

# ‘Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci

Banu ÇAKMAK\*

## Özet

Ataerkil düzenin hüküm sürdüğü Batı toplumlarında, tarih boyunca kadınların varlığı, kültürü, deneyimleri yok sayılmış, kadın figürler tarihten silinmiştir. Siyasi ve politik gelişmelere koşut olarak ortaya çıkan ve kadın hareketi anlamına gelen feminizm, tarihten silinen kadın sanatçıları gün yüzüne çıkarmayı, erkek egemen söylemin kadınları baskı altına aldığını görünür kılmayı, kadına ait yeni bir kültür yaratmayı, ataerkil toplumsal cinsiyet kimliği dışında bir kadın kimliği oluşturmayı amaç edinmiştir. Feminizm tiyatro sanatında da yansımaları bulmuştur. Son yıllarda yükselişe geçen feminizm ve feminist tiyatro aslında uzun bir geçmişe sahiptir. Bu makalede feminist düşünce ve feminist tiyatronun geçmişine ışık tutmak, oluşum sürecini aydınlatmak; çağdaş feminist hareketin ve çağdaş feminist tiyatronun temeli olan radikal feministlerin düşüncelerini ve tiyatro çalışmalarına çalışmalarını genel hatlarıyla ele almak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Feminizm, Feminist tiyatro, Radikal feminizm, Kadın kimliği, Kadın hareketi.*

## The Formation Process of Feminist Theater in the West

### Abstract

Throughout history, women's presence, their culture and experiences are ignored, and female figures are obliterated in Western societies dominated by patriarchal order. Feminism, which means the women act arose in parallel to the political developments, aims to reveal especially women artists; to visualize the pressure that is put on women by the male-dominated discourse; to create a female identity outside of patriarchal gender identity. Feminism has also found its reflection in the art of theater. As feminism and feminist theater are in rise recently, they actually have a long history. In this paper it is aimed to shed light on the history of feminist thought and feminist theater; to enlighten their evolution; to refer generally to radical feminist's ideas and theater studies which are the essentials of the modern feminist act and contemporary feminist theater.

**Keywords:** *Feminism, Feminist theater, Radical feminism, The women's identity, The women's act*

## Giriş

Ataerkil toplumlarda kadın, yaşamın birçok alanında ege-men olan eril düşünce tarafından baskılanmış, ötekileştiril-miş, susturulmuş ve kadının geleneği yok sayılmıştır. Bu durum yaşam ve toplumla ilintili tiyatro metinlerine de doğrudan yansımıştır. Ancak ne kadar yok sayılmış da olsa-lar, kadınların da kendine ait bir dili, söylemi, yaşamı, kültü-rü, sanatı ve son kertede tiyatrosu olmuştur ve bu tiyatro hareketi, kadının varlığıyla yaşittir. Bu nedenle literatür incelemesine dayanan çalışma iki aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada kadının da var olduğu tiyatro dene-yimlerini araştırma ve oluşturma doğrultusunda yürüyen 'feminist tiyatro' hareketinin seyrini ortaya koymak ve bugü-ne taşımak adına bir modelleme yapmak amaçlanmaktadır.

Bu makalede feminist tiyatronun oluşum süreci incele-nerek nasıl bir temel üzerine inşa edildiği üzerinde durula-caktır. Sözü edilen feminist tiyatronun gelişim çizgisi ve çağdaş feminist tiyatro hareketlerinin önünü açan çalış-malar bir sonraki sayıda yayınlanacak devam niteliğindeki makalede ele alınacaktır. Dolayısıyla bu makalenin feminist tiyatro hareketine yönelik detaylı ve bütünlüklü inceleme-nin ilk bölümü olarak ele alınması ve her iki makalenin bir bütün olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

## 1. Tiyatrodan Dışlanan Kadın

Feminizmin temel eleştiri noktalarından biri, ataerkil top-lumlarda tarihin erkek tarafından yazılması ve bu yolla kadın deneyimlerinin tarihten dışlanmasıdır. Buna paralel olarak kadın, tiyatro tarihinden de dışlanmıştır. Genelde feminist hareket, özelde feminist tiyatro hareketi bu dışlan-mayı gün yüzüne çıkartmayı, tiyatro tarihini oluşturan metinlerdeki eril bakışı dışa vurmaya ve kadınların da yer aldığı tiyatro tarihini yeniden yazmayı amaçlar.

Bati'nin tiyatro geleneğine bu gözle bakıldığında, Antik Yunan tiyatrosunda başlayan, kadının bu ikincil durumunun Roma'ya, oradan da yüzlerce yıl sonra Elizabeth Tiyatrosu'na taşındığı ve Bati'nin teatral gelişimini şekillendirdiği görülür. Antik Yunan'da kamusal alanda icra edilen tiyatro faaliyet-leri erkeklere özgü sayıldığından, bu dönemde kadınların seyirci ya da oyuncu olması söz konusu değildir. Nitekim bu dönemden günümüze bir tek kadın tragedya şairi de kalma-mıştır. Bu nedenle, tarihteki ilk profesyonel oyuncu aynı

zamanda ozan, yani metin yazarı da olan Thespis olarak kaydedilmiştir (Nutku, 2002:28). Thespis de bir erkektir. Dolayısıyla kadın deneyimleri erkekler tarafından yansıtıl-mış, hatta kadın karakterleri de erkekler oynamıştır. Böyle bir durumda tiyatronun ataerkil sistemi kuran ve sürdüren bir yapı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Tiyatro erkeklere özel olmalıydı ve kadınların baskı altına alınmasını ve yeni kadının yaratılmasını sahneye koy-malıydı. Antik Yunan'da dramatik özne erkekti. Ancak sah-nede kadın da temsil edilmeliydi. Erkek bir oyuncu kadın rollerini icra etmek durumundaydı. Bir erkek bir kadını nasıl tasvir edebilir? Bu tasviri göz önünde bulundurarak kadın kavramının kadın deneyimine yabancı olan erkek bakış açı-sından oluşturulduğunu hatırlamak önemli. Bu erkeklerin eylemi muhtemelen kadın rollerinin genellemeler ve stere-otiplerle yaratılmasına ön ayak oldu. (Case, 2010:41, 42)

Bu durum Roma Tiyatrosu'na ardından Elizabeth Tiyatrosu'na da taşınmış, hatta bu dönemde kadının tiyat-rodaki varlığının engellenmesi dini olarak da gerekçelen-di-rilmiştir. Nitekim Elizabeth dönemi tiyatrosunda kadın rol-lerinin oğlan çocukları tarafından, yaşlı kadın rollerinin, özellikle de komik olanların erkekler tarafından oynandığı söylenir (Brockett, 2000:179). Bu dönemde kadın, oyun izle-yebilir, ancak oynayamaz, çünkü Hıristiyanlığa göre kadın cinsellikle özdeştir, hatta oyuncu kadınlar fahişelikle suç-lanmaktadır. Çünkü Hıristiyan düşüncesinde kadınlar cinsel-lik, erkekler ruhanilikle eşleştirilerek kadının kamusal alan-daki varlığı baskı altına alınırken kültürel üretim cinsellikten uzak duran erkeğe özgü sayılmıştır (Case, 2010:53). Böylece tarihi oluşturan metinler kültürel üretimi gerçekleştiren erkeklerin yerleşik erkek egemen söylemleriyle kurulmuş-tur. Özetle Atina, Roma, Elizabeth dönemi dramasının tüm 'klasik'leri, kadınların sahneye çıkmasını yasaklayan ve kadınların ekonomik ve yasal haklarını sınırlayan kültürler tarafından üretilmiştir. Bu dönemlerin metinlerinde ataerkil kültürün değerleri saklıdır (Case, 2010:43).

Böyle bir tiyatro mirasına sahip bir toplumda süreç içinde kadın oyuncu sahneye çıksa da ataerkil görme biçim-lerinin dışında kendini konumlandıramayacak, cinsel obje olarak kalmaya mahkûm olacaktır. Dolayısıyla batıda femi-nist tiyatro hareketi öncelikle bu tiyatro geleneğiyle hesap-

laşmayı, bu geleneğin içinde gizli kalmış kadını bulmayı hedefler. Çünkü burada da görüldüğü gibi kadınların tarihi saklıdır, kültürel alan erildir.

### 1. Batı Tiyatro Geleneğinde Gizli Kalan İlk Kadın Oyun Yazarları

Batı tiyatro geleneğinin bütün bu eril kimliğine karşın susturulamayan, kendi deneyimlerini ifade etmeye çalışan kadınlar bulunmaktadır, ancak bu kadınların adı gizli kalmıştır. Bu nedenle feminist çalışmalar kadın kimliklerinin kurgulanmış olduğunu göstermenin yanı sıra bu gizli kalan isimleri ortaya çıkartmaya da odaklanmıştır.

Tarihin sayfalarına kaydolmadığı için yok sayılan bir dişil (kadınsı) deneyimin ürünlerinin mümkün olduğunca çok gün ışığına kavuşturulması önemlidir. Çünkü "belge yoksa tarih de yoktur" ve ardında belge bırakmayan kadınlar edebiyatın kamusal alanından dışlanmıştır. Oysa kadınlar gerçekten de, dramatik sanatların ya da edebiyatın diğer alanlarının dışında kalmamışlardır. Onların sadece adları tarihe geçmemiştir. (Yamaner, 2005:1)

Bu çerçevede batı tiyatrosu geleneğinde karşımıza çıkan ilk kadın Romalı mim sanatçısı Theodora'dır. Aslında Theodora için ilk kadın icracı demek daha doğru olur, çünkü o, kendini ifade etmek için yazıyı değil beden dilini kullanmıştır. Bu tür kadın mimcilere oyuncu fahişeler denilmektedir. Bu adlandırma bile dönemde kadına yönelik yerleşik erkek egemen bakış açısını açık eder. Theodora'nın adı tiyatro tarihinde pek karşımıza çıkmaz. Özdemir Nutku, oyunculuk tarihini anlattığı yapıtında yazılı metinleri icra eden erkek oyuncuların isimlerini sıralar, geleneksel mimlerde yalnızca kadın ve erkek oyuncuların yer aldığını söylemekle yetinir. Oyunculüğün önemsiz görüldüğünü anlatıp eleştirir (Nutku, 2002:43-48). Ancak, oyuncu kadınlara 'fahişe' denilmesi tiyatro tarihinde kimsenin dikkatini çekmez, eleştirilmez. Buna karşın Theodora ile ilgili aşağıda alıntılan anekdot dikkat çekicidir.

Theodora erotik tarzıyla ünlü bir dansçı, oyuncu fahişedir ancak İmparator Jüstinyen'in ona aşık olması ve onunla evlenebilmek için bu fahişelerin tövbe edip mesleklerinden vazgeçerek Roma vatandaşlarının yasal eşi olabilecekleri yolunda bir yasa çıkarması önemli bir

dönüm noktasıdır. Böylece oyuncu fahişelik dönemi son bulunurken kadınlara teatral gösteriyi yasaklayan Hıristiyanlık yükselişe geçmiştir. (Case, 2010:65-66)

Yazılı metin ürettiği bilinen ilk kadın oyun yazarı 10. yüzyılda Roma'da bir manastırda rahibe olarak yaşadığı bilinen Hrotsvit Von Gandersheim adını taşır. Batı Avrupa'da tiyatronun olmadığı bir dönemde oyun yazmasına karşın tarihe geçmemiş olması, kadınların tarihten dışlandığını gösteren iyi bir örnektir. Öyle ki tiyatronun tarihini kapsamlı bir şekilde anlatan Oscar Brockett bile çalışmasında 'Romalı Oyun Yazarları' başlığı altında Livius Andronicus, Gnaeus Naevius, Plautus, Terentius, Caecilius Statius, Quintus Ennius, Marcus Pacuvius, Lucius Accius, Seneca ve daha birçok erkek oyun yazarından söz ederken rahibe Hrotsvit hakkında tek kelime etmez (2000:63-69). Yalnızca bu örnek bile kadınların tiyatro tarihinde yok sayıldığını göstermeye yeter. Nitekim Yamaner'in "ünlü Roma komedyasında Plautus ölümsüzleşirken, onun yazarlığının üstüne çıkan bir yaratıcı olan Gandersheim'lı rahibe Hrotsvit'i (935-972) tiyatro tarihi kısa cümlelerle geçmiştir" saptaması da bunu doğrular (2005:2). Oysa Hrotsvit'in birçok oyunu vardır ve Case, yazarın oyunlarının genel özellikleri hakkında şunları söyler:

Romalı oyun yazarı Terence'in oyunlarının feminist revizyonunu içeren altı oyun yazmıştır. Oyunlarının merkezindeki kadınlar ataerkil nesneleştirme ve şiddet bağlamında gösterilse de onların farklı seçim yapabileceği çeşitli durumlar sunulur. Sözelimi cinsel saldırganlık, tecavüz, kuralları önceden belirli evlilikten kurtuluşun bir yolu olarak iffet gösterilir. (Case, 2010:66-67)

Hrotsvit'in ardından İngiltere'de bir kadın oyun yazarıyla karşılaşmak ancak yedi yüz yıl sonra (17. yy'da) mümkün olmuştur. Aphra Behn geçimini oyun yazarlığından sağlayan ilk kadın olup, çok fazla borcu olduğu için hapse atılmış ve tam anlamıyla ekmek parası için oyun yazmış ve oyunları sahnelenmiştir. Oyunları taklitçilikle ve açık saçık olmasıyla eleştirilmiştir; Behn'in oyunları, ataerkil toplumda kadınların cinselliğini kullanarak erkeklere söz geçirebildiği, güçlü olduğu "tek" alan yatak odası ve genelevler olduğundan bu mekânlarda geçer. Erkeklerin sahip olduğu ayrıcalığa ve

cinsel önyargılara saldırmış, tiyatrodaki ayakta kalmak isteyen kadının mücadele etmesi gerektiğini vurgulamış ve kadınlar için çok önemli bir direniş modeli olmuştur (Case, 2010:73-74). Elin Diamond, Brecht'in kuram ile feminist kuram arasındaki ortaklıklardan yola çıkarak "jestik feminist eleştirisi" olarak adlandırdığı yöntemi tanımlamak üzere kaleme aldığı makalesinde, bu yöntem model olarak Aphra Behn'in oyunlarını gösterir. Diamond'ın Aphra Behn'de gözlemlediği şeyleri çağdaş feminist tiyatro için model olarak göstermesi, Aphra Behn'in feminist tiyatronun oluşumunda oynadığı rolü de gösterir. Elin Diamond, Aphra Behn'in sahne gösterisini aşağıdaki sözlerle tasvir edip yorumlar:

1670'de Aphra Behn'in ilk oyunu *Zoraki Evlilik* ya da *Kıskanç Damat* adlı oyununun ön oyununda sahneye dekoltelerle paçalı donlar içinde elbisesiz çıkan kadın, erkek izleyicileri etkilemiş, seyirciler arasında tartışmaya neden olmuştur. Oyunun ilerleyen bölümlerinde bir kadın oyuncu çıkar, bu manzara karşısında bir kadının bir gün zafer kazanmayacağını söyleyecek biri var mı diye sorar. Elin Diamond'a göre bu anda oyuncu, seyirci, oyun yazarı ve oynanan karakter tek bir kadın bedeninde, oyuncu kadının bedeninde cisimleşmiştir.

(2006:360-362)

Bu çok önemli bir toplumsal jesttir ve Brecht'in "toplumsal bağlama işaret eden davranış" olarak tanımlanabilecek gestus yöntemiyle feminizm, yüzyıllar önce bu jestte birleşmiştir. Bir başka deyişle kadın oyuncunun buradaki davranışı ve sözleri, kadınları ataerkil söylem karşısında tek bedende toplayan toplumsal bir tavidir. Diamond'ın aşağıda alıntılanan sözleri bu saptamayı daha açık hale getirecektir.

Ben bu kadın oyuncunun işaret edişini, ön oyunun tamamını bir gestus olarak, cinsiyet-toplumsal cinsiyet sistemlerinin, tiyatro politikalarının ve toplumsal tarihin bir araya getirildiği ve görünür kılındığı bir an olarak değerlendiriyorum. Feminist eleştirmen ve kuramcı için bu gestus, bir kadın yazarı cinsel, tarihsel ve teatral belirlenmişliğinden kurtarması anlamında, ileri atılmış bir ilk adım sayılır. (Diamond, 2006:362)

Bir başka önemli isim, Amerikalı ilk kadın oyun yazarı olan Mercy Warren, 1770 yıllarında Amerikan devrimcilerini desteklemek için oyunlar yazmıştır. Oyunları sahnelenme-

miştir ve kendisi de Amerika'nın ilk kadın oyun yazarı olarak bilinmez. Daha çok erkek oyuncular için oyun yazmasına karşın *Castille Kadınları* adlı oyununda devrimci kadınları tasvir eder, devrimci erkeklerin bu kadınlar hakkındaki yanlış fikir ve ön yargılarını belirtir (Case, 2010:80).

Bu gibi kadın oyun yazarları saymakla, keşfetmekle bitmeyecektir. Nitekim Güzin Yamaner benzer şekilde 19. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da oyun yazmış ancak uzun yıllar saklı kalmış, feminist çalışmalarla varlığından haberdar olunmuş bir yazar olarak Susan Glaspell'a işaret eder:

Yeni Dünya'ya geçtiğimizde, Susan Glaspell, hak ettiği şekilde görünür olmak için feminist eleştirmenlerin çabalarının sonuç vermesini beklemek durumunda kalmıştır. Bu kadınların çağcılı olan ve adı parlak harflerle yazılan erkek yazarlar ise, tiyatro sanatında modernizmi başlatmakla ünlenmişlerdir. (Yamaner, 2005:2)

Glaspell, *Önemsiz Şeyler* adlı oyununda erkekler tarafından "önemsiz" görülen kadın deneyimini tartışmaya açmaktadır. Ataerkil kültürde önemsiz görülen birçok şey, özellikle de kadınların kimlikleri, toplumsal ve özel yaşamdaki sorunları tersine kadınlar için büyük önem taşır. Tam da bu nedenle, oyunda bu 'önemsiz' şeylerin kadınlar için ne denli önemli olduğunu erkekler değil ancak diğer kadınlar kavrayabilmektedir. Çünkü erkekler kadınların yaşadığı sorunları görmekten son derece uzaktır, bu sorunlara yabancıdır. Bu oyun, kadınların, kıskançlık, değersiz görülme ya da sadece kocaları öyle istiyor diye eve kapatılmalarının, onlarda yarattığı tahribatın açtığı yalıtılmışlık sorunsalının çok nitelikli bir örneğidir. Ve bunu yine kadınların kendileri anlamlandırabileceklerdir (Yamaner, 2005:16). Dolayısıyla Susan Glaspell, yazdığı bu oyunla çok önemli bir sorun olan erkek egemen düşüncenin kadını yok saymasına işaret eder. Ancak, tam da bu sorunu yaratan erkek egemen düşünce varlığını sürdürdüğü için, Glaspell'e de gereken önem verilmeyecek, bir kadın oyun yazarı olarak o da uzun zaman yok sayılacaktır.

Bu gibi ilk kadın oyun yazarlarının yeniden keşfedilmesiyle feminist tiyatro hareketi hız kazanmış, feminist oyun yazarları bu kadın öncülerin açtığı yolda ilerlemiştir. Bu bağlamda feminist tiyatronun oluşumu ve gelişimine, femi-

nist tiyatrodaki kendini konumlandıran çeşitli seslere genel olarak bakmak yerinde olur.

## 2. Batıda Feminist Tiyatro Hareketine Genel Bakış

Batıda feminist tiyatronun ayrı bir kategori olarak 1960'larda ortaya çıkmış olması tesadüf değildir, Batı toplumlarında yaşanan siyasal ve sosyal süreç bu durumda etkilidir. Bu alanın teatral, sosyolojik ve ideolojik arka planında üç temel etken vardır: deneysel tiyatro, yeni sol hareketi ve kadının özgürlük mücadelesi (Mimesis 12, 2006: xvii). Yeni sol hareketin getirdiği düşünce ortamında, özgürlük arayışında olan kadınlar, bu arayışını yeni bir tiyatro diliyle ifade etmeye çalışmışlardır. Bu anlamda ataerkil bakışın tiyatro alanına sızması, bu alanda kadınların yaşadığı sorunlar odağa alınarak eril gelenek bütüncül bakışla sorgulanır. Tiyatrodaki feminizm anlamında yapılan çalışmalar şöyle özetlenebilir:

Sanat-politika ilişkisi bağlamında tiyatro tarihinin kadın bakış açısıyla analizi yapılır ve yeniden yazım süreci başlar. Üniversitelerde kültür alanının cinsiyetçi yönünü mercek altına alan dersler verilir, sadece kadın oyunculara açık oyunculuk sınıfları oluşturulur... Muhafız yapıları bünyelerinde bir kadın tiyatrosu çalışma grubu kurarken profesyonel tiyatrocuların üye olduğu mesleki yapıları, kadın oyuncuların istihdam ve ücretlendirme sorunlarını gündemlerine alır. Bağımsız kadın yazarlar bir araya gelip sorunlarını tartışmaya ve mesleki durumları üzerinden kolektifler oluşturmaya başlarlar. (Mimesis 12, 2006: xvii)

Feminist tiyatro genel olarak feminist harekete paralel bir gelişme ve çeşitlenme gösterdiğinden öncelikle feminist hareketin gelişimine bakmak faydalı olur. Feminizm birinci dalga ve ikinci dalga kadın hareketi çerçevesinde şekillenmiştir. İlk dalga kadın hareketinde bütün kadınlar ataerkil söylemin baskıcı yapısına vurgu yapmada ortaklık kurmuş ve kendi haklarını aramışlardır. Ancak 1970'lerde temel haklar edinilir ve kadın hareketinde ayrışmalar başlar.

Burjuva kadınlarının bir lüksüne dönüştürülen feminist hareket; zenci ve işçi kadınları dışlayan tutumuyla sağlıksız bir politikaya, giderilmesi güç bir açmazı girmiştir. Ancak 1920'de kadınlar oy haklarını elde eder. Bir rahatlatma ve duraklama döneminin ardından yeni ve

daha fazlasını isteyen ikinci dalga feministlerin gelişimiyle birlikte feminizm; özellikle 1960 sonrasında eşitsizliğe karşı mücadele biçimine dönüşecektir. (Akin, 2011:214)

Daha açık bir ifadeyle ikinci dalga kadın hareketi, feminizmin yalnız beyaz, orta sınıf, heteroseksüel kadınların deneyimine odaklandığı, bu kadınların tüm kadınları temsil edemediği görüşündedir, bu karşı çıkışla birlikte feminist harekette çeşitlenmeler yaşanır. Feminist tiyatro da feminist hareket çizgisinde ilerlemiş, farklı feminist tavırlar farklı teatral anlayışları gündeme getirmiştir. Bu noktada, bu yazının odağı olan birinci dalga kadın hareketi ve onu hazırlayan koşullar ile bu hareketin doğurduğu teatral gelişmeler inceleme konusu edilecektir.

### 2.1 İlk Feminist Tiyatro Gösterimleri ve Kadınların Performans Sanatı

Ataerkil toplumlarda kamusal alana çıkamayan, özel/ev içi alanda kalan kadınların tiyatro gösterimlerinin birçoğu bu mekânda gerçekleşmiştir. Özellikle üst-orta sınıf kadınların, evlerinin salonlarında gerçekleştirdikleri bu gösterimlerde yazılı metin yoktur. İcraya, performansa dayalı bir anlatım söz konusudur. Seyirciler ise meraklılar ya da salon sahibi kadınların tanıdıkları, arkadaşlarıdır; kadınların icrada bulunduğu bu gösterimlerde seyirciler de kadındır. Böylelikle kadınlar diğer kadınlarla diyalog kurmakta, ev içi alan politik bir merkez haline gelmektedir.

1790-1806 yılları arasında, Berlin'deki evinin salonunda bu tür gösterimler yapan Rahel Varngahen, bu anlamda önemli bir model oluşturur. Yahudi bir tefecinin kızı olarak bu toplumun dışarıklı üyesi olan Varngahen, salonunda çok çeşitli isimleri konuk etmiş, sohbet tarzında, doğaçlamaya dayalı gösterimler yapmıştır. Bu gösterilerin önemli tarafı kullanılan dil ve karakter çizimidir. "Rahel dil kullanımını ve sohbet anlayışını, kamusal ifadenin biçimsel kurallarını bozarak veya önemsemeyerek, dönemin hakim ataerkil söyleminden farklılaştırdı.... Salonun kişisel tiyatrosu, karakterlerin olmadığı bir tiyatroydu: kişiler sözlerini kendileri olarak söylüyorlardı." (Case, 2010:86-87). Daha açık bir ifadeyle kişiler kendi öykülerini erkek egemen dilden farklı, kadına özgü bir ifade biçimiyle dile getiriyorlardı.

20. yüzyılda karşımıza çıkan, lezbiyen kimliğiyle yaşa-

dığı toplumda bir nevi öteki olan Natalie Barney, Paris'te sürgün hayatı yaşayan Amerikalı bir kadındır. Salonunda yaptığı gösterilerle yalnız kadın deneyimlerini değil lezbiyen deneyimlerini de kamuya açmıştır. Case (2012:87), Barney'in özellikle lezbiyen cinselliğinin kişisel tiyatrosunu oluşturduğunu, çoğunlukla kadınlar için kadınlar tarafından sahnelendiğini belirtir. Ayrıca Barney, bahçesindeki etkinliklerle lezbiyen cinselliğini kutlarken heteroseksüelliğe karşı da direnmiştir. Baştan çıkarma oyunları olarak bilinen bu performanslara katılanlar, gerek Barney'in lezbiyen kimliği gerek performansların niteliği nedeniyle eşcinseller olmuş, buna bağlı olarak bu gösterimlerin kabul görmesi pek mümkün olmamıştır.

Özel alanda başlayan bu gösteriler zamanla kamusal alana taşınmış, kadınlara özgü bir performans sanatı ortaya çıkmıştır. Beden dilinin kullanıldığı bu tür gösterilerin kaynağı Romalı mim sanatçılarına dek uzanır. Kadınlara özgü performans sanatının bilinen örnekleri ise genellikle Amerika'da görülür. Amerika ve Avrupa'da bu tür kadın performans gösterilerinde öne çıkan, cinselliğine, kendi cinsel kimliği ve tatminine önem veren kadın figürüdür. Bu figür yaygın olarak *femme fatale* (ölümcül kadın) olarak adlandırılır ve genelde ilişkiye girdiği erkeğe sıkıntı yaşatan, baştan çıkaran, azgın, tatmin olmaz kadın şeklinde anlamlandırılır (Wikipedia: femme fatale). Ne var ki ataerkil düşüncenin bu denli olumsuz anlamlar yüklediği söz konusu figür, bu tür gösterilerde yer almakla, Avrupa ve Amerika'da kadının temsil edilmesi konusunda önemli bir model olmuştur. Suzanne Lacy, bu alanda ilk ve en çok tanınan isimlerdendir. Lacy performans gösterilerinde içsel deneyimleri görsel ve sözel metaforlarla birleştirir. Lacy 1977 yılında tecavüzle ilgili *Mayista Üç Hafta* adlı bir performans serisi gerçekleştirmiştir. Los Angeles Belediye Binası alışveriş merkezinde tecavüz raporları asılmış, kana bulanmış dört kadın bedeni sergilenmiş, bu atmosfer gerçek tecavüz mağdurlarının ses kayıtları ve konuya ilişkin şiirlerle desteklenmiştir (Case, 2010:96). Bu yolla alışveriş merkezini ziyaret edenler performansla dâhil edilerek bir süre kadına yönelik cinsel şiddet üzerine düşünmeye sevk edilir. Ataerkil söylemlere saldırı niteliğinde çok cesur ve zekice bir performans örneği de 1975 yılında Carloe Schneeman tarafından *İçimdeki Sarmal* adıyla gerçekleştirilir. Bu performansta icracı kendi bedeni-

ni oyun alanı haline getirir, vajinasından yazılı metinler çekip çıkartır (Case, 2010:97). Burada erkeğin yazdığı metinler aracılığıyla, kadın bedeninin ve kadın cinsinin erkek egemen söylem tarafından kurgulanmış/yazılmış olduğuna açıkça işaret edilmektedir. Öte yandan egemen kültürde gayet iyi bilinen doğum-sanatsal üretim paradigması kinayeli bir şekilde ele alınır (Case, 2010:97). Söz konusu paradigma kaynağını Freud'dan alır. Freud'a göre kız çocuk iğdiş edilmiştir, penisten yoksundur. Bu noktada penis istemeye yönelir, penis kıskançlığı onun babasından çocuk yapma arzusunu tetikler (Donovan, 2009:183, 184'den). Freud'un bu görüşü ataerkil sistemi desteklediği için feministlerce eleştirilmiştir. Ataerkil kültürde erkek olmak yani penis sahibi olmak iktidarın da sahibi olmak, doğumun tetikleyicisi olmak bakımından bir güç unsurudur. Bu bakımdan Simone De Beauvoir gibi feministler kadınların penis kıskançlığı varsa, bu kıskançlığın penisin sosyal yaşamda erkeğe sağladığı ayrıcalıklara dair olduğunu savunurlar (Donovan, 2009:195'den). Doğumu sağlayan yaratıcı penisin, ondan dolayısıyla kalemin sahibi ise yerleşik söyleme göre erkeklerdir. Çünkü sanatsal üretim de bir doğum yani yaratma eylemidir. Böylece ataerkil toplumda penis sahibi olmak erkeği yazının da egemeni yapmış, yukarıda işaret edildiği gibi yazın dünyasında yalnız erkeklerin adı yer almıştır. İşte Schneeman'ın *İçimdeki Sarmal* adlı gösterimi de burada sözü edilen yerleşik bakış açısına dair derinlikli bir eleştiri sunar. Yani, sanat üretiminin doğurma eylemine benzetildiği, ama sanatı üreterek doğumu gerçekleştirenlerin yalnız erkekler olarak görüldüğü ataerkil düşünce eleştirilir.

Kadınların kendi evlerinde gerçekleştirdiği özel gösterimleri kapsayan kişisel tiyatrodaki olduğu gibi performans sanatında da birçok kadın icracıdan ve gösterimlerinden söz etmek mümkündür. Burada dile getirilen örnekler süreç içinde performans sanatında kadınların, onları baskılayan eril kültüre karşı kendilerini ifade etme anlamında ulaştıkları noktayı gözler önüne serer. Bu aşamada oyun yazarlığı, yönetmenlik, oyunculuk, tiyatro toplulukları gibi çeşitli alanlarda kadınların tiyatro çalışmalarına genel olarak bakılacaktır. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan ve neredeyse bütün kadınları kapsayan ilk feminist hareket radikal feminizm olmuş ve radikal feminizm sarsıcı tiyatro etkinliklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

## 2.2 Radikal Feminizm ve Tiyatrodaki Yansımaları

Feminizm alanında öne sürülen ilk düşünceler 'radikal feminizm' adı altında birleştirilir. Radikal feminizm, kadınlara yönelik baskının temelini ataerkil kültürde yattığını ve bu baskının ortadan kaldırılması için egemen söylemin yıkılması gerektiğini savunan, eril kültüre alternatif bir kadın kültürü yaratmak doğrultusunda 'radikal' bir değişimi öngören feminizm hareketidir. Bu hareketin temsilcileri genellikle Amerika'da görülmüştür. Radikal feminizm geçmişten günümüze ataerkil sistemin kadında yarattığı problemleri deşifre etmeyi, kadın olmayı, kadın deneyimlerini değerli kılmayı amaçlar. Kadının erkekten farklı oluşu bu harekette onun değerli olmasını da getirir. Bir başka deyişle, radikal feministler erkek egemen gücün kadını toplumsal yaşamın her alanında dışlayıp ezdiğini savunurlar. Onlar bu erkek kültürü ve gücüne alternatif olarak kadın biyolojisi ve ruhaniliğinden kaynağını alan kadın gücünü ve kadın kültürünü ararlar (Sayın, 2008:25).

Radikal feminizmin bu düşünceleri 'Bilinç Yükseltme Grupları' (BY) olarak bilinen kadın topluluklarındaki faaliyetleri şekillendirmiştir. BY gruplarında kadın olmanın anlamı, kadın dili, üslubu, deneyimleri tartışmaya açılarak ataerkil düzenin yüzlerce yıldır susturduğu kadınlar sessizliğini bozmuştur. BY gruplarının bu faaliyetleri aynı zamanda radikal feminizmin tiyatroya taşınmasını da sağlamıştır. Gerek radikal feminizm gerek BY gruplarının tiyatro faaliyetleri kadınları hiçbir ayırım olmaksızın kadın olma deneyimi üzerinden ortaklaştıran kapsayıcı hareketlerdir. Case'in aşağıdaki sözleri bu tespitleri doğrular:

Bu BY grupları, kadınların koşullarını, tanımını, sınıfını veya renklerini sorgulamaksızın seslerini halka açık gösterilere taşıyan feminist tiyatronun başlamasını sağladı... 1970'de kurulan *Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir Tiyatrosu* Amerika'daki ilk feminist tiyatro gruplarından biriydi. Çalışmaları radikal feminizmin tiyatro pratiği üzerindeki etkisine net bir örnektir. (Case, 2010:105)

*Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir* adlı toplulukta, adından da anlaşıldığı gibi, öncelikle kadın olmak ve kadına yönelik tiyatro yapmak, kadına kendini iyi hissettiren bir eylem olarak sunulmaktadır. Söz konusu topluluk kolektif çalışmayı esas almıştır; kimse tek başına yönetmen ya da yazar

değildir. BY gruplarında bulunan kadınların deneyimleri, dolayısıyla kadın olmaya ilişkin gerçek yaşam öyküleri oyunlaştırılırken seyirci ile sahne arasındaki mesafe kaldırılır, seyirci de oyuna dâhil edilir. Bu gösterilerde vurgu, özellikle kadın bedeninin ataerkil bakış tarafından cinsel meta olarak görülmesindedir. Feminist tiyatronun gösterim biçimleri arasında kadın bedenine yönelik cinsel meta anlayışını eleştiren çarpıcı bir örnek, *Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir Tiyatrosu* tarafından şöyle icra edilir:

Grubu oluşturan onbir kadın daire şeklinde oturur, şarkı söyleyip müzik doğaçlayarak gösteriyi açar. Seyirci de onlara eşlik eder. Bir oyuncu ortaya gelir, vücuduna dokunur. Cinsel bölgelere dokunduğunda kaşları çatılır, zırt sesi onu durdurur. Oyuncak bebek gibi mekanik hareket eder. Oyunculardan biri grubu, çalışma yöntemini, grubu tanıtır, az sonra oynanacak olan rüya oyunu hakkında bilgi verir. Rüya oyununda bir oyuncu rüyasını anlatır, sahne ortasına eşarp serilip rüya pantomimle canlandırılır, gönüllü bir seyirci de çıkıp rüyasını anlatır. Yine bir oyuncunun anlattığı bir başka hikaye *cranky* denilen parşömen kağıt üzerine çizimlerle canlandırılır. Bu hikayelerde kadın kadına duyulan aşk, tecavüz, erkeğe bağımlılık, çocuk yetiştirme sorumluluğu gibi konular işlenir. Gösteri şarkılarla biter. (Rea, 2006a:27-29)

Verili toplumsal cinsiyet kimliği ve kadınların kendilerini cinsellikle özdeş kılan niteliklere yönelik başkaldırısı, bu tür radikal feminist çizgideki tiyatro topluluklarında merkezdendir. Sözelimi İngiltere'de, güzellik yarışmalarına yönelik protestolarla, erkek egemen söylemin kadını güzel olmaya mecbur kılarak onu nesneleştiren bakışı yıkılmaya çalışılır. Bu protestolardan birini gerçekleştiren radikal feminizm çizgisindeki önemli bir topluluk ise *Kadınların Sokak Tiyatrosu*'dur. Topluluğun 1971'deki ünlü oyunu *Şeker ve Baharat*, kadına yönelik cinsel baskı ve zulmü konu alır. Devasa bir deodorant, adet bezi ve başka imgeler kadın beden kültürünün mahremiyetini kabul etmeye karşı olağan tabulara meydan okumaktadır (Wandor, 2006:138). Erkek egemen kültürün kadını güzelliğe mahkûm, tüketici konumuna iten ve onun bedensel deneyimlerini yok sayan yapısı bu imgelerle eleştirilmiştir.

Radikal feminizmin tiyatrodaki altını çizdiği en önemli sorunlardan biri de kadın bedeninin nesneleştirilmesinin son noktası olarak 'tecavüz' olmuştur. Case'in (2012:107) de vurguladığı gibi, "tecavüz kadınları doğrudan yaralayan veya kirleten ve dolaylı olarak da tehdit oluşturup kadınları sokaklardan uzak tutan, cinsel arzularını ifade etmekten kaçınmalarına neden olan ataerkil bir silah olarak algılanır". Bu bağlamda toplu tecavüzdən, tecavüzün kadında yarattığı psikolojik hasara ve tecavüz edilen kadının öfke duygusuna değin, bu sorunun çeşitli boyutlarını ele alan birçok oyun yazılmıştır. Bunlar arasında en çok dikkati çeken Amerika'daki *Wesbeth Feminist Kolektif* adlı tiyatro grubunun oyunları olmuştur. Kadın tiyatro gruplarının genelde gösteri kolektiflerinden oluşmasına karşılık bu grupta kadın oyun yazarları bir araya gelip oyun yazmışlardır. Yazarlar belli temalar üzerine oyun yazmaya başlamış, tecavüz hakkında ortak bir tavır üretmişlerdir: tecavüz suçu için kaçınılmaz intikam alma arzusu (Rea, 2006a:33, 34). Topluluk bu tür kadınların öfke ve intikamını konu alan bir dizi oyun yazıp sahnelemiştir.

Kadınların radikal feminizmle beraber kendi sorunlarını ifade etmelerinin yanında, bu sorunlar için çözüm arayışına girdiği, bilinçlendiği, kendi haklarını aradığı görülür. Cinsel konularda bilinçlenen ve cinsel haklarının peşinden giden kadınlar özellikle 'yasal kürtaj hakkı' için mücadele etmiş ve bu mücadeleyi oyunlarına konu etmişlerdir. Bu anlamda yine Amerika'da Myrna Lymb'in *Son Zamanlarda Benim İçin Ne Yaptın?* adlı oyunu önemli bir örnektir. Oyun, izleyiciyi kadınların kürtaj mücadelesine empati kurmaya çağırır: Bir erkek uyandığında hamile olduğunu fark eder. Paniğe kapılır; bozulacak planlarından, kapana kısıldığından, nasıl çaresizce içindeki ceninden kurtulmak istediğinden bahseder (Rea, 2006a:24). Radikal feminizmle birlikte bugüne dek yok sayılan kadın kültürü keşfedilirken kadın olmanın, kadın deneyimlerinin önem kazanması, bunların tiyatrodaki ifadesini zorunlu kılar. Yine bu dönemde kadınların bedenlerine ilişkin tabu sayılan birçok şey oyunlarda açık yüreklilikle sergilenir. Bunların başında gelen 'adet görme' deneyimidir. Bildik örneklerden biri 1970 yılında yazılan *Wendy Wasserstein'in Sıradışı Kadınlar* ve *Diğerleri* adlı oyunudur. "Kadınlar adet görme deneyimlerini açık fikirlikle tartışıp aybaşı dönemlerini özgürce keşfetmeye çalışırlar hatta bir kadın kendi adet kanının tadına bakar" (Case, 2010: 108).

Dönemin önemli tiyatro topluluklarından biri de

*Kadınların Deneysel Tiyatrosu* adını taşır. Topluluğun *Kız Çocukluğu Dönemi Üçlemesi* adlı oyunu deneysel bir örnek olarak dikkat çeker. Bu toplulukta bulunan ve oyunun yazımına katkı sağlayan Roberta Sklar, dönemin önemli oyuncularındandır ve feminist düşüncelerinin vücut bulduğu, ataerkil temsili kırmayı amaçlayan oyunculuk tekniğiyle ilgili dersler dahi vermiştir. Oyunda, ataerkil düzenin aile içi ilişkilere sızma biçimlerinin gösterilip sorgulandığı, tarihin ataerkil düzen tarafından yazıldığı ve bu tarihin kadının gerçekliğiyle örtüşmediğinin gözler önüne serilmesi amaçlanır.

İlk oyun *Kız Kardeşler*'de anne ile kız arasında temel olan ama şiddetle reddedilen ilişki anlatılır, oyun, anne kız anlaşmazlıklarını ve anne kız arasında daha iyi bir sevgi ilişkisi olması umudunu içerir. İkinci oyun *Kardeş Kardeşe* mizahi bir üslupla kız kardeşler arasındaki güçlükler, dengesizlikleri, ihanet imgelerini anlatır. Üçüncü oyun *Elektra* Konuşuyor, Atreus mitinin ataerkil masaldan feminist eleştiriye gidecek şekilde beş kez anlatılmasını konu alır. Oyunda Clytemnestra, İphigenia, Cassandra ve Electra sessizliğini bozup konuşurken kadına yönelik şiddetin tarihini yeniden yazarlar. (Brunner, 2006:40-42)

Üçlemenin son oyunu olan *Elektra Konuşuyor*'da Elektra kendi deneyimlerini anlatırken bir haber spikeri gibi konuşur. Bu durum Brecht'in olaylara neden olan tarihsel bağlama vurgu yapma olarak tanımlanabilen 'tarihselleştirme' ilkesine doğrudan uyar. Brecht'in oyuncunun eylemlerini ve sözlerini tarihselleştirmek için üçüncü şahsın ağzından konuşması önerisi zekice uygulanır. Elektra diğerleri adına konuşamaz kekeler ama kendini ifade ederken üçüncü şahsı kullanır Çünkü ataerkil kültürün metinlerinde Elektra'nın deneyimine yer yoktur, kendinden bir yabancı gibi söz eden kadın adeta kendine yabancılaşmıştır. Dolayısıyla oyun kadınların hayatını şekillendiren tarihi koşulları ortaya koyarken dahi kadın karakterlerin yaklaşım ve tecrübelerini tarihsel manzaranın bir parçası olarak sunarak tarihi yeniden yazmaya girişir (Laughlin, 2006:289, 290).

Radikal Feminizm çizgisindeki önemli tiyatro toplulukları ve oyunları adına yapılan bu modellemenin ardından, *Kadınlara Mahsus Tiyatro*, *Kadın Birliği*, *New York Feminist Tiyatrosu* gibi daha çok sayıda topluluk ve değerli oyun



olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Bütün bu topluluklarda amaç öncelikle kadınlara ulaşmak, onlara farkındalık kazandırmaktır. Nitekim gösterimlerin çoğu yalnız kadınlar tarafından kadın seyircilere yönelik yapılmıştır. Rea'nın aşağıdaki değerlendirmesi, toplulukların büyük ölçüde amacına ulaştığını kanıtlamaktadır:

Roberta Sklar kadın tiyatro gruplarının kadın izleyicilerinin yaşamları üzerindeki etkisinin, çok daha nüfuz edici ve uzun vadeli olduğu kanısında. New York Feminist Tiyatro topluluğu seyircilerin şiddetli tepkilerini belgelemiştir. Sahne oynanırken gösterilen tepki çoğunlukla derin bir sessizlik, ama oyun sonrası tartışmalarda kadınlar sorunlarını dile getirip ağlıyor kendi yaşamlarının kronik problemleriyle yüzleşiyor. Hatta gösteri yaptıkları bazı kasabalardaki kadınlar gerçekten evlerini terk edip topluluğa katılmış. (Rea, 2006b:71,72)

Radikal feministler erkek egemen kültüre alternatif bir kadın kültürü yaratmak adına ataerkil söylem tarafından ötekileştirilen kadın deneyimi ve kadınsı özelliklere yoğunlaşmış, bu durum tiyatro faaliyetlerini etkileyen bir başka boyut olmuştur. Ataerkil düzen erkeği akıl, rasyonel düşünce, tanrısal güçle özdeşleştirip olumlarken kadını duygu, duygusallık, doğa ve ruhani olgularla özdeşleştirip olumsuzlama eğilimindedir. Radikal feministler bu yerleşik söylemi kırmak amacıyla kadının doğal, ruhani boyutunu yüceltme yoluna gider. Buna göre anaerkil düzen ve kültürle birlikte ona ait ritüeller de yok olmuş, tarihten silinmiştir. Cadı imgesi de bu kültürün bir uzantısı olarak kadının doğa ile yakın ilişkisinin bir sembolü olarak alınıp yeniden inşa edilir. Kadını güçlü kılan bu ruhani boyutudur (Sayın, 2008:25). Gerek cadı imgesi, cadılığa ilişkin konular, gerek bu çizgideki ritüeller dönemin tiyatrosunda da sık sık yer alır. Bu nedenle bu imgenin oluşumu ve değişen anlamından kısaca da olsa söz etmek gerekir.

Cadı, ataerkil düzen tarafından kadını olumsuzlamak adına oluşturulmuş bir imgedir. Başkalarına zarar verip kötülük yapan, tam da bu nedenle şeytanla cinsel ilişkiye girdiğine inanılan kadınların cadı olduğu söylenir. Batının ataerkil dünya görüşünün doğaüstü güçlerle masum insanlara kötülük yapan çoğunlukla kadın kişi diye tanımladığı cadı, erkek egemen ideolojinin sapık fantezilerinin bir ürü-

nüdür. Bu görüş pek çok Avrupa ülkesinde 'cadı avı' diye bilinen kadın katliamlarının başlamasına neden olur (Sayın, 2008:19). Cadı avları ataerkil ideolojideki kadın düşmanlığının ulaştığı en son noktadır. Kadın düşmanlığı ve kadın katliamları bu yolla sağlam bir şekilde gerekçelendirilir. Rönesans'ın başlamasıyla din ve ataerkinin zayıflaması kilisenin güç kaybını telafi etmek için korku ve dehşet salmasına neden olur. Bunun için dinin gerektirdiği şekilde yaşamayan cadı iyi bir günah keçisidir (Sayın, 2008:20). Bu yolla hem kilise güç kazanacak hem de ataerki tahtına yeniden kurulacaktır.

Dikkat çeken bir başka nokta cadı diye yaftalanan kadınların ataerkil ideolojiyle uzlaşmayan özellikler taşımalarıdır. Cadı addedilen kişiler genelde yaşlı, dul, fakir kadınlar, hiç evlenmemiş, erkeğin gücünden yararlanmayan yalnız kadınlardır. Onların cadı olarak toplum dışına itilmelerinin temel nedeni ataerkil düzenin yaptırımlarına göre değil onun denetimi dışında yaşamayı seçmiş olmalarıdır (Sayın, 2008:21). Dolayısıyla ataerkil ideoloji bu tür kadınları ötekileştirerek kendiyi uzlaşacak kadın imgesini meşrulaştırır. Tam da erkek egemen sistemle uzlaşmayan, marjinal kimlikleri nedeniyle 'cadı'lar radikal feminizm için model oluşturur. Yüzyıllar boyu erkek egemen söylemin değersiz gördüğü bu kadınlar, yine aynı nedenle feminist hareketle beraber çok değerli hale gelirler. Bu nedenle feminist tiyatrodaki cadılar ve ritüellerle ilişki kurulup birçok tiyatro topluluğu oluşturulur, bu konuda pek çok gösterim gerçekleştirilir, oyunlar kaleme alınır.

1971'de Los Angeles'ta *Cadılar Meclisi* adlı topluluk kadın ve doğa ilişkisini toplumsal konulardaki ritüellerle birleştirerek bu adı almışlardır.... Hallie Igleheart ve Barbry My Own adet ve doğumu, yaz gündönümüyle birleştirip adet döngüsünü ilahi güçlerle kutlayan gösteriler yapmıştır.... *Oyuncular Derneği Tiyatrosu* şiddete bulaşmadan kanın sihrini kutlayan bir oyun sahneler.... *Afacan Mim Kumpanyası* mizahi bir dille rahim tampon ilişkisini anlatır.... Birçok kadın San Francisco'da kadınların tecavüzüne ve bir önceki yıl bir kadın katline mekan olan bir dağa çıkıp ritüel düzenler.... Malpade'in *Barışı Kurmak: Bir Hayal* adlı 1979 tarihli oyunu kadın biyolojisi ve cinselliğinde gizli olan toplumsal sorunları çözebilecek güçleri gösterir.... Mary Beth Edelson

1977'de *Teklifler* adlı bir oyun yazmış, cadı olarak yakılan kadınların anılmasını sağlamıştır. (Case, 2010:112-117)

Kuşkusuz bu konuyu işleyen oyunlar içinde İngiliz yazar Caryl Churchill'in 1977'de yazdığı *Sirke Tom* ayrı bir yere sahiptir. Oyunda ataerkiyle uzlaşmayan kadınların cadı adı altında ötekileştirildiği, bu yolla diğer kadınlar üzerinde denetim kurulduğu görünür kılınıp eleştirilmektedir. Bu anlamda *Sirke Tom*, cadı kavramıyla ilgili feminist saptamaların detaylı bir somutlamasıdır.

17. yüzyıl İngiltere'sinde geçen *Sirke Tom*'da ataerki sisteme farklı şekillerde meydan okuyarak tehdit oluşturan, yaşları on altı ile elli arasında değişen beş kadının toplum tarafından önce 'cadılaştırılması' sonunda bu yüzden cezalandırılması anlatılır. Kadınların cadı olarak görülmesine neden olan özellikleri ise erkeksiz bir hayat seçmeleri, cinselliklerinin bilincinde olmaları, bazı otlarla şifalı ilaçlar yapmaları ve istenmeyen gebelikle kendinden yardım isteyen diğer kadınların çocuk düşürmesine yardımcı olmalarıdır. (Sayın, 2008:25)

Oyuna adını veren *Sirke Tom*, yaşlı ve fakir bir kadın olan Joan'ın, içinde şeytanı barındırdığı düşünülen kedisidir. Kadınları ötekileştirmek için küçük bir kedi bile önemli bir gösterge olur. Burada dikkate değer bir başka nokta, Joan'ın kızı Alice'in, cinselliğini özgürce, istediği erkekle yaşarken, cinsel sorunları olan, komşularının eşi Jack'i reddetmesi üzerine Jack ve ailesi tarafından cadı olarak gösterilmesidir. Dolayısıyla Alice, bir kadın olarak cinsel nesne konumunu reddettiği için cezalandırılır. Yukarıda işaret edilen, cadılığın eril düzende erkeğin sapık fantezilerinin ürünü olduğu tespiti karşılığını bulur ve oyunun iletisi bu bağlamda şekillenir. Oyunda, cadılığın hem ataerki ideoloji tarafından baskılanan erkek cinselliğinin ürünü olduğu hem de onun baskı mekanizmasının bir parçası olarak farklı olanı sistemden atmak ve sistem içindekileri de içerde tutarken onlara gözdağı vermek için sistematik olarak inşa edildiği anlatılır (Sayın, 2008:36-37).

Bu başlık altında sözü edilmesi gereken son hareket lezbiyen tiyatro gruplarının faaliyetleridir. Lezbiyenler tıpkı cadılar gibi ataerki kültür tarafından dışlanır, çünkü onlar bir kadınla beraber olmayı seçerken eril arzuların cinsel

nesnesi olmayı reddetmektedir. Bu nedenle radikal feminizmde 'lezbiyenlik', tıpkı 'cadılık' gibi anlam değişimine uğrattırılıp dişil gücün sembolü olan kutsal bir tercih olarak sunulmuştur. Öyle ki lezbiyenlik ataerki kültür ve zorunlu heteroseksüellik karşısında bir direnç unsuru olarak görülür. Böylece feminist tiyatrodaki lezbiyen deneyimini konu alan oyunlar yazılır ve lezbiyenleri kapsayan topluluklar kurulur. Bu tiyatro faaliyetleri şöyledir:

1973'te Minneapolis'te kurulan *Lavanta Kileri Tiyatrosu*, 1976'da New York'da kurulan *Medusa'nın İntikamı*, 1974'te Georgia Atlanta'da *Kızıl Lezbiyen Tiyatrosu* bu tür lezbiyen tiyatro gruplarının başında gelir. Bu gruplar kısa ömürlü olmuştur. Terry Baum ve Carolyn Myers tarafından yazılan *İki Lezbiyen* revü formunda kadınım-sı tonda bir oyundur. Sarah Dreher tarafından yazılan *8x10 Pırılmalı* bir lezbiyenin ailesiyle olan sorunlarını anlatır. Jane Chambers'in 1982 yılında yazdığı *Geçen Yaz Mavi Balık Koyunda* adlı oyununda lezbiyenlerin yoğun olduğu bir tatil köyüne giden heteroseksüelin yaşadıkları ve lezbiyen olma süreci anlatılır. Lezbiyenlik norm heteroseksüellik norm dışı olarak sunulur. Aynı yazarın 1983'de yazdığı *Kusursuz Görünüş*'te canlı yayına katılan lezbiyen, programda cinsel tercihini açıklar ve anlatır. Sunucu sinirlenip paniğe kapılırken konuk kendisinin de lezbiyen olduğunu ama bunu sakladığını açıklayarak oyunu doruğa taşır. Bu yolla lezbiyen imgesi kıyıdan merkeze taşınırken temsiliyeti merkezileşir, tarihin görmezden geldiği lezbiyen deneyim odağa oturur. (Case, 2010:119-120)

### Sonuç

Görülüyor ki radikal feministler çok geniş bir alanda kadınlara yönelik önemli fikirler dile getirmiş ve bu fikirler tiyatrodaki da doğrudan karşılığını bulmuştur. Bu doğrultuda birçok topluluk kurulmuş, oyunlar yazılmış ve sahnelenmiştir. Ancak radikal feminizm ve radikal feminist tiyatro başlığı altındaki faaliyetler tek başına değerlendirilemez. Bunlar kadın kimliğine yönelik uzun bir süreçte oluşmuş 'radikal' düşünceler ve yapılan düşünsel-teatral faaliyetlerin bir sonucudur. Denilebilir ki gizli kalmış kadın kahramanlar bu hareketin temelini yüzyıllar önce atmıştır. Radikal feminizm ile birlikte gelinen bu noktada çağdaş feminizm ve

çağdaş feminist tiyatro, kadın hareketi konusunda kapsayıcı bir kimliğe sahip olmuştur. Bu kapsayıcı tavır günümüze yaklaştıkça yerini ayrışma ve çeşitlenmelere bırakacaktır. Son kertede koşullar zincirleme olarak süreci etkilemekte, farklı sonuçları doğurmaktadır. Tarihi, düşünsel gelişmeler ile tiyatro arasındaki bu zincirleme etki ve sıkı neden-sonuç ilişkisi feminist tiyatronun oluşumu üzerinden bu yazıda kendini açıkça göstermektedir.

### KAYNAKÇA

- Akın, Banu Ayten (2011). "Feminist Bir Okumayla Küçük Tilkiler'in ve Amerika'nın Kadınları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (2): 211-218.
- Brockett, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev: Beliz Güçbilmez, Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Sibel Dinçel, Ankara: Dost Yayınları.
- Brunner, Cornelia (2006). "Roberto Sklar: Kadınların Tiyatrosunun Yaratımına Doğru", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 39-64.
- Case, Sue Ellen (2010). *Feminizm ve Tiyatro*, çev. Ayşan Sönmez, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Diamond, Elin (2006). "Brechtien Kuram/Feminist Kuram: Jestik Bir Feminist Eleştiriye Doğru", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 347-362.
- Donovan, Josephine (2009), *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laughlin, Karen (2006), "Brechtien Kuram ve Amerikan Feminist Tiyatrosu", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 281-298.
- Mimesis 12 (2006). "Giriş", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): xiii-xix.
- Nutku, Özdemir (2002). *Oyunculuk Tarihi*, 1. Cilt, Ankara: Dost Yayınları.
- Rea, Charlotte (2006a). "Kadın Tiyatro Grupları", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 21-37.
- \_\_\_\_\_ (2006b). "Kadınlardan Kadınlara Seyirciler, İçerikler, Biçimler", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12):65-77.
- Sayın, Gülşen (2008). "Caryl Churcill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadi' İmgesine Feminist Yaklaşım", *Beykent Üniversitesi, Dil ve Edebiyat Dergisi*,(5):17-38.
- Yamaner, Güzin (2005). "Susan Glaspell'in Önemli Şeyler'inin Önemi", *Ankara Üniversitesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (19):1-20.
- Wandor, Michelene (2006). "Özel Olan Politikdir Feminizm ve Tiyatro", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 135-145.
- Wikipedia: "Femme Fatale"  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme\\_fatale](http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale)  
 (14 Temmuz 2012).