



**“Churchill-Brecht Etkileşimi: Cloud Nine ve Zirvedeki Kızlar’da Epik
Tiyatronun İzdüşümleri”**

Hatice Seda YILMAZ

Yüksek Lisans Tezi

Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Prof.Dr. Mustafa ÖZDEMİR

2019

Her Hakkı saklıdır.



T.C.

KAFKAS ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI

İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**“CHURCHILL-BRECHT ETKİLEŞİMİ: CLOUD NINE
VE ZİRVEDEKİ KIZLAR’DA EPİK TİYATRONUN
İZDÜŞÜMLERİ”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Hatice Seda YILMAZ

DANIŞMAN

Prof.Dr. Mustafa ÖZDEMİR

Kars – 2019



TR

**KAFKAS UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
WESTERN LANGUAGE AND LITERATURE
ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

**CHURCHILL BRECHT INTERACTION: PROJECTIONS OF
EPIC THEATER AT CLOUD NINE AND TOP GIRLS**

MASTER'S THESIS

by

Hatice Seda YILMAZ

Prof.Dr.Mustafa ÖZDEMİR(Supervisor/Jury)

Prof.Dr. Ahmet BEŞE (Jury)

Assist.Prof.Dr. Turan Özgür GÜNGÖR (Jury)

Kars – 2019



T. C.

KAFKAS ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI

İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**“CHURCHILL-BRECHT ETKİLEŞİMİ: CLOUD NINE
VE ZİRVEDEKİ KIZLAR’DA EPİK TİYATRONUN
İZDÜŞÜMLERİ”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Hatice Seda YILMAZ

Prof.Dr. Mustafa ÖZDEMİR (Danışman/Jüri)

Prof.Dr.Ahmet BEŞE (Jüri)

Dr.Öğr.Üyesi Turan Özgür GÜNGÖR (Jüri)


Kars – 2019

KAFKAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Hatice Seda YILMAZ tarafından hazırlanan “**Churchill-Brecht Etkileşimi: Cloud Nine Ve Zirvedeki Kızlar’da Epik Tiyatronun İzdüşümleri**” başlıklı bu çalışma, 05/07/2019 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak oy birliğiyle kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman/Üye : Prof.Dr. Mustafa ÖZDEMİR

İmza: 

Üye : Prof. Dr. Ahmet BEŞE

İmza: 

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Turan Özgür GÜNGÖR

İmza: 

ONAY

Bu Tez, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun/...../201... tarih ve Sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Yaşar KOP
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım “**Churchill-Brecht Etkileşimi: Cloud Nine ve Zirvedeki Kızlar’da Epik Tiyatronun İzdüşümleri**” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, teziçindeki tüm bilgileri bilimsel ahlâk ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

Scientific Ethic Statement

I declare that I complied with the rules of academic scientific ethics from the proposal stage to the process of completion of the study titled “**Churchill-Brecht Interaction: Projections of Epic Theater at Cloud Nine And Top Girls**” as a Master Thesis I prepared, that I obtained all information in term Project with the framework of scientific ethics and traditions that I showed sources to each quotation I made directly or indirectly in this study I prepared as a term Project in accordance with the writing rules and Works which I used have been shown in the bibliography.

05/07/2019



Hatice Seda YILMAZ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	8
BERTOLT BRECHT, EPİK TİYATRO VE ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA YANSIMALARI	8
1.1. Bertolt Brecht: Yaşamı ve Dönemin Toplumsal Yapısı.....	8
1.2. Epik Tiyatro ve Brechtyen Teknikler.....	18
1.3. İngiliz Tiyatrosunda Brecht.....	41
İKİNCİ BÖLÜM.....	57
CARYL CHURCHILL YAŞAMI, ESERLERİ VE ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNA KATKILARI	57
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	69
CARYL CHURCHILL'IN CLOUD NINE VE ZİRVEDEKİ KIZLAR ADLI OYUNLARINDA BRECHTYEN TEKNİKLER	69
3.1. Cloud Nine Oyununda Brechtyen Teknikler.....	69
3.2. Zirvedeki Kızlar Oyununda Brechtyen Teknikler.....	95
SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA.....	124
ÖZGEÇMİŞ.....	131

ÖNSÖZ

İlk olarak böyle bir çalışma yapma fikrinde bana esin kaynağı olan ve bu anlamda kılavuzluk eden, hiçbir zaman engin bilgi, birikim, destek ve hoşgörüsünü esirgemeyen kıymetli tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Mustafa'a ÖZDEMİR'e gönülden teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca destek ve teşvik için İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalına ve Prof.Dr. Gencer ELKILIÇ'a teşekkür ederim.

Yoğun çalışma ve okuma dönemimde maddi ve manevi desteğini benden esirgemeyen ve her zaman yanımda olan dostum Şennur BAKIRTAŞ'a, gerekli motivasyon ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve tezi yazdığım dönemde çocukların bakımını üstlenip yükümü hafifleten sevgili eşim Sezai YILMAZ'a ve bu yoğun çalışma dönemimde yokluğumu anlayışla karşılayan sevgili kızlarım Sena ve Bersu'ya çok müteşekkirim.

Son olarak, ilk defa bu kadar uzun süre ayrı kalmamıza rağmen özlemlerini belli etmeyip beni sürekli motive eden değerli annem, babam ve abime teşekkür ederim.

Hatice Seda YILMAZ

Kars- 2019

KAFKAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI
“CHURCHILL-BRECHT ETKİLEŞİMİ: CLOUD NINE VE ZİRVEDEKİ
KIZLAR’DA EPİK TİYATRONUN İZDÜŞÜMLERİ”
YÜKSEK LİSANS TEZİ
HATİCE SEDA YILMAZ
Prof.Dr. Mustafa ÖZDEMİR (Danışman)
2019 - III + 132 Sayfa

ÖZET

Bu çalışmanın kapsamlı amacı, İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill’in seçili eserlerine atıfta bulunarak yabancılaşma efektinin yansıtıldığı *Cloud Nine* ve *Zirvedeki Kızlar*’daki Brechtien tekniklerin analiziyle Epik Tiyatroya ışık tutmaktır. Feminizm ve Sosyalizm teorileri bağlamında, Epik Tiyatro teorisi ve sahnelenme teknikleri arasında ortak zemin oluşturan özgün oyun yazarı Bertolt Brecht incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Mevcut çalışma, ilki Epik Tiyatronun teorik çerçevesi ve onun kurucusunun hayatını daha iyi anlamak için derin bir okumasını içeren üç bölümden oluşur. İkinci bölüm, yazarın geçmişinin eserlerini birçok anlamda zenginleştirdiğini varsayarak, Caryl Churchill’in dramatik katkısının titizce ve eleştirel bir incelemesini sunar. Üçüncü bölüm, oyun yazarının seçili eserlerinin daha çözümsel, özgün ve detaylı bir incelemesini içerir; bundan hareketle bu bölüm Epik tiyatronun ortak tekniklerine yakın olan özelliklerinden dolayı birlikte sınıflandırılan *Cloud Nine* ve *Zirvedeki Kızlar*’ın derinlemesine ve anlamlı bir incelemesini sunar.

Caryl Churchill ve eserlerindeki etkileri, Epik Tiyatro ve Brecht’in derinlemesine bir analiziyle, mevcut çalışma, bu tekniklerin Epik Tiyatronun İngiliz sahnesindeki yansımalarının nasıl kullanıldığına dair yeni bir bakış açısı ileri sürerek sonuçlanır.

Anahtar Kelimeler: Caryl Churchill, Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Yabancılaşma Efekt, *Cloud Nine*, *Zirvedeki Kızlar*

KAFKAS UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE
“CHURCHILL BRECHT INTERACTION: PROJECTIONS OF EPIC
THEATER AT CLOUD NINE AND TOP GIRLS”
MASTER’S THESIS
HATİCE SEDA YILMAZ
Prof.Dr.Mustafa ÖZDEMİR(Advisor)
2019 – III + 132 Pages

ABSTRACT

The overall purpose of this study is to shed light on Epic Theatre with particular reference to the two selected pieces of British playwright Caryl Churchill through the lens and analysis of Brechtian techniques in *Cloud Nine* and *Top Girls* where the alienation effect is enveloped. In terms of the theories of feminism and socialism, it has been conceived and developed by unique playwright Bertolt Brecht who constitute a middle ground between the techniques and theories of Epic Theatre and its practice on stage.

The present study is divided into three chapters the first of which includes theoretical framework of Epic Theatre and the life of its founder in order to shed further light on its deep meaning. The second chapter assuming that her background furnishes her dramatic works in many aspects, critically and demandingly offers a substantial reading of Caryl Churchill’s dramatic attributions. The third chapter imbues analytical, authentic and more attentive reading of the selected dramatic oeuvre of the playwright; seeing that, this chapter provides a deep and meaningful interpretation of *Cloud Nine* and *Top Girls* having been categorised together germane to their akin characteristics to the mutual techniques of Epic Theatre.

With a deep analysis of Epic Theatre, Brecht and their influence of Caryl Churchill and her work, the current study argues for and concludes with a new understanding of how the techniques function in the reflection of Epic Theatre on British stage.

Key Words: Caryl Churchill, Bertolt Brecht, Epic Theatre, Alienation Effect, *Cloud Nine*, *Top Girls*

GİRİŞ

Bertolt Brecht adıyla bilinen Eugen Berthold Friedrich Brecht 1898 yılında Almanya'nın Ausburg kentinde dünyaya gelmiş ve dünya literatürüne adını oyun yazarı, şair ve yönetmen olarak yazdırmıştır. Brecht, dünya edebiyatı ve tiyatro sahnelerine kazandırdığı çeşitli eserler sayesinde yaşadığı dönemde belirli bir akım içerisinde anılmaktan ziyade, kendi üslup ve tarzını oluşturmuş ve oluşturduğu bu tarz ve üslup da onu tiyatro metinleri ve sahne teknikleri açısından başarılı bir konuma getirmiştir. Brecht'in tiyatro ve toplum açısından bu denli başarılı ve resmedici eserler vermesinin önemli nedenlerinden biri de şüphesiz yaşadığı dönemin çalkantılarıdır. Bu sebeple onun çağdaş İngiliz tiyatrosundaki etkilerini anlamak için, yaşadığı dönemi ve o dönemde gerçekleşen toplumsal olayları derinlemesine okumak gerekmektedir.

Brecht'in dünya çapında tanınan, saygı duyulan, öykünülen ve alkışlanan bir oyun yazarı olmasının en önemli nedenlerinden biri daha önce değinildiği üzere onun Epik Tiyatro adıyla anılan kendi oluşturduğu tarz ve üslubudur. Brecht'in epik tiyatrosunu dönemin, geleneksel ve Aristoteles anlayışının kurallarına göre işleyen tiyatroya karşı bir tür olarak geliştirdiği söylenebilir. Öyle ki Brecht tiyatrosunun Aristoteles tiyatrosundan farklı olduğunu belirtmek amacı ile kendi tiyatrosu için "Aristotelesçi olmayan" tiyatro adını kullanmıştır (Kesting M. , 1985). Brecht'in Epik Tiyatroyu geliştirmesinde teorik ve pratik anlamda Marksizmin etkisi büyük olmuştur. Bugüne kadar yapılan çalışmalar incelendiğinde, Marksizm ve Brecht arasındaki formal ve şekilsel ilişkilendirmenin irdelendiği birçok akademik çalışmaya rastlandığından, bu tez çalışması daha çok Brecht'in düşünce sistemi ve Epik Tiyatro kuramının incelenmesi ve bu incelemenin Çağdaş İngiliz sahnesine etkisinin bir izdüşümü olarak değerlendirilmelidir. Diğer bir ifadeyle, Brecht'in fikirleri ve tiyatrosu devrimci bir Marksist estetik anlayış bağlamında değerlendirilerek, çağdaş İngiliz tiyatrosunun oyun yazarlarından Caryl Churchill'in oyunlarındaki izdüşümü irdelenmektedir. Bu değerlendirme ve inceleme yapılırken Brecht'in kuramsal eserlerinin titiz bir okuması yapılmış ve Churchill'in oyunlarında da karşılaştığımız yansımaları öne çıkarılmıştır.

Çalışmada, Brecht ve onun kuramlaştırdığı tiyatro kimi zaman notlarından, kimi zaman makalelerinden, kimi zaman mektuplarından, kimi zamansa sanatsal çalışmalarından örneklendirilmiştir. Bu teorik çerçeveden hareketle toplam üç bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatrosunun unsurları irdelenmiş ve sanatsal çalışmaları eleştirel bir gözle okunmuştur. Bununla birlikte, Brecht'in çağdaş İngiliz tiyatrosuna etkisi yakın bir perspektiften geçirilerek, izdüşümleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde, 1938 yılında Londra'da doğan ve İngiliz tiyatrosunun en önemli temsilcilerinden birisi olan oyun yazarı Caryl Churchill ele alınmıştır. Oxford Üniversitesi, Lady Margeret Hall'dan İngiliz Dili ve Edebiyatı lisans derecesi alan Churchill'in ilk dönem oyunlarında, Brecht etkisi ve izdüşümleri belirgin şekilde göze çarpmaktadır. Epik tiyatro tekniklerini kuramsal ve uygulamalı olarak kullanan Churchill, özellikle cinsiyet ve cinsellik konularını irdelemek için onun modern drama tekniklerinden faydalandığı görülmektedir. Bu tekniklerin bir yansımasını eserlerinde de görmek mümkün. Özellikle bu çalışmanın uygulama bölümünde ele alınan *Cloud Nine* ve *Zirvedeki Kızlar* adlı eserlerinde bunların izdüşümü görülebilir. Ancak Churchill, Epik tiyatro tekniklerinin eserlerinde uygulamış gibi görünse de, oyunlarında yeni teknikler denemekten de uzak duramamıştır. Daha somut bir şekilde ifade edilecek olursa, 1986'da kaleme aldığı *A Mouthful of Birds* adlı oyununda ve daha sonraki oyunlarında, dans ve tiyatroyu bir araya getirmeyi denemiştir. Özellikle Antonin Artaud tarafından geliştirilen sahneleme tekniklerine yönelmiş ve Artaud'un gündeme getirdiği Vahşet Tiyatrosu'nu (Theatre of Cruelty) kendi oyunlarında kullanmaya başlamıştır. Diğer bir ifadeyle İngiltere'de yüzyıllar içerisinde kendisine sağlam ve geleneksel bir yer edinen tiyatro geleneğine karşı yenilikçi bir tutum sergilemiştir.

Churchill'in tiyatrosu, kullandığı yenilikçi teknikler, Brecht ve Epik tiyatro ile birleşince, postmodern ve sürrealist tiyatronun da başarılı ve kitleleri arkasından sürükleyici temsilcilerinden birisi haline gelmiştir. Churchill'i hem İngiliz hem de dünya sahnesi açısından bu denli mihenk taşı haline getiren özelliklerinden birisi de, şüphesiz, oyunlarındaki sosyalist feminist yaklaşımların, bir takım gerçekçi(realist) geleneklerle taban tabana çizdiği zıtlıklardır. Bu bağlamda, Churchill'in, gerçekçilik ve toplumsal değerlere karşı takındığı tavır ve bu tavrı yansıtırken seyirciye iletmek

istediği mesajın doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için Brecht ve epik tiyatronun göz önünde bulundurulması, onu anlamak açısından son derece önemlidir. Bu durum da çalışma içerisinde yer alan yabancılaştırma efekti ile örtüşen tiyatro tekniği üzerine okuma yapılmasına katkı sağlayacaktır.

Brecht'in İngiliz tiyatrosu üzerindeki yadsınamaz etkisi pek çok yazarın ve akademisyenin araştırma konusu olmuştur. Janelle Reinelt, Elin Diamond ve Alica Tycer gibi başarılı akademisyenler bu alandaki zengin kaynaklarıyla edebiyata büyük katkılar sağlamışlardır ve çalışmalarında Brechtien tekniklerin, dönemin feminist ve sosyalist oyunlarında ne derece etkili olduklarını irdelerler. Çoğunlukla, kadın karakterlerin temsil edilme biçimlerini gösteren oyunculuk teknikleri ve bunların feminist tiyatroya uyarlanmaları üzerinde durmuşlardır. Yirminci yüzyılın birçok araştırmacısı, Brecht'in epik tiyatro tekniklerinin feminist performanslara uyarlanmasının feminist tiyatro için yararlı olacağını savunur (Diamond E. , 1988).

Janelle Reinelt, *After Brecht: British Epik Theatre* adlı eserinde, Brecht'in epik tiyatrosunun, Britanya'da politik tiyatronun oluşumu üzerinde ciddi etkileri olduğundan bahseder. Ayrıca Brecht'in tiyatro teorisinin ve uygulamasının benimsenmesindeki neden, Britanya'nın sosyopolitik durumunun, Brecht'in epik tiyatrosunun uygulanma alanı içinde yeterince alt yapıya sahip olduğunu dile getirir (Reinelt, 1994, s. 1). Yabancılaştırma, gestus, tarihselleştirme gibi Brechtien tekniklerin politik tiyatroda uygulanması Britanya'daki feministlere, toplumsal cinsiyeti toplumsal koşullarla ilişkilendirerek inceleme ve gösterme fırsatı sunduğunu dile getirerek Brecht etkisini açıkça irdeler (Reinelt, 2009). "Brechtian Theory / Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism" adlı makalesinde Elin Diamond, feministlerin Brecht'in Gestus'unu izleyicilerin kendi cinsiyet kimliklerini tekrar gözden geçirmelerini sağlamak için cinsiyetten uzaklaştırmada yararlı bir teknik olarak kullanabileceğini savunur. Ayrıca, Brechtien kuramın temel amaçlarını şöyle ortaya koyar:

"Otuz yıllık bir süre zarfında oluşturulmuş olan Brechtien tiyatro kuramı, kavramlarını sürekli olarak yeniden formüle eder fakat diğer yandan bazı temel kaygıları vardır: Toplumsal ilişkilerdeki diyalektik ve çelişkili glere, özellikle de tarihsel koşullar doğrultusunda

değişen şekilleri içinde, sınıf çatışmasının yarattığı ıstıraba dikkat çekmek; teatral anlamlandırmalarda yabancılaştırma tekniklerine ve taklide dayalı olmayan uyumsuzluğa başvurmak; ideolojilerin kendisini avcunun içine almasına izin vermeden, şevkle ve hevesle gözlem ve analiz yapan bir izleyici/okuyucu yaratmak” (Diamond E. , 1988, s. 83).

Alicia Tycer, *Caryl Churchill’s Top Girls* adlı inceleme kitabında, Brecht etkisini ayrı bir başlık altında ele almıştır. Tycer, İngiliz yazarları ve teorisyenleri için sosyal açıdan işlevsellik elde etme yolunda bir teori ve dramaturjinin öncüsü olarak, Brecht’in kalitesine odaklanır. Brecht’in drama anlayışı, İngiliz modern dramasının toplumsal işleyişinin arkasındaki temel etkenlerden biridir. Tycer, ayrıca Churchill üzerindeki etkisine değinmiştir. Churchill’in fikirlere ve kronolojik olmayan oyun yapısına yaptığı vurgu, Brecht’in epik tiyatro tekniklerine uygundur (Tycer, 2008, s. 41-42). Tycer kitabında, Churchill’in üzerindeki Brecht etkisini onun kendi sözleriyle şöyle ifade eder:

“Oyunlarını ya da teorik yazılarını çok detaylı bilmiyordum, ama yıllarca onunla ilgili pek çok şeyi ezberledim. Sanırım 70’li yılların İngiltere’sinde çalışan yazarlar, yönetmenler ve aktörlerce fikirleri ortak bir bilgi ve düşünce havuzunda özümsemi, böylece Brecht’i sürekli düşünmesek bile onsuz olmayacak şeyler hayal ediyoruz” (Tycer, 2008, s. 41).

Çalışmanın ikinci bölümü, sadece Churchill’in eserlerine değil, onun yaşamına da ayna tutmayı amaçlamaktadır. Yazarın kendi tecrübelerinin ve tanıklık ettiği olayların da eserlerini etkileyen faktörler olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Churchill’in eserlerinin bu denli başarılı olmasının önemi, onun hayatından örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Churchill’in, İngiliz tiyatrosu ve dünya sahnesinde bu denli saygı duyulan ve takdir edilen bir oyun yazarı olmasının ardında yatan sebepler, onun yalnızca Brecht’ten etkilenmesi ya da yenilikçi tarzı değil, muhafazakâr kuralları olan ve erkek egemen İngiliz tiyatro geleneğine karşı aldığı meydan okuyucu tutumudur. Geleneksele karşı olmakla başlayan tutumu ise yerelden hareketle evrensel ile evrensel soru ve sorunlara yaklaşımı onu bu derece özgün ve

başarılı kılan özelliklerindedir. Bir oyun yazarı olarak ele alındığında, Churchill'in sadece güncel soru ve sorunlara değil tarihsel olaylar ve travmalara da oyunlarında yer verdiği görülmektedir. İşte bu noktada onun yapıtlarını evrensel yapan özelliklerinden bir tanesi de gün ışığına çıkmaktadır. Çünkü yapıtlarında tarihsel olayları anlatırken geçmişi ve günümüzü birlikte harmanlayarak adeta geleceğe ayna tutmaktadır.

Bu çalışmada, Churchill ve Brecht arasında bir köprü kurmayı hedefleyen teorik alt yapı ilk iki bölümde oluşturularak, Churchill'in *Cloud Nine* ve *Zirvedeki Kızlar* adlı oyunlarında epik tiyatronun izdüşümü ile birlikte Brecht'yan bir okuma yapılmıştır. Oyun yazarının 1979 yılında kaleme aldığı *Cloud Nine/Zirvedeki Kızlar* adlı oyunu, Churchill'in tanınması ve saygı gösterilen bir oyun yazarı olmasına büyük katkı sağlayan oyunlarının ilkidir. Oyun, Victoria Dönemi İngiltere'sine ve dönemin siyasi ortamına yöneltilen bir kara mizah özelliği taşımaktadır denilebilir.

Victorya Dönemi, İngiliz sömürgecilik tarihi açısından değerlendirildiğinde, İngiltere'nin üzerinde güneş batmayan imparatorluk olarak tanındığı ve deniz aşırı uçsuz bucaksız sömürgelerinin olduğu bir dönemdir. *Cloud Nine* tam da bu dönemde Afrika'da bir İngiliz kolonisine vali olarak gönderilen Clive ve onun ailesini konu almaktadır. Clive'in bir vali ve aile reisi olarak, ailesini ve halkını yönetememesi aslında onun bireysel ilişkilerden yola çıkarak daha evrensel olan insan ve yönetim ilişkilerine dayanmaktadır.

Cloud Nine, her ne kadar tarihsel bir süreci konu alıp, güncel konulardan ve olaylardan uzak gibi görünse de, kullandığı müstehcen dil, cinsiyet rollerinin değişimi, sömürgeci ve cinsel baskı arasındaki paralellik gibi unsurlarla evrensel bir anlatım tarzı kazanır. Bu denli anlatımı zor konulara yer veren oyun, mizahı da ön plana çıkararak ağır bir anlatı görüntüsünden uzaklaşır. Oyun, Churchill'in kendi politik mesajını verme görevini de başarıyla tamamlar. Oyun sonunda, seyirci oyuncuların kendilerine kabullenmeleri için dayatılan sosyal ve cinsel rollere nasıl karşı geldiklerine tanıklık eder; dahası farklılıkların ve tanınmak için kişi üzerinde otorite kuramayan insanların da toplumsal açıdan kabulünün ne denli önemli olduğunu gözler önüne serer.

Cloud Nine'dan 3 yıl sonra, 1982 yılında Churchill bu kez *Zirvedeki Kızlar* adlı oyunuyla büyük bir sahne başarısı yakalar. Oyun 1980'ler İngiltere'sinde Iron Lady adıyla bilinen Margaret Thatcher yönetiminde geçer. Kadınların toplumsal başarısının önüne çıkabilecek engeller ve bu başarıyı çeşitli açılardan araştırır. Kadın ve toplumsal başarı açısından değerlendirildiğinde, Churchill'in bu oyunda feminizmden etkilendiğini gözlemlemek zor olmayacaktır. Ayrıca, oyunda Amerikan feminizmi ve İngiliz feminizmi arasındaki farkları görmek de mümkündür. Çünkü ilki kadının bireysel olarak başarısını ve önemini vurgularken, ikincisi grup içerisindeki varlığını ve başarısını vurgular. Oyunda kadının başarılı olmak için eril davranışlı bireylere dönüşmekten ziyade kadının içgüdüsel olarak zayıf olanı korumaya yönelik tavrı ön plana çıkarılır. Oyun bir takım yenilikçi yaklaşımlar kullanarak kadının toplumsal sahnede hem de aile içerisinde başarı elde etmesinin ne derece mümkün olabileceğini gerçekçi ve modern bir anlatımla sorgular.

Hem *Cloud Nine* hem de *Zirvedeki Kızlar*, Churchill'e sahne başarısı getirmesinin yanı sıra onu dünya çapında saygı duyulan bir oyun yazarı haline getirmiştir. Oyunların her ikisi de tarihsel olaylar ve kişilerden hareket eder. Yalnız bu tarihsel olaylar ve kişiler onları kendi dönemine hapsedmemiştir; aksine tarihsel olaylar ve kişiler vasıtasıyla evrensel bir anlatı ve evrensel karakterler olma özelliği kazandırmıştır. Oyun yazarı her iki oyununda da İngiliz tiyatro geleneğinin muhafazakâr yapısından sıyrılıp evrensel değerleri, kadınların toplum içerisinde kadın olarak var olabilmeleri ve toplumsal olarak başarılı olabilmeleri için ödemek zorunda bırakıldıkları bedelleri vurgulamıştır. Zira bu durum kadınların dünya çapında yaşadığı ve yaşayabileceği zorlukları gözler önüne sermiştir. Bu sebeple bu oyunlar dünyanın neresinde sahnelenirse, yaşanan sıkıntıların zaman ve mekânız olmasından ötürü insanlar bu karakterlere kendilerini yakın hissederler.

Üç ana bölümden oluşan çalışma, Brecht ve Churchill arasındaki etkileşim ve paralelliklere ayna tutulan ilk iki bölümden sonra, daha özgün bir okuma ve incelemenin yapıldığı üçüncü bölümde, Churchill'in *Cloud Nine* ve *Zirvedeki Kızlar* oyunlarında karşımıza çıkan Epik Tiyatronun izdüşümünün örnekleri incelenmiştir. Çalışmanın temel hedeflerinden biri, Brecht ve Churchill arasında bağ kurarken Brecht'in kapitalist ideoloji ve bunun temsillerine odaklanırken kullandığı

tekniklerin, Churchill'in kültürün bir sonucu olarak gördüğü cinsiyet ideolojilerini açıklamada ve sahnelemede ne denli etkili bir biçimde kullanıldığını göstermektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

BERTOLT BRECHT, EPİK TİYATRO VE ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNDA YANSIMALARI

1.1. Bertolt Brecht: Yaşamı ve Dönemin Toplumsal Yapısı

“İhtiyacımız olan şey kahramanlar değil,
kahramanlara ihtiyaç duymayan bir toplumdur.”

Bertolt Brecht

Yirminci yüzyılda değişen toplumsal yapı ve endüstrileşme ile birlikte birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. İki büyük savaş atlatılan bu yüzyılda değişim kaçınılmazdır. Birinci ünya Savaşı sonrası patlak veren “Büyük Bunalım” yılları, 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı ile birlikte daha karmaşık bir hal almıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra sanatın, bilhassa tiyatro sanatının etkinliği giderek artmaya başlamıştır. Savaşın acı gerçeği, savaş sonrası ekonomik bunalım, işsizlik, siyasal kargaşalar insanların toplum düzenine ve toplumun düşünce sistemine karşı olan kuşklarını arttırmıştır. Bu dönemde uyanmaya başlayan geniş halk kitleleri kendilerine yeni bir kimlik arayışına girmişlerdir.

Hiçbir sanat eseri yazıldıkları dönemin koşullarından bağımsız düşünölemeyeceği için savaşın karanlık yüzüyle tanışmış pek çok sanatçı da eserlerinde savaş karşıtı bir tutum geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar toplumun sorunlarıyla ilgilenmeye başlamış, seyirciler de kafalarındaki soruların cevaplarını tiyatrodada bulmaya çalışmışlardır. Böylelikle de yazarlık, oyunculuk ve sahne tasarımı tekniği alanında büyük devrimler yapılmaya başlanmıştır.

“Bu dönemin sanatçıları, yığınların yaşama biçimlerini belirleyen temel güçleri araştırırlar, sosyal ortam, çevre, biyolojik, psikolojik güdümlene gibi etkenlerin insanları nasıl belirlediğini incelerler. Artık taşralılar, kent soyluları, köylüler, işçiler gibi çeşitli sınıflar Yazın sanatının konusu olmuştur” (İpsiroğlu, 1995, s. 26).

1898 yılında Bavyera Eyaletinin Augsburg kentinde dünyaya gelen Bertolt Brecht Avrupa tarihindeki en ağır ekonomik, politik ve sosyal kıyımların yaşandığı işte bu dönemde yaşamıştır (Waine,1982,s.2).

Yirminci yüzyıl tiyatrosuna damga vuran Brecht, iki dünya savaşına da tanık olmuş bir oyun yazarı, yönetmen ve şairdir. Brecht, zengin bir ailenin çocuğu olmasına rağmen burjuvaziyi en acımasız biçimde eleştirenler arasında yer alır. Brecht, daha sonraki yıllarda burjuvaziye duyduğu kını şu sözleriyle dile getirecektir:

*“Ben oğlu olarak yetiştim
Hali vakti yerinde insanların
Ailem boynuma bir yaka taktı ve
Yetiştirdi beni hizmet edilme alışkanlığıyla
Ama ben büyüyüp çevreme baktığımda
Sınıfımın insanlarından hoşlanmadım
.....
Ben de sınıfımı terk ettim ve katıldım
Aşağı tabakadan insanlara...”* (Esslin, 1984, s. 4).

Özellikle de Birinci Dünya Savaşından sonra, onda daha önce uyanmış olan burjuvaya ve kurulu düzene karşı olma duygusu, eserlerinde yaşadığı düzeni şiddetle eleştirmesine neden olmuştur. Brecht, lise yıllarından itibaren savaş karşıtlığını dile getirmiştir, hatta bir kompozisyon ödevinde savaş karşıtı düşüncelerini şu sözlerle belirtmiştir:

“Yurt için ölmenin çok hoş ve onur verici olduğu sözü, olsa olsa amaçlı bir propagandadır. Yaşamdan kopmak, ister yatakta ister savaşta olsun her zaman zordur. Hele de ömrünün baharındaki genç insanlar için. Ancak dar kafalılar ölümden, ‘karanlık bir kapıdan şöyle bir geçiş ‘diye söz edebilecek kadar zırvalarlar. O da saatlerinin kendilerinden iyice uzak olduğuna inandıkları sürece” (Kesting M. , 1985,22)

Lise yıllarından sonra Münih Üniversitesi tıp fakültesine kayıt olur, ama kısa bir süre sonra öğrenime ara vermek zorunda kalır. Savaş yıllarında askeri hastanede sağlık

görevlisi olarak askerlik görevini yapmaya başlar (Esslin, 1984, s. 7. Bu görev Brecht'in hayatını en çok etkileyen olaylardandır. Brecht, Ausburg hastanesindeki yıllarını ömrü boyunca unutmamıştır. Brecht'in hayatı boyunca sürdürdüğü savaş karşıtı tutumunun en önemli nedenlerinden biri bu hastanede geçirdiği zamandır:

“Savaşta silah altına alındım ve bir hastaneye yerleştirildim. Yaraları sardım, iyot uyguladım, lavman verdim, kan nakli yaptım, doktor bana emir verdiyse: Bacağını kes, Brecht! Cevap verdim: Tamam, Ekselansları! Ve bacağı kestim. Eğer “ Kafasını aç ” dendiye, adamın kafatasını açıp beynine baktım. En kısa sürede cepheye tekrar gönderebilmek için onları nasıl tedavi ettiklerini gördüm” (Esslin, 1984, s. 7).

Brecht'in insanların yaşadıklarına bu şekilde tanık olması Kaiser'in mezardan çıkardığı askerlere sağlam raporu verdirterek yeniden ölüme yollanışını anlatan *“Ölü Asker Destanının”* esin kaynağı olmuştur. Bu savaş yılları, dışavurumcu sanatın (ekspresyonizmin) etkin olduğu yıllardır. Büyük yıkımlara neden olan bu savaş sanatçılarda korkunun ve acının getirdiği tepkilerle dışavurumcu oyunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İnsanların açlık ve sefalet içinde yaşadığı bu dönemde, Brecht içinde bulunduğu bu karamsar ortamın etkisiyle hem dışavurumcu hem de nihilist oyunlar yazmaya başlar.

1918 yılında Birinci Dünya Savaşının bitmesinden sonra Münih'te tıp eğitimine devam eder ve burada ilk tiyatro oyunu *Baal*'ı yazar. Baal kadınları baştan çıkarıcı ve daha sonra onları köpeklere atan bir şairdir ve şiirlerini kabarelerde okumaktadır. Baal'in sefaleti, oburluğu ve acımasızlığı çevresine verdiği tepkiden ötürüdür. *“Baal topluma duyduğu tiksintiyi şarkılarla dile getirir; şarap, şehvet, sadizm ve ölüm dolu aykırı bir yaşam sürer”*(Esslin, 1984, s. 9). Bu oyun bir toplum eleştirisidir. Brecht'in yakın arkadaşı Artolt Bronnen *“Brecht'li Günler”* adlı eserinde *Baal*'ı okur okumaz yazma yeteneği olan bu genç adamın büyüklüğünü kavradığından bahseder (Bronnen,1994,s. 23). İlk oyunu *Baal*'ın ardından edebiyat çevrelerince tanınmaya başlayan Brecht, Karl Valantin tiyatrosunda çalışmaya başlar. Komedyen Karl Valentin'in groteske ve hicive olan merakı Brecht'i de etkiler. Brecht Valentin'in etkisi ile bir kaç fars (güldürü oyunu) yazar. *Küçük Burjuvalarda Düğün Alayı* en

komik farslarından biridir. Oyun, bir düğün daveti esnasında misafirler arasında yaşanan tatsızlık sonucu damat tarafından imal edilen mobilyaların teker teker kırılıp döküldüğü satirik bir parodidir. İkinci eseri *Gecede Trampet Sesleri*'ni 1920 yılında yazar. Evlilik hazırlığında olan genç bir kızın daha önce askerde öldüğü zannedilen eski sevgilisinin geri dönmesini konu alan bu oyunun sahnelenmesi büyük bir etki yaratır. Eski sevgili korkunç bir makyaj ile sergilenir ve sahne önündeki pankartta "Burası bir sahne ve siz de izleyicisiniz" yazısı vardır. Bu oyun Brecht'in ilk sahne başarısıdır. Kleist ödülünü almaya hak kazanan bu oyunuyla Brecht, Münih'de tiyatro ve edebiyat çevrelerinde sıra dışı kişiliği ve yeni tiyatrosuyla boy göstermeye başlar (Candan, 2003, s. 144). 1922 yılında Deutsches Theater de sahnelediği *Gecede Trampet Sesleri* adlı oyunu için Herbert Ihering şöyle belirtir:

"Brecht bu oyunda savaş vurguncusu ve yapmacık düşünceleriyle, Balick Ailesinde, öte yandan da nişanlısı bir başkası tarafından gebe bırakılan ve Spartaküs hareketine katılmak yerine, ayaklanma gecesini kendi sorunlarıyla uğraşan, özel yaşamını sürdürmek uğruna, o gece nişanlısıyla yatan Kragler figüründe Alman küçük burjuvazisinin şaşırtıcı görüntüsünü çizer" (Kesting M. , 1985, s. 39).

Münih'te üniversite eğitimine devam ederken, Solcu Bağımsız Sosyalist Partinin yerel yayını Der Volkswille'de tiyatro eleştirmenliğine başladığı için sık sık Augsburg'e gitmeye başladı. Bu süre zarfında kendini bir dramaturg olarak tamamen tiyatro sahnesine adanmış için tıp eğitimini yarıda bıraktı. Brecht artık Münih Kommerspiele'nin dramaturglarından birisi olmuştu. Oyunlarını başka tiyatrolarda, özellikle de başkent Berlin'deki tiyatrolarda denemek istedi. 1921 yılında birkaç kez gittiği Berlin'de daha sonra yakın arkadaşlık kuracağı Arnolt Bronnen'le tanıştı. Bronnen çağdaş Alman tiyatrosunun en sıra dışı ve tartışmalı kişilerinden birisiydi. Onun ünü ekspresyonist hareketin öncülerinden biri olmasından kaynaklanıyordu. Brecht ve Bronnen çok yakın arkadaş olup birbirlerini etkilemişlerdir (Esslin, Brecht A Choice Of Evils, 1984, s. 9-12).

Brecht'in bu dönemde dostluk kurduğu iki önemli isim de Lion Feuchtwanger ve Herbert İherin'dir. Feuchtwanger, *Spartakus* adlı oyunun adının *Gecede Trampet Sesleri* olarak değiştirilmesini öneren kişidir. Brecht, Feuchtwanger'in yardımıyla

Münih'deki Kammerspiele (oda tiyatrosu) tiyatrosu için Marlowe'un *II. Edward* (1564-1593) eserini uyarlar. Brecht bu oyunu kendisi yönetir ve reji alanında da kendisini gösterebileceği bir projeye el atmış olur. *II Edward* oyununu seçmesinin ardında o günün Almanya'sında imparatorluğun yıkılması ve Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği acılar, toplumda bir kahramanlık özlemi yaratmıştır ve bu doğrultuda sahnelenen oyunlar büyük ilgi görmüştür. Brecht bu oyunlara karşı tavır almak istiyordu ve Marlowe'un trajedisini alaylı bir şekilde, eşcinsel tutkusunun kölesi olmuş bir kralın yüce olmayan yanlarını göstererek ele almıştır (Candan, 2003, s. 109). Bu onun başarıya ulaşan ilk sahnelemesidir. Provalar sırasında Brecht bedensel ifade üzerine çalışır. Brecht bu oyunda gestusu (jest) söze yeğ tuttuğunu belli etmiştir. Brecht olayların olduğu gibi, duygusal gösterişten ve gösterişli sözlerden kaçınılarak sunulmasını ister. Nitekim epik tiyatro fikri de Brecht'in aklına bu provalardan birinde gelir. Brecht savaş sahnesindeki askerlerin yüzlerini tebeşir tozuna bular ve bu sahne unutulmaz bir etki yaratmıştır (Esslin, 1984, s. 19). Ardından yazdığı *Adam Adamdır* oyunu çok kısa bir süre sonra kuramını oluşturmaya başlayacağı Epik tiyatronun izlerinin taşır. Brecht bu komedide ilk kez şarkılardan ve seyircilere doğrudan yöneltilen yorumlardan yararlanır. Ayrıca epizot* başlıklarının kullanımı ve lirik bölümlerin oyun eyleminden ayrılması da bu oyunla başlamıştır.

Brecht, 1924 yılının sonunda Alman tiyatrolarının merkezi olan Berlin'e taşındı. Oradaki tecrübeleri ve gözlemleri sonucundan tiyatroların devrim yapıp yepyeni bir düzene kavuşması gerektiğine inanıyordu. Berlin tiyatrolarına o dönem üç büyük yapımcı hakimdi; Reinhardt, Leopold Jessner ve Erwin Piscator. Bu kişiler özellikle de Piscator, Çin ve Rus tiyatroları ile birlikte Brecht'in Epik Tiyatro kuramını oluşturmasında etkili olmuşlardır.

Bu dönemde sahneyi halkın hareketlenmesi için bir araç olarak gören Erwin Piscator politik bir tiyatro amaçlıyordu. Onun bu amacı şu sözlerde açık olarak görülebilir:

"I. Dünya savaşı ve başarısız Alman devriminin felaketlerinden sonra 'savaşa karşı olmak' ortak düşüncesinden yola çıkarak, daha iyi bir

* Epizot: Bir roman veya hikâyede olay.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114244

toplumsal düzen kurmak için geçmişin bireyci akımlarından uzaklaşarak siyasal, toplumsal, ortaklaşa ve teknolojik yeniliklere yer veren bir anlayışla sanatın politikleşmesine doğru bir yönelim oldu.”
(Piscator, 1985, s. 22)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Erwin Piscator’un politik tiyatrosunda belirtilen ilkeler, tiyatronun siyasal bir görev üstlenmesiyle başlar. Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanarak, tiyatronun sınıf mücadelesine bir silah olarak hizmet etmesini, seyirciyi koşullandırmanın etkisinden kurtararak, yaşamın gerçeklerini doğru bir biçimde algılamasını sağlamayı öngörür (Piscator, 1985, s. 34). Brecht de Marksist estetikle temellenmiş bir dram kuramı geliştiren ve böylelikle toplumda olmasa bile modern tiyatrodaki devrim yapan Alman bir yazar haline dönüşmüştür (Wright, 1998, s. 19).

Piscator’un fikirleri, Brecht’in Epik Tiyatro teorisini oluşturmasında son derece etkili olmuştur. Piscator’un Brecht üzerindeki etkisine ek olarak, Marksist drama da önemli bir mihenk taşı olmuştur. Marksist dramının sosyal ve tarihi altyapısından beslenen yapısı Brecht’in tiyatro anlayışını da etkilemiş ve şekillendirmiştir. Piscator gibi oyunlarında posterler, afişler, şarkılar ve koroyu etkin bir biçimde kullanmıştır. Her ne kadar Piscator’dan son derece etkilenmiş olsa da, Brecht’i ondan ayıran kuvvetli yönler de vardır. Daha somut ifade etmek gerekirse Piscator oyunlarında edebi değerlere özen göstermezken, Brecht dramının bir takım değerlerini ön plana çıkarmış ve oyunlarında özenle kullanmıştır. Piscator tiyatrosunda asıl hedef eylemciliktir, sanat fikri ikinci plana atılır. Sanatsallık kaygısı yerini seyirciyi etkisi altına alabilme isteğine bırakır. Esas amaç, seyircinin sahnede gördüğü şeylerin etkisinde kalması ve olayın akışına kendini fazla kaptırmadan, sahnede gösterilenlerden yola çıkarak, yaşanan toplumsal olay ve durumların nedenlerini anlamasıydı. Böylece seyirciler, içinde yaşadıkları gerçekleri görebilecek konuma geliyorlardı. Piscator bu konuyu şu sözleriyle açıklar:

“Şu sıralarda Berlin’de o kadar çok sanattan ve o kadar az siyasetten söz ediliyor ki... Oysa sanatın bir değeri varsa, o da sınıf çatışmasını gösteren bir araç olarak kabul edildiği anda vardır” (Nutku, 1985, s. 149).

Böylece Piscator'un tiyatrosu siyasal sorunların tartışılıp seyirciye toplumsal mesajların verildiği bir sahne olmuştur. Piscator oluşturduğu bu tiyatroyla sahneler pek çok yenilikler de getirmiştir. Bunların en önemlileri, oyun esnasında projektörle arka plana görüntü, yazı yansıtılması, dönerli sahne ve filmin oyuna monte edilmesi gibi özelliklerdir. Piscator siyasal tiyatro fikrini ortaya atmış ve geliştirmiştir. Brecht, Piscator'dan etkilenmesine karşın onun geliştirdiği yöntemlerle yetinmedi. Piscator'dan farklı olarak, Epik Tiyatro kavramını maddi dünya görüşü ile içeriği yönünden saptamış ve uygulama açısından estetik bir seviyeye yükseltmiştir (Nutku,1985, s.149). Brecht'in Piscator'un yöntemlerini yetersiz bulmasının bir nedenini de yazar Graham Bartram şöyle açıklar: "Piscator sadece bir yönetmendi; oysa bir oyun yazarı olarak Brecht, tiyatro gösterisine, hayal ürünü kişi ve durumların yaratıcısı gözüyle bakıyordu" (Waine,1982, s. 32). Aralarındaki bazı farklılıklara rağmen Brecht, kendi tiyatro anlayışını oluştururken Piscator'un çalışmalarını örnek almıştır. Piscator ve Brecht arasındaki bu uyum ve uyumsuzluklar Piscator'un Brecht için günlüğüne şu sözlerle daha açık bir şekilde okunabilir:

"Epik Tiyatroyu [Brecht]buldu. Yalnızca benim tiyatromdaki temel uygulamaları gördükten sonra kuramı geliştirdi ve oyunlar yazdı. Her şeye karşın daha büyük olan oydu. Sanatı vasıtasıyla bölünme sırasında Almanya'yı temsil edebilen tek adamdı. Bütün sınırların ötesinde etkin oldu. Oyunları Batı da oynanıyor. İnsan ona yalnızca hayran olabilir." (Piscator, 1985, s. 31)

Bu durumda Brecht, Piscator'dan ne derece etkilenmiştir sorusu akla gelebilir. Marksist politik tiyatronun geleneksel tiyatroya karşı koyan yapısı ve konuları bağlamında ele alındığında, Brecht'in tiyatrosunun konuları ele alış biçimi ve rasyonel bilimsel analizlerinin etkinliği ilk göze çarpan etmenlerdendir. Daha açık ifade etmek gerekirse, Piscator sahnelediği oyunlarda projeksiyon kullanmıştır ve onun bu kullanımı Brecht'in tiyatrosunda da aynı şekilde etkili olmuştur. Dahası, oyunlardaki müzik kullanımı da benzer şekilde önem kazanmıştır (Waine G. B., 1982, s. 158). Brecht ve Piscator arasındaki etki ve etkileşim yalnızca okuyucu yorumlarıyla değil, onların kaleme aldığı kimi kaynaklarda da okunabilir. Örneğin;

Deneysel Tiyatro (Experimental Theatre) adlı makalesinde Brecht kendi tiyatrosu için şöyle söyler:

“Daha çok Piscator tiyatrosunda geliştirilmiş eski düşüncelerin düpedüz bir uzantısıydı bizimkiler. Özgür bir yaklaşım sonucu Piscator ilkeleri gerek öğretici (didaktik), gerek eğlendiricidir. Bir sahnenin kurulabilmesine olanak verdi. Sembolizm gibi illüzyonizmde defteri dürülüp rafa kaldırıldı” (Willet, 1986, s. 47).

Piscator kadar Brecht tiyatrosunda etkili olan bir diğer tarihi figür Karl Marx ve onun paradigma kurucu eseri *Das Kapital*'dir. Brecht'in *Das Kapital*'i okuması onun tiyatrosunda bir takım Marksist unsurlara yer vermesine yol açmıştır. Ayrıca, dönemin önde gelen bestecilerinden Kurt Weill ile işbirliği yapmıştır. Birlikte çalıştıkları oyun rejilerinden edindiği tecrübe Brecht'in sanatçı ve kuramcı olarak gelişmesinde çok önemli bir yere sahiptir. Brecht ve Weill'in en büyük başarısı Brecht'in sonrasında operanın ve epik tiyatronun işlevi teorisini genel olarak geliştirdiği *Üç Kuruluşluk Opera*'dır (Esslin, 1984, s. 32). Sahne başarısının yanı sıra bu oyun daha sonra filme uyarlanarak daha popüler bir hale gelmiştir.

Brecht ve Weill'in diğer başarısı da *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* olmuştur. Oyun Mahagonny adında, üç suçlu tarafından kurulan bir şehirde geçer. Kapitalizme ve burjuva sınıfına ağır eleştiriler içeren bu oyunda insanları şehirde tutmanın yolu para ve zevk olarak sahnelenmiştir. Bu eser, yirminci yüzyılda Epik Tiyatro/Opera anlamında değerlendirilebilecek en başarılı yapıtlardan birisi olmuştur. Brecht'in bu döneminde yazdığı eserlere Özdemir Nutku şu sözleriyle ayna tutar:

“İlk evresinde duygusallık onun tüm yapıtlarında egemendir. Onun temel yaşantılarından biri: insanlığın çaresizliği, çevresindeki dünyaya ilgisiz kalması. Brecht'in kendini belli bir disipline almadan önce de olağanüstü bir düşünce yöntemi vardır. Ama bu düşünce yöntemi, olgunluk evresinde kesin çizgilerle ve sağlam bir diyalektik doğurganlık içinde karşımıza çıkar... Onun bu ilk evresinde, onun karakterlerini iki bölümde ele alabiliriz: aktif karakterler, yani vahşeti yaratanlar, sömürenler, kurban edenler, vb; pasif karakterler, başka

deyişle vahşetten korunamayanlar, sürüklenenler, kurban edilenler, sömürülenler, vb. Ancak bunlar aktif de olsalar içgüdülerinin ürünüdürler” (Nutku, s. 13-14).

Brecht'in eserlerinde etkili olan bir diğer durum da onun ülkesinden sürgün edilmesine yol açan faşist eğilimlerdir. Almanya topraklarında dünyaya gelip gene aynı topraklarda hayata göz kapatmasına rağmen Brecht, hayatına pek çok farklı ülkede devam etmiştir. Yazılarındaki Marksist yaklaşımdan dolayı Nazilerin hedefi olmuş, bu yüzden 1933 yılında Almanya'yı terk etmek zorunda kalmış, başta Avusturya olmak üzere İsviçre, Danimarka, İsveç, Sovyetler Birliği, Finlandiya ve Amerika gibi farklı ülkelerde hayatını sürdürmüştür. Brecht'in sürgün ve faşizm travması onun *Daha Sonra Doğanlar* (To those Born Later)adlı şiirinde şu sözlerle dile getirilmiştir:

*“Siz ki çıkacaksınız
Battığımız tufandan
Unutmayın
Başarısızlıklarımızdan söz ederken
Karanlık çağı da
Sizin kurtulduğunuz.
Gittiydik, ayakkabıdan çok ülke değiştirip
Sınıf savaşları arasından, umarsız
Yalnız haksızlık var da başkaldırma yok” (Mumford, 2009).*

Brecht faşist eğilimlerin gitgide arttığı bu dönemde sanatsal olma kaygısından çok politik olma kaygısının savunulması gerektiği üzerinde durmuştur. Artık ilk evredeki olumsuz ve karamsar havadan çıkılıp, olumlu sonuçlara götürecek bir inanca gereksinimi vardır, bu yüzden politik bağlanmayı seçer ve görüşünü de Marx'ın öğretilerinde bulur. Maddeci dünya görüşü ona kendini denetleme, disiplin ve akılcı yöntemi öğretecektir (Nutku, 2007, s. 92). Bu dönemde iyilik, vatanseverlik, dindarlık gibi temaları içeren didaktik oyunlar yazar. Onun bu evredeki en önemli yapıtı *Alınan Önlemler* adını taşır. Brecht, Marx'ın idealist yanından çok eleştirel yanından etkilenmiştir. Brecht, dünyaya bakışındaki karamsarlığı, bu diyalektik

yöntemin yardımı ile atmış ve olumsuz karamsarlığından bu evrede kurtulmuştur. Bu durumu Martin Esslin şöyle belirtir:

“O bu dünyanın değişmesi gerektiğini seyirciye anlatmak istedi. Bu çabası onu aşırı karamsarlıktan kurtardı; toplumcu olduğu kadar, kişisel yaratışlara da götürdü” (Esslin, 1969, s. 13).

Brecht 1930’da yayınladığı “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” ve 1936’da yazdığı “Zevk Amaçlı Tiyatro ya da Eğitim Amaçlı Tiyatro” adlı makalelerinde Epik Tiyatronun tanımını vermiş ve amaçlarını ortaya koymuştur. 1939 yılına kadar kaldığı Danimarka’da *Galileo’nun Yaşamı*, *Cesaret Ana* ve *Çocukları* gibi başyapıt olan oyunlar yazmıştır. Sezua’nın iyi insanını da burada yazmaya başladı. 1939 yılında Danimarka’nın Nazi tehdidi altına girmesi üzerine Finlandiya’ya oradan da 1941 yılında ABD’ye gitti. Bertolt Brecht Amerika’da bulunduğu dönemde Hollywood’da film sektöründe çalıştı, aynı dönemde Almanya’da kitapları yakıldı ve vatandaşlık hakkı elinden alındı. Alman tiyatrolarıyla ilişkisi kesildi. 1947 yılında Amerika’dan ayrıldıktan sonra Zurich’de bir yıl kadar kaldı. 1949 yılında *Cesaret Ana* ve *Çocukları*’nı Reinhardt’ın Deutsches Tiyatrosunda sahnelemek için Berlin’e gitti. Tekrar Berlin’e dönmesi ve bu sahneleme daha sonra kendi Marksist tiyatrosu olan Berliner Ensemble’yi kurmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Aynı yıl en önemli kuramsal eseri Tiyatro için Küçük Organon’u yazar. Eserde çalışmalarından edindiği deneyimlerden bahseder.

“Bu yıllarda, yapımlarının detaylarını tuttuğu bir sahne kaydı olan ‘model kitabını’ geliştirdi. Bu detaylar, sahnedeki eylemleri açıklayan yorumlarla beraber hareket kalıplarını, aktörlerin provalardaki pozisyonlarını ve performanslardaki her sahnenin birçok fotoğrafını içeriyordu. Bu model kitaplar sadece Brecht’in mükemmeliyetçi yanlarını değil, aynı zamanda sahnede istenen etkiyi vererek oynama ve jestlerle ilgili endişelerini de gösterdi” (Styan, 1981, s. 154).

Brecht eserinde açıkça geleneksel tiyatronun yapısını eleştirir. Gerçeklik illüzyonu yaratmanın seyirciyi hipnotize ederek, onun oyunu eleştirel açıdan değerlendirmesine engel olduğunu vurgular. Diğer bir ifadeyle, Katharsis’in ve özdeşleşmenin karşısında durur ve izleyicinin oyunu izlerken kendini unutmamasını

değil, aksine sahnede gördüklerini düşünüp sorgulaması gerektiğini belirtir. Geleneksel tiyatro izleyicisini eserinde şöyle tanımlar:

“Gözler açıldı, ama duymak yerine dinledikleri gibi, görmek yerine de bakmaktaydılar. Sahneye, Ortaçağdan, cadılar ve rahiplerin gününden, kalma bir iz gibi bakıyorlardı. Görmek ve duymak aktivitelerdir ve hoş olabilirler, ama bu insanlar herhangi bir aktiviteden teselli bulmuş ve onlara bir şey oluyor gibi görünüyorlar ...” (Willet, 1986, s. 187).

Brecht, 1955 yılında Stalin Barış ödülünü alan Brecht, Ağustos 1956 yılında kalp yetmezliğinden yaşamını yitirir.

1.2. Epik Tiyatro ve Brecht'yan Teknikler

Bertolt Brecht 1925 yılından sonra incelemeye başladığı Marksizm'in de etkisiyle yeni bir dünya görüşü yaymak amacıyla tiyatrodaki değişimlerin olması gerektiğine inanmaktaydı. Almanya'nın yaşadığı sıkıntılar ve rejim bunalımına karşı daha fazla sessiz kalamayan Brecht, toplumsal değişim fikri ile Piscator'un politik tiyatro kuramını daha ileriye taşıyarak epik tiyatro kuramını geliştirdi. Brecht, 1938 yılında yazdığı “Epik Tiyatro Sahnesi İçin Temel Örnek: Köşebaşı Tiyarosu” adlı makalesinin ilk cümlesinde epik tiyatronun ilk örneklerinden şöyle bahseder:

“Dünya savaşını izleyen ilk on beş yıl, bazı Alman tiyatrolarında yeni oynayış biçimlerinin denemeleri yapılmıştır. Bunların açık bir şekilde tanımlayıcı özellikleri, korolardan ve projeksiyondan yararlanmaları epik adı verilen yeni bir oynayış biçimi doğurdu” (Waine G. B., 1982, s. 31).

Brecht'in 1930'larda kuramsallaştırdığı Epik Tiyatro Brecht'in de belirttiği gibi bilim çağının politik tiyatrosudur (Brecht B. , 1993, s. 7-8). Brecht Epik Tiyatro ile ortaya koyduğu ve sürekli geliştirdiği tiyatro tekniklerinin amacı toplumun yozlaşmışlığını, sorunlarını ve yok edilmediği takdirde bu kötülüklerin nelere yol açabileceklerini gösterir. Dahası, ileride daha iyi koşulların egemen olduğu bir toplumu göstererek de izleyicinin sadece eleştiri yapmasını değil, aynı zaman değişiminde olabileceği fikriyle harekete geçmesini amaçlar. Brecht'in sahne temsili

ile seyirciyi bir yanılığın içine sokan gerçekçi tiyatroya karşı geliştirdiği bu tiyatro kuramı, anlatıya dayalıdır. Buna göre, tiyatro sahnesinde olaylar ve durumlar ortaya konulup seyirciye aktarılır. Bu yolla seyirciye gerçeğin altında yatan nedenler sorgulatılarak onların olaylar karşısında aktif bir tutum sergilemeleri sağlanır. Brecht'e göre;

“(...)tiyatronun görevi seyircilere belli bir seyir tarzını öğretmektir; seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini teraziye vuran, uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak; belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun bir biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneği kazandırmaktır” (Brecht B. , 2011).

Epik tiyatro, seyircisini sahnede sunduğu olaylar karşısında heyecanlandırmak yerine onlara, bu olayların hem altında yatan toplumsal, tarihsel, ekonomik koşulları hem de içinde barındıkları çelişkileri göstererek zihinlerinde dünyanın değişebileceğine dair bir algı yaratmayı hedeflemektedir. Bu amaçla Epik Tiyatro, toplumsal sorunları ve egemen ideoloji tarafından değiştirilemezmiş gibi sunulan gerçekleri sahneye koyar; bu gerçekleri enine boyuna değerlendirecek bir bilince ulaşmak ve mevcut toplumsal sorunlara olası çözümler üretmek ise seyirciye bırakılır. Walter Benjamin, Brecht tiyatrosunu şu şekilde açıklar:

“Yazarın öğretici ve yol gösterici bir tavır da takınması gereklidir. Ve bu, bugün her zaman olduğundan daha fazla talep edilmektedir. Diğer yazarlara bir şey öğretmeyen yazar, hiç kimseye öğretemez. Öyleyse can alıcı nokta, ürünün bir model olma karakteridir. Diğer yazarları öncelikle üretime yöneltmeli ve ikinci olarak da kullanmaları için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç, ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, kısaca ne kadar fazla okuyucu ve seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır. Böyle bir modelimiz vardır” (Benjamin, 1984, s. 123).

Epik Tiyatro kavramını Brecht açısından geliştiren üç önemli tiyatro anlayışı vardır. Bunlar; gerçekçilik, dışavurumculuk ve Çin Tiyatrosudur. Bunların ilki olan gerçekçilik Epik Tiyatronun öz-biçim alanında etkili olmuştur. Dışavurumculuk, biçim ve söyleyiş yönünden etkilemiştir. Çin tiyatrosu ise kavram ve teknik yönden

fikir vermiştir. Gerçekçilik, sahne ve dekor eşyalarında biçimsel bütünü getirmiştir. Dışavurumcu anlayıştan; epizodik yapı, projeksiyon, sinema geliştirilmiştir. Yabancılaştırma efekti ise Çin Tiyatrosundan geliştirilmiştir. Çin Tiyatrosunda oyuncu, bir karakteri canlandırmaz, anlatır. Kendisi ile rolü arasına mesafe koyar (Brecht T. , 1976, s. 42).

Brecht kendi tiyatrosunu dönemin geleneksel ve Aristoteles anlayışının kurallarına göre işleyen tiyatroya karşı bir tür olarak geliştirdiği söylenebilir. Aristoteles, *Poetika* adlı yapıtıyla Batı Tiyatrosunu Antik Roma'dan bugüne dek etkilemiştir ve bu yapıt her dönemin içinde bulunduğu koşullara göre yeniden yorumlanmıştır. Brecht'in yaşadığı yirminci yüzyılın ilk yarısında da oyunlar bu anlayışla yazılıyor ve *Poetika*'da belirlenen kurallara göre şekilleniyordu. Aristoteles yazdığı *Poetika*'ya göre dramanın biçimsel olarak nasıl olması gerektiğini belirtir. Bu herkes tarafından bilinen klasik oyun yapısıdır: başlangıcı, ortası ve sonu (giriş-gelişme-sonuç) olan, bütünlük ifade eden, kendi içinde tamamlanmış ve tek bir eylemin taklidinden oluşan bir drama yapısıdır (Özdemir, 2012, s. 37). Elbette ki oyunun sonunda iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılmasına dayanan ilahi adalet gerçekleşmelidir. Seyircilerin bu süreçteki tek rolüyse ilahi adaletin vuku bulması sonucunda bir arınma (Katharsis) yaşamasıdır.

Brecht tiyatrosunun Aristoteles tiyatrosundan farklı olduğunu belirtmek amacı ile kendi tiyatrosu için "Aristotelesçi olmayan" tiyatro adını kullanmıştır (Kesting,1985, s.22). Bu farklar seyirci, oyun ve oyun yapısını içermektedir. Brecht kendi tiyatro kuramını oluştururken bu yazarlardan yararlanmış olsa da, onun kuramını farklı kılan toplumsal gerçekleri yansıtmının yanında sorunlara çözümler üreten, seyirciyi sorgulayan, onu edilgen olarak sahnede gösterilen davranışın yanında ya da karşısında yer alma kararını vermek zorunda bırakan yani üretici konuma geçiren bir tiyatro anlayışına sahip olmasıydı, çünkü epik tiyatro, dünyayı yorumlamanın yanı sıra onu değiştirmekte istemiştir.

"Tabiat bilimleriyle sosyal bilimler yeni bir sahne sanatı yaratmak için birleşmeliydi. Brecht yeni sahne sanatına epik tiyatro ya da Aristotelesçi olmayan dram sanatı adını vermiştir. Bu Brecht'e göre o zamana kadar kutsal ve salt sanata değin tiyatro dünyasına

sosyolojinin kayıtsız şartsız insanların davranışı ve uymak zorunda oldukları toplumsal tarihi süreçtir. Dayandığı ilke Karl Marx'ın şu tezidir: Önemli olan, dünyayı yorumlamak değil, onu değiştirmektir" (Aytaç, 2012, s. 308).

Aristoteles'e göre bütün sanatlar mimesisten kaynaklanırlar; "Doğadaki görünüşleriyle tiksinden bakamayacağımız şeylerden, onları sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde betimlenmişlerse, hoşlanırsınız" (Aristoteles, 2007, s. 17) . Aristoteles *Poetika*'sında sanatları mimesis kavramı üzerinden değerlendirir. Bu değerlendirmeyi yaparken drama kelimesinden de bahseder, ancak dramanın tanımını yapmaz. Drama kelimesini kullanma şeklinden, bu kelimenin sahnedeki eylemle ilgili olduğunu anlarız. Tragedya yazarı Sophokles'in ve komedyacı Aristophanes'in yaptığını: "eylem içinde ve bir şeyler yapan kişileri taklit" etmek olarak betimleyen Aristoteles, mimesisi de aynı yöntemle kullandıklarını belirterek drama ve eylem ilişkisini açıklar: "Kimilerine göre de, işte bu nedenle onların yapıtlarına drama adı verilir; çünkü eylem içindeki insanları betimler." (Özdemir, 2012, s. 35-36)

Dramanın tanımını oluşturan ve eylemin taklidi olan mimesis, seyircinin acıma ve korku duyguları sayesinde duygusal anlamda arınmayı (katharsis) sağlar. Diğer bir ifadeyle, sanat, mimesis yani taklit ile başlayıp duygulardan arınma ile son bulur. Ona göre insanların şiddetli heyecanlar duymaya ihtiyaçları vardır. Çünkü yaşadıkları hayat onlara yeteri kadar heyecan vermez. Heyecan veren şeyler de onlar için tehlike arz edebilir. Tragedya bu şiddetli heyecanları duymak ihtiyacını tehlikesiz imgelerle sağlayarak korku, merhamet ve aşk gibi duyguları hissettirir (Yetkin, 1979, s.24-25). Brecht'in epik tiyatrosu ise bu heyecanı ortadan kaldırır, empati kavramını ve son duygusal boşalmaları da bir kenara bırakır. Diğer bir deyişle, Aristoteles'in temel kavramlarına karşı çıkar. Bunun yerine sadece anlatmaya değil aynı zamanda yorumlamaya ve eleştirmeye başlar; korku ve acıma yerini eleştirel yaklaşıma bırakır, çünkü toplumun içinde bulunduğu durum bunu gerektirir. Mustafa Özdemir'in de belirttiği gibi:

"Toplumun geçirdiği değişim sürecini ekonomik çözümler doğrultusunda anlayıp, işleyişin iç yüzünü anlatmayı amaçlayan epik

anlayış içindeki oyunlar ana hatları ile aynı dramatik malzemeyi işlemişlerdir. Bu oyunlarda dramatik olan, emek-kazanç-sömürü uçları arasındaki insanın durumundan kaynaklanmaktadır” (Özdemir, 2012, s. 40).

Geleneksel tiyatronun Katharsis kavramına karşı yabancılaştırma efekti tekniğini devreye sokar ve bu teknik yoluyla seyircinin duygularına değil de aklına seslenerek onu eyleme çağırır. Duygularını devreye sokmayan, oyunun kahramanı ile kendini özdeşleştirmeyen seyirci, olaylara ve karakterlere daha soğukkanlı bir biçimde bakabilmekte ve karakterlerin davranışlarını daha nesnel bir açıdan değerlendirebilmektedir. Brecht’in seyircisinde ortaya çıkarmak istediği bakış açısı tam da budur. Seyirci, oyunu izlerken duygularının rehberliğinde değil bir bilim adamı ciddiyetiyle, eleştirel bir tutumla oyuna bakmalıdır. Bertolt Brecht “Eğitici Tiyatro ya da Öğretici Tiyatro” adlı makalesinde seyircinin değişiminden bahseder:

*“Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: Evet bende böyle hissettim- Ben de böyleyim- Gayet doğal- Hep böyle olacak – Adamın durumu çok acıklı çünkü çıkar yol yok- İşte sanat budur: her şey ne kadar gerçeğe uygun- Ağlayanla ağlıyor gülenle gülüyor insan (...)
Epik tiyatro seyircisi şöyle der: Bunu hiç düşünmemiştim-Öyle yapılırmı hiç- Çok garip inanılır gibi değil – Yeter artık – Adamın durumu çok acıklı ancak bir çıkar yol var –İşte sanat budur: Her şey ne kadar şaşırtıcı – Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan” (Willet, 1986, s. 71).*

Oyun yapısındaki farklılıklara bakarsak: Aristoteles’e göre tam bir bütünlüğe sahip bir hareketin taklidi olan tragedya, daha önce de belirtildiği gibi, başı ortası ve sonu olan bir bütünlüğü yansıtır (Aristoteles, 2007, s. 23). Oyun giriş –gelişme– sonuç ilişkisi içinde birbirini tamamlayan bir olay örgüsüne sahiptir. Bu tür oyunlara ‘iyi kurulu oyun’ (well-made-play) denir. Bu oyunlarda ikinci sahne olmadan üçüncü sahneyi anlamak çok zordur. Olaylar tam bir bütün olarak sunulur. Epik Tiyatroda her sahne tek başına bir bütünlük sergiler, bu her sahenin bir bütünün parçası olduğu ve olayların her sahnede daha ileriye taşındığı Aristotelesçi görüşten oldukça farklıdır. Epik Tiyatroda olaylar Aristoteles tiyatrosunda büyük bir öneme sahip olan

‘zaman, mekân ve konu’ birliği gibi sınırlamalar olmadan anlatılır. Daha teorik olarak belirtmek gerekirse ünlü tiyatro yazarı Alfred Döblin epik türü şöyle tanımlar: “Bir epik yapıtı, dramatik yapıtın tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez diriliğini” (Willet, 1986, s. 70).

Görüldüğü üzere epik oyun yazarı mekân ve zamana kendini bağlamaksızın, göstermek istediği tüm olayları ve durumları ele alabilir ve böylece aralarındaki bağlantıları gösterebilir. Bir bakıma, olayların eşzamanlılığını gösterme, gerekli bulduğunu yineleme ve bir başka açıdan gözden geçirme, olay akışını kesme ve yorum yapma olanağı vardır. Brecht, bu durumu şöyle açıklar;

“O zaman seyirci, durumun ve olay akışının bütününi, önüne serilmiş görebilir. Örneğin, sahnede konuşmasını dinlediği bir kadını zihninde başka türlü konuşuyor gibi tasarlayıp duyabilir, diyelim iki hafta sonra, ya da aynı anda başka bir yerdeki başka kadınların başka türlü konuşmaları gibi.” (Kesting M. , 2005, s. 67)

Brecht’in yaşadığı döneme kadar uygulanmış tiyatro anlayışından bu kadar farklı bir tiyatro geliştirmesinin en önemli nedeni, tiyatronun sadece eğlendirme amacı gütmesidir. Aristoteles tiyatrosunda, tiyatrolardan sadece insanları eğlendirmeleri beklenmiştir. Ona bundan ne daha yüce, ne daha alçak bir işlev yüklemişlerdir. Brecht *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı çalışmasında şunları belirtir:

“Böylece belirtmek gerekir ki, eskilerin, Aristoteles’i izleyerek tragedyadan bekledikleri, halkı eğlendirmekten ne daha fazlasıdır, ne de daha azıdır. Tiyatronun dinden geldiği söylendiğinde, bununla anlatılmak istenen yalnızca tiyatronun dinden çıkarak tiyatro olduğudur; tiyatro dinsel törenlerden dinsel görevi değil, ama yalnızca ve yalın biçimde bu törenlerden kaynaklanan hazzı almıştır. Aristoteles’in katharsis’ine, yani korku ve acıma aracılığıyla ya da korku ve acımadan arınmaya gelince, bu, yalnızca eğlendirici olmakla kalmayıp, doğrudan eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır. Tiyatrodan bundan fazlasını istemek ya da bundan fazlası için tiyatroya izin vermek, ancak insanın kendi amacını ucuzlatır” (Brecht B. , 1993, s. 28).

Brecht makalelerinde, epik tiyatro ile birlikte artık tiyatronun eğitici bir görevi olmaya başladığını yazmıştır. Ona göre savaşlar, toplumsal mücadele, eşitsizlik, aile, din, hepsi tiyatronun konusu olmuştur. Eleştirmen Kesting'in incelemesinde belirttiği gibi; "Her sahne toplumsal ve siyasal bağlantılarıyla gösterilmelidir ki, dünya bir bütün olarak sahnelenebilsin" (Kesting M. , s. 80). Brecht'e göre sahnede gösterilen olay yaşamın ta kendisi ve bütünü olmalıdır. Böylece dönemin insanları yaşadıkları olaylara neden- sonuç ilişkisi içinde sahnede tekrar tanık olacak ve onlara çözüm yolları bulmaya çalışacaklardır. Böylece seyircinin etraflarında olup biten olaylar karşısında fikir sahibi olup harekete geçmeleri sağlanacaktır. Brecht, Epik Tiyatro ile toplumsal sorunları ve kötülükleri ortaya koyup ileride daha iyi koşulların egemen olduğu bir toplumu göstermeyi umuyordu. Bu yüzden ki Epik Tiyatronun en belirgin özelliği duygulardan çok akla hitap etmesidir (Willet, 1986, s. 23). Tiyatronun sanatsal bir zevk vermeyeceği düşünülmemelidir. Fakat Brecht'in tiyatro seyircisi oldukça farklıdır. Seyirci eğitilip eğlendirilirken pasif olmayan, verileni sorgulayan, ondan gereken dersi çıkaran bir konumdadır.

"Genellikle, öğrenmek ve eğlenmek arasında pek büyük bir ayrımın varlığı düşünülür. 'Öğrenmek yararlıdır belki, ama hoşla giden ancak sonuncusu, yani eğlenmektir', denir. Bu durumda, hiç hoşla gitmeyen, can sıkı, hatta seyirciyi yoran bir tiyatro olduğu eleştirisine karşı savunmak gerekiyor Epik Tiyatro'yu. Bunun için, öğrenmekle eğlenmek arasındaki karşıtlığın zorunlu nitelik taşımadığını, şimdiye dek hep var olagelmediğini ve bundan böyle de hep var olması gerekmeyeceğini söylemek yetecektir sanırım" (Brecht B. , 1981, s. 41).

Aristoteles tiyatrosunun en önemli özelliklerinden birisi olan yanılsama da (ilüzyon) Epik Tiyatroda yer almaz. Yanılsama tiyatrosu, seyircinin dramatik yönden sahnedeki olayları onlar yaşıyorlarmış gibi katılmalarını sağlar. Seyircinin izlediği rol kişinin hissettiği duyguları hissederek onunla empati kurmasını amaçlar. Gerçeklik illüzyonunun yaratılmasındaki amaç, seyircinin gerçek bir yaşam kesiti izlemekte olduğu görüşüne inandırmaktır. Epik Tiyatro, olay o anda yaşanıyormuş izlenimi vermez. Anlatıcısının anlatısında bir yineleme karakteri vardır; olay geride kalmıştır ve tekrar ediliyordur. Bu etkiyi yaratmak için oyunun prova ögesi, metinsel

ezber ögesi, kısaca tüm mekanizma ve oyunu seyirci karşısına çıkarmak için yapılan tüm hazırlık, bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir ve artık sahnelenen gerçeğin yaşanmasından söz edilemez (Brecht B. , 1981, s. 11). Brecht'in seyirciden beklentisi, duygusal özdeşleşme yerine eleştirel değerlendirme yapabilmeleridir. Bu yüzden kendini izlediği oyuna kaptıran bir seyirci yerine oyunu serinkanlılıkla izleyen bir seyirciden yanadır. Brecht'in sigara içen seyirci üzerine yorumu şöyledir:

“Temsillerimizde seyircinin sigara içmesi hoşuma giderdi. Öncelikle oyuncular için isterdim bunu. Çünkü bana kalırsa, salonda sigara içen bir adam önünde doğal olmayan, kasıntı ve köhne bir tiyatro yapmak, oyuncu için tamamen olanaksızdır” (Candan, 2003, s. 126).

Brecht “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” adlı makalesinde Dramatik tiyatro ve Epik tiyatro arasındaki sahnede başvurulacak değişimleri şematik olarak şu vermiştir:

DRAMATİK TİYATRO

Eylemlerle çalışır.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.
Seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir.
Seyircide birtakım duyguların uyanması varması amaçlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.
Seyirci olaya karıştırılır.
Telkinle iş görülür
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında olayla bir özdeşleşme içindedir.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.
İnsan hiç değişmez
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.
Her sahne bir ötekisi için vardır.
Organik bir büyüme.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.
İnsan durağan bir nitelik taşır
Düşünce varoluşu yönetir.
Duygu egemendir

EPİK TİYATRO

Anlatıya başvurulur.
Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyirci aktif duruma sokulur.
Seyircinin birtakım yargılara amaçlanır.
Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olay karşısında tutulur.
Kanıtlarla çalışılır
Seyirci sahnedeki olayın karşısında olayı inceler durumdadır.
Seyirci, sahnedeki olayın karşısında olayı inceler durumdadır.
İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne kendisi için vardır.
Montaj tekniği.
Olaylar eğriler çizer.
Olaylar sıçramalıdır.
İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Us egemendir.

(Brecht B. , 1981, s. 55).

Brecht'in Aristoteles ile uyuştuğu tek nokta, öyküyü tiyatronun en önemli parçası olarak kabul etmesidir. Her ikisi içinde, oyunda birinci derece önemli olan unsur olaydır, karakter değil. Brecht öykünün önemini şu sözleriyle belirtir: “Bir oyunda her ey öyküyü bağlıdır; öykü, tiyatro gösterisinin kalbidir” (Brecht B. , 1993).

Brecht'in estetik kuramı, temelinde yabancılaştırma içermekle birlikte, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme, anlatımcı yapı gibi sıralanabilecek temel özellikleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturur. Epik tiyatronun en önemli özelliği olarak Yabancılaştırma efekti (Alienation-effect) kabul edilir. Yabancılaştırma kavramı ilk olarak 1927 yılında Rus Biçimci Viktor Sklovski tarafından tanımlanmıştır. Bu terimi şu sözleriyle açıklamıştır:

“Gündelik hayatta nesnelere biz yalnızca yüzeysel algılarız, aslında oldukları gibi, gerçekte ne oldukları gibi görmeyiz. Şeyleri yeniden görebilmemiz için otomatikleşmiş ‘kör’ algıyı aşmak zorundayız, bunu da ancak nesnelere ilkin yabancı kılarak yapabiliriz” (Karacabey, 2009, s. 65).

Tanıdık olanı yabancı kılan bu süreç Sklovski'ye göre sanatın temel görevidir ve yabancılaştırma hem sanatsal sürece, hem bu sürecin içindeki teknik uygulamaya gönderme yapar (Karacabey, 2009, s. 65). Bertolt Brecht de epik tiyatrosunu oluşturmasında en önemli etken olan değişim fikrini daha iyi aktarabilmek için bu yönteme sık sık başvurmuştur. Çağdaş dünyanın ideolojik ve maddesel kisvesi ardındaki gerçeğini öğretmek için tiyatro seyircinin sahnedeki olayla özdeşleşmesini koparmak zorundadır. Bunun için de ‘yabancılaştırma etmenine’ gereksinim vardır (Nutku, 2007, s. 115). Brecht 1940 yılında yazdığı “Deneysel Tiyatro ”yazısında yabancılaştırma terimini şöyle açıklar:

“Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır.(...) Yabancılaştırma eşit tarihselleştirmedir, yani olay ve kişileri tarihsel, bir başka deyişle süreklilikten yoksun nesnelere gibi sergilemektir. Kuşkusuz, çağdaş kişiler üzerinde de uygulanabilir

aynı ilke; onların tavırları da zamanla bağımlı, tarihsel ve geçici bir perspektiften görülerek yansıtılabilir” (Nutku, 2007, s. 85).

Yabancılaştırma etkisini ilk olarak Çinli oyuncu Mei Langfang’ı Moskova’da izledikten sonra kullanmaya başlamıştır. Moskova’dan döndükten sonra, “Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma” adlı makalesini yazmıştır. Bu makalesinde yabancılaştırma efektinin hangi yollarla oluşturulduğundan bahseder. Çin tiyatrosunda bu etkinin nasıl sağlandığına gelirse; Çinli oyuncular maskeler takar, dans eder, sahnede şarkı söyler ve gerektiği zaman seyirciyle konuşarak iletişime geçerler. Çinli oyuncu etrafındaki üç duvar dışında kendisini soran dördüncü bir duvar varmış gibi davranmaz ve karşısında bir izleyici topluluğu olduğunu açık bir şekilde belli eder. Bu davranış, yanılsamayı (illüzyon) tiyatrodan uzaklaştırır ve böylelikle seyirci, gerçekte olan bir olayı seyrediyormuş izlenimine kapılmaz (Nutku, 2007, s. 24). Brecht seyirciden duygularından uzaklaşıp bir olayı kendi içinde yorumlamasını beklemiştir. Bu etmenin etkisiyle seyirci nesnel ve tarafsız bir şekilde oyunu izleyecektir. Özdemir Nutku, Brecht’in Yabancılaştırma efektini şu şekilde açıklar:

“Modern toplumlarda yabancılaşma, insana ilişkin anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise ‘insana ilişkin anlamları’ bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir; çünkü benimsediği dünya görüşünde insan bilinen bir değer değil bir inceleme konusudur” (Nutku, 2007, s. 92).

Brecht’in Çin tiyatrosundaki oyuncularla ilgili verdiği diğer bir örnek de oyuncunun kendisini seyretmesidir. Buna örnek olarak da bir bulutu canlandıran oyuncuyu verir:

“Bulutun ansızın ortaya çıkışını, yumuşak ama güçlü gelişimini hızlı ama adım adım değişimini gösterirken, arada bir, sanki: ‘Tıpkı böyle değil mi?’ dercesine seyirciden yana bir göz atar. Ama kendi el ve ayaklarında da gezdirir bakışlarını. El ve ayakların gözleriyle denetler hatta bu devinimleri gerçekleştirmedeki ustalığından ötürü kendi kendisini seyrederek övgüyle. Gözlerini yere indirir, oynayacağı rol için emrine verilmiş alanı ölçüp biçer, ama böyle yapması yanılsamayı(illüzyon) bozacakmış diye düşünmez. Dolayısıyla,

mimiği ve jesti birbirinden ayırır. Ancak böyle bir ayrıma başvurduğu için, jest bir şey yitirmez değerinden; çünkü vücut pozisyonları yüze yansır, onu etkiler, düpedüz kendi ifadesiyle donatır onu. Bir bakarsınız tam bir coşkunculuk kendini belli eder yüzde. Yani oyuncu, yüzünü, üzerine bedensel gestusları yazdığı bir yaprak boş kâğıt gibi kullanır” (Brecht B. , 1981, s. 25).

Brecht'in vurgulamak istediği, seyircinin oyuncular üzerine odaklanıp, oyunda vurgulanmak istenen asıl konuların unutulmasının önüne geçmektir. Oyun sonunda seyirci dünyayı değiştirmenin yollarını düşünmeye başlamalıdır. Yabancılaştırmanın bu kadar önemli olmasının nedenlerinden biri de budur, seyirci kendini oyuncuyla özdeş kılar, neler olup bittiğini tam olarak göremez, hâlbuki olayın içinde değil, olayı dışarıdan seyreden biri durumunda olursa sağlıklı karar verebilir. Brecht buna örnek olarak, bir sokak kazasına tanık olan birinin, bu kazayı başkalarına anlatmasını verir. Yani sahnedeki olay aslında daha önceden yaşanmış bir olaydır ve oyuncular bu olayı seyirciye aktarmaktadır. Böyle bir oyunculuk anlayışıyla doğal olarak, seyircinin oyun kişileriyle ve oyundaki olaylarla özdeşleşmesi engellenir. Böylece seyirci tiyatro binasının içinde olduğunu ve bir tiyatro seyrettiğinin bilincine varır (Brecht B. , 1981, s. 26).

Brecht yabancılaştırmayı araştırarak, en doğru imgeyi, sözü ve hareketi bularak yapar. Seyirciye “Şu davranışa bakın, dikkat edin, bu görüldüğü gibi değildir” (Nutku, 1993, s. 100-101) düşüncesini hissettirir. Tabi ki bu etkiyi sağlayabilmesi için oyuncunun özellikleri de çok önemlidir. Brecht'in oyuncusunun tüm yapıtı Brecht kadar bilmesi ve yorumlayabilmesi gerekir. Bu, oyuncunun seyirciyle ilişkisi açısından önemlidir. Çünkü seyircinin anlayarak ve düşünerek değişmesini sağlayacak olan oyuncudur. Oyuncu için yabancılaştırma işlemi kayıtsız kalmak olarak anlaşılmalıdır. Çünkü tam tersidir: yabancılaştırma, seyircilerin bir olaya duygusallıktan uzaklaşarak bakmalarını sağlamak içindir. Oyuncu Brecht'in deyişiyle bir kazayı anlatan yaya durumundadır ve oyuncunun işi bir takım duyguları canlandırmak değil, eğilimleri göstermektir (Nutku,1993, s. 100-101) Yabancılaştırma efekti görüldüğü üzere pek çok şekilde sağlanabilir. Araştırmacı yazar Arrigo Subiotto, Brecht oyunlarında yabancılaştırma etkisi yapan faktörleri şöyle açıklar:

“Oyunun yapısı; sahnelerin ve olayların birbirlerinden kopuk bir şekilde konumlanması; dil; karakterlerin konuşmalarıyla eylemlerinin çelişmesi; aktörlerin rollerini oynarken bu oynadıkları rollerin sadece ‘rolden’ ibaret olduğu, gerçekte hiçbir ilişkisi olmadığı hissini uyandırmaları; karakterleri oynarken bu karakterlerle kendilerini özdeşleştirmiş hissini ortadan kaldırmaları ve oyunu sahneye koyarken müzik, ışıklandırma, sahne düzeni gibi ‘kardeş’ sanatların iyi kullanılması; bütün bunlar yabancılaştırma etkisi yaratacak birer faktördür” (Waine G. B., 1982, s. 202).

Brecht Epik Tiyatrosunun en çok kullanılan özelliklerinden biride gestusdur. Walter Benjamin ‘Epik tiyatro, tanımı açısından gestusa dayanır (Benjamin, 1984, s. 76) diyerek önemini vurgular. Gestus bir duygunun, bir düşüncenin, bir yargının söz, ses tonu ve beden hareketleri yoluyla ifade edilmesidir. Gestus’u, bir insan ya da birçok insanı başka insanlarla bağlayan tavır, mimik ve alışagelmış açıklamaların karmaşası olarak da açıklayabiliriz. Sahnede rolünü oynayan oyuncu, gestus yoluyla canlandığı karakterin sınıfsal ve toplumsal niteliğini, diğer insanlarla olan ilişkilerini açığa çıkarmakta ve bu ilişkilere yönelik tepkileri ortaya koymaktadır. Oyuncu sahnede canlandığı role yabancılaşarak ses tonu, oturuş, duruş biçimi ile kendini gösterip karakterin sosyal statüsünü belli edecek davranışları sergiler, seyirciye mesajlar iletir ve “göstergenin altındaki gerçek anlamı açığa çıkarır” (Smith, 1991, s. 493). Örneğin Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununda ikinci perdenin ilk sahnesinde oyuncunun karakterin zenginliğini ve kibirini vurgulamak için boynunun geriye atıp kollarını iki yana açarak yürümesi bir gestus örneği olarak gösterilebilir.

Brecht’e göre gestusun toplumsal bir gestus olabilmesi için toplumsal anlamlar içermesi gereklidir. “Her gestus, toplumsal bir gestus değildir. Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargıya varabilmesini sağlayan bir gestustur ” (Nutku, 2007, s. 178). Brecht bu toplumsal gestus fikrini kaygan bir zeminde düşmemek için uğraşıp duran bir adamın durumunu örnek vererek açıklar. Bu adamın kaygan bir zeminde düşmemek için olan uğraşının, toplumdaki itibarını sarsacak bir durum ile ilişkili olduğu düşünüldüğünde, onun toplumsal konumu ile bu düşme arasındaki bağlantının toplumsal bir gestus olarak

görülebileceğini söyler. Çünkü bu adamın içinde bulunduğu karmaşık durum, bu görülen davranışının altında başka sebeplerin yattığını gösterir ” (Nutku, 2007, s. 178). Bertolt Brecht gestusun klasik el kol hareketleri olmadığını vurgulamak için jestlerden de bahsederek gestusun tanımını şöyle yapar:

“Gestus deyince, birbirinden alabildiğine değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşup bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş ve benzeri gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır ve tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet’in duraksayan tavrı, Galileo’nun itirafı vb. Gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütünü ya da memnunluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlatır” (Brecht B. , 1990, s. 138).

Brecht’in tanımından da anlaşılacağı gibi gestus sözlerin arkasında kalan ve görünmeyen anlamla ilgili bir kavramdır. Bazı anlam ve durumlara sözlerle değil ancak düşünülerek ulaşılabilir. Bu durumları gösterecek olan davranış gestus olarak kabul edilir.

Brecht bu kavramı oyunculuğun yanında müzik ve sahne tasarımı için de kullanmıştır. Gestus yaratmak için koro, şarkı, müzik ve anlatıcılığı kullanır, sahnedeki eylem devam ederken eylemin akışını keserler ve böylece oyuncunun rolü kesintiye uğratılıp gestus ortaya çıkarılır. Gestus söylenen sözlerin direk anlamından çok, sözlerin arkasında yatan anlamını yansıtır. Brecht kimi yazılarında gestusu gösterme tavrı olarak da vurgular. Örneğin Tiyatro Şiirleri adlı eserinde gestus’un öneminden şöyle bahseder:

*“Gösterin gösterdiğinizizi! İnsanların nasıl davrandığını
Gösterirken, gösterdiğiniz bütün değişik tavırların üzerinde
Gösterme tavrını hiç unutmamalısınız
Bütün tavırların temelinde gösterme tavrı yatmalı”* (Brecht B. , 1987, s. 34).

Epik Tiyatro’da müzik önemli bir yere sahiptir. Özellikle de Yabancılaştırma etmenini sağlamak için, olayların yoğunlaştığı yerlerde müzik ve şarkılardan

yararlanılır. Şarkıları söyleyen koro da oyunun bir parçasıdır ve seyircinin görebileceği bir yerde konumlanır. Seyirciye verilmek istenen mesajlar yeri geldikçe koronun söylediği şarkılarla tekrar vurgulanır. Ayrıca sahneler çoğunlukla koronun söylediği şarkılarla başlar ve sahne boyunca da ara ara yinelenir. Böylelikle sık sık seyirci ve oyuncu arasına girer. Müzik seyircinin oyunla özdeşleşmesine engel olmak için olayların tersine bir yol çizer. Örneğin, hüznü ve duygusal yoğunluğu yüksek olan bir sahnede, seyircinin bu hüznü yaşamaması için neşeli bir müzik çalınır. Bazen de seyirci tüm dikkati ile yoğunlaştığı bir anda çalınan müzikle özdeşleşme engellenir. Bertolt Brecht ‘Epik Tiyatroda müziğin kullanılması’ adlı makalesinde müziğin tiyatroya etkisinden şöyle bahseder:

“(...) müziğin tiyatroya sokulması, o zamanki oyun geleneğiyle aradaki bağları kopardı. Üzerindeki ağırlık hafifleyen oyun, adeta bir zariflik ve inceliğe kavuştu, tiyatronun sunuları artistik niteliğe büründü. İzlenimci oyunlardaki sıkıcı, bunaltıcı ve ağır akışkan özellikle, dışavurumcu oyunların hastalık derecesine varan tek yanlılığı, müziğin tiyatroya getirdiği değişiklik sonucu, daha salt bu yüzden yitirdi gücünü; beri yandan, hanidir doğallığını kaybeden bir şeyin, yani şiirsel tiyatronun da dirilmesini sağladı” (Brecht B. , Epik Tiyatro, 1981, s. 41)

Brecht başlarda pek çok oyunun müziğini kendisi bestelemiştir. Bu işi daha sonra besteci Kurt Weill’e bırakmıştır. Böylelikle müzik sanatsal niteliğe kavuşup değer kazanmıştır. Oyun üzerinde müziğin etkisini Brecht, *Üç Kuruluşluk Opera* oyunundan örnek vererek açıklamıştır. 1928’de sahneye konan *Üç Kuruluşluk Opera*’da sahne müziği yeni tekniğiyle ilk kez uygulanmıştır. Bu oyunda orkestra seyircilerin görebileceği bir şekilde sahneye yerleştirilmiştir. Böylece yenilik hemen göze çarpar. Şarkı söylenirken ışık düzeninde ani bir değişim olur ve orkestra aydınlatılır. Arkada duran perdeye şarkıların başlıkları kısa cümlelerle yansıtılır ve oyuncular söylenen şarkıya uyarak sahnedeki konumlarını değiştirirler. Oyun, düetleri, soloları ve koroyla söylenen final şarkılarını içerir. Oyunda müzik parçaları, düşünel ve ahlaksal niteliktedir. Daha sonra bu oyundaki şarkılar geniş bir yayılma alanı bulmuş ve isimleri gazete başyazılarında ve kimi konuşmalarda sık sık görülmüştür (Nutku, 2007, s. 166-167).

Materyalist felsefeyi benimseyen Epik Tiyatro, tarihsel durumları, ya doğrudan ele alır ya da mevcut zaman içindeki olayları tarihsel bir süreç içinde sunar. Epik Tiyatro’da olaylar ve kişiler tarihselleştirilerek, seyircide bir yabancılaştırma etkisi sağlanır; içinde bulunduğu zamandaki olay ve kişileri geçmişteki bir zamanda gören seyirci şaşırıp normal karşıladığı durumları eleştirel bir gözle izlemeye başlar. Tarih yöntemi, yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak kabul edilmektedir ve sadece tarihsel olayları konu almak değil, her türden olayı tarihsel olarak ele almak anlamına gelmektedir. Brecht’in olay ve kişilerini tarihsel zamanlardan seçmesinin veya güncel olayları tarihsel yer ve zamanlarda sunmasının nedeni, Diyalektik Materyalizm’in tarih anlayışı da olabilir. Rosenthal ve Yudin, ortak çalışmalarında Diyalektik Materyalizm’de bilginin esas kaynağının tarih olduğu görüşünü ileri sürerek, “Diyalektik Materyalizm bilgi kuramını, genelleştirilmiş bir bilgi tarihi olarak ele alır ve bu nedenle her kategori, son derece genel bir karakter taşımasına rağmen, durum itibarıyla tarihsel olarak kabul edilir” (P.Yudin, 1980, s. 115) açıklamasında bulunmuşlardır. Başka bir deyişle Epik Tiyatro, asıl hedefi olan değişimin gerçekleşebileceğini göstermek amacıyla tarihi, malzeme olarak kullanır. Böyle bir değişimin sahnede meydana geldiğini gören tiyatro seyircisi, tiyatro binasının dışına çıktığında, sahnede görüp algıladığı değişimi mevcut zamanda da uygulamayı düşünecektir.

Görüldüğü gibi diyalektik, Brecht’in, oyunlarını yazarken kullandığı öğretilerden biridir. Brecht bu kavramı o kadar çok benimsemiştir ki, kendi tiyatrosuna 1950’lerde “Diyalektik Tiyatro” adını vermiştir. Mutlu Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema* adlı eserinde diyalektik ve tarihi materyalist felsefenin Brecht’in kuramlarının ruhunu oluşturduğunu belirtir (Parkan, 1991, s.115). Diyalektik evreni durgun ve değişmez olarak değil, sürekli bir gelişim ve değişim süreci içinde görür. Diyalektik bu anlayışı, Brecht’in değişim düşüncesini çok iyi açıklamaktadır. Diyalektik yöntemde her şey karşılıklı ilişkiler içinde ele alınır ve hiçbir şey kendi kendine çözümlenemez; doğa aralarında bağıntı bulunan, birbirleriyle ilişkili olan ve birbirlerini koşullandıran olay ve nesnelerin bir bütünü olarak ele alınır (Politzer, 1976, s. 29). Diyalektik, dünyadaki gerçek değişimleri ve karşılıklı bağlantıları izleyerek olay ve durumları düşünürken, onların hareketlerini ve ilişkilerini göz önünde bulundurur. Her şeyin birbirine bağlı olduğu bu yönüme göre, her şeyin bir

karşıtı vardır ve her şey karşıtı ile açıklanabilir. Bu karşıt güçler birbirleriyle çatışma içindedir ve bu çatışmanın sonunda ortaya gelişim süreci çıkar. Brecht diyalektiğın karşıtlar arasındaki çelişkiye dayanan bu özelliği oyunlarında zıt durumları sık sık kullanarak gösterir. Bunu seyircinin bir durumu tek başına değil, karşıtı veya karşıtı ile birlikte değerlendirip bir sentez yapabilmesi ve durumlardan sonuç çıkarabilmesi için yapar. Çünkü “Çelişki, Diyalektik Materyalizm’in baş kategorisidir ve tüm gelişmelerin itici gücünü ve kaynağını açığa vurur” (P.Yudin, 1980, s. 115).

Brecht’in bütün olgun dönem oyunlarında epik kuramın etkisini görebiliriz. Örneğın, *Cesaret Ana ve Çocukları* adlı oyunlarında yabancılaştırma da dahil olmak üzere yukarıda bahsettiğimiz epik özelliklerin çoğunu kullanmıştır. Kullanılan bu tekniklerin amacı okuyucunun gözlem, analiz ve sorgulama yoluyla oyunlarla yaşadığı dönem arasında ilişki kurup, bu yaşananlardan ders çıkarmasıdır. Brecht’in Epik Tiyatro kuramı açısından en etkili oyunlarından biri olan *Cesaret Ana*, savaştan hep kazanç elde edeceğini düşünen bir ananın öyküsüdür. Durum tam tersi olur, çünkü kazanmaktan çok yitirir, çocuklarının teker teker kaybeder. Ama bütün bu yaşananlara rağmen yine de çıkarlarının peşinden koşar. Bu oyunun epik kurgusu, *Cesaret Ana*’yı savaşın çeşitli aşamalarında gösterir. Her aşama seyirciyi düşündürücü, öğretici ve çelişkili bir durumla karşı karşıya bırakır. Oyun boyunca *Cesaret Ana*’nın yitirdikleri kazandıklarından hep daha çoktur ama o bunun farkına varmaz.

Cesaret Ana, savaşın insanlar üzerindeki kaçınılmaz sonuçlarını ele alır. Brecht, *Cesaret Ana* ismini, Barok şair Hans Jakob Christoffel Von Grimmelshausen’in 17. Yüzyılda ki pikaresk (picaresque) romanından alır. Yabancılaştırma efektini sağlamak için Almanya tarihinin karanlık bir dönemi olan, 1618 ile 1648 tarihleri arasında gerçekleşmiş olan Otuz Yıl Savaşları’nı ele almıştır. Böylece, estetik uzaklık için gerekli olan tarihselleştirmeye yönelmiş olur. Brecht, otuz yıl savaşları için “Kapitalizmin Avrupa’da gelişmesine neden olan en büyük savaşlardan biri” diye yazmıştır (Dickson, 1989, s. 129). Otuz yıl savaşları, Birinci Dünya Savaşının yaklaşmakta olduğu gerçeğini ortaya koyuyordu ve böyle bir atmosfer Brecht’in Epik Tiyatro kuramını oluşturmasını sağlayan ortamı etkin kılmış oldu. Brecht için, savaş ve kapitalizm aynı kutunun içerisindeydi, çünkü ikisi de “tüm sınıf temelli

toplumları karakterize ettiği idea edilen aynı ekonomik sömürü sürecine” aittir (Dickson, 1989, s. 129).

Cesaret Ana, 1618 yılından 1648 yılına kadar süren otuz yıl savaşlarının yaşandığı Avrupa’da bilhassa da İsveç, Polonya ve Almanya’da geçer. Bu dönem, kültürel, ahlaksal ve ekonomik açıdan Almanya’yı gerileten bir süreçti. Katolik ve Protestan monarşiler birbirlerine düşmüşlerdi. Cesaret Ana olarak hitap edilen Anna Fierling, askerler için gömlek, ayakkabı ve bira gibi ürünler sağlayan bir satıcıdır. Hepsi farklı babalardan olan Eilif, Swiss Cheese ve Kattrin adlarındaki üç çocuğu ile birlikte seyyar satıcılık yaparak savaştan çıkar elde etmeye çalışır. Oyunda Swiss Cheese daha ağır başlı ve dürüst bir karakterken Eilif cesaret timsalidir. Kattrin dilsizdir ve küçüklüğünde bir asker tarafından vurulduğu için akli dengesi yerinde değildir, yine de sevgi dolu bir genç kızdır. Brecht, *Cesaret Ana*’nın çocukları ile ilgili görüşünü şöyle tanımlar:

“En büyük oğluyla birlikte, cesaretinden korkuyor ama dürüstlüğüne güveniyor. Kızıyla birlikte, acınmasından korkuyor, ancak zekâsına güveniyor. İkinci oğluyla, aptallığından korkuyor ama dürüstlüğüne güveniyor. Kızıyla birlikte, merhametinden korkuyor, ama aptallığına güveniyor. Sadece onun korkuları haklı çıkıyor” (Styan, 1981, s. 157).

Epik dramının, geleneksel drama gibi iyi kurulu oyun konusuna sahip olması neredeyse imkânsız olduğundan, olay örgüsü bağlamında pek fazla bir gelişme göstermemesi doğaldır. Çünkü amaç seyircinin gözlerini oyunun sonuna değil olayın gidişatına çevirmektir; böylece seyirci gözlemci olabilir (Waine G. B., 1982, s. 11). Bu bağlamda *Cesaret Ana*, geleneksel seyircinin olay örgüsü anlayışını karşılamaz, çünkü iki oğlunu da Protestan ordusunda kaybeder. Katolikler *Cesaret Ana*’yı ele geçirir ve her durumu kendi avantajına çevirmeyi iyi bildiği için taraf değiştirmesi kimseyi şaşırtmaz (Gray, 1976, s. 126). Bu durum Eilif’in öldürülmesinin önüne geçemez. Swiss Cheese ise ateşkes esnasında hırsızlıktan dolayı Protestanlar tarafından vurulur. Kattrin’e gelince, Katoliklerin saldırısını kasaba halkına önceden haber verdiği için öldürülür:

“Tüm bu trajediler boyunca, Courage’ın asıl kaygısı, işini sürdürmektir. Yaşanan büyük tarihi olayların arka planına karşı olarak, metarialist görüşünü ve savaş konusundaki gerçek düşüncelerini belirtir. Sonunda vagonu ile yalnız kalır, yaşlı ve sefil ama yine de onu kesmeye kararlıdır” (Willet, 1986, s. 47).

Oyunda karşımıza ilk olarak birlik toplamanın zorluklarını anlatan Asker Yazıcı ve Başçavuş çıkar. Asker Yazıcı, son zamanlarda kimsenin askerliğe kayıt olmak istememesinden yakınıdır. Asker Yazıcı Cesaret Ana’yı ondan alışveriş yapmak sözüyle etkileyerek Eilif’e orduya katılması için baskı yapar. Böylelikle Cesaret Ana çocuğundan ayrılır. Oyunun ilk sahnesinde, askere alma işini üst rütbeli General üstlenmez. Brecht’in burada belirtmek istediği “savaşın asıl yükünü küçük adamların çektiğidir” (Thomson P. , 1997, s. 25). Oyunun başında, Başçavuş ve Asker yazıcı arasında geçen diyalog savaşa olan şaşkıncı bakış açısını yansıtır: “Başçavuş: Burada çok uzun zamandır savaş olmamış anlaşılır. Sorarım sana, bu durumda nasıl ahlak beklenebilir? Barış pislikten başka bir şey değildir, ancak savaş sağlar düzeni” (Thomson P. , 1997, s. 27).

Asker Yazıcı ve Başçavuş konuşurlarken, Cesaret Ana, Swiss Cheese ve Eilif ile vagona girer. Bu vagon Cesaret Ana için sadece mobil haldeki bir ev değil, onun dördüncü çocuğu gibidir. Thomson, *Cesaret Ana* ile ilgili bu noktada görüşlerini şu sözlerle ifade eder: “Bu oyun melodrama olmamasına rağmen melodrama formundaki giriş müzikle verilir- Kattrin bir mızıka çalar. Brecht tiyatrosundaki yabancılaşma tekniklerinden birisi olarak eş zamanlı bir biçimde karşımıza çıkan bu hareket duraklamalarından birisidir ve tiyatral bir komiklik (Thomson , 1997, s. 26). Sahne, Cesaret Ana’nın kim olduğunu soran iki satırlık şarkı ile devam eder. Böylece oyunun daha başından seyirci savaş gibi önemli bir konunun ciddiyetle tartışıldığı bir sahnede şarkı söylendiği için oyunun nasıl bir oyun olduğunu düşünmeye başlar. Ancak şarkı kendisi gibi savaşı bir iş olarak görenlerin durumunu anlatmaktadır: “[...]Cesaret ana geliyor, yanında rahat ayakkabılar. Bitlerle, pirelere yük, silah ve koşumları yürüyecekse muharebelere iyi olmalı ayakkabıları[...]

Cesaret Ana lakabının neden Cesaret Ana olduğunu açıklarken seyirci bir kez daha şaşkınlığa uğrar çünkü lakabı aslında tamamen maddi konulardan gelmektedir. “Adım Cesaret başçavuş, çünkü iflas etmek üzereyken arabamdaki elli somon ekmekle Riga’daki ateş hattından geçtim” (Brecht B. , 1986, s. 5). Thomson bu durumu bize şu şekilde özetler:

“Brecht cesaretin geleneksel anlamda anlaşılan tanımına karşıdır: günlüğüne şu şekilde yazmıştır: paraşütçüler bomba gibi bırakılır ve bombaların cesarete ihtiyacı yoktur. Cesaret gerektiren şey ilk adımda uçağa çıkmayı reddetmek olacaktır. Cesaret Ana’nın ticaretinin ilgili olduğu kadarıyla, cesaret paraşütçününkiyle aynıdır ve Brecht bunu takdir etmemizi istemez” (Thomson P. , 1997, s. 27).

İki yıl sonra Cesaret Ana’yı, General Cook’la tavuk fiyatları üzerine tartışırken görürüz. Sahnenin diğer tarafında, General, Eillif’i köylüleri öldürüp ineklerini çaldığı için tebrik etmektedir. Bu noktada, Cesaret Ana General’in ‘kokuşmuş’ olduğunu düşünür, çünkü ona göre general eğer ahlaki anlamda erdemli birisine ihtiyaç duyuyorsa bu bir şeylerin kötü koktuğuna işaretir. Yani ne bir ülkenin, ne bir kralın ya da ne generalin erdeme ihtiyacı vardır. Aksine, genç ve tecrübesiz Eillif, Asker ve Genç Kız şarkısını söyler. Şarkı genç askerlerin davranışlarının ve geride bıraktıkları kadınların genel çelişkisi olarak değerlendirilebilir (Speidel, 1982, s. 57). Cesaret Ana üç çocuğunun hayatını aslında kendisi tehlikeye atmış olmasına rağmen Eillif’i hayatını aptalca tehlikeye attığı için azarlar ama yine de şarkıya eşlik eder.

Üç yıl sonra, Swiss Cheese’in alayın veznedarı olarak işe alındığını görürüz. Alayın fahişesi Yvette Pottier Katrin’i bir askerle ilişki kurmanın tehlikeleri konusunda uyarmak için kardeşlik şarkısı’nı söyler: “Henüz onaltımdaydım. Düşman ülkeme girdi. Kılıcını bir kenara koydu ve bana gülümseyerek elini verdi...” (Brecht B. , 1986, s. 23). Şarkı kullanımı dördüncü sahnede Cesaret Ana “Büyük Teslimiyetin Şarkısı’nı söylediğinde zirveye ulaşır. Burada Brecht yaygın olarak bilinen ‘İnsan düşünür Tanrı karar’ deyişini İnsan Tanrı’nın kurduğunu düşünür” şeklinde tersine çevirir (Speidel, 1982, s. 59).

*“Bir zamanlar, baharında gençliğimin
Ben de çok farklı olduğumu sanırdım herkesten.*

*(Sıradan ana kuzuları gibi değildim, görünüşümle ve
becerikliliğim, yükselme isteğimle!)* '

.....

Ama bir yıldız yukarıda Fısıldadı: Bekle bakalım birkaç yıl daha!

Ve yürüyorsun bandonun içinde

Uygun adım, ağır ya da acele

Ve öttürürsün kendi küçük düdüğünü:

Al işte gör gününü."

..... (Brecht B. , 1986, s. 46).

Bu sahnede Brecht, seyircinin sahnenin fonksiyonunu anlaması için seyirciyi rahatsız etmeye çalışır; hem Cesaret hem de genç asker kendi açılarından ve farklı sebeplerden savaştan şikâyet ederler. Robert Leach'in de belirttiği gibi, Brecht "dikkatimizi etkili olması için şikâyetin farklı açılara yönlendirmeye çalışır. Brecht karakterlerini yargılamaz, bizi en azından sorunlar hakkında uyarmak için hayattan alınan ve daha sonra kesintiye uğrayan mimikler kullanır" (Leach, 1994, s. 132).

Bu sahnede, Cook ve Chaplain Eillif'ten gelen mesajı Cesaret Ana'ya getirmek için sahneye çıkar ve birden Katolik saldırısı başlar. Chaplain resmi cübbesini fırlatır, Swiss Cheese de alayın kasasını saklar. Aynı akşamın ilerleyen saatlerinde, Swiss Cheese kasayı Generale geri götürmeye çalışırken Katolikler tarafından esir alınır. Ancak Cesaret Ana el arabasını Yvette'ye verir ve askerle Swiss Cheese'in serbest bırakılması için pazarlık eder. Ancak Cesaret Ana o kadar uzun süre pazarlık eder ki, Swiss Cheese vurulur. Cesaret Ana, ceset teşhisi için getirildiğinde cesedi kabul etmez bunun için de ceset bir çukura atılır.

Aradan iki yıl geçer ve Cesaret Ana hala ordudadır. Dilsiz kızı bu esnada çöken bir evden bebek kurtarır. Savaşın yakında biteceğinden endişe eden Cesaret Ana'yı, Chaplain bitmeyeceğine dair ikna eder. Dahası el arabası için daha fazla malzemeye yatırım yapmaya karar verir. Chaplain, Cesaret Ana'ya evlenme teklifi eder ve reddedilir. Bu esnada Katrin, bir takım aletlerle yeniden belirir, ama asker tarafından yaralanmıştır. Bu noktada Cesaret Ana savaşa lanet eder.

Ancak bunu takip eden sahnede, Cesaret Ana bir geçim kapısı olarak savaşı öven bir şarkı söyler. İki köylü Cesaret Ana'ya yatak örtüsü satmak için onu uyandırır. Kısa bir süreden sonra barış sağlandığı haberi yayılır. Cook, alaydan ücretini alamadan geri döner ve bu durum Cesaret Ana ve Chaplain arasında bir tartışmaya yol açar. Yvette artık daha şişman, daha yaşlı ve daha zengin bir dul olarak ikinci kez ortaya çıkar ve Cook ile bir zamanlar sevgili olduklarını itiraf eder. Cesaret Ana şehre gitmek için ayrılır, Eillif ise birkaç köylüyü öldürüp onların ineklerini çaldığı için sürüklenir. Bunun için idam edilir, ancak annesi hiçbir zaman neden öldürüldüğü gerçeğini öğrenemez. Savaşın yeniden başladığı haberiyle Cesaret Ana geri döner, şimdi de Cook ile savaş işine geri döner.

Savaşın on yedinci yılında, yiyecek ya da ticaretini yapacak hiçbir şey kalmamıştır. Cook, Utrecht'te bir meyhane alır ve Cesaret Ana'ya tek bir şartla orayı işletebileceğini söyler. Kattrin'i geride bırakmak zorundadır. Cesaret Ana bu teklifi reddeder, o yüzden de ikisi yollarını ayırır. Vagonlarını kendileri çeken Cesaret Ana ve Kattrin çok şeye sahip olmanın öneminden bahseden bir şarkı söyleyen birisinin sesini duyarlar.

Oyunun sonuna doğru, Katoliklerin planı, bir Protestan şehri olan Halle'yi kuşatmaktır. Cesaret Ana şehirde ticaret yapmaktadır. Bir köylü ailenin evinin dışında uyuyan Kattrin ise asker sesleriyle uyanır. Köylü aile şehirdekilerin güvenliği için askerlere yalvarır, kimsenin fark etmediği Kattrin ise el arabasından bir davul alır ve çatıya tırmanır. Kuşatmanın fark edilmesi için çatıda davulu çalmaya başlar. Askerler onu hemen vururlar, ama ölmeden önce insanları uyandırmayı başarır. Kattrin kendisi bir anne olmamasına rağmen Cesaret Ana'dan daha anaç bir insan olarak tasvir edilir. Aslında, Brecht Cesaret Ana ve Kattrin ile bize savaşın sonuçlarının iki farklı yönünü gösterir (Nussbaum, 1997, s. 306).

Sonraki sabah, Cesaret Ana kızının cesedinin üstüne ağıt yakar, kızını gömmeleri için köylülere para öder, kendini arabasına dizginler. Artık arabayı çekmek eskisinden kolaydır çünkü satacak çok şey kalmamıştır. Cesaret Ana oyunun en başında söylediği şarkıyı söylemeye başlar. Bu son dakikalarda, Brecht seyircinin "Bu şekilde körlük ve aptallığın mümkün olduğunu fark etmelerini ister. Seyircinin savaşı bitirmek için pozitif bir şeyler yapmak için tiyatroyu terk etmesini" bekler

(Esslin, 1984, s. 203). Brecht Cesaret Ana'yı "değiştirilmemiş, eğitilmemiş ve eğitilemeyecek" olarak bırakmanın daha iyi bir propaganda olacağına inanmıştır (Esslin, 1984, s. 205).

Brecht oyunun savaşı bir çeşit iş pastorali olarak temsil etmeyi amaçlamıştır, çünkü Cesaret Ana için savaş iş ile alakalı bir durumdur. Ayrıca onun "hayatta kalmasını sağlamak için bir yandan askerlerin ailesine yapacaklarından korkarken bir yandan da husumet duyması gerekir" (Styan, 1981, s. 157). Aslında, Cesaret hem anne hem de iş kadınıdır ve bu iki rol birbiriyle uyuşmadığı için, hayatta kalma durumu ön plana çıkar. Styan'ın açıkladığı üzere:

"Sahneleri kendi gerçeklik fikrine uydurmak için, Brecht savaşın devam etmesini isteyen insanlık dışı bir kadın, bir karşı-karakter ve bölünmüş bir kişilik yaratır, ancak aynı zamanda da küçükleri korumaya çalışan doğal bir anne yaratır. Oyun boyunca hayatını kazandığı vagon bir dikotomi sembolüdür. Ticaret için gereklidir, görülür ki her zaman onun kendi hayatı gibi yuvarlanıyordu. [...] Bu durum oyunu epik tiyatronun en muhteşem örneği yapan karşıtlık motifidir" (Styan, 1981, s. 158).

Açıkça görüldüğü üzere, *Cesaret Ana*'da savaş insan yapımı bir olay olarak sunulur. Diğer bir ifadeyle, Kaderin ya da tanrının isteğinin bir sonucu değildir. Böylece, Eillif, Swiss Cheese ve Katrin "herkesten çok kendi annelerinin katkı sağladığı insan yapımı bir çatışmanın kurbanlarıdır" (Dickson, 1989, s. 136).

Brecht'in Cesaret Ana'yı son derece kötü bir karakter olarak tasvir ettiği açıktır. Brecht bize "Savaşla yaşayanlar savaşın bedeli vadesi dolmadan ödemelidir" mesajını verir (Esslin, 1984, s. 203). Cesaret Ana için, savaşın bedelini vadesi dolmadan ödemek üç çocuğunu kaybetmek olmuştur. Ancak o "ticari kaygılarına ailesini feda ettiği için, kendine ders çıkaramaz" (Esslin, 1984, s. 203). Dahası, savaşta ailesini boşuna kaybetmiş olmasına rağmen, orduyu takip etmek için vagonunu sahnenin ortasına doğru çeker. Bu son sahnede, Brecht'in niyeti seyircide öfke uyandırmaktır, böylece savaşı durdurmak için bir şeyler yapmak gerektiği düşünülerek tiyatrodan çıkabilirler. Belirtmelidir ki *Cesaret Ana* Zürih'te ilk sahnelendiğinde, seyirci Cesaret Ana'nın sıkıntılarını görüp gözyaşlarına boğulmuş

ve tiyatrodan mendilleriyle çıkmışlardır. Zürich versiyonu oyunu “savaşı doğal bir felaket ve Cesaret Ana’yı da (Therese Giehse tarafından canlandırılmıştır) onun masum kurbanı olarak gösteren barışçıl bir ders olarak” sahnelemiştir (Styan, 1981, s. 157). Bu Brecht’in en çok nefret ettiği durumdur. Bu duruma çok kızmıştı ve onun için oyunu Cesaret Ana’nın kötülüğünün altını çizerek yeniden yazmıştır. Berlin’de kendi süpervizörlüğüyle oyun sahnelenmiş ve eşi Cesaret Ana rolünü daha rahat bir tavırla oynamıştır. Neredeyse hiç kimse asıl karakterin kötülüğüne dikkat vermediğinden oyun Brecht’e göre değilse de başarı kazanmıştır. Aslında seyirci Cesaret Ana’yı kendi ebeveyn yanı ve paraya olan bağlılığı arasında çarpındığını görünce ona hem açmıştır hem de ondan öğrenmiştir (Calabro, 1990, s. 81). Cesaret çocuklarını başka sebeplerden ya da ihmalden dolayı kaybedebilirdi, ancak paraya olan saplantısından dolayı kaybeder (Gray, 1976, s. 128).

Birçok eleştirmene göre, oyunda en az üç yerde seyirci kendisini karakterin yerine koymaktan alamaz, bu durumlar da Brecht’in epik tiyatrosunun sınıfta kaldığı anlar olarak değerlendirilebilir. Swiss Cheese’in ölümü ve Cesaret Ana’nın cesedi teşhis etmeyi reddedişi, Kattrin’in trampet çalışması ve vurulması ve son sahnede Cesaret Ana’nın arabasını yalnız çekiyor olması. Brecht’e göre seyirci “uzun süreli duygu alışkanlıklarının kölesi olduğu için” (Esslin, 1984, s. 204), bu şekilde tepki vermesine rağmen, bu sahnelerde “drama tarihinde çok ender rastlanır... trajik bir etki kalır” (Thomson J. N., 1981, s. 82) .

Tartışılanların dışında Epik Tiyatro için önemli bir nokta da sahnedir, çünkü yabancılaşma efektini vermek için bir araç fonksiyonu üstlenmiştir. *Cesaret Ana*’da, ahşap bir çiftlik evi ya da kumandanın çadırı gibi yer belli eden kalıcı tuval ekranlar konması gereklidir. Arkasında da büyük beyaz bir örtü vardır, bir gökyüzü perdesinden daha küçüktür ama kesinlikle arka perde değildir (birbirinin devamı olan sahneler gibi bir ya da birden fazla resim). Sahne hemen hemen boş, gece ya da gündüz etkisi vermeden soğuk beyaz bir ışıkla aydınlatılır. Her birinin ülkeden ülkeye değişiklik gösterdiği pankartlar hazırlanır ve ekranlara alt yazılar yansıtılır. Sahnenin kenarında bir kutunun üzerine dört tane müzisyen oturmuştur. [...] Tehditkâr bir karakterin orkestra müziği, sahneye ironik bir yorumlama olması açısından, sessiz bir sahneye eşlik etmesi için kullanılmıştır (Styan, 1981, s. 156-157).

Dikkate alınması gereken diğerk önemli bir nokta da Brecht'in bu oyunda kullandığı dildir. Gray'in belirttiğı gibi, Brecht bu oyunda "hem Bavyera konuşma tarzı hem de aşırı düz bir diksiyon" kullanmıştır (Gray, 1976, s. 125). Birçok kelimedede, örneğın; nichts yerine nix gibi, kısaltma kullanmıştır. Kısaltılmış kelimelerin inceliğı yabancılaştırma fonksiyonu üstlenir. Ronald Gray oyun için şöyle belirtir: "sahnedeki oyuncularını tarihten ya da günlük hayattan kişiler olarak kabul etmek imkânsız olur, karakterler ikide bir kendi gerçekliklerini sınırlayarak konuşurlar ve ikide bir de bu durumdan kaçınırlar" (Gray, 1976, s. 126).

Sonuç olarak, Cesaret Ana ve Çocukları aldığı bütün eleştirilere rağmen sadece Epik Tiyatro açısından değil Brecht'in "Göstermek olmaktan fazlasıdır" (Willet, 1986, s. 21) tezini kanıtlaması açısından drama tarihinin en iyi oyunlarından birisidir. Seyircinin bazen Katrin bazen de Cesaret Ana'yla duygudaşlık kurması, bu sahneler çok az olmasına rağmen, kaçınılmaz olur. Bu nedenle, Brecht'in yaşadığımız dünyayla ilgili eleştirel bir tavır almamız gerektiğı düşüncesi seyirciye aktarılmış olur ve "trans" halinde gözükken modumuzdan çıkabiliriz fikri de verilir ki böylece dünyanın sonu duyulabilir ya da hissedilebilir:

İşte dünya biter bu şekilde

İşte dünya biter bu şekilde

İşte dünya biter bu şekilde

Ama büyük bir patlamayla değil bir iniltiyle

The Hollow Man. (T.S.Eliot, 2019)

1.3. İngiliz Tiyatrosunda Brecht

İngiliz Tiyatrosu, I. Elizabeth'in yaşadığı on altıncı Yüzyıl sonunda tiyatro tarihinin en parlak dönemlerinden birini yaşamıştır. On yedinci yüzyılda bu görkemli dönem daha da ileri boyutlara ulaşmış, ancak bağnazların engellemeleriyle eski gücünü yitirmiştir. Daha sonraki yüzyılların da tiyatro sanatı bakımından önemli gelişmelere tanık olmaması, yirminci yüzyıl seyircisinin geçmişin parlak dönemlerine özlem duymasına neden olmuştur. Kraliçe II. Elizabeth zamanında tiyatronun tekrar canlanmaya başlamasıyla İngiliz tiyatro tarihinde 'Yeniden doğuş' diye

adlandırılacak olan yeni bir dönem başladı. On sekizinci yüzyılın başından yirminci yüzyılın ortalarına kadar, orta sınıf eğlencesi olmaktan kurtulamayan tiyatro sanatının konuları değişmeye başlamıştır. Tiyatro artık İngiliz toplumunun her kesimini ilgilendiren konulara, çağdaş toplumsal ve siyasal sorunlara, yaşanan gerçeklere öncelik veren konularla ilgilenmeye başlamıştır. Ödenekli tiyatro olmadığı ve daha çok gişe oyunlarına önem verildiği için bu dönemin genç oyun yazarlarına ilk başlarda çok fazla çalışma olanağı sağlanmadı. Daha sonra Londra’da bu genç yazarların elinden tutacak Sanat Tiyatrosu (Arts Theatre), Royal Court Tiyatrosu (The Royal Court Theatre) ve Tiyatro Atölyesi (Theatre Work-shop) gibi topluluklar kuruldu. Ayrıca, Bristol , Oxford , Nottingham ve Coventry’de deneme sahneleri , bu genç kuşakları yetiştirmeyi sorumluluk olarak gördüler (Nutku, 1985, s. 253). İngiliz tiyatrosu artık genç kuşak oyun yazarlarıyla içinde tüm sisteme karşı bir başkaldırı niteliğinde olan yeni bir akıma girmiş oldu.

Bu yeni akımın önde gelen oyunları yirminci yüzyılda yaşanan hayatın karmaşıklığını anlatan coşkulu yazarlar kuşağının oyunlarıydı. Bu dönemin önde gelen yazarları *Öfke* adlı oyunuyla yeni dönemi 1956 yılında başlattığı herkesçe kabul edilen John Osborne olmak üzere, Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, Robert Bolt, David Mercer’dır. Yetmişli yıllarda bu isimlere Howard Brenton, Edward Bond, Caryl Churchill ve Trevor Griffiths gibi İngiliz Epik Tiyatrosundan örnekler verilebilecek çağdaş İngiliz Tiyatrosu yazarları eklenmiştir. Marvin Carlson *Tiyatro Teorileri* kitabında Brecht etkisini şu sözleriyle belirtir:

“Başka hiçbir yirminci yüzyıl yazarı tiyatroyu hem oyun yazarı hem de teorisyen olarak, temel kaygısı tiyatronun toplumsal ve siyasal boyutu olan Bertolt Brecht kadar derinden etkilememiştir” (Carlson, 2008, s. 397).

Brecht’in Epik Tiyatro kuramı ilk olarak 1930’larda görülmeye başlar. Bu yıllarda değişen sosyal, kültürel, politik ve ekonomik düzen ve savaş sonrası yaşanan toplumsal değişim amatör tiyatro gruplarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tiyatrolarda çalışanların çoğu sosyalist görüşün egemen olduğu işsizlerdir. Bu amatör tiyatro gruplarının amacı İngiltere’de yaşanan toplumsal ve siyasal sorunları politik tiyatro fikriyle yansıtmaktı. Politika ve tiyatro beraber düşünüldüğünde şüphesiz ki

ilk akla gelen isim Bertolt Brecht'ti. Bu dönemde de Brecht'in Epik Tiyatro kuramı pek çok oyunda karşımıza çıkmıştır. Bu tiyatro topluluklarının o dönemde tiyatroya en büyük katkısı Brecht'in oyunlarının ve onun tiyatro üzerine olan görüşlerinin İngiliz tiyatrosu tarafından benimsenmesine olanak sağlamasıdır. Bunlardan biri, 1924 yılında kurulan İşçiler Tiyatro Hareketidir (Workers Theatre Movement). Bu grup daha sonra pek çok sosyalist tiyatro gruplarını bir araya getirerek, 1932 yılına kadar büyümeye devam eder ve etkili olur. Çalışanların çoğu işsizlerden oluştuğu için, çalışmalar için gerekli olan boş vakit, enerji ve istek büyük olasılıkla bu gelişimi mümkün kılmıştır.

Bu gruplar natüralist yaklaşıma karşı çıkıp, Rusya ve Almanya'daki benzer gruplardan aldıkları 'agitprop' tarzını benimsemişlerdir. Bu tiyatro tarzında önemli olan oyunun kendisi değil seyirci üzerinde bıraktığı etkidir. İlk oyunlarının çoğunu sokak ya da fabrika girişi gibi açık alanlarda sloganlar ve şarkılar kullanarak 'agitprop'a uygun bir şekilde sergilemişlerdir.

1935'lerde de Marksist oyunlar sahneleyen ve İngiltere'deki toplumsal sorunları ele alan tiyatro toplulukları da görülmüştür. Bu dönemdeki oyunlar özellikle Brecht'in sahneleme anlayışı ile yazılıyor ve Epik Tiyatro tekniğiyle sahneye koyuluyordu. Özellikle dağılan İşçi Tiyatrosu Topluluğunun ayrılan üyeleri tarafından kurulan Unity Theatre ve The National Theatre gibi topluluklar da Epik Tiyatro hareketini kendilerine örnek almaya başlamış ve oyunlarda epik öğelere yer vermişlerdir. Bu tür topluluklar, daha sonra yaygınlaştılar ve yaymaya çalıştıkları sosyalist düşünce fikriyle öne çıktılar. 1937 yılına kadar büyük gelişme gösteren Unity, İngiltere'nin kuzeydoğusuna ve iç kesimlerine turneler yapmaya başladı, böylelikle üç ay içinde ülkenin her yerinde sosyalist oyunlar sergilenmiş oldu. Bu oyunlarda sade ve gösterişsiz dekor, koro, anlatıcı ve müzik gibi özellikler görülmektedir. Bu dönemde epik tarzda oyunların yazılıp yönetilmesinin yanı sıra Brecht'in kendi oyunları da sergilenmiştir. 1933 yılında ilk kez bir Brecht oyunu sahnelenir; *Yedi Ölümcül Günah*, Savoy Theatre London'da üç kere sahnelenir.

1934 yılında Brecht Londra'ya gelerek Londra film sektöründe çalışmak istemiştir, ancak bu arayışı olumlu sonuçlanmaz. Yine de artık İngiltere'de Brecht ismi çok daha fazla duyulmaya başlamıştır. Brecht'in 1930'lu yıllarda oyunlarını Londra'da

sahnelenmesi isteği başarısız olmasına rağmen bazı sosyalist gruplar onun oyunlarıyla yakından ilgilenmişti. Örneğin; Joan Littlewood ve Ewan MacColl'un birlikte kurdukları Theatre of Action'da, Brecht oyunları İngilizce'ye çevrilerek sahnelenmiştir. İkinci Dünya Savaşından önce İngiltere'de son sahnelenen oyun *Senora Carrars Rifles*'tir. Bu oyun 1938 yılında London Unity tarafından sahnelendi. Savaş öncesi dönemde Brecht kuramı ve oyunları oldukça sınırlı kalmıştır. Bu dönemde Epik kuramın İngiliz tiyatrosuna etkisi metinden çok sahne düzeni, ışıklandırma, müzik düzeni gibi alanlarda kendini göstermiştir. 1950'lerin başlarında, nadir de olsa Brecht sahnede tekrar kendini hissettirmeye başladı. Manchester'da bulunan Stretford Şehir Tiyatrosu, 1950 yılında *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni sahnelledi.

Brecht ve tiyatrosu bu dönemde herkes tarafından olumlu karşılanmamıştır. Bu yüzden İngiltere'de Brecht'in ve Epik Tiyatronun benimsenmesi gecikmiştir. Bazı eleştirmenler Brecht'i ağır şekilde eleştirmişlerdir. Oyunlarının İngiltere'deki yapımlarını engellemeye çalışmakla kalmayıp, onu sahtekârlıkla da suçlamışlardır. Bu eleştirmenlere göre Brecht: "ahlaksız entelektüellerin ve geçici heves peşinde koşanların idolüdür" (Esslin,1966, s. 64). Ancak bu eleştirmenler arasında 1954 yılında Londra Observer 'da eleştirmenlik görevine başlayan Kenneth Tynan tamamen farklı görüştedir. Brecht onun için sanata bağlılığı, yaptığı özenli provaları, ideolojik sorumluluğu, rejisi ve oyun yazarlığıyla tam bir mükemmellik örneğidir (Esslin, 1966, s. 64). Tynan aynı zamanda 1955 yılında Paris festivalinde Berliner Ensemble tarafından sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununu izlemiş ve çok etkilendiğinden 'Doğudan Gelen Yıldızlar' adlı makalesin de şu sözlerle bahsetmiştir:

"Brecht'in oyunculuk teorisi hakkında çok şey okudum... Uydulamada özetlediği şey son derece basit. Küçük parçaların tümü genelleştirilmiş... Bir bakışta ne tür insanlar olmak istediklerini biliyoruz. Böylece, maske takmayan ya da makyaj yapmayan ve mutlak gerçeklikle oynayan oyunculara odaklanabiliyoruz" (Tynan, 1964, s. 239).

Görüldüğü gibi Brecht İngiliz tiyatrosuna ilk görünmeye başladığı dönemde insanlar tarafından farklı algılanmış, sevilip övgüyle bahsedildiği gibi ağır eleştirilere de

maruz kalmıştır. Eleştirmen Kleber, İngiltere'deki Brecht oyunları ile ilgili şöyle söyler.

“Brecht'in oyunları İngilizceye çevrildi, sahnelendi ve uyarlandı; Brecht'in kendisi eleştirildi, çarpıtıldı, reddedildi veya yüceltildi. Ama sahnelenen oyunların sayısı ve kendisi hakkında yazılan ikinci derecede kaynakların miktarı dikkate alındığında Brecht, ancak Shakespeare ile kıyaslanabilir” (Eddershaw, 1996, s.208).

Brecht'in İngiliz Tiyatrosunda oyun yazarlığı ve reji alanındaki en büyük etkilerinin görüldüğü dönem Berliner Ensemble'nin İngiltere turnesiyle başlamıştır. İngiltere'de Royal Shakespeare Tiyatrosunun bahar aylarında düzenledikleri Dünya Tiyatro Mevsimi festivaline beş kıtadan katılan tiyatro toplulukları, İngiltere'de büyük etki yapmıştır. Bunların arasında 1956 yılında Londra'da temsiller veren Brecht'in Berliner Ensemble'si, İngiliz tiyatrosunun en çok etkilendiği yabancı topluluk olmuştur. Bu yıl ünlü eleştirmen David Pattie'nin de belirttiği gibi, İngiltere'de Brecht etkisinin görüldüğü ve İngiliz halkının politik açıdan bilinçlenme yaşadığı bir dönem olmasından ötürü İngiliz tiyatrosunda bir dönüm noktasıdır (Pattie, 2012, s. 57). 1956 yılı aynı zamanda Bertolt Brecht'in ölüm yılıdır ve bundan sonra “İngiliz Tiyatrosu'nda bir bakıma politik çizgiler benimsenen Brecht sonrası dönem başladı” (Garner, 1990, s. 145).

Bu dönemde gerçekçilik akımının etkisinden sıyrılan İngiliz tiyatrosu yirminci yüzyılın kazançlarını ve kayıplarını yeni bir anlayışla sergilemeye başladı. Eleştirel düşünce dönemi olduğu için sadece gerçekleri olduğu gibi ortaya koymak yeterli değildir. Bu yüzden izleyiciyi, eleştirel bir gözlemci ve işlenen olaylara aktif bir katılımcı konumuna getirmek gerekirdi. Bertolt Brecht Epik Tiyatrosu ile, İngiliz tiyatrosunda ihtiyaç duyulan değişim yaşanmış ve dönemin egemen gerçekçilik akımının tersine yabancılaştırma ve gestus gibi tekniklerin kullanılıp seyircinin gözlemlemesini, düşünmesine ve sorgulamasına imkân veren oyunlar yapılmaya başlanmıştır. Özellikle de reji ve sahne tasarımında Brecht etkisi çok açık görülmeye başlamıştır. Brecht, 1956 yılına kadar birçok İngiliz yazar, yönetmen ve eleştirmeni sadece yüzeysel olarak etkilemişti. Ancak çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Brecht etkisini görmemek imkânsızdır. Yazar Janelle Reinelt, Çağdaş İngiliz tiyatro yazarları

üzerindeki Brecht etkisini ayrıntılı bir biçimde incelediği *After Brecht: British Epic Theater* adlı kitabında, İngiliz tiyatrosunu iki açıdan etkilediğini vurgular; ilk olarak çağdaş yazarlara kendi tekniklerini yaratmalarına imkân sağlayacak dramaturg modelleri ve aydınlatıcı fikirler sağlamıştır, bir diğeri çağdaş oyunların politik bir çerçeve içerisinde izleyicilere ve eleştirmenlere gösterilmelerini sağlayacak politik tiyatro teorileri sunmuştur (Reinelt,1994, s. 1). Tabi ki Brecht'in bu dönemde etkisinin artmasının en önemli nedeni İngiltere'nin savaş sonrası toplumsal ve siyasal durumudur. Özellikle de sol eğilimli yazarlar mevcut düzene karşı duydukları hoşnutsuzlukları oyunlarında Epik Tiyatro'ya ait unsurları kullanarak göstermeye çalıştılar. Bu yazarlar, Brecht'in Epik Tiyatro ile amaçladığı değişim fikrini yaymayı hedeflemişlerdir. Bu dönemin yazarlarından Trevor Griffiths değişime duyduğu isteği ve bu değişimin tiyatro aracılığı ile olabileceği inancını şu sözlerle dile getirir: "Siyasi partilerde ve sokaklarda çalışarak İngiltere'yi değiştirmek için daha çok şey yapabileceğime inansaydım, oyun yazmaktan vazgeçerdim" (Hayman, 1979, s. 82).

1956 yılına kadar sosyo-politik ortam orta sınıf ve işçi sınıfı oyun yazarlarını güçlendirmişti. Bu yazarlara işçi sınıfının günlük yaşamına hakim olan sefaletin bir sembolü olarak 'Kitchen Sink' yazarları (bu yazarların çoğu 1944 yılı eğitim hareketi sonucu eğitilmiştir) denilmiştir. Bir önceki kuşağın hayalperest romantik oyunlarının aksine Kitchen Sink sert ve acımasız gerçeği gösterir. Sinema, resim, roman ve televizyonda da kendisini gösteren bu yeni akımın tiyatrodaki ilk sahnesi yazarlık, konu ve mekân özellikleriyle John Osborne'nin *Öfke* adlı oyunu olmuştur. Bu oyunda alt sınıfın sorunları sert bir dille sahneye yansıtılmıştır. *Öfke*, bünyesinde pek çok yeni yazarın yer aldığı Royal Court tiyatrosunda sahnelenmiştir (Reinelt. s. 6). Daha önce bahsettiğimiz gibi, bu yıllarda Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, Robert Bolt ve David Mercer gibi yazarlar Brecht etkisi altında kalmıştır. Örneğin, Wesker'ın *Herşeyin Yanında Kızartma* (*Chips for Everything*), *Kökler* (*Roots*); Arden'in *Çalışan Eşek* (*The Workhouse Donkey*), *Domuzlar Gibi Yaşa* (*Live Like Pigs*); Robert Bolt'un *Her Mevsimin Adamı* (*A Man for All Seasons*) gibi oyunlarında Epik Tiyatro özellikleri kullanılmıştır. Bu oyunlarda tarihselleşme, anlatıcı, koro ve dans gibi öğeler kullanılmıştır. Arden ve Bond oyunlarını yazarken Brecht'den etkilendiklerini açıkça vurgulamışlardır. Arden'a, 1960'larda yazmış olmayı istediği herhangi bir modern oyun olup olmadığı sorulduğunda cevabı,

Cesaret Ana ve Çocukları olmuştur (Trussler, 1967, s. 47). 1950'lerin sonunda da genç Edward Bond'a kimlerden etkilendiği sorulduğunda "belki de en önemli olay Berliner Ensemble turnesidir" demiştir (Roberts, 1980, s. 16). Bond'un şu sözleri Brecht'in ondaki etkisin çok açık bir şekilde gösterir: "Bilinçli bir şekilde çalıştım. Brecht'le başladım ama orada bitirmedim. Brecht'in Marksist tiyatro oluşturmadaki katkısı inanılmaz ve kalıcı. İşim henüz bitmedi" (Bond, 1978, s. 35) .

Yazarlık kariyerinin başlarında Brecht'in etkisini açık bir şekilde kabul eden diğer bir yazar da Robert Bolt'tur. *Her Mevsimin Adamı* adlı oyunu 1960 yılında ilk sahnelendiğinde çok beğenildi. Bu oyunda Bolt belli bir tarih periyodu kullanır, çağdaş olaylar geçmişte yaşanan bazı olaylarla karşılaştırılarak sunulur ve böylece tarihselleştirme kavramı ortaya çıkar.

Berliner Ensemble, 1956 yılında Londra'da *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Kafka's tebeşir Dairesi* ve *Davullar ve Trompetler* oyunlarını sahneledi. Oyunun sergileniş şekli, sahne düzeni ve müzik kullanımı gibi öğeler Almanca bilmeyen ve bu yüzden metni anlayamayan izleyici kitlesini bile sahneye çekmişti. Yazar Martin Esslin'in Berliner Ensemble turnesi için şöyle söyler:

"Böylece Brecht, tiyatronun geleceğini ticari sistemin yürürlükte olan drama için bir temel sağlayamayacağını kabulüne dayanan fikirler, aydınlanma ve güzellik için önemli bir araç olduğunu fark eden genç nesil tiyatro sanatçılarının yükselen ıçığı ve odak noktası olmuştur" (Esslin, 1966, s. 77).

Ancak Martin Esslin, 1969 yılındaki yazısında İngilizce oyun metinlerinin azlığından ve oyunların anlaşılmasında güçlük çekilmesinden ötürü Brecht'in İngiltere'deki etkisinin çok da fazla olmadığından bahseder. Fakat 1956 sonrası dönem kapsamlı bir şekilde ele alındığında bu yıllarda çok önemli çalışmaların yapıldığını görürüz. Bu dönemde İngiltere'de Brecht'in etkisi oyun yazarlığından çok yönetmenlik ve sahne tasarımı üzerine olmuştur. Örneğin, Peter Brook'un *Marat Sade* adlı oyunu yabancılaştırma, müzik gibi epik öğeler kullanılarak sahnelenmiştir. Epik Tiyatro üzerine olan görüşlerini, 1962 yılında Royal Shakespeare Company için yönettiği *Kral Lear* oyunuyla sahneye aktarmıştır. Bu oyunda dekor yoktur, sadece boş sahnenin yanında metalik tablolar vardır. Sahne donanımı yok denecek kadar az ve

basit tasarlanmıştır. Kostümler son derece sade olan sahnenin aksine, Brecht'in *Coriolanus* oyunundaki gibi deri ve kalındır. Bazıları tarafından absürt oyun olarak değerlendirilmesine rağmen, aslında tam bir Epik Tiyatro örneğidir. Diğer önemli yönetmenlerden John Dexter, George Devine, William Gaskill ve Joan Littlewood da Brecht'in tiyatro anlayışından etkilenmişlerdir. George Devine, Londra turnesinden önce 1955 yılında Ensemble'yi ziyaret etmiş ve oradaki sanatsal çalışmalardan çok etkilenmiştir. Daha sonra Ensemble'ye olan hayranlığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Brecht'in bir oyununu izlemek, bir sanatçının stüdyosunun hoş karmaşasında tökezlemektir ve sanatçının bir resmi ortaya çıkartıp size 'Bu neredeyse bitti sayılır.' Demesidir. Gerçekten böyle bir sanat ortamında çalışabilmek dünya tiyatrosunda eşi ve benzeri olmayan bir şeydir ve son derece gıpta edilecek bir durumdur” (Elsom, 1976, s. 112).

Diğer bir önemli yönetmen Joan Littlewood, 1955 yılında kendisinin de oyuncu olarak yer aldığı *Cesaret Ana* oyununu yönetti. O da Brecht gibi işçi sınıfına seslenmeyi amaçlamıştır. *Oh, What a Lovely War!* (1963) Epik Tiyatro unsurları barındıran oyunlarından biridir. Skeçlerden özgün konuşmalardan, zamanın halk şarkılarından ve Brecht'in kabare tarzını yansıtan öğelerden oluşur. Bu oyun Brecht'in yabancılaştırma tekniğinde gördüğümüz gibi izleyici de uzaklığa sebep olup duygusal bağlanmayı kırarak geçmiş ve mevcut zaman arasında bağ kurmuştur. Joan Littlewood da Brecht gibi oyunun gidişini beğenmezse provaları bitirmez, aksine yeni fikirlerle oyunu değiştirmeye çalışır. Böylelikle oyunlarını büyük uğraşlar sonucu çıkarmış olur.

Bir diğer yönetmen William Gaskill de bu dönemde *Cesaret Ana* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi* gibi önemli oyunları yönetmişti (Reinelt,1994, s. 7). 1956 yılındaki Berliner Ensemble turnesi onun politik eğilimleri üzerinde büyük etkisi olmuştur ve Gaskill epik sahne tekniklerini kullanarak oyunlarını yönetmiştir. Gaslin'in 1965 yılında *Cesaret Ana* ve *Çocukları*'nı sahneye koymasının hemen ardından Berliner Ensemble ikinci bir Londra turnesinde bulundu. *Arturo Ui*, *Coriolanus*, *Üç Kuruluşluk Opera* ve *Mahagonny*'den bazı alıntılar sahnelenmiştir. Bu dönem İngiliz Tiyatrosunda yönetmenlerin etkili olduğu bir dönem olmuştur. Artık yönetmenler

oyun metinlerini olduğu gibi anlatmak yerine yorumlayıp sahneye koymaya başladılar. Yazar Arnold Hinchliffe yönetmenlerin önem kazandığı bu dönemi şöyle açıklar :

“1950’de oyuncu ön plandaydı...; 1956’ya gelindiğinde Royal Court’unda girişimleriyle yazar ön plana çıktı.., ve bu süre boyunca (1960’lara doğru) prodüktörün doğal olarak önem kazandığı ve yıldız oyunculuğundan ortaklaşa bir toplu çalışmaya doğru bir gelişmenin olduğunu gözleyebilmekteyiz” (Hinchliffe, 1974, s. 172).

Yazar Reinelt’in da belirttiği gibi on yıl içinde pek çok önemli Brecht oyunu sahnelenmiş ve Ensemble’nin bu iki örnek turnesi Epik kuramı ve uygulama yöntemlerini göstermiştir (Reinelt,1994, s. 7-8). Bu ikinci turne sadece Brecht’in bilinmeyen oyunlarının tanıtmakla kalmadı, aynı zamanda *Arturo Ui* gibi daha gerçekçilik karşıtı ve komedi oyunlarından örnekler sunmuş oldu. Eleştirmen Catherine Itzin’de bu iki Berliner Ensemble Turnesinin İngiliz tiyatrosuna olan katkısını şu sözleriyle belirtir: “Brecht Berliner Ensemble’nin 1956 ve 65’deki İngiltere turneleriyle birlikte, İngiliz oyun yazarlarının ve benzeri tiyatro topluluklarının çalışmalarına tek başına en çok etki eden isimdir” (Itzin, 1980, s. 6).

İngiltere’de Brecht’in epik tiyatro kuramının daha iyi anlaşılacak önem kazanmasının bir nedeni de şüphesiz ki Brecht’in makale ve yazılarının toplandığı *Brecht on Theatre* kitabının John Willet editörlüğünde 1964 yılında İngilizce’ye çevrilmesidir. Böylelikle Brecht’in düşüncelerini ve epik kuramını daha iyi kavrayan oyun yazarları ve yönetmenleri oyunlarında tarihselleştirme, yabancılaştırma, gestus gibi teknikleri daha etkili bir biçimde kullanmaya başladılar (Reinelt,1994, s. 8).

Yirminci yüzyılın sonlarında ve yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde İngiliz tiyatrosu bir önceki yüzyılda olduğu gibi yeniden pek çok yabancı oyun yazarının etkisinde kalmıştır. Bertolt Brecht’in dram teorisi hem çağdaşları hem de kendinden sonraki dönemin tiyatrocuları üzerinde ciddi bir etki yapmıştır. Martin Esslin’in de dediği gibi: “1956’dan beri süre gelen dönemi, gelecek kuşak İngiliz Draması tarihçileri, büyük olasılıkla Brecht etkisindeki dönem olarak açıklayacaklardır” (Esslin,1966, s.63-70). Görüldüğü gibi, Brecht sadece yaşadığı dönemi etkilemekle kalmayacak kadar büyük bir oyun yazarıdır. Dönemin pek çok oyun yazarı bir şekilde eserlerini

Brecht ve Epik Tiyatro tarzıyla ilişkilendirmiştir. Özellikle de John Osborn'un *Look Back in Anger* adlı eseri, İngiliz tiyatrosunun yeni bir dönemle tanışmasına vesile olan eser olarak kabul edilir. Eserin ana karakteri Jimmy Porter'in mevcut sisteme ve düzene karşı gelen hareket ve fikirleri, dönemin yönetmen, yazar ve oyuncularını savaş sonrası dönemde ortaya çıkan sorunları ele alan yeni bir tiyatro anlayışı ortaya koyma konusunda cesaretlendirmiştir. Bu yeni anlayış ile birlikte politik yazarlar olarak kabul edilen bir grup yazar ortaya çıkmıştır. Artık insanlar politik görüşlerini daha özgürce ifade etmeye başladığı için ya da en azından sahne gibi platformlarda yansıtma imkânları olduğu için, daha eleştirel yaklaşımlarla politik mevzulara değinmişlerdir. Özellikle de yirminci yüzyılın ikinci yarısında düşünce özgürlüğü (liberation of mind) sahnede yansıtılmıştır. Michael Patterson'un *Politik Tiyatro Stratejileri, İngiliz Oyun Yazarları* adlı kitabı yirminci yüzyıl tiyatrosunun politik karakterleri üzerinde durur, amacı yeni bir düşünce şeklini izleyiciye vermektir. Bu yüzden kitap için aşırı derecede politiktir diyebiliriz. Patterson'a göre sahne sanatları ortak bir mekânda ortak sanatsal deneyimlere tepki vermek için insanları bir araya getirir. Tiyatro kelimeleri kullandığı için, iletişimi daha net ve özeldir. İddialı fikirlerini ve bakış açısını izleyiciye hemen geçirir (Patterson, 2003, s. 1-4).

Bu dönem oyun yazarlarının amaçlarından biri de seyirciyi sahnede gördükleri ve duydukları karşısında şaşkına çevirmektir. Böylelikle izleyiciye daha etkili bir şekilde mesaj vereceklerine inanıyorlardı. İzleyiciyi dehşete düşürmek ve mevcut durumları sahnede eleştirmek de gerçekleri yansıtmanın başka bir yoluydu. Akademisyen ve yazar Ulrich Broich, "Kan ve Sperm Tiyatrosu: İngiliz Tiyatrosunda yeni Eğilimler" adlı makalesinde gençlerin gerçeği keşfetmeye çalıştıklarını ve bu yüzden sahnede seks ve şiddetin yansıtıldığını ileri sürer. Aynı zamanda yirminci yüzyılın son zamanlarının İngiliz tiyatrosunu kronolojik olarak özetler. 1970'li yıllara sosyalist oyun yazarları hâkimdir. Ancak 1979 yılında iktidara gelen Margaret Thatcher tiyatrolardan İngiliz geleneklerini yansıtılmalarını istemiştir. Ona göre tiyatro eleştiri yapma yeri değildi ve sol eğilimi olan tiyatrolara para yardımında bulunmak istemediği için ödenekleri azaltıp özel sponsorlukları teşvik etti. Bu durum İngiliz Tiyatrolarında büyük bir maddi krize sebep oldu ve bunun sonucunda çok az yeni oyun sahnelenmiş oldu. Aşağıdaki Art Council'e ait 1971 ve 1995 yılları arasına ait

aşağıdaki tablo da gösterilen performans yüzdeleri İngiliz tiyatrosunun durumunu daha net açıklar:

	1971-1975	1976-1980	1981-1985	1986-1990	1990-1995
Klasikler	20%	18%	13%	11%	9%
Savaş sonrası	43%	35%	46%	32%	22%
Ayckbourn*	3%	7%	6%	5%	3%
Shakespeare	5%	6%	6%	6%	5%
Çocuk oyun	6%	7%	5%	8%	10%
Müzikaller	6%	9%	8%	12%	18%
Uyarlamalar	6%	5%	5%	20%	13%
Yeni Oyun	12%	13%	12%	7%	15%
Çeviriler					5%

(Bassnet, 2001, s. 209)

Ulrich Broich'in dönemin İngiliz tiyatrosu ile ilgili ele aldığı bir diğer konuda tiyatro seyircisidir. 70'li yılların izleyicileri az çok sol partiye ilgi duyuyorlardı, 80'li yıllara gelindiğinde sağ görüş ağırlık kazandı, yani bu dönemin izleyicilerinin çoğu daha tutucuydu ve sosyalist didaktik oyunlara karşıydılar. Peter Shaffer'ın *Amadeus*'u gibi politik olmayan oyunlara ilgi fazlaydı. Bütün bu olumsuz koşullara rağmen 1980'li yıllarda tezin diğer bölümünde ayrıntılı olarak ele alacağımız Caryl Churchill gibi feminist ve kapitalizm karşıtı tutumlarına rağmen, kadın yazarlarda ciddi bir artış yaşandı. Bu yazarlar dönemin olumsuz koşullarını Epik Tiyatro unsurlarını da hem sahnede hem de metinde kullanarak yansıtmışlardır. 1990'lı yıllar kullanılan dil, homoseksüel ilişki ve taciz gibi cinsel içerikli unsurlarıyla seyirciyi şok etmiştir. Bununla da kalmamış işkence, kesilen eller ve ayaklar sahnede açık bir şekilde gösterilmiştir. Bu oyunlar seyirciyi ve sahneyi birbirlerinden ayrı tutmaya çalışmıştır. Ancak geleneksel anlamda gerçekçi değillerdir, tersine şiddeti çok daha fazla yansıtmalarına rağmen Edward Bond ve Harold Pinter gibi yazarların etkisi altında kalmışlardır (Broich, 2001, s. 207-227).

Broich'nin de üzerinde durduğu gibi, bu dönemde oyun yazarı, işlenen konu ve nasıl sahnelendiğinin yanı sıra seyirci profili de önemlidir. Çünkü seyircinin oyun karşısındaki tutumu, tepkisi geleceğin tiyatrosuna ışık tutması açısından önemlidir. Yirminci yüzyıl sonundaki İngiltere seyircisi, tiyatro ve performans kuramcısı Baz

* Allan Ayckbourn: (1939 -) Dünyanın en ünlü ve üretken oyun yazarlarından biridir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: <http://biography.alanayckbourn.net/> 02.04.2019

Kerdhaw'un da ilgisini çekti. Ona göre kimi sosyologlar temsil, narsisim ve tüketici olarak seyirci arasındaki sıkıntılı bağlantıyı çözmeye çalıştılar. Çalışmasının konusu seyircinin gelişimidir. Kerdhaw'a göre tiyatrolar, kültürel bir ürünü tüketmek istedikleri için bir araya bireyler topluluğundan (seyirci adı altında) uzak durmaları gerekir. Tersine amaçlarının bilincinde olan 'entegral izleyiciye' hitap etmeleri gerekir. Kerschaw, tiyatronun diğer sanat dalları içinde en çok halka ait olanı olduğunun üzerinde durur ve bu yüzden tiyatroya katılımı azaltmak, onun politik, demokratik ve çevresel potansiyelini azaltmak olur. Yirmi birinci yüzyıl tiyatrosunun asi izleyicilere ihtiyacı vardır (Kershaw, 2008, s. 203-207). Bahsettiğimiz çağdaş yöntemle ve Brecht etkisi üzerine yapacağımız herhangi bir değerlendirmenin de temelinde seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi tekrar gözden geçirmek yatar. Böyle bir iletişim tabii ki Brecht'in gerçek ruhunu yansıtır. Akademisyen Frederic Ewen seyircinin Brecht için ne ifade ettiğini şu sözleriyle açıklar:

“Brecht izleyicinin sanatını geliştirmenin gerekli olduğuna inanıyordu; yazar ve aktörden daha az değil. İzleyiciyi tiyatroyu... dönüştürecek bir “yapımcı” olarak gördü, bu yüzden, seyirciyi değiştirmekten bahsetti” (Ewen, 1970, s. 201).

Politikadan teknolojiye; günlük hayattan edebiyata değişimin hayatın her alanına nüfuz ettiği gerçektir. Eğilimler, moda, akımlar ve düşünce yapıları bu hayatın içine işleyen değişim gerçeğiyle yüzleşmek zorundaydı. Bu değişimler sosyal alanlara ve edebiyata yansdı. Aslında değişim her yerdedi; ideolojiler, politika, ekonomi, kültür, sosyal ve ırksal konular, eşitsizlik, insanoğlunun psikolojik durumu ve şiddet edebiyata en çok da tiyatroya yansır. Zaman geçtikçe tiyatrodaki eğilimler ve akımlar bu değişimden payına düşen almıştır ve zamanın gerçeklerini yansidan oyunlar sahnelerde yerini alır. Daha önce de belirttiğim gibi Howard Brenton, Edward Bond, Caryl Churchill ve Trevor Griffiths gibi çağdaş oyun yazarları oluşan bu değişimin etkisiyle İngiliz tiyatrosuna büyük katkı sağladılar. Bu yazarlar eserlerinde Marksist görüşü savunur ve yoksulluk, eğitimsizlik, toplumsal yozlaşma, açlık, hastalık, suç ve şiddet konularını ele alırlar. Bu toplumsal sorunları izleyiciye en iyi şekilde aktarabilmek için kullanılacak yöntemlerden biri de şüphesiz ki Epik Tiyatro unsurlarıdır. Bu yazarlar, özellikle de yirminci yüzyılın son dönemlerinde, oyunlarının çoğunda Brechtien özellikleri kullanmışlardır. Bu yazarların bazılarında

kısaca değinmek epik unsurların İngiliz tiyatrosunda neden ve nasıl kullanıldıklarını anlamamız açısından faydalı olacaktır.

İkinci Dünya savaşının sürdürdüğü bir dönemde 1942 yılında dünyaya gelen Howard Brenton, eserlerinde savaş sonrası ortaya çıkan toplumsal sorunlara ve yoksulluğa vurgu yaparak toplumun vermekte olduğu yaşam mücadelesini anlatır. Çocukluğunda İngiltere'nin değişik kentlerinde yaşamak zorunda kalan Brenton, buralarda hayatı daha iyi tanıma ve halkın genel durumunu gözleme olanağı bulmuştur ve bu gözlemleri onu toplumsal sorunları işlemeye yöneltmiştir. Brenton'un eserleri de mevcut sisteme karşı tepkili olan ve bu tepkilerini şiddet ve anarşi eylemleri ile göstermekten çekinmeyen karakterler ile doludur. Howard Brenton'un içinde yaşadığı dönemin siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylardan etkilenecek geliştirdiği siyasal fikirleri eserlerinin ana kaynağı olmuştur ve pek çok oyununda bu fikirleri seyirciye Epik Tiyatro öğeleri kullanarak geçirmeye çalışmıştır. Reinelt, Brecht'in Brenton üzerindeki etkisini şu sözleriyle açıklar:

“Howard Brenton, bugün İngiltere’de oyun yazan herhangi birinden çok daha fazla Brecht’in bıraktıklarının somut örneği olmuştur. Solcu tiyatroya eşsiz katkısı örnek niteliğindedir. Brecht’in mirasçı nasıl olunabileceğini gösterir” (Reinelt, 1994, s. 17).

Brecht gibi Brenton'da oyunlarında iktidarda olanları ve popüler kültürü eleştirmek için ironi ve hicivleri birleştirmeye meyilliydi. *Weapons of Happiness, Thirteenth Night, Moscow Gold* ve *Berlin*, Brenton'un sosyalist devlet, sistem ya da toplulukları çok sert bir şekilde eleştirdiği eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Howard Brenton, Brecht'i tamamen taklit etmek istemese de tarihselleşme başta olmak üzere epik oyunların yapısını kullanmıştır. Brenton da Brecht gibi cesur, hedeflerine ulaşmada ısrarlı, ironi ve hicvi birleştiren ve iktidarda olanları esprili bir dille eleştiren bir yazardır. Brenton için bir eserin başarısı topluma ne kadar ulaşabildiği ile doğru orantılıdır. Tiyatronun tek başına bir devrim yapmaya yeterli olamayacağını farkında olan Brenton, tiyatro eserlerinin seyirciyi düşünmeye ve içinde bulunduğu durumu sorgulamaya itebileceğini düşünüyordu (Robinson, 2013, s. 508). Tabii ki seyirciyi, sahne aracılığıyla dönemin koşullarını sorgulamaya yönelten en önemli isimlerden biri Bertolt Brecht'di ve onun kuramını uygulamak kaçınılmazdı.

Nottingham Playhouse, Winston Churchill'in 100. doğum yılı anısına bir oyun yazması için Brenton'a teklif götürdü. Brenton bunun üzerine *The Churchill Play*'i yazdı ve bu oyunda geçmiş ve günümüz arasında bağ kurarak tarihselleşmeyi kullandı. Etnik ve kültürel farklılıklar sorununu işleyen *Uyuyan Polis ve İran geceleri* (1989); sosyalizmi solcu bakış açısıyla anlatan *On Üçüncü Gece* ve *Mutluluğun Silahları* (1981); feminizm ve cinsiyet sorununu sahneye taşıyan *Boğaz Ağrısı* (1979) gibi oyunların da ise konularından anlaşıldığı üzere kültürel mücadele hâkimdir ve politik açıdan değerli oyunlardır. Bu oyunlar, Bertolt Brecht'in pek çok oyunundaki gibi sosyalist düşünceyi yansıtır ve umut ettikleri sosyal değişimi etkileyecek ve tetikleyecek etkenleri konu alan oyunlardır.

Brenton'ı Brecht'e çeken bir diğer neden de ikisinin de ait oldukları kültüre karşı olmalarıydı. Brecht, Alman burjuvazisine karşıyken, Brenton'da orta sınıf seyircisini hiçbir şeyin değiştirilemeyeceği inancına ikna ettikleri için İngiliz hümanizmine tepki gösteriyordu. Brecht ve Brenton, izleyicilerinden tarihin sosyal ve maddi güçlerin ürünü olduğunu anlamalarını istedi bu durum ikisini de diyalektik tarzda yazmaya ve izleyiciyi değişime katılmaya teşvik etmeye itti.

Dönemin önde gelen bir diğer oyun yazarı ve yönetmeni de Edward Bond'dur. Bond da değişimin gerekli olduğunu ifade eden ve kapitalizmi ağır bir şekilde eleştiren sol görüşlü politik tiyatro oyunları yazdı. Bond, tiyatro çalışmalarını kabul ettirmek için çok yönlü yöntemler kullanır. Kullandığı sahne teknikleri genellikle Brecht'in Epik Tiyatro'sunun uyarlaması ya da biraz değiştirilmiş halidir. Epik yöntemleri kullanmasının en önemli nedeni seyircinin oyundan çıkarması gereken mesajın iletilmesine olanak sağlamasıdır. Brecht'in, seyirciyi oyunla özdeşleşmekten uzaklaştırıp düşünmeye yönlendirdiği yabancılaştırma etkisi Bond'da aggro efekti olarak tiyatroya yansır ve burjuva seyircinin duyarlılığını amaçlar (Jenkins, 1993, s. 106). Aggro efekti seyirciyi normalmiş gibi görünen durumları sorgulamasına ve düşünmesine imkân verir. Bond'un aggro efektini geliştirmesini şöyle açıklamıştır:

“Yabancılaşma, izleyicinin bu konudaki eleştirilerine açıktır. Bazen, izleyicilere duygusal olarak bağlılık gösterilmesi gerekir, işte bu durum aggro etkisini oluşturmamın nedenidir. Bu olmadan V etkisi estetik bir stilde bozulabilir. Nasıl Shakespeare vatansever şekilde

bizim Shakespeare'imiz haline geldiyse, Brecht'de daha sonra, "Bizim Brecht'imiz" olur. Zaman zaman koltuklarda, çikolatalarını Brecht'in müziği ile çiğneyen iyi Alman izleyiciler gördüm - ve kesinlikle dünyayı yeni bir yol olarak görmüyorlardı" (Hirst, 1985).

Bond, kelime anlamı kızdırma olan aggro efekti yoluyla izleyiciyi dehşete düşürür ve rahatsız eder. Bond'un amacı seyircinin duygusal yönden tepki göstermesini sağlamaktır. İşte bu süreçte izleyici problemin farkına varır ve düşünmeye başlar. Böylece sahne de şiddeti kullanarak Bond, seyircinin sahnede tanık olduklarından rahatsız olmasını sağlar. Bunun sonucu olarak da izleyici kendini oyunla ve sahnedeki karakterlerle hem bağdaştırır hem de uzaklaştırır ve tiyatrodan aydınlanmış ama kafası karışmış bir şekilde ayrılır. Bundan dolayı Bond, oyunlarını hayatın olumsuz yönlerini yansıtmasına rağmen iyimser olarak görür. Bond Brecht'e olan hayranlığını şu sözlerle ifade eder:

"Brecht deneyici, kâşifti. Bütün soruları cevaplamadı. Ölümü ile şimdi arasında geçen zaman bize yararlanılacak daha fazla tecrübe ve geçmiş verdi. Yirminci yüzyıl dramasının trajedisi, Brecht'in Marksist toplumun son üyesini ve çalışanını tamamlamadan önce ölmesidir. Kayıp çok şiddetli. Ama yazamadığı oyunları yazmak zorundayız" (Hirst, 1985, s. 133).

Bond, Brecht'in de aralarında bulunduğu pek çok Marksist gibi toplumdaki kötülüklerin kaynağını kapitalizme dayandırır. Kapitalizm insanları yabancılaştırır; onları umursamaz ve ahlaksız varlıklar haline getirir; bundan dolayı da insanlar şiddete eğilim gösterir. Makineleştirilmiş insanlar yüzünden toplumun insanlıktan çıkması, Bond'un oyunlarının ana temalarından biridir. Bond çoğunlukla bu durumun toplumu kültürel ve politik olarak nasıl etkilediğine değinir. Bond, insanların davranışlarının ve tepkilerinin yaşadıkları toplumun bir yansıması olduğuna inanır. Bu nedenle, tek başına bireylerden bahsetmez ve hayatı tüm çıplaklığıyla gösterir. Bu yüzden de seyirci sahnede gördükleri karşısında rahatsız olur. Bond, izleyiciyi nasıl rahatsız ettiği ile ilgili bir örnek verir: "İnsanları şaşırtmak için 'aggro-efektini' tamamlamanın yollarını bulmak zorundaydım. İşte

çocuk arabasındaki bebeğim-bu insanların o bebeği taşlamasını beklemiyorsunuz; ama yapıyorlar” (Stuart, 1996, s. 132).

Bond’a göre aggro efektinin amacı, seyirciyi şaşırtmanın yanı sıra onlara önemli şeyler söyleyerek sarsmaktır. Yazar Stuart’a göre bir bebeğin ya da çocuğun terkedilmesi veya öldürülmesi Bond’un oyunlarında sürekli olarak yinelenir çünkü bu bebekler toplumun geleceğini temsil eder. *Saved, Narrow Road to the Deep North, The Bundle and Jackets* gibi oyunlarında bebekler harap olmuş dünyanın sembolüdür. (Stuart, 1996, s. 133) Görüldüğü gibi Brecht’in oyunları ve Epik Tiyatro kuramı pek çok oyun yazarını ve yönetmenini etkilemişti. Özdemir Nutku bu etkiyi şu sözlerle dile getirir:

“Brecht yazar, yönetmen, kuramcı, ozan ve düşünür yönüyle öylesine geniş bir etki alanı yarattı ki, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki genç yazarlar ve tiyatro uygulayıcıları bir yandan onun öğretilerinden yararlanırken, öbür yandan da, onu yakından izledikleri için yeni bir senteze gitmekte güçlük çektiler” (Nutku, 2007, s. 2).

İKİNCİ BÖLÜM

CARYL CHURCHILL YAŞAMI, ESERLERİ VE ÇAĞDAŞ İNGİLİZ TİYATROSUNA KATKILARI

Churchill, yirminci yüzyılın son döneminde İngiltere’de ortaya çıkan en başarılı kadın oyun yazarlarından biridir. Orta sınıf bir ailenin tek çocuğu olan Churchill, hem ailesi hem de okuduğu okullar tarafından oldukça iyi eğitim aldı ve çok erken yaşlarda yazma alışkanlığı edindi. İkinci Dünya Savaşından sonra ailesi ile birlikte Kanada’ya taşınan Churchill 1948 yılından 1955 yılına kadar Kanada’nın Montreal şehrinde yaşadı. Montreal’de Trafalgar kız lisesine gitti. Yedi yıl ailesi ile birlikte Montreal’de yaşadıkdan sonra üniversite eğitimi için tekrar İngiltere’ye dönen Churchill, 1957 yılından 1960 yılına kadar Oxford Üniversitesi’nde İngiliz Dili ve Edebiyatı okudu. Tiyatroya olan ilgisini Oxford’da öğrencilik yaptığı yıllarda keşfetti. İlk tiyatro eserlerini Oxford Üniversitesi’nde okuduğu dönemde yazmaya başladı. İlk oyunlarının çoğu sahnelenmemiş olmasına rağmen *Downstairs, You’ve No Need to be Frightened, Having a Wonderful Time* gibi oyunları pek çok Oxford mezunu tiyatro oyun yazarlarının oyunları gibi Oxford tiyatro toplulukları tarafından sahnelendi. Churchill, daha sonra pek çok oyununu sahneleyecek olan Royal Court tiyatrosundan bu dönemde sahnelenmemiş oyunları için ret mektubu aldığından bahseder ve bu mektup için alaycı bir şekilde “insanı teşvik eden, samimi mektuplardandı” der (Kritzer, 1991, s. 16). Aynı yıl *Having a Wonderful Time* adlı oyunun Londra’da bulunan amatör Questors tiyatrosunda sahnelendi. 1961 yılında avukat David Harter ile evlendi ve Londra’nın varoşlarına yerleşti. Birkaç düştükten sonra üç tane erkek çocuğu dünyaya getiren Caryl, bu yıllarda radyo oyunları yazmaya başladı. Churchill bu oyunlarda “Orta sınıf burjuva hayatı ve onun yozlaşmasının” bir değerlendirmesi olarak tanımlar (Diamond, 2009, s. 3). Radyo İngiltere’de İkinci Dünya Savaşından sonra oldukça popüler olmaya başlamıştı. Bu yüzden radyo için oyun yazmak herhangi bir oyun yazarı için oldukça karlı bir alternatifti. Churchill radyoya duyduğu sevgiyi şöyle belirtir:

“Bir çocuk olarak, televizyonla değil radyo ile büyüyen bir neslin çocuğuydum. Televizyon ile çocukluğumun son dönemlerinde tanıştım, ama çok da önemli olduğunu hatırlamıyorum. Radyo iyiydi, çünkü

aynı zamanda farklı şeylerde yapabiliyordunuz, resim çizmek gibi ”
(Cousin, 1988, s. 3).

Churchill'i radyo oyunları yazmaya iten tek neden radyo dinlemeyi sevmesi değildi. Anne olarak sorumlulukları onu evde çalışmaya mecbur bırakıyordu. Bu durumdan şöyle bahseder: “Radyo için kısa oyunlar yazmaya devam ettim, çünkü radyoyu seviyordum ama aynı zamanda çocuklarım da olmaya başlamıştı...” (Fitzsimmons, 1989, s. 85). Daha sonra Catherine Itzin ile yaptığı röportajda, radyo oyunları yazmasının nedenlerini açıklarken yaşadığı dönemden çok da hoşnut olmadığını anlarız.

“O sıralarda kendimi soyutlanmış hissediyordum. Küçük çocuklarım vardı ve düşükler yapmıştım. Gerçekten soyutlanmış bir yaşamdı. Beni harekete geçiren yaşadığım ortamı sevmemem, bir hukukçunun karısı olmam ve yalnızca küçük çocuklarla evde olmamdı” (Itzin, 1980).

Böylelikle Churchill, evden uzakta daha az zaman geçirmesi gerektiği için radyo oyunları yazmaya devam etti. O dönemde radyo saygın bir yerdi. Caryl bu dönem için “Beckett da radyodaydı” (Keyssar, 1983, s. 201) yorumunda bulunmuştur. Radyo tiyatrosuna yönelmesinin bir diğer nedenini de, o dönemde sosyalist ve feminist tiyatroların bulunmamasıydı. Bu durumu “Joint Stock ya da Monstrous Regiment yoktu” (Churchill'in 1970'li yıllara çalıştığı tiyatro toplulukları) ve “Alışmak için en iyi yol radyoydu” (Keyssar, 1983, s. 201) sözleriyle açıklar. Ya da en azından, provalara katılmaya, ajanslarla görüşmeye, iletişim kurmaya çok az zamanı olan üç çocuklu bir annenin tek yolu buydu. 1962 ve 1973 yılları arasında radyo senaryo yazarı olarak kariyerinde büyük bir ilerleme gösterdi. 1973'lere kadar BBC radyo tiyatrosu için birçok senaryo yazmış oldu. Radyo yazarlığı yaptığı bu dönem onun teatral hayal gücünde kalıcı bir etkiye neden olmuştur. 1962 yılında yazdığı *The Ants* ilk radyo oyunudur. 1967'de *Lovesick*, 1968'de *Identical Twins*, 1971 yılında *Abortive* ve *Not Enough Oxygen*, 1972 yılında *Schreber's Nervous Illness* ve *Henry's Past*, 1973 yılında *Perfect Happiness* adlı oyunları, BBC Radio 3'de yayınlanan oyunlarından. Mülkiyetin verdiği yozlaşmış güç bu oyunların daimi konusudur, bu oyunların pek çoğu zeki ve eleştirel kadınların sesidir. Churchill, eleştirmen Catherine Itzen ile yaptığı röportajda bu oyunlarla ilgili şöyle

söyler “burjuva orta sınıf yaşamı ve yıkımı hakkında olma eğilimindeydiler.” O zaman, tutarlı bir ideolojiye ya da politik duruşa dramatik bir form verme meselesi değildi: “Benim tutumum tamamen kendi kişisel acı ve öfkemin ifadesiyle ilgiliydi. Düşünülmedi.” diye belirtmiştir (Keyssar, 1983, s. 202). Caryl’in altmışlı yıllarda yaşadığı bu “acı ve öfke” o zaman tatmin edici olmayan bir ortamda çalışma meselesi değildi. Sürdürmeye çalıştığı annelik ve yazarlık gibi farklı roller arasındaki çatışmalar nedeniyle daha sıkıntılı gerilimler ortaya çıkmıştı. Evde üç küçük çocukla yazmak zordu ve sonunda çocuklarına yardım etmesi için bir kadını işe aldı, böylece günde birkaç saat yazabilme fırsatı buldu. Ama yine de “çocuklarımla ilgilenmesi için başka birine para ödemekten ve bunu kendimin daha iyi yapabile[cekken]” (Keyssar, 1983, s. 203) diyerek başkasına yaptırmanın hissettirdiği suçluluk hissinden ne kadar rahatsızlık duyduğunu belirtti (Keyssar, 1983, s. 202). Üretmesi için kendine uyguladığı baskı da ayrı bir gerginlik nedeniydi: “Bebek bakıcılığı için başka birine ödeme yaparken bir şeyi başaramazsam diye kendimi suçlu hissettim” diye belirtmiştir (Keyssar, 1983, s. 203). Bu kısıtlamaların bir sonucu olarak, genellikle çok hızlı bir şekilde yazdı. Daha sonra bu zamanlarını düşünerek “Şimdi zamanım olduğu için oyunlarımı yazmak daha uzun sürüyor” demiştir (Keyssar, 1983, s. 203). Churchill, eleştirmen Catherine Itzin’le yaptığı röportajda Owners oyununu yazdığı dönemde yaşadığı sıkıntılarını anlatır ve yaptığı düşüğün ona verdiği fiziksel ve ruhsal acıdan şöyle bahseder:

“Yaşamış olduğum korkunç düşükten sonra hastaneden yeni çıkmıştım. Hala sersem gibiydim ve işe yaramayan bir iğne yaptıkları için kolum ağrıyordu. Uzun süredir içimde gelişmiş olan pek çok şey, politik tutumlarının yanı sıra kişisel olanlar, ilk defa onun içinde gitmişti” (Keyssar, 1983, s. 203).

Churchill’in yaşadığı bu acılı düşükler ve çocukların bakımı ile ilgili yaşadığı bu sıkıntıların, oyunlarının neredeyse hepsinde karşımıza çıkan ve yetişkin karakterlerin yaşamlarında çatışmaya neden olan çocuk karakterleri oluşturmasına neden olduğunu söyleyebiliriz. Eleştirmen Geraldine Cousin, kitabında şöyle bir yorumda bulunur: “Radyo oyunlarındaki değişime yönelik baskıların yanı sıra, Churchill’in sonraki yazılarında yinelenen daha başka unsurlar vardır. Çocuklar önemli bir husustur...” (Cousin, 1989, s.124). Örneğin, *Owners* oyununda, eski sevgilisi Alec’in henüz

doğmamış çocuğunun velayetini almak isteyen gözünü hırs bürümüş Marion, Alec'in ve başka bir çocuğun ölümüne neden olur. *Traps* oyunun başında, SYL omuzunda uyutmaya çalıştığı bir bebekle karşımıza çıkar. *Vinegar Tom*'da Alice'in en büyük endişesi oğludur: "Ama ona ne olacak. Onun için sadece ben varım" (Churchill, 1985, s. 171). *Top Girls*'de Marlene'nin kızı Angie ile ilişkisini görürüz. Angie geleceği temsil eder. *Cloud Nine*'da çocuk olgusu daha da karmaşık bir hal alır ve oyun iki çocuk karakter Edward ve Victoria'nın hayatları üzerine yoğunlaşır.

Churchill'in ilk büyük sahne başarısı diyebileceğimiz *Owners* 1972 yılında Royal Court's Theatre Upstairs sahnelenmiştir. Churchill için artık durum değişmeye başlamıştır. *Owners* oyununu, üç gün içinde daha önce de belirttiğim gibi zor şartlar altında yazmıştır. *Owners*'in büyük başarı elde etmesinin bir nedeni de bu dönemde kadın oyun yazarlarının çok fazla ciddiye alınmaması ve oldukça nadir olmasıdır. Royal Court tiyatrosunda oyunu sahnelenen ilk kadın oyun yazarı olması da bu durumu destekler niteliktedir. Churchill kadın oyun yazarlarının sahnede yer almamasından şöyle bahseder:

"Geleneksel olarak kadınlardan bir eylemde bulunmaması beklenir ve oyunlar eylemin ta kendisidir, bir bakıma kelimeler değildir... Oyunlar yazmaya 1958 yılında başladım, ve başka bir kadın oyun yazarı tanıdığımı zannetmiyorum. Neyse ki bu durumu düşünmemişim.."
(Fitzsimmons, 1989, s. 90).

Oyun özellikle sosyo-politik inançlarından doğan cinsiyet ve ekonomi incelemesini ele alıyor. Oyun Brecht'ye nitelikler barındırır ve Brecht'in pek çok oyununda olduğu gibi politik bir amaca hizmet eder. *Owners*'da Churchill, hem kapitalizm hem de ataerkilliğin mantıksızlığını ve tutarsızlıklarını göstermek için geleneksel toplumsal cinsiyet düzenini ve ekonomik düzeni eleştirir. Şöyle belirtir: "çalışma hayatım 1972'den önce ve sonra olarak oldukça keskin bir şekilde bölünmüş gibiydi ve *Owners* ikinci bölümün ilk oyunuydu" (Gobert, 2014 s. 74). *Owners*'ın ilk perdesi altı, ikinci perdesi sekiz kısa sahneden oluşur. Bu kadar çok kısa sahne kullanmasına gelen bir eleştiriye Churchill yanıtı şöyledir:

"Ümitsiz bir şekilde bir şeyleri başarıp başaramayacağımı görmek istedim... Bir daha ki sefere bu kadar çok sahneye ihtiyacım olacağını"

düşünmüyorum, çünkü artık bir şeyleri başarabileceğimin farkına varmamı sağlayan kendime güvenim var” (Fitzsimmons, 1989, s. 22).

Bu oyunundan iki yıl sonra başarılı radyo draması olan *Perfect Happiness*'ı ve televizyon draması *Turkish Delight*'ı yazdı. Daha sonra 1974 yılında, yazılarına daha fazla odaklanabilmesi için çevrelerinde radikal bir değişime gitmek konusunda eşi Harter ile hem fikir olan Caryl, altı ay sürecek Afrika ve Dartmoor gezisine çıkmaya karar verir. “David'le yaşıyorum ve on yıl boyunca çalışabilmesi için işlerle uğraşıyorum, yapmak istediğimi yapmam için neden zaman ayırmasın?” (Keyssar, 1983, s. 207). Caryl, Ocak 1975'de Royal Court Theatre'da sahnelenen *Objections to Sex and Violence* oyunu ile uzun gezisinden geri döndü. Oyun orta sınıftan iki kız kardeş üzerine odaklanır, bunlardan biri politik terörizm ile ilgilenerek kendi sosyal çevresine başkaldırır. Oyun, Churchill'in de dahil olduğu birçok orta sınıf kadının, desteklendikleri cinsel ve politik baskıyı parçalama girişimlerindeki sıkıntılarını ortaya koyar. Oyunla ilgili Churchill şöyle belirtir:

“Nereden başladığımı ve oyunun durumlarının kademeli olarak nasıl ortaya çıktığını görmek için [oyun] yazdığım defterlere baktım[...] Karakterlere ve olaylarla ilgili gözden geçirdiğim notlar arasında, okuduklarımın üzerine de notlar var, Saldırganlık Üzerine Reich, Şiddet Üzerine Hannah Arendt, Marx, Fanon, Sartre'den alıntılar;[...]. Oyunu yazdığım zaman İngiltere'deki IRA bombalamalarının çoğu olmamıştı ve onları düşünmemek ve oyunu onlarsız görmek zor” (Diamond, 2009, s. 7).

Aynı yıl Royal Court Theatre'da *Downstairs* oyunu onun ilk oyunlarının çoğunu yöneten John Tydeman ve *Moving Clocks Go Slow* ise John Ashford tarafından yönetilir. 1974 yılında Saray'ın yaşayan ilk kadın yazarı olarak ilan edildi. O zamanlar İngiltere ve ABD'deki birçok kadın gibi, Churchill'in de toplumsal cinsiyet bilinci, kişisel deneyimleriyle özellikle de kendi ev hayatının yalıtılmış koşullarına karşı artan bir memnuniyetsizlikle arttı. Feminizmi keşfetmek, kadınların hayatlarındaki sosyal ve cinsel eşitsizlikleri belirlemek ve onları değiştirmenin yollarını aramak gerekliydi (Diamond, 2009, s. 3).

Churchill, 1974 yılında David Hare, Max Stafford, Clark Paul Kember ve David Aukin tarafından kurulan Joint Stock Tiyatrosu ve 1975 yılında kurulan feminist Monstrous Regiment tiyatrosu ile çalışmalar yaptı. Joint Stock ve Monstrous Regiment Tiyatroları ona oyunlarını özgür bir şekilde sahneye koyma imkânı tanıdı. Caryl Churchill, oyun yazarlığı kariyerini üç ayrı bölüm olarak değerlendirir ve bu tiyatroların da kariyerindeki önemini belirterek bu dönemleri şöyle açıklar:

“Çocukken çok yazdım, Üniversitedeyken oyun yazmaya döndü. İlk önce ben öğrenciyken yapılan sahne oyunlarını yazdım. Sonra, radyoda oynayan bir sürü kısa oyun da dâhil olmak üzere her türlü şeyi yazmaya devam ettim. Sahneler için neler yaptığımı ayırırsam, tiyatrodaki profesyonel olarak oyunlar yapmaya başladığım zaman, 72’lerde yazdıklarım bir kademeydi. Bundan sonra gerçekten radyo ile devam etmedim. Sonra '76’da Monstrous Regiment ve Joint Stock ile ilk kez çalışmaya başladığımda başka bir değişiklik daha oldu. Ve sonra Cloud nine diğer bir aşamadır, çünkü Amerika ve başka ülkelerde geniş çapta sahnelenen ve daha büyük başarı elde etmeye başlayan oyunlarımın başıdır ” (Churchill, 1984, s. 8).

1976 yılında on yedinci yüzyıl cadı avını anlatan *Vinegar Tom* feminist tiyatro grubu Monstrous Regiment’da *Light Shining in Buckinghamshire* adlı oyunu ise Joint Stock tiyatrosunda sahnelenmiştir. Monstrous Regiment tiyatrosundaki feminist tiyatro bağlamındaki çalışmalarından biri olan *Vinegar Tom* Churchill’e hem sanatsal ve entelektüel bir dürtü hem de kadın hareketine ait olma farkındalığı getirmiştir. Elaine Aston, Monstrous Regiment ile ilgili şu yorumda bulunur: “*Owners* ve *Vinegar Tom* oyunlarına bakarak, feminist tiyatro Monstrous Regiment ile çalışma deneyiminin “kadın yazar” olarak tiyatro sahnelerinde boy göstermesinde ne kadar önemli olduğunu görmek mümkündür ” (Aston, 1997, s. 31). Monstrous Regiment ve Joint stock gibi politik odaklı tiyatro grupları ile çalışırken “tiyatro ortamının etkisi ile maddeciliğe karşı bir eleştiri” başarmak için “Brecht’in gestus, epik yapı, yabancılaştırma etkisi kuramlarını” kullanmıştır (Reinelt, 1986, s. 154). Brecht’in bu kuramları ile ideolojik olarak belirlenmiş inançları ve bilinçsiz alışkanlık algılarını ön plana çıkarır ve maddi ilişkilerin toplumsal gerçekliğin temeli olarak algılandığını gösterir. (Reinelt, 1986, s. 163)

Vinegar Tom ve *Light Shining Buckinghamshire* on yedinci yüzyıl İngiltere'sindeki ekonomik ve sosyal koşulların oyunlaştırılmasıdır, cadı olarak cezalandırılan fakir kadınları (*Vinegar Tom*) ve sınıf ve cinsiyetleri yüzünden haklarından mahrum bırakılan kadınları (*Light Shining Buckinghamshire*) gösterir. Churchill, yetmişlerde üretilen bu iki oyunda epik teknikleri kullanmıştır.

Vinegar Tom on yedinci yüzyılda, İngiltere'nin küçük bir köyünde yaşayan ve cadılık suçlamasıyla asılarak idam edilen birkaç kadının öyküsünü anlatır. Churchill, on yedinci yüzyıl İngiltere'sinde geçen tarihsel olayları cadılık imgesi üzerinden göstermeye çalışır. İngiltere'de özellikle de Ortaçağın karanlık dönemlerinde ve Yeniçağa geçiş döneminde cadı avı adı altında kadınların toplu olarak katledildiklerine tanık oluruz. Özellikle kadınlara atfedilen “cadı kavramının yaşlı gece Tanrıçası Hekate'den geldiği söylenir” (Rosenkranz, 2018, s. 326). Bu kavram tarih içerisinde yaşlı, çirkin, kötü, şeytan, kara büyü yapan ve düşman gibi ifadelerle özdeşleşerek kadını ötekileştirmiş ve kadına yönelik şiddete zemin hazırlamıştır. Karl Rosenkranz *Çirkinin Estetiği* adlı kitabında o dönemdeki cadı imgelemine şöyle açıklar:

“[...]yaşlı kadın, kötü bakışlarıyla ve sihirli iksiriyle kötülük saçan cadının tipik görüntüsüdür... Bu korkunç kişilik, cadının temel özelliğini oluşturmaktadır denebilir. Buna birde şeytanlarla, evet şeytanla ilişki içinde olduğu fikri eklenir. Hem Katolik hem de Protestan kilisesinin, Ortodoks hayal gücü, cadı olgusunu şeytani bir külte dönüştürmüştür” (Rosenkranz, 2018, s. 326).

Oyunda batıl inançların yol açtığı ölümlere ve kadınların gördüğü şiddete tanık oluruz. Ele alınan bu karakterler toplumda baskı görerek ezilen kadınlardır. Churchill oyunun konusu için şöyle söyler :

“İçinde aslında cadılar olmayan cadılar hakkında bir oyun yazmak istedim; şeytan tarafından ele geçirilmiş cin, histeri ya da cin çarpması hakkında olan bir oyun değil, fakirlik, aşagılama, önyargılar ve cadılıkla suçlanan kadınların kendilerini nasıl gördükleri ile ilgili bir oyun” (Churchill, 1985, s. 130).

Churchill oyunda Brechtien teknikleri kullanarak kadınlar üzerindeki baskının gücünü tarihsel açıdan açıklar ve seyircinin olayları yeniden görüp eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirmelerini sağlar. Bu teknikler Churchill'in sadece tarihsel açıdan değil aynı zamanda sosyalist feminist açıdan cadılık kavramının açıklanmasını sağlar. Susan Todd'un ifadesiyle "ekonomik baskılar ve kadının toplumdaki rolü açısından" (Itzin, 1980, s. 275) belirleyici bir oyundur.

1976 yılında yazdığı *Light Shining in Buckinghamshire* oyununda 1640'lardaki İngiliz iç savaşını anlatır. *Light Shining in Buckinghamshire* Churchill'in Joint Stock tiyatrosunda yaptığı ilk oyundur. The Joint Stock, oyun yazılmadan önce yazarların, oyuncuların ve yönetmenlerin katıldığı seminerler düzenleyerek yazara oyunun şekillenmesine katkı sağlayacak fikirler verilmesine imkan sağlıyordu. Churchill bu seminerleri oldukça etkileyici buldu ve bu oyunu yazarken yaşadığı deneyimlerden şöyle bahseder:

"Oyundan önce hiç alıştırma ya da doğaçlama yapıldığını görmemişim ve pantomimdeki bir çocuk kadar heyecanlandım... Bir klasörde bir günlük çalışma sonucu yazdığım bir senaryo buldum: Her oyuncunun savaştan önceki konuşmasını içeren bir karakter, onlara ne olduğunu anlatan bir özet ve doğaçlama bir ibadet toplantısında tutumlarının ne olması gerektiği ve yapılanmayı nasıl bitirdikleri. Bu öncesi, süresince ve sonrası gerçekleşen fikir alış verisi yazmayı ileriye taşıdığım bir durumdu. Bu hafife alınmayacak bir durumdu ve sadece gösteremediği şey, benim orada bulunmaktan duyduğum büyük zevkti " (Churchill, 1987, s. 119).

27 Ocak 1977 tarihinde ise ünlü koreograf John Ashford tarafından yönetilen *Traps* adlı oyunu Royal Court's Theatre Upstairs'da sahnelendi. İki perdelik *Traps*, SLY isminde bir kadının iki kişi ile aynı anda evli olduğu ileri sürülür ve olay örgüsü bu konu üzerine kurulur. 1978 yılında Colin Bucksey tarafından yönetilen *The After Dinner Joke* BBC'de yayınlandı. Churchill, *Light Shining in Buckinghamshire*'den kısa bir süre sonra The Joint Stock Company için ikinci oyunu *Cloud Nine*'ı yazdı. 1979 yılında Max Stafford-Clark tarafından yönetilen *Cloud Nine* büyük başarı elde

etti. Oyunda Churchill, cinsiyet ve toplumsal roller arasındaki ilişkileri vermeye çalışır. Oyun, 1981 yılında New York’da sahnelendi ve ödül aldı. İngiltere dışında da tanınmaya başladığı ve kariyerinde yeni bir döneme geçtiği bu oyunun yazılım aşaması, The Joint Stock geleneğine uygun olarak oyun üzerine tartışmalar yapılan seminerlerle geçti. Bu seminerlerde en çok tartışılan konular cinsiyet, cinsellik, toplumsal baskı ve cinsel politikalar olmuştur. Cinsiyet ilişkisini belirleyen ilkeler tartışılmış ve katılımcılar yaşadıkları tecrübeleri anlatarak oyunun oluşumunda Churchill’e ilham vermiştir. Churchill bu aşamaları oyunun giriş bölümünde yaptığı açıklamada tanımlar:

“Araştırmamızın başlangıç noktası kendimiz hakkında konuşmak ve çok farklı tutum ve deneyimlerimizi paylaşmaktı. Ayrıca oyunlardaki ve doğaçlamalardaki klişeleri ve rol değişimlerini inceledik ve başkalarıyla konuştuk ” (Churchill, 1985, s. 245).

1982 yılında yazdığı *Top Girls* tarihten seçilen ünlü kadınların ve 1980ler İngiltere’inde, yaşamlarını kariyer odaklı yaşayan kadınların hayatlarını anlatmaktadır. Oyun, 1980ler İngiltere’sinden bir karakter olan Marlene’nin işindeki yükselişini kutlamak amacıyla verdiği yemek ile başlar. Ancak yemeğe katılan karakterler izleyiciler için oldukça şaşırtıcıdır. Partiyeye, farklı tarihlerde yaşamış farklı sosyal, dini ve ekonomik geçmişe sahip kadınlar katılır ve kendi hikâyelerini anlatır. Bu karakterler, 1831 -1904 yılları arasında yaşamış olan gezgin Isabella Bird, 1258 yılından Japon İmparatorunun metresi Lady Nijo, 854-866 yılları arasında erkek zannedilerek Papa olan Joan ve hikâyesi Chaucer’ın *Cantenbury* masallarında konu edilen sabırlı eş Griselda’dır. Churchill’in bu sahne için yazdığı uzun diyaloglar, karakterlerin yaşadığı suiistimalleri, kayıp çocukları ve ihanetleri kendi ağızlarından esprili bir dille anlatır. Böylelikle farklı yerlerden ve farklı zamanlardan gelen kadınlar arasında ilişki kurar.

Bir sonraki oyunu *Fen* ilk olarak 1983 yılında Essex Üniversitesi tiyatrosunda sahnelendi. *Fen* de diğer oyunları gibi kadınların hikâyesidir. Tarım işçisi olarak çalışan kadınların aile hayatları üzerine durulur. Churchill bu oyunla Susan Smith Blackburn ödülünü kazanmıştır. 1970’li yılların solcu ve feminist iklimi göz önüne alındığında, 1970’lerden 1980’lerin başlarına kadar, *Vinegar Tom*, *Cloud Nine*, *Top*

Girls ve *Fen* gibi Churchil'in önemli oyunlarının çoğunda ortaya çıkan cinsel politikaları anlamak şaşırtıcı değildir. "Sosyalizm ve feminizmin eş anlamlı olmadığını" kabul eden Churchill, ikisini de güçlü bir şekilde hissettiğini ve bir diğerini içermeyen bir formla ilgilenmeyeceğini açıklamıştır (Diamond, 2009, s. 4). Oyunlarında belirgin bir anti-kapitalist konum benimseyen Churchill, aynı zamanda konularına ilişkin cinsiyet kaygılarını da oyunlarında açık bir şekilde yansıtır. Bu oyunların bir ortak özelliği de Brecht'in epik kuramını kullanmış olmasıdır. Yazar Jenny Spenser'an deyimi ile: "Caryl Churchill, Brecht gibi toplumsal yapı ve bireylerin davranışları arasındaki bağı geliştirme" amacını gütmektedir (S.Spenser, 1996, s. 475).

1986 yılında David Lan ile birlikte yazdığı *A Mouthful of Birds* oyunu büyük başarı elde etmiştir. Antik oyun yazarı Euripides'in Bakkhalar oyunundan yola çıkar. Oyunda ihtiraslar, sahiplik ve saplantılar işlenir. Eleştirmen Kritzer, Bakkhalar etkisi için "bu efsane imgelemi feminist yazının en temel unsurunu oluşturur" der (Kritzer, 1991, s. 172). Daha önce yazdığı pek çok oyununda da Churchill, sosyal ve toplumsal sorunlara vurgu yapmak için tarihsel zamanı oyunlarında kullanmıştır; bu oyunda modern yaşamın zorluklarını göstermek için eski antik zamandan ve mitolojiden yararlanır. Bir sonraki oyunu 1987 yılında yazdığı *Serious Money*'dir. Oyun maddi zenginliği çok fazla önemseyen manevi değeri zayıf bir toplumu anlatır. Churchill'in kariyerindeki en önemli oyunlarından biri olan *Serious Money*, Londra'nın kültür ve sanat merkezi olan London's West End'de oynamıştır. Susan Smith Blackburn ve Obie ödülleri almıştır. Oyunda politik eleştiri yapmayı amaçlayan yazar epik öğelerden sıklıkla yararlanır. Yazar Victoria Sullivan'a göre de oyun: "Churchill'in en Brecht'çi oyunudur" (Sullivan, 1997).

1988 yılında iki oyunu daha televizyon kanalında yayınlandı. *Fugue*, Kanal 4'te, *Omnibus on Caryl Churchill* ise BBC televizyonunda gösterildi. 1989 yılında İngiltere ve ABD arasındaki kültürel farklılıkları esprili bir dille anlatan kara mizah diyebileceğimiz oyunu *Ice cream*, Royal Court Theatre Upstairs'da sahnelendi. 1990 yılında yazdığı *Mad Forest*, Nikolay Çavuşesku'ya karşı yapılan devrim zamanında, Romanya'daki hayatı konu alır. *Mad Forest*'dan bir yıl sonra yazdığı *Lives of the Great Poisoners* Londra'daki Bristol ve Riverside Studios tiyatrolarında gösterime girmiştir. 1994 yılında Royal National Theatre gösterime giren tek perdelik oyun

olan *The Skriker* doğaüstü olayları konu alır. Churchill, bu oyunda feminist drama ile ilgili birçok öğeyi içeren bir performans yaratmak için anlatı metnini dans ve pantomim ile birleştirir. 1997’de müziklerini besteci Orlando Gough’un yaptığı *Hotel* oyunu Londra’da The Place Theatre’da sahnelendi. Aynı yıl *This Is a Chair* the Royal Court Theatre’ da sahnelendi. 2002 yılında insan klonlama konusunu ele alan *A Number*’ı yazdı. Oyunun oyunculuğu, Timothy ve Samuel West de dahil olmak üzere baba ve oğul partnerler tarafından gerçekleştirilmiştir. 2012 yılında yazdığı *Love and Information* birbiriyle alakasızmış gibi duran 50 adet sahneden oluşur. *Seven Jewish Children, Ding Dong, Wicked* ve *Pigs and Dogs* gibi kısa oyunlar yazdı. En son yazdığı uzun metrajlı oyunu *Escaped Alone* 2016 yılında Royal Court’da sahnelenmiştir.

Yazmayı hiçbir zaman bırakmayan ve sürekli üreten Churchill yıllarca kadınların sesi olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Oyunlarının çoğunda, hem geçmişte hem de modern dünyada, toplum tarafından insanlara dayatılan kadınlık ve erkeklik imgelerini vermeye çalışarak toplumsal eleştiri yapar. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet bağlamında (gender) kadından beklenenlere ve onlara biçilen değere; kadın üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen ve onu öteki olarak betimleyen baskın erkek karakterlere vurgu yapar. Dahası cinsel kimlik, cinsiyet önyargıları, cinsiyet ayrımcılığı ve cinsiyet rolleri gibi konulardaki eleştirilerini karakterleri kullanarak seyirciye başarılı bir şekilde aktarır. Örneğin, *Cloud Nine* oyununun ilk sahnesinde, Betty’nin kocası Clive için söyledikleri bir kadının ataerkil toplumdaki ezilmişliğini en güzel ifade eden repliklerdendir:

“Betty: *Clive için yaşıyorum*
 Hayattaki tek amacım,
 Onun bir kadında aradığı şeylere sahip olmak.
 Gördüğünüz gibi erkeğin yarattığı bir yaratığım,
 Erkek ne istiyorsa ben de onu istiyorum” (Churchill,1985, s. 251).

Yıllar geçtikçe, kendini sosyalist feminist olarak tanımlayan Churchill, kendi kişisel acılarını yansıtmaktan çok, ataerkil toplumlardaki kadınların ezilmişliği, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kapitalizm ile birlikte manevi değerlerin çöküşü, gücün yozlaşması, sınıflar arası çatışmaları ve farklı cinsel yönelimler gibi konuları

aktarmaya yönelmiştir. Bunları da“Brecht teknikleriyle sosyalist feminist stratejiler” (Reinelt, 1994, s. 86) kombinasyonu ile yapmaya çalışmıştır.

“Oyunlarını ya da teorik yazılarını çok detaylı bilmiyordum, ama yıllarca onunla ilgili pek çok şeyi ezberledim. Sanırım 70’li yılların İngiltere’inde çalışan yazarlar, yönetmenler ve aktörlerce fikirleri ortak bir bilgi ve düşünce havuzunda özümsemi, böylece Brecht’i sürekli düşünmesek bile onsuz olmayacak şeyler hayal ediyoruz” (Reinelt, 1994, s. 86).

Churchill’in bu yaklaşımı, oyunlarındaki Brecht etkisinin bir göstergesi gibidir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CARYL CHURCHILL'IN CLOUD NINE VE ZİRVEDEKİ KIZLAR ADLI OYUNLARINDA BRECHTYEN TEKNİKLER

3.1. Cloud Nine Oyununda Brechtyen Teknikler

Churchill'in kariyerindeki en önemli oyunlarından biri olan *Cloud Nine* ilk olarak 1979 yılında Joint Stock Theatre Company'de sahnelenmiştir. Bu yıllar Londra dahil olmak üzere pek çok yerde geleneksel cinsiyet ve cinsellik ideolojilerinin sorgulandığı yıllardır. Oyunun, kadınlar arası kardeşlik olgusu ve dayanışmanın zirvesi olarak nitelendirilen İngiliz feminist oyunların hızlı ve yoğun bir şekilde kendini gösterdiği bir döneme ait olduğunu söyleyebiliriz. Dahası, 1970'lerin sonları ataerkil değerlerin reddedildiği, kadınların geleneksel düzenleri sorgulama eğiliminde oldukları, kendilerini özgürleştirmeye ve yeni yaşam biçimleri bulmaya çalıştıkları dönemi temsil eder. Bu nedenle, dönemin kendisi; feminizmin radikalleşmesini, kadınların kendine olan güvenlerinin artmasını ve kendilerinin farkına varmalarını sağlar. 1970'li yılların sonunda İngiltere'de feminizm anlayışı radikalleşmeye başlamıştır, çünkü feministler artık, kadınları baskı altına alanın, sadece kapitalist toplum değil aynı zamanda erkekler ve ataerkil yapı olduğunun farkına varmışlardır.

Churchill, oyunda politik söylem, cinsiyet ve feminizmi kullanarak Viktorya Dönemi geleneklerinin cinsiyetler üzerindeki etkisini açık bir şekilde vermeye çalışır. Yazar Marwick bu değişimlerin "Viktoryanizmin sonunu" işaret ettiğini iddia eder ve dahası 1960'lı yıllarda gerçekleşen "bütün bu reformlar evangelicalism (Protestanlığa bağlı olma) ve Katolik kilise karşıtlığı ile Viktorya döneminde empoze edilen toplumsal kontrollerden kaçışı işaret eder" görüşünü dile getirir (Marwick, 1982, s. 303).

Churchill'i bu oyunu yazmaya iten en önemli nedenlerden biri şüphesiz 1970'li yıllarda ortaya çıkan ve daha çok psikolojik ve cinsel alanlara vurgu yaparak kadının bu yönleriyle de özgürleşmesi gerektiği düşüncesini savunan ikinci dalga feminizm hareketini destekleyen kadın yazarların artmasıdır. Böylelikle de radikal feminizm hareketi ile aile kurumuna karşı değişen bakış açısını ve özellikle de ataerkil

toplumlarda dışlanan, ezilen ve kendine yabancılaşan kadınların yaşamış oldukları baskılardan kurtulma çabasını işleyen kadın yazarlar da artış göstermiştir. Bu radikal feministlerden biri olan Kate Millet, *Cinsel Politika* adlı kitabıyla ve bir diğeri de Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği* ile döneme damga vuran yazarlar olmuşlardır. Bir radikal feminist olarak Firestone, kadın ve erkek arasında süregelen eşitsizliği cinslerin eşitliği üzerinden değil salt bir aynılığı üzerinden sağlanabileceğini savunmaktadır. Kate Millet, kadının özgürlüğünü daha çok cinsellik açısından değerlendirmiştir ve kitabında ataerkil düzende cinsel politikanın erkeklerle kadınların karşı karşıya geldiği her alanda; ailede, dinde ve cinsellikte nasıl işlendiğini ve kadın olmanın ne anlama geldiğini gösterir. Radikal bir feminizm anlayışı benimseyerek kadınların kendi öz benliklerine kavuşmalarının kişisel ve cinsel davranışlarını değiştirmeleriyle mümkün olacağını savunur. Radikal feminizm ataerkil toplum yapısını kadının üzerindeki baskı olarak görür. Millet'a göre ataerkil sistemde nüfusun kadın olan yarısı, erkek olan diğer yarısı tarafından denetlenir (Millet, 1973, s. 50). Bu sistemi ancak cinsel bir devrim bozabilir, bu devrim evlilik dışı ve öncesi cinsel birliktelik, homoseksüellik, lezbiyenlik ve gayri meşru çocuk dünyaya getirme gibi baskın tabuları kapsar. *Cloud Nine* öncelikle cinsel politika konusunu ele alır ve bu durumda bize Caryl Churchill'in oyunu yazarken feminist bir bakış açısı kullandığını düşünmemizi sağlar. Kate Millet cinsel politika kavramını şu şekilde tanımlar:

*“[...]cinsel ilişkiler konusunda yapılacak bir inceleme de gösterecektir ki, cinsler arasındaki durum şimdi de, bütün tarih boyunca da, Mac Weber'ın **herrschaft** diye tanımladığı bir ezme ve ezilme ilişkisi olmuştur. Toplumsal düzenimizde inceleme konusu yapılmayan ve hatta farkına bile varılmayan (oysa kurumlaşmış bir nitelik taşıyan) özellik, erkeklerin kadınlara egemenliğini doğuştan hak kazanılmış bir üstünlük olarak görmektir. Bu yolla bir “iç sömürü” düzeni ortaya çıkmıştır. Bu düzen, her türlü ırk ayırımından sınıf bölünmesinden daha kesin, daha katı ve daha sürelidir. Bugün kadın erkek eşitliği varmış gibi görünmesine karşın, cinsel egemenlik, hala kültürümüzün en yaygın ideolojisi olarak sürmekte ve temel güçlülük kavramını meydana getirmektedir ” (Millet, 1973, s. 49-50).*

Bu cinsel özgürlük düşüncesi Cloud Nine oyununda da karşımıza çıkacak olan ve birçok feminist tarafından tartışılan lezbiyenlik ve homoseksüellik gibi kavramları da gündeme getirir. Churchill oyunda cinsiyet ve toplumsal roller arasındaki ilişkileri vermeye çalışır. Arthur Marwick, 1960'ların sonları ve 1970'lerin genel atmosferi için "özgürlük yolları" (Marwick, 1982, s. 188) ifadesini kullanır. Dönemi ve bu dönemde kadınların hayatlarında meydana gelen muhteşem değişimleri bilmemiz *Cloud Nine* oyununu daha iyi anlamamız açısından önemlidir. Yazar, oyunda lezbiyenliğin ve homoseksüelliğin hem geçmişte sömürgecilik döneminde hem de günümüzde ataerkillik olgusuyla nasıl başa çıktığını tarihsel ve çağdaş boyutları ile vermeye çalışır. Churchill oyunla ilgili şöyle bir açıklamada bulunur:

"Cloud Nine'da yapmak istediğim şeylerden biri de, sadece kadınlarla ilgili olmayan cinsel politikalar hakkında bir oyun yazmaktı. Bu bakış açısı ile oyun yapan çok az kadın grupların olduğunu hissettim. ve eşcinsel grupları. Heteroseksüel erkekleri ilgilendiren hiçbir şey yoktu" (Ampka, 2004, s. 85)

Bu oyun için Churchill'in ilk büyük sahne başarısı diyebiliriz. Churchill'in oyunun giriş bölümünde belirttiği üzere *Cloud Nine*'nin Max Stafford tarafından yönetilen bu ilk sahnelenmesi üç hafta süren workshop çalışması, on iki haftalık bir yazma dönemi ve yaklaşık altı hafta süren bir prova aşamasından sonra gerçekleşmiştir. Workshop çalışması cinsiyet politikaları üzerine olmuştur. Bu çalışmalarda farklı cinsel eğilimlere sahip aktör ve aktrisler kendi cinsellikleri, cinsel rolleri ve toplumdaki yerleri üzerine tartışmışlardır. Bunlar evli ve boşanmış çiftler, lezbiyenler, biseksüel erkekler, gay çiftler ve heteroseksüellerden oluşur. Bu workshoplarla ilgili olarak Churchill şöyle belirtir:

"Araştırmamızın başlangıç noktası kendimiz hakkında konuşmak ve çok farklı tutum ve deneyimlerimizi paylaşmaktı. Ayrıca oyunlarda ve doğaçlamalarda klişeleri ve rol değişimlerini inceledik, kitaplar okuduk ve başkalarıyla konuştuk " (Churchill,1985, s. 245).

Terim anlamı olarak aşırı mutluluk ve heyecanı ima eden *Cloud Nine* ismi de herkesin tecrübelerini paylaştığı bu workshoplardan birinde konulmuştur. Provaların yapıldığı yerde çalışan temizlik görevlisi bu deneyimlerden birine katılmak ister ve paylaştıklarından sonra Churchill oyunun adına karar verir. Bu anı şu sözleriyle açıklar:

“Oturmamızı, çayımızı içmemizi ve çok fazla gürültü yapmayı umursamamızı istedi. Ama git gide arkadaşça davrandı. Ve nihayet, gönüllü bir şekilde, inanılmaz bir cesaretle [...], öne çıktı ve her birimizin yaptığını yaptı; bu, diğer herkesin önünde bir sandalyeye oturmak, çocukluğu ve hayatı hakkında konuşmaktı. Büyük, fakir bir aileden gelmişti, on altı yaşında evlenmiş ve seks yapmaktan hiç zevk almadığı şiddet içeren mutsuz bir evlilik geçirmişti [...] ve otuz yıl sonra yeniden evlendi. [...] Sonunda şöyle dedi: “Bunu genç insanlar kadar sık yapamayabiliriz, ancak orgazm olduğunda Cloud Nine’dayız” (Kritzer, 1991, s. 128).

İki perdeden oluşan oyunun ilk perdesi erkek egemen bir toplum yapısını gösterir, ayrıca Viktorya dönemi değerlerini ve sömürgeciliği eleştirir. İkinci perdede ise kadınlar ve eşcinseller daha güçlü ve özgür bir durumda yansıtılmıştır. İlk perdedeki karakterler 1880’li yılların Londra’sında 25 yaşlarında karşımıza çıkar. İki perde arasında yaklaşık yüz yıllık bir zaman dilimi vardır. Churchill ilk perdenin yaklaşık yüz yıl önce geçmesinin nedenini gene bu workshopları örnek göstererek açıklar. Katılımcıların tartışmaları sırasında neredeyse herkesin Viktorya döneminde doğmuş olduğu gerçeği ortaya çıkar; herkes seks ve evlilikle ilgili oldukça geleneksel ve eski moda beklentilerle büyümüştür. Bu nedenle, mevcut hayat şeklini değiştirmek için kişisel yaşamlarda muazzam değişikliklerin yapılması gerektiği fikrine varılmıştır. (Fitzsimmons, 1989, s. 47). Böylelikle Churchill, cinselliğin tarihsel ve toplumsal olarak kendine özgü olduğunu göstermektedir. Oyunda Churchill, cinsellik, cinsiyet ve güç konularını doğrudan ele alır ve sadece cinsel anlamda ezilen tek bir gruba odaklanmayan, geniş bir yelpazeyi kapsayan cinsel politikalar hakkında yazar.

İlk perde on dokuzuncu yüzyıl Viktorya Dönemi İngiltere sömürgesi olan Afrika’da geçer. Oyunda koca ve koca üzerinden tanımlanmış karısı, oğlu, kızı ve

kayınvalidesinden oluşan klişeleşmiş bir koloni aile görürüz. Herkes geleneksel anlamda yerini bilir ve yerlerine bağlı kalmaya kararlıdır. Bununla birlikte, karmaşık bir gizli cinsel ilişki kümesi ailenin sosyal istikrarını baltalarken, bölgenin yerlileri İngiliz erkek üstünlüğünün politik hegemonyasını tehdit eder. Böylece Churchill, Viktorya Döneminin ırkçı, sömürgeci şovenizmini ve çöküş noktasını yorumlamak ve yansıtmak için cinsel politika kullanarak oyunu başlatır (Reinelt, 2019, s. 2). Beyaz adam Clive görüşlerini ailesine ve bölgedeki yerlilere empoze eder. Clive'in eşi Betty bir erkek oyuncu tarafından canlandırılır, çünkü erkeklerin ondan olmasını istedikleri kişi olmak ister. Evin uşağı Joshua'nın bir siyahi olarak kendine değer vermediği gibi Betty de bir kadın olarak kendini değerli bulmaz. Clive'nin oğlu Edward bir kadın oyuncu tarafından canlandırılır. Clive 1. perde boyunca oğluna geleneksel erkek davranışlarını dayatmaya çalışır ve kendi görmek istediği dünya için mücadele eder. Bunlar kendine sadık bir eş ve aşırı erkeksi bir oğuldur. (Churchill,1985, s. 245) Clive'in bu perdedeki rolü karısını (Betty), oğlunu (Edward) ve kızını (Victoria), Viktorya döneminin aile yapısı, örf ve adetlerine göre disipline ederken bir yandan da yerli halkı kolonileştirmeye çalışmasıdır. Bu girişimleri cinsel eğilimlerin dengeleri altüst eden tehdidi ile son bulur; yakın arkadaşı Harry Bagley'in hizmetçi Joshua'ya, Edward'a ve Clive'e karşı olan gay eğilimi; dadı Ellen'in Betty'e karşı hissettiği lezbiyen duygular; Clive'nin arkadaşı Mrs Saunders'a ve Harry'nin Betty'e olan heteroseksüel arzusu. Churchill oyunda Clive'in bir koloni kâhyası olarak sahip olduğu sorumluluklarıyla bir aile reisi olarak görevlerini birleştirir. Bu birleşme oyunun en başında ilk sahnede "Tepesinde İngiliz bayrağı dalgalanan bir bayrak direği" ve "Bütün aile bir arada" (Churchill,1985, s. 251) ifadeleriyle belirtilir.

Birinci perdede, izleyiciler, ailesinin üzerinde kontrol sahibi olma ve onları yönetme ideolojisini açıkça belirten ailenin reisi Clive'e tanık olur. Clive karısından tam bir sadakat ve saygı beklerken bağımsız bir dul olan Mrs. Saunders ile evlilik dışı ilişki yaşamakta herhangi bir sakınca görmez. Ataerkil toplumlardaki dul kadına bakış açısını çok net görebiliriz. Mrs. Saunders dul ve özgür bir kadın görüntüsü çizerek Clive için bir seks objesi konumundayken, Clive'nin eşi Betty için bir tehdit unsurudur. Temelinde erkek üstünlüğü fikri yatan ataerkil düzenin bir parçası olduğunu şu sözlerle çok net bir şekilde ifade edilir:

Clive: “İşte benim ailem

Topraklarımızdan uzakta yaşasak da

Nereye gidersek Kraliçeye hizmet ederiz

Buradaki yerlilerin babasıyım

Sevgili ailemin başıyım

Karım bir eşte olmasını hayal ettiğim her şeye sahip

Neye sahipse hepsini bana borçludur” (Churchill, 1985, s. 251).

Clive ayrıca, kız kardeşinin bebeklerini diğer oyuncaklara tercih ettiği için yeterince erkeksi görmediği oğluna baskı uygular. Böylece kadınsı davranış biçimlerinin rahatsız edici olduğuna dair işaret verir. Clive'nin eşi Betty, itaatkâr bir kadın olmak için çok çabalar ama aslında homoseksüel olan Harry Bagley'e olan ilgisinden dolayı çok zor anlar yaşar. Oyunun başında Clive için “Hayattaki tek amacım, onun bir kadında aradığı şeylere sahip olmak” (Churchill,1985, s. 251) diyen Betty'yi daha sonra “Ben Harry Bagley'i seviyorum. Onunla kaçıp gitmek istiyorum” derken görürüz (Churchill,1985, s. 271) . Betty oyunun başında bir kadının görevi, kocasını memnun etmektir misyonundan sıyrılarak, bir kadın olarak hissettiği duygulara yönelir. Bu Betty'den hiç beklemediğimiz bir davranıştır. Betty ayrıca oğlu ve kızınının eğitimini üstlenerek Viktorya dönemi imparatorluğundaki görevini yerine getirir. Betty'nin annesi Maud, dönemin ideolojisine tam da uyan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kızı Betty'yi gözetimi altında tutarak Bagley'le ilişkiye girmesini önler ve böylece statükoyu korumaya çalışır. Ancak, Edward her ne zaman yalnız kalsa kız kardeşinin bebekleriyle oynadığı ve eşcinsel bir adam olan Harry ile gizli ilişkisinden duyduğu hazzı sürekli belirtir.

Aile üyelerinin yanında evde çalışan iki tane hizmetli vardır. Henüz lezbiyenlik kavramının ne demek olduğunu bile bilmeyen Betty'e âşık olan bebek bakıcısı Ellen ve baskıcı rejimi sorgulamadan kabul eden ve sömürülen siyahî hizmetçi Joshua. Joshua ve Ellen karakterleri, Edward Said'in *Orientalism*¹ adlı eserinde bahsettiği sömürge, cinsel sömürü ve içselleştirilmiş baskının birer örneği gibidir. Joshua'nın

¹ 1978 yılında basılan Edward Said paradigma kurucu eseri *Orientalism* kültürel, tarihsel ve ekonomik süreçler göz önüne alarak Doğu ve Batı arasında ikili zıtlıklar üzerine kurulu ilişkiyi derinlemesine bir analize tabi tutmuştur. Said'in bu eseri yalnızca oryantalizm/şarkiyatçılık terimini ileri sürmekle kalmaz ayrıca kendisinden sonra gelen bir çok kuramcı ve edebiyatçı için kılavuz niteliği taşır. Sömürge sonrası söylem için de en önemli mihenk taşlarından birisi olur. Daha ayrıntılı bilgi için, bkz: Edward W. Said, *Orientalism*, 1978.

yaşadığı bu baskının nedeni kendini her şeyin merkezi olarak gören Clive'dir. Joshua oyunda kendi olmaktan çıkmış, adeta Clive'e ait bir meta konumuna gelmiştir:

*“ Joshua: Derim siyah ama ruhum beyaz,
Kabilemden nefret ediyorum.
Patronum benim ışığım
Sadece onun için yaşıyorum.
Gördüğünüz gibi,
Beyaz adam ne istiyorsa, onu olmak istiyorum.”*

(Churchill, 1985, s. 252)

İlk perdenin sonunda, lezbiyen olan dadı Ellen, Betty'yi sever, ancak homoseksüel Harry ile evlenmek zorunda kalır. Bu evlilik töreninde beyaz adamın değerlerini içselleştiremeyen Joshua silahını sinirli bir şekilde Clive'e doğrultur.

Churchill'in Viktorya döneminin kimlik üzerine kurduğu baskılar hakkındaki görüşleri, Clive karakterinin bulunmadığı ikinci perdede sahnede yansıtılmıştır. Artık Londra'da yaşayan Betty, Victoria ve Edward yüzyıllık bir araya rağmen sadece 25 yaşlarındadır. Her üçü de artık yeni sosyal sınırlandırmalarla karşı karşıya oldukları için kişisel tatmin arayışındadırlar. Bu sahnede farklı karakterler de görürüz; Edward'ın eşcinsel ilişki yaşadığı erkek arkadaşı Gerry, Victoria'nın kocası Martin, oğulları Tommy, Victoria'nın arkadaşı ve lezbiyen aşığı Lin ve Lin'in kızı Cathy. Betty yeni bir hayata başlamak umuduyla Londra'ya taşınmıştır. Çocuklarıyla buluştuğunda, daha önceki düzenlerinin tamamen değişmiş olduğunu görür; bahçıvan olarak çalışan oğlu Edward'ın bir adamla ilişkisi vardır ve efemine bir rol üstlenmektedir. Edward'ın aşığı Garry, Edward'ın efemine tavırlarına katlanamayan seks düşkünü bir adamdır. Mutsuz bir evlilik yapmış olan Victoria lezbiyen bir ilişki içindedir. Lin, Victoria'nın yeni aşığı, Cathy adında bir kız çocuğu olan dul bir kadındır, aynı zamanda da Kuzey İrlanda ordusunda görev yapan Bill adında bir abisi vardır. Victoria'nın kocası Martin, Victoria'ya ayak uydurmakta zorlanan ama onu anlamaya çabalayan yenilikçi bir adamdır. Hiç bir zaman sahnede görünmeyen Toby ise Victoria ve Martin'in oğludur. Betty bu perdede kendini ataerkil düzenin uyguladığı baskıdan kurtarıp eşini terk etmiştir. Ama kaygıları hala devam etmektedir: “Asla başaramayacağım. Caddede tek başıma bile yürüyemiyorum. Her şey korkunç gözüküyor” (Churchill, 1985, s. 298). On dokuzuncu yüzyılda geçen ilk

perde hem sömürgeleştirilmiş ülkelerdeki ezilmiş insanları hem de Viktorya dönemi ailesinin baskıcı normlarını gösterir. İkinci perde de ise kadınların özgürlüğü, cinsel devrim ve eşcinsel, lezbiyen özgürlüğü gibi konular incelenir.

Churchill, toplumsal cinsiyet klişelerinin yapısını bozmayı, sömürgecilik ideolojisini yıkmayı, ırkçılığı ve cinsiyetçiliği reddetmeyi ve insan cinselliğinin sadece heteroseksüellikten ibaret olmadığını göstermeyi amaçlamıştır. Başka bir deyişle, oyun Viktorya döneminin cinsel ilişkilerdeki sınırlamalarını reddeden çok sayıda insanın neden olduğu son toplumsal değişimleri ve bu değişimlerin bazı etkilerini gösterir. Böylece *Cloud Nine*, uzun yıllar boyunca Churchill'in ilgisini çeken ve daha sonraki oyunlarında da işlemeye devam ettiği cinsiyet, cinsellik ve güç konularını bir araya getirmiş olur.

Cloud Nine, deneysel tiyatro formlarında; sosyal eleştiri, dikkat çekici görsel imgeler ve diyalog kullanımında ününü en çok arttıran oyundur diyebiliriz. Biçim ve üslup açısından ise oyun, Churchill'in orijinal tiyatro unsurları yaratmak için izleyicilerinin daha önceki oyunlarından aşına olabilecekleri unsurların da ötesine geçtiğini söyleyebiliriz. Churchill bu noktada sosyalist feminist dramayı kurgulamak için Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro tekniklerini kullanır (Reinelt, 1994, s. 84). Böylelikle izleyicinin karakterlere eleştirel bir gözle yaklaşmalarını sağlar. Brecht'in epik tekniklerini sadece sosyoekonomik eşitsizlikleri ve sınıf çatışmasını vurgulamak için kullanmaz, aynı zamanda cinsellik, cinsel ayrımcılık ve cinsel politikaları belirtmek için de kullanmıştır. Bu yüzden epik teknikleri cinsiyet ve cinsellik meselelerini irdeleyecek şekilde geliştirir.

Churchill bu oyunda kullandığı Brechtien teknikler; seyirci ve oyuncunun özdeşleşmesini önleyerek yabancılaştırma efekti sağlayan, cinsel kimlikler üzerindeki katı algılarını yok etmek ve fiziksel farklılıklara dayanan toplumsal cinsiyet tanımlarını sorgulamak için uyguladığı tekniklerdir. Bunlar, oyuncu ve karakter seçiminde karşımıza çıkacak olan bir oyuncunun karşı cinsi oynaması (cross-gender), oyuncunun farklı ırktan bir karakteri oynaması (cross- race), karakterler ve oyuncular arasında ciddi bir yaş farkının olması (cross – generation), bir oyuncunun birden fazla karakteri canlandırması (doubling) teknikleridir.

Elin Diamond bu teknikler için “cinsiyetler ve ırklar arası bu oyuncu seçimlerinin, cinsiyet ve köleliğin bedeni ve beden arzularını etkili bir şekilde yok eden kültürel olarak kodlanmış etkileri öldürdüğünü gösterir” (Diamond, 2009, s. 265) diye açıklayarak Churchill’in karakterler üzerinden anlatmak istediklerini dile getirmiş olur. Bu tekniklerin yanı sıra oyundaki zaman kayması (chronological disruption), sıklıkla karşımıza çıkan şarkılar ve izleyiciye tarihin bazı sahneleri aracılığıyla eleştirel ve yabancılaşmış bir tutum sergilemelerini sağlayan ve tarihsel öğelerle oyunun sosyal feminist yönünü ele alan modern çağı göstermesini mümkün kılan tarihselleştirme Epik Tiyatro etkisini açık bir şekilde gösterir.

Eserdeki en cesur teatral vuruş, toplumsal cinsiyet/ırk seçimidir. Oyunda, Clive’in eşi Betty bir erkek oyuncu tarafından canlandırılır; oğlu Edward, bir kadın oyuncu tarafından; siyahi uşak Joshua beyaz bir oyuncu tarafından ve Victoria oyuncak bir bebek tarafından canlandırılır. “Böylece bu rol değişimi, rol ve kimlik arasındaki gerilimi, bir yandan sosyal rolün diğer yandan baskın ideolojinin şartlandırılmasını tanımlar” (Reinelt, 2019, s. 49). Churchill ilk perde de Clive’in egemenliğini açıkça vurgulayarak karakterleri onun üzerinden tanıtır. İkinci perdede durum değişir, oyunu okumaya başlamadan bile ikinci perde de artık Betty’nin ve Victoria’nın yeni birer kişilik kazandığını görebiliriz.

1.PERDE

Clive, sömürgeci memur .
Betty, karısı, erkek oyuncu canlandırır.
Joshua, uşağı, beyaz oyuncu canlandırır.
Edward, oğlu, kadın oyuncu canlandırır.
Victoria, kızı, oyuncak bebek
Maud, kayınvalidesi
Ellen, Edward’ın dadısı
Harry Bagley, kaşif
Bayan Saunders, dul

2.PERDE

Betty
Edward, oğlu
Victoria, kızı
Martin, Victoria’nın eşi
Lin
Cathy, Lin’in 5 yaşındaki
kızı. Erkek oyuncu oynar.
Gerry, Edward’ın sevgilisi.

Ayrıca, ikinci perde de karakterlerin farklı oyuncular tarafından canlandırılır. Örneğin, Clive'yi ilk perdede oynayan oyuncu ikinci perdede Cathy'yi oynar ya da birinci perdedeki Edward karakterinin oyuncusu artık Betty olarak karşımıza çıkar. Karakterlerin ve rollerinin tanımlandığı ilk perdede Clive'nin kızı Victoria kukla olarak oynanır, ancak ikinci perdede ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde durabilecek entelektüel bir kadındır. Tüm bu çarpıcı unsurlar, toplumsal cinsiyet varsayımlarını sorgulamak ve onların aslında insanların kurgularından başka bir şey olmadığını ortaya koymak için kullanılır.

Edward ve Victoria'nın çocuk oldukları birinci perdede Edward yetişkin bir kadın oyuncu tarafından canlandırılır, Victoria ise oyuncak bir bebektir. İkinci perdede beş yaşlarındaki Cathy ise gene yetişkin bir erkek oyuncu tarafından oynanır. Churchill için çocuklar hem ayna hem de süngerdir; toplumun üzerlerine koyduğu gereksinimleri emer ve onları daha sonra geri yansıtırlar. Bu oyuncu seçimleri ile ilgili oyunun giriş bölümünde Churchill şöyle bir açıklamada bulunur:

“Clive'nin oğlu Edward, bir kadın tarafından oynanır... kısmen kadın tarafından oynanan erkek karakter geleneği için... ve kısmen de Clive'nin geleneksel erkek davranışlarını ona empoze etmeye çalıştığını vurgulamak için. Hâlbuki Cathy, kadın tarafından oynanan Edward'ın tersine bir erkek oyuncu tarafından canlandırılır. Bir adamın sahnedeki görüntüsü ve yapısı hem küçük çocukların duygusal gücünü göstermesi, hem de Edward ile de olduğu gibi, bir kız çocuğu için doğru davranışın ne olduğunu öğrenmesi ile ilgili sorunları daha net göstermesi için uygun görünüyordu”(Churchill, 1985, s. 245).

Bu, cinsiyetler, ırklar ve nesiller arası oyuncu değişimleri tam olarak *Cloud Nine*'ı materyalist feminist konuma yaklaştıran unsurlardır diyebiliriz. Betty'i kadın kıyafeti giymiş bir erkek oyuncunun canlandırması bu karakterin bir erkek tarafından yaratılmış ve sadece onun için değer taşıyan bir varlık olmasını göstermesi açısından önemlidir. Çünkü Betty bir kadın olarak kendine değer vermez: “Gördüğünüz gibi erkeğin yarattığı bir yaratığım, erkek ne istiyorsa ben de onu istiyorum” (Churchill, 1985, s. 251), sözlerinden de anlaşılacağı gibi Betty bir erkek tarafından yaratılmış ve onun bedeninde yaşamaktadır. Aynı şekilde, Edward'ın bir kadın tarafından

oyunması, insanlar üzerinde baskın olan ataerkil yapının bir eleştirisi olarak da görülebilir. Clive'in, oğluna geleneksel erkeksi tavırları göstermek ve uygulamasını sağlamak için oldukça çaba gösterdiğini söyleyebiliriz.

Cloud Nine bütün karakterlerin bir araya gelip İngiltere'ye ve kraliçeye olan bağlılıklarını vurgulayan bir şarkı ile başlar. Hemen ardından on dokuzuncu yüzyıl sömürge yöneticisi Clive'in kendisini ve erkek oyuncu tarafından canlandırılan eşini tanıtırken kullandığı kelimeler Viktorya döneminin kadın üzerindeki baskısını çok açık bir şekilde verir: "Buradaki yerlilerin babasıyım, sevgili ailemin başındayım, karım bir eşte olmasını hayal ettiğim her şeye sahip ve neye sahipse hepsini bana borçludur" (Churchill, 1985, s. 251). Clive'in tanımından da anlayacağımız gibi Betty'nin bir kadın olarak değeri yoktur. Betty'nin kendisi de "erkeğin yarattığı yaratığım" ifadesinden anlayacağımız üzere kendini değerli görmemektedir ve ataerkil düzenin yaratılmış bir ürünüdür. Aslında Betty yoktur, o ataerkil düzende erkeklerin olmasını istediği kadının yansımasıdır. Churchill, ataerkil düzenin temsilcisi gibi yansıttığı Betty'yi kadın kıyafeti giymiş bir erkeğin canlandırmasıyla aslında kadının içinde egemen olan erkek gücünü verir. Ayrıca bu teknik sayesinde seyircinin Betty'le özdeşleşmek yerine onu eleştirmesini sağlar. Churchill, Helene Keyssar'a Betty karakteri ile ilgili yorumda bulunur: "Seyircinin Betty'nin bir adam tarafından oynandığını unutmasını istiyorum, ama aktörün cinsiyetinin de açık kalmasını istiyorum" (Keyssar, 1983). Bu farklı cinsiyetlerin karakteri canlandırmasıyla ortaya çıkan gülünç değişim, dış görünüş ve gerçek kişi arasında ayrıca toplumsal roller ve kişisel benlik arasında bir gestus oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Churchill'in Betty üzerinden uyguladığı bu teknik sabit cinsiyet ideolojisinin doğal yapısını bozar ve yapay bir cinsiyet kimliği yaratır. Ayrıca kadın ve erkek cinsiyetlerini, kadın ve erkek bedenlerinden görsel olarak ayırarak garip bir görüntü oluşmasına neden olur. Ortaya çıkan garip görüntü için ataerkil düzendeki kadının rolünün sosyal eleştirisidir de diyebiliriz. Örneğin, Clive ve Betty arasında geçen bir konuşma esansında Betty'nin Clive verdiği cevap kendini nasıl onun bedeninde gördüğünü açıkça gösterir: "Clive: [...] İngiltere'den yeni çizimler sipariş etmeli. Bunlar hiç olmamıştı zaten. Ayağımı vuruyor." "Betty: Ah benim zavallı ayağım." (Churchill, 1985, s. 252) Bu yüzden Betty'nin bir erkek oyuncu tarafından canlandırılması çok da şaşırtıcı gelmez.

Betty’i erkek bir oyuncunun canlandırması, onun kendi öz benliğini toplumdan gizlemeye çalıştığını da gösterir diyebiliriz. Birinci perdenin ikinci sahnesinde Betty Ellen’a Harry’e olan hislerinden bahseder: Betty “Ben Harry Bagley’i seviyorum. Onunla kaçıp gitmek istiyorum. Al işte söyledim ve bu doğru” (Churchill, 1985, s. 252) Burada Betty’nin kendi içsel bastırılmış duygularının dışarı vurmasına tanık oluruz. Dış görünüşünde ne kadar erkek egemen toplumun itaatkâr ve sadık kadın imgesini barındırırsa da kendi içsel duyguları için eşini ve çocuklarını terk etmeyi göze alabilecek bir Betty vardır. Burada Churchill’in vurgulamak istediği; kadınların her ne kadar dışarıdan toplumsal normları itirazsız kabul eden ve sonsuz itaatkâr bir görünüm içerisinde olsalardı, içlerinde bambaşka duygular barındırabildiği ve ayrıca bu baskı dolu hayattan kurtulabilme umutları olduğunu söyleyebiliriz: Harry: “Sen güvensin, ışıksın, huzursun ve evsin.” Betty: “Ama ben tehlikeli olmak istiyorum” (Churchill, Plays 1, 1985, s. 261).

Oyunun ilk sahnesinde Betty’nin Harry hakkındaki görüşlerinin aslının tam tersini yansıttığını görürüz:

“Betty: Hiç de hayranım falan değil, ne söylüyorsun öyle. Nasıl bilebilirdim ki öyle dersin. Hiçbir şey keşfettiği de yok, nehirde yolculuk yaptı o kadar, senin yaptıklarının yanında hiç kalır. Ağır içkici ve biraz da sıkıcı olduğunu eklemen gerekirdi.” (Churchill, 1985, s. 253)

Aslında Betty’nin Harry’ye karşı hissettiği duygu salt aşk değil, kendi olabileceği özgür bir hayata kavuşabilme arzusudur. Baskıcı düzenden kurtulup, özgür bir hayata kavuşmasını yine bir erkekle kaçmak olmadığını ikinci perdede Betty’nin bir kadın oyuncu tarafından canlandırılan bir kadın olarak kendi ayakları üzerinde durmaya çalışmasından anlarız. Birilerinden bağımsız olarak yaşamaya çalışırken zorlanması da, düzenin insanlar üzerinde bıraktığı etkiden kurtulmanın kolay olmamasındandır. Çağdaş dönemde bile ataerkil düzenin insan zihnindeki etkileri devam etmektedir: Betty: “Asla başaramayacağım. Caddede tek başıma bile yürüyemiyorum. Her şey çok korkunç gözüküyor” (Churchill, 1985, s. 298). Betty’nin özgüven duygusunu altüst eden en önemli nedenlerden biri de Clive’in ona kadın algısı üzerinden uyguladığı psikolojik baskıdır. Örneğin, Betty’in Harry’e olan duygularını öğrenen

Clive'in tepkisi sadece Betty'e değil kadın imgesinin kendinedir: Clive: "[...] Kadınların zayıf oldukları için karşı koyamadıkları o tutku anlarından biriydi. Ama karşı koymalısın yoksa bizi yok edecek. Buna karşı savaşmalıyız. Kadınlığın bu karanlık şehvetine karşı koymalıyız, yoksa bizi yutacak" (Churchill, 1985, s. 277).

İlk sahnede kendi benliğini bulamamış bir kadını oynayan erkek oyuncu görürüz. Burada kadının yokluğuna tanık oluruz, kadın erkeğin bir yansıması olarak gösterilmiştir. Tüm kadın davranışlarını sergileyen erkek oyuncu, Betty'nin ataerkil Viktorya değerlerini kendi gerçek ve doğal benliği olmadan nasıl kabul edip sergilediğini gösterir. Betty kırılğan ve çaresizdir. Yaşadığı ağır depresyona ve can sıkıntısına rağmen kocasını evde sabırla bekler. Betty ne yaşarsa yaşasın asla kendisi olmamalı, ancak kendine verilen anne, kız ve eş rolünü en iyi şekilde oynamalıdır. Bazı repliklerinden de açıkça anlayabileceğimiz gibi çizdiği mutlu kadın imajı tamamen göstermeliktir: Betty: "Sadece uzakta olduğunda seni çok özleyorum. Bu ülkeye eğlenmeye gelmedik. Eğer sıkılıyorsam bu da benim hizmet şeklim olsun" (Churchill, 1985, s. 254), Betty: "Ben oldukça mutluyum." Betty: "Benim sosyal yaşantım Clive" (Churchill, 1985, s. 258).

Birinci perdenin ikinci sahnesinde Betty ve Ellen'in yakınlaşmasına tanık oluruz. Betty, Harry'e olan duygularını anlattığı sırada lezbiyen olan Ellen içinde yaşadığı duygulara daha fazla karşı koyamaz:

"Betty: Elimi böyle tuttu. Tekrar tutsun istiyorum. Saçımı okşamasını istiyorum.

Ellen: Güzel saçlarını. Böyle mi Betty?

Betty: Kolunu belime dolamasını istiyorum.

Ellen: Böyle mi Betty?

Betty: Ah evet beni tekrar öpmesini istiyorum.

Ellen: Böyle mi Betty? (Ellen Betty'i öper.)" (Churchill, 1985, s. 271).

Bu sahnede, Betty'i erkek bir oyuncunun canlandırması lezbiyen bir ilişkinin sahnede heteroseksüel bir görüntü oluşturmaya neden olur. Churchill burada kullandığı teknik ile hem insanların oyuncularla özdeşleşmesini önler hem de insanların kendi iç benliklerini nasıl bastırdıklarını vurgular. James Harding'in

deyimiyle: “Betty’nin bu karakter cinsiyet değişimi, toplumsal cinsiyetin sosyal yapısını vurgularken, aynı zamanda da Ellen’in ve Betty’nin suç oluşturan lezbiyen anımı heteroseksüelliğin yeniden doğrulanması olarak şekillendirir ” (Harding, 1998, s. 72).

Clive ve Betty’nin oğlu olan dokuz yaşındaki Edward karakteri yetişkin bir kadın oyuncu tatarından canlandırılır. Bu durumda ataerkil düzenden beklenen erkek çocuk algısı sorgulanmaya başlar. Clive oyunun en başında oğlunu tanıtırken söylediği sözler oğlundan beklentilerini açıkça belirtir: Clive: “[...]Elimden geleni yapıyorum ona gerçek bir adam olamayı öğretmek için ” (Churchill, 1985, s. 252). Clive, oğlunun geleneksel erkeksi tavırlar sergilemesi için çaba gösterir. Clive’in bütün bu çabalarına rağmen seyircilerin sahnede Edward’ı canlandıran bir kadın vücudu görmeleri bu algıyı olanaksız kılar. Erkek olmak, at binmek ve kriket oynamak gibi erkeksi olarak adlandırılan şeylerde iyi olması beklenen Edward’ın en sevdiği şey Victoria’nın oyuncak bebeğidir. Aile üyelerinin bütün karşı gelmelerine rağmen oyuncak bebekle oynamaktan vazgeçmeyen Edward’ın birinci perdede kendi kimliği için de mücadele vermeye çalıştığına tanık oluruz: Edward: “O Victoria'nın bebeği değil, benim bebeğim. Victoria’yı sevmiyor Victoria’da onu sevmiyor. Hem onunla hiç oynamıyor ki ” (Churchill, 1985, s. 275). Ama sonunda tekrar ataerkil düzenin ona dayattığı algıları kabul etmek zorunda bırakılır:

“Edward: Baba, baba, Ellen beni odaya kitlemeye çalıştı. Annem beni sana şikayet edecek. Ben kendim anlatmayı tercih ediyorum. Vicky'in bebeği ile oynuyordum yine, biliyorum kötü bir çocuğum. Ve senin gibi olmak istemediğimi söyledim. Senden nefret ettiğimi söyledim. Ama doğru değil, özür dilerim, özür dilerim, lütfen beni döv ve affet ”
(Churchill, 1985, s. 276).

İki cinsel kimlik arasında mücadele yaşayan Edward’ın ikinci perdede babasının öğrettiği heteroseksüel cinsellik eğilimini reddedip eşcinsel eğilime yöneldiğini görürüz. Edward bunu birinci perdenin başında “Babamın istediği gibi bir erkek olabilmeyi ben de çok isterdim. Ama elimden gelen bu, başka ne yapabilirim ” (Churchill, 1985, s. 252) sözleriyle izleyiciye vermeye çalışır, ayrıca bu perdede Edward’ı bir kadın oyuncunun canlandırması yabancılaştırma efektine neden olup

seyircinin daha oyunun başında karakterin üzerindeki cinsel kimlik baskısını sorgulayıp eleştirmesini sağlar. Birinci perde boyunca Edward'ın iki cinsel kimlik arasındaki mücadelesine tanık oluruz. Edward'ın ataerkil toplum yapısının ona dayattığı erkek rolünü oynamak için verdiği mücadeleye oyundaki bazı sahnelerde görürüz:

“Betty: Edward orada dikilip bir uşağın anneni aşağılamasına izin mi vereceksin?

Edward: Joshua git annemin ipliğini getir.

Joshua: Ah küçük Edward sahibi oynamıyor. Sadece şaka.

Edward: Bir daha sakın annemle bu şekilde konuşma.

Joshua: Bayanlar hiç şaka kaldırmıyor.

Joshua ile şakalaşmak istemiyor musunuz?

Edward: Derhal o dikiş kutusunu getir, duydun mu beni? Seninle konuşurken hareket etmiş olmalısın ” (Churchill, 1985, s. 278).

Her ne kadar kendini babası gibi ataerkil düzenin baskın erkek karakteri olarak görmeye çalışsa da ikinci perdede annesi Betty gibi üzerindeki baskılardan kurtulup kendi kimliğini bulacaktır. Bu yüzden, ikinci perdede artık Edward bir erkek oyuncu tarafından canlandırılır. İtaatkâr Edward bağımsız ve özgür bir eşcinsel erkek olur. Gerry adında bir sevgilisi olan Edward artık kendi cinsel kimliğini yaşıyor olmasına rağmen geçmişin ona uyguladığı baskıyı dile getirir: Edward: “Ne demek istediğini anlamıyorum. Herkes benim kadınsı davranmamı engellemeye çalıştı hep, şimdi de sen yapıyorsun ” (Churchill, 1985, s. 306). Ayrıca, Edward'ın 2. perde de çizdiği bu özgür görüntüsüne rağmen cinsel kimliğini açıklama konusunda korkuları vardır: Lin:“ Sen geysin değil mi?” Edward: “Bunu etrafta söyleme. İşimi kaybedebilirim ” (Churchill, 1985, s. 292).

Victoria birinci perdede oyuncak bir bebek olarak karşımıza çıkması Viktorya dönemine uygun bir cinsiyet tavrı gösterdiğinin bir işaretidir. Victoria, ataerkil düzende ki sessiz kadının yansımasıdır. Oyuncak bebek kadar sessiz olması beklenen Victoria, Edward'ın aksine görüşlerini ifade etmekten yoksun bırakılacak ve başkaları tarafından kolayca manipüle edilebilecek bir karakter algısı yaratır. Çünkü

başkaları tarafından oynatılan bir kukla gibi Victorya dönemi aile yapısına göre oynatılır:

“Betty: Victoria, tatlım, hadi babaya iyi akşamlar dile.

(Clive Viktoria'yı dizlerinin üstüne alır.)

Clive: İşte benim küçük Vicky'im. Ne yaptık bakalım bugün?

Betty: Ellen'in şapkasını giydi.

Clive: Tıpkı hanımefendiler gibi Ellen'in büyük şapkasını mı giydin? Ne şeker.

Betty: Joshua onu sırtına aldı. Hadi anlat babaya. Joshua ile atçılık mı oynadın?

Ellen: Çok yoruldu.

Clive: Joshua'nun sırtına mı bindin? Ne kadar güçlüymüş Joshua.

Dörtnala mı gittin? Yavaş mı gittin hızlı mı? Bu akşam pek konuşkan değiliz galiba değil mi?” (Churchill, 1985, s. 256).

Kuklanın konuşma konusundaki yetersizliği, kızların (ayrıca kadınların) görüşlerinden yoksun bırakılmasını yansıtır, nasıl kukla başka insanların ellerinde vücut buluyorsa Victoria da kendi benliği olmayan, başkalarının elinde şekillendirilen bir kukla gibidir.

Churchill'in bu oyunda kullandığı diğer bir Brethyen teknik de aynı oyuncularını farklı rollerde tekrar karşımıza çıkmasıdır. Churchill oyunun açıklama kısmında 1. perde ve 2. perde arasındaki karakterler üzerinden rol dağılımını belirtmiştir. 1. perdede ataerkil düzenin savunucusu ve temsilcisi olarak karşımıza çıkan Clive, 2. perdede 5 yaşında bir kız çocuğu olan Cathy'yi canlandırır. Cathy bir kız çocuğu olmasına rağmen tam da Clive'in oğlundan beklediği erkeksi tavırları sergiler. Oyuncak bebekle değil bir silahla oynamayı tercih eder:

“(Cathy Victoria'ya ateş eder.)

Cathy: Öldürdüm seni,

Victoria: Aaaahhh!

Cathy: Yere düş.

Victoria: Düşemem, yerler ıslak.

Cathy: Ama öldün.

Victoria: Evet öldüm” (Churchill, 1985, s. 300).

Churchill, Cathy karakterinde de Edward’da olduğu gibi hem karşı cinsten oyuncu (cross-gender), hem de farklı nesilden (cross-generation) gelen yetişkin bir oyuncu kullanma tekniğinden yararlanmışır. Şarkılar söyleyen, yaramaz, beş yaşında bir kız çocuğu olan Cathy, Viktorya dönemi çocuk olgusuna tam bir tezat oluştururken Edward ile pek çok ortak yönü olduğunu da söyleyebiliriz. Edward aslını inkâr edip, kendine dayatılan erkeklik imgesinin bir parçası olduğunu gösteren sözde ifadelerde bulunur. Edward: “Kadınları sevmiyorum. Oyuncak bebekleri sevmiyorum. Seni seviyorum baba, seni seviyorum Harry Amca” (Churchill, 1985, s. 276). Cathy de onunla erkek diye dalga geçen arkadaşlarına göstermek için etek giymek istediğini dile getirir. Cathy: “Bize çaya gelecekler, kremalı pasta almalıyız, ama sen yapma hazır alalım anne. Ayrıca etek giymen gerekiyor bir de ince çorap ” (Churchill, 1985, s. 299). Beş yaşındaki bir kız çocuğunu yetişkin bir adamın oynaması ve oyuncunun birinci perdedeki ciddi, sert ve katı kuralları olan Clive olması izleyiciler için gülünç bir durum oluşturarak onları oyuna yabancılaştırır. Bunun yanında, seyirci üzerinde oldukça kuvvetli bir etki yarattığını da söyleyebiliriz, çünkü ataerkillik Churchill’in müthiş zekâsı sayesinde yaramaz bir kıza dönüşmüştür. Bu durum ataerkilliğin açık bir şekilde parçalanması olarak da algılanabilir.

Clive’den ayrılan ve kendi kadın benliğini bulmakta zorlanan Betty ikinci perdede bir kadın tarafından oynanıyor. Açık bir şekilde eşcinselliğini yaşayan Edward bir erkek tarafından oynanır, aynı zamanda kişisel kimliğini bulmakta zorlanan ve artık oyuncak bebek olmayan Victoria, bir kadın oyuncu tarafından oynanır. Betty ve Edward karakterlerini canlandıran oyuncular ikinci perdede yer değiştirir, böylelikle de oyuncular kendi cinsiyetlerini canlandırmış olurlar. Bunun sonucu olarak da cinsiyet rollerinin sosyal konumdan çok kişisel bir seçim meselesi haline geldiğini görürüz. Diğer bir ifadeyle, tam bir erkek olamayan Edward ikinci perdede Betty’nin vücudunda tam bir kadın olmuştur.

Churchill’in karakterleri farklı cinsiyetlerin canlandırması ve bir oyuncunun birden fazla karakteri canlandırması gibi Brechtyen teknikler aracılığıyla ikinci perdede daha çağdaş ve özgür bir dünyayı betimlemeye çalışıldığını görürüz. Bir zamanlar sadece kocası için yaşayan Betty artık annesinden ve kocasından bağımsız kendi

özünü bulmaya çalışır. Betty hayatındaki koşulları değiştirmek için para kazanmaya başlar. Bir doktorun yanında çalışmaya başlayan Betty Cathy'e parasını gösterir. Betty: "Bunu duyduğuma sevindim. Bak ne kadar çok param var Cathy, kendime ait bir masam var ve telefonlara bakıyorum, doktorun randevu defterini tutuyorum, çok eğlenceli bir iş" (Churchill, 1985, s. 297). Daha sonra Betty'nin mastürbasyon yoluyla özgür bir insan olarak yeni duygular yaşamaya başladığını görürüz. Betty: "Arkasından Clive'a ihanet etmişim gibi geldi. Annem beni öldürecek sandım. Ama kendimi zafer kazanmış gibi hissettim, onlardan bağımsız biriydim" (Churchill, 1985, s. 300). Bütün bu özgürlük duygusuna rağmen hala içinde yalnız kalma korkusu yaşadığına tanık oluruz. Aradan geçen zamana rağmen Betty, Viktorya döneminin kadın ve erkek algısından hala tam olarak kurtulamamıştır. Betty: "Çay yaparken kendimi iki fincan hazırlarken buluyorum. Evde bir erkeğin olmaması çok garip. İşleri kimin için yaptığını bilemiyor insan" (Churchill, 1985, s. 279).

İkinci perdede karşımıza yeni çıkan karakterlerden biri de Edward'ın eşcinsel sevgilisi Gerry'dir. Gerry, birinci perdede ki Joshua karakterini canlandıran oyuncu tarafından oynanır. Churchill, sömürgecilik ve cinsel baskı arasındaki paralelliği göstererek, sömürülenin nasıl umutsuz bir eşcinsel haline dönüştüğüne tanık olmamızı sağlar. Lin ise kocasını terk etmiş ve bağımsız yaşam süren bir lezbiyen kadındır. Mrs Saunders, Ellen ve Lin karakterlerle aynı cinsiyette olan aynı oyuncu tarafından canlandırılır. Bu karakterlerin ortak özellikleri dönemlerine göre marjinal bir görüntü çizmiş olmalarıdır. Özgürleşmiş bir burjuva kadını olan ilk perdenin sessiz Victoria'sı, biseksüel eğilim göstermektedir. İkinci perdede Victoria rolünü, birinci perdede Maud'u canlandıran oyuncu oynar. Geçen zamanla beraber, ataerkil kadın imgesi Maud, özgür ve çağdaş bir görünüm sergileyen torunu Victoria karakterinde tekrar hayat bulur. Diğer bir ifadeyle, ataerkil düzen uygulayıcısı Maud, oyunda gerçek materyalist, feminist olur. Maud ve Victoria tamamen farklı iki karakter özelliği gösterir. Churchill iki karakter arasındaki kimlik farklılıklarını bu teknik ile vermiş olur. Örneğin, iki karakterin de erkekler hakkındaki görüşleri tam bir tezat oluşturur. Son olarak, Harry Bagley ve Martin aynı aktör tarafından oynanır, böylelikle eşcinselliğin nasıl "marjinal" olmaktan çıkıp doğal bir eyleme dönüştüğünü görürüz.

İlk perdede siyahi uşak Joshua karakteri beyaz bir oyuncu tarafından canlandırılır. Churchill böylelikle karakterin farklı ırktan biri tarafından oynanması tekniğini uygulamış olur. Bu şekilde, Joshua'nın beyaz bir oyuncu tarafından oynanmasını sağlamak, tam olarak görülemeyen şeyin altını çizmeye yardımcı olur; beyaz olandan farklı olanın öteki olarak algılanması. Uzun yıllar boyunca siyahiler arasında en sık rastlanan durumlardan biri kendileri için uygun görülen öteki kalıplarını içselleştirmeleri olmuştur. Churchill Joshua karakteri üzerinden bu durumun eleştirilmesini sağlar. Joshua oyunun başındaki sözleriyle öz-değer eksikliğini ve kendi olmaktan duyduğu öfkeyi dile getirir:

*“Joshua: Derim siyah ama ah ruhum beyaz,
Kabilemden nefret ediyorum.
Patronum benim ışığım.
Sadece onun için yaşıyorum.
Gördüğünüz gibi,
Beyaz erkek(adam) ne istiyorsa,
ben de onu istiyorum”* (Churchill, 1985, s. 251-252).

Beyaz adamın kendini üstün görmesi ve siyah adamı ırksal olarak aşağılaması yüzyıllar öncesine dayanır. Geçmişin köleci ve sömürgeci anılarının yarattığı olumsuz psikoloji Churchill gibi başka yazarların da konusu olmuştur. Örneğin, Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maskeler* kitabının girişinde Sigmund Freud'un “Kadın ne istiyor?” sorusuna gönderme yaparak “Siyah erkek ne istiyor?” diye sorar ve cevabını “Siyah erkek beyaz olmak ister.” şeklinde vererek beyazın üstün ırk olma algısını gönderme yapar (Fanon, 2008, s. 3).

İlk perde boyunca, siyahi hizmetkârı oynayan beyaz oyuncu, gene beyaz bir erkeğe ve kadına hizmet eder. Sahne boyunca Joshua'ya beyaz adam ve kadın ne isterse şikâyet etmeden yapması öğretilmiştir. Kendi yerli kabilesini vahşiler olarak gören ve kendi kültürünün yaradılış efsanesini kötü bir hikâye olarak adlandırıp Âdem ve Havva'nın hikâyesine inanan Joshua, beyaz adam Clive'in yarattığı bir varlık olmuştur. Böylece siyah adam Hristiyan emperyalizmine sadık hizmetçi rolünü beyaz adam kılığında oynar. Çünkü Joshua siyah benliğini bastırıp kendini Clive ile o kadar özdeşleştirir ki beyaz adamın değerlerine göre düşünüp yaşayan bir varlık olur. Diğer bir deyişle, Fanon'un da dediği gibi siyah adam beyaz olmak istemiş ve

sonunda da olmuş gibi gözükmetedir. Siyah'ın ötekileştirilmesi ve emperyalizme hizmet etmesi rolü, on dokuzuncu yüzyılın İngiltere'sinin en önemli yazarlarından biri olan Joseph Rudyard Kipling'in ulusunun sömürge tarihini ele alan *Beyaz Adamın Yükü* şiirinin de konusu olur. Kipling, beyaz sömürgecilere dair görev ve sorumluluk duygusuyla ırksal açıdan önyargılı bir dil kullanmıştır ve şiir, zamanın ideolojisinin ve politikalarının şekillenmesinde etkili olmuştur. Joshua'nın beyaz adam tarafından oynanması, kendi ırkının kimliğinden kopup farklı bir kimliğe büründüğünü vurgular. Ancak, bazen kendi benliğini de ortaya koyar. Örneğin, Joshua, sık sık direnç göstermek adına Betty'e ağır şakalar yapar, ayrıca ailesinin ölümünü ve yerlilerin isyanını görmezden geliyor gibi görünmesine rağmen oyunun sonunda nihayet silahını Clive'e doğrultur.

Cloud Nine, geçmişi ve bugünü yani iki farklı tarihi dönemi yan yana getirir. İlk perde, İngilizler tarafından sömürgeleştirilen bir Afrika ülkesinde, Viktorya dönemi değerlerinin yoğun bir şekilde yaşandığı bir dönemde geçer. Churchill bu perde de imparatorluk ve ailenin Viktorya dönemi değerlerini eleştirir. İkinci perde ise yüz yıl sonra, 1970'lerin Londra'sında gerçekleşir. (1979 ve 1980'lerin başı) ancak karakterler için sadece 25 yıllık bir zaman kayması yaşanmıştır. Böylece, aradan geçen yüzyıldan daha uzun bu süre karakterleri sadece 25 yıl yaşlandırmış olsa da, iki perdeyi tamamen birbirinden ayırır. Viktorya dönemine ait ortam, sosyal söylemlerin bireysel benlik üzerinde yıkıcı etkilerinin olduğu ve cinsiyet ilişkisinin bireysel arzu yerine tamamen göreve dayalı olduğu ataerkil bir sistemi göstermektedir. Mevcut durum ise geçmişin tamamen tersidir. Her türlü cinsel ilişki ve cinsiyet rolünün denendiği, geleneksel cinsiyet/cinsiyet rollerinin ortadan kaldırıldığı ve arzuya dayalı yeni esnek insan ilişkilerinin keşfedildiği çağdaş bir dönemdir. Churchill kullandığı zaman kayması tekniği sosyal değişimin yavaş ilerleyişine dair görüşünü yansıttığını söyleyebiliriz. Ayrıca aradan geçen uzun süreye rağmen karakterlerin üzerinde hala geçmişin izlerinin olduğuna tanık oluruz. Daha önce de belirtildiği gibi Betty ve Edward her ne kadar kendi benliklerini bulmuşlar gibi görünselerde geçmişe ait korkuları hala devam etmektedir. Diğer bir deyişle, “geçmiş, çağdaş dönemi canlandıran oyuncuların vücudunda ve içinde fiziksel olarak işaretlidir” (Aston, 1997, s. 32).

Churchill'in oyunu Brecht tarzında tarihselleştirdiğini söyleyebiliriz; yani, geçmiş ve oyunun yazıldığı dönem arasındaki hem kültürel hem de ideolojik farklılıkları ve benzerlikleri sahneye yansıtır. Bu teknik sayesinde seyirci, kendi yaşadığı dönemi ve geçmişi karşılaştırıp, yorumlama ve eleştirel bir gözle bakma imkânı bulmuş olur. Oyunda aynı rolün iki oyuncu tarafından oynanması ve rol değişimi Churchill'in tarihselleştirmesiyle de yakından ilişkilidir. Birinci Sahne ve İkinci Sahne arasında ve iki farklı dönemde aynı rolün farklı oyuncular tarafından oynanması ve rol değişimi de tarihsel şartların nasıl cinsiyet rollerini belirlediğini gösterir. Oyuncuların rol değişimi herhangi bir tarih diliminde ideoloji içerisinde verilen taraflılığın her zaman politik bir anlam taşıdığını da söyleyebiliriz. Daha önce bahsedildiği gibi birinci ve ikinci sahnede farklı karakterleri aynı rolde görmek (Örneğin; Betty, Edward ve Joshua gibi) ya da bir oyuncuyu farklı karakterler olarak görmek (bir oyuncunun Clive ve Cathy olması gibi) bir zıtlık oluşturur. Ve bu zıtlık seyirciye bireyin hiçbir zaman sabit olmadığı, aksine kılık değiştirme, değişme ve yeniden kendini oluşturma potansiyeli olduğu farkındalığını verir. Örneğin; Viktorya Döneminden şimdiki zamana, Betty'i oynayan oyuncu değiştiği için seyirci, Betty'nin çağdaş dönemde kadın hareketlerinin etkisi altında kalan tipik bir Viktorya Dönemi kadınından, çağdaş bir kadına dönüştüğünü fark eder. Bu durumda tarihsel zaman içerisindeki değişim açık bir şekilde vurgulanmış olur.

Aynı şekilde oyunda, Betty'i oynaması için farklı oyuncuların olması Betty karakterinin Viktorya Döneminde ve modern zamanlarda farklı rollerinin olmasındandır. Başlangıçta, Betty ataerkil düzenin taleplerine boyun eğerek ve klişe bir rol oynar. Kendi cinsel istekleri vardır, ancak bunları kontrol eder ve gizler. Diğer yandan, cinsel özgürlüğün modern zamanda daha baskın olması, Betty'nin cinsel enerjisini açığa çıkarmasını ve ev işlerinden kendini kurtarmasını sağlar. Bir anlamda Betty çağdaş kadın rolünü oynar. Eğer Betty kendi bastırılmış benliğinden kurtulmayı başarıp kendi kişisel kimliğini kurabilirse, bunun tek sebebi kadınların, gaylerin ve eskiden marjinalleştirilen grupların özgürlükleştiği modern zamanda yaşıyor olmasındandır. Nasıl Viktorya Dönemi şartları Betty'nin kendisinden vazgeçmesini gerektirirse, şimdiki zamanın şartları da Betty'nin kendisini bir kadın olarak yeniden oluşturmalarını gerektirir.

Harry ve Ellen'ın Birinci perdede evlenmesi, Viktorya Dönemin de farklı cinsel tercihlerin her ne pahasına olursa olsun yanlış kabul edilip engel olunması gerektiği fikrini vermektedir. Diğer bir ifadeyle, Viktorya döneminde, evlilik kurumu insanları biçilmiş cinsiyet rollerine zorlar; bu dönemde evliliğin gelenekselliği zaten cinsel tutkuların kontrolünü zorunlu kılar. Ancak ikinci sahnede durum tam tersidir; karakterler güvensizlik ve karmaşıklık problemlerini toplu seks partilerine katılarak çözmeye çalışır. Ancak, bu şekilde de kendi bireyselliklerini kaybederler. Diğer bir yandan seks partileri muhtemel bireysel cinsel tutkuları deneyerek geleneksel cinsiyet ve seks rollerini en aza indirmeye çalışır. Homoseksüel bir karakter olan Edward, lezbiyen olan Lin ve Victoria ile bir seks partisine katılır. Birbirleriyle seks yaparken bile Betty'i de bu gruba dâhil etmeyi düşünürler.

Oyuncuların bu alt üst edilmiş rolleri oynama şekilleri, birinci perdede onların evlilik seremonisini oynamalarıyla tam bir zıtlık içindedir. Oyunda, karakterler bu toplu seks partisine bütün enerjilerini kullanırlar. Viktorya Dönemi'nin sosyal yükümlülükleri ve yapay gelenekselliğine karşı, modern tavır fiziksel beden ve doğal tutkuların önemini ön plana çıkarır. Burada Churchill hem Victoria dönemini hem de çağdaş dönemi eleştirir. Çünkü ataerkil dönemin baskın kalıplarından kurtulmaya çalışan karakterler bu sefer de dengeyi sağlayamamış ve kendi benliklerini bulmak için her yolu denemeye başlamışlardır.

Viktorya Dönemi evlilik anlayışının ikiyüzlülüğü ve anlamsızlığı Joshua'nın Clive'e doğrulttuğu silahla vurgulanır. Evlilik töreninin insanlara huzur ve uyum vermesi beklenir, ama finaldeki bu görüntü bu beklentiyi alt üst eder. Benzer şekilde, toplu seks partilerinin festival gibi bir havada geçmesi İrlanda'da bir İngiliz askeri olan Bill'in belirmesiyle küçümsenir. Cinsel özgürlük Bill'in cinsel bastırılma hikâyesiyle gölgelenir. Mevcut anlatım Viktorya dönemi sosyal kısıtlamalarının olası çözümü gibi düşünülür. Modern dünya gelişti ve en azından cinsel kimliğin farklı yönlerden artık tanınmasını mümkün kılacak seviyeye geldi. Ama bugünün çözümü geleceğin devamlı çözümü değildir, aksine gelecekte çözülmesi gereken yeni bir problemdir ve daha fazla incelenmesi ve değişmesi gerekir. Hem Joshua'nın silahı hem de Bill'in "becerme" dili ironik bir biçimde her sahnenin sonunda çatışmanın çözümünü belirtir. İlk olarak ne Viktorya dönemi cinsel baskıları ne de modern dünyanın cinsel özgürlüğü irksal bir uyum ve baskı altında tutulmanın özgürleşmesi

anlamına gelir. Hem siyahî bir hizmetçi olan Joshua hem de işçi sınıfı mensubu Bill sosyal uyum ve özgürlük anlayışının dışında tutulur. İkinci olarak da, Churchill'in sınıf ve ırk baskısını cinsiyet baskısıyla birlikte vermesiyle, Joshua'nın politik isyanı aslında Viktorya Dönemi cinsiyet rollerine insanların uymasının sonucu olmasıyla açıklanabilir. Buna ek olarak, Bill'in politik konuşması cinsel özgürlüğün olduğu modern dünya da her ne kadar işçi sınıfıyla da sınırlı olsa, hala cinsel baskının olduğu gerçeğini açıklar. Cinsel kalıplar değişime dirençli gibi gözükürken, sosyal güç kalıpları ise daha da dirençlidir.

Oyunun sonunda, Birinci Sahnedeki geleneksel Betty ve ikinci Sahnedeki modern Betty kucaklaşır. Seyirci Betty'nin iki farklı kimliğini oynayan iki farklı oyuncuyu görür. Betty'nin iki farklı oyuncu tarafından oynanması aslına bakılırsa bir kavram olarak özün ne derece değişebileceğine örnek olur. Burada açıktır ki öz esnektir, tarih ve ideoloji tarafından değiştirilebilir. Dahası, iki farklı Betty'nin kucaklaşması beklenmeyen teatral bir birleşim olarak kullanılır. Bu ikisinin bu şekilde kucaklaşması gerçek sosyal dönüşümün ancak bu ikisinin bir araya gelmesiyle mümkün olacağını başarılı bir biçimde seyirciye aktarır.

Churchill burada bir karakterin farklı iki oyuncu tarafından oynanmasına yeni bir boyut ekler ve diyalogları da aynı şekilde tekrarlar. Örneğin; Gerry ve Edward birinci sahnedeki Harry ve Edward arasında geçen diyalogu kelimesi kelimesine tekrar eder.

“Edward: Seni seviyorum Gerry.

Gerry: Evet biliyorum. Ben de seni seviyorum.

Edward: O yaptığımız şeyi hatırlıyor musun? Ben bir daha yapmak istiyorum. Hep düşünüyorum. Artık istemiyor musun?

Gerry: Elbette istiyorum ” (Churchill, 1985, s. 311).

Joshua ve Gerry'nin aynı aktör tarafından oynanması seyircinin iki karakter arasında belirli bağlantılar kurmasını sağlar. Churchill, Harry'nin birinci perdede söylediklerini, Gerry'ye kelimesi kelimesine söyleterek seyircinin hem Edward'ın iki sevgilisi arasında bağlantı kurmasını hem de Edward'ın durumunun 100 yılda ne kadar az değiştiğini anlamasını sağlar.

Oyunda karşımıza çıkan Brethyen tekniklerden biri de şarkı kullanımındır. Birinci bölümde de bahsettiğim gibi Brecht özellikle yabancılaştırma efekti gerçekleştirmek ve seyirciye mesaj vererek oyuna eleştirel bir gözle bakmalarını sağlamak amacı ile şarkılardan yararlanmışır. Churchill'de aynı şekilde şarkı kullanarak izleyiciye dönemiB insanlar üzerindeki etkisini ve insanların karakterlerini nasıl şekillendirdiğini göstermiştir. Birinci perdede Batı Medeniyeti için büyük önem taşıyan imparatorluğa ve kraliçeye olan bağlılığı gösteren şarkılarla karşılaşırız. Joshua ve Ellen'ın da sömürgeleştirme anlayışını haklı gösteren bu şarkılara katılmaları seyirciler açısından eleştirel bir durum oluşturur. Sömürgecilik anlayışı İngiltere tarihinde çok uzun bir dönemi kapsar. On yedinci yüzyılda başlayıp 1940'lı yıllara kadar devam eden bu anlayışı tarihsel bir süreç içinde eleştirel bir dille vermesine tanık oluruz. Sömürgecilik dönemi insanların algılarını açıklayan şarkılar kullanması, insanların geçmişte yaşananlara bakarak aslında kendi dönemlerini eleştirmelerini sağlamıştır. Diğer bir deyişle, hem milliyetçilik duygusu adı altında yapılan sömürgeciliğin, hem de ekonomik ve siyasi olarak ülkeleri sömürge haline getirmenin hiç bir fayda sağlamadığı gibi insanların hayatlarında onarılamaz yaralar açtığını görmemizi sağlar, ayrıca imparatorluk tarihi ve emperyalizm anlayışının yoğun şekilde düşünülüp tartışılmasını tetiklediğini de söyleyebiliriz. Birinci perde güneşli bir günde, İngiliz bayrağı altında bütün ailenin bir araya gelip şarkı söylemesi ile başlar:

“Hepsi (şarkı) 1 Birlik olun İngiltere'nin evlatları, birlik olun onurunuz için

Yan yana hep birlikte, bütün dünyayı gezin

Bozkırlardan yaylalara dünyanın her köşesi

Katın yanınıza İngiltere benim evim diyeni

Öyleyse biraraya gelin İngiltere için,

Bayrak için mücadele verin(edin)

Kuzeyden güneye doğudan batıya

Birlik olun İngiltere için” (Churchill, 1985, s. 251).

Milliyetçilik ve Hristiyan Batı Medeniyetini yayma amacı arkasına sığınarak sömürgeciliğin meşrulaştırıldığına tanık oluruz. Oyunda, Churchill'in Joshua karakteri ile vurgulamak istediği ekonomik ve siyasi anlamdaki sömürgecilikten çok zihinlerin sömürgeleştirilmesidir.* Joshua'nın hem açılış şarkısına hem de aynı perdedeki ikinci şarkıya eşlik etmesi bunu kanıtlar niteliktedir.

*“Hepsi (şarkı) Sayısız ülkenin hâkimi Kraliçe(miz)
Viktorya'nın saltanatı bu, çok yüce Afrika'nın güneşli ovalarından
Kanada'nın suları donmuş nehirlerine,
Savaş, kardeşlik zincirlerini demir gibi döver
Her zaman, her iklimde İmparatorluk devam eder.
Öyleyse biraraya gelin İngiltere için,
Bayrak için mücadele verin(edin)
Kuzeyden güneye doğudan batıya Bir(lik) olun İngiltere için”
(Churchill, 1985, s. 252).*

Churchill bu şarkıda Kraliçe Viktorya'nın üstünlüğünden ve geniş hâkimiyetinden bahseder. Churchill oyun için yazdığı bu iki şarkıda dönemin hiyerarşik düzenine hizmet eden insanların yansımalarını görürüz. İngiliz imparatorluğunun egemenliğini ve Hristiyanlığı yerlilere, Viktorya dönemi aile yapısını da aile üyelerine dayatmaya çalışır. Şarkıların herkes tarafından seslendirilmesi de herkesin bu düzeni sorgulamaksızın kabul ediyormuş görüntüsü çizmesini sağlar.

Oyunda kullanılan diğer bir şarkı da Ellen tarafından Joshua'ya öğretilen Noel şarkısıdır. Şarkıyı Joshua'ya Ellen'in öğretmesi dikkat çekicidir, çünkü bunu yaparak baskın ideolojiyi içselleştirdiğini gösterdiğini söyleyebiliriz. İşçi sınıfının mensubu lezbiyen Ellen kendi kültürüne tamamen yabancı bir Noel şarkısını benimseyip Joshua'ya öğretmiştir. Joshua şarkıda kendisine tamamen uzak olan karlı ve soğuk bir iklimi anlatır: “Kara kışın ortasında O kadar soğuk ki rüzgâr inliyor. Toprak sanki demir gibi ağır yerde yatıyor. Sular taş gibi donmuş. Hiç durmadan aralıksız lapa

* Zihnin sömürgeleştirilmesi kavramı burada özellikle Ngugi wa Thiong'o'nun *Decolonising the Mind (Zihni Dekolonize Etmek)* adlı eserine gönderme yapmak için kullanılmıştır. Zira bu eser Batının sistematik sömürgeleştirme tekniklerine derinlemesine yer vererek, dil, ulus, kültür gibi kavramları tarihsel bir analize tabi tutmudur. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, Great Britain, James Curry, 1986.

lapa kar yağıyor.” Ayrıacı şarkıdaki “Bir kalbim var ona verebileceğim” (Churchill, 1985, s. 272) sözü Joshua’yı tarif eder niteliktedir. Zihni de dâhil olmak üzere her şeyi sömürülen Joshua’nın elinde bir tek onu hayatta tutan kalbi kalmıştır. Onu da vermek üzeredir.

Aynı perdenin bir diğer şarkısı ise Edward’ın annesine kaba davranan Joshua’ya sert çıkışından hemen sonra anne ve oğul ilişkisini vurgulayan sahnedeki bütün oyuncular tarafından seslendirilen “Erkeğin En İyi Dostu” (s. 278) şarkısıdır. Bu sahnede Edward oldukça erkeksi bir tavır göstererek Joshua tarafından itaat edilir. Annesinin minnettarlık içeren kucaklamasına “Bana dokunma” şeklinde karşılık verir (s. 278). Hemen ardından oyuncular şarkıyı söylemeye başlarlar. Bu şarkı yoluyla Churchill, emperyalist kapitalist ataerkillik içindeki hiyerarşik güç ilişkilerinin izleyicisine hatırlatır. Daha dokuz yaşındaki “küçük Eddy” bir anda “efendi Edward” olur. Şarkıda geçen ve annenin önemini vurgulayan sözler ile imparatorluk ve aile ilişkisini vermeye çalıştığını söyleyebiliriz: “Öyleyse el üstünde tut onu. Okşa beyaz saçlarını. Çünkü yeri dolmaz gittiğinde. Nereye gidersen git. Bu dersi sakın unutma. Bir erkeğin en yakın arkadaşı annesidir.” (s. 278). Anneye sadakat aynı zamanda kraliçeye olan sadakattir.

İkinci perdede ki şarkı sözleri, birinci perdeye göre tam bir zıtlık gösterir. Yukarıda bahsedilen şarkılarda gördüğümüz imparatorluğu ve ataerkil aile düzeni öven ifadeler tamamen değişip cinsellik ve özgürlük içeren şarkılara dönüşür. Bu şarkılardan en dikkat çekenini de üçüncü sahnenin sonunda, sahnedeki bütün oyuncular tarafından seslendirilen ve oyuna ismini veren Bulutların Üzerinde (Cloud Nine) şarkısıdır. Bu şarkı, sonunda mutluluk getiren ve kısıtlamaları yok eden mutlak özgürlük barındıran sözlere sahiptir. Ayrıca, oyundaki kadın ve erkekler yaşadıkları karmaşaları kendilerini daha karmaşık durumlara sokarak çözmeye çalışırlar. Yaşadıkları bu karmaşalara buldukları yöntem zaten gelenekleri alt üst ederek çözüm bulma yoluna gider: “Karımın sevgilisinin çocukları ve sevgilimin karısı. Mutfağında yemek pişiriyorlar, hayatımı karıştırıyorlar. Çıkınca bulutların üzerine düşersin yere. Çıkınca Bulutların üzerine düşersin yere” (s. 312) .

Sözün özü, *Cloud Nine*’ın her iki perdesi de Brecht’in Epik Tiyatro’sundan teknikler kullanır. Yabancılaşma etkisi olduğu kadar gestus da birinci perdede Betty ve

Joshua'nın rollerinde, ikinci perdede Cathy'ninkinde görünür. Nasıl Betty ve Joshua ırksal baskıdan dolayı kendi kimliklerini reddeden baskılanmış birey özelliklerini temsil ediyorsa, yeni bir elbise giyen ve oyuncak bir silahı ateşleyen Cathy imgesi hem çekiciliğin yapay standartları hem de saldırganlığı destekleyen bir sosyal entegrasyonu ortaya çıkarır, çünkü bu iki durum geleneksel anlamda kadın ve erkeğin baskılandığı temel konulardır. Yabancılaşma algısı oluşturmak için karakterlerin farklı oyuncular tarafından oynanması ve böylece karakterlerle yargılayıcı olmayan özdeşleştirmelerin önlenmesi başarılı bir şekilde oyunda yansıtılır. Sahneler o kadar büyük bir ustalıklarla oluşturulur ki, fikirleri birbirine bağlamak için ve dönüm noktaları için geçişler son derece kolay olur.

Dahası, Churchill'in *Cloud Nine*'i birlik ve oyun sonu beklentilerini çürütür. Bakış açısı, imge ve stildeki farklılıkların olduğu kadar, birinci sahenin dilemmaları ve ikinci sahenin sallantıları arasındaki zıtlıklar da tek bir bakış açısını reddeder. Birinci ve ikinci sahne arasındaki radikal zaman kayması, benzer bir şekilde olay örgüsünün karakter gelişimini bozar, böylece bütüncül bir anlatı olmaz. Tamamlanma eksikliği her iki sahenin sonunu ve oyunun da sonunu karakterize eder çünkü karakterlerin kendileri de tamamlanmamıştır.

Sonuç olarak, bireyleri birbirinden tamamen farklı iki tarihsel süreçte vererek ve onların toplum tarafından nasıl oluşturulduklarını inceleyerek, *Cloud Nine* toplum ve birey arasında karşılıklı bir ilişki kurar. Bunu yaparken de tıpkı Brecht gibi tarihsel ve çevresel şartlardan bağımsız olarak devamlılık ve bütünselliğe olan geleneksel inanca karşı gelir. Ayrıca, Churchill, cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsel kimlikte içsel olarak var olan hiyerarşik güç ilişkilerini ortaya koymak için farklı epik teknikler kullanır. Oyun, rol değişimi, zaman kayması, karakterlerin farklı oyuncular tarafından oynanması ve diyaloglar gibi epik teknikleri, ataerkil ve emperyalist kültürlerde insanın değişebilen rollerini ve tarihsel bağlamda spesifik güç ilişkilerine nasıl maruz kaldıklarını göstermek için kullanır.

3.2. Zirvedeki Kızlar Oyununda Brechtien Teknikler

Caryl Churchill eserleriyle ilgili konuşurken “Oyun yazarları cevap vermez, sorular sorarlar” (A.Tycer, 2008, s. 1) diye ifade eder. En önemli eserlerinden biri olan *Zirvedeki Kızlar* aracılığıyla Churchill şu soruları sorar: “Yoksulluk döngüsünden

kurtulup kendiniz için bir şeyler yapmanız mı yoksa ailenize ve topluma karşı sorumluluklarınızı yerine getirmeniz mi daha önemlidir? Eğer bir kadınsanız, bu soruyu belli bir kalıp içerisinde cevaplama olasılığınız daha mı yüksek? Kadınlar kariyer ve anneliğin taleplerini nasıl dengeleyebilir? Hayatta başarıyı neleri oluşturur?”(A.Tycer,2008, s. 1). *Zirvedeki Kızlar*, bu gibi durumlarla sürekli mücadele içerisinde olan çağdaş kadının simgesi haline gelmiştir.

İlk olarak 1982 yılında Londra Royal Court Theatre’da oynanan *Zirvedeki Kızlar* aslında Caryl Churchill’in 1979 yılındaki Amerika ziyaretinin bir sonucu olarak kaleme alınmıştır. Çünkü bu ziyaretinde kurumsal birçok şirkette kadınların üst düzey yönetici olduğuna tanıklık etmiştir (JHoward, 2009, s. 30). Oyunu yazarken ki amacı aslında hem seyirci hem de okuyucuya Goodman’ın “artık Amerika’da kadınlar kurumsal şirketlerin yöneticisi olduğundan işler onlar için iyi gidiyor” fikrini göstermek ve hissettirmektir (Goodman,1993,s. 15). Ancak Churchill Amerika’da tanıklık ettiği asıl olay kadınların sosyal olarak iyi ve yetkin pozisyonlarda bulunmasından ziyade Amerikan ve İngiliz feminizmi arasındaki farktır, çünkü İngiliz feminizmi Goodman’ın tabirini kullanmak gerekirse “daha çok sosyalizmle bağlantılıdır” (Goodman, 1993, s. 15).

Amerikan ve İngiliz feminizmi arasındaki farka ve Churchill’in bunu İngiltere sahnesinde izleyiciye açık bir anlatımla göstermek istemesine ek olarak, oyun bir de İngiltere’nin ilk kadın başbakanı olarak “Margaret Thatcher’ın seçilmesine bir yanıt verme” (A.Tycer, 2008, s. 2) şekli olarak da yorumlanabilir. Thatcher’ın seçim kazanması İngiltere’de kadınların gelir seviyesi fark etmeksizin yalnız olmadıkları ve yalnız olmayacakları anlamına gelmiştir ve bu düşünce onun şu sözleriyle perçinlenmiştir: “son derece ilginçtir ki küçük bir kasabada çok mütevazı bir evde öğrendiklerim, inanıyorum ki bu seçimi kazanan şeylerdir ” (Ryan, 1997, s. 36). Ancak Churchill, Thatcher’ın sağcı politikasından sadece zengin Britanyalı azınlıkların faydalanmasından korkar. Bu yüzden oyun, Churchill’in kız kardeş dayanışması konusundaki kapitalist başarının toplumsal vurgusuyla ilgili endişelerini dile getirir.

Churchill, oyunda çağın geniş kapsamlı siyasi ikilemleriyle yüzleşmek için iki kız kardeşin hayatını karşılaştırır. Bu kadınların her biri, oyunun sorduğu sorulara farklı

cevaplar verir. Kız kardeşlerden biri, aile hayatının pahasına kariyerine uygun bir yol izlemeye karar verirken, diğeri yakın aile bağlarını korur, ancak ekonomik bir yaşam sürdürmeye devam eder. Churchill, her iki yolu da idealleştirmekten kaçınır. İzleyicilerine cinsiyet ve sınıfla ilgili görüşlerini inceleme fırsatı sunar. Ayrıca, sorunlu bir gelecek nesile dair tasviri, sosyal sorumluluğun önemini açıkça hatırlatır (A.Tycer, 2008, s. 2).

Oyunun adından da anlaşılacağı üzere, *Zirvedeki Kızlar* tarihten seçilen ünlü kadınların ve 1980'ler İngiltere'sinde, yaşamları kariyer odaklı gelişen kadınların hayatlarını anlatmaktadır. Oyunun kahramanı Marlene, tıpkı Thatcher gibi küçük bir kasabadan gelmektedir. Ancak, onun aksine Marlene kendisini ailesine yabancılaştırmıştır. Marlene, işçi sınıfı geçmişinin bir parçası olduğu için kendi kızını terk eder. Oyunun açılış sahnesinde Marlene'in terfisini kutlamak için tarihten seçilen ünlü kadınlarla bir akşam yemeği partisi verdiğini görürüz. Yalnız, oyunun adının bize çağrıştırdığının aksine ilk sahne hiç de bu kadınların ihtişamlı görünümüne yer vermez. Kutlama; kahkaha, ağlama, sarhoşluk, kusma, öylesine söylenen başboş Latince kelimelerle biter. İkinci ve üçüncü perdede Churchill, seyircinin yirminci yüzyılda kadınların sosyal stütüsünün gelişeceği beklentisini vurgular. Thatcher döneminde, kadınların gelişen kariyerinin durumu, muhteşem olmaktan ziyade melankolik ve kabusvaridir. İronik bir biçimde oyundaki en büyük eksiklik, beklentilerin tam tersine, müteşem bir zaferin olmayışıdır. Dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar tarihten seçilen farklı kadınların karşılaşması ve aynı masa etrafında oturması bir çeşit yabancılaştırma örneğidir. Daha ilginç olanı ise, Churchill'in sadece tarihi figürlere değil, kurgusal figürlere de yer vermesidir, çünkü bu kadınların ikisi İngiliz Edebiyatı ve Dili için son derece önemli bir yazar ve şair olan Geoffery Chaucer'in eserinden ve Pieter Bruegel'in tablosundandır. Birinci perdedeki ünlü kadınlar, ikinci perdedeki Thatcher dönemi çağdaşları ile aynı oyuncular tarafından oynanır. Kadınların sahneye dönüşü ve onların çağdaş kadınlar olarak sahneye çıkması mantıklı bir açıklamanın çok ötesindedir. On altı yaşındaki Angie ve on iki yaşındaki Kit, yetişkin oyuncular tarafından canlandırılır. Drama Marlene'in kızkardeşi Joyce'un mutfağında bittiğinden dolayı kronolojik yapı da kafa karıştırıcıdır: "bir yıl önce Joyce'un mutfağı" (Churchill,1990, s. 74).

Aslına bakılırsa oyunda kadınların başarısı, konusu ve oyunun kederli anlatımı arasında büyük bir tutarsızlık vardır. Bu bağlamda Thatcher yönetimi altındaki kadınların kariyer basamaklarının başarısı kadar, tarihi kadın karakterlerin zaferi de sadece bir mittir. Bu düşünceden ve etkiden hareketle, bu bölüm başarılı kadınların hayatlarının portrelenmesinde farklı teknikler kullanan Churchill'in Brecht'in yabancılaştırma etkisini ne derece etkin kullandığına odaklanmaktadır.

Daha önce belirtildiği üzere, *Zirvedeki Kızlar* 1980'ler İngiltere'sinde geçer. Marlene ve meslektaşları Londra'da *Zirvedeki Kızlar İş Bulma Acentasında* çalışır. Marlene'in yaşlı annesi, kızkardeşi Joyce ve yeğeni olarak belirtilen kızı Angie kırsalda yaşarlar. Marlene'in kutlama yemeğindeki tarihi figürler ise 854-856 yılları arasında Papa olabilmek için bir erkek kılığına giren Papa Joan, 1258'de hem Japon İmparatorunun metresi hem de Budist bir rahibe olan Lady Nijo, on dördüncü yüzyılda geçen Canterbury Hikâyeleri'nde bir markizin karısı olan Griselda, Brueghel'in Dull Gret tablosundaki şeytan avcısı kadın ve Viktorya Dönemi seyahat yazarı Isabella Bird'dür. Cadı avcılığı tarihini resmetmek için *Vinegar Tom*'da Heinrich Kramer ve Jacob Sprenger'in *The Hammer of the Witches**'ını tarihi bir metin olarak kullanan Churchill, bu oyunda ise tarihin seçili kaynaklarından *Zirvedeki Kızlar*'a tarihi bir bakış açısı kazandırır.

Zirvedeki Kızlar'da Churchill, epik öğeleri yeni bir tarih araştırması yapmak ve belirli zamanlardan tarihi figürleri bir araya getirmek için kullanır. Kadınların kişisel ve öznel başarılarını, onların sosyal ve politik aktiviteleriyle incelerken, Churchill kadınlara yönelik geçmişteki ve günümüzdeki sosyal uygulamaları da irdeler. Bu sebeple bu oyunda tarihçi Joan W. Scott'un “radikal farklı sosyal deneyimleri olduğu kadar süregelen eşitliksizliklerin sorumlularını ve süreklilik ve süreksizlikleri açıklayabilen sentezleyici bir bakış açısı” kullanır (Scott, 1986, s. 1055).

Scott 1986'da kaleme aldığı son derece etkileyici ve başarılı makalesi “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” de cinsiyetin iki önerme içerdiğini belirtir: “cinsiyet ya kadın erkek arasında algılanan farklılıklara dayalı sosyal ilişkilerin

* Genellikle Cadıların Çekiçi olarak tercüme edilen Malleus Maleficarum, büyücülük konusunda en iyi bilinen ve en kapsamlı tezdır. Katolik din adamı Heinrich Kramer ve Jacob Sprenger tarafından yazılmıştır ve ilk kez Alman şehri Speyer'de 1487'de basılmıştır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: <http://www.malleusmaleficarum.org/>

belirleyici ögesidir ya da güç ilişkilerini gösterme yolunun aslıdır ” (Scott, 1986, s. 1067). *Zirvedeki Kızlar*'da Churchill, Scott'un cinsiyet fikrini oyunla birleştirir ve bu fikri tarihteki kadın figürlerle analitik bir kategori olarak kullanır.

Joint Stock'la bağlantılı olarak yazılan *Light Shining in Buckinghamshire*, *Cloud Nine* ve *Fen*'den farklı olarak, *Zirvedeki Kızlar* herhangi bir tiyatronun desteğini ya da yardımını almamıştır. Buna rağmen, ona büyük başarılar sağlayan eski oyunlarındaki çalışma metotlarını, Churchill bir kenara bırakmamıştır. Churchill'in Emily Mann ile yaptığı, Betsko ve Koenig'in “Contemporary Women Playwrights” eserinde yer alan bir röportajında dile getirdiği üzere bir süre sonra kendisini daha önce ona başarı getiren hazırlık tekniklerini uygularken bulmuştur:

“Zirvedeki Kızları, kendi kendime yazıyordum herhangi bir şirket için değil. Farklı işler yapan kadınlar hakkında yazmak istedim ve bu konuda yeterince bilgi sahibi olmadığımı düşündüm. Sonra bunun komik olduğunu fark ettim, çünkü eğer bir şirketle çalışıyor olsaydım dışarı çıkıp insanlarla konuşurdum. Ben de öyle yaptım. Böylece ikinci sahnede iş bulma ajansı fikri ortaya çıkmış oldu” (Koenig, 1987, s. 82) .

Elbetteki, Churchill'in bu oyun için hazırlanması sadece insanlarla konuşmasından fazlasıydı. Tıpkı şirketlerin workshoplardaki çalışmaları gibi, Churchill'in oyunla ilgili birçok fikri metinsel araştırmaya dayanır. Buna ek olarak, Churchill'in Lynne Truss ile “A Fair Cop” adıyla 1984'te basılan bir röportajında dile getirdiği üzere:

“Top Girls fikri bir sürü şeyden geliyor... Dull Gret'in bir karakter olması fikrini 1977 ya da 1978'de bulduğum birkaç eski defterden aldım. Günümüzden kadınların ölü kadınlarla kahve içmesi fikri hep vardı. Ve bütün meslek gruplarından kadınların olması fikri. Thatcher'in başbakan olması fikri de ve ayrıca Vinegar Tom'un sahnelemesi için Amerika'ya gitmiş olmamın ve orada kadınların işlerin onlar için daha iyi gittiğinden bahsetmelerinin de (...) Bütün bu fikirler de Zirvedeki Kızları besliyor” (Churchill, 1984, s. 8).

Ayrıca belirtmelidir ki Churchill'in Dull Gret'i bu eserde bir karakter olarak kullanması onun Brecht'ten ne derece etkilendiğini de göstermektedir. Zira Brecht Dull Gret'i, daha doğrusu Brueghel'in bütün eserlerini incelediği "Alienation Effects in the Narrative Pictures of the Elder Brueghel" adlı bir makale yazmıştır. Makalenin başlığından da anlaşılacağı üzere yabancılaştırma efekti için bu eseri önemli bir yere koymuştur. Dolayısıyla, Churchill ve Brecht arasındaki bu etkinin izdüşümleri sadece teknik ve strateji bağlamı değil, karakter bağlamı da izlenebilir. Açıkça belirtmek gerekirse *Zirvedeki Kızları*'ı yazarken, Churchill birçok teknik ve strateji kullanmıştır. Bunların birçoğunu daha önce Joint Stock Theatre Company ile ortaklığında da kullanmıştır.

28 Ağustos 1982'de Churchill, *Zirvedeki Kızlar*'ın Royal Court Theatre'daki gösterimi için, Royal Court'un en başarılı yönetmenlerinden birisi olan Max Stafford-Clark ile çalışmaya devam etmiştir. Churchill'in Betsko ve Koenig'e açıkladığı gibi onun Stafford-Clark seçimi stratejikti: "Yönetmenlerle hep iyi anlaştım. Ama birisiyle aşağı yukarı aynı fikirde olmalısınız böylece birbirinize güvenebilirsiniz. Ve eğer birlikte iyi çalışırsanız aynı insanla yola devam edebilirsiniz, benim Max Stafford-Clark'la olduğum gibi" (Koenig, 1987, s. 79).

Oyun yazarının neyi başarmaya çalıştığını anlayan bir yönetmene sahip olmak, oyun yazarının siyasi niyetinin yanlış anlaşılmasına ya da yanlış yorumlanmasına olanak vermez. Örneğin Walter Adler tarafından yönetilen *Zirvedeki Kızlar*'ın Cologne premierinde olduğu gibi. Emily Mann'le röportajında Churchill sosyalist feminist bir oyun olan *Zirvedeki Kızlar*'ı Almanya prömiyerinde nasıl kadın karşıtı bir eser olarak sahnelendiğini dile getirir:

"Yanlış anlaşılmaya çok diğer bir örnek de Cologne, Almanya'da sahnelenmesiydi, çünkü orada kadınlar yemek masasında birbirleriyle mücadele ve tartışma halinde oynuyorlardı; ve ofisteki kadınlar nörotik ve acizdiler. Garson kız tavşan kız gibi bir tulumla ortada dolanır ve Win kıyafetlerini ofiste yani sahnede değiştirir. Yani olması gerekenin tam bir gülünç taklidine dönüştü" (Koenig, 1987, s. 82).

Dahası Churchill'in Stafford-Clark'ı feminist bir oyuna yönetmen olarak seçmesi bu tür oyunların sadece kadınlar tarafından yönetebileceğine açık bir göndermedir. *Zirvedeki Kızlar*'ın sosyalist feminist duruşu, anlayışsız bir erkeğin ellerinde kolayca yıkılabilirdi, Cologne da olduğu gibi. Churchill bize erkek izleyicilerin Churchill'in siyasetini ön plana çıkaran bir sahnelemede bile oyunun feminist mesajın göz ardı ettiğinin bilindiğini ve oyunun asıl metninde kadın düşmanlığının olmadığını açıklar. Oyunun Yunanistan'daki gösterimiyle ilgili Churchill şöyle belirtir:

“Dışarıda çalışmak için oyundaki kadınların çocuklarını terk etmelerini bazı erkek seyirciler pek hoş bulmadı ve bu durumu rahatsız edici buldular. Onlara göre oyun kesinlikle kadınların çalışmak için dışarı gitmemesini, aslında kadınların kendileri hakkında anlattıklarını söylüyordu. Çok üzücü” (Koenig, 1987, s. 82).

Bu örneklerde de anlaşılacağı üzere Churchill'in Stafford-Clark'ı *Zirvedeki Kızlar* için yönetmen olarak stratejik seçimi akıllıcaydı. Kendi fikirlerini paylaşan bir yönetmen seçerek Churchill kendi sosyalist feminist fikirlerine sadık kalan bir sahnelemeyi de garantilemiş olmuştur.

Aynı şekilde Churchill'in oyunun adını seçimi de stratejiktir. Joan W. Scott cinsiyeti tarihsel bir kategori olarak analiz ettiği makalesinde şöyle der:

“Cinsiyetler arasında algılanan farklara dayalı olan sosyal ilişkilerin asıl unsuru olarak, cinsiyet birbiriyle ilişkili dört unsur içerir: ilki (genellikle zıtlaşan) çoklu temsilleri uyandırarak kültürel olarak mevcut semboller... ikincisi onların metaforik olasılıklarını içermek ve sınırlamak için denenen sembollerin anlamlarının yorumlanmasını ortaya koyan normatif kavramlar... üçüncüsü sosyal kurum ve kuruluşlara referans olduğu kadar sisyasi bir nosyon... ve dördüncüsü subjektif kimlik” (Scott, 1986, s. 1067-1068).

Churchill'in *Zirvedeki Kızlar* kadının kendisi bile birçok farklı temsil uyandıran mevcut kültürel bir semboldür. *Zirvedeki kızlar İş Bulma Acentesi* (Top Girls Employment Agency) gibi oyunun adı da birkaç şey sunar. Sonunda, Win İkinci

perde üçüncü sahnede şöyle der: “Ortalıkta pek zirvede hanım yok” (Churchill, 1990, s. 118). Ayrıca, oyunda Lady Nijo ve diğer sayısız leydinin (hanımefendinin) adı geçmesine ve oyunun adını daha ahenkli yapacak olmasına rağmen, oyunun adı Zirvedeki Leydiler değil Zirvedeki Kızlar’dır. Bunun sebebi de Zirvedeki Leydiler’in bir takım otorite ve statü çağrışımlarını beraberinde getirirken Zirvedeki Kızların bundan tamamen uzak olmasıdır.

Buna ek olarak şirketteki kadınlar kariyerlerinin zirvelerindeyken, şirketin iyi olan herkes için değil iyi olan kadınlar için olduğunu anlarız. Elbetteki zirve kelimesi, orta ve alt kelimelerini de çağrıştırır, oyunun ilk perdesinde, bazı kadınların diğer kadınlarla kurduğu ilişkilerde kendi ayrıcalıklı konumlarını kullanmalarıyla görülebilir. Ayrıca, Büyük Britanya’nın Zirvedeki Kızı Margeret Thatcher’ı bir örnek olarak kullanan Joyce, zirvede bir kadının olmasının kadınların durumunu ve eşitlik arayışını garanti etmediğini gösterir: “Eğer kadınsa birisi iyidir, öyle mi? Sanırım Hitler kadın olsaydı onu da severdin. Bayan Hitler. [...] Hitlerina.” (s. 138). Joyce alaylı bir tavırla hem Marlene’in dişi (female) ve feminist kelimelerinin eş anlamlı olduğuna karşı çıkmak hem de Hitler gibi yıkıcı ve acımasızca davranan bir kadın başbakanın kadınların çoğunluğunun hayatına olumsuz bir etki bırakabileceğini belirtmek için feminist bir Bayan (Ms)* hitap şeklini kullanır. Dahası, oyunun adı kurumsal hayatta kadınların aşağıdan yukarıya tırmanlarına açık bir gönderme yapar. Böyle bir başlığı stratejik bir amaçla seçmesi, Churchill’in tarih boyunca Zirvedeki Kızlar’ın diğer kadınlar gibi nasıl erkek egemen kültürde tutuldukları ve buna sevk edildiklerini göstermek için zaten hali hazırda bulunan kültürel bir kavrama başvurur. Churchill, bu amaçla yabancılaştırma etkisi vermek için ilk perdede, görsel olarak uyumsuzluklar kullanır; yani tarihten gelen karakterleri ve onların maruz kaldığı kültürler arası baskıyı sahneye koyar. Farklı tarihsel dilimlerden ve sosyal statülerden altı kadını 1982 Londra’sında bir restoranda bir araya getirir. Dolayısıyla Brecht’in “tarihsel algıyı gerçek duyumsal haz için geliştirmek” olarak tanımladığı alana girer.(Willet, 1986, s. 276).

* Oyunun orijinal metninde ve orijinal dilinde Bayan olarak kullanılan üç farklı hitap şekli vardır. Bunlardan ilki Mrs. evli kadınlar için kullanılır, ikinci ise Miss ki bu da bekar kadınlar için kullanılır. Oyunda kullanılan kelime ise stratejik olarak bunlardan birisi değildir. Bunların yerine Ms kullanılmıştır ki bu hitap şekli 1950lerden sonra feminist hareketlenmelerin ardından Miss ve Mrs kelimeleri birleştirilerek oluşturulmuştur ve hitap edilen kişinin evli mi bekar mı olduğunun anlaşılmasına izin vermez.

Diğer karakterler sahnede kendi dönem ve tarihi geçmişlerine uygun kıyafetlerle belirdiği için, Marlene'in kendi dönemine uygun giyim tarzı da kültürel ve tarihsel anlamda önem taşır. Sahne boyunca, her ne kadar tutarsız gözükse bile, altı farklı tarihsel dönemden, altı farklı coğrafyadan ve altı farklı kıyafetle bu kadınları sahnede görmek mizahi bir bakış açısıyla verilir. Yalnız birbirinden bu denli kültürel ve tarihsel geçmişlere sahip kadınların aynı sahnede sanki hep bir aradalarmış ve sanki bu görüşmeleri hep yapıyorlarmış gibi verilmesi de oyun yazarının ne derece başarılı olduğunun önemli bir yansımasıdır.

Bazı araştırmacılar tarafından, karakterlerden Lady Nijo'nun hatıraları, Ortaçağ Japon sarayı şiir geleneğinin muhteşem örneklerinden birisi olarak kabul edilir. "Canterbury Tales'de Chaucer tarafından itaatkâr bir eş olarak anlatılır" Sabırlı Griselda (Churchill, 1990, s. 52). Griselda'nın hikâyesi Petrarch, Boccacio ve Chaucer tarafından anlatılır, çünkü bir markizle evlenmesine istinaden küçük bir elit grubun üyesi olmayı başarır. Brueghel'in tablosunun konusu olan ve "bir zırh ve göğüslük içinde bir grup kadını cehenneme doğru götürüp, şeytanlarla savaşmak için öncülük eden Dull Gret bile"(Churchill, 1990, s. 52) alegorik bir tabloda resmedilir. Bu durum, herhangi bir dönemin şartları içerisinde kadınlar bir tarafa erkekler için bile taklit edilmesi ya da yapılması muhtemelen mümkün değildir. Churchill, bu sıradışı kadınlarla Marlene'i aynı masada bir araya getirerek, onun bir şirkette yönetici konumuna gelmesini "diğer bütün kadınların ve erkeklerin" üzerinde yönetici olması konumuyla bağdaştırır (Churchill, 1990, s. 67), ki bu da bir kadın için son derece ayrıcalıklı bir durumdur. Birinci perdedeki diğer kadınlar gibi, Marlene de bireysel başarı anlamında kendini kanıtlamış bir kadındır, zira kadınlarının çoğunun erişebileceğinden daha büyük bir başarı kazanmıştır.

Birinci perdede onlara hizmet eden garson kızın dışındaki bütün kadınlar Zirvedeki Kızlar olarak tanımlanabilecek niteliklere sahiptiler ve bunun bir getirisi olarak kendilerine hizmet edilen kadın sınıfındadırlar. Bütün bir sahne boyunca hiç konuşmayan garson kız baskı ve açlığa karşı kendi sessiz mücadelesini veren çoğunluktaki diğer sessiz kadınlar gibidirler. Kapitalist ve ataerkil toplumlar içerisinde, *Zirvedeki Kızlar* çalışan sıradan kadınların başarılarını gözler önüne serer. Sonraki sahnelerdeki sıra dışı kadınlar gibi, bu garson kız da bireysel başarı ve kolektif sosyal değişim arasında büyük ve somut bir farklılık yaratmayı başarır.

Birinci perdenin sonunda, oyundaki Zirvedeki Kızların bireysel başarılarının sahteliğine vurgu yapmak için masadaki eğlence havası yerini aşırı duygusal bir acıya ve ızdıraba bırakır.

Birinci sahnedeki bütün kadınların bir şekilde sıra dışı olmalarına rağmen, yine de hepsi de kesinlikle farklı sosyal sınıfları temsil ederler ve son derece farklı varoluşsal gerçekleri tecrübe ederler. Brecht'in "A Short Organum for the Theatre"ın otuz yedinci maddesinde öne sürdüğü gibi, epik dramatistin sahnede bu şekilde farklı temsiller kullanması onun seyircisinde eleştirel bir bakış açısı yaratır:

"Eğer sahnedeki karakterlerimizin sosyal dürtülerle hareket ettiğinden ve bu karakterlerin dönemlere bağlı olarak farklı olduğundan emin olursak, bu seyircinin kendisini karakterle özdeşleştirmesini zorlaştırır. Basit bir şekilde hissedemez: bu şekilde rol yapacağım diyemez, ama çoğu şöyle eğer bu şartlar altında ben yaşamış olsaydım diyebilir. Ve tarihsel olmalarına rağmen kendi zamanımızda geçen oyunlarla meşgul olursak, o zaman muhtemelen rol yaptığı şartlar altında kendisini eşit şekilde tuhaf gösterecektir: ve işte tam bu noktada eleştirel tavır baş gösterir" (Brecht B. , 1993) .

Bu kadınları çağdaş bir ortamda bir araya getirerek, Churchill şimdiki zamanı tarihsel bir zaman dilimi gibi gösterir. Kadınlar aynı cinsiyeti paylaşmalarına rağmen, hepsinin kendi sınıf ve kültürel kaygıları vardır. Ancak Marlene kadınlar arasındaki bu açık farklılıkları tanımayı reddeder. "herkes eğer bedelini öderse her şeyi yapabilir" (Churchill, 1990, s. 140) mottosunu ön plana çıkararak tamamen sınıf farklılıklarını göz ardı eder. Joyce'a söylediği gibi "[s]ınıfa inanmaz" (Churchill, 1990, s. 140). Bu yüzden de diğer kadınlar ona kadeh kaldırır.

"ISABELLA: Marlene'in şerefine.

MARLENE: Hepimize.

JOAN: Marlene'e

NIJO: Marlene'e

GRET: Marlene'e

MARLENE: Hepimiz çok yol aldık. Cesaretimize, yaşamlarımızı değiştirmemize ve üstün başarılarımıza" (Churchill, 1990, s. 67).

Marlene'in bu açıklaması bir diğer mevcut sembole, yani Virginia Slims*'in reklam mottosuna dayanır: “Uzun bir yol geldin, bebeğim”. Görüldüğü üzere, Marlene bireysel başarıyı kolektif başarıya dönüştürmeye çalışır. Birçok burjuva feminist gibi, Marlene de sadece zirvedeki kızlar tarafından elde edilen yanıltıcı başarıyı gördüğünden; sınıf, kültür, ve cinsel yönelimlerden doğan farklılıklara kördür. Ancak oyunun sonunda kendisinin ben merkezci bireyselliğini fark ve kabul eder. Joyce, ona seksenlerin kimin için dehşet verici olacağı sorduğunda şu şekilde yanıtlar: “Benim için. Benim için. Sanırım gittikçe yükseliyorum... Bireyselliğe inanıyorum. Bana bakın” (Churchill, 1990, s. 136-137).

İlk perde boyunca, Churchill, seyircisine sahnedeki bu kadınlar arasında sınıf farklılığı ve kültürel farklılığı ön plana çıkardığı bir tutum sergiler. Bunu yaparken de asıl yapmak istediği cinsiyet ile ilgili konuların sosyal deneyimi şekillendiren diğer faktörlerden izole bir şekilde gözlemlenemeyeceğini yansıtmaktır. Örneğin, dokuzuncu yüzyılın başlarında ve ortasında yaşamış olan Joan dini hiyerarşinin tepesine kadar tırmanmıştır, diğer bir ifadeyle son derece lüks olan papanın hayatına ulaşabilir: “Bir Papanın hayatı bayağı zevkli ve rahattır” (Churchill, 1990, s. 70). Papa Joan “Zaten ben kendim küfürüm” (Churchill, 1990, s. 60) diyerek aslında hem okuyucu hem de oyunu izleyenlere bir kadının Roma Katolizminin zirvesine ancak küfrederek ulaşabilir mesajını verir. Kadınların “kütüphaneye girmelerine izin veril[mediği]” (Churchill, 1990, s. 62) bir dönemde cinsiyetinin onun eğitim almış olmasını engellemiş olması gerekirdi, ancak Joan hem kadın olmanın hem de aç kalmanın üstesinden gelmeyi başarır. Her ne kadar Joan bu durumların üstesinden gelmeyi başarmış olmasına rağmen bunun için büyük de bir bedel ödemiştir; kendi kadın bedeninden tamamen vazgeçmesi gerekmiş, hamile kaldığında da ironik bir biçimde “olan bitenin farkında değil[dir]” (Churchill, 1990, s. 70), ve sevgilinin ona ne olduğunu açıklamasına ihtiyaç duyar. Erkeklerin dünyasında başarılı olabilmek için Joan bir kadının değil bir erkeğin hayatını yaşamak zorunda kalır, çünkü onurlu bir erkeğin hayatını yaşıyordur ve bunu sadece erkek olarak yaşayabilir. Dönem şartları

* Virginia Slims, ABD'de Philip Morris USA ve ABD dışında Philip Morris International'ın sahibi olduğu Amerikan sigara markasıdır. Hedef kitlesi kadınlar olan firma “You've come a long way, baby” reklam sloganıyla ünlüdür. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: <https://medium.com/@maggiepolk/philip-morris-how-virginia-slims-targeted-women-to-sell-cigarettes-e4bcf8271d2>

içerisinde ele alındığında kadınlar sadece “çocuklar ve deliler” (Churchill, 1990, s. 69) ile özdeşleştirilmiştir.

Papa Joan gibi, Isabella Bird de daha çok erkeklerle özdeşleştirilen macera ve seyahatlerle dolu bir hayat tecrübe etmiştir. Ancak Joan’dan farklı olarak Isabella, “Ben her zaman bir hanımefendi gibi yolculuk ettim ve kadınsı olmadığım yönünde basında çıkan tüm imaları şiddetle reddettim” (Churchill, 1990, s. 62). Bir Leydi olarak Isabella’nın statüsü oyun içerisinde son derece büyük bir önem taşımaktadır. Oyunda onun çevresinde alt sınıf olarak gördüğü bir takım olaylara karşı yaptığı yakıştırma, “Doğuda bazı barbarca uygulamalar var. Alt sınıflar arasında” (Churchill, 1990, s. 60) sözleriyle dile getirilir. Viktorya dönemi İskoçyasında son derece varlıklı bir din adamının kızı olarak dünyaya gelen Isabella’nın maddi gücü ona dünyayı gezdirebilecek kadar fazladır, aslına bakılırsa bir çok dönemdaşının yaşayamayacağı bu ayrıcalığa babasının ona sağladığı maddi güçle ulaşmıştır. Bu deneyimleri yaşarken ve deneyimlerini yazarken göz önünde bulundurulması gereken asıl nokta, Isabella sadece kısıtlı bir sınıfa hitap etmiş ve üst sınıfın parametrelerinin dışında kalan insanlara hitap etmeyi başaramamıştır. Isabella bir yandan sınıf ayrımcılığını bir Leydi olmakla ön plana çıkarırken, diğer taraftan da kendine empoze edilen cinsiyet sınırlandırmalarına acı bir şekilde katlanır. Oyun içerisinde şu sözleri dile getirdiğinde “Ben bir hanımefendi gibi yaşayamam ve yaşayamayacağım da” (Churchill, 1990, s. 80). Aslında bize kendisinin de bir parçası olduğu ataerkil Viktorya döneminin ona empoze ettiği standart değerlere de bir şekilde karşı gelmeye çalıştığını dile getirir. Bu durumu her ne kadar biraz üstü örtülü bir biçimde dile getirmişse de oyunun ilerleyen sayfalarında kendisinin sınıf ayrıcalığını çok belirgin bir şekilde hissettiği açıktır: “Fas İmparatorunu gören tek Avrupalı kadın bendim” (Churchill, 1990, s. 83). Bu sözlerle aslında onun kendisini toplumdaki diğer kadınlardan ayırdığını ve kendisini tıpkı Joan gibi, onurlu bir erkek olarak bireysel mutluluğunu yakaladığının farkındadır.

Isabella gibi, Marlene de kendisini diğer kadınlardan ayırıştırır çünkü diğer kadınlar ne zirveye ulaşabilir ne de onun zirveye ulaşmasında motive edici bir yol izlerler. Orta üst sınıf bir ailenin çocuğu olarak bir takım ayrıcalıklarla dünyaya gelen Isabella’dan farklı olarak, Marlene işçi sınıfı bir ailenin çocuğu olarak fakir doğar ve bu sebeptendir ki kendisini, kendi sınıfının bağlarından koparmaya çalışır. Joyce ile

konuşmasında, Marlene ona, “İşçi sınıfından nefret ediyorum... zaten artık yok, aptal ve tembel anlamına geliyor” (Churchill, 1990, s. 139) derken aslına bakılırsa ailesi ile bağdaştırdığı “kahrolası iğrenç yaşamı” (Churchill, 1990, s. 132) da reddeder. Marlene de tıpkı Joan ve Isabella gibi kendisine baskı uygulayanla savaşmak yerine onurlu bir erkek olmanın ayrıcalıklarına imrenir. Marlene’in cinsiyet dönüşümü o kadar başarılıdır ki kendisini “Howard’dan daha erkek” (Churchill, 1990, s. 100) olarak tanımlar, ayrıca Zirvedeki Kızlar İş Bulma Acente’sinde kadın müşterilere baskı yapan bir insana dönüşür.

Yaptığı bir iş görüşmesinde, Marlene Jeanine’i, kabul edildiği pozisyona çok az kadının gelebileceğine ikna eder, bunları dile getirirken de kadın çalışanlara karşı kapitalist, ataerkil değerlerin kabullenilmesini gösterir. Isabella gibi Marlene de diğer kadınlara karşı çok az dayanışma hisseder, özellikle de kendi kardeşi gibi işçi sınıfından olan kadınlarla. Joyce’un bakımına bıraktığı kendi çocuğunu reddettiğinde bu durumu açık olarak görürüz.

Isabella, Joan ve Marlene’in yaptığı gibi kendilerine baskı yapanlara karşı durur, ancak hem Chaucer’in hikayesinde hem de Churchill’in oyununda Sabırlı Griselda, kendisine baskı yapanları ve kendisine sunulan ataerkil dayatmaları olduğu gibi kabul eder. On dördüncü yüzyılda fakir köylü bir ailenin kızı olarak doğan Griselda, bir markizle evlenerek açlık ve sefaletten kurtulur. Griselda sadece onbeş yaşında bir çocukken, Markiz kendisinin konumundan son derece korkan bu kızın babasıyla konuşur, zira markiz köylü bir adamın “neredeyse dilini yutacağı” (Churchill, 1990, s. 75) derecede konuşamayacağı bir insandır. Markiz kızın babasıyla konuşurken şartlarını da son derece açık bir şekilde dile getirir, “Markiz bunun bir emir olmadığını, reddedebileceğimi ama eğer evet dersem ona daima itaat etmem gerekeceğini söyledi” (Churchill, 1990, s. 75), bu sözlerle de aslında Griselda’nın kaderini çizmiş olur. Her ne kadar markizin teklifi bir emirden ziyade bir rica gibi gözükse de aslına bakılırsa Griselda’nın varoluşsal gerçekliği onun bu durumu kabullenmesini gerekli kılar. Aslında Griselda markizin teklifinde sıradışı hiç bir durum görmez, çünkü Marlene’e “Ama tabii her kadın kocasına itaat etmelidir. Ben de tabii ki Markize itaat etmeliydim” (Churchill, 1990, s. 75) der. Elbetteki Griselda’nın bu durumda itiraz edilecek en küçük bir nokta bile görmemesi, onun hem bir kadın hem de bir nesne olarak itaatkarlık görevini doğal bir olay olarak

görmesinin sonucudur. İtaatkarlığı absurd bir seviyeye getiren Griselda kocasından ve efendisinden gelen mantık dışı bütün emirleri kabul eder, ta ki kızından, oğlundan hatta kıyafetlerinden bile koparılıncaya kadar. Ama yine de bütün bu olanlar ona geri döner. Griselda'nın oyundaki son kelimeleri “Öyle düşünüyorum ki- merak da ediyorum- eğer Walter öyle yapmak zorunda olmasaydı işler daha iyi olur muydu.” (Churchill, 1990, s. 81) aslında tam itaatle elde edilen erdemın içi boş ve hoşnutsuzluk verici bir başarıyı temsil ettiğinin farkındadır.

Griselda gibi Nijo da sınıf kaynaklı ataerkil baskıyı kabul eder. Onüçüncü yüzyılda Japonya'da dünyaya gelen Nijo bir saray şairinin kızıdır ve “henüz bir bebekken” (Churchill, 1990, s. 57) imparatorun metresi olmak için eğitilmiştir. Griselda'dan daha yüksek bir sosyal statüden gelmesine rağmen, Nijo da babası tarafından yaşlı, sosyal anlamda öne çıkan, ve daha güçlü bir adama henüz daha on dört yaşındayken verilmiştir. “Ona ait olduğuna” (Churchill, 1990, s. 57) inanarak, Nijo uysalca imparatorun tecavüzüne, kendisini satın almasına, röntgencililiğine sanki onun doğal haklarıymış gibi boyun eğmiştir. Aniden gözden düştüğünde de umutsuz bir ilişkiden başka bir ilişkiye gitmesi şaşırtıcı olmamıştır. Bir rahibe olarak başıboş gezerken bile bunun için motivasyonu kendini tatmin etmek olmamış, bundan ziyade babasının imparatorun gözdesi olmaktan düşse bile kutsal yoldan ayrılmaması tavsiyesine uymak olmuştur. Aslında diğer kadınlara “Hayatımın ilk yarısı günahlarla dolu, ikinci yarısı ise pişmanlıklarla” (Churchill, 1990, s. 59) diyerek Nijo kendisine doğumundan itibaren empoze edilen suçluluk ve değersizlik duygularını içselleştirdiğini gösterir. Ama yine de onun kendisiyle gurur duyarak anlattığı belki de tek anısı Lady Genki ve diğer Leydilerle birlikte imparatorun onları sömürme isteğine karşı koyduklarını anı anlatmasıdır:

“Lady Genki ve ben bir plan yaptık. Bütün hanımlar onun dairesine saklandılar. Lady Mashimizu elinde bir sopayla kapıda nöbet tutuyordu. Majesteleri içeri girer girmez Genki onu kısıvrak yakaladı, ben de onu bird aha bizi dövmeleri için adamlarına emir vermeyeceğine söz verene kadar bir güzel dövdüm. Sonra her kafadan bir ses çıktı. Soylular dehşete düşmüşlerdi. “Biz majestelerinin gölgesine bile basmayı aklımızın ucundan geçiremezdik” Ben ise ona

sopayla vurmuştum. Evet ona sopayla vurdum” (Churchill, 1990, s. 80-81).

“Ona bir sopayla vurdum” cümlesini ard arda tekrar ederken Nijo tekrar tekrar o anın onda yarattığı rahatlama duygusunu hisseder, çünkü o esnada artık roller değişmiştir ve maskülen otoritenin en güçlü ve en görülür sembolünden bir çeşit öç almıştır. Bunu defalarca tekrar etmesi kendi yürekliliğinden kendisinin de etkilendiğini gösterir. Nijo ve diğer kadınlar ataerkil güç ve hâkimiyete aktif olarak karşı koymuş ve koşullu boyun eğmenin üstesinden gelmişlerdir. Churchill’in Nijo’nun hikâyesini stratejik olarak sahnenin sonuna doğru koyması Dull Gret’in kolektif karşı koyma hikâyesiyle tamamen örtüşür. Saray kadınları ve Nijo’nun karşı koyması komşularıyla birlikte şeytanlarla savaşmak için cehenneme giden Dull Gret’in hikâyesinin habercisidir. Onaltıncı yüzyılda Belçika’nın Flanders bölgesinde doğan Dull Gret, en alt sınıf olan köylü sınıfındandır. Eğitimsiz ve bir bakıma kaba saba olmasına rağmen, Gret kendilerini ezenlere imrenmeyi de onları kabullenmeyi de reddeder. Bunun yerine, o ve diğer köylü kadınlar baskıya şiddetle direnerek karşı koyarlar. Nijo’nun bütün leydiler bi araya geldik demesine rağmen, Gret kendisinin ve komşularının leydi değil sıradan kadınlar olarak anlatır “hepsi işlerini güçlerini bırakıp dışarı çıktılar/önlükleriyle yemek pişirmekten ya da bulaşık yıkamaktan geliyorlardı” (Churchill, 1990, s. 82). Evhanımları olduğunu dile getirir. Nijo ve saraydaki diğer kadınların karşı koyması gibi, Gret ve komşularının politik karşı koyma deneyimleri de kökenini kişisel tecrübeden alır: “Hepimizin aileleri ölmüştü. Benim büyük oğlumu tekerleğe bağlayıp işkence yaptılar. Kuşlar yedi onu. Ya bebeğim? Onu bir asker kılıcıyla parçaladı. Canıma yetmişti. Çılgına dönmüştüm. O piçlerden nefret ediyordum ” (Churchill, 1990, s. 82). Gret’in bu ifadede yer verdiği piç kavramı sınıf ve cinsiyet baskılarını temsil eder. Her ne kadar Gret’in hikayesinde “büyük şeytan” kapitalizmi temsil etse de, bazı kadınların sosyal reform için kendilerinin çaba sarf etmesi gerektiğini görürüz. Oyun bize iyimser anlamda şunu önerir: kolektif bilinç ve kolektif hareket için tanınmak ve cevap vermek gerekir. Gret’e göre “Hiç bir şey bizi durduramadı. Ah o şeytanlara öyle bir ders verdik ki” (Churchill, 1990, s. 82). Churchill, kolektif kadın direnişinin etkili bir sembolü olarak en alt sınıftan olan Gret ve diğer kadınları oyunun önemli bir noktasına koyarak, cinsiyet eşitliğinin sağlanması için öncelikli ilkelerden bir

tanisinin sınıflar arası ayırımın ortadan kalması gerektiğini vurgular. Kadınlar arasındaki sınıf ve kültürel farklılığı detaylı bir şekilde resmederek, Churchill aynı cinsiyetten olan kadınların kendi aralarındaki birlik eksikliğine eleştirel bir bakış açısıyla bakmamızı sağlar.

Ancak bu demek değildir ki Churchill, ataerkil sistemde kadınların ortak deneyimlerini incelemek için cinsiyet baskılarının nadir özelliklerini ön plana çıkarmayı ve anlamayı başaramaz. 854 Roma'sından günümüz Londra'sına kadar kadınlar için çok az şeyin değiştiğini ve ataerkil baskının devamlılığını göstermek için attığı bu adımda Churchill, Joan W. Scott tarafından analiz edilen cinsiyetin birbiriyle alakalı diğer etmenlerini inceler ve onlara meydan okur: “sembollerin anlamlarının yorumlanmasını ileri süren normative kavramlar ki bunlar onların metaforik olanaklarını sınırlamayı dener, ayrıca belirli kategorik ve açık bir şekilde kadın erkek, dişil eril anlamlarını belirleyen karşılıklı zıtlıklar şekline dönüşürler” (Scott, 1986, s. 1067). Anne, baba, koca, karı gibi normatif kavramların incelenmesiyle, Churchill hem dişilliğin hem de erilliğin metaforik olasılıklarından kurtulmak ve bunların tanımlarını genişletmek için cinsiyet stereotiplerine meydan okur.

Annelik tecrübesi ya da onun eksikliğiyle, Churchill annelik içgüdüsünün içsel olarak bulundurduğu cinsiyet sterotipini inceler ve buna meydan okur. İlk perde boyunca, hatta oyun boyunca işlenen anneliğin karmaşıklığını ve çok anlamlılığını açıklamaya çalışır. Bütün kadınlar içinde sadece Isabella anneliği bir kez bile tatmamıştır. Annelik içgüdüsünden hem fizyolojik hem de ideolojik olarak tamamen yoksun olan Isabella, Joan'a anlattığı bir anısında bunun kendi tercihi olduğunu söyler ve anneliği atlarla özdeşleştirir: “Hiç çocuğum olmadı. Atlara çok düşkündüm” (Churchill, 1990, s. 72). Bu durumun aksine bir tanesini tarlada doğurduğu on çocuğuyla Dull Gret anneliği devamlı bir süreç olarak görür. Dull Gret kadınların çoğunun deneyimlediği anneliği, Charlotte Perkins Gilman'ın *Herland**'ta (1915) dile getirdiği gibi bir süreç olarak tanımlar: “annelik gönülsüz aciz bir doğurkandır ki bu da bütün toprakları doldurmak ve yeniden doldurmak için ve

* Herland, 1915'te feminist Charlotte Perkins Gilman tarafından yazılmış ütopyik bir roman. Kitap, partenogenez yoluyla üreyen tamamen kadınlardan oluşan izole edilmiş bir toplumu anlatıyor. Bknz: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/mar/30/herland-forgotten-feminist-classic-about-civilisation-without-men>

daha sonra çocukların acı çektiğini, günah işlediğini, öldüğünü ve birbirleriyle korkunç bir şekilde savaştıklarını görmeye zorlar insanı” (Churchill, 1990, s. 68). Aslında gönülsüz doğurkenlik ya da en azından planlanmamış hamilelik ilk sahnedeki bütün kadınları etkiler. Eğer annelik bir süreç olarak görülürse, Dull Gret ve Isabella Bird *Zirvedeki Kızlar'daki* diğer kadınların aksine bu bakış açısının zıt kutuplarını temsil ederler.

Leydi Nijo ve Sabırlı Griselda benzer bir annelik tecrübesi paylaşırlar; çocuklarını ataerkil düzende kaybetmek. Kendisi bir metres olduğu için Nijo'nun çocukları imparatora aittir. Bu yüzden de Nijo diğer kadınlara anneliği uzun süren acı bir deneyim ve sonuç olarak annelik duygusunun tamamen ortadan kalkmasına yol açan bir süreç olarak anlatır:

“İlk çocuğum ne yazık ki sonradan öldü- Majestelerindendi. Ama ikincisi Akebeno'dandı. [...] Bebek doğarken kısa bir kılıçla kordonu kesti, bebeği beyazlara sarıp sarmaladı ve aldı gitti. Kız olmasına rağmen onu kaybettiğime üzülmüştüm. [...] Kızımı bir kez gördüm. Üç yaşındaydı. Koyu kırmızı gösterişsiz kollu bir kıyafet giymişti. Akenono'nun karısı kendi çocuğu öldüğü için benimkini almıştı. Benim gibi saraya gönderilebilsin diye özenle büyütüyorlardı onu. [...] Doğumdan sonra üçüncü çocuğumu yani Rahip Ariake'nin oğlunu hiç görmedim. [...] Dördüncü çocuğum da Ariake'dendi. Yine bir oğlandı. Üçüncü oğlum. Ama gariptir ona karşı hiç bir şey hissetmiyordum” (Churchill, 1990, s. 70-72).

Nijo, ataerkil ideolojide kadınların çok az haklarının olmasını içselleştirir ve annelik duygusunun yok olmasından dolayı kendisini suçlar, çünkü bu durum doğal değildir hatta tuhaftır. Bu şartlar altında kendisi gibi bir tecrübe yaşamış olan Griselda ile karşılaşması Nijo'nun kendi tuhaf hissizleşmesiyle karşılaştırır. Doğrulama isteyerek Griselda'ya iki kez “Peki onlara karşı bir şey hissettin mi?” (Churchill, 1990, s. 79) diye sorar. Ama Griselda'nın inceliksiz yanıtı, “Tabi hemen kanım kaynadı” (Churchill, 1990, s. 79), sadece doğal olan anneliği normalleştirmekle kalmaz, Nijo'nun yabancılaşma ve yalnızlık duygularına kapılmasına neden olur. Ama yine de Griselda'nın çocuklarının döndüklerini duyması üzerine, Nijo kendisinin

kaybındaki haksızlığı fark eder ve ağlamaya başlayarak şu sözleri söyler: “Kimse çocuklarımı bana geri vermedi” (Churchill, 1990, s. 79). Tesadüfi olmayan bir durumda, Nijo’nun kolektif kadın direnişi hikayesi hemen bunun sonrasında anlatılır.

Nijo gibi, Griselda da çocuklarını babalarına verir. Marlene’e “Walter’ın çocuğuydu [çocuklarıydı] ve istediğini yapabiliirdi” (Churchill, 1990, s. 77) diye açıklayarak, Griselda çocukların babalarına ait olduğunu iddia eden ataerkil ideolojiye karşı eleştirel tutumunu sergiler. Nijo’nun kaderine benzeyen Griselda’nın kızının kaderi kız çocuklarının diğer kadınlar tarafından pasif bir rolü kabullenmek için nasıl eğitildiğine ışık tutar. Özverili Nijo ve Griselda’nın aksine, Pope Joan ve Marlene anneliği zahmetli ve tamamen istenmeyen fiziksel bir durum olarak görmektedirler. “Bir kadın bedeninde olmaya alışık olmayan” (Churchill, 1990, s. 70) Joan kahyasının kendisine söylemesine rağmen hamileliğini kabullenmeyi rededer. Hamileliğini umursamadığında sanki artık hamile olmayacağını düşünerek kendini kandırır. Bu durumu da Marlene’e şu sözlerle açıklar: “Dikkate almadım. Hiç bir şey yapmamak daha kolaydı” (Churchill, 1990, s. 70). Bütün bu kadınlar arasında, Marlene kendini Joan’ın yaşadığıyla özdeşleştirebilecek tek kadındır. Joan gibi, Marlene de hamile olduğunu öğrendiğinde çocuk aldırılmak için çok geç olana kadar işleri olurlarına bırakır. Hem Marlene hem de Angie’e küskünlüğü ve sevgisi arasında bölünen Joyce, Marlene’e alaylı bir şekilde “En aptal olan sensin. Bazılarına göre zeki olabilirsin ama en aptal olansın. Hamile kal. Doktora gitme. Kimseye söyleme” (Churchill, 1990, s. 134) der. Artık Marlene tekrar aynı hatayı yapmayacağı konusunda son derece kararlıdır. Bir yandan Joan ve bebeği taşlanırken diğer yandan Marlene zaten iki çocuk aldırılmıştır. Marlene ve Angie ekonomik sebeplerden ötürü ayrılmışlardır. Farklı annelik tecrübeleriyle, Churchill, Nijo ve Griselda örneğinde olduğu gibi çocukların çalınması, Joan örneğinde olduğu gibi çocukların öldürülmesi ve Marlene gibi ekonomik sebeplerden ötürü çocuğun terk edilmesi arasında bağlantı kurar. Yani zirvedeki kızlar için annelik, sosyal ve ekonomik sebeplerle onlara dayatılan karmaşıklık ve anlaşılmazlıklarla dolu baskıcı bir tecrübedir.

Annelik genellikle kadına baskı ile sonuçlanırken, babalık genellikle imtiyazlı erkek gücünü ve kontrolünü sembolize eder. İlginçtir ki *Zirvedeki Kızlar* kendi annelerinden bahsetmezken babalarına bir çok refereans verilir. Tıpkı Griselda ve Nijo’nun çocuklarının Walter ve imparatora ait olması gibi aslında onlar da kendi

babalarına aittiler. Sadece bir formalite gibi gözükse de, hem imparator hem de Walter ataerkil düzenin bir gerekliliği olarak, evlenmeden önce kızların babasından izin almak durumundadır. Onun için Walter Griselda'yı evden kovduğunda onun babasının evine dönmesi şaşırtıcı değildir. Bağımsız olan Isabella bile babasını "hayatının ana kaynağı olarak" (Churchill, 1990, s. 58) görerek ona saygı duyar. Nijo'yu çağrıştıran bir biçimde Isabella da her zaman "babasının istediğini yapmaya çalışan" (Churchill, 1990, s. 57) bir kadın olmuştur. Hem Isabella hem de Nijo kendi entelektüel birikimlerini babalarına borçludurlar.

Babalarla ilgili tartışmada Marlene'in çoğu zaman sessiz kalmış olduğunu görmemize rağmen, oyun ilerledikçe onun kendi babasıyla ilgili aynı şekilde hissetmediğini görürüz çünkü babasından bahsedildiğinde "o piç" (Churchill, 1990, s. 138) der. Üçüncü sahnede, Joyce'la karşı karşıya geldiğinde, Marlene babasını alkolik, zalim bir adam olarak anımsar. Ancak Churchill bu sahneyi tarihi bir olay olarak kurar, böylece de Brecht'in "On the Use of Music in Epic Theatre" (1957)'da önerdiği "insani davranışlar değişebilir; insanın kendisi belirli ekonomik ve siyasi faktörlere bağlıdır ve aynı zamanda onları değiştirebilir de" görüşünü vurgular (Willet, 1986, s. 86). Joyce'un babasını savunmasıyla, Churchill Joyce'un ve Marlene'in yüzyüze geldiği ekonomik şartları inceler. Babasının tacizkar tavrını suçlamayıp, zalim tavrının sebebini sosyal ve ekonomik faktörlere bağlayarak, ataerkillik ve ekonomik baskılar arasında bazı ilginç bağlantılar kurar. Normatif bir kavram olarak babalık, Churchill'e göre de genellikle kadınları olduğu gibi erkekleri de baskı altında tuttuğu için karmaşıklık ve belirsizliklerle dolu olabilir.

Churchill'in incelediği son normative kavram olan evlilik ise oyunda kadınlardan çok erkeklerin ilgi ve tatminlerine hizmet eden ataerkil bir kurum olarak karşımıza çıkar. Hristiyanlığın nesillerdir evlilik yemininde kadınların kocalarına itaat edeceklerini içeren bir bölüm olması da elbette ki tesadüf değildir. Aslına bakılırsa, Griselda evlilikten önce bile "Walter'a her konuda itaat edeceğine" (Churchill, 1990, s. 75) söz verir. Isabella da Griselda'nın evlilik öncesi sözünü çağrıştıran bir biçimde, "Sevgili John'a itaat etmeye yemin ettik elbette. [...] Doğal olarak evliyken yurtdışına gitmek istemeyecektim" (Churchill, 1990, s. 75) der. Alıntılarda da açıkça görüldüğü üzere, hem Griselda hem de Isabella ataerkil toplumda kadına yüklenen itaat görevini o kadar benimsemişlerdir ki bunu tamamen doğal bir süreç olarak

görmektedirler. Isabella'nın ifadesi kadınların sadece kocalarına itaat ederek var olabildiklerini gösterir. Dahası, Griselda'nın da açıkladığı gibi, asimetrik güç hiyerarşisi sınıf bariyerlerini aşar. Marlene'e "Bir köylüye itaat etmektense Markize itaat etmeyi tercih ederim." (Churchill, 1990, s. 75) dediğinde farkında olmadan son sahnede Marlene'in de dile getirdiği bir noktaya değinir: "Ne yapacaktım? Eve sarhoş gelen bir sütçüyle mi evlenecektim?" (Churchill, 1990, s. 133). Joan'ın "Ben hiç kimseye itaat etmedim. Herkes bana itaat etti" (Churchill, 1990, s. 75) şeklindeki kesin ifadesi güç politikalarına işaret eder. Bir erkek olarak varsayıldığı için, Joan'ın sınırsız gücü ve otoritesi vardır, yalnız asıl cinsiyeti ifşa edildiğinde ise sadece otoritesini değil hayatını da kaybeder.

Zirvedeki Kızların evlilik tecrübelerinin temsili, tıpkı onların ebeveynlik tecrübelerinin temsilleri gibi Churchill'in cinsiyet üzerindeki baskıyı rahatça değerlendirmesini sağlar. Baskının daha derin incelemesini yapmak için Churchill, Brecht'in Dramatic and Epic Theatre arasında "gelişim dalgaları" (Willet, 1986, s. 37) olarak tanımladığı doğrusal olmayan epik tekniğini kullanır. O halde Top Girls bu bağlamda epik tiyatroyla uyumludur. Oyun üçüncü perdede bitmesine rağmen, hikaye ikinci perdenin son sahnesinde biter. Oyundaki son kronolojik cümle Marlene'in Angie'yi "Yapamayacak" (Churchill, 1990, s. 120) diyerek onu öylesine umursamadan kovmasıdır. Marlene'in çocuğunu bu şekilde kovması Angie'nin henüz Marlene'in kızı olduğunu bilemeyen seyirciye son derece soğuk ve duyarsız gelir. Betsko ve Koenig röportajında, Churchill Marlene'in kızını ikinci kez terk edişine çok önem verilmemesi gerektiğini dile getirir:

"Birçok insan ilginç bir şekilde çok geç anlaşılan Marlene'in çocuğunu bırakmasına kilitlendi. Asıl fikir Marlene'in yeğeni Angie'yi "silmesiydi" çünkü bunu asla yapmayacaktı: Henüz Angie'nin Marlene'in çocuğu olduğu fikrine henüz tam karar vermemiştim. Elbetteki kadınlar erkeklerden farklı olarak çocuk yapmak ve çocuk yapmak arasında tercih yapmak zorunda bırakılırlar, bunun için aslında konuyla ilgili ama asıl nokta değil" (Koenig, 1987, s. 82).

Her ne kadar Marlene oyunun sonunda kronolojik sıradan bahsetse de, oyundaki son kelimeler Angie'ye Churchill tarafından söylenmiştir aslında. Angie'nin "Korkutucu. Korkutucu" (Churchill, 1990, s. 141) diye yabancılaşma ve yalnızlaşma duygularıyla dolu acı veren ağlaması yapısal bağlamda bize Joseph Conrad'ın meşhur eseri *Karanlığın Kalbi*'nde Kurtz'un sözlerini çağrıştırır: "dünyadaki kötülük sembolünü halihazırda kültürel olarak içeren "Korku! Korku" (Churchill, 1990, s. 111). Üçüncü perde önceki yıla bir geri dönüş olduğundan, Marlene'in çıkarıcı bireyselliğinin bir belirtisi olarak Angie'yi ikinci kez terk etmesinin sonucu olarak seyircinin onun ağladığını görmesine olanak tanır. Churchill'in Betsko ve Koenig'e açıkladığı gibi, oyunun asıl ve öncelikli konusu sosyalist feminizmdir:

"İlk başta seyirciye kadınların başarısını kutluyormuş gibi görünmelerini istemiştim, sonra asıl karakter Marlene'in kapitalist, yıkıcı ve mücadelecı karakterini görünce bu nasıl bir başarıdır diye sormalarını istedim. Önce feminist bir oyun gibi gözükecek sonra da sosyalist bir oyun gibi. Ve sanırım tamamı dab u şekilde anlaşıldı" (Koenig, 1987, s. 82).

Oyunun kronolojik olmayan gelişimi, kadınların kendi kızları da dahil diğer kadınlara sırtlarını dönerek zirveye ulaştıkları örneğini Angie'yi artık sıradan olan kovmalarıyla ön plana çıkarır. *Zirvedeki Kızlar*'da bu spesifik Brecht etkisi, kronolojik zamanın alt üst edilmesi, Churchill'in sosyalist feminist mesajını vermede etkin bir rol üstlenir.

Churchill'in kullandığı bir diğer epik tiyatro özelliği karakterin farklı oyuncular tarafından oynanması de kadınların tarihteki devamlılığı göstermek için farklı bağlamlar arasında bağlantılar kurmasına olanak sağlayan sosyalist feminist mesajlarını vermesini sağlar. Brecht "A Short Organum for the Theatre" ın kırk dokuzuncu maddesinde Charles Laughton'un Galileo'yu tasvirini tartışırken, karakterin farklı oyuncular tarafından oynanması etkisinin amacını şu şekilde açıklar:

"Aktör sahnede hem Galileo hem Laughton olarak çift rolde olur... şovmen Laughton Galileo'yu gösterirken kaybolmaz; bunun için bu şekilde rol yapmak epik adını alır- bu şekilde de somut olan bir şey bir perdenin arkasından basitçe ifade edilir. Elbetteki seyirci kişiliğini

tamamen değiştirse bile Laughton'ı unutmayacaktır., aksine onu bunun için taktir edecek ama bu durumda kendi fikirlerini ve duygularını kaçıracaktır zira bu durum karakter tarafından tamamen özümzenecektir” (Brecht B. , 1993).

Brecht, karakterlerin aynı oyuncu tarafından canlandırılmasından bir aktör ve tek bir karakter arasında bahsederken, Churchill karakterlerin aynı oyuncu tarafından canlandırılmasını bir aktör ve birçok aktörle yapar. Churchill'in bu etkiyi kullanması iki boyutludur: seyirciye oyunun başlangıç aşamasını somut bir şekilde göstererek onların herhangi bir aktör tarafından oynanan bütün karakterler arasında bağlantı kurmasını sağlar, ve seyircinin karakterler tarafından tamamen etki altına alınmasını engeller. Churchill'in *File on Churchill*'da (1989) Linda Fitzsimmons'a açıkladığı gibi: “seyirci bu teknikten hoşlanabilir ve karakterle kendini özdeşleştirmekten ziyade bu durumun tiyatrallığını takdir eder” (Fitzsimmons, 1989, s. 61). Churchill için karakterlerin aynı oyuncu tarafından canlandırılması onun sosyalist feminist mesajını vermek için kullandığı etkili bir teknik haline gelir.

Bütün bu karakterler içinde sembolik olarak bencilliğin ve bireyselliğin temsilcisi olan Marlene bu teknik kullanılarak resmedilmez. İlk sahnedeki diğer zirvedeki kızlar en az bir kez aynı oyuncu tarafından canlandırılır. Örneğin Joan, 46 yaşında Zirvedeki Kızlar Acentesine gelen bir müşteri olarak yeniden sahneye çıkar. Win'le yaptığı bir görüşmede, Louise şu açıklamayı yapar: “orta kademe yönetimde 20 yılımı harcadım ve eğittiğim genç adamların kendi şirketimde ya da başka yerde daha yüksek mevkilere yükselişini gördüm” (Churchill, 1990, s. 106). “Bir kadının hayatını yaşamayan ve kadının hayatını anlamayan” (Churchill, 1990, s. 78) Joan gibi, Louise de diğer kadınlardan soyutlanmış durumdadır. Çalıştığı diğer kızlarla arasına mesafe koyarak çalışır. Bunu yaparken de amacı kendisini onurlu bir erkeğe dönüştürmektedir: “Kadınlarla çalışmayı çok umursamıyorum. Sanırım iş dünyasında erkek gibiyim” (Churchill, 1990, s. 106). Ama yine de ne Joan ne de Louise erkeklerin dünyasında erkek gibi davranarak var olmaya çalışsa da bunu başaramazlar. Joan ve Louise'in aynı aktör tarafından oynanmasını sahnede kullanan Churchill, Marlene'in 1980leri post feminist idealizmin olduğu bir dönem olarak kabullenmesine karşı çıkar. Joan ve Louise arasında bağlantı kurarak, Churchill son

onbir yüzyılda kadınların özgürleşme sorunsalını seyircisinin sorgulamasının gerekliliğini vurgular.

Leydi Nijo ve Win'in de rollerinin de aynı aktör tarafından oynanması da benzer şekilde kariyerli bağımsız kadını resmeden yirminci yüzyıl ve metres olan kadını resmeden ortaçağ arasında ilginç bir bağlantı kurar. Sadece imparatorun tatmini için ipek giyen Nijo hayatını kendisini kullanan evli bir adamı tatmin etmekle geçirir. Bir adamı dört yıl destekleyen ve eski kocası hapisanede olan Win sadece karısı annesini ziyarete gittiğinde onunla zaman geçiren evli bir adamla ilişki içindedir. İlişkilerini saklamaya çalışan Nijo'nun sevgilileri Akebono ve Ariake gibi, Win'in sevgilisi de "Arabanın arka koltuğunda yatıyordu ki komşular onun içeri girdiğini görmesin" (Churchill, *Top Girls*, 1990, s. 103) açıklamasını yapar. Trajik bir biçimde cinsel bir obje olarak rolünü yücelten ve önemseyen Nijo gibi, Win de maruz kaldığı aşağılamayı yok sayar ve ilişkisini "biraz eğlenceli" (Churchill, 1990, s. 104) olarak nitelendirir. Birçok çağdaş feminist gibi Churchill de 1960ların kadınları cinsel anlamda özgürleştirdiği görülen yaklaşımının aslında onları ne kadar özgürleştirdiğini sorgular. Win'in hikâyesi kadınların cinsel özgürlüğünün aslında kadından ziyade yine ve daha çok erkeğin hizmetinde olduğunu gösterir.

Karakterlerin aynı oyuncu tarafından canlandırılmasının bir diğer örneği de Sabırlı Griselda'dır. Her seferinde erkek otoritesini kabul eden Griselda gibi, Jeanine de Marlene'in işiyle ilgili negatif değerlendirmelerine izin verir: "muhteşem değil, çok kötü değil" (Churchill, 1990, s. 84). Bu şekilde onu aşağılayan ifadeler kullanan Marlene'in Jeanine üzerindeki etkisi onun özgüvenini kırmak, küçümsemek olmuştur ve bunun sonucu olarak da daha iyi kazançlı ve daha çok seyahat edebileceği bir işten vazgeçerek bir abajur firmasındaki işe başvurur. Bu durumdan haberdar olan Marlene ise iş dünyasında kadınlara yönelik ataerkil ayrımı devreye sokarak onu kovar. Trajik bir biçimde Marlene'in aşağılamalarını kabul eder, kendi kapasitesini görmez ve mevcut işinden çok daha az iyi pozisyonda kalır. Bu durumun tam aksine, aşırı bağımsız olan Nell "evlenmeyip çalışmaya devam etmeyi" (Churchill, 1990, s. 102) tercih eder. Win'in evli adamla olan ilişkisini öğrenmesi üzerine, Nell "ha siktir şaka yapıyorsun" (Churchill, 1990, s. 103) diye bir çığlık atar ve bu ilişkiyi adamın karısına söylemekle tehdit eder. Buna rağmen sabırlı Griselda ve Jeanine'nin oynadığı oyuncunun Nell rolündeki tavrı bağımsızlık ve egemenlik göstergesi olarak

algılanır. Seyirci sonunda Nell'in Marlene'den çok daha imrenilecek bir karakter olduğunu anlar.

Eğer iş dünyasında başarılı olacaklarsa kadınların “taşakları” olması gerektiğine inanan Nell, kadınların erkek değerlerine göre değerlendirilmesine karşıdır ve hayatını bunun aksini kanıtlamaya adanır: “Çok iyi olduğumuzu düşünüyorlar. Şüpheleri dinlediğimizi düşünüyorlar. Onun ihtiyaçlarını ve duygularını düşündüğümüzü sanıyorlar” (Churchill, 1990, s. 115). Ne pahasına olursa olsun başarılı olmak için azimli olan Nell erkeklere özenir, bu yüzden de onları kıskanır ve sadece kendi hislerini ve ihtiyaçlarını düşünür. Howard'ın kalp krizi geçirdiğini duyduğundaysa, Marlene'e yönetici pozisyonunu kaptırmasının bundaki etkisini fark eder ve duyarsızca onu şu sözlerle kovar: “Sağlığı böyleyse iyi ki işi o almadı” (Churchill, 1990, s. 120). Dahası Marlene, “İkinci sırada olmayı sevmem” (Churchill, 1990, s. 104) diyerek de onun pozisyonunda gözü olduğunu ifade eder. Win Marlene'e: “Senin olmanı Howard'ın olmasına tercih ederdik. Senin olmana sevindik, değil mi Nell?” dediğinde ise isteksiz ve umursamaz bir tavırla “Ahh evet” (Churchill, 1990, s. 104) diye yanıtlar. Nell için feminist dayanışma bireysel başarıya uzak bir yeredir. Nell'in Griselda ve Jeanine ile aynı oyuncu tarafından canlandırılmasını kullanarak, Nell'in heveslendiği bireysel başarının artık kadınları kolektif olarak özgürleştirmedini aksine tıpkı Griselda ve Jeanine gibi tam itaat gösterdiği fikrini ön plana çıkarır.

Benzer şekilde Isabella Bird, Bayan Kidd ve Joyce'un da aynı oyuncu tarafından canlandırılmasını kullanarak Churchill, onurlu bir erkek gibi yaşayan Isabella ile erkeklerin özgürlüğünü mümkün kılan Joyce ve Bayan Kidd gibi kadınları bağdaştırır. Isabella özgürce seyahat ederken, Bayan Kidd ve Joyce tamamen domestik bir hayat yaşarlar. Oyunda, Bayan Kidd'in ismi verilmez ve yalnızca kocasıyla olan ilişkisine yer verilir. Ataerkil ideolojide bir kadının başarılı olmasını “kontrolcü bir kadın” olmakla açıklar. Bayan Kidd Joyce'a benzer, çünkü her ikisi de Marlene'in başarısının yükünü taşır. Ne var ki açık farklılıklara rağmen Joyce ve Bayan Kidd, Isabella ile bir takım benzer tecrübeleri paylaşır. Bayan Kidd'in “Kocamı her zaman ön planda tutmuşumdur ” (Churchill, 1990, s. 112) eğilimi Isabella'nın evliliğindeki istekli teslimiyetine benzer. Ne Isabella'nın ne de Joyce'un kendi çocukları yoktur ve her ikisi de babalarını çok sever ve onların inanç

sistemlerini kendilerine göre uygularlar. Bir Anglikan din adamının kızı olan Isabella babasının dinini benimsediğini şu sözlerle dile getirir “Elbette İngiliz Kilisesine bağlıydım” (Churchill, 1990, s. 59). Joan, İngiltere Kilisesine “İngiltere kilisesinden dine aykırı görüş diye söz ediyor” (Churchill, 1990, s. 60) dediğinde tüyleri diken diken olur ve kavgaya hazır bir görüntü çizer. Benzer şekilde Joyce da babasının sosyalist ideolojisini kendisine uyarlar ve Marlene de bununla dalga geçer: “Patronların izleri hala çalışanların yüzünde duruyor. Dadda’nın küçük papağanı? Kendini düşünmeyi öğrenmedin mi hala?” (Churchill, 1990, s. 138).

İnançları için savaşmayı göze alan Isabella gibi Joyce, Marlene’in barışma teklifini reddeder çünkü bunun babasına ihanet olacağına inanır. Bir oyuncunun üç rolü canlandırmasını sağlayarak Churchill kadınlar arasındaki temel farklılıkları ve cinsiyetlerinden kaynaklanan ortak tecrübeleri analiz eder. Isabella, Joyce ve Bayan Kidd’i birbirine bağlayarak Churchill seyircinin çoğu kadın tarafından hissedilen baskı ve mücadeleyi tarihsel bağlamda görmesini sağlar.

Dull Gret ve Angie’nin aynı oyuncu tarafından canlandırılmasıyla da Churchill belirgin bir şekilde kolektif feminist karşı koymanın olasılığını vurgular. Angie’nin, Marlene tarafından “biraz anlaşılmaz... biraz komik” (Churchill, 1990, s. 121) diye tanımlanması Gret’in yalınlığına benzer. Tıpkı Gret’in cehennemde kurduğu “Büyük Penis” (s. 68). “Evet sahada” (s. 71) ve Toplar!” (s. 73) gibi kısa cümlelerdeki gibi, Angie de dilsiz ve anlaşılmaz öfkeyi temsil eder. Angie’nin itici karakteristikleri, Marlene’in “Yapamayacak” (s. 120) ifadesini doğrular niteliktedir.

Laurie Stone ile bir röportajında Churchill, Marlene’in başarı kriterlerine karşı çıkar. Angie’nin gelecekte Marlene’in değerlerinin yanlış olduğunu anlayacağı ve “feminizmde bir duvarustası’na” (s. 81) dönüşeceği fantezisini dile getirerek, Churchill kadınların özgürlüğünün sınıf fark etmeksizin bütün kadınların dahiliyetiyle olacağı fikrini vurgular, çünkü toplumun her sınıfından kadının kolektif karşı koymaya kattığı bir şeyler vardır. Angie ve Gret’in aynı oyuncu tarafından canlandırılmasıyla, Angie’nin son sahnedeki umutsuzluk dolu açıklaması aslında onun geleceği için bir umut olduğu mesajını da verir.

İlginçtir ki garson kız, Kit ve Shona’nın bağıntılı rolleri herhangi bir zirvedeki kızı barındırmaz. İlk sahnedeki zirvedeki kızların aksine, sessiz bir görüntü çizen garson,

Shona ve Kit aslına bakılırsa kendi mücadelelerine rağmen hiçbir zaman zirvedeki kızlar olmayı başaramayan kadınları temsil eder. Kendi iş tecrübesi konusunda neredeyse Nell'i ikna eden Shona, ve nükleer fizikçi olma hevesiyle Kit kısıtlamalara rağmen yılmayan kadın isteğini yansıtır. Ne yazık ki, ilerleyen yaşından dolayı ayrımcılığa uğrayan Louise gibi Shona da gençliğinden dolayı ayrımcılığa uğrar. "Akıllı ve yaşına göre yaşlı" (s. 97) olmasına rağmen Kit, eğer başarılı olmak istiyorsa kendi alt sınıf geçmişi geride bırakmanın bir yolunu bulmalıdır.

Sonuç olarak *Zirvedeki Kızlar*'da Churchill, farklı karakterlerin aynı oyuncu tarafından canlandırılmasını yeni tarihi kullanmasına imkan sağlamak için kullanır. Karakterlerin aynı oyuncular tarafından canlandırılmasını da diğer yabancılaştırma efekti araçları gibi, görsel olarak uyumsuz karakterler, kostümler ve kronolojik olmayan olay örgüsüyle kullanır. Bu şekilde de günümüz ve geçmiş kültürel uygulamaları arasındaki ilişkiyi inceler, sorgular ve buna meydan okur. Scott'un cinsiyet tanımlamasını kullanarak, Churchill sosyal yapılar olarak sınıf ve cinsiyet rollerini inceler ve sonuç olarak da oyunda sadece zirvedeki kızların edindiği gibi ayrıcalıklı bir rolden ziyade bütün kadınlar için tarihte bir yer edinmeye çalışır. Bir yandan sosyal dayanışma ve bireysel başarı arasındaki temel farklılıkları işaret ederken diğer taraftan da kadınların başarılı olması için tek yol olan kolektif karşı koymaya olan sosyalist feminist inancını Brecht'in epik tekniklerini kullanarak vurgular.

SONUÇ

Bu çalışma, Caryl Churchill'in *Cloud Nine* ve *Zirvedeki Kızlar* adlı oyunlarının Brechtien teknikler bağlamında incelenmesini konu almış ve bunu yaparken de Churchill'in sınıf ve toplumsal cinsiyet konularını değerlendirmede etkin olan görüşü, sosyalist feminist yaklaşımları da göz önünde bulundurulmuştur. Churchill adı geçen oyunlarda bir yandan dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar farklı tarihi dönemlerden kadınları bir araya getirirken bir yandan da Victoria Dönemi'nin sömürgeci anlayışını ataerkillik, baskın sınıf ve cinsiyet tarafından dayatılan cinsel politika bağlamı değerlendirir. Her iki oyununda da homoseksüellik ve kadın gibi zayıf ve marjinalleşmiş cinsiyetin, kolektif tecrübesi ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu tecrübeyi anlamada önemli bir rol oynayan sınıfsal ve ırksal hiyerarşinin izdüşümleri eserlerinde kimi zaman örtülü kimi zaman da açık bir şekilde ifade edilir.

Her bir eserinde baskın tarihteki sınıf ve cinsiyet kaynaklı baskıları ortaya çıkarmak ve sahnelemek için, Churchill tiyatroyu hayatın bir taklidiymiş gibi gösteren geleneksel realist anlayışı benimsemez. Bunun yerine seyircinin kendisini oyun ve karakterlerle özdeşleştirmemesi ve oyuna daha eleştirel bir gözle bakması için epik tiyatro tekniklerini kullanmıştır. Kronolojik olmayan oyun gelişimi, episodik yapı, anlatıyı müzikle kesme, rolleri farklı oyuncuların, farklı cinsiyetlerin ve farklı ırkların oynaması gibi gerçekçi olmayan oyuncu seçimleri gibi Brecht'in yabancılaşma efektini tiyatral deneysellikle zenginleştirir. Geçmiş ve geleceği birbirine karıştırdığı oyunlarında, seyircinin duygusal anlamda oyunlarıyla yakınlık kurmalarına izin vermek yerine, hem *Cloud Nine* hem de *Zirvedeki Kızlar*'da geleneksel tarih anlatımına meydan okumak ve tarihin tekrar gözden geçirilmesini sağlamak için seyirciyi oyundan uzaklaştırır.

Zirvedeki Kızlar'da sekteye uğrayan anlatı oyunun başında tarihin farklı dönemlerinden kadınların akşam yemeği için aynı masa etrafında oturduklarında açık bir şekilde görülür. Churchill bu kadınların başarılarını küçümsemek ve dayanışma eksikliğini ön plana çıkarmak için onların birbirlerini dinlemelerine izin vermez ve hatta karakterler çoğu zaman birbirlerinin sözünü keser. Diyalogların bu şekilde kasılması ve dinleme eksikliği bu kadınların benmerkezci yönlerini de sahnelemek

için bir teknik haline gelir. Bu teknik özellikle onların başarı hikâyelerini böldüğü için, seyirci onların başarılarını olduğu kadar başarılarının karşılığında yaptıkları seçimleri de sorgulamaya yönlendirilir.

Churchill'in yabancılaşma tekniği seyircinin herhangi bir belirli tarihsel dönemle kendisini özdeşleştirmesine engel olmak için gerçek kronolojiyi manipule eder. Zaman kayması *Zirvedeki Kızlar* ve *Cloud Nine*'da hakim olmasına rağmen, Churchill tarafından farklı bir yabancılaşma tekniği kullanılır. *Zirvedeki Kızlar*'da Churchill, birinci perdede kadınların başarısını anlatmak için gerçekçi olmayan zaman kayması kullanır. Oyunun geri kalanı 1980'ler İngilteresi kadınlarını konu alırken, Churchill kasıtlı olarak ilk sahnede farklı yüzyıllardan kadınları Marlene'in başarısını kutlamak için bir araya getirir. Kendi dönemlerinin köstümleriyle sahneye çıkan bu karakterlerin yüzleşmesiyle, sahne seyircileri kendilerinden uzaklaştırır ve onları bu kadınların farklı dönemlerden ve kültürel altyapılardan olmalarına rağmen ortak noktalarının ne olduğunu gözlemlemeye yönlendirir. Örneğin Joan, Isabella, Nijo, Griselda, Dull Gret ve Marlene'in konuşmalarından, seyirci bu kadınların sadece başarılı kadınlar olarak statü paylaştıklarını değil, anneliği bir kenara bıraktıklarını, dayanışma eksikliğini de görür ki zaten dayanışma eksikliği oyun boyunca vurgulanan önemli bir nokta olmuştur.

Heteroseksüel ataerkil söylemin devam eden cinsel baskısını sahnelemek için, *Cloud Nine*'nin sonundaki tarihsel sapmalar görünüşteki cinsel özgürlüğü sorgular. İkinci perdenin 1979 İngilteresindeki Betty gibi Victoria dönemindekiler de birinci perdede Victoria Dönemi Afrikasından daha liberal bir hayata sahipmiş gibi görünürler. İki perde arasındaki kısaltma ve boşlukla bir araya getirme anlatıda sadece 25 yıllla verilmez, iki sahnedeki oyuncuların da oynadıkları roller değişir. Victoria Dönemi karakterlerinin 1979 İngilteresinde sahneye geri dönmesi, her ne kadar karakterler kendilerince gelişim kaydettiklerini düşünseler de geçmiş ve geçmişin sosyal normlarının, değerlerinin günümüzde nasıl etkin olduğunu görürüz. Yüzyıl geçmiş olmasına rağmen karakterler sadece 25 yıl yaşlanmıştır ki bu da gelişim yavaşlığını sembolize eder.

Zirvedeki Kızlar'da karakterlerin aynı oyuncu tarafından oynanması da benzer şekilde 1980ler İngilteresindeki ve eski zamanlardaki kadınlar arasındaki

benzerlikleri sahneler. Bütün oyuncular hem Marlene'in davetinde bir karakter hem de günümüz İngiltere'sinde bir karakter oynadığı için geçmiş ve günümüz bir şekilde bağlantılı gözüktür. Bu şekilde farklı dönem karakterlerinin aynı oyuncular tarafından oynanmasıyla, seyirci tarihi kadınların bireysel başarılarının dayanışma eksikliği, annelikten vazgeçme gibi sebeplerle günümüzde de çok değişmediğine tanıklık eder. Nijo ve aynı oyuncu tarafından oynanan Win benzer şekilde diğer kadınları kendi başarısı ya da kariyer hedefine rakip olarak görür. Bir yandan Nijo diğer kadınların da kendilerini imparatora beğendirmeye çalışmalarını küçümserken diğer yandan Win de yönetici pozisyonuna terfi eden Marlene'i kıskanır. Anlatının günümüzde geçen kısmı, kadınlara daha parlak bir gelecek de sağlamış gibi gözükmese rağmen, Churchill karakterlerinin aynı oyuncu tarafından oynanmasını sağlayarak geçmiş ve günümüz arasında çok ilerleme kaydedilmemiş olduğunu vurgulamak ister; aslına bakılırsa oyunda bu zaman kaymaları arasında değişen tek şey karakterlerin kıyafetleridir. *Zirvedeki Kızlar*'ın aksine, *Cloud Nine*'daki rol değişimi daha olumlu bir gelişme resmetmek için kullanılır. *Zirvedeki Kızlar*'daki çağdaş kadınların ve tarihten kadınların aynı oyuncular tarafından oynanması ataerkil ve sınıf farklılığının bilincindeki toplumlarda başarılı olmak için kadınların ortak noktalarını vurgularken, *Cloud Nine*'daki rol değişimi geçmişin günümüz üzerine dayattığı değer yargılarını vurgular. Betty'nin rol değişimi Clive tarafından temsil edilen ataerkil toplum beklentilerini karşılamak için kadınlardan neler beklendiğinin altını çizer.

Churchill, kendi anlatısında Brecht'in yabancılaşma efektini, tarihi yeni bir şekilde yorumlamak için kullanması, onun geçmiş ve günümüz arasındaki bağlantıyı başarılı bir şekilde resmetmesine olanak tanır. *Zirvedeki Kızlar* ve *Cloud Nine*'ı yazdığı kısa süre zarfında Churchill, nesiller boyunca hiç sorgulamadan aktarılan baskın tarih anlayışına meydan okur ve tarihi yeniden yorumlayan bir bakış açısı ile, günümüz tiyatrosunu her anlamdaki baskınlık ve hakimiyete karşı koymak için bir araç olarak kullanır.

KAYNAKÇA

- Ampka, A. (2004). *Theatre and Postcolonial Desires* . London: Routledge.
- Aristoteles. (2007). *Şiir Sanatı Üzerine*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul, Türkiye: Can Sanat Yayınları.
- Aston, E. (1997). *Caryl Churchill* . Plymouth: Northcote House .
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bassnet, U. B. (2001). *A Journal Of European Culture, History and Politics* . New York: Rodopi.
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i Anlamak* . (H. B. İşisağ, Çev.) İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.
- Bond, E. (1978). *On Brecht : a Letter to Peter Holand*. Theatre Quarterly.
- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) Say Kitap Pazarlama.
- Brecht, B. (1987). *Tiyatro Şiirleri*. (K. Çlışkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1990). *Sanat Üzerine Yazılar*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro için Küçük Organon*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Miyos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Oyun sanatı ve Dekor*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul, Türkiye: Agora Kitaplığı .
- Brecht, T. (1976). *Özdemir Nutku*. İstanbul: Tiyatro / 76 Yayınları.
- Broich, U. (2001). A Theatre of Blood and Sperm: New Trends in British Theatre . (B. U. Bassnett, Dü.) *European Studies, A Journal of European Culture, History and Politics* , 207-227.
- Bronnen, A. (1994). *Brecht'li Günler*. İstanbul Mitos Yayınları.
- Calabro, T. (1990). *Bertolt Brecht's Art of Dissemblance*. New Hampshire: Longwood.

- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri*. İstanbul: Deki Yayınevi.
- Churchill, C. (1984, January 5). A Fair Cop. *Plays and Players*. (L. Truss, Röportaj Yapan)
- Churchill, C. (1984, Ocak 10). *Plays & Players*. 8. (L. Truss, Röportaj Yapan)
- Churchill, C. (1985). *Caryl Churchill Plays One* . London: Bloomsbury Methuen Drama .
- Churchill, C. (1985). *Plays I*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Churchill, C. (1987). *Joint Stock Company Book*. (R. Ritchie, Dü.) London, UK: Methuen.
- Churchill, C. (1990). Top Girls. C. Churchill içinde, *Plays:2* (s. 51-141). London: Methuen.
- Cousin, G. (1988). *The Common Imagination and the Individual Voice* . New Theatre Quarterly.
- Cousin, G. (1989). *Churchill, The Playwright*. London: Methuen.
- Diamond, E. A. (2009). *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press .
- Dickson, K. A. (1989). *Mother Courage and Her Children. Critical Essays on Bertolt Brecht* . Boston, Massachusetts: G.K.Hall & Co.
- Eddershaw, M. (1996). *Performing Brecht:Forty Years of British Performances*. London: Routledge.
- Elsom, J. (1976). *Post-War British Theatre*. London: Routledge.
- Esslin, M. (1966). Brecht and the English Theatre. *The Tulane Drama Review* , 2 (11), 63-70.

- Esslin, M. (1969). *Bertolt Brecht*. New York: Colombia University Press.
- Esslin, M. (1984). *Brecht A Choice Of Evils*. New York, New York, USA: Methuen London.
- Ewen, F. (1970). *Bertolt Brecht: His Life, His Art, His Times*. London: Calder&Boyars.
- Fitzsimmons, L. (1989). *File on Churchill*. London : Methuen.
- Garner, S. B. (1990). Post-brechtian Anatomies: Weiss,Bond, and the Politics of Embodiment. *Theatre Journal* , 2 (42), 145.
- Gobert, R. (2014) *The Theatre of Caryl Churchill* (Cilt WC1B3DP). London, UK.
- Gray, R. (1976). *Brecht the Dramatist*. Cambridge: Cambridge Univ.Press.
- Harding, M. (1998). Cloud Cover : (Re)dressing desire and comfortable subversions in Caryl Churchill's Cloud Nine . *Publications of the Modern Language Association of America* , 72.
- Hayman, R. (1979). *British Theatre Since 1955: A Reassessment*. . Oxford: Oxford University Press.
- Hinchliffe, A. (1974). *British Theatre 1950-1970*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- Hirst, D. L. (1985). *Edward Bond*. London: Macmillian Publisher.
- Itzin, C. (1980). *Stages in the Revolution:Political Theatre in Britain since 1968*. London , England: Methuen.
- Itzin, C. (1980). *Political Theatre in Britain Since 1968*. London: Methuen.
- İpsiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- J.Blundell. (2008). *Margaret Thatcher: A Portrait of the Iron Lady*. New York: Algora Publication.

- J.E.Howard. (2009). On Owning and Owing: Caryl Churchill and the Nightmare of Capital. E. & E.Diamond içinde, *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* (s. 30). New York: Cambridge University Press.
- Jenkins, A. (1993). *Edward Bond: A Political Education, British and Irish Drama Since 1960*. (J. Acheson, Dü.) New York: St.Martin's Press.
- Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kershaw, B. (2008). *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kesting, M. (1985). *Brecht*. (V. A. Özkan, Çev.) İstanbul, Türkiye: Alan Yayıncılık.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda epik Tiyatro*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul, Türkiye: Adam Yayınları.
- Kesting, M. (2005). *Epik Tiyatro*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul, Türkiye: Mitos-Boyut.
- Keyssar, H. (1983). The Dramas Of Caryl Churchill: The Politics of Possibility . *The Massachusetts Review* , 1 (24), 198-216.
- Koenig, K. B. (1987). *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree.
- Kritzer, A. H. (1991). *The plays of Caryl churchill : Theatre of Empowerment* . New York: St. Martin's Press.
- L.Goodman. (1993). *Contemporary Feminist Theatres : To Each Her Own*. London: Routledge.
- Leach, R. (1994). Mother Courage and Her Children . P. T. Sacks içinde, *The Cambridge Companion to Brecht* (s. 132). Cambridge: Cmbridge University Press.
- Marwick, A. (1982). *British Society Since 1945*. Penguin Books.
- Millet, K. (1973). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınevi.

- Millett, K. (1971). *Sexual Politics*. New YORK: Avon Books.
- Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*. New York: Routledge.
- Nussbaum, L. (1997). The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work . S. Mews içinde, *A Bertolt Brecht Reference Companion* (s. 306). London: Greenwood Press.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt:2* . İstanbul: Remzi Kitabevi .
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt:2*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1993). *Uzatmalı Gerçekler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Özdemir, M. (2012). *Postdramatik Tiyatro Üzerine*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- P.Yudin, M. &. (1980). *Materyalist Felsefe Sözlüğü* . (A. Ç. Aytekin, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları .
- P.Yudin, M. &. (1980). *Materyalist Felsefe Sözlüğü* . (A. Ç. Aytekin, Çev.) İstanbul : Sosyal Yayınları .
- Parkan, M. (1991). *Brecht Estetiği ve Sinema* . İzmir: İdeart Yayınları.
- Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pattie, D. (2012). *modern British Playwriting: The 1950s: Voices, Documents, New Interpretations*. London: Methuen.
- Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*. (M. Ü. Güney, Çev.) İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.
- Politzer, G. (1976). *Felsefenin Temel İlkeleri* . (F.Karagözlü, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları .
- Randall, P. R. (1988). *Caryl Churchill: A Casebook* . London : Garland .

- Reinelt, J. (1986). Beyond Brecht: New Feminist Drama Authors. *Theatre Journal* , 38 (2), 154-163.
- Reinelt, J. (1994). *After Brecht*. Michigan: The University Of Michigan Press .
- Reinelt, J. (2019, Mayıs). *Elaborating Brecht: Churchill's domestic drama* . The German Studies Collection: digicoll.library.wisc.edu adresinden alındı
- Roberts, M. H. (1980). *Bond: A Study of His Plays*. London: Eyre Methuen.
- Robinson, M. (2013). Bloody Poetry by Howard Brenton . *Theatre Journal* , 65 (4), 508.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği*. (P. M. Özdemir, Çev.) İstanbul, türkiye: Muhayyel Yayıncılık.
- Ryan, A. (1997). *Lessons from Dad: A Tribute to Fatherhood*. Deerfield Beach: Health Communications.
- S.Spenser, J. (1996). *Mainstreaming British Left Theater*. London, UK: Contemporary Literature.
- Scott, W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review* , 1 (9), 1051075.
- Segal, L. (1994). *Is The Future Female?: Troubled Thoughts on Contemporary Feminism*. London: Virago Press.
- Smith, I. (1991, December). Brecht and the Mothers of Epic Theatre. *Theatre Journal* , 493.
- Speidel, E. (1982). The Individual and Society. G. B. Waine içinde, *Brecht in Perspective* (s. 59). London: Longman.
- Stuart, I. (1996). *Politics in Performance : The Production Work of Edward Bond 1978-1990*. New York: Peter Lang.

- Styan, L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sullivan, V. D. (1997). *Caryl Churchill British Writers*. New York, ABD: Charles Scribner's Sons.
- T.S.Eliot. (2019, Mayıs 5). *Boston College The Hollow Man PDF*. Mayıs 5, 2019 tarihinde Boston College: www2.bc.edu adresinden alındı
- Thomson, J. N. (1981). *Brecht*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thomson, P. (1997). *Brecht, Mother Courage and Her Children* . Cambridge: Cambridge University Press .
- Trussler, C. M. (1967). *Theatre At Work* . London: Methuen.
- Tycer, A. (2008). *Caryl Churchill's Top Girls*. London: Continuum.
- Tynan, K. (1964). *Tynan On Theatre*. London: Methuen.
- Waine, G. B. (1982). *Brecht in Perspective* . London: Longman Group Limited.
- Waine, G. B. (1982). *Brecht in Perspective* . London: Longman Group Limited.
- Waine, G. B. (1982). *Brecht in Perspective* . London: Longman.
- Waine, G. B.-A. (1982). *Brecht In Perspective*. New York, USA: Longman Group Limited.
- Willet, J. (1986). *The Theatre of Bertolt Brecht*. London: Methuen.
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. Ankara, Türkiye: Dost Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1979). *Estetik ve Ana Sorunları*. İstanbul: İnkılap ve Aka kitabevi.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	Hatice Seda Yılmaz
Doğum Yeri	Ankara
Doğum Tarihi	05.01.1983

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Atatürk Üniversitesi- (Mezuniyet 2006)
Fakülte	Edebiyat Fakültesi
Bölüm	İngiliz Dili ve Edebiyatı

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM

Üniversite	Kafkas Üniversitesi-
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Batı Dilleri ve Edebiyatları Bilim Dalı
Bilim Dalı	İngiliz Dili ve Edebiyatı

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurum	Atatürk Üniversitesi
Görevi/Pozisyonu	Öğretim Üyesi
Tecrübe Süresi	12

KATILDIĞI

SERTİFİKALAR	<i>*Oxford University Department for Continuing Education and Oxford University Press Oxford Teachers'xx Academy Teaching English to Adults.</i> <i>*Studio Cambridge School- Teaching English</i> <i>*Embassy of the United States Academic and Creative Writing Intensive Workshop Embassy of the United States.</i>
---------------------	--

Projeler	Bap- Atatürk Üniversitesi Akademisyenlerinin Uluslararasılaşma Düzeyinin Geliştirilmesi
-----------------	--

İLETİŞİM

Adres	Atatürk Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu. 1/19
E-mail	sedagencoglu@atauni.edu.tr

