarına göre yaşamak

¹⁰⁵ Diamond, “Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism”, *Drama Review: Journal of Performance Studies*, 32(1), ss. 82-95. Spring 1988, s. 88.

zorunda bırakılmış bu kadınlar, farklı alanlardaki mücadeleleri ile kadın ve başarı arasındaki ilişkiyi görmemize yardımcı olurlar:

İlk olarak, farklı zaman dilimlerinde yaşamış kadınların bir araya getirilmesi ve oyunun kronolojisinin dolambaçlılığı, ataerkil otorite ile bütünleşen çizgisel anlatıya direktmeye yönelik bir feminist meydan okuma olarak işlev görür ve oyun gerçekten feminist başarıları kutlasaydı bu okuma muhtemelen ikna edici olacaktı. Ancak performansta, oyunun zaman çizelgesinin bükülmesi kurulu düzenin isteklerine karşı bir darbe değil de daha çok durağanlık ve hayal kırıklığı durumunun kabulü olarak görev yapar; oyunun tersine gidişi (1. perdeden 3. perdeye gidiş bizi önceki yıldan 'şimdiye' götürür) kadınların gerçek ilerleme veya yükseliş sağlamada başarısızlığını gösterir.¹⁰⁶

Ataerkil değerlerin baskın olduğu toplumda kadınlar, bedeller ödeyerek başarı elde etmişlerdir. Kadın ve başarı arasındaki ilişki oyunun ilerleyen sahnelerinde modern dönemde kadınların elde ettiği başarılar ve haklar ile birlikte değerlendirildiğinde modern dönemde de kadınlar adına göze çarpan bir ilerleme kaydedilemediği açıkça görülür. Çünkü modern dönemde de kadın başarılı bir pozisyon elde etmiş olsa da yine kadınlığıyla ilgili pek çok şeyi feda etmek zorunda bırakılmıştır.

Churchill, zaman kavramını yapı söküne uğrattığı oyunun gerçeküstü girişinde çok sayıda kadının sesini duyurarak seyirciyi değişim konusunda cesaretlendirir. Yüzyıllardır kadına yönelik devam eden ataerkil baskıya karşı bireysel mücadelenin yetersiz olduğu, bunun yerine kolektif bir mücadelenin gerekliliği konusunda seyirciye sosyalist bir mesaj iletir. Bazı eleştirmenlere göre, Churchill oyunun girişinde yer verdiği ve oyunun tamamı ile alakalı olmayan bu sahne ile ataerkil toplumun kurallarını benimseyerek başarı merdivenlerini tırmanan Marlene'in yalnızlığını sunmaya çalışmıştır:

Yemek sahnesi tüm misafirler ölmüş ya da kurgusal oldukları için tamamen bir düş olsa da geçtiği mekân oldukça gerçektir. Burası, Marlene ve kadın garsonun gerçek dünyadan birbirleriyle konuşmayan insanlar olarak var olduğu ve Marlene'in başarılı olmasından etrafında onunla terfisini kutlayacak gerçek ilişkilerin olmadığı izole edilmiş bir yerdir. Bu yüzden, Marlene tek başına kutlama yapar ve sarhoş olur. Ayrıca erkeğin meydan okuyucu dünyasında başarılı olmasına rağmen bazı hataları varmış gibi görünen başarılı modern kariyer sahibi kadının yalnızlığını anlatır.¹⁰⁷

Oyunun bu girişinde başkarakter Marlene'in etrafı, iletişim kurmadığı kendi gibi çağdaş dönemden bir karakter olan kadın garson ve başarısını kutlamak için gelmiş tarihi/kurgusal

¹⁰⁶ Daniel K. Jernigan, *Drama and the Postmodern*, Cambria Press, Amherst 2008, s. 234.

¹⁰⁷ Khozaei, *Gender Politics and Deconstruction of Patriarchy in Caryl Churchill's Selected Plays*, University of Malaysia, ss. 61-62.

kadınlarla çevrelenmiş olsa da Marlene gerçekte yalnızdır ve başarısını paylaşacağı hiç kimsesi yoktur.

Oyunun çizgisel olmayan anlatı yapısı, Marlene'in kardeşi Joyce'un evini ziyarete geldiği ikinci perdenin ikinci sahnesinde de görülür. Angie'nin isteği üzerine gerçekleşen Marlene'in ziyareti, Marlene ve Joyce'un yaşamlarındaki değişimin nedenlerini görmemize sağlar. İlk perdede gerçekleşen olaylardan öncesini anlatan bu sahnedeki konuşmalarda önceden bildiğimiz Marlene'in terfisi, Joyce'un eşinden ayrıldığı duyurulur. Ayrıca burada Marlene'in Angie'nin gerçek annesi olduğunu öğreniriz. Bu sahnede asıl dikkat çeken şey iki kardeş arasındaki fikir ayrılıklarını ortaya çıkarmak suretiyle Churchill'in ilettiği sosyalist mesajdır.¹⁰⁸

MARLENE: *Bir de ülkeye gelirsek. Ekonomi yoluna girdi, hem de nasıl! Bu Maggie çok çetin ceviz bir kadın. Ben olsam ona bir iş verirdim. Sadece orada takılsa bile yeter. Bu ülkenin*

JOYCE: *Sen onlara oy verdin değil mi?*

MARLENE: *acilen sızlanmayı kesmesi gerekiyor. / Monetarizm kötü bir şey değil.*

JOYCE: *Çayını iç ve kapa çeneni canım.*

MARLENE: *Bu da zaman ve kararlılık gerektiriyor. Boş laflar yok artık / Ve*

JOYCE: *Bence onlar aşağılık piçler.*

MARLENE: *bunu kim devam ettirecek? İlk kadın başbakan. Muhteşem, yıldız misali. Haydi bakalım. / Sen de bunu kabul etmelisin. Elbette oyumu ona veririm.*

JOYCE: *Ne olmuş yani ilk kadın başbakan o olmuşsa? Sanırım Hitler kadın olsaydı sen onu da severdin. Bayan Hitler. Büyük işler yaptınız, Hitleriçe. / Muhteşem maceralar.*

MARLENE: *Patronlar hala işçilerin canlarını mı çıkarıyor? Hala babamızın küçük papağanısın, değil mi? Kendin için bir şeyler düşünmeyi öğrenemedin mi? Ben bireye inanırım. Bana baksana.*

JOYCE: *Sana bakıyorum.*¹⁰⁹

Oyunun zamansal açıdan bir yıl geriye gittiği bu sahnesinde, başkarakter Marlene söylemleriyle bireysel başarının ve rekâbetin ön plânda tutulduğu Monetarizm (Parasalcılık) kültürünü benimsediğini açığa vurmakla birlikte işçi sınıfının üyesi olmasından dolayı kız kardeşi Joyce'u aşağı gördüğünü de gösterir. Churchill, Marlene-Joyce arasında geçen konuşmalar yoluyla ataerkil-kapitalist sistemde kadınların hırsları peşinde koştuğunu ve hemcinsleri ile dayanışma içine girmek yerine onları sömürmeye çalıştıkları düşüncesini iletir.

Wertenbaker da Churchill gibi ataerkil-kapitalist sistemde kadınların hırsları yüzünden kız kardeşlerinin varlıklarını unuttuklarını düşünmektedir. Elaine Aston'ın da

¹⁰⁸ Bkz, Vasile, s. 253.

¹⁰⁹ Churchill, *Plays*:2, s. 99

belirttiği gibi, Tess, Nina ve April adlı başkarakterler yoluyla annelik, aile ve ulusculuk konularında materyalist-feminist bir sorgulama başlattığı oyunu *The Break of Day* bu düşüncesini çizgisel anlatı yapısı tahrip ederek dile getirir.¹¹⁰ Wertenbaker oyunda takip ettiği bu anlatı yapısı yüzünden epeyce eleştiri almış olsa da oyunun birbirinden bağımsız görünen bu sahneleriyle annelik olgusunun sadece biyolojik bir temele oturtulamayacağı düşüncesini açık bir biçimde gözler önüne sermiştir:

*Bu durumda annelik sadece biyolojik bir mesele değil aynı zaman da ekonomik, kültürel ve politik bir meseledir. Hem Tess hem Nina göreceli ayrıcalıklarla karşı karşıyadırlar; sınıf ve ulusal güçle suç ortaklıkları, anneliği satın alma girişimleriyle açığa vurulur.*¹¹¹

Döngüsel bir anlatı yapısı takip eden oyunun ilk perdesinde Tess, Nina ve April adlı kadınlar kendi hayatları, yaptıkları seçimleri ve kariyerleri ile ilgili konuşurlar ve bu perde karakterlerin kendilerini tanıttıkları bir bölüm olarak işlev görür. İkinci perde ise ilk perdeden tamamen ayrı bir şekilde iki farklı yoldan ilerler. Büyük başarı elde etmek uğruna kendilerini anne olmaktan alıkoymuş ancak ilerlemiş yaşlarına rağmen annelik duygusunu tatmak isteyen Tess ve Nina'nın bu uğurda farklı yerlerde verdikleri mücadeleleri anlatır. Dolayısıyla ikinci perde bir yandan Tess'in anne olabilmek için maddi gücünü kullanarak tedavi olması ve bu tedavi boyunca yaşadıklarına odaklanırken, bir yandan da önceden kürtaaj olduğu için tıbbi tedavi yoluyla anne olması zor olan Nina'nın eşi Hugh ile Doğu Avrupa'dan evlat edinme uğraşına odaklanır. Bir başka deyişle, bu iki kadın karakterin birbirinden bağımsız, farklı yerlerdeki uğraşları bu perdede iki konuyu ön plâna çıkarır: ekonomik gücünü elinde barındıran Tess'in kendi cinsinden olanları “yumurta kanalları”¹¹² olarak görüp onları kendi yararına kullanmayı istemesine ve doğrudan Doğu Bloğu'nun parçalanmasından sonra Doğu Avrupa'daki politik duruma. Son olarak üçüncü perde tekrar kadınların hayatlarındaki mevcut değişiklikleri anlatır. Bu konular çevresinde ilerleyen oyunun birbirinden bağımsız gibi görünen sahnelerden oluşan anlatı yapısı pek çok eleştirmen tarafından olumsuz bir biçimde değerlendirilmiştir. Ayrıca bazı eleştirmenlerce ikinci perdenin oyunda gereksiz bir sahne olduğu fikri ağırlık basmaktadır. Bu yapısal

¹¹⁰ Aston, “The Geographies of Oppression-the Cross-border Politics of (M)othering: *The Break of Day* and *A Yearning*.” *Theatre Research International*, 24, ss. 247-253, 1999, s. 247.

¹¹¹ Susan Carlson, Carlson, “Language and Identity in Timberlake Wertenbaker's Plays”, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Ed.: Elaine Aston & Janelle Reinelt), Cambridge University Press, London 2000, s. 146.

¹¹² Wertenbaker, *Plays*:2, s. 75.

düzensizlik yüzünden oyun “tuhaf bir biçimde yapılandırılmış üç perdelik (bir) oyun”¹¹³ olarak değerlendirilmiştir.

Kronolojik bir anlatı yapısı takip etmeyen feminist oyun yazarları, kadın deneyiminin ve kadın zihninin kesinlikten uzak, belirsiz ve değişken yapısının yazma biçimlerini etkilediklerini iddia ederler. Bu yüzden geleneksel oyun yazarlarından farklı olarak, oyunlarında olayları doruk noktasına taşıyarak oyun sonunda ruhu arınmaya götüren bir süreç izlemezler. Bunun yerine daha çoğulcu ve belirleyicilikten uzak bir tutumla vermek istedikleri mesajlar doğrultusunda seyirciyi düşündürmek ve zihinlerinde olası sonlar hazırlamak için döngüsel bir anlatı yapısı takip ederler.

1.2.4. Yapı Söküm

Fransız teorisyen Jacques Derrida (1930-2004), Batı düşüncesinin batı-doğu, konuşma-yazma, beyaz-siyah, erkek-kadın, ben-öteki, normal-anormal gibi ikili karşıtlıklara dayalı katı bir anlayış üzerine temellendiğini iddia eder. Bu anlayışa göre, bu karşıt kavramlardan ilki, ikincisi üzerinde sağladığı üstünlük sayesinde değer kazanmaktadır. Örneğin, Batı felsefesindeki fallus mantığı merkezçiliğine göre, ataerkil düzen kadını, gücü ve iktidarı temsil eden penis eksikliğinden dolayı ‘eksik bir erkek’ olarak tanımlar ve erkeğin kadından üstün olduğunu dile getirir.¹¹⁴ Bu türden bir mantığa karşı çıkan Post-yapısalcılar da Batı felsefesinin benimsediği ikili karşıtlıkların gerçekte bir kurgudan ibaret olduğunu ve bu tür karşıtlıkların altının oyulması gerektiğini belirten bir üst okuma olarak yapı sökümü önerirler. Post-yapısalcıların önerdiği ve yazınsal alana “dünyayı düşünmenin yeni bir yolu”¹¹⁵ olarak giren yapı söküm tekniği, ikili karşıtlıklar temelindeki anlayışın egemen ideolojilerin tekelinde olduğu fikrini vurgulayarak bu karşıtlıkların ve onların ortaya çıkardığı sınırlamaların ortadan kaldırılması gerektiğini ileri sürer.

Yapı söküm tekniği, feministlere ataerkil düzenin topluma dayattığı baskıcı cinsiyet politikalarını açığa çıkarmaları konusunda yardımcı olmaktadır. Feministler Batı felsefesinin meşrulaştırdığı erkek-kadın, heteroseksüel-homoseksüel gibi ikili karşıtlıkları

¹¹³ The Complete Review. Rew. *Of The Break of Day*, by Timberlake Wertenbaker. 2003. 14 February 2006, <<http://www.complete-review.com/reviews/dramauk/wertent2.htm>>

¹¹⁴ Bkz., Mary Eagleton, *Working with Feminist Criticism*, Blackwell Publishers, Wiley 1996, s. 100.

¹¹⁵ Pam Papadelos, *Derridean Deconstruction and Feminism: Exploring Aporias in Feminist Theory and Practice*, University of Adelaide, School of Social Science, 2006, s. 35.

hedef olarak sorunsallaştırırlar. Feminist oyun yazarları bunu, erkek egemen yazın modeline meydan okuyarak, erkek üretimi eserleri kadın bakış açısıyla yeniden yazarak, rolleri tersine çevirerek ya da yazınsal alanda kadını güçsüz, duygusal, günahkâr olarak konumlandıran ve onu erkeğe tâbi olarak tanımlayan toplumsal, ekonomik ve politik güçleri ifşa ederek gerçekleştirirler.

Eleştirmen Kate Nash, yapı söküm tekniğinin “baskıcı kimliklerin yapısında farklılıkların nasıl bastırıldıklarını göstererek bu kimliklere karşı bir direnç stratejisi”¹¹⁶ olarak ortaya çıktığını söyler. Ayrıca Nash kendi iktidarını garanti altına almak isteyen ataerkil düzenin topluma heteroseksüel, beyaz erkek/kadın gibi belirli normları benimsetmeye çalıştığından ve bireyleri erkek/kadın rollerinin sınırları çerçevesinde var olmaya zorladığından bahseder. Ona göre, ataerkil düzen belirlediği normların dışında hareket edenleri iktidarını tehdit edecek bir engel olarak görmekte ve varlıklarına müsaade etmemektedir. Onları toplum dışına iterek bastırmaya çalışmaktadır. Ataerkil düzenin bu cinsiyetçi politikalarına dikkat çekmek isteyen feminist oyun yazarları da yapı söküm tekniği yardımıyla “yeni bir hiyerarşi kurmaktan ziyade karşıtlık düşüncesinin varsayılan tüm kategorilerinde farklılığın daimi olduğunu göstererek zıtlıklar sistemini yerinden etmek”¹¹⁷ için çaba gösterirler. Kadın-erkek karşıtlığı başta olmak üzere cinsiyetler arasında ayrım yapan her türlü karşıtlığın altını oyarlar ve farklılıklara yaşam şansı tanırırlar.

Feministler aklın üstünlüğünü ileri süren Batı felsefesine eleştiriler getiren ve çoğulculuğu, belirsizliği savunan yapı söküm tekniği yardımıyla belirlenmiş tüm yapıları derinlemesine bir çözümlemeye tâbi tutarlar. Aydınlanma felsefesinin evrensel, sabit Kartezyen öznesini; Batılı-Hristiyan-beyaz erkeğin öyküsünü dile getiren tarih anlayışını; erkek egemenliğindeki tek, sabit hakikati; kadını öteki olarak kavramsallaştıran cinsiyetçi söylemi ve toplumsal cinsiyeti doğallaştıran dili eleştirel bir okumadan geçirirler.¹¹⁸ Feministler, Batı toplumunun fallus merkezci anlayışına yönelik başlattıkları sorgulamalarına öncelikle özne tartışmasıyla başlarlar. Aydınlanma felsefesinin ortaya koyduğu rasyonel özne tarihin yaratıcısı, iktidarın ve bilginin tek yetkin sahibi, söylemin kurucusu erkek öznedir:

¹¹⁶ Kate Nash, “The Feminist Production of Knowledge: Is Deconstruction a Practice for Women”, *Feminist Review* (47), Taylor & Francis, 1994, s. 71.

¹¹⁷ Bkz. *Oxford Companion to Women's Writing in the US: Deconstruction and Feminism* (Ed.: Cathy N. Davidson, Linda Wagner-Martin Elizabeth Ammons), Oxford University Press, 1995, s. 241.

¹¹⁸ Bkz., Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, (Çev.: Mukadder Erkan, Ali Utku), Babil Yayıncılık, Ankara 2006, ss. 31-44.

Tarih, sadece erkeği gerçek özne ilan etmiştir, böylece erkek egemen özne haline gelerek sabitlik kazanmıştır. Tarih, bir anlamda, birliği, homojenliği, kimliği değerli ve ayrıcalıklı kılmaktadır. Tüm bu ayrıcalıklı değerleri de (erkek) özneye yani İnsana (Man) atfederek, erkeği 'en iyi' konuma getirmiştir.¹¹⁹

Ayrıcalıklı değerlere sahip rasyonel erkek özne, sosyal yapı içinde kendisini şiddete dayalı bir dışlama politikası ile yapılandırır. Kendini tanımlayabilmek amacıyla yarattığı bir öteki olan kadın sayesinde otoritesini, üstünlüğünü kurar. Elinde tuttuğu iktidarın gücü, bu üstünlüğü daha da sağlamlaştırmasını sağlar. Öteki üzerinden kimliğini yapılandıran, kendini akıl ile tanımlayan, sosyal yapıya ve kültüre egemen olan erkek özne, Derrida'nın yapı söküm tekniği yardımıyla feminist oyunlarda artık sabit, evrensel bir özne değil; bunun yerine merkezleştirilmiş, heterojen bir özne hâline gelir. Bu oyunlarda cinsiyetler arasında üstünlüğe dayalı bir ilişki olmadığı fikri ortaya konulmakta ve kadın-erkek arasındaki biyolojik, fizyolojik, kültürel farklılıkların birbirlerine karşı bir üstünlük yaratmadığı aksine toplumsal yapıya bir çeşitlilik sunduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca erkekler tarafından onların standartlarına göre tanımlanmış olan kadın kavramı da feminizmin kadına yönelik özcü bakış açısıyla birlikte sorguya tâbî tutulmaktadır.

Yapı söküm tekniği, feminist oyun yazarlarının ataerkil düzenin kadının ikincilliğini meşrulaştırmak ve bunu toplumsal alana yansıtmak için ürettiği kadın imajlarını yerinden etmelerine ve erkekler tarafından kadına biçilmiş kimliğin kısıtlayıcılığını göstermek suretiyle kadın kavramını yeniden değerlendirmelerine yardım etmiştir. Yüzyıllardır yok sayılan kadınları ataerkil düzenin genellemelerinden kurtarmak amacıyla feminist oyun yazarları, erkekler tarafından yazılmış eserleri feminist bir bakış açısıyla tekrar ele alarak oyunlarında yapı söküm tekniğini uygulamışlardır. Bunun en güzel örneklerinden birisi Gems'in *Camille* oyunudur. Gems, Fransız yazar Alexander Dumas fils'in âşık olduğu kadını, Marie Duplessis'i ölümsüzleştirmek için yaptığı çalışmayı yeniden ele almış ve uygun gördüğü noktalarda topluma, özellikle de kadınlara vermek istediği mesajları iletmesi doğrultusunda birtakım değişiklikler yapma yoluna gitmiştir:

Gems oyununda yüz yılı aşkın bir süredir kayıp olan bu karakteri (Marquerite'i) birçok erkek hayranının yaptığı gösterişli, edebî, müzikal ve filmsel birtakım çalışmalar içine dâhil ederek, medenileştirmeye çalışır. Aunt

¹¹⁹ Duygu Aloğlu, *Post Yapısalcılık ve Feminizm Tartışmaları*(Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara 2010, s. 39. Ayıca Bkz., Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, University of California Press, Berkeley 1990, s. 33.

*Mary gibi bu oyunda da Gems'in yenileme noktası roller, ilişkiler ve sonlar üzerinedir.*¹²⁰

Gems *Camille*'de roller, ilişkiler ve son konusunda yaptığı değişikliklerle, Marguerite'e feminist tiyatrodan yeni bir hayat vermiş ve baskı altına alınmış pasif kadın imajını ters yüz etmiştir. Gems oyunun başkarakteri olarak, Dumas fils'in yaptığı gibi, Armand'ı kullanmak yerine Marguerite'i kullanmayı tercih etmiştir. Bu tercihiyle seyirciye olayları bir de kadın bakış açısından değerlendirme fırsatı sunmuştur. Marguerite'in erkek egemen hiyerarşik yapı içinde güçsüz kalmasına ve hayatta kalabilmek adına bedenini bir araç olarak kullanmak zorunda kalmasına değinerek bu durumun altında yatan ataerkil-kapitalist kurguyu gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Ataerkil toplumda bastırılan kadınların seslerini duyurmak niyetiyle hareket eden Gems, Dumas fils'in romanında vurguladığı günahkâr kadın imajını silmek ve kadına zulmeden ataerkil düzenin kapitalist sistemle ortaklığına dikkat çekmek amacıyla eklemeler, çıkarmalar yapar. Örneğin, Dumas fils'in romanında değindiğinin aksine Marguerite'i çocuklu bir kadın olarak temsil eder ve çocuğun babası olarak Armand'ın güç sahibi zengin babasını işaret eder. Gems, Marguerite ve Armand'ın babası arasında bu tür bir geçmiş yaratarak ve Dumas fils'in fahişe kadın imgesiyle aşağıladığı kadını ortaya koyarak ataerkil-kapitalist sistemin kadın sömürsünü göstermek ister: "Karakterlerin geçmişi daha kötü bir ataerkiye işaret eder ve Gems'in cinsel politikası ile birleşir. (...) Gems babanın fakir kadını fahişe yapan sistemi yaratan ve devam ettiren güç olduğunu açığa çıkarır."¹²¹ Gems'e göre, Armand'ın babası kadını zor duruma düşüren sınıf ayrımı ve cinsel baskının temsilcisi olarak ortaya çıkar. Çünkü Marguerite'in bedenini kullanarak yaşamını kazanmaya çalışması, Armand'ın babası ve onun gibi düşünenlerin onu bedene indirgemesinden kaynaklanmaktadır.

Gems'in oyunda yaptığı bir diğer önemli değişiklik, Marguerite'in ölümüne yüklediği anlamla bağlantılıdır. Gems, Dumas fils'in romanında yaptığı gibi, oyunu Marguerite'in ölümüyle sonlandırır; ancak bu ölüm Dumas fils'in hedeflediği gibi ahlaksız kadının ödemek zorunda olduğu bedeli göstermek suretiyle seyirci zihninde bir arınma yaşatmayı amaçlamaz. Aksine, "Gems, Dumas fils'in Marguerite'inin öldüğü

¹²⁰ Susan Carlson, "Revisionary Endings: Pam Gems's *Aunt Mary* and *Camille*", *Making Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre* (Ed.: Ann Arbor), The University of Michigan Press, 1989, s. 108.

¹²¹ Carlson, "Revisionary Endings: Pam Gems's *Aunt Mary* and *Camille*", s. 259.

melodramatik biçimi acımayı dinleyicinin asıl tepkisi yaptığını ve seyircinin Marguerite'in bir kadın ve ücretli bir çalışan olarak yaşadığı zorluklara bir tepki göstermesini hemen hemen imkânsızlaştırdığını fark et(miştir)."¹²² Bu yüzden Marguerite'in ölümüne yeni bir yorum getirerek seyirciyi Marguerite'i ölüme sürükleyen toplumsal, ekonomik nedenleri ve cinsel baskıyı sorgulamaya yöneltmek istemiştir.

Feminist oyunlarda yapı sökülme tekniği sayesinde kadının pasif, zayıf ve duygusal bir varlık olarak tanımlanmasının ataerkil düşüncenin bir tasarısı olduğu inancı yansıtılmaktadır. Kadınlığın erkekler tarafından belirlenmiş bir kültürün inşası olduğu fikri gösterilmekte ve yerinden etme, tersine çevirme teknikleriyle bu kültür inşası yapı sökülme uğratılmaya çalışılmaktadır. Feminist oyun yazarları, yapı sökülme tekniği sayesinde ben olabilmek için bir öteki yaratıp şiddete dayalı bir ilişki yoluyla kendini tanımlayan erkek bakış açısını tersine çevirirler. Oyunlarında erkek karşısında güçlü, özgür, mücadeleci, aktif kadın karakterler yaratarak kadın-erkek karşıtlığını tersine çevirirler ve geleneksel aile değerlerinin içini boşaltırlar.

Gems, *Loving Women*'da 20. yüzyılda büyük bir dinamizm kazanan feminizm hareketinin etkisiyle kimliklerini inşa etmiş modern iki kadın karaktere yer vererek kadın-erkek karşıtlığını ve geleneksel aile değerlerini sorunsallaştırır. Kişilik bakımından birbirlerinden farklı özellikler sergileyen Crystal ve Susannah, erkek yazarların kaleminden çıkmış kadın karakterlerden oldukça farklıdırlar. Politik arenada kadın özgürleşmesi için çalışan Susannah ve kendi parasını kazanan ve kazandığı paranın verdiği güvenle cinsel konular başta olmak üzere her konuda özgürce fikirlerini beyan eden Crystal, bu halleriyle geleneksel aile değerlerini ve kadın imgesini tahrip ederler.

Ekonomik bağımsızlığa sahip Crystal, Frank'la olan evliliğinde baskın olan taraf ve Frank de Crystal'ın isteği doğrultusunda hareket eden pasif taraftır. Crystal ve Frank bu halleriyle geleneksel kadın-erkek karşıtlığını alaşağı ederler. Evlilikleri de geleneksel erkek bakış açısına göre şekillenmiş, erkeğin üstünlüğünü meşrulaştıran bir evlilik olmaktan çıkar: "Crystal'ın sahip olduğu ekonomik güç gerçekte cinsiyetler arasındaki güç bağlantısını tersine çevirir ve Frank üzerindeki cinsel gücüyle birleşir, Crystal erkek neslinin eşleri üzerinde kurdukları hâkimiyeti işgal eder."¹²³ Crystal ve Frank çiftinin evliliğinde Crystal'ın, her konuda karar organı olması ve Frank'a karşı kazandığı

¹²² Carlson, "Revisionary Endings: Pam Gems's *Aunt Mary* and *Camille*", s. 108-109.

¹²³ Dimple Godiwala, *Queer Mythologies The Original Stageplays of Pam Gems*, s. 72.

hâkimiyet, 20. yüzyılda feminist hareketle birlikte kadın ve erkek arasında değişen güç dinamizmine işaret eder. Gems, bu türden bir ilişkiye yer vererek Batı felsefesinin vurguladığı erkeği akıllı, güçlü, aktif sıfatlarını yükleyerek özne statüsünde temsil eden ve kadına da duygusal, zayıf, pasif sıfatlarını yükleyerek nesne statüsünde konumlandıran geleneksel kadın-erkek ilişkisinin modern toplumda artık geçerliliğini sürdürmediğini gösterir. Çünkü Crystal, Frank ile olan evliliğinde, ataerkil bakış açısına göre bir kadının üzerine alması gereken kadınlık rolünün dışında hareket etmektedir. Frank üzerinde sağladığı kontrolle güçlü bir pozisyonda ortaya çıkmakta ve bu haliyle kadının pasif, zayıf bir nesne konumunda var oluşunu, temelde de kadın-erkek arasındaki ikili karşıtlığı yapı söküme uğratmaktadır.

Erkeklerin kadınları baskı altında tutmak amacıyla yarattıkları ve ataerkil geleneğin söylemlerini yansıtan çoğu mit, feminist oyun yazarları tarafından yapı söküme uğrattılır. Feminist oyun yazarları oyunlarında ataerkil düzenin topluma, özellikle de kadınlara her alanda gücünü sorgusuz kabul ettirmesi için dayanak oluşturan mitleri kadın bakış açısından tekrar ele alırlar. Bu mitlerde olumsuz imgelerle tanımlanan kadınların eril kültürün yanlı bakış açılarının ürünleri oldukları yansıtılır. Wertenbaker da kadının ataerkil düzen tarafından sesi kısılarak pasif bırakılmasına karşılık tepkisini *The Love of the Nightingale*'de, dili kesilen Philomele'ı ele alan miti feminist bir açıdan okuyarak ortaya koyar. Mitte yaptığı değişikliklerle ataerkil düzenin kadına yönelttiği şiddetin boyutlarını gözler önüne serer ve iki kız kardeşin feminist bir bilinçlenme kazanarak şiddet yoluyla kadın üzerinde egemenlik kuran erkeğe karşı güç kazanışlarını dile getirir.

Önemli bir yapı söküme stratejisi olan rolleri tersine çevirme, feminist tiyatrodaki kadın oyuncunun oynaması gereken rolün kadın kıyafetleri giyinmiş erkek oyuncu tarafından oynanması ve erkek oyuncunun oynaması gereken rolün erkek kıyafetleri giyinmiş kadın oyuncu tarafından oynanmasıyla karşımıza çıkar. Karşı cinsin giydiği kıyafeti giyerek sahnede performans sergileyen oyuncu bu yolla, kadına ve erkeğe verilmiş rollerin egemen ideolojinin isteği doğrultusunda şekillenmiş kıyafetler gibi olduğu fikrini ortaya koyar. Lesley Ferris, bu stratejinin feminist tiyatrodaki işlevini şöyle ifade eder: “(E)rkek rolü oynayan kadın “erkekliğin” öğrenilebileceğini, bunun sadece biyolojik açıdan erkek olarak

tanımlanan kişilere verilen doğal, dokunulamaz bir nitelik olmadığını gösterir.”¹²⁴ Ferris’e göre, feminist tiyatrodaki rolleri tersine çevirme stratejisi ataerkil ideolojinin cinsiyet politikalarını yansıtmak suretiyle cinsiyet rollerinin yapaylığını açığa çıkarmaktadır.

Churchill çokça gey ve lezbiyen karaktere yer verdiği *Cloud Nine* adlı oyununda rolleri tersine çevirme stratejisini kullanarak ataerkil-sömürgeci düzenin cinsiyet ve ırk politikalarını açığa vurur. Bunu oyunun ilk perdesinde, ataerkil düzenin temsilcisi olarak ortaya çıkan Clive’in kadın ya da erkek rollerinin gerektirdiği kalıp davranışlara göre hareket etmeye zorladığı eşi Betty, oğlu Edward, arkadaşı Harry ve ayrıca beyaz erkeğin değerlerini kucaklamaya zorladığı siyahi hizmetçisi Joshua adlı karakterlerin temsilinde ortaya koyar. Buna göre, “erkeğin ondan olmasını istediği şeyi olmayı isteyen”¹²⁵ Betty bir erkek oyuncu tarafından canlandırılır. Bir erkek gibi hareket etmeye zorlanan Edward ve homoseksüel Harry bir kadın oyuncu tarafından canlandırılır: “Bir kadını canlandıran erkek, bir erkeği canlandıran kadın ve siyahı canlandıran beyaz, hepsi de onlardan beklenen çeşitli davranışları sergileyerek, cinsiyet ve ırk ile ilgili söylemleri görünür ve açıkça istikrarsız kılmak suretiyle sorunsallaştırırlar.”¹²⁶ Rollerini tersine çevirme stratejisi kullanılarak temsil edilen ve baskıcı-ataerkil ideolojinin belirlediği cinsiyet politikasının ürünleri olarak karşımıza çıkan karakterler, kadın-erkek rollerinin yapaylığını gözler önüne sererler. Ayrıca “beyazın ondan olmasını istediği şeyi olmak isteyen”¹²⁷ ve beyaz bir erkek oyuncu tarafından canlandırılan Joshua yoluyla da beyaz kültürü benimsemeye çalışan siyah bireyin davranışlarının yapaylığı ortaya konulur.

Churchill, rolleri tersine çevirme stratejisine *Vinegar Tom* oyununun son sahnesinde de yer verir. Oyunda cadı avlarının yaygın olduğu dönemde yaşamış olan ve kadınlara karşı nefret duygularını kamçılayan Heinrich Kramer ve James Sprenger adlı iki Alman din adamı kadın oyuncular tarafından temsil edilirler. Bu temsil biçimi, geçmişten şimdiye uzanan kadınlara yönelik önyargıları ve onlara yüklenen yanlış imgeleri açığa çıkarmakta ve bunların “toplumun genel rahatsızlıklarının kadınlar üzerine yansıtılması”¹²⁸ olduğu inancını yansıtmaktadır. Khoraei ise Churchill’in bu temsil biçimiyle ataerki ve baskının

¹²⁴ Lesley Ferris, “Cross-dressing and Women’s Theatre”, *The Routledge Reader in Gender and Performance* (Ed.: Lizbeth Goodman, Jane de Gay), Routledge 1998, s. 165.

¹²⁵ Churchill, *Plays:1*, s. 245.

¹²⁶ Maria Isabel Seguro, “Deconstructing Victorian Family”, *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics* (Ed.: Marie-Luise Kohlke & Christian Gutleben), Rodopi, New York 2011, s. 161.

¹²⁷ Churchill, *Plays:1*, s. 245.

¹²⁸ Quigley, s. 31.

sadece erkek tekelinde olmadığını, kadınların da hemcinslerine üstünlük kurarak baskı uygulayabileceklerine dair bir mesaj ilettiğini ileri sürer:

*Kanaatimce, Churchill, kadınlara ayrıca cadı avcılarının rollerini oynatarak, ataerkinin ve baskının yalnızca erkek nüfuzunda olmadığını başarıyla altını çizmektedir. Başka bir deyişle, kadınlar da diğer kadınlar üzerinde ataerkiyi ve baskıyı uygulayabilirler. Aslında Vinegar Tom hem kadınların hem erkeklerin ataerkil unsurlar olarak rollerinin sonucu olarak kadının marjinal ve savunmasız konumunu göstermektedir. Temelde Churchill bir erkek olmanın ne anlama geldiği konusunda kabul edilir bütün algıyı yapı söküme uğratmaya çalışmaktadır. Bu da, bize toplumsal cinsiyetin gerçek bir kavram olmadığını, kültürel olarak yapılandırılmış bir kavram olduğunu göstererek toplumsal cinsiyet inşası kavramına götürür.*¹²⁹

Khoraie'ye göre, din adamlarının erkek kıyafetleri giyinmiş kadınlar tarafından canlandırılmaları, Churchill'in cinsiyet rollerinin egemen ideoloji tarafından topluma benimsetilmiş bir kurgu olduğu inancını yansıtmaktadır. Karakterlere birer kıyafet gibi giydirilmiş toplumsal cinsiyet rolleri, bu temsille alışıldık biçimden tuhaf bir biçime sokulmuş ve böylelikle seyircinin bu rollere eleştirel bir gözle bakması sağlanmaya çalışılmıştır.

Feminist tiyatrodaki sıklıkla kullanılan yapı söküm tekniği, feminist oyun yazarlarına toplumda genel geçer kabul edilen kadın imajlarını, geleneksel kadın rollerini ters yüz etmeleri ve erkek üretimi yazına meydan okumaları noktasında yeni olanaklar sunar. Bu teknik sayesinde feminist oyun yazarları ataerkil düzenin baskın söylemini ve bu söylemin hizmetine girmiş olan din, toplum, evlilik kurumunu sorunsallaştırırlar ve baskı altında tutulan kadınların ve toplum dışına itilmişlerin sorunlarını ve ataerkil düzende var olma mücadelelerini dile getirirler.

1.3. UYGULAMAYA DAYALI FEMİNİST STRATEJİLER

Feminist oyun yazarları, oyunlarını ortaya çıkarırlarken uygulamaya dayalı bir strateji olarak işbirlikçi bir yazım veya oluşturma/yapılandırma anlayışı benimsemişlerdir. Bu anlayış, oyun yazarını merkeze koyan hiyerarşik bir yapı yerine her bir üyenin fikirlerinin alındığı çoğulcu bir yapıyı ön plânda tutmuştur. Buna göre, oyunun üretim safhasında oyun yazarı da dâhil olmak üzere yönetmen, kostüm hazırlayıcısı, seyirci ve oyuncular önemli görevler üstlenmişlerdir. Bu durum birlik-beraberlik duygusunu ön plâna

¹²⁹ Khozaei Ravari, "Vinegar Tom: Women's Oppression through Patriarchal-Capitalist Dominations", s. 162.

çıkarmakla birlikte tiyatrodaki tek merkezliliğin diktasına karşı koyup çoğulcu bir perspektif oluşmasına yardımcı olmuştur.

1.3.1. Tiyatro Gruplarıyla Yapılan Kolektif Çalışmalar

20. yüzyıl İngilteresinde, özellikle 1960'lar sonrası kurulan kadın tiyatro grupları, farklı biçimlerde ataerkil düzenin baskılarına maruz kalmış ve bu düzene karşı mücadele veren kadınların bir araya geldikleri platformlar oluşturmuş ve bu platformlarda kadınların birbirleri ile paylaştığı deneyimler oyun yazarı ve tiyatro çalışanlarının ortak çalışmaları sonucunda feminist tiyatro metinlerine dönüştürülmüştür. Böylelikle yenilikçi ve deneysel yaklaşımlarla yeni oyunların ortaya çıkmaları sağlanmış, ayrıca kadınların seslerini daha yüksek duyurmalarına yardımcı olunmuştur.

Feminist tiyatrodaki yenilikçi ve deneysel uygulamalarıyla ön plâna çıkan Caryl Churchill de Joint Stock ve Monstrous Regiment gibi dönemin önemli kadın tiyatro grupları ile çalışma fırsatı bulmuş ve bu tiyatro gruplarının ona sağladığı imkânlarla çok sayıda başarılı oyun üretmiştir. Churchill'in *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), *Fen* (1983) ve *Cloud Nine* adlı oyunları Joint Stock tiyatro grubunun; *Vinegar Tom* oyunu Monstrous Regiment tiyatro grubunun ona sağladığı olanaklar sonucunda ortaya çıkmıştır. Churchill, verimsiz topraklarda yaşayan işçilerin, özellikle de kadın işçilerin yaşamlarını konu aldığı *Fen* adlı oyununu yazabilmek için Joint Stock tiyatro grubuyla birlikte insanların geçimlerini tarımla sağladıkları East Anglia bölgesindeki çorak topraklara gitmiş ve burada bu tiyatro grubunun üyeleri ile ortak bir araştırma sürecine girmiştir. Köylülerle birlikte yaşamış ve onların zorlu yaşam koşullarına şahitlik etmiştir. Churchill, Betsko ve Koenig'e verdiği röportajda Joint Stock tiyatro grubuyla yaptığı çalışmaları şöyle anlatır:

*Kalmak için köye gittik. Herkes her gün köyde gezecek, insanlarla konuşacak, notlar tutacak ya da bu konuşmaları unutmayacaktı. Gruptaki aktörler karşılaştıkları kişilerle aralarında geçen diyalogları doğaçlama yaparak karakterleri geliştirdiler. Aktör olmayan bizler de basitçe neler yaşandığını anlattık. Böylece elimde birçok not, alıntı ve farklı kişilerin söylediği farklı sözlerle baş başa kaldım. Ama tam bir konuşma yoktu elimde, oradan buradan sözler. Ve tek bir kişiye dayalı hiçbir karakter yaratmadım.*¹³⁰

¹³⁰ Betsko ve Koenig, *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, Beech Tree Books, New York 1987, s. 80

Fen, Joint Stock tiyatro grubuyla yaptığı *Cloud Nine* oyunu kadar ses getirmese de bu tiyatro grubuyla çalışmasının Churchill'e yeni ufuklar açtığı ve yenilikçi bir yazar olmasına katkılar sağladığı açıktır.

Churchill *Cloud Nine* adlı oyununu da atölye çalışmalarına büyük önem veren Joint Stock tiyatro grubuyla ortak çalışma yoluyla üç haftalık atölye çalışması ve altı hafta süren provalar sonucunda üretmiştir. Churchill oyunun yazım aşamasında yaptıkları atölye çalışmasını oyunun önsözünde şöyle dile getirir:

*Cloud Nine'in atölye çalışması cinsel politika üzerinedir. Bu, araştırmamızın çıkış noktasının kendimiz hakkında konuşmak, birbirinden farklı tutumlarımızı ve deneyimlerimizi paylaşmak olduğu anlamına geliyordu. Aynı zamanda oyunlarla ve doğaçlamalarla stereotipler ve rol değişimleri denedik, kitaplar okuduk ve başka insanlarla görüştük. Oyundaki durumlar ve karakterler atölye çalışmasında geliştirilmemiş olsa da, oyun büyük oranda bu malzemeden faydalandı ve ben de o olmadan aynı oyunu yazamazdım.*¹³¹

Churchill, Joint Stock tiyatro grubunun üyeleriyle yapılan atölye çalışmaları sayesinde cinsel politika konusunun işlenmesinde ve karakter oluşturmada farklı bir çizgide ilerlediklerini belirtmekte ve işbirlikçi yazım anlayışının önemine vurgu yapmaktadır.

Erkek egemen kültürün tiyatrodaki dayattığı hiyerarşik yapılanmayı reddeden kadın tiyatro grupları, feminist oyun yazarlarına oyun yazımı noktasında sağladıkları imkânlarla yenilikçi ve deneysel oyunlar üretmelerine katkılar sağlamıştır. Yazarı kutsayan anlayışı yerle bir eden işbirlikçi çalışma anlayışı sayesinde oyunun yazım aşamasında her bir üyenin fikirleri dikkate alınarak oyunlar üretilmiştir. Böylelikle oyunlar içerik ve biçim açısından zenginleşmiş, ayrıca grup bilinci ön plâna çıkartılmıştır.

¹³¹ Caryl Churchill, *Plays:1*, s. 245.

SONUÇ

Feminist hareket, 1980 ve 1990'larda İngiliz tiyatrosu alanında büyük bir ivme kazanmıştır. Çok sayıda kadın tiyatro grubunun kurulması Caryl Churchill, Pam Gems, Sarah Daniels, Shelagh Delaney, Timberlake Wertenbaker gibi önemli kadın oyun yazarlarının tiyatrodaki kendilerine yer bulmalarında etkili olmuştur. Bu dönemde feminist tiyatrodaki etkin olan kadın oyun yazarları kendilerine yeni konular seçerek ve farklı anlatım biçimleri kullanarak kadınlar için eserler üretmeye başlamışlardır. Yapılan bu tez çalışmasında, söz konusu dönemde feminist tiyatrodaki ön plana çıkan ve etkin söylemleriyle Kadın Özgürlük Hareketi'ne desteklerini sunan kadın oyun yazarlarından Pam Gems, Timberlake Wertenbaker ve Caryl Churchill'in oyunları incelenmiş, 20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunda kullanılan feminist stratejiler ortaya konulmuş, bu stratejiler içerik, biçim ve uygulama olmak üzere üç ana başlık altında incelenmiştir.

Feminist oyun yazarları, erkek egemen toplumsal yapı içinde kadınların cinsiyetlerinden dolayı baskı altında tutulmalarına karşı tepkilerini tiyatrodaki içerik, biçim ve uygulama bağlamlarında uyguladıkları birtakım stratejilerle ortaya koymaya çalışmışlardır. Kadınlara, onların sorunlarına ve deneyimlerine yer vermeyen erkek üretimi oyunlara karşılık kadınları ilgilendiren konuları merkeze koyan çok sayıda oyun üretmişlerdir. Tecavüz, cinsel istismar, kürtaj, pornografi, ev içi şiddet, kadın-erkek ilişkisi, kadın-güç ilişkisi, annelik, cadı avları, evlilik, sosyal hak arayışları, erkek egemen teknoloji gibi seçtikleri konular arasındadır.

Oyunlarda dile getirilen konular kadınları ilgilendiren konular olduğundan doğal olarak ana karakterler de kadınlardan oluşmuştur. Bu kadınlar ataerkil düzenin yaşam biçimlerinden dolayı dışlayıp güçsüz bıraktığı kadınlar; ataerkil değerleri benimseyip düzen ile bütünleşmiş kadınlar; düzenin kurallarını reddederek ona karşı güç elde etmiş kadınlar ve 20. yüzyıl feminist hareketin etkisiyle kimliklerini inşa etmiş kadınlardır. Oyunlarda yer verdikleri erkek karakterler ise genellikle kadınlara şiddet uygulayan, onları kontrol altında tutmaya çalışan ve onların toplumsal alanda değersiz birer varlık olduğunu vurgulayan karakterlerdir. Ayrıca cinsel tercihlerinden dolayı toplum dışı ilân edilmiş olanların da bu oyunlarda sesleri duyurulmuştur.

Feminist oyun yazarları oyunlarında ataerkil düzenin, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda kadınları maruz bıraktığı baskıları dile getirirken kadınlara kız kardeşlik

bağını dikkate alarak bu baskılara karşı hareket etmeleri gerektiğini göstermeye çalışmışlardır. Çünkü bu yazarlar, kadınların aralarında oluşturacakları dayanışma sayesinde ataerkil düzenin sömürüsüne karşı direnç gösterip toplumsal değişim sağlayacaklarının farkındadırlar. Toplumsal değişim konusunda kadınları aktif roller üstlenmeye teşvik etmek için de oyunlarında kadınlar arasında kız kardeşlik bağının varlığında veya yokluğunda neler olabileceğini gösterme yoluna gitmişlerdir.

Feminist oyun yazarları, oyunlarında kadınların seslerini duyurmak için ayrıca biçime dayalı birtakım stratejiler de geliştirmişlerdir. Buna göre, erkek yazın anlayışına meydan okuyarak kadına özgü anlatım biçimleri kullanmaya veya mevcut anlatım biçimlerini politik söylemlerine göre düzenleyip bu şekilde ataerkil toplumda kadın sorunlarını dile getirmeye çalışmışlardır. Örneğin, ataerkil düzene karşı politik bir karşı duruş sergilemek maksadıyla epik tiyatro kuramının öncüsü Brecht'in geliştirdiği tarihselleştirme, yabancılaştırma etkisi ve gestus gibi tekniklerden sıkça faydalanmışlardır.

Feminist oyun yazarlarının benimsedikleri biçime dayalı bir diğer strateji ise giriş, gelişme ve sonuç modelini izleyen çizgisel anlatı yapısını terk edip yerine döngüsel bir anlatı yapısını takip etmeleridir. Buna göre, oyun yazarları kadın doğasını açığa çıkaran parçalı, kesik ve sembolik bir anlatımı tercih ederler. Ana düşünceyi bölümlere ayrılmış yapılara yer vererek farklı bakış açılarından defalarca anlatırlar. Bu yapı, sadece oyun sonunu değil bir bütün halinde oyunu önemli kılar. Ayrıca bu oyun yazarları oyunlarını açık uçlu sonlarla bitirirler. Bu sonlar kadınlar için birtakım feminist mesajlar içerir; kadınlara kendi aralarında oluşturacakları dayanışma ile toplumsal yapıya karşı gelmelerini ve onu değiştirmek için birlik içinde mücadele etmelerini öğütler.

Yapı söküm, feminist oyun yazarlarının sıklıkla faydalandıkları biçime dayalı stratejilerden biridir. Bu strateji sayesinde feminist oyun yazarları, erkek yazarlar tarafından üretilmiş ve kadını dışlayan çalışmaları kadın bakış açısından yeniden ele alırlar. Erkek üretimi oyunlarda güçsüz, kırılgan, pasif gibi sıfatlar yüklenerek geleneksel anne ve eş rolleriyle temsil edilen kadınların yerini güçlü, aktif, mücadeleci, kendi çabalarıyla bir yerlere gelmiş kadınlar alır. Erkek yazarların eserlerinde karşımıza çıkan geleneksel kadın tiplerini ve bu eserlerde vurgulanan Batı felsefesinin takip ettiği ikili karşıtlıkları alaşağı ederler. Bu yazarlara göre, ikili karşıtlıkları düşüncenin merkezine koyan Batı felsefesi, erkek ve kadın arasındaki ilişkiyi de bu anlayış çerçevesinde değerlendirmekte ve

böylelikle erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğünü meşrulaştırmaktadır. Bir yapı söküm stratejisi olarak tersine çevirme, ataerkil düzen tarafından belirlenmiş cinsiyet inşasını sekteye uğratmak ve ataerkil yapılanmanın gerçek yüzünü deşifre etmek için feminist oyunlarda sıklıkla kullanılır.

Monstrous Regiment ve Joint Stock gibi önemli kadın tiyatro gruplarının sağladığı uygun çalışma ve araştırma ortamları, feminist oyun yazarlarına oyunlarının üretim aşamasında uygulamaya dayalı birtakım deneysel ve yenilikçi stratejiler geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Oyunlar, yazarı merkeze yerleştiren geleneksel anlayışın aksine her bir üyenin aktif olduğu işbirlikçi bir anlayış çerçevesinde üretilmiştir. Grup bilincini ön plâna çıkaran bu çalışma ortamı pek çok yenilikçi oyunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Örneğin, Churchill'in Joint Stock tiyatro grubuyla ortak çalışmasının sonucu ürettiği *Cloud Nine* oyunu rolleri tersine çevirme gibi pek çok yenilikçi stratejiyle donatılmış ve epeyce ses getirmiştir.

Sonuç olarak, 20. yüzyıl İngiliz feminist tiyatrosunda sıklıkla kullanılan içeriğe, biçime ve uygulamaya dayalı feminist stratejiler, geçmiş dönemlerden başlayıp modern zamanlara kadar etkisini sürdürmüş olan kadın-erkek ayrımının tarihsel zeminini göstermek ve kadınların ezilmişliğine karşı çözümler üretmek niyetiyle geliştirilmiştir. Bu stratejilerle ataerkil toplumda varlık mücadelesi veren kadınların sorunları ve katlanmak zorunda bırakıldıkları ataerkil baskılar ortaya konulmuştur. Erkekler tarafından yazılan tarih ve mitler sorunsallaştırılmış, kadına ve erkeğe dayatılan cinsiyet rolleri ters yüz edilmiş, tiyatrodaki gerçekçilik yanılsamasının toplumsal olarak izlenen cinsel politikalar gibi baskın ideolojileri doğallaştırmaya hizmet ettiğinin altı çizilmiştir. Böylece İngiltere'de tiyatro feminist akımının getirdiği toplumsal değişim ülküsünü konu, biçim ve uygulamalarında büyük ölçekli değişimler yaparak ifade etmiştir.

KAYNAKÇA

- Adishesiah, Sian, “Utopian Space in Caryl Churchill’s History Plays: *Light Shining in Buckinghamshire* and *Vinegar Tom*”, *Utopian Studies*, 16 (1), 2005.
- Akçamete, Aycan, *Women’s Status in Three Decades: Shelagh Delaney’s A Taste of Honey, Ann Jellicoe’s The Knack, and Pam Gems’ Dusa, Fish, Stas and Vi* (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.
- Aloğlu, Duygu, *Post Yapısalcılık ve Feminizm Tartışmaları* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara 2010.
- Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London 1995.
- , *Caryl Churchill: Writers and Their Work*, Estover, Plymouth: Northcole 2001.
- , “Pam Gems: Body Politics and Biography”, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Ed.: Elaine Aston & Janelle Reinelt), Cambridge University Press, London 2000.
- , “The Geographies of Oppression-the Cross-border Politics of (M)othering: *The Break of Day* and *A Yearning*.” *Theatre Research International*, 24, ss. 247-253, 1999.
- , & Janelle Reinelt, *The Cambridge Companion to Modern British Playwrights*, Cambridge University, London 2000.
- Basourakos, John “Witches, Matriarchs, and Whores: Casting Intrasexual and Intrasexual Oppression in Caryl Churchill’s *Vinegar Tom*”, *The Explicator*, 70(4), ss. 279-282, 2012.
- Betsko, Kathleen & Koenig, Rachel, *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, Beech Tree Books, New York 1987.
- Bertolt, Brecht, *Epik Tiyatro*, (Çev.: Kamuran Şipal), Can Matbaacılık, İstanbul 2011.
- , *Sanat Üzerine Yazılar*, (Çev.: Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul 1997.

- , *Tiyatro İçin Küçük Organon*, (Çev.: Ahmet Cemal), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2005.
- Bozer, Deniz “In Search of a Voice of Her Own: Timberlake Wertenbaker’s *The Grace of Mary Traverse*”, *International Journal of Humanities and Social Science*, 1(3), March 2011.
- Carlson, Susan, “Language and Identity in Timberlake Wertenbaker’s Plays”, *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Ed.: Elaine Aston & Janelle Reinelt), Cambridge University Press, London 2000.
- , “Revisionary Endings: Pam Gems’s *Aunt Mary* and *Camille*”, *Making Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women’s Theatre* (Ed.: Ann Arbor), The University of Michigan Press, 1989.
- Churchill, Caryl, *Plays:1*, Methuen, London 1996.
- , *Plays:2*, Methuen, London 1996.
- Dahl, Mary Karen, “Constructing the Subject: Timberlake Wertenbaker’s *The Grace of Mary Traverse*”, *Journal of Dramatic Theory of Criticism*, Spring 1993.
- Daly, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston 1990.
- Diamond, Elin, “Brechtien Kuram/Feminist Kuram Jestik Bir Feminist Eleştiriye Doğru”, (Çev.: Aysel Yıldırım), *Mimesis*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.
- , “Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism”, *Drama Review: Journal of Performance Studies*, 32(1), ss. 82-95. Spring 1988.
- , “Recasting The Romanticism of Identity: Narrative Inventions in Churchill, Benmussa, Duras”, *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre* (Ed.: Sue Ellen Case), The John Hopkins University Press, London, 1990.
- , *Unmaking Mimesis*, Routledge, London 1997.
- Eagleton, Mary, *Working with Feminist Criticism*, Blackwell Publishers, Wiley 1996.

- Ferris, Lesley, "Cross-dressing and Women's Theatre", *The Routledge Reader in Gender and Performance* (Ed.: Lizbeth Goodman, Jane de Gay), Routledge 1998.
- Firdaus, Soina, "The Reflection of Modern Women in Caryl Churchill 'Top Girls' and Anita Nair's 'Ladies Coupe'", *The Dialogue*, VI (1).
- Flax, Jane, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, University of California Press, Berkeley 1990.
- Freeman, Miriam L., "Beyond Women's Issues: Feminism and Social Work", *Affilia*, 5(2), 1990.
- Gems, Pam, *Dusa, Fish, Stas and Vi*, Mudeford Plays, 1977.
- , *Camille*, Penguin Books, Harmondsworth 1985.
- Godiwala, Dimple, *Queer Mythologies The Original Stageplays of Pam Gems*, Intellect Books, Bristol 2006.
- Goodman, Lizbeth & Gay, Jane de, *Feminist Stages Interviews with Women in Contemporary British Theatre*, Routledge, The Netherlands 1996.
- Gömceli, Nurcan, "Timberlake Wertenbaker's 'Radical Feminist' Reinterpretation of a Greek Myth: *The Love of the Nightingale*", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* Band, 34, 2009.
- Gül, Sinan, "Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: 'Zirvedeki Kızlar'", *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 4, 2010.
- hooks, bell, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Pluto Press, London 2000.
- Jernigan, Daniel K., *Drama and the Postmodern*, Cambria Press, Amherst 2008.
- Joodaki, Abdol Hossein, "An Exploration of the Gendered Stylization of the Body in Caryl Churchill *Cloud Nine*", *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 2:6, ss. 98-103, University of Lorestan, Iran 2013.

- Keyssar, Helene, *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, The Macmillan Press, London 1984.
- Khozaei Ravari, Zahra, *Gender Politics and Deconstruction of Patriarchy in Caryl Churchill's Selected Plays*, University of Malaysia.
- , "Impressive Female Figures in Three Selected Plays of Caryl Churchill", *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2(1), 2011.
- , "Vinegar Tom: Women's Oppression through Patriarchal-Capitalist Dominations", *Review of European Studies*, 2(2), 2010.
- Klein, Hildegard, "Violence, Silence and The Power of Language in Edward Bond's *The Women*, and Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale: Transformation of Greek Myths for Our Times*, *Gender Studies* (Ed. Reghina Dascall), University of Malaga, 2(2), 2003.
- Komporály, Jozefina, *Configurations of Mothering in Post-war British Women's Playwriting* (Yüksek Lisans Tezi), Warwick University, Warwick 2001.
- , "Maternal Longing as Addiction: Feminism Revisited in Timberlake Wertenbaker's *The Break of Day*", *Journal of Gender Studies*, 13(2), 2004.
- Laughlin, Karen, "Brechtien Kuram ve Amerikan Feminist Tiyatrosu", (Çev.: Çağıl İvak), *Mimesis*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006.
- Nash, Kate, "The Feminist Production of Knowledge: Is Deconstruction a Practice for Women", *Feminist Review* (47), Taylor & Francis, 1994.
- Neblett, Robert L., "Nobody Sings About it: In Defense of the Songs in Caryl Churchill's *Vinegar Tom*", *New England Theatre Journal*, 14, 2003.
- Davidson, Cathy N. - Wagner, Linda – Ammons, Martin Elizabeth, (Ed.), *Oxford Companion to Women's Writing in the US: Deconstruction and Feminism*, Oxford University Press, 1995.
- Papadelos, Pam, *Derridean Deconstruction and Feminism: Exploring Aporias in Feminist Theory and Practice*, University of Adelaide, School of Social Science, 2006.

- Parkan, Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1983.
- Peacock, D. Keith, *Thatcher's Theatre-British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Press, Westport 1999.
- Quigley, Austin E., "Stereotype and Prototype: Character in the Plays of Caryl Churchill", *Feminine Focus, The New Women Playwrights*, (Ed.: Enoch Brater), Oxford University Press, New York 1989.
- Redonda, Maria Susana, *Female Spectator as Subject in Contemporary British Drama* (Doktora Tezi), University of Toronto, New York 1996.
- Reinelt, Janelle G., *After Brecht: British Epic Theater*, The University of Michigan Press, Michigan 1994.
- Rowe, Danelle, *Power and Oppression: A Study of Materialism and Gender in Selected Drama of Caryl Churchill* (Yüksek Lisans Tezi), University of South Africa, 2003.
- Seguro, Maria Isabel, "Deconstructing Victorian Family", *Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics* (Ed.: Marie-Luise Kohlke & Christian Gutleben), Rodopi, New York 2011.
- Shih, Yi-chin, *History and Gender in Timberlake Wertenbaker's Plays* (Doktora Tezi), National Chengchi University, Department of English, June 2010.
- Sim, Stuart, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, (Çev.: Mukadder Erkan, Ali Utku), Babil Yayıncılık, Ankara 2006.
- Smith, Iris, "Brecht and the Mothers of Epic Theater", *Theatre Journal*, The John Hopkins University Press, 43(4), December 1991.
- Stephenson, Heidi & Langridge, Natasha, *Rage and Reason, Women Playwrights on Playwriting*, Macmillan Press, London 1984.
- Takkaç, Mehmet, "Female Survival in the Contemporary Society Without Causing Feminist Polemic as Reflected in Pam Gems' *Piaf*, *Camille*, and *Loving Women*", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 2006.

- Turner, Rachael Lucy, *Myth, Biography and the Female Role in the Plays of Pam Gems*, University of Warwick, Fine Arts Department, England 2000.
- Varney, D., "Gestus, Affect and the Post-semiotic in Contemporary Theatre", *International Journal of the Arts in Society*, 1(3), 2007.
- Vasile, Georgiana, "The Female Voices in Caryl Churchill's *Top Girls* (1982): Sisters or Foes", *Anagnorisis*, 1, 2010.
- Wagner, Jennifer A., "Formal Parody and the Metamorphosis of the Audience in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*", *Papers on Language and Literature*, 31(3), ss. 227-254, 1995.
- Wandor, Michelene, *Carry on, Understudies*, Theatre & Sexual Politics, Routledge, London 2007.
- Wertenbaker, Timberlake, *Plays:1*, Faber and Faber, London 1996.
- , *Plays:2*, Faber and Faber, London 2002.
- Willett, John, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics*, Methuen, London 1992.
- Winston, Joe, "Recasting the Phaedra Syndrome: Myth and Morality in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*", *Modern Drama*, 38(4), University of Toronto Press, ss. 510-519, 1995.
- Worthen, William B., *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*, University of California Press, California 1995.

İNTERNET KAYNAKLARI

- The Complete Review. Rew. *Of The Break of Day*, by Timberlake Wertenbaker, 2003. 14 February 2006, <http://www.complete-review.com/reviews/dramauk/wertent2.htm>.
- Djundjung, Jenny M., *Feminist Perspective of Cross-Gender Power Relation in Caryl Churchill's Top Girls*, Petra Christian University, <http://puslit.petra.ac.id/journals/letters>.

EKLER

EK 1.

GİRİŞ

1. Aycan Akçamete: “(...) even though she accepts that Women’s Liberation Movement and Feminism, as well as fringe theatre, opened a new world to her; Gems refuses to be labelled as a feminist writer”.

2. Jozefina Komporály: Açıklama.

BİRİNCİ BÖLÜM

3. Mehmet Takkaç: “In the play, Gems seems to believe in the use of convincing people of the necessity to attain some goals through dialogue. She knows that the struggle of women in the contemporary society would be fruitless if it weren’t for their collaboration with men.”

4. Michelene Wandor: “(...) so far the clearest expression of faith in women’s basic resilience.”

5. Elaine Aston: “Marguerite’s tubercular body, infected by the social and material concerns of poverty and class, is re-injected by the patriarchal disease of the tragic, romantic love-object.”

6. A. Deniz Bozer: Açıklama.

7. Susan Carlson: “Mary is lured out of this facile world of manners by her Faustian desire for knowledge and experience, and, through a series of crude encounters, learns that her womanhood is not a refined essence but a construction of cultural and political forces”.

8. Soina Firdaus: “The presence of the historical personas in the contemporary setting creates a fairy tale like atmosphere. Alluring affect of Act-I, Scene-I magnetizes the audience’s focus. The suffering of those fictional characters enables the audience to identify themselves with their agonies which prepare them to analyze the cause and effect relationships of the later scenes of the play during the multiple episodes of interviews. These personas tell their lives’ stories in an amorphous manner causing inexplicability since nobody pays attention to anybody’s story in particular. But, it does establishes a point when Marlene says, ‘Oh God, why are we all so miserable?’ This statement qualifies the

fact that women always suffer no matter what century or country they belong to. This is the principal theme in Churchill's play."

9. Elaine Aston: "Each of the three women represents a complex corporeal site of 'damaged' resistance; the bodies of the divorced mother, the prostitute and the anorexic are all bodies violated by the man-made world, but their unorthodoxy signals the will to resist and to survive-if only just."

10. Jozefína Komporály: "(...) the fashion in which Wertenbaker engages with her protagonists' past, present and future indicates a tendency to survey the transformations in women's lives from the seventies to the mid-nineties".

11. Timberlake Wertenbaker: "I wanted to write an absolutely contemporary play about everybody's situation; the end of the century, in a way. I was trying to get at something that was very immediate. I didn't have a conclusion or a simple line for others to see, I was just exploring as I was writing: you know, the fatigue at the end of the century, the breakdown of a lot of ideals, particularly for women, and this notion of the future and what the future is, what sort of future we are providing for others."

12. *The Break of Day*:

TESS: "I was horrible to Marisa because I was envious, she has what I want."

13. John Basourakos: "to explore the insidious power of alien images that are not only forced upon women but at times embraced by them".

14. *Vinegar Tom*:

SUSAN: "I didn't know I was so wicked. I didn't know I had that mark on me."

15. William B. Worthen: "The play implies that gender is both a biological and ideological effect, by framing a continuity between the farcical hypocrisy of its light-opera Victorians and the more subtle deceptions of contemporary sexual designs."

16. Jill Schlik: Açıklama.

17. bell hooks: "Women are the group most victimized by sexist oppression. As with other forms of group oppression, sexism is perpetuated by institutional and social structures, by the individuals who dominate, exploits or oppress; and by the victims themselves who are socialized to behave in ways that make them act in complicity with the status quo. Male

supremacist ideology encourages women to behave we are valueless and obtain value only by relating to or bonding with men. We are taught that our relationships with one another diminish rather than enrich our experience. We are taught that women are “natural” enemies, that solidarity will never exist between us because we cannot, should not, and do not bond with one another. (...) We must learn to live and work in solidarity. We must learn the true meaning and value of sisterhood.”

18. Pam Gems: “friendliness”.

19. *Dusa, Fish, Stas and Vi:*

“**FISH:** Only I get the notion that you’re keeping an eye on me. It’s unnerving. (...) That’s all right. It’s just when I think you’re trying to (...) look after me. It makes me feel that you’re trying to climb my face.”

20. *The Love of the Nightingale:*

“**PROCNE:** I can not talk to my husband. I have nothing to say to my son.”

21. *The Grace of Mary Traverse:*

“**MARY:** I couldn’t stop looking. (Pause) It’s not like the books.”

22. *The Love of the Nightingale:*

“**MRS. TEMPTWELL:** She won’t mind. Virtue, like ancestors, is a luxury of the rich.

23. *The Grace of Mary Traverse:*

“**MARY:** Beauty. Seen, unseen. I want to touch the light on the river. But we can’t even see the light. Perhaps one day we’ll understand it.

GILES: Are you trying to understand everything?

SOPHIE: When you told me the world was made up of little particles, Mary, I cried for days.

GILES: I was unhappy when I found out how old the world was.

MARY: I love your wrinkles, Father.

GILES: Are there not things it is better not to know? Others it is best to forget?

SOPHIE: No, we must not forget.

MARY: And now the light lifts itself, streaks the chimney. Gone.

GILES: Where's little Mary? I will take her in. Mrs. Temptwell comes on.

MRS TEMPTWELL: This is my father land. Try to throw me off.

GILES: No. That much I have learned. Other things too... but I'm old. Speak to them.

MARY: I'm certain that when we understand it. All it'll be simpler, not more confusing. One day we'll know how to be love this world.

MRS. TEMPTWELL: Will you know how to make it just?

GILES: Mary.

MARY: There she is.

Blackout."

24. Georgiana Vasile: "On the surface the women seem to be disconnected and engaged in parallel narratives, but in fact each of them is rightfully claiming her own place within the place."

25. *Top Girls:*

"**MARLENE:** Magnificent all of you. (...) I want to drink toast to you all.

ISABELLA: To your self surely, / we're here to celebrate your success. (...)

ISABELLA: To Marlene.

MARLENE: All of us.

JOAN: Marlene.

NIJO: Marlene.

GRET: Marlene."

26. Georgiana Vasile: "(...) Marlene's claim to an imagined 'sisterhood' is merely an indication that her feminism fails to encompass her less fortune fellow sisters, who do not make it to the top".

27. *Vinegar Tom:*

"**ELLEN:** Your best chance of being left alone is marry a rich man, because it's part of his honour to have a wife who does nothing. He has a big house and rose garden and trout

stream, he just needs a fine lady to make it complete and you can be that. You can sing and sit on the lawn and change your dresses and order the dinner.”

28. Miriam L. Freeman: “The combined emphasis of feminism on thought and action is fundamental to social change and in this way is quite consistent with a basic social work goal of social change to improve societal conditions.”

29. Pam Gems: “Theatre should change things. There is a common but specious belief that art changes nothing. Of course art changes things: society, people, art itself (...)”

30. Stephonson ve Langridge: Açıklama.

31. Timberlake Wertenbaker: “I was getting with a lot of idealism that when women have power the whole world will change. If only. It might change if they have a great deal of self knowledge at the same time.”

32. Pam Gems: “I would regard Piaf as a survivor. Camille, no, but then what I did to that material was to make it a threnody to love. They wanted to give love to each other, not sell it to each other, and society wouldn’t allow that. So they were both victims.

33. Elaine Aston: “‘a woman who makes trouble’ because she refuses to modify her behaviour to an acceptable feminine form”.

34. Rachael Lucy Turner: “prostitution is a product of class oppression”.

35. *Camille:*

“**MARGUERITE:** You think because I am a woman you can come here and bully and threaten? You think I am nothing? Something to be pulled out of the way like a piece of wood on the road? We don’t need you. You pollute the air you breathe, the ground you walk on. You have no control, no influence over us.”

36. Zahra Khozaei Ravari: “women’s vain struggle against oppressive patriarchal agents”.

37. Sian Adiseshiah: “(...) endeavors to articulate herself as a subject, as opposed to an object of desire”.

38. *Vinegar Tom:*

ALICE: “I don’t like a man too smooth”

39. *Vinegar Tom:*

ALICE: “I seemed a fair size like other men’s.”

40. *Vinegar Tom:*

“**ALICE:** I am not a witch. But I wish I was. If I could live I’d be a witch now after what they’ve done. I’d make wax men and melt them on a slow fire. I’d kill their animals and

blast their crops and make such storms, I'd wreck their ships all over the world. (...) Oh if I could meet with the devil now I'd give him anything if he'd give me power. There's no way for us except by the devil."

41. Mary Karen Dahl: "(...) Giles effectively constructs Mary as a subject who will perform as society dictates".

42. Timberlake Wertenbaker: "I wanted to a woman on a quest, a woman who was active."

43. Zahra Khozaei Ravari: "The relationship between the two, thus, can be also viewed as a husband wife relationship, with Marlene dependent on Joyce to take care of the domestic sphere and raising her child."

44. Nurcan Gömceli: Açıklama.

45. *The Love of the Nightingale:*

"**PROCNE:** I obeyed all rules: the rule of parents, the rule of marriage, the rules of my loneliness, you."

46. *The Love of the Nightingale:*

"**PROCNE:** your future".

47. Yi-chin Shih: Açıklama.

48. Timberlake Wertenbaker: "I did feel strongly that if you can't speak, if you don't have the language, the only way you can express yourself is violently and I think we have evidence of it all around. If you can speak, you can at least make your claims, hope to be listened to, make more claims, listen to the other side."

49. Hildegard Klein: "a necessary instrument to accuse and to confront the oppressor".

50. *The Love of the Nightingale:*

"**PHILOMELE:** It was your act. It was you. I caused nothing."

51. Mehmet Takkaç: "Her characters can be defined as the representatives of modern women who emerged literally around the world in the first half of the twentieth century and in time the concept has become a global phenomenon".

52. Dimple Godiwala: "These two women dis-play together the central gestus of post-liberation "woman": as two separate beings they serve to re-present the needs and desires of the male".

53. Dimple Godiwala: "the sexual freedom she needs".

54. Jozefína Komporály: "a backlash manifesto against feminism".

55. Jozefína Komporály: “(...) all of whom display character traits of nineties women: they govern their lives independently, despite living in partnerships, and aim at a genuine symbiosis between career and private life”.

56. *Cloud Nine*:

“(Edward misses the ball.)

CLIVE: Butterfingers.

EDWARD: I’m not.

HARRY: I did. I did.

CLIVE: Keep your eye on the ball.

EDWARD: You can’t throw.

CLIVE: Don’t be a baby.

EDWARD: I’m not, throw a hard one, throw a hard one-

CLIVE: Butterfingers. What will uncle Harry think of you?

EDWARD: It’s your fault. You can’t throw. I hate you. (He throws the ball wildly in the direction of JOSHUA.)

CLIVE: Now you’ve lost the ball. He’s lost the ball.

EDWARD: It’s Joshua’s fault. Joshua’s butterfingers. I don’t think I want to play any more Joshua, find the ball will you?

CLIVE: You’re so silly and you can’t catch. You’ll be no good at cricket.

MAUD: Why don’t we play hide and seek?

EDWARD: Because it’s a baby’s game.

BETTY: You’re hurt Edward’s feelings.

CLIVE: A boy has no business having feelings.”

57. *Cloud Nine*:

“**CLIVE:** The friendship between us (...) is not something that could be spoiled by the weaker sex. Friendship between men is (...) the noblest form of relationship.”

58. Bertolt Brecht: “the theatre of new age”.

59. Janelle G. Reinelt: “a force of cultural resistance to Thatcherism”.

60. Bertolt Brecht: “Historical incidents are unique, transitory incidents associated with particular periods. The conduct of the persons involved in them is not fixed and “universally human”; it includes elements that have been or may be overtaken by the course of history and is subject to criticism from the immediately following period’s point of view.”

61. Karen Laughlin: Türkçe alıntıdır.

62. Mutlu Parkan: Türkçe alıntıdır.

63. Caryl Churchill: “The play takes place in and around a small village over a period of a few weeks in the seventeenth century. The songs take place in the present.”

64. Helene Keyssar: “emphasize the continuity between present and past”.

65. Robert L. Neblett: “(...) the scenes of the play are intended to be representation of history and historicity, while the songs are meant to be a more evocative, metatheatrical device that allows for a sense of critical distance and commentary”.

66. Michelene Wandor: Açıklama.

67. *Vinegar Tom:*

“EVIL WOMEN:

If you like sex sinful, what you want is us.

You can be sucked off by a succubus.

(...)

Do you ever get afraid

You don’t do it right?

Does your lady demand it

Three times a night?

If we don’t say you’re big

Do you start to shrink?

(...)

Evil women

Is that what you want?

Is that what you want to see?

On the movie screen

Of your own wet dream

Evil women.”

68. Caryl Churchill: Açıklama.

69. Bertolt Brecht: Türkçe alıntıdır.

70. Elin Diamond: Açıklama.

71. *Cloud Nine*:

“**CLIVE**: This is my family. Though far from home

We serve the Queen wherever we may roam

I am a father to the natives here, and father to my family so dear.

(He presents BETTY. She is played by a man.)

My wife is all I dreamt a wife should be,

And everything she is she owes to me.

BETTY: I live for Clive. The whole aim of my life

Is to be what he looks for in a wife.

I am a man’s creation as you see,

And what men want is what I want to be.”

72. Elin Diamond: Açıklama.

73. Elin Diamond: “Gender critique refers to the words, gestures, appearances, and behaviour that dominant culture understands as indices of feminine or masculine identity. When spectators ‘see’ gender they are seeing (and reproducing) the cultural signs of gender, and by implication, the gender ideology of culture. Gender in fact provides a

perfect illustration of ideology at work, since ‘feminine’ or ‘masculine’ behaviour usually appears to be a ‘natural’-and thus fixed and alterable-extension of biological sex.”

74. Austin E. Quigley: “In both cases the clash between performer and character reminds us what is being gained and what is being lost when proffered images are accepted and embraced. But more important is the recognition that adopted roles in general do not necessarily fit the natural character, they have to be acquired.”

75. Abdol Hossein Joodaki: Açıklama.

76. Zahra Khozaei Ravari: Açıklama.

77. Iris Smith: “to reveal the real meaning of the sign”.

78. Iris Smith: “Feminist critics have spotted the potential of Brechtian gestus to undermine stereotypical representations of women. By means of Gestus, epic theatre draws the spectator away from the well-made play, with its closed forms and consumer ideologies, breaking the play’s conventions open to view and leaving them open at the play’s conclusion. Gestus attempts to energize the spectator to continue the text outside the theatre.”

79. Elin Diamond: Açıklama.

80. D. Varney: “reveals hidden or naturalised social relations and hierarchical relationships”.

81. Janelle Reinelt: Açıklama.

82. Danelle Rowe: Açıklama.

83. Danelle Rowe: Açıklama.

84. ***Vinegar Tom:***

“**MARGERY:** Come butter come, come butter come.”

85. Bertolt Brecht: Türkçe alıntıdır.

86. Maria Susana Redonda: Açıklama.

87. Jozefina Komporály: “The survival of Dusa, Stas and Vi can be interpreted to be forming an optimistic for women, in that they are now empowered, and in control of their

own lives. However, the suicide of Fish stemming from the modern woman's dilemma haunts the play, and signifies Gems' pessimistic approach towards women's prospect."

88. *Dusa, Fish, Stas and Vi:*

"FISH: I wanted to much to sit under a tree with my children and there doesn't seem to be a place for that anymore and I feel cheated. I have been seething with it for more than two years but now I'm so tired and it's not important any more. I don't feel fertile any more. (...) My loves, what are we to do? We won't do as they want any more, and they hate it. What are we to do?"

89. Timberlake Wertenbaker: "Playwrights should not be expected to have the answers. If you really have the answers, you shouldn't be a writer but a politician."

90. Açıklama.

91. *The Love of The Nightingale:*

"PHILOMELE: Do you understand why it was wrong of Tereus to cut out my tongue?

ITYS: It hurt.

PHILOMELE: Yes, but why was it wrong?

ITYS: (bored) I don't know. Why was it wrong?

PHILOMELE: It was wrong because_

ITYS: What does wrong mean?

PHILOMELE: It was what isn't right.

ITYS: What is right?

(The Nightingale sings)

Didn't you want me to ask questions? (Fade)".

92. Yi-chin Shih: "The hope for a new future depends on Itys' transformation. Philomele, now as a nightingale, teaches Itys by means of questions. Eager to explore new things, Itys asks Philomele lots of questions. In contrast to the Itys at the beginning, now he can think philosophically and critically."

93. Jennifer Wagner: “(...) to encourage each member of her actual audience to think out his or her answers to all those questions”.

94. *Top Girls*:

“**ANGIE:** Frightening.”

95. Sinan Gül: Türkçe alıntıdır.

96. Soina Firdaus: “a fear of her blurred future to become a top girl”.

97. D. Keith Peacock: “inimical to women’s experience”.

98. Elaine Aston: “alienating to the female subject”.

99. Elaine Aston: “(...) well-constructed or well-made forms follow a linear pattern from exposition to crisis and ultimate resolution. The subject of this narrative is male and its discourse is phallogentric; is expressive of male experience, emotions etc. By contrast, the ‘female’ is enclosed within the male narratives of realism, is most commonly defined in relation to the male ‘subject’ (as wife, mother, daughter, etc.), is unable to take up a subject position (...) and is used as a subject of exchange in an heterosexual, male economy.”

100. Mary Daly: Açıklama.

101. Elaine Aston: “to create openness and a more tangential communication in involving the audience as collaborator”.

102. Elin Diamond: “to challenge the theatrical apparatus which dictates unitary representation of the individual”.

103. D. Keith Peacock: “a conspicuous reorganization of time that makes the audience aware of change, particularly in interpersonal relationships, and of growth, and decay”.

104. Sinan Gül: Türkçe alıntıdır.

105. Elin Diamond: “In *Cloud Nine*, two periods are juxtaposed with the same characters, deconstructing the logic of the linear narrative. There is a disruption of the audience’s expectations of time in the way Act One is set in Victorian England and Act Two in England in the 1980s while the character age only twenty-five years. This is not possible in life but only in the theatre. In deconstructing real time and by holding the characters constant so that they exist in two different eras, Churchill empowers the audience to scrutinise the social construction of gender roles. If the characters were caught in

realism's real linear time, we would not have been able to witness the possibility of change dramatically."

106. Daniel K. Jernigan: "At first, the gathering of the guests from different time periods and the shuffling of the play's chronology might seem to function as a feminist challenge to the insistence on linear narration, which is associated with patriarchal authority, and if the play had actually celebrated feminist accomplishments this reading would probably be persuasive. In performance, however, the play's twisting of the timeline does not act so much as a blow against the demands of established order but rather as an acknowledgement of a state of stagnation and frustration; the play's retrograde motion (going from act 1 to act 3 takes us from the "present" to the previous year) mirrors the failure of the women to achieve true progress or advancement."

107. Zahra Khoraei: "Through the dinner is clearly fantasy because all the guests are dead or fictional, the setting is very real. It can be seen as an isolated place where Marlene and a waitress are the real people who do not talk, through Marlene being a success does not have any true relationships around her to enjoy with her the promotion. Hence, she celebrates alone and becomes boozy. It can also depicts the loneliness of a successful modern career woman who seems to have some flaws despite being a success in the men's challenging world."

108. Georgia Vasile: Açıklama.

109. *Top Girls:*

"MARLENE: And for the country, come to that. Get the economy back on its feet and whoosh. She's a tough lady, Maggie. I'd give her a job/She just needs to hang in there. This country

JOYCE: You voted for them, did you?

MARLENE: needs to stop whining. Monetarism is not stupid.

JOYCE: drink your tea and shut up, pet.

MARLENE: It takes time and determination. No more slop./And

JOYCE: Well I think they are filthy bastards.

MARLENE: who's got to drive it on? First woman prime minister, Terifico. Aces. Right on./You must admit. Certainly gets my vote.

JOYCE: What good's first woman if it's her? I suppose you'd have liked Hitler if he was a woman. Ms. Hitler. Got a lot done, Hitlerina./ Great adventures.

MARLENE: Bosses still walking on the workers faces. Still Dadda's little parrot? Haven't you learned to think for yourself? I believe in the individual. Look at me.

JOYCE: I am looking at you."

110. Elaine Aston: Açıklama.

111. Susan Carlson: "Mothering, then is not a biological issue here, but an economic, cultural, and political one. Both Tess and Nina are face-to-face with their relative privilege; their complicity in class and national power bases is exposed in their attempt to buy motherhood."

112. *The Break of Day:*

"**TESS:** egg vessels".

113. Complete Reviews: "(an) oddly structured three act play".

114. Mary Eagleton: Açıklama.

115. Pam Papadelos: "(...) new way of thinking about the world".

116. Kate Nash: "(...) a strategy of resistance to oppressive identities by showing how differences have been repressed in their construction".

117. Oxford Companion: "(...) not to establish a new hierarchy but to display the system of oppositions by demonstrating that difference always exists within the supposedly unitary categories of binary thinking".

118. Stuart Sim: Açıklama.

119. Jane Flax: Türkçe alıntıdır.

120. Susan Carlson: "In her play, *Gems* works to reclaim this character lost, forover 100 years, inside the series of ornate literary, musical, and filmic frames her various male admirers have erected. In this play as in **Aunt Mary**, *Gems*'s revisionary focus is on roles and relationships and on endings-(...)".

121. Susan Carlson: “This history between the characters makes for a more sinister patriarch and works to compound Gems’s view of sexual oppression. (...) Gems reveals the father as the very force that creates and sustains the system prostituting poor women.”

122. Susan Carlson: “She realized that the melodramatic way in which Dumas fils’s Marguerite dies makes pity the primary audience response and makes nearly impossible any response to Marguerite’s difficulties as a woman and as a working-class wage earner.”

123. Dimple Godiwala: “The economic power Crystal wields has, in effect, reversed the power nexus between the sexes: and combined with the sexual power she has over Frank, Crystal occupies the power-position that generations of men have had over their wives.”

124. Leslie Ferris: “(...) a woman who plays the role of a man demonstrates “masculinity” can be learned, that it is not some innate, inviolable quality assigned only to those humans who are biologically identified as male.”

125. Caryl Churchill: “(...) wants to be what men want her to be”.

126. Maria Isabel Seguro: “A man acting as a woman, a woman as a man and a white as a black person, all mimicking the sort of behaviour expected from them, problematise the discourses around the gender and race by making them visible and evidently unstable.”

127. Caryl Churchill: “(...) wants to be what whites want him to be”.

128. Austin E. Quigley: “(...) as a projection upon women of a society’s more general ills”.

129. Zahra Khoraei: “In my opinion, by having women to also play the roles of witch-hunters Churchill successfully highlights that patriarchy and oppression are not solely male domains. In other words, women can also practise patriarchy and oppress other women. Indeed, *Vinegar Tom* demonstrates the marginal and vulnerable position of women as a result of both women and men’s roles as patriarchal elements. Basically, Churchill is trying to deconstruct the whole accepted understanding of what it means to be a man. This leads us to the notion of gender construction whereby gender is not a real notion but a socially constructed one.”

130. Caryl Churchill: “We went off to stay in a village and everyone would go out each day and talk to people and make notes or remember. The actors in the group would report back by becoming the person they meet and saying the things the person had said you

could ask more questions and the actor would start to improvise and develop the character. Those of us who weren't actors simply described what had happened so I was left with a lot of notes and quotes and things different people had said. But never a whole speech, just lines here and there. And I didn't make any characters who were based on a single person."

131. Caryl Churchill: "The workshop for *Cloud Nine* was about sexual politics. This means that the starting point for our research was to talk about ourselves and share our very different attitudes and experiences. We also explored stereotypes and role reversals in games and improvisations, read books and talked to other people. Though the plays's situations and characters were not developed in the work-shop, it draws deeply on this material, and I would'nt have written the same play without it."

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gamze ŞENTÜRK
Doğum Tarihi ve Yeri	26.01.1989, Arguvan
Eğitim Bilgileri	
Lisans	Atatürk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı
Yükseklisans	Atatürk Üniversitesi, İngiliz Kültür ve Edebiyatı
Yabancı Diller	İngilizce
Çalışma Deneyimi	
Enstitüler	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim	
E-Mail	gamzesenturk_26_01@hotmail.com.tr
Tarih	2014