

KADININ “ÖTEKİ”LİK HALLERİ

Handan Salta*

Bu çalışma Caryl Churchill’in yazdığı *Cloud Nine* (Zevkten Dört Köşe) ve *Vinegar Tom* (Sirke Tom) adlı oyunlardaki kadın imgesi üzerine tarihten gelen önyargıların feminist bir bakışla nasıl eleştirildiğini araştırmayı, dizge tarafından nasıl bir kadın imgesinin tasarlandığını ve bu hayali kadın imgesine feminist karşı çıkışı göstermeyi amaçlamaktadır.

Her iki oyun da kadınların geçmişte -farklı zaman dilimleri ve farklı toplumsal yapılarda, feodal yapının içinden çıkamadığı krizin faturasını üzerlerine cadılık yaftası yapıştırılarak kadınların ödemesi, sömürgeci bir düzen içinde kadının sınıfsal olarak sömüren sınıftan olsa bile sömürülenlerinkine özgü bir ezilme ile karşı karşıya kalması-maruz kaldıkları baskıları, engellemeleri ortaya koyarken kadının kendisini gerçekleştirememesinin, özne olmaktan alıkonuluşunun nedenlerini toplumsal ve ekonomik etkenleri de göz önünde bulundurarak açıklamak amacını taşımaktadır.

Cloud Nine, İngiliz toplumuna özgü olgulara paralel olarak kadın sorunlarına çarpıcı bir bakış açısı getirir. Churchill bu oyunu Joint Stock tiyatro topluluğuyla çalıştığı sırada bu grup için yazmıştır. 1974 yılında yönetmen Max-Stafford Clark ve William Gaskill, oyun yazarı David Hare tarafından kurulan Joint Stock tiyatro topluluğu tıpkı Amerika’da kurulan Open Theatre gibi kolektif çalışmayı ve provayı öngören, doktrinler önermeksizin politik olmayı amaçlayan bir oluşumdur. Yazarlar ve yönetmenler kadar oyuncular ve tasarımcılar da hem metinler hem de kendileri hakkında düşünüp konuşuyorlardı.¹ Oyunun yazılış sürecine ilişkin bilgileri yazardan öğreniriz.² Oyuncular, yönetmen ve yazarla sürdürülen üç haftalık atölye çalışmasından sonra yazar oyunu on iki haftada bitirmiş, izleyen altı hafta içinde de provalar devam etmiştir. Cinsel politika üzerine yapılan atölye çalışmaları orada bulunan herkesin aşk, evlilik üzerine ne denli modası geçmiş düşüncelerle büyütüldüğünü ortaya çıkarmış, yazarı sömürge düzenindeki baskıyla cinsel baskı arasında bir paralellik kurmaya yönlendirmiştir.

Oyunun iki perdesi arasında yüz yıllık bir zaman dilimi vardır ve sömürgeciliğin en şaşalı döneminden yirminci yüzyılın son çeyreğine geçiş yapan oyun kişileri, değerlerdeki

* Okutman Dr.; İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi

¹ Feminist Theatre, **Helene Keyssar**, Hong Kong, Macmillan Publishers, 1984, s.86

² Caryl Churchill, **Cloud Nine, Plays 1**, London, Methuen Publishing, 1985. s. 245-247

değişimi çarpıcı bir şekilde temsil eder ve gösterirler. Ancak iki perde arasındaki bu yüz yıllık farka karşın oyun kişileri yalnızca yirmi beş yıl yaşlanmışlardır.

Feminist Tiyatro'nun dil, beden ve uzam üzerinde oynaması kadın kimliğini nesne konumundan özne konumuna getirmek istemesi, kadının temsilinin ters yüz edilmesi gibi izlek ve yöntemlerin hemen hepsi bu oyunda kullanılmış, ayrıca anti-empyralist bir bakış sayesinde 'öteki' konumundaki kadının yanı sıra Afrikalı, eşcinsel, üçüncü dünyalı gibi diğer 'öteki' kimlikler de incelenmiştir. Feminist tiyatronun temel işlevlerinden biri de otorite ve cinselliğin bir çatışma konusu olmaktan çıkarılmasının mücadelesi verilmesidir.³ *Cloud Nine* tam da bu noktada sorgulamasını yapar, başkalarını sorgulamaktan kendini tanımaya giden yol üzerine farklı kavşaklar koyan feminist tiyatronun, bireylerin ve süreç içinde toplumun dönüştürülmesi gerektiği tezine koşut olarak yeni ilişki biçimleri önerir.

Kraliyet adına Afrika'nın uzak bir ülkesinde, İngiliz olmaktan ve orada bulunmaktan son derece gurur duyan bir baba, iki çocuk ve bir anneden oluşan aile ve Afrikalı köle Joshua aynı evde yaşarlar. Yerel halkın çıkardığı isyanlar sırasında yanında kocası olmadığı için yalnız kalmaktan korktuğu bahanesiyle bu ailenin evinde kalan ve bu arada baba Clive'la misafir-ev sahibi ilişkisini hayli 'samimi' bir dozda sürdüren Bayan Saunders, tek başına nehrin yukarı kısmında yaşayan bir başka "kahraman İngiliz" Harry, çocuklara bakmak için İngiltere'den getirtilen, ancak çocukların annesi Betty'ye aşık olan Ellen, kızı Betty'yi ziyarete gelen son derece tutucu ve ataerkil bir bakış açısını karikatürize edilmiş bir biçimde benimsemiş Maud oyunun ilk perdedeki diğer oyun kişileridirler.

Churchill, bedene ilişkin varsayımlarımızı ve önyargılarımızı ters yüz etmek ister ve erkek dünyasının değerlerini benimsediği ve onlara boyun eğdiği gerekçesiyle Betty'yi bir erkek oyuncunun oynaması gerektiğini belirtir. Betty'nin oyunun açılış bölümünde söyledikleri bir erkekten duymayı beklemediğimiz sözlerdir.

"I live for Clive . The whole aim of my life

Is to be what he looks for in a wife.

I am a man's creation as you see,

*And what men want is what I want to be."*⁴

(Clive için yaşıyorum, hayatımın tüm amacı da

O, bir eşte ne arıyorsa onu olmak,

³ Keyssar, a.g.e., s 183-184

⁴ Churchill, a.g.e. s.251

*İşte ben bir erkeğin var ettiği şeyim,
Ve erkek ne isterse ben de onu olurum.)*

Bu sözleri söyleyenin erkek bedeninde bir kadın olarak çizilmesindeki amaç, izleyiciyi cinsiyet, toplumsal cinsel roller konusunda tekrar düşündürmektir. Betty, ikinci perdede kadın bedeninde temsil edildiğinde ise cinselliğinin farkına varmış, bir tipten çok öteye gitmiş, birey olmayı başarmış bir kadın olarak karşımıza çıkar. Kendisini hiç sayan kocasını terk edecek kadar cesur, cinselliğin yalnızca erkekler için bir şey olmadığını anlayacak kadar deneyimli ve isteklerini ifade edecek kadar özgüven kazanmış haldedir. Yine de geçmişinin izlerini, kadim kültürün söylemini silmek çok kolay olmamaktadır. Yalnız başına yaşamaya başladığından bu yana sorumlulukları azalmış ancak bu durum ise kendisini yalnız ve işe yaramaz hissetmesine yol açmıştır. Kızı kendisine destek olmak isteyerek kadın arkadaşları olup olmadığını sorduğunda ise kadınlardan sıkıldığını söyler:

“They don’t have such interesting converstions as men. There has never been a woman composer of genius. They don’t have a sense of humour. They spoil things for themselves with their emotions. I can’t say I do like women very much, no.”⁵ (Erkekler kadar ilginç konularda konuşmazlar. Hiçbir zaman dahi bir kadın besteci olmadı. Kadınlar duyguları yüzünden her şey kendilerin zehir ederler. Kadınları sevdiğimi söyleyemem, hayır.)

Beden konusundaki okumalarda ailenin oğlu Edward’ın, oyunun ikinci perdesinde olacıklara gönderme yapacak şekilde ve babasının “erkek gibi” yetiştirmek isteğinin tersine, bir kadın tarafından oynandığı görülür. Toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çekmek üzere bazı kadın oyun kişilerinin erkek oyuncular, erkek oyun kişilerinin de kadın oyuncular tarafından oynanması öngörülmüştür. Shakespeare döneminde toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yaptığı araştırmada Lisa Jardine şunları söyler: “*Sexuality, misdirected towards the boy masquerading in female dres, is ‘stirred’ by wttire and gesture; male prostitution and perverted sexual activity is the inevitable accompaniment of female impersonation*”⁶ (Kadın giysisi içinde erkek bedeninde yanlış yönlendirilen cinsellik kılık kıyafet ve hareketlerle kışkırtılır; erkek fahişeliği ve sapkınlaşmış cinsel etkinlik de kadınların nesneleştirilmesinin/

⁵ Churchill, a.g.e., s. 301-302

kişisizleştirilmesine kaçınılmaz olarak eşlik etmek durumunda kalır.)) O dönemin izleyicisinin sahnede kılık değiştiren bir oyuncunun olduğunu, erkek bedeninde bir kadının canlandırıldığını bilerek oyunu izlemesi ise algısını iyice karmaşıklaştırmakta, kadın imgesi diyebileceğimiz bir imgeyi ortadan kaldırmakta, yerine arzu nesnesi ve erotik bir çağrışım bütünü koymaktadır. Bu oyunda ise bedenin temsil ettiği imgenin orada olmaması, imgenin niteliklerini sorgulamayı gerekli kılacağı için, eleştirel bir nitelik taşır. Üzerimize yapıştırılan mesleki, dinsel, sınıfsal ya da cinsel tüm etiketleri sorgulamak üzere kullanılacak bir yöntem olan “kılık değiştirme” burada toplumsal cinsiyet ve sınıfsal belirlenmişliklerin (Joshua’nın durumunda) sorgulanması, değerleri yaratıp üretenlerle benimsemesi ve içselleştirmesi istenenler arasındaki çelişkiye dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır. Karşı cinsten birinin bedeninde temsil edilmeyi Edward’ın durumunda karşı çıkış olarak algılayabiliriz. Ancak Betty ve Joshua’nın durumunda ideolojik belirlenmelerin simgelenişine eleştirel bir bakışı buluruz. Beyaz insanların değerlerine sahip çıkarak kendisini ve ailesini yadsıyan Joshua’nın da beyaz bir oyuncu tarafından oynanması tıpkı Betty’nin Clive ve diğer erkeklerin değerlerini benimsemesi gibi dizgenin ‘öteki’ bireyler üzerindeki baskısının sahne üzerinde çarpıtılarak gösterilmesi işlevini taşır.

Bir yandan kalıplaşmış dizgelerin en uç noktasında yaşanan ilişkiler, diğer yandan da bunlara taban tabana zıt olaylar ataerkil dizgenin de, sömürge düzeninin de ikiyüzlü yanlarının ortaya çıkarılmasına, hatta her iki dizgenin de fars düzeyinde alaya alınmasına olanak tanır. Oğlunun tam bir erkek gibi yetişmesini isteyen Clive, Edward’ı her gördüğünde elindeki oyuncak bebeği kız kardeşi Victoria’ya vermesini isterken misafirleri Harry, Edward’a cinsel tacizde bulunur; dahası, Harry erkeklere ilgi duyduğunu ruhunu bu günden temizlemek üzere Clive’a itiraf ettiğinde çocukların bakıcısı ve aynı zamanda Betty’ye aşık olan Ellen’la evlenmeye zorlanır. İlk perdedeki bu tabloda Betty’nin annesi Maud ve Bayan Saunders dışında kimse görüldüğü gibi değildir. Karısından tam bir sadakat bekleyen, hatta Joshua aracılığıyla karısını kontrol ettiren Clive, evliliğine ve eşine sadakatini Bayan Saunders ile bozmuştur. Betty ise Harry’nin eşcinsel eğilimlerinden habersiz, onunla kaçmaya hazırdır.

Dilin kullanımı da bu eğretilenen dünyaya paralellikler taşır. Betty ve Joshua’nın kişiliklerini, toplumsal kimliklerini ya da cinsiyetlerini hiçe sayarak ‘efendi’lerine ‘tam itaat’ ettiklerini gösteren diyaloglarda, klişeler ve egemen söylemin dikte ettirdiği cümlelerin

⁶ Michelene Wandor, *Carry on Understudies; Theatre and Sexual & Textual Politics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, s. 21

kullanılması bu diyalogların anlamsızlaşmasına, iletisini yitirmesine neden olur. Oyunda yaşadığı hayatın değerlerini en çok içselleştiren Maud'un söyledikleri ise izleyiciye bugünden (ve Churchill'in oyunu yazdığı günün İngiltere'sinden) baktığımızda inanılmaz derecede baskıcı gelecektir ve inandırıcılığını yitirecektir. Churchill'in beden ve dili "tersten okuyarak" yapmaya çalıştığı şeyin, ataerkil dizgenin ve sömürgecilik mantığının aslında ne denli beklenmedik bir sabırla karşılandığı, normal bir şey haline getirilerek kabul ettirildiğini göstermek olduğu düşünülmektedir. Sosyalist feminist söylemde rastladığımız bu düşünce biçimi, dizgenin kendisini normalleştirerek meşrulaştırdığı saptamasını anımsatır.

Burada bir parantez açarak feminist tiyatronun tarihi yeniden okuma çabasının bir örneği olarak görebileceğimiz bir duruma dikkat çekmek gerekir.⁷ Anaerkil düzende iktidar babadan kıza ve kızın eşi olan damada geçerken ataerkil düzende kız evlat sistem dışı bırakılır ve oğul önem kazanır. Evlilik de kadını nesneleştiren bir kurum haline gelmiş olur. Oyunun birinci perdesi tam da bu durumun karşılığı görünümündedir. Oysa ikinci perdede kadınlar boşanarak ya da kabul edilmiş kuralların dışında yaşayarak kendilerini evlilik kurumunun olumsuz etkileri ve sonuçlarından uzak tutmuş, özne konumunda kalmayı seçmiş; böylelikle tarihe meydan okuma çabası içinde çizilmişlerdir.

Bedene ilişkin karşı okumalara örnek gösterebileceğimiz yukarıdaki uygulamaları aynı zamanda temsil izleğinde de değerlendirebiliriz. Birinci perde, her ne kadar groteskleştirilse de, Clive'in baskın olduğu ve sözünün geçtiği bir dünyada yaşanan olayları içerir. Diğer oyun kişileri Clive'in bakış açısına göre konumlandırılmışlardır. Oysa ikinci perdede temsil etme veya edilme ikincil derecede sayılan oyun kişileri lehine gelişir. İkinci perdede İngiltere'ye gelen ailenin çocukları büyümüş, birinci perdede bir oyuncak bebek tarafından temsil edilen Victoria anne, Edward eşcinsel olmuş, Betty de Clive'ı terk etmeye karar vermiştir. Clive'in baskısından ve yaşama bakış açısından kendilerini kurtaran oyun kişileri birey olmaya başlamışlardır. Temsil edilen ve sahneden izleyiciye taşınan değerler de artık onların değerleridir. Tümüyle parkta geçen ikinci perde, birinci perdedeki değerlerin ters yüz edilmesini gösterir. Evliliği yolunda gitmeyen Victoria, oğlunu getirdiği ve aynı zamanda Edward'ın da bahçıvan olarak çalıştığı parkta tanıştığı Lin adında bir kadınla yaşamaya başlar. Edward ise sevgilisi Gerry'ye yemekler pişirip evde onu beklerken bir zamanlar annesinin bulunduğu konumda çizilmiştir. Betty kocasından ayrıldıktan sonra

⁷ Linda Kintz, **The Subject's Tragedy; Political Poetics, Feminist Theory and Drama**, Michigan, University of Michigan Press, 1992, s.29-62 (Tragedy as Marriage Strategy)

çalışmaya başlar ve işe yaradığını, para kazanabileceğini öğrenir; kendine güvenmeye başlar. Önceleri düşüncesini bile reddettiği oğlunun eşcinsel olması durumunu da artık kabullenmiştir; asıl önemli olanın mutlu olmak olduğunu dile getirir, hatta Edward'ın bir arkadaşını evine yemeğe çağırır. Clive'ın ikinci perdede hiç sahneye çıkmaması temsil ettiği değerlerin yazarın gözünde geçersiz sayıldığı, çağdışı görüldüğü biçiminde algılanabileceği gibi, oyun kişileri üzerinden izleyicide böyle bir düşünce yaratmak istenmiş olabileceği de düşünülebilir.

Rollerin tersine çevrilmesi, uzun yıllardır empoze edilmiş bakış açılarının ve eğitim biçiminin sahne üzerinde ve izleyicinin gözü önünde yerle bir edilmesi yalnızca kadına yönelik bakışı değil, yaşamın her alanındaki -din, devlet yapısı, eğitim sistemi, toplumsal cinsiyet rolleri- varsayımları ve yaygın inanışları sorgular niteliktedir. Bir yandan eskiye ait inanışların yıkılmasını gösterirken diğer yandan kadının bu yeni oluşan dünyada kendine yer edinmesinin altının çizilmesi oyunun en önemli özelliğidir. Sömürgeciliğin yıkılması Lin'in kardeşinin Belfast'ta öldürülmesiyle, çocuklara karşı değişen bakış açısı Victoria'nın sahnede gerçek bir insan bedeninde, üstelik belirlenmiş cinsel rollere karşı bir tavır içinde çizilmesiyle, evliliğin bildik değerlerden uzaklaşması Victoria'nın kocası Martin'in hafta sonları kendi oğluyla birlikte Lin'in kızına da bakmasıyla simgelenir.

Uzam da oyunun iletisiyle paralellik taşır. Birinci perdede kadınlar ve çocuklar geleneksel olarak kurgulandıkları yerde, evde konumlandırılmışlardır. Ancak kadınların ve çocukların sınırlanmışlığı yalnızca kamusal alandan uzakta, evde tutulmalarıyla belirlenmez. Yaşamlarının büyük kısmının geçtiği coğrafyadan da uzak bir yerde, başkalarının kurgusu içinde yer almaları kendi hayatlarına müdahale edememelerinin simgesi gibidir. (Sömürgecilik ve savaş, kurulmaya çalışılan kadın epistemolojisinde dışlanmıştır. Ataerkil ve kapitalist dünya görüşünün 'öteki' diye tanımladığı grubun büyük çoğunluğunu oluşturan kadınlar 'öteki' konumundaki diğer bireylerle yazgı birliği yapmış gibidirler.) İkinci perdeye hakim olan özgürlük atmosferi uzama da yansımasıdır. İkinci perdenin uzamı olan parkın, evle karşılaştırıldığında daha özgür çağrışımları ve daha geniş fiziksel sınırları vardır. Ayrıca kişisel sorunların parkta başkalarının gözü önünde konuşulması özel hayat olgusuna karşı çıkarken kişisel olanın aynı zamanda kamusal, dolayısıyla da politik olduğu tezine gönderme yapar.

Birçok temayı içeren oyun, yine de ağırlıklı olarak kadının birey olarak kendini ifade edebilmesi, yaşamda tek başına var olması için gerekli gücü yine kendisinde bulması gerektiğini anımsatan iletisi, zaman ve mekan üzerinde çizgisel bir bakışı reddetmesi,

simgesel anlatımı, toplumsal cinsiyet belirlemelerine karşı çıkışıyla kendi izleyicisini arayan bir tiyatronun iyi örneklerinden sayılmaktadır.

İki farklı zaman diliminde kadının konumunu sorgulayan *Cloud Nine*'la karşılaştırıldığında *Vinegar Tom* daha önceki bir zaman diliminde, on yedinci yüzyılda, geçer. Avrupa tarihinde kara bir leke olarak anılan cadı avı feminist araştırmalarda olduğu kadar tiyatro metinlerinde de ele alınmış, nedenleri ve sonuçları üzerine yapıtlar üretilmiştir. Örneğin Mary Beth Edelson'ın *Proposals For: Memorials To 9000 Women Burned As Witches in Christian Era* (Teklifler: Hristiyan Dönemde Cadı Oldukları İçin Yakılan 9000 Kadının Anısına) adlı oyunu cadı avını feminist olarak tekrar okuyor ve ataerkil sistemin bitkilerden ilaçlar yapıp şifa dağıtan ve ekonomik özgürlüğünü de elde etmiş, ayakları üzerinde durabilen kadınları katletmesi olarak değerlendiriyordu. Cadıların konu edildiği ve kadınların doğaüstü güçlerini kutsayan söz konusu oyunlar ritüelleri anımsatan -dolayısıyla da katılımcı- yapılarıyla izleyenleri de güçlü kılmakta ve böylece olumsuz bir imgeden olumlu bir sonuca varmaktaydı. *Vinegar Tom*'da da cadı avının ekonomik ve toplumsal izleri sürülmüş, toplumsal cinsiyetin oynadığı rolün altı çizilmiştir. Oyun kişileri ve olaylar geçmişte yer alırken şarkıların bugüne ait olması feminist tiyatronun tarihi yeniden yazma, ya da kadın gözüyle yeniden okuma çabasıyla koşutluk içerir.

Tarım ekonomisine dayalı bir köyde geçen oyun, çiftçilerin baş edemedikleri sorunların -hayvanların hastalanması, fırtınadan ağaçların devrilmesi, kaymağın bir türlü tereyağına dönüşmemesi, cinsel yetersizlik- kaynağı olarak cadıları görmesini ve cadılıkla suçlanan kadınların toplumun belirlediği standartlar dışında tanımlanmış olmasını ve tek başına ayakta kalmanın zorluklarını anımsatarak tarihi yeniden yazma çabası içindedir.

İşleri yolunda gitmeyen çiftçiler, suçlanan kadınlar ve şikayet mercii gibi üç ana grupta toplayabileceğimiz oyun kişileri temel aksiyonu ortaya çıkarırlar. Suçlayanların eylemleri suçlanarlarda kızgınlık, öfke ve lanet okumaya dönüştüğünde ise bu tepki cadılığın kanıtı olarak algılanır. Jack ve Margery çifti topraklarını genişleterek daha zengin olma hesapları yaparken kendilerinden ufak tefek şeyler isteyen – ve daha sonra cadılıkla suçlanacak olan- komşuları Noah'yı sürekli tersleyerek savunur gördükleri Hristiyanlık ahlakına da ters düşerler. Bu konu iki açıdan önem taşır; birincisi oyunun işleyişi düşünüldüğünde Noah'nın komşularına kızıp lanet okuması daha sonra cadılıkla suçlanıp asılmasına neden olacağı için önemlidir. Bu durum memnuniyetsizliğini dile getirmenin baskılandığını göstermesi açısından ve Noah'nın tepkisini sert bir biçimde gösterecek kadar

güçlü bir figür olmasını belirtmesi nedeniyle önemlidir.

Feminizmin söyleminde yer alan dinler ve ataerkil sistemin suç ortaklığının kadınların baskı altında tutulmasına yol açtığına ilişkin savı burada bir kez daha dile getirilir. İkinci önemli nokta da bu oyun özelinde dinsel baskının yeridir. Oyunda da adı geçen ve iki Katolik papaz tarafından yazılan *Malleus Maleficarum* (Cadıların Kafasına İndirilen Balyoz) adlı yapıt kadınlara karşı geleneksel önyargıları dinsel inanışla birleştirmiş, cadılara inanmak bir inanç meselesi haline getirildikten sonra da (inanmamanın dinsel bir sapkınlık olarak kabul edileceği tehdidiyle birlikte) cadılıkla suçlananlar yargılanmaya başlamıştır. Kötülük, şeytanilik ve kadının yan yana olmasını dinsel ve toplumsal açıdan kabul gören bir görüş haline getirdikten sonra cadı etiketiyle suçlayıp asmak ya da yakmak kolaylaşacaktır. Bu sırada insani tepkiler vererek öfkelenen, söylenen ya da küfür eden kadınların bu edimleri de cadılıklarına kanıt olarak gösterilecektir.

Dinsel inanışlar bireyin kendisini gerçekleştirememesi nedeni olarak da gösterilirler; Noah'nın kızı Alice'in "*any time I'm happy someone says it's a sin*"⁸ (ne zaman mutlu olsam birisi bunun günah olduğunu söylüyor) sözleri tam da sevgilisinin Londra'da insanların kurumsal din yerine bireysel inanışları olduğu ya da hiç inançları olmadığı bilgisini vermesinden sonra söylenir. Bugünden geçmişe bakılarak yazılan oyunun bu repliği bir yandan izleyiciyi rahatlatırken diğer yandan günümüzdeki fanatizmi anımsatarak uyarıcı bir unsur işlevi taşır.

Evlilik dışı bir çocuğu olan Alice köyün diğer kadınlarından farklı olarak cinselliğini özgürce yaşayan ve bu tavrıyla sadece köy ahalisi tarafından değil, birlikte olduğu erkekler tarafından da eleştirilen bir kadındır. Hem yerleşik ahlak anlayışının hem de kadının geleneksel olarak konumlandırıldığı yerin dışında bulunan Alice, toplum tarafından tehdit olarak görülmektedir. Kontrolün dışında kalan bir beden için de hoş görülemez olduğunu Foucault şöyle açıklar: "*Bedenin siyasal olarak kuşatılması karmaşık ve karşılıklı ilişkilere göre, onun ekonomik kullanımına bağlıdır; bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni büyük ölçüde, üretim gücü olmasından kaynaklanmaktadır, fakat buna karşılık bedenin iş gücü olarak oluşması ancak onun bir tabiyet ilişkisi içine alınması halinde mümkündür;(burada ihtiyaç aynı zamanda özenle düzenlenen, hesaplanan ve kullanılan siyasal bir araçtır); beden ancak hem üretken beden, hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı güç haline gelebilmektedir. Bu tabi kılma*

⁸ Churchill, a.g.e., s.136

durumu yalnızca ya şiddet, ya da ideoloji araçlarıyla elde edilebilmektedir.”⁹ Yukarıda anılan durum Alice’in sonunu hazırlayan yoldaki önemli adımlardan birisidir. O zamanın inançları ile bilgiler de bunu doğrular niteliktedir: “birçok örneğinde görüldüğü üzere kilise, kadını seksüalite ile özdeşleştirmiş ve sekten alınan her türlü tadı, o ancak şeytandan gelebilir gerekçesiyle horlayıp karalamıştır.”¹⁰ Söz edilen özgürlük ortamından hoşlanan Alice sevgilisinden kendisini de oradan alıp götürmesini istediğinde aldığı yanıt yerleşik değer yargılarını yansıtır;

“Alice: Will you take me with you , to London, to Scotland? Nothing happens here.

...

Man: A whore? Take a whore with me?

Alice: I’m not that

Man: What are you then? What name would you put to yourself? You’re not a wife or widow. You’re not a virgin. Tell me a name for you are.”¹¹

(Alice: Beni de götürür müsün Londra’ya ya da İskoçya’ya? Burada hiçbir şey olduğu yok.

...

Man: Bir orospuyu? Bir orospuyu mu götüreceğim yanımda?

Alice: Ben o dediğin şey değilim.

Man: Nesin öyleyse? Sen kendine ne ad verirdin? Kimsenin karısı değilsin, dul değilsin. Bakire değilsin. Sen söyle ne olduğunu.)

Kendisini şeytan olarak tanımlayan sevgili, Alice’in yanından bir daha dönmek üzere ayrıldığında onu iki şekilde zor durumda bırakmıştır. İlki yukarıda da değinildiği üzere aşağılayıp değersizleştirerek kendisini kötü hissetmesine yol açmış, ikincisi ve daha önemlisi ise Alice’de olmasa da arkadaşı Susan’da Alice’in şeytanın işbirlikçisi olduğu kanaatini uyandırmıştır. Yine o dönemin inanışlarına göre “...büyücüler şeytanla yatmaktan zevk alıyorlar, sonra da bu zevki erkeklere taşıyorlardı. Yani kadın ya da erkekteki zevk duyguları, büyücüler tarafından taşınmış birer yük sayılmıyordu. Üstelik büyücüler, erkekleri iktidarsız yapmakla ve penislerini tılsımlamakla da suçlanmaktaydılar. Velhasıl kadının seks

⁹ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1992, s. 31

¹⁰ Barbara Ehrenreich- Deidre English, **Cadılar Büyücüler ve Hemsireler**, İstanbul, Kavram Yayınları, 1992, s.21

¹¹ Churchill, a.g.e., s.137

dünyası ile ilgili nasıl bir sorun ortaya çıkarsa çıksın bunun bütün günahı büyücülerin omzuna yükleniyordu.: Gebeliği önleyici ilaç veren de onlardı, çocuk düşürmeye yardımcı olan da..”¹²

Alice’in Susan’a sevgilisi hakkında anlattıklarını Susan daha sonra işkenceyle alınan ifadesi sırasında Alice’e karşı kullanır; *“She met the devil, she told me, like a man in black she met him in the night and did uncleanness with him, and ever after she was not herself but wanted to be with the devil again.”¹³* (*Şeytanla buluştuğunu bana söyledi, siyahlar içinde bir adam gibiymiş, gece buluşup pis işler yaptılar ve o zamandan beri kendinde değil, hep şeytanla bir daha birlikte olmanın bir yolunu arıyor.*)

Churchill tarihle hesaplaşmasını *Malleus Maleficarum* adlı kitabın yazarlarını da, Sprenger ve Kramer, sahneye taşıyarak tamamlar. Yaşadıkları dönemde yazdıkları kitapla neredeyse tanrı buyruğuna eşdeğer bir güce sahip ve bir çok kadının ölüm sebebi olmuş bu iki din adamının kadınlar hakkında söyledikleri hem bugünün izleyicisine gülünç gelecektir hem de oyun içindeki şarkılarda tam tersi iletiler verilerek söyledikleri çürütülecektir. Şu ya da bu nedenle cadılıkla ilgili olduğu, bedensel ve zihinsel olarak zayıf olmalarının onları şeytanın ağına kolayca düşürdüğü, hafızalarının zayıflığı, içgüdülerinin peşinde ilerledikleri söylenen kadınların -oyunun bağlamı içinde düşünülecek olduğunda- tedavi edici yetenekleri tarihsel süreçte kanıtlanmıştır. *Malleus Maleficarum*’da “eğitim görmemiş bir kadın şifa vermeye kalkışırsa, onun cadı olduğuna hükmedilir ve öldürülür” hükmünün arkasında tıp alanında eğitim almış erkek doktorlarla rekabet etmesinden korkulan kadınların durdurulması gerektiğine dair bir düşünce olduğunu savlayan feminist söylem burada hatırlanmalıdır. Fatmagül Berktaş’ın, *“Kilisenin iddiası, ebelerin ya da şifa dağıtan kadınların hastalıkları iyi edemeyecekleri değil, tersine bunların başarılarının Şeytan ile yapmış oldukları işbirliğinin sonucuydu. Kadın denilen zayıf ama gene de tehlikeli mahluk, başka türlü böylesi güçlere sahip olabilir miydi”¹⁴* sorusuna cevabı oyunun içinde Churchill verir. Cadı avına köye gelen Packer şifa veren kadınlar hakkında çektiği söylevde şöyle der: *“...Everyone hates witches who do harm but good witches they go to for help and come into devil’s power without knowing it. The infection will spread through the whole country if we don’t stop it. Yes, all witches deserve death, and the good witch even more than the bad*

¹² Ehrenreich- English, a.g.e., s. 22

¹³ Churchill, a.g.e., s.167

¹⁴ Fatmagül Berktaş, “Salem Cadılarının Ekonomi-Politiği”, **Tarih ve Toplum**, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2000, s.139-146

one.”¹⁵ (Zarar veren cadılardan herkes nefret ediyor ama iyi cadılara yardım alalım diye gidiyorlar ve hiç farkında olmadan şeytanın gücünden nasipleniyorlar. Durdurmazsak bu mikrop bütün ülkeye yayılacak. Evet, bütün cadılar ölmeyi hak ediyor hatta iyi cadılar kötülerden daha fazla hak ediyorlar.)

Şarkıların günümüz izleyicisine doğrudan seslendiği oyunda **Something to Burn** adlı şarkı hastalık, açlık ve ölümlerle karşılaştığında, lanet okumaktan ve ağlamaktan başka yapacak bir şey olmadığında aranan sorumluların cadılar, deliler, zenciler, Yahudiler gibi azınlıklar arasında bulunduğunu belirten Churchill, izleyiciye kadının “öteki” olma konumunu anımsatır (1976’da yazılan oyuna bugün için başka “öteki”ler eklemek pekala mümkündür). Toplumsal ve ekonomik bir açıklamayı da içinde barındıran bu sav cadı avına ilişkin bir araştırmada şöyle tanımlanmıştır: “...cadı çılgınlığının pratik anlamı şuydu: Bu çılgınlık son dönem ortaçağ toplumunun yaşadığı bunalımın sorumluluğunu hem kilisenin hem devletin üzerinden alıp bunu insan biçimindeki imgesel şeytanlara yüklüyordu. Bu iblislerin acayip etkinlikleriyle zihni meşgul, akli başından gitmiş, yabancılaşmış, yoksullaşmış kitleler, kokuşmuş rahiplerin ve açgözlü soyluların yerine gemi azıya almış Şeytan’ı suçluyorlardı. Kilise ve devlet yalnız temize çıkmış olmakla kalmıyorlar, ama bunlar aynı zamanda vazgeçilmez hale getiriliyorlardı.”¹⁶

Ekonomik ve toplumsal anlamda sorgulanan kadın kimliği biyolojik anlamda da irdelenir ve kadının ötekileştirildiğine ilişkin saptamalar yapılır. Toplumsal cinsiyetleriyle konumları sıkı sıkıya belirlenen kadınların biyolojik gerçekliklerinin hep örtbas edildiği gerçeği “Nobody Sings” adlı şarkıda belirtilir. Adet gören, yaşlandığında bile seksten hoşlanan, yaşamlarını değiştirmek isteyen, yaşlandığında teni kırısan ve artık görmezden gelinen kadınlardan söz eden şarkı bugüne iletiler gönderir. Bu noktada Churchill kadınların cinselliklerini gerçekleştirmeleriyle toplumsal özgürlük fikrini birleştirerek tıpkı *Cloud Nine*’da olduğu gibi *Vinegar Tom*’da da kadının nesne konumundan özne olmaya geçişinde toplumsal, ekonomik ve cinsel bir bütünsellik içinde hareket etmesi gerektiğini vurgular.

Oyunun uzamı oyun kişilerinin özelliklerine göre değişmektedir. Cadılıkla suçlanıp öldürülecek olanlar çoğu zaman sokakta, bahçede sahne alırken suçlayanlar evlerinde, ahırda gösterilirler. Bu durumun tek istisnası ebe Ellen’dır. Ellen’ı ve onu ziyarete giden kadınları kulübesinin içinde gören izleyici orada farklı bir dünya yaratılmış olduğunu da anlayacaktır; zira şifa verici bilgisi ve sağduyusuyla sadece cadılıkla suçlanan kadınlara değil, çiftçi

¹⁵ Churchill, a.g.e., s.167

Margery ve Jack çiftine, zorla evlendirilmesine karşı çıkararak sürekli evden kaçan toprak sahibinin kızı 16 yaşındaki Betty'ye de tavsiyelerde bulunan Ellen, kendisini bulunduğu dört duvarın içine hapsetmemiş, aksine kendisine bir mekan yaratmıştır. Ancak oyunun sonunda iç mekanlarda gösterilenler meydanlara çıkar ve cadılar hapse girerler. Bu değişim dizgenin toplumu dönüştürmesini simgeler.

Köylü bir toplulukta geçen oyunda kullanılan dil bekleneceği gibi gündeliktir. Ancak Spranger ve Kramer'ın sahneye gelmesiyle dil karmaşıklaşır, Latince kelimeler duyulur, bu da sınıfsal bir üstünlüğü, bilimin karmaşıklığı ile saygı ve çekince yaratması gibi sosyalist feminist söylemin eleştiri noktalarından birine işaret eder.

Sistemin kendisini normalleştirerek meşrulaştırma stratejisini ortaya çıkaran her iki oyun öncelikle yapılması gereken şeyin bu stratejinin karşısında bir duruş geliştirmek gerektiğini savlar. *Cloud Nine*'da evlilik kurumu , geleneksel cinsel kimlikler, sömürgeler konusundaki yaygın anlayış ve kabuller ters yüz edilir ve farklı seçeneklerin de mümkün olduğu önerisi sunulurken *Vinegar Tom*'da din ve ideolojinin kadına bakışı, kadınların ya arzu nesnesi/şeytan ya da kutsal kadın/eş/anne olabileceği görüşü, toplumsal cinsiyetin içine hapsedilen kadın kimliği, sistemin kendisini var etmek için bireyleri ve bireysel karşı duruşları ezmesi eleştirilir. Tarihi yeniden okuma çabası içindeki her iki oyun da bugüne dair yeni şeyler söyleme, yaşananlara farklı bir açıdan bakmayı önerir.

Kaynakça:

- BERKTAY, Fatmagül; “Salem Cadılarının Ekonomi-Politiği”, **Tarih ve Toplum**, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2000, s.139-146
- CHURCHILL, Caryl; **Cloud Nine, Plays 1** , London, Methuen Publishing, 1985
- EHRENREICH, Barbara – ENGLISH, Deidre; **Cadılar Büyücüler ve Hemşireler**, İstanbul, Kavram Yayınları, 1992
- FOUCAULT, Michel, **Hapishanenin Doğuşu**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1992
- HARRIS, Marvin, **İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar: Kültür Bilmeceleri** (Çev. Fatih Gümüş) , Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1995
- KEYSSAR, Helene, **Feminist Theatre**, Hong Kong, Macmillan Publishers, 1984
- KINTZ, Linda; **The Subject's Tragedy; Political Poetics, Feminist Theory and Drama**, Michigan, University of Michigan Press, 1992

¹⁶ Marvin Harris, **İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar: Kültür Bilmeceleri** (Çev. Fatih Gümüş) , Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1995, s. 200-201

- WANDOR, Michelene; **Carry on Understudies; Theatre and Sexual & Textual Politics**, London, Routledge & Kegan Paul, 1986

Abstract:

This article aims at surveying historical prejudices on the image of women, an assumed women image and how this assumed image is challenged in the plays “Cloud Nine” and “Vinegar Tom” by Caryl Churchill.

Both plays unmask the system’s strategy of self-legitimation by just normalizing itself and they claim an alternative pose against this strategy. In “Cloud Nine”, marriage as a social foundation, traditional sexual identities, widespread ideas and assents on colonialism are inverted and the possibility of the ways other than the one that has been experienced are presented. In “Vinegar Tom” the way religion and ideology regard women, the idea that women can either be the object of desire/ devil or sacred wife/ mother, women identity imprisoned in gender roles, the system’s oppression of common people for its self endurance are criticised. Attempting to re-read history, both plays suggest a new point of view for the present situation and utter innovative words.