



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:07.08.2021 ✓Accepted/Kabul:17.11.2021

DOI:10.30794/pausbed.980045

Araştırma Makalesi/ Research Article

Gül, S. (2022). "Feminist Tiyatro ve Mimetik Aksiyon", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 49, Denizli, ss.463-477.

FEMİNİST TİYATRO VE MİMETİK AKSİYON

Sinan GÜL*

Öz

Mimesis, estetik bir kavram olarak Antik Yunandan bugüne birçok felsefecinin, tiyatro ve diğer dallardaki uygulamacı ve sanatçının bakış açısından dönüşümlere uğramış ancak özünde sanatın taklit ve yeniden yaratma özelliklerine vurgu yapan bir kavramdır. Hakikati taklit ederek sanatsal olanı yaratım olarak ele alan mimesis, yaratım sürecinde ele alınması gerekenlerin daha politik, daha sosyal ve kültürel noktalar katılarak yeniden bir sorgulama sürecine girmiştir. Evrensel hakikatlerin sorgulanmaya başladığı dönemlerde mimesisin neyin taklidi olduğu, mevcut konuları nasıl işleyeceği feminist sanatçı ve yazarların temel konularından olmuştur. Ataerkil/eril toplumun süzgecinden geçerek bugüne gelen mimetik aktivitenin feminist eserlerde farklı bir şekilde ele alınması, özellikle tiyatro metinlerinde başta yazar olmak üzere, konu, biçim, dil ve sahneleme unsurları açısından farklı özellikler ön plana çıkarmıştır. İleride yapılacak olan çalışmalara öncülük etmesi beklenen bu çalışma, sanatsal kavramları takip ederek toplumsal cinsiyet gibi çağdaş dünyamızın kavramlarının, feminist mimesisteki yerini ve önemini oyunculuk, sahne metni ve sahneleme biçimleri açısından ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Mimesis, Feminist mimesis, Feminist tiyatro, Toplumsal cinsiyet.*

FEMINIST THEATER AND MIMETIC ACTION

Abstract

Mimesis, as an aesthetic concept, has evolved and transformed from the point of view of many philosophers, practitioners in theater and other artistic branches, and artists since Ancient Greece, but it has essentially been a concept that emphasizes the imitation and re-creation features of art. Handled as a creation of the artistic by imitating the truth, mimesis has entered a process of questioning again to determine more political, more social and cultural points of what needs to be addressed in the imitation and re-creation process. In the times when universal truths began to be questioned, the origin of imitation and the way it should be handled became one of the main topics of feminist artists and writers. The fact that mimetic activity has come to this day through the filter of patriarchal society, has been criticized in feminist works and thus led feminist artists to bring in distinctive features to the forefront in terms of subject, form, language, and staging elements especially in feminist theater plays. This study, which attempts to inspire future studies, points out the place and importance of contemporary feminist concepts such as gender in terms of acting, stage text and staging forms, based on feminist examples in our country and the world.

Key Words: *Mimesis, Feminist Mimesis, Feminist Theatre, Gender.*

*Dr. Öğr. Üyesi, Milli Savunma Üniversitesi, KHO Yabancı Diller Bölümü, ANKARA.
e-posta: sgul@kho.msu.edu.tr (<https://orcid.org/0000-0002-4529-6699>)

GİRİŞ

*Tiyatrodaki bir sanat eseri artık sadece bir oyun yazarının metni değildir,
sahnede an be an yaratılması gereken bir yaşam eylemidir.*

Luigi Pirandello: *İtalyan Tiyatrosu Tarihine Giriş* (Aktaran Barba, 2010: xi)

Mimetik arzuları tarif ederken Rene Girard başkalarının arzusuna göre arzularımızı şekillendirir diye tanımlamıştır. İnsanoğlu arzulamaya kendinden başlamaz ancak çocukluktan itibaren başkalarının kimliğini belirleyen hareketlerine, seslerine ve arzularına bakarak kendisini şekillendirir (Alison, 2017: 1). Başkalarından alınan bu özellikler taklit yoluyla kişilere geçer. Bu taklit eylemi, Batı estetik anlayışı içerisinde temsil barındıran bütün sanatlar için Antik Yunan'dan günümüze gelen Yunanca mimesis (yeniden temsil – representation) olarak adlandırılan önemli kavramlardan biridir. Özellikle son iki yüzyıldaki gelişmelerle mimesis tanımlarına farklı katkılar yapılmış olmasına rağmen, Walter Benjamin'in söylediği gibi "İnsanoğlunun mimetik becerilerinin mühim roller üstlenmediği bir üst fonksiyon bulunmamaktadır" (Benjamin, 1978: 333). Üzerine birçok akademisyen, sanatçı ve tarihçinin¹ yorum yaptığı mimesis kavramına feminist bir açıdan yaklaşmak mümkün müdür? Yirmi birinci yüzyılın getirmiş olduğu değişkenler göz önüne alındığında tek bir feminist oyun veya performanstan yola çıkarak feminist bir mimesis anlayışını tarif etmeye çalışmak imkânsızdır. Bu çalışmanın amacı tarihsel anlamda büyük değişimler geçiren feminist oyun terimi üzerinden çağdaş anlamda kazanmış olduğu değerleri inceleyip bir feminist mimesis teorisinin imkânını değerlendirmektir. Özünde Antik Yunan'a kadar dayanan kadın yazımının tarihsel süreç içerisinde önemli değişimlere tanıklık ettiğini de göz önüne alınca böylesi bir çalışma daha fazla detaya ve analize ihtiyaç duymaktadır ancak bu çalışmanın özellikle Batı dünyasındaki genel hatlarıyla bir feminist mimesis kavramının izini sürüp bir çerçeve oluşturarak daha sonra konuyu derinleştirmek isteyen araştırmacılara kaynak olması çalışmanın amaçlarındandır.

Mimesis, günümüzde farklı alanlarda değişik tanımlarla kullanılan bir terim olmasına rağmen bu makalede öncelikle Antik Yunandaki kullanımı esas alınacaktır. Platon, mimesisi *Devlet* adlı eserinde karmaşık bir şekilde tarif eder ancak özünde mimesisi başka bir şeyin taklidi olarak niteler (Potolsky, 2006: 16). Aristoteles, mimesis kavramını insan davranışlarından anlamlı olanların seçilip taklit edildiği takdirde izleyicilere ve dinleyicilere evrensel etik kurallarını tanıtmaya yarayacak araç olarak tarif eder (Potolsky, 2006: 33). M.H. Abrams ise mimesisin edebiyatın ve diğer sanatların doğasını açıklamak ve bir edebi eserin model olarak ilişkisini göstermek için kullanıldığını belirtir (1999: 72-89). Mimesis ve mimetes, mimetikos ve mimema gibi türevlerinin kökeni mimos kelimesidir. Mimesthia taklit, temsil veya tasvir anlamlarına gelir, mimos ve mimetes ise taklit veya temsil eden kişiye işaret eder (Abrams, 1999: 27-29). Hem Platon hem de öğrencisi Aristoteles için mimesis kavramı, öğrenme için şarttır ancak Platon öğrenme sürecinde mimesisin riskleri dolayısıyla tercih edilmemesi gerektiğini savunmaktaydı çünkü sanat eseri Platon'un tarif ettiği ideal gerçekliğinden uzaklaşmış oluyordu. Sanatın yaratımındaki en temel kavramlardan biri olarak kabul edilen mimesis genel hatlarıyla doğanın tekrardan temsiline işaret etmektedir. Platon'un ünlü mağara örneğinde anlattığı gibi yaşadığımız dünya bir gölgeler dünyasıdır ve asıl olan bu gölgelerin kaynağı olan idealar dünyasıdır. Sanatçı bu gölgenin taklidi olan bir başka taklidi yaptığı için insanları gerçeklikten daha fazla uzaklaştırır ve bu yüzden ideal toplumda yeri sorgulanır. Ancak Aristoteles, mimesis ve sanatsal yaratıma topluma katkılarında ötürü daha hoşgörülü ile yaklaşmaktadır. İlerleyen zamanlarda Samuel Taylor Coleridge, Erich Auerbach, Luce Irigaray, Michael Taussig, Rene Girard ve Bertolt Brecht gibi yazarlar tarafından farklı katmanlar eklenen mimesis kavramı, genel olarak Batı dünyasındaki yaratım sürecinin bir taklitten, yeniden yaratımdan meydana geldiğini belirtmektedir.

Yukarıda bahsi geçen yazarların mimesis kavramına değişik açılardan itirazları ve eklemeleri olmuştur. Mimesis kavramı çok uzunca süre Platon ve Aristo'nun temellerini attığı şekilde kavrandı ve tanımı ile işlevi hep bu açılardan ele alındı. Ancak romantik akım ile mimesis dış dünyanın değil sanatçının içselliğinin bir yansıması olarak kabul edildi (Burwick, 2001: 32). Böylesi bir değişikliğe uğrayan mimetik aksiyonun daha farklı alımlanması için yirminci yüzyılı beklemek gerekti. Birçok farklı akımın ilkelerine karşı çıktığı mimesis kavramının içeriğini en fazla

¹ Eric Auerbach'ın *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946), Arne Melberg'in *Theories of Mimesis* (1995), Gunter Gebauer ve Christoph Wulf'un *Mimesis: Culture, Art, Society* (1992), Stephen Halliwell'in *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts, Modern Problems* (2002), Matthew Potolsky'nin *Mimesis* (2006) Mihai Spariosu'nun *Mimesis in Contemporary Theory* (1984) eserleri ön plana çıkan önemli yapıtlardır.

değiştiren Bertolt Brecht ve onun kuruculuğunu yaptığı epik tiyatro oldu. Brecht'in performans tanımı politize olmuş bir yorum olan *gestus* (toplumsal tavır) kuramının etrafında şekillendirildi ancak bu tanım da mimesis kavramının karşılığından ziyade onun içerisinde konuşlandırıldı. Mimesis, kapitalist sistem içerisindeki insani ve tüketim ilişkilerinin bir yorumlanma biçimi olarak değerlendirildi (Diamond, 1997: ix). Adorno ise mimesisi bilginin pozitif anlayışının eleştirmek için kullandı. Mimetik aktivitenin insanları nasıl körleştirdiğini şöyle açıkladı:

Söylemsel mantık tarafından geliştirilen fikirlerin evrenselliği, kavramsal alandaki tahakküm, fiili tahakküm temelinde yükselir. . . . Dünyanın boyunduruğunda düzeni ve tabi olmayı öğrenen bireysellik, çok geçmeden hakikati, sabit ayrımları olmaksızın evrensel hakikatin çıkamayacağı düzenleyici düşünceyle tamamen eşitledi. Mimetik büyüyle birlikte, nesneyi gerçekten ilgilendiren bilgiyi tabulaştırdı. (Horkheimer & Adorno, 1987: 14)

Mimetik aktivitenin toplumların aleyhine kullanıldığını düşünen sadece Adorno değil. Barbara Fuchs, *Mimesis ve İmparatorluk* adlı eserinde Batı dünyasının özellikle sömürgelerde yürütmüş olduğu mimetik aktiviteleri politik olarak aslı olmayan bir ideolojik çarpıtma olarak değerlendirmektedir. Orijinal diye nitelendirdiğimiz tasarımlara fazla anlamlar ve değerler yüklediğimizi belirten Fuchs, bizlere karşı koymayı öğütleyen Romantikleri daha fazla dinlememiz gerektiğini salık vermektedir çünkü mimesis/taklit kültürel ve politik bir aktivitedir. Aynı sömürgecilerin sömürdükleri halklara taklit yoluyla empoze ettikleri orijinal ve evrensel olduğunu iddia ettikleri tasarımlar gibi bunu sundukları mimetik anlayış da aynı çarpık anlayışın ürünüdürler. Bu yüzden mimesis analizi yaparken basit bir sanatsal terim olarak görmekten ziyade bu kavram etrafında oluşan tarihsel, dinsel, kültürel dinamikleri de hesaba katmak gerekmektedir. (Fuchs, 2001: 164-165)

Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty" adlı eserinde dil de dâhil olmak üzere insanın bütün aktivitelerinin mimetik işleyişe dayandığını ve bunun da insanın özünde bulunan bir başkasına öykünme ve onun gibi davranmayı getiren bir mecburiyetten kaynaklandığını söyler (1978: 721). Aslında insanın kişilik ve birey olarak şekillenme süreci göz önüne alındığında bu başkalarına öykünme mecburiyetinin çocukluktan itibaren başladığını, sosyal rollerimizi öğrenme de dâhil olmak üzere başkalarını taklit ettiğimiz, konuştuğumuz dili dahi başkalarını taklit ederek öğrendiğimizi fark edebiliriz. Michael Taussig de mimetik aktivitenin başkasıyla olan ilişkimiz üzerine kurulu olduğunu söyler ve mimesisin gücünü, "kopyanın orijinalin karakteri ve gücü üzerine çizim yapmasında yatar; öyle ki, temsil bu karakter ve gücü bile üstlenebilir" diye ifade eder. (1993: 2)

Feminizm ise kendisinden önce sanat alanlarındaki bu değişikliklerden dersler çıkarıp kendine özgü bir sanat anlayışı içine girmektedir. Feminist bir mimesis kuramının varlığı ve özellikleri, mevcut mimesis kuramlarının kuralları ile uyumsuzluk göstermektedir çünkü basit bir temsil ve taklit tanımının içerisine sıkıştırılmış mimesis kavramı doğal olarak cinsiyet merkezli bir anlayışın ihtiyaçlarını gidermede eksik kalmaktadır. Nihayetinde doğanın taklidi olan mimesis üzerinden hakikate ulaşmak hedeflenmektedir ancak hakikat cinsiyet bazlı veya tarihsel olarak ön yargılarla donatılmış epistemolojilerden (bilgi bilim) bağımsız olamaz. Aristoteles'in ve diğer felsefecilerin savunduğu evrensel hakikatin yolu, bütün epistemolojilerde erkeksi özelliklerle donatılmış ve her şeye kadir olan bir baba tanrı figürüne çıkmaktadır. Alfred Ernest Jones'ın ortaya koyduğu fallocentrizm (Rine)² (erkek merkezli/phallogentrism) kavramı neredeyse bütün insanlık tarihi ve medeniyetinin sembolik olarak penis kavramı ve genel olarak da erkeğin bakışı ve tercihleri üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Benzer şekilde Luce Irigaray da fallik gücün Platonik mimesise dayandırıldığını anlatmaktadır. Bu izaha göre, kadınlar, ayrıcalık yaratan organa sahip olmadıkları ve bir erkeksi sembolik düzlemde arzularını temsil edemedikleri için erkeksi aynılığı yansıtan bir aynadan başka bir şey olamazlar. Irigaray buna *dayatılan mimesis* adını verir (1974: 54). Platon'un verdiği mağara örneğinden yola çıkarak, Irigaray bize orijini belli olmayan bir mimetik sistemin tanımını verir. Bu mimesis tekrarın takdimidir yani bir diğer deyişle hakikati olmayan mimesisdir. Irigaray'ın tanıtmış olduğu mimetik anlayış ise Batı düşüncesinin ve Platon'dan bu yana süregelen mimesis teorisinin, aynı zamanda logos (söz ve yazı) merkezli idealin yıkımı anlamına gelmektedir.

Yapı bozumcu anlayıştan üreyen post-modern tanımlamaların çoğunluğu ise anti-mimetik yapıya sahiptir. Dili, Ferdinand Saussure'ın gösterdiği biçimde gösteren ve gösterilen üzerinden kabul etmek, içerisindeki yoğun mesaj

² Modern batı biliminin erkek-merkezli, kontrol yönelimli mantığını yücelten ayrıcalıklı konuşma-düşünme-davranış yapılarını eleştiren ve bu etkileşim tarzlarının, modern bilimin öngörmediği, tercih etmediği doğrusal olmayan yollardan düşünen, hareket eden kadınların ve kültürlerin bilinç yollarını temsil etmediğini savunan postmodern feministlerin, özellikle de Fransız feministlerin kullandığı bir terimdir.

ve içerik ağını görmeden basit bir iletişim ağının varlığına tekabül etmektedir. Dile ve sosyal iletişim araçlarına olan post-modern tahkikattan fazlasıyla yararlanan feminizm, yapı bozumuna uğramış öznenen erkeği yansıtan özü dağıtıp tarihsel olarak dışlanmış ve ötekileştirilmiş olan erili ön plana çıkarır. Bu anlayışa paralel olarak ortaya atılan *Ecriture feminine*³ (kadın yazımı) kavramı, kadın bedeninin ve farklılıklarının kültürel ve psikolojik algı sistemi içerisindeki gizli bileşenleri açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu yapıbozum sayesinde de feminizm sembolik sistemlere, dil bilimlerine, teatral, politik ve psikolojik alanlara müdahale edip kadınlar için özne pozisyonu yaratmayı amaçlamaktadır. Feminist mimesis ise tiyatrodaki ve diğer sanat dallarındaki eril felsefenin ötekileştirdiği toplumsal cinsiyete ait değerleri tekrardan merkeze yerleştirmeyi hedeflemektedir. Bu kavramı yeniden şekillendirme çabası, statükonun değerlerini reddedip yeni ağırlık merkezleri tasarlamakla alakalıdır. Feminist mimesis, tiyatro felsefesindeki erkeğin doldurduğu alana kadınsal olanı da dâhil ederek aydınlanma felsefesinin eksik algıladığı toplumsal katmanları tamamlar. Feminist mimesis, kadına öznelliğini geri vermenin alt yapısıdır. Luce Irigaray mimesis ve feminist mücadelenin etkileşimini şöyle açıklamaktadır:

Bu nedenle, bir kadın için mimesis ile oynamak, kendisini basitçe ona indirgenmesine izin vermeden söylem yoluyla sömürsünün yerini geri almaya çalışmaktır. . . oyunbaz bir tekrarın etkisiyle görünmez kalması gereken şeyi “görünür” kılmak için: Dilde dişil olanın olası bir işleyişinin üstünü örtmek. (Irigaray: 1985, 76)

Mimetik aksiyon genel olarak tiyatronun önemli bileşenlerinden biridir. Tiyatro ve onun üzerinden toplumu değiştirmeyi hedefleyen her tiyatro akımı mevcut mimesis anlayışına karşı çıkarak başlamıştır. Mimetik aksiyon bir anlamda teatral yapının temelidir, üzerine nasıl bir bina inşa edileceği, nasıl bir mimari anlayışla bezeneyeceğinin hepsinin cevabı bu yüzden mimetik temelde yatmaktadır. Feminist mimesis öncelikli olarak ataerkil toplumda metalaştırılan kadın anlayışına karşı çıkarak Antik Yunan’dan bugüne kadar felsefi, biyolojik, politik ve kimlik olarak ikinci sınıf vatandaş muamelesi gören kadınlara hak ettiği değer vermektedir. Taklit edilen değerleri yeniden yaratıp, mimetik süreci tekrardan ele alır. Taklit edilenin değil, taklit edenin tahayyülü bu noktada daha etkili olur çünkü yaratılmak istenen toplum ütopyik bir arzudur. İdealist yanı ağır basan feminist mimesis gerçekçiliğe bu anlamda karşıdır çünkü olanı daha da iyi hale getirip olmayanın peşinde koşan bir felsefi temeldir. Ütopyik amaçları olmadığında ise gerçekçiliği kendi amaçları için kullanan eleştirel bir anlayıştır. Kadının maruz kaldığı toplumsal, sosyal, politik, kültürel, ekonomik ve bireysel baskı araçlarını sahnede büyüteç altına alıp onların verdiği zararı herkesin gözleri önüne serer. Feminist mimesis bu eleştirisi ile bütün toplumu kapsamaktadır çünkü kadının üretime tam olarak katılmadığı, kendisini tam anlamıyla ifade edemediği bir toplumda başta erkekler olmak üzere bütün katmanlar bundan olumsuz etkilenmektedir.

Feminist mimesis bu katmanlar üzerine düşünen ve aralarındaki sorunların kökenini, nedenlerini, bazen çözümlerini sahneye koyan, metne yansıtan, fiziksel olarak ifade eden anlayışın felsefi alt yapısını oluşturmaktadır. Taklidi yapılan doğanın aslında deforme edilmiş bir gerçeklik olduğundan yola çıkarak yeni bir doğa sunar. Ataerkil kurumların etkisinden arındırılmış ve bu kurumların zaman içerisinde doğalmış gibi topluma kabul ettirdiği varsayımların ve uygulamaların karşısına ya eleştirisini ya da yenisini getirir. Feminizm, 1930’lardaki birinci dalgasındaki veya 1960’lardaki ikinci dalgasındaki üniter yapısından bugün doğal olarak çok uzakta bulunmaktadır. Neredeyse her ülkenin her etnik veya kültürel grubun farklı bir feminist anlayışı bulunmaktadır. Bu kadar çeşitliliğin içinde tek sesli, felsefi olarak belirli özellikler üzerinden işleyecek bir feminist mimesis tarifi yapmak bu hareketlerin varlığını inkar etmek anlamına gelir.

Feminist tiyatro sadece sahnedeki eserlerden beslenen bir damar değildir. Kadın çalışmaları, medya çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi farklı branşlardan beslenen ve geçmişinde değişik türlerden ve kişiliklerden oluşan bir sanat dalıdır. Feminist yazımın tarihi aslında Safo’nun şiirlerine kadar uzanan geniş bir yelpazeye sahiptir. Feminist dramatik metnin, yirminci yüzyıldan itibaren tarihsel dönüşümü göz önüne alındığında, aynı feminizmin dalgalarında olan dönüşüme benzer bir şekilde temel hak ve hürriyetlerin ön planda olduğu duygu ağırlıklı metinlerden zaman içerisinde daha ironi ile bezenmiş, duygudan ziyade gerçeklik ve haklılık konulu politik metinlere dönüştüğü de gözlemlenebilir. Feminist tiyatro, gerçekçilik (realizm) ile başlar ancak başlangıç noktası olarak İbsen’in oyunlarını temel alırsak domestik gerçekçilik, feminist anlayışı kaldıracak bir kapasiteye sahip değildir. İbsenci gerçekçilik, popüler melodramın kaybeden kadının hikâyesini histerik semptomlar ile bezeyip, 3 1970’li yıllarda Helene Cixous, Luce Irigaray, Chantal Chawaf, Catherine Clement ve Julia Kristeva gibi yazarların erkeksi duran yazma stillerinden uzaklaşarak yeni kadına ait bir biçim ve içerik üretme amacından ortaya çıkan akım.

hakikati bunun üzerinden ortaya sürmektedir. Gerçekçiliğin hayatı olduğu gibi yansıtma amacı Oedipus-vari aile vurgusu yüzünden evdeki melek kadın ve fakir ama sadık koca gibi klişelere sığınmaktadır. Böylesi bir algının otomatikman kabul edilmesi ise değiştirilmek istenen algının hâkim ideolojik biçimlere yenik düşmesine sebep olur çünkü gerçekçilik dünya düzenini onaylamaktan geri kalmaz (Diamond, 1990: 61). Oysa yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan metinsel ve performans dayalı tecrübelerden gördüğümüz kadarıyla sahnede feminist olduğunu iddia eden bir obje, arzu nesnesi olmaktan çıkıp diyalektik bir imgeye dönüşebilmelidir. Klasik bir mimetik anın ürünü olarak nesneleştirilen objeler değişimi tetikleyecek gücü içlerinde barındırmazlar. Hem konuyu hem de temsil edilenin tarihselleştirilebildiği bir oyun, bir kadını veya erkeği içinde bulunduğu ırksal, politik, kültürel ve sosyolojik yapının bir ürünü olarak sergileyebilir. Bir başka deyişle, “doğal olduğunu düşündüğümüz nesnelere ve kurumların aslında sadece tarih içerisinde var olageldiklerini: değişimin bir sonucu olduklarını ve bu yüzden onların da sırası geldiklerinde değişebileceklerini görürüz” (Benjamin, 1979: 58). İnsanoğlu özünde temsilden ibarettir. Bizler büyüklerimizden, kitaplarımızdan, kurumlardan, yaşadıklarımızdan, gördüklerimizden, sahiplendiklerimizden, bilinçaltına yerleşmiş varsayımlarımızın birer temsili olarak hayatımızı idame ederiz. Her yaşantı tamamen olmasa da başka bir yaşantının benzeridir, taklidir. İnsan, atası gibi yaşamaya çalışır, ananelerini tekrar eder, kendine belirli konularda rehber edindiği idolleri gibi bir hayat sürmeye çalışır. Edebiyat ve sanat da bu anlamda hayata benzer çünkü Terry Eagleton’un da dediği gibi, “Bütün edebi eserler bir başka deyişle yeniden yazılırlar; belki de farkında olmadan bu eserleri okuyacak toplumlar tarafından çünkü gerçekten yeniden yazım olmayan başka okuma çalışması yoktur” (Eagleton, 1996: 12).

Eğer bugün ortaya atabileceğimiz bir feminist mimesis anlayışından bahsediyorsak bunun tarihsel öncüllerinden bahsetmenin ve bu alanda katkı yapan değerli çalışmaları ele almanın başka çalışma ve çalışmacılar için önemli olduğunu düşünüyorum. Akademik tarih açısından feminizm, eleştiri ve analizleri geç kalmış olmasına rağmen, son dönemlerde zengin bir kataloğa sahip oldu. Janet Brown’ın 1979’da yazdığı *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis* adlı kitabı da artık feminist tiyatro gerçeğinin var olduğunu herkese ilan etmişti. Kadınların edebi eserlerde ve tiyatro metinlerinde ne kadar yer aldığı, nasıl bir öneme sahip olduğu özellikle son otuz yıldır popüler olan akademik çalışmalar arasında yer almaktadır. Birçok *klasik* eserin feminist yapı sökülmesi üzerinden kadınlara nasıl yaklaştığı değişik açılardan ele alındı. Analitik yazım ve feminist eserlerin daha derli toplu bir şekilde incelenmesi 1988-89 yıllarına denk gelir. Sue-Ellen Case’in *Feminism and Theatre* (1988, 2010’da Boğaziçi yayınlarından Türkçesi basıldı), Lynda Hart’ın *Making A Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women’s Theatre* (1989), Micheline Wandor’ın 1984’de *The Impact of Feminism on the Theatre* makalesi, Jill Dolan’ın *The Feminist Spectator as Critic* 1970 ve 80’li yıllarda yapılan feminist tiyatro örneklerini geniş bir açıdan incelemektedir. Doksanlı yıllar sonrası farklı etnik ve farklı cinsel kimlik gruplarının da sözcüsü haline gelen feminist tiyatronun gelişimini takip etmek için bir ansiklopedi ebadında bir eser ancak yeter.

Dünyada tek bir feminizm ve feminist tiyatro anlayışı mevcut değil. Ulusların kendilerine has üretim biçimleri, sosyolojik olarak değişik alt ve üst yapıları bulunuyor. İsraili feministlerin, Güney Afrikalı feministlerle benzer olmasına rağmen temelde farklı beklenti ve sorunları var. Bizim ülkemizin de bu anlamda kendine has sorunları ve mücadeleleri tarihsel olarak bugünlere gelmiş durumda. Feminizm deyince Türkiye’de ilk akla gelen isim doğal olarak Duygu Asena’dır. 1987’de yazdığı *Kadının Adı Yok* adlı kitabı o zamanlarda toplumda kadın haklarına ilgiyi sansasyonel bir şekilde artırmıştı. İstanbul, Ankara, ODTÜ, Ege, Hacettepe, Dokuz Eylül ve daha sonra bu üniversiteleri takip eden birçok kurum kadın çalışmaları bölümlerinin altında sayısız önemli proje ve araştırmaya imza attılar. Bu kurumlardan yetişen akademisyenler ve araştırmacılar Türkiye’deki kadın algısını değiştiren ve sorunlarını doğrudan çözümleyen çalışmalar yaptılar. Batıdan gelen feminizm 2000’li yılların başından itibaren tiyatro sahnelerinde ve kitap raflarında da kendine yer bulmaya başladı. Doksanlı yılların sonuna doğru Franca Rame ve Dario Fo’nun *Kadın Oyunları* hem devlet tiyatroları hem de özel tiyatrolarda seyirciye kadın sorunlarının artık sahnelerde yer alması gerçeğini hatırlattı. 2000 yılında basılan Josephine Donovan’ın *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, 2001’de Güzin Yamaner tarafından basılan *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, 2002’de basılan yine Güzin Yamaner’in derlediği *Feminist Tiyatro Metinleri*, 2002’de A. Didem Uslu’nun *Amerikan Tiyatrosu Kadın Oyun Yazarlarına Eleştirel bir Yaklaşım*, 2006’da basılan Mimesis Dergisinin 12 *Feminist Tiyatro Özel Sayısı*, 2008’de Ahu Antmen’in editörlüğünü yaptığı *Sanat/ Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, 2015’de Jale Karabekir’in *Türkiye’de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu: Feminist Bir Metodolojiye Doğru*, yine 2015’de Özlem Belkıs’ın *Feminist Tiyatro* adlı eserleri feminist sanat ve

tiyatro anlayışını daha detaylı irdeleyen belli başlı kitaplar arasında yer almaktadır. Batıdaki feminist tiyatroyu uygulama anlamında yirmi yıllık bir zaman diliminin ardından takip etmemize rağmen Türkiye'deki çalışmaların da feminist estetik ve mimesis anlayışını oturtma anlamında yüreklendirici olduğunu belirtmek gerekmektedir.

1. YAZAR

Değişik katmanlara sahip olan feminist mimesisi ve dolayısıyla feminist oyunların önemli unsurlarını tarif edilmesi anlaşılması için yardımcı olacaktır. Feminist bir oyunun yazarının cinsiyeti önemli midir? Erkek bir yazarın, ne derecede bir feminist olabileceği tartışılabilir. Lady Macbeth'i, Desdemona'yı yaratan Shakespeare, yaratmış olduğu maço karakterleriyle, örneğin sevdiğini manastıra ve daha sonra intihara gönderen genç prenslerden dolayı kadın düşmanı veya anti-feminist sayılabilir mi? Erkek ve kadın yazarlar arasındaki karşılaştırma aslında çok da adil olmayan bir tarihsel sürecin filtresinden geçmek zorundadır. Bu konudaki en büyük dezavantaj tabii ki kadınların tiyatro dünyasına geç girmeleridir. On yedinci yüzyılda Aphra Behn ile merkezi sahnelere giriş yapmış olsalar da kadın yazarların kendi sorunlarını daha açıkça sahneye yansıtılabilmeleri yirminci yüzyılın ikinci yarısında başlamaktadır. Örneğin, yirminci yüzyılın başlarında Susan Glaspell'in yazdığı *Trifles* muazzam bir feminist oyundur ancak maalesef kısalığı dolayısıyla çok ciddiye alınmaz. Feminist hareketin dezavantajı, doğal olarak milat olarak kendisine birinci ve ikinci dalga feminist akımlarının zaman dilimini almasıdır yoksa Mary Wollstonecraft'ın 1792 yazdığı *A Vindication of the Rights of Woman (Kadın Haklarının Gereçelendirmesi)* gibi ölümsüz bir eseri hiçbir tarihi akım silemez. Tiyatro anlamında ise nasıl ki romantik akım belirli bir dönem ve mekâna ait ise, feminist tiyatro da benzer reflekslerle hareket etmiştir. Bu yüzden feminist oyun olarak yirminci yüzyılı asıl zaman dilimi almak gerekmektedir.

Yazarın kadın olması gerekir mi? Aslında kanaatimce gerekmez, çünkü bu alanda üretim yapabilecek kişileri cinsiyete göre kıyaslırsak benim de bir erkek olarak bu yazıyı yazmamam gerekir; ancak kadınların bu konuda çok haklı itirazları bulunmaktadır. Özellikle radikal feministler, doğal olarak erkeklerin bu alanı da bilerek veya bilmeyerek işgal ederek kadınların sesini boğduğunu ifade etmektedirler. Tiyatronun neredeyse ışıkçısından yönetmenine kadar bütün çalışanlarının⁴ erkek olduğu bir düzende bari kadınların hikâyesini anlatan kişinin karşı cinsten birisi olması gerektiğini savunmakta haksız sayılmazlar. Kadınların karşı çıktığı senelerdir kendi sorunlarını başkalarının süzgecinden geçerek anlatılması olgusu su götürmez bir gerçektir. Bir erkek ne kadar duyarlı olursa olsun adet ağrılarını, çocuk emzirmeyi, doğum yapmanın sıkıntılarını, patriarkal bir kültürde kadının karşı karşıya kaldığı sıkıntılı durumları, maruz kalınan istismar ve tacizin yaratmış olduğu sorunları tam anlamıyla anlayamaz ve aktaramaz. Bu anlamda kadın olmanın sıkıntılarını tam olarak birinci elden anlatmak kadın olmayı gerektirmektedir.

August Wilson, 1990 yılında *Fences* adlı oyununa bir yönetmen ararken başvuran bütün beyaz yönetmenleri geri çevirmişti çünkü beyaz birisinin siyahi vatandaşların yaşadıklarını yaşamadığını, bu yüzden bu oyunu yeterince anlamayacağını ve siyahi bir yönetmenin bu metni sahneye koymasına gerektiğini söylediğinde tiyatro dünyasına bir bomba bırakmıştı (Shannon, 2005: 604). Daha sonra haklı bulunan çekinceleri, Broadway dünyasının bu konulara daha hassas yaklaşmasına neden olmuş, yüzünü siyaha boyayıp Othello'yu oynayan Orson Welles'lerden, Denzel Washington'lara uzanan kapıyı da aralamış olmuştur⁵. Aynı düzlemde düşünürsek, bir siyahi oyunun her aşamasında bir siyahın yer alması gerektiği elzem olarak tutuluyorsa, aynı prensipler feminist bir oyun için de uygulanmalıdır. Feminist oyun, kadınların hikâyesidir ve erkek egemen alanı eleştirerek hayat bulan bu metnin uygulayıcıları da kadınlar olmalıdır. Sadece metinsel anlamda değil, işin uygulama ve pratik boyutunda da feminist oyun, kadın hassasiyeti ve prensipleri ile yoğrulmalıdır.

Kendisini feminist olarak tanımlayan bir kadın oyun yazarının her yazdığı feminist oyun, gerçekten feminist bir oyun olarak kabul edilmeli midir? Metin niteliklerine daha sonra değineceğim ancak kendisini feminist olarak görmeyen kadın veya erkek bir oyun yazarının metnin feminist niteliklerinin miktarı bir ölçüde olabilir. Bu konuyu muğlak varsayımlarla bir karara bağlamak güçtür ancak bu konuda Roland Barthes'ın "The Death of the Author" (Newton, 1997: 120) adlı 1967'de yazdığı makalenin çok bağlayıcı olduğuna inanıyorum. Barthes, makalesinde

⁴ Bu manzara tabii ki hem Türkiye'de hem de dünyada büyük bir değişime uğradı son yıllarda ancak bu, tiyatro dünyasında özellikle sahne arkasındaki erkek ağırlıklı nüfuzun devam ettiği gerçeğini değiştirmemektedir.

⁵ Tabii bu cümle ile August Wilson'dan çok daha evvel, Langston Huges ve Sidney Poitier gibi siyahi sanatçıların yaptığı çığır açıcı çalışmalarını es geçtiğim anlamına gelmemektedir.

geleneksel edebi anlayışa karşı çıkararak bir metni kendi içindeki öğeler bütününde değerlendirip yazarın biyografik bilgilerinin değerlendirme dâhilinde tutulması gerektiğini, çünkü yazarın metin üzerinde mutlak bir hâkimiyeti olmadığını, üretilen eserin onu yorumlayan okuyucuya ait olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden bizde çok sık olarak kullanılan ‘yazar burada ne anlatmıştan` ziyade ‘okuyucu burayı nasıl yorumlamış’ sorusu Barthes’ın teorisine göre daha uygundur. Yazarın aklındaki niyet ve orijinal fikirlerin peşinde koşan geleneksel edebi eleştiriye karşı çıkan Barthes, yönünü metne çevirmiş ve bu metni yorumlayan okuyucunun daha önemli olduğunu belirtmiştir. Kısaca elbette ki, feminist bir metnin, yazarının iddiaların aksine veya eşgüdümüne rağmen, metinsel özelliklerinin de feminist bir anlayışla yoğrulması gerekmektedir.

2. KONU VE MESAJ

Bir eserdeki feminist içeriği sorgulamak için kullanılan son dönemlerde meşhur olan bir yöntem Amerikalı karikatürist Alison Bechdel’den adını alan Bechdel-Wallace testidir (Selisker, 2015: 509). Herhangi bir eserde bir araya geldiklerinde bir erkek dışındaki bir konuda konuşan en az iki kadının olup olmadığını sorgulayan bu test, bir eserde gerçekten temsil edilebilmeleri için kadınların aynı zamanda birer isme de sahip olmaları gerektiğini belirtmektedir. Cinsiyet eşitliğini ölçmeyi gözetken bu test daha çok sinema ve popüler kültür ürünlerinde kullanılırken, bu testten olumlu not alan filmlerin ekonomik olarak daha başarılı oldukları da istatistiksel olarak doğrulanmıştır. Ancak bu testten geçer not alan son dönemin başarılı filmlerinden *Tangled* filminde Rapunzel ve Anner Gothel gelişmiş kadın karakterler olmasına rağmen kusurları yüzünden fazlasıyla eleştirilmiştir (Reilly, 2016: 57). Bu testin ilk çıktığı zaman çok manalı ve kullanışlı olduğunu ancak zaman içerisinde işlevini yitirip feminizme zarar verdiğini belirten yazarlar da bulunmaktadır. (O’Meara)

Bechdel-Wallace testine karşı yükselen bu haklı seslere kulak verecek olursak feminist oyunun, içerisinde tam anlamıyla gelişmiş kadın karakterlerin olduğu ve sadece politik mesajlar veren bir metin olmayacağı kanaatine varmak zor olmaz. Zaten doğası gereği bu yapı feminist oyunun sınırlarını daraltıp, nefes almasına izin vermez. Julia Kristeva da zamanın ruhundan bahsederken bu noktaya parmak basmaktadır:

Tıpkı psikoterapide olduğu gibi, ‘tarihsel bakış açısının’ gerçeği, analiz edilen kişinin kaygılarını giderecek çözümler önermek yerine yeni sorgulama biçimlerinin devreye girmesine izin vermek olacaktır. Modern isyan, kesin vaatlere giden yolu işaret eden bir yasaklar ve ihlal çatışması biçimini almak zorunda değildir; modern isyan, denemeler, tereddütler, ilerledikçe öğrenme, sonsuz karmaşık bir ağda sabırlı ve merkezden uzakta ayarlamalar yapma biçimindedir. (Kristeva, 2002: 54)

Özellikle ülkemizde politik mesaj deyince slogan benzeri cümleler ve politik akımlara bağlı olarak atılan adımlar aklımıza geldiğinden, Kristeva’nın modern isyan üzerine sözleri feminizmin politik izlencesi hakkında bilgilendiricidir. Aslında dünya çapında kadın mücadelesini ön plana çıkaran yazarların çoğunluğu belki de bu sebeplerden dolayı politik gruplarla veya ajandalarla, eserleri veya kişilikleri arasında doğrudan bir bağ kurulmasını reddetmişlerdir. Belki de bu sebeplerden ötürü didaktik bir metin yerine hem katılımcıların hem de seyredenlerin politik bilinç anlamında yukarı çekildiği hem de farklı seslerin de duyulduğu zenginleştirilmiş metinler, kadınların günlük yaşamda karşılaştığı sorunlardan bahsederken, arka planda binlerce yıldır süregelen patriarkal yapının da kodlarıyla oynayabilme yeteneğine sahip olabilmelidir. Aslında tam da bu yüzden feminist olarak nitelendirilmeyen ancak patriarkal yapının içeriğini eleştiren sayısız dramatik metnin feminist yönlerinin olduğu belirtilmektedir. Feminist temsil bir bilinç üretme aracı olmalıdır ancak bütün amacı bilinç yükseltme üzerine kurularak estetik kaygıları arka plana atma lüksüne sahip değildir.

Feminist mimesis mevcut sisteme karşıt bir söylem geliştirebilmelidir. Binlerce yıllık ataerki kurumları ile güçlenmiş ve kadının ikinci planda kalması gerektiğini toplumun bilinçaltına ilmik ilmik işleyen sistemin bir şekilde ifşa edilmesi ve buna karşı muhalif bir tavır geliştirmek temel yapıtaşlarından biri olabilir. Bu cümleden yola çıkarak feminist oyunların hepsinin çok ciddi ve politize olması gerektiği anlaşılmamalıdır. Sistem eleştirisini çoğu zaman Aristoteles’in de işaret ettiği gibi komedi ile gülerken de yapılabilir. Nitekim İtalyan yazar Franca Rame, Dario Fo ile yazmış olduğu metinlerde işlediği en ağır travmatik olayları bile bir komedi çatısı altında sunabilmiştir. Bu sistem eleştirisi içerisinde mühim olan bir başka özellik ise karşı çıktığı kurumlara ve onların politikalarına alternatifler üretme çabasıdır. Özellikle dilden başlayarak ataerki kültürü temsil eden değerler silsilesine ütopyik

bir ciddiyetle yaklaşım, izleyenlerde bir başka dünyanın da mümkün olabileceğini gösterecek potansiyele sahip oyunlarla eril teatral kurgu içerisinde dişil beden ve sesin yerini kendi bulmasına yardım edebilir.

Feminist mimesise öncülük edebilecek kavramlardan birisi ilk önce Oscar Wilde tarafından ortaya atılan ve daha sonra başka yazarlar tarafından geliştirilen anti-mimesis olabilir. Eğer bir temsil bir başka referans noktasına gönderme yapmıyorsa, örneğin ironi yaparak farklı anlamlara vurgu yapıyorsa bu mimetik anlatımın karşıtlığını yaratmaktadır. Özellikle ütopyik ve distopyik öğelerin sahip olduğu bu zıtlık sanatın hayatı değil, hayatın sanatı beslediği ve temsili buna göre oluşturduğuna göre, feminist mimesisin ütopyik ve distopyik öğeleri içinde barındırmasını zaruri kılmaktadır. Eğer gerçek hayat, feminist mimesisin hedeflediği öğeleri ortaya koymakta yetersiz kalıyorsa, temsil eylemi tersine çevrilip sanatı hayattan karşılamak yerine hayatı sanat ile dengelemek elde kalan elzem seçenektir. Thomas Docherty, anti-mimesis kavramını açıklarken temsili demokrasi üzerinden, bizim seçtiğimiz milletvekillerinin bizi ne kadar temsil ettikleri veya edebilecekleri sorusunu sorar (1990: 281). Althusser'in tanımladığı gibi bütün hayatımız ideolojiden ibaretse, hedeflenen değişimin bu ideoloji(ler)den bağımsız olması gerekmektedir. Oluşmasında tarihsel olarak bizim çok da fazla katkımızın olmadığı bir hayatın, estetik anlayışını oluşturmada etkisinin feminist mimesis tarafından sorgulanması doğal bir süreçten başka bir şey olmayacaktır. Merkezindeki gücü kadınsal olandan alan ve tüm hegemonik erkek olmayanlara ait olan her şeyi tekrar gözden geçiren (Connell, R. W., and James W. Messerschmidt) bir mimetik anlayış yirmi birinci yüzyıldaki feminist çalışmaların hem sayfada hem de sahnede geçerli bir temsilcisi olabilecektir.

Feminist oyunun kahramanı bir kadın mı olmalıdır? Bir erkek karakter üzerinden de kadınlarla ilgili mesajlar verilemez mi? Henrik İbsen'in Nora karakteri önemli iken çevresindeki erkeklerin önemi ona göre daha mı azdır veya Nora üzerinden bir aydınlanma ve sorgulama sürecine giren seyirciler için bu dönüşüm, sadece kadın karakterler üzerinden mi olur? Bu sorulara olumlu yanıt vermek zordur. Feminist oyunun, kadın karakterleri arka plana ittikleri yerden çıkarıp onların sorunlarını sahneye aktarmak gibi bir ödevi vardır ancak bunu aktarmada mutlaka kadın karakterlerden faydalanılacak diye bir kaide yoktur. Erkeklerin baskın olduğu metinlerden de bazen minör rollerde yer alan kadınların varlığı bile olumlu dönüşümlere neden olabilmektedir. Metinsel anlamda Hamlet'te çok az yer alan Ophelia'yı ve ölümüyle yaratmış olduğu sorgulamayı düşünürsek, hacim olarak eşit bir karakter dağılımı metnin feminist niteliklerini azaltıcı veya arttırıcı bir etkiye sahip olmaz.

3. Biçim

Bir başka husus ise feminizmin kendini her alanda ifade etmesinden kaynaklanan değişen biçim konusundadır. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen ve alt tabakaların söylemlerini artık sokağa dökmeleri ile hayata geçen protestolar sanatsal anlatım biçimlerini de değiştirmeyi başardı. Artık kapalı alanlarda biletle, davetiye veya kendi isteği ile gelmiş izleyicilere bir şeyler anlatmaktansa sokağa çıkıp, performansı beklemeyen insanlara bir şeyler göstermek, onlara bilmedikleri veya görmedikleri hatta görmek istemedikleri imge ve canlandırmalarla belirli konularda bilinç kazandırmaya çalışmak feminizme daha militan bir hüviyet kazandırdı. Bu radikalleşme doğal olarak sokak protestolarına, sutyen yakmalara, çıplak direnişlere uzandı. Sokaktaki değişim sanata da farklı içerik ve biçim arayışları olarak yansdı. Eve Ensler'in *Vajina Monologlar* (1996) ile yükselişe geçen monolog ağırlıklı kadın hikâyeleri anlatan biçim daha sonra farklı ülkelerde farklı kadın sanatçılar tarafından hayata geçirildi. Performans aktiviteleri kadınların kendilerini ve bedenlerini daha rahatça ortaya koyabilecekleri arenalar haline geldi. Dans tiyatroları ve bedensel anlatımın ön plana çıktığı oyunlar, geleneksel oyun yapısını yerle bir etti.

Biçimde ve içerikte meydana gelen değişiklikler felsefi olarak da tiyatrunun öncüllerine hücum etti. Aristotelesçi tiyatro anlayışı, seyircinin kendisiyle yakınlık kurup özdeşleşebileceği, kendini bilen bir karakter üzerinden eğitildiğini ve eğlendirildiğini varsayıp amaçlarını bu yönde gerçekleştirmeye çalışır. Feminist mimesis ise bu felsefeyi Brecht'in de değişik amaçlarla daha önce yaptığı gibi ters çevirip, karakterler üzerinden bu tanıma sürecini terse çevirip seyircinin başka karakterler üzerinden çevresindekileri ve kendine ait olan etkileşimi görmesini amaçlamaktadır. Çünkü bir anlamda seyircide hedeflenen değişim ve kendini anlama süreci, etrafı ile olan etkileşimi ve bu etkileşimin yarattığı değişimi görünce meydana gelecektir. Bir diğer değişle, zaman ve mekândan bağımsız olarak kadınların deneyimleri, homojenleştirilmeden ve bu zamana kadar kadir-i mutlak sayılan ataerkil felsefe kurumlarından kopararak, seyirci üzerinde günlük hayatta maruz kaldığı ve belki de

başkalarına uyguladığı baskı araçlarını (dil, jest, hareket, toplumsal tavır, görünüm, yazı, fiziksel şiddet vb.) tanımına, anlamasına ve değiştirmesine fırsat verebilmelidir. Böylece feminist mimesis ve dolayısıyla feminist oyun amacına ulaşabilir.

Feminist oyun, olayları ve kavramları genel ve soyut işleyen ana akım tiyatro anlayışının karşısına somut, gerçekçi ve detaycı olarak çıkmıştır. “Özel olan politiktir” sloganını kendisine şiar edinip yaşamı bütün ayrıntısı ve gerçekçiliği ile mahrem sayılan konuları cesaretle ortaya koymuştur. Feminist oyunlar bu yüzden ağırlıklı olarak gerçekçi eserlerden oluşmaktadır ancak gerçekçiliğin varlığı ve eksikliği feminist oyunun özünü oluşturmaz. Başka değişik biçimlerle birlikte, ütopyik ve şiirsel gerçekçilik de önemli bir ifade biçimi olarak feminist yazarlar tarafından kullanılmaktadır. Ntozake Shange'nin *For Colored Girls Who Have Considered Suicide/When The Rainbow is Enuf* (1976) oyunu veya ülkemizdeki Tiyatro Boyalı Kuş'un çalışmaları bu tarz oyunlara iyi bir örnektir.

Feminist tiyatronun bir amacı olmadığı, asıl işlevinin kadınların kendine bir ifade aracı olarak kullanılması gerektiği düşünülebilir ancak bu varsayılan amaçsızlık hali feminist tiyatro için bir açmazlık ifadesi olarak değerlendirilebilir. Oyun yaratım ve sahneleme süreçlerinde katılımcıların bilinç kazanma halleri oyunun başarılı olduğu anlamına gelebilir ancak süreç sonunda ortaya konacak eserin başkalarında da benzer etkiler ile hayata geçirilmesi gerekmektedir aksi takdirde ego tatmini için yapılmış küçük burjuva bir eğlence anlayışından öteye gitmeyebilir. Bu anlamda feminist tiyatronun toplumsal bir tarafı vardır ve toplumsal derinlerini biçimsel veya içerik olarak dışa vurmaya zorundadır. Bu dışa vurum bazen verilen bir mesaj, bazen estetik kaygılarla yapılan bir anlatım biçimi, bazen de seyircinin uyması gereken kurallar bütünü ile verilebilir.

4. DİL

Feminist bir oyun, kendine Tolkien'in romanlarında yaptığı gibi yeni bir dil yaratmalı mıdır? Keşke, ancak bu durum iletişimi tamamen bitireceği için söz konusu değildir. Yine de feminist mimesis dilin karmaşık yapısı içerisinde yerleşmiş kalıpları açığa çıkarıp, eril ve cinsiyetçi söylemleri destekleyen ifadeleri elemek için mücadele etmelidir. Geçmişten bu yana kullanılan ve toplumsal eşitsizliğe bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde çanak tutan atasözleri, deyimler, kalıplar ve benzetmelerin de feminist oyunun dili içerisinde itlafı gerekmektedir. Yeni bir dünya ve o dünyayı alımlama, yeni bir dil ile mümkün olacaktır.

1970'li yılların ortalarından itibaren dilbilimcilerin, dil kullanımı ve cinsiyet arasındaki ilişkiyi açıklamak için yaptıkları çalışmalar (Cameron, 1998; Eckert&McConnel-Ginet, 1992; Mills, 2003) cinsiyetler arasındaki ilişkilere ve dilin cinsiyetleri nasıl temsil ettiğine vurgu yapmıştı. Daha sonra yapılan çalışmalarda da varılan ortak kanı dilin cinsiyetçi bir yapısının olduğu ve bu özelliklerin feminist dilbilim çalışmaları ile reforma uğraması yönündeydi. İlk çalışmalara örnek olarak özellikle meslek gruplarına atfedilen ve içerisinde erkeklerle gönderme yapan isimler oldu. Mesela, bilim adamı kelimesi yerine artık çoğu yerde bilim insanı kullanılmaya başlandı. İngilizce daha fazla örneği olan bu reformlara bizim dilimizden iyi bir örnek adam olmak tabiri etrafında gelişti. Erkeksi özelliklere dolaylı olarak vurgu yapan bu terim çoğu yerde insan olmak olarak değiştirildi. Toplumsal cinsiyetin yaratım sürecini pekiştiren hitabet şekilleri değişip bayan yerine kadın gibi hitap kelimeleri kullanmak veya bunu hatırlatmak artık yaygın bir şekil aldı.

Bütün diller kendi buldukları kültürün izini taşırlar ve bu dil içerisine hâkim sınıfların, ideolojilerin ve benzer akımların izleri her daim taşımışlardır ancak yirmi birinci yüzyılda geldiğimiz noktada toplumsal eşitliği sağlamak için eski yapıları yenileri ile değiştirmek gerekmektedir. Dil, Amerika'daki kölelik taraftarı yöneticilerin heykellerinin yıkılması gibi somut bir şekilde değiştirilebilecek veya karşı gelinebilecek bir yapı olmadığından dönüştürülmesi zaman ve toplumun rızasını gerektirmektedir. Bu yüzden sahnede kullanılan dili veya anlayışı alımlayan izleyici/okur bu dönüştürülmüş ve cinsiyetçi öğelerden arındırılmış dil üzerinden yeni anlamlar edinebilir ve algısını genişletebilir.

Özünde dil üzerine çalışmalar kadınların üzerindeki baskı araçlarının çeşitliliğini açığa çıkarmak ve bunların dönüşümünü hızlandırmak anlamında toplumsal dağarcığı genişletme üzerine önemli dönüşümler sağladı. Cam tavan (glass ceiling), annelik duvarı (maternal wall), eşit işe eşit ücret (equal pay for equal work) gibi artık çoğu modern toplumun kabullendiği kelime ve terimler dile kazandırıldı. Nihayetinde bizim kullandığımız dil binlerce yıldır şekillenmiş bir kültürün yansıması ve içerisine karıştırılan cinsiyetçi öğelerin kullanılması kadının toplumsal

rolü üzerine ister istemez bir kanıksama yaratmaktadır. Dilbilimci bir feminist olan Suzette Haden Elgin seksenli yıllarda bu sorunu daha iyi ifade edebilmek için yazdığı distopik bir üçleme olan *Native Tongue* (Ana Dil, 1984) romanında erkeklerin emri altında yaşayan kadınların direniş için Laadan adında kendi gizli dillerini oluşturdukları bir ülkeden bahsetmektedir. Elgin'in vermeye çalıştığı vizyonu örneklendirmek için "doroledim" terimine bakabiliriz. İngilizce karşılığı olmayan bu terimin sözlük anlamı şöyledir:

Sıradan bir kadın olduğumu varsayalım. Hayatı üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Gerekğinde bile kendine iyi olmak için çok az ya da hiçbir kaynağı yoktur. Ailesi, hayvanları, arkadaşları ve her türlü geçimi için ona bağlı olan ortakları vardır. Nadiren yeterli uyku veya dinlenmeye sahiptir; kendine ayıracak zamanı yok, kendine ait bir yeri yok, kendine bir şeyler alacak parası yok ya da çok az, kendi duygusal ihtiyaçlarını düşünme fırsatı yoktur. Bu sorumluluklara ve yükümlülüklerle sahip olduğu ve onlardan vazgeçmeyi seçmediği (veya yapamayacağı) için başkalarının emrinde ve çağrısında bulunur. Böyle bir kadın için, kendi benliğini şımartmak için üzerinde biraz kontrol sahibi olabileceği tek şey GIDA'dır. Böyle bir kadın fazla yemek yerse bunun fiili "doroledim" olur." (Prasad, 2019: s. 76)

Bunun gibi birçok örneği barındıran roman, feminist çevreler dışında bilinmemesine rağmen, kadınların egemenliklerinin, kendi düşünce yapılarını ön yargılar ve kısıtlamalar olmadan ifade edebilecekleri bir dil sisteminden geçtiğini göstermektedir. Feminist mimesis yeni bir dil yaratmaya muktedir olmasa bile, mevcut dilin içerisindeki cinsiyetçi söylemleri (discourses) revize etmeyi hedef edinmelidir.

Dil bir iletişim aracı olduğu kadar aynı zamanda yaşamımızın içindeki önemli ideolojik bir aygıttır ancak bu ifade genelde feminizmin ve özelde feminist tiyatronun dili ironik ve mizahi bir tersinleme içerisinde kullandığı gerçeğini unutturmamalıdır. Özellikle yerleşik kavramların tersine çevrildiği (örneğin kız gibi), incelendiği (cinsiyetçi küfür atölyeleri gibi) ya da dönüştürüldüğü (history vs. herstory) bir mecra olarak da dili ele alabiliriz. Kullandığımız kelimeler bizim değer yargılarımızı gösterir. Dil ile bizim için kutsal olan şeylere saygı gösterir, bize düşman olduğunu düşündüğümüz şeyler için de yine dil üzerinden saldırı gerçekleştirir. Dil içerisinde yapmış olduğumuz tüm bu davranışlar bazen bilinçli bazen ise bilinçaltına yerleşmiş bir seçim sürecinin ürünüdürler. Bu yüzden dilin dönüştürülmesi, başka bir hüviyete büründürülmesi mümkündür. Dil içerisinde baskın söylemlerden vazgeçip onların yerine daha alternatif ve cinsiyet özelliklerine saygılı bir yapı kurulabilir çünkü kullandığımız dili değiştirmeden değerler sistemini değiştirmek mümkün olmayacaktır.

5. SAHNELEME UNSURLARI

Sahneleme unsurlarında öncelikle oyunun kime seslendiği sorunsalı ile başlamak istiyorum çünkü bir oyunun sahnelendiği mekân ve zaman onun kimler için sahnelendiğini ortaya koymaktadır. Klasik bir İtalyan sahne kiralayıp feminist oyunu mesela yüz liradan başlayan biletlerle seçkin bir muhitte sergilemek o oyunun yapısını zedeler mi? Belki zedelemese bile o oyuna ulaşacak olan kadınların sayısını ve niteliğini azaltacağı muhakkaktır. Bir tiyatro metninin hayata geçmesi onun sahneye çıkması demektir ancak feminist bir oyunun hayata geçmesi, izlenmesi için yazılmış olan kitle ile buluşması demektir. Gecekonduya yaşayan ve şiddet gören kadınların hikâyesini ele alan feminist bir oyunun Bostancı Kültür Merkezinde bu oyunun bileti için rahatlıkla para harcayamayacak kitleler için sunulması bu oyunun gişe başarısına bakmaksızın başarısızlığı anlamına gelmektedir.

Yukarıdaki diğer bölümlerde olan oyun biçiminde verilen örnek ve açıklamalar, sahneleme unsurları için de geçerlidir ve feminist oyunun hem içerik hem de sahneleme olarak biçim konusunda daha cesaretli ve yeniliklere açık olması gerekmektedir. Feminist oyunun kendine konu edindiği temalar tanıdık olsa da onların ele alınışları geleneksel oyunlardan farklı olabilmelidir çünkü feminist mimesis, içerisinde gündelik hayata serpiştirilmiş görünmeyecek ve bariz baskı unsurlarını seyircinin görmesini sağlamayı amaçlamalıdır. Bir nevi bir şifre çözümlene işini andıran bu yöntem seyircide karşı cinsi veya hem cinsini küçük gören, seyircinin belki de farkında olmadan kullanmaya alıştığı ancak karşısındaki insanlarda olumsuz duygu ve tecrübelerle yol açabilecek gündelik baskı ifade ve yöntemlerini tanınmasına ön ayak olabilmelidir. Mevcut klasik temaları silmeye değil, onları yeniden yorumlamaya çalışmak bu anlamda önem kazanmaktadır. Nitekim birçok klasik eser gerek yönetmenlik anlamında gerekse yeniden bir oyun metni yaratılarak, feminist yaklaşımla tekrar yorumlanmış ve farklı bir anlayışın eseri olarak sahneye konulmuştur. Örneğin, Yücel Erten'in sahneye koyduğu Shakespeare'in *Hırçın Kız* adlı oyunundaki feminist yorumlamalar bugün bile hafızalarda yer edinmiş bir metinsel dönüşüme sahiptir (Pak, 2018, <https://tiyatrodergisi.com.tr>).

Feminist öncelikler sadece oyunun teksti içerisinde geçmez. Öncelikle çalışma anlayışı olarak ataerkil düzenin getirmiş olduğu dinamiklerin karşısında yer alan bir metin çalışması feminist ihtiyaçlara öncelikle cevap verecek yapıya ulaşabilir. Klasik bir yöntemle yönetmenin tamamen hâkim olduğu ve bütün süreç içerisinde aktif bir rol aldığı bir anlayıştan, grup bilincinin ve demokratik katılımın daha geçerli olduğu bir çalışma biçimi feminist bir oyunun ön çalışma ayağını oluşturursa feminist tiyatronun hedeflediği bütünlüğe daha fazla yaklaşabilir. Klasik tiyatrodaki hiyerarşik yapının oyun üretim sürecinde eritilip, onun yerine bir kız kardeşlik veya bir dostluk ortamının yaratılması oyunun amaçlarını gerçekleştirme açısından önemlidir. Bu sadece bir kişinin vizyonunu yaratmaktan da öte çok sesli metinlerin hayata geçmesine de sebep olacaktır.

Jill Dolan feminist sahneleme ölçütü olarak ütopyik değerini değerlendirmektedir. Kelime anlamıyla Thomas More'un on altıncı yüzyılda kullanımını yaygınlaştırdığı ve hiçbir yer anlamına gelen ütopyanın teatral düzlemde tecrübesi performans katılan herkesin belki de olmayan ama olması ilerde muhtemel yerleri görebilmesine ön ayak olabilir. Dolan bu durumu feminist bir oyunun bütün aşamalarında görülebileceğini söyler. (Dolan, *Utopia in Performance*: s. 40). Dolan'ın da vurguladığı gibi feminist tiyatro, modern dramatik tiyatronun işleyişi ve yapısına da özü itibarıyla bir karşı çıkıştır. Örneğin, yönetmen merkezli bir anlayış yerine performansın merkeze alındığı özellikle tek veya iki kişilik oyunların ön plana çıkması değişik mekân ve yapıları kullanmak gibi farklı arayışları da beraber getirmiştir. Performans sanatı bu anlamda feminist tiyatroya çok şeyler kazandırmıştır ancak feminist tiyatroyu tanımlamada performans sanatı yeterli olmaz. Mimetik özellikleri ile birlikte değerlendirildiğinde feminist tiyatronun, klasik tiyatroya hem biçim hem de içerik olarak alternatif bir alanda var olduğu görülebilir.

6. OYUNCULUK

Oyunculuk anlamında ileri derecede bir feminist kuram henüz mevcut değildir ancak oyuncunun işini kolaylaştıracak metotlardan bahsedilebilir. Sue-Ellen Case karakter temelli gerçekçilik içerisinde kadının nesneleştirildiğini ve ana akım tiyatro içerisinde kadının erkeğin aksesuarı olarak görüldüğü domestik gerçekçilikten vazgeçilmesi gerektiğini belirtmektedir. Case bu durumu şöyle özetlemektedir: "Stanislavski'den uyarlanan teknikleri kullanan karakterin psikolojik inşası, kadın oyuncuyu sahnedeki temsilini baskı altına alan sistemlerin kapsamına yerleştirdi" (1988: 122). Bu yüzden yetmişli yıllarda başlayan ve kadınların kendi hikâyelerini anlattıkları monolog tarzındaki teatral eserler önemli bir görev üstlendiler. Sahnede olan, gerçekçi metot oyunculuğunun aksine, kadının kendisiydi ve anlatılan da onun hikâyesiydi. Bu eserler sayesinde sahnede kadınsal bir "ben" oluşturulabildi. Gillian Hanna ise feminist anlayıştan önceki kadın oyuncunun varlığının erkeklere bağlanmasından şikâyet etmektedir:

"Nadiren kendi başlarına sahnede yaşayan kadınları canlandırabildik. Biz her zaman birinin karısı, annesi veya sevgilisiydik. (O birisinin erkek olması gerekiyordu elbette.) Tiyatro kimliğimiz genellikle (daha önemli olan) erkek karakterlerle olan ilişkimiz üzerinden tanımlanırdı. Sadece bir erkeğe bağlı olduğumuz için bir varlığımız vardı" (1991: xvii).

Feminist mimesis, tiyatro insanlarını ellerindeki malzemeyi tekrardan yoğurmaya yönlendirdi. Elin Diamond'un belirttiği şekilde, kadınların tecrübe ettiği çatışmaların daha da vurgulandığı ve bahsedilmekten ziyade ön plana çıkarıldığı *gestus* temelli feminist dramaturgi oyuncuya yeni bir yol gösterebilecek kapasiteye sahipti (1990: 123). Oyuncunun sahnede maruz kalacağı çatışmaların, onu utandıran değil ancak oyuncuya ve seyirciye yeni dönüşümler ve ivmeler kazandıran tecrübeler olarak değerlendirildiği bir dramaturgi yaklaşımı feminizme uygun görülmektedir. Anlatılan hikâyelerin satır aralarındaki feminist mesajların ve aynı zamanda belirli-belirsiz baskı araçlarının da tahlili genel olarak oyunculuğun feminist mimesise önemli katkısı olacaktır.

Performans anlamında Peggy Phelan'ın *Unmarked: The Politics of Performance* kitabında feminist sanatçı ve yazarlara salık verdiği bir radikal görünmezlik teorisi de oyunculuk bazında önemli mesajlar içermektedir. Phelan kitabında Lacan'ın fallik fonksiyonunun nasıl Batı kültüründe fallusun gücüne göre ayarlandığını anlatmaktadır. Öte yandan kadınların ise fallus olduğunu yani erkeklerin diğer erkeklere görünür olabilmek maksadıyla otoritelerini kurmak için sahiplenmeye gerek gördükleri şey olduğunu belirtir (1993: 17). Phelan, Lacan'ın kadın ve erkek arasındaki iki merkezli teorisinin toplumdaki biyolojik sınıflardan birini değersizleştirdiğine şöyle karşı çıkar:

Bu taraflardan biri değerli olarak görülürken diğeri belirtilmemiştir. Erkek değerlidir, kadın belirsizdir, ... kültürel üretim belirsiz olan kadını alır ve onu retorik ve imgesel anlamda belirlilik kazandırır oysaki değerli olan erkek ise söyleysel (diskörsiv) paradigmalarda ve görsel alanlarda yine belirsiz bırakılmıştır. (1993: 22)

Phelan'a göre erkek görür, kadın ise görülendir. Kadın güzeldir, enfestir, harikadır, basenlidir, balık etlidir, sarışınlar aptaldır, esmerler kalın kalçalıdır. Phelan, ister sahnede ister kültürel yeniden yaratımlarda görünebilirliğin kadın için bir tuzak olduğunu belirtir (6). Bu teori bir anlamda kadının görünmezliğine işaret ederken bir taraftan da aslında görünenin, gören tarafından yanlış filtrelerinden süzülerek elde edinilen bir imge olduğuna dikkat çekmektedir. Phelan'ın belirsiz feminist performans sanatçısı, gören kişinin onunla ilgili beklentilerini tersine çevirmesini amaçlar ve bu beklentilerin muhtemel sonuçları dolayısıyla gören kişiyle karşı karşıya gelmekten sakınmaz. Feminist araştırmacı ise performansın bu kaybolan yapısından ötürü yığınlık yaşamaz, aksine hem sanatçıyı hem de insanları bu konuda bilgilendirip cesaretlendirir (Solga, 2016: 24).

Phelan'ın teorisi özellikle sahnede çıplaklığı vurgulayan grupların çalışmalarını açıklamada etkili olmuştur. Örneğin, normalde bir sahnede ilgi çeken bir kadının iyi giyinmiş, makyajlı ve cinsel bir istek uyandıracak seviyede olması beklenirken sahnedeki çıplak bir oyuncu sunduğu fiziksel deformasyonlarla, yağlı, basenli vücudu ya da makyaj veya aksesuarlarla saklamaya gerek görmediği başkalarına çirkin gözükebilecek bütün özellikleriyle seyirci karşısına çıkar. Bir oyun, oyuncuların tabii ki kaybolmalarını istemez ancak bu sahnede kaybolan özellikle eril bakışın bulmayı amaçladığı kadın bedenidir. Görünmez olunması istenen eril toplumun beklentileri ile yaratılan kadın karakteridir. Bunun yerine de feminist mimesin yarattığı yeni ve özgür kadın yerleştirilmektedir.

Teorisini genel olarak Richard Schechner'in kayıplar, kayboluşlar, ölüm ve konseptlere bağlı olarak görsel sanatlardaki fikirlerinden geliştiren Phelan, performansın kalıcı olmayan doğasına odaklanan bir anlayışla temsilin şimdiki zamandaki ve ileriye yönelik kaydedilemeyen yapısına değinmektedir.

Performans saklanamaz, kaydedilemez, belgelenemez veya temsillerin temsili dolaşımında tekrar katılma ihtimali olmaz: ancak bunlardan biri yapılırsa, o artık performans olmaktan çıkar. Hatta böyle bir durumda kendisinin ihanet ettiği yeniden üretim ekonomisine girer ve kendi ontolojisinin vaatlerini azaltır. Performansın varlığı ... kendisinin kaybolması ile gerçekleşir (1993: 146).

Phelan artık her şeyin metalaştığı bir kültürde performans sanatını ana akım kültürden korumanın yolunun performans sanatının ona karşı koymasıyla mümkün olacağını söyler. Oyunculuktan daha ziyade performansın kaybolma özelliğine değinen Phelan'ın teorisinde, içinde bulunulan zaman kıymetlidir. Seyirci ile anlık paylaşılan temsil hafızanın ve bilinçaltının sınırlarında gezinir ve daha sonra oluşabilecek bir kontrol veya düzenlemeye de karşı çıkar. Performans, paraya veya bir başka manipülasyon aracına dönüşmez. Olur ve biter. Performans amacına bu şekilde ulaşır. Onu başka biçimlere sokmak metalaştırmak ve pazarın bir parçası haline getirmektir. Phelan, performansın kaybolma özelliğine vurgu yaparak sistemin kurumlarına (müzeler, sinemalar, DVD veya benzeri kayıt ürünlerine, vb.) bir başkaldırışı hedeflemektedir.

Feminist mimesis anlamında ise ortaya konan temsillerin buldukları an itibarıyla değerli olduğunu ve herhangi bir belgelendirmenin performansı bitirecek bir süreci başlattığını vurgulamaktadır. Richard Schechner'in özellikle ritüellerin mimetik tekrarlarının imkânsız olduğunu belirten açıklamalarına benzeyen bu estetik yaklaşım, bir eserin medya ve popüler kültür tarafından tüketilmeye uygun hale getirilmesi için farklı şekillere indirgenmesine karşıdır. Phelan'ın da ön gördüğü ana akım sanat biçimleri tarafından yeniden üretilip metaya dönüştürülemediği bir başarısızlık olarak görülen performansın asıl başarısı bu başarısızlığında gizlidir.

Cinsiyet merkezli bir performans anlayışından veya bir feminist mimesisten bahsedebiliyorsak eğer bugün mutlaka anılması gereken isimlerden biri de Judith Butler'dır. Aslında ikinci dalga feministlerinden (Simone de Beauvoir, Betty Friedan ve Kate Millett gibi) aldığı bilgi ve tecrübeleri toplumsal cinsiyet kavramının daha iyi anlaşılmasında kullanan Butler için, toplumsal cinsiyet (gender) "bir bedenin yeniden stilize edilmesidir, zaman içerisinde bir gerekli özün, bir nevi varoluşun görüntüsünü yaratacak fazlasıyla sert ve düzenleyici bir çerçevenin içindeki tekrarlanmış hareketler bütünüdür" (1990: 33). Bu anlamda özellikle cinsiyet belirleyici hareketlerimizin biyolojimizin dışında toplumsal kodlarla oluşturulan üretimler olduğu ve bu yüzden temsil ve performanslarda

bizim gördüğümüz kodların bir şekilde seyircide ve sanatçıda beklenti yarattığı mutlaktır. Butler, feminist bir mimesisin toplumun dayatmış olduğu cinsiyet değerlerinin temsilde veya performansta genişletilebileceğini savunur. Ancak daha önceden yazılmış metinlerin bu esnekliği sağlama anlamında imkânları daha kısıtlyken performans örneklerinin ana akım tiyatroya karşı cinsiyet rollerini değiştirip, onları farklı yorumlamada imkânları daha fazladır.

Yukarıdaki teorisyenlerin oyunculuk ve performans üzerine söylediklerini birleştirip baktığımızda ortaya çıkan ortak fikrin oyuncunun toplumsal cinsiyet rollerini bir şekilde karşısına alması, yeniden tasarlaması veya bunlarla ilgili bir sorgulama sürecinin başlamasına ön ayak olmasıdır. Feminist mimesisten bir sistem, metot veya gestus teorisi başlatmasını beklemenin gerçekçi olmadığını düşünüyorum ancak oyuncuya açılacak alan gerek fiziksel gerekse metinsel anlamda eril bakış açısının beklentilerini karşılamayacak hatta karşısına alacak sorgulamalar, feminist vurgunun performansla dönük özelliklerini arttıracaktır.

Bir karakter temsil edilirken değişikliğe uğrar; bu yüzden yıllar geçse de daha önce gördüğümüz bir oyunu başka bir oyuncu veya yönetmen yorumuyla tekrar izlemek isteriz. Bu mimetik düşüncenin kati ve kesin bir temsil anlayışı olmadığını göstermektedir. Feminist bir mimesis, hakikat ile olan ilişkisini üretime dönük, referans bağlı olmayan, aynılığı tekrarlamaktan ziyade değişim arzulayan bir model üzerine kurulmalıdır. Böylece evrensel gerçeklik gibi başlıklar altında öznel ve ideolojik amaçları gizleyen baskıcı modelleri ifşa etmeyi amaçlamalıdır (Diamond, 1997, xvi). Bu bağlamda kültürel materyalist bir anlayışın sosyal, politik ve ekonomik koşulların şekillendirdiği seçimleri yapan karakterlerin sahnedeki durumları, içinden geçtikleri hikâyelerin psikanalitik incelemeleri feminist mimesisin ayrılmaz parçalarıdır diyebiliriz.

SONUÇ

Mimesis, estetik bir kavram olarak Antik Yunandaki kullanımından bugün fazlaca uzaklaşmış olsa da özünde sanatın taklit ve yeniden yaratma özelliklerine vurgu yapmaya devam eden ve sanat için fazlasıyla önem ihtiva eden bir kavramdır. Hakikati taklit ederek sanatsal olanı yaratım olarak ele alınan mimesis, yaratım sürecinde ele alınması gerekenlerin daha politik, daha sosyal ve kültürel noktalar katarak yeniden bir sorgulama sürecine girmiştir. Bu bağlamda, mimesis, tiyatroya farklı bir bakış açısı getirmeye çalışan her akım veya uygulayıcı tarafından kısmen değiştirilen, kısmen karşı çıkılan, kısmen de reddedilen bir kavram olmaya devam ediyor. Tarihsel olarak üzerine işlenmiş farklı değerlerin zaman içerisinde değerini kaybetmesi ise onun güncelliğini korumasına yardım eden en önemli özelliklerinden bir olmaya devam ediyor. Evrensel hakikatlerin sorgulanmaya başladığı dönemlerde mimesisin neyin taklidi olduğu, mevcut konuları nasıl işleyeceği feminist sanatçı ve yazarların temel konularından olmuştur. Ataerkil toplumun süzgecinden geçerek bugüne gelen mimetik aktivitenin feminist eserlerde farklı bir şekilde ele alınması, özellikle tiyatro metinlerinde başta yazar olmak üzere, konu, biçim, dil ve sahneleme unsurları açısından farklı özellikler ön plana çıkarmıştır. Feminist tiyatro da ele aldığı birçok kuram ve eylemi tekrardan yorumlayıp kendi amaçlarına göre tanımlama, biçimleme ve kullanma yoluna gitmiştir. Kendisine daha özgürlükçü bir yol açarken karşısındaki bütün kavramları yeniden alımlamaktan geri kalmayan feminist tiyatro için, mimetik anlayış kurallar bütününden ziyade özgürleştirici bir role bürünmüştür.

Feminist mimesis, feminist tiyatronun estetik öncülüdür. Mimetik aktivitenin temelleri sorgulanmadan ve ataerkil yapının sistemsel yapı bozumu gerçekleştirilmeden atılacak adımlar feminist tiyatronun eksiklikleri olarak gün yüzüne çıkacaktır. Yukarıda sıraladığım feminist tiyatronun elementleri, feminist mimesis hamuru ile yoğrulmadığı müddetçe eksik kalacaktır. Feminist mimesis ruh ise, feminist tiyatro bedendir. İkisinin birbirinden ayrı kalması beklenemez. Mimetik aktivite yolunu arayan feminist uygulamacı ve araştırmacılar için bir harita görevi görmektedir çünkü feminist amaçlar ataerkil düzende kendi yolunu bulmak için yeni yerlere, yeni oyuncularla, yeni bir dille, yeni bir sahneleme anlayışı ile yola çıkmalıdır. Bütün bu alanlarda yol gösterici feminist mimetik anlayış olacaktır. Feminist mimesisin öğeleri tam anlamıyla uygulamacılar tarafından ortaya konulduğunda uygulama alanı kadınlar için tekrar bir özneye dönüştürülme alanı olacaktır. Felsefi temelleri sağlam atılan her hareket gibi feminist hareket de böylesi bir felsefi atılımla kendi yolunu çizebilecektir.

Sonuç olarak mimetik felsefenin feminist tiyatro için önemli bir işlevi olduğunu ve bir lokomotif görevine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu makalede feminist bir mimesis anlayışının temel özelliklerini ele alarak daha sonra bu konuda daha detaylı çalışmalar yapmak isteyen araştırmacılara bir zemin oluşturmaya çalıştım.

Daha fazla kaynakla ve örnekle benzeri bir tarihin ülkemiz feminist çalışmaları açısından da yazılması gerektiği kanaatindeyim ancak bu çalışma arşivlerde zaman harcanarak yapılması mümkün bir çalışma olacaktır. Bir arkeolog sabrıyla yerin yedi kat altına saklanmış teatral zenginlikleri çıkarmak da biz akademisyenlerin görevi değil midir zaten?

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Boston, Mass: Thomson Wadsworth.
- Alison, James. & Palaver Wolfgang, ed. (2017) *The Palgrave Handbook of Mimetic Theory and Religion*. New York: Palgrave.
- Asena, Duygu (2008). *Kadının Adı Yok*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Barba, Eugenio. (2010). *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. Trans. Judy Barba. London: Routledge.
- Benjamin, Walter. (1978). "On the Mimetic Faculty." In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. (Çev. Edmund Jephcott), New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Brown, Janet. (1979). *Feminist drama: definition & critical analysis*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Burwick, Frederick. (2001). *Mimesis and Its Romantic Reflections*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Cameron, Deborah (ed.) (1998). *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Second Ed. New York: Routledge.
- Case, Sue Ellen. (1988). *Feminism and Theatre*. New York: Methuen.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19(6), 829–859. <http://www.jstor.org/stable/27640853>
- Diamond, Elin. (1990). "Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis Discourse." Vol. 13. No. 1. *A Special Issue on the Emotions* (Fall-Winter)
- Diamond, Elin. (1997). *Unmaking mimesis: essays on feminism and theater*. London: Routledge.
- Docherty, Thomas. (1990). Anti-Mimesis: The Historicity of Representation. *Forum for Modern Language Studies*. Vol. xxvi, No. 3.
- Dolan, J. (2008). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dolan, J. (2012). *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press. doi:10.3998/mpub.5169198.
- Eagleton, T. (1996). *Literary theory: An introduction*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Eckert, P., & McConnell-Ginet, S. (2003). *Language and gender*. Cambridge: Cambridge UP.
- Elgin, Suzette Haden. (1984). *Native Tongue*. New York: DAW Books.
- Ensler, Eve. (2008). *The Vagina Monologues*. New York: Villard.
- Fuchs, Barbara. (2001). *Mimesis and empire: the new world, Islam, and European identities*. New York: Cambridge UP.
- Gebauer, G., & Wulf, C. (1995). *Mimesis: Culture, art, society*. Berkeley: University of California Press.
- Gilbert, Sandra M. (1979). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale UP.
- Glaspell, S., Ayres, R., Hackett, J., Madigan, A., McMurray, S., & L.A. Theatre Works,. (2011). *Trifles*. Los Angeles, CA: L.A. Theatre Works.
- Hanna, Gillian. (1991) *Monstrous Regiment: Four Plays and a Collective Celebration*. London: Nick Hern.
- Harris-Perry, M. V. (2011). *Sister citizen: Shame, stereotypes, and Black women in America*. New Haven: Yale UP.
- Hart, Lynda. (1989). *Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Horkheimer, Max, & Adorno Theodor W. (1987) *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum.
- Kristeva, Julia. (2002). *Intimate Revolt: The Power and Limit of Psychoanalysis*. Trans J. Herman. New York: Columbia UP.

- Irigaray, Luce. (1974). *Speculum of the Other Woman*, (Çev. Gillian C. Gill), Ithaca, NY: Cornell UP.
- Irigaray, Luce. (1985). "The Power of Discourse," *This Sex Which is Not One*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Mills, Sara. (2003). *Gender and Politeness*. New York: Cambridge UP.
- Mock, Janet. (2014). *Redefining realness*. New York: Atria Books.
- Cormican, Muriel. "Masculinity and Transnational Paradigms: The Cinema of Fatih Akin." *Colloquia Germanica* 46, no. 1 (2013): 21-46. Elde edilme tarihi: 4 Ocak 2021, <http://www.jstor.org/stable/43653048>.
- Newton K.M. (1997) Roland Barthes: 'The Death of the Author'. In: Newton K.M. (eds) *Twentieth-Century Literary Theory*. Palgrave, London.
- O'Meara, J. (2016). What "The Bechdel Test" doesn't tell us: examining women's verbal and vocal (dis) empowerment in cinema. *Feminist Media Studies*, 16(6), 1120–1123.
- Oscar Wilde, (1902). *The Decay of Living*. New York: Sunflower Co.
- Jameson, Fredric. (1972). *The Prison-House of Language*, Princeton: Princeton UP.
- Pak, Yavuz. (2018). "Yücel Hocadan etik ve estetik bir ders: Hırçın Kız." *Tiyatro Dergisi*. Elde edilme tarihi: 4 Ocak 2021, <https://tiyatrodergisi.com.tr/yucel-hocadan-etik-ve-estetik-bir-ders-hircin-kiz/>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge.
- Potolsky, Matthew. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Prasad, Pallavi. (2019). Láadan: The Fictional, Feminist Language Designed to Convey Unique Female Experiences. Elde edilme tarihi: 4 Ocak 2021, <https://theswaddle.com/laadan-feminist-language-made-for-women-experiences>.
- Reilly, Cole. (2016). "Chapter Four: An Encouraging Evolution Among the Disney Princesses? A Critical Feminist Analysis." *Counterpoints* 477: 51-63. Elde edilme tarihi: 4 Ocak 2021, <http://www.jstor.org/stable/45157186>.
- Rine, Abigail. (2010). "Phallus/Phallocentrism". *Faculty Publications - Department of English*. 76.
- Selisker, Scott. (2015). "The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks." *New Literary History*, vol. 46, no. 3, s. 505–523, Elde edilme tarihi: 4 Ocak 2021, www.jstor.org/stable/24542676. Accessed 1 Mar. 2021.
- Shange, N. (1989). *For colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf: A choreopoem*. New York: Collier Books.
- Shannon, Sandra. (2005). What is a Black Play? Tales from my theoretical corner. *Theatre Journal*, Dec., 2005, Vol. 57, No. 4, Black Performance (Dec., 2005), pp. 603-605.
- Solga, Kim. (2016). *Theatre and Feminism*. Palgrave: London.
- Solnit, R., & Fernandez, A. T. (2014). *Men explain things to me*. New York: Atria Books.
- Taussig, Michael. (1993). *Mimesis and Alterity*. New York and London: Routledge.
- Yamaner, Güzin. (2001). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*. Ankara: Türkiye Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Wandor, M. (1984). The Impact of Feminism on the Theatre. *Feminist Review*, (18), 76-92. doi:10.2307/1394862.
- Wollstonecraft, M. (2004). *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Penguin Books.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedirler (The authors of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).