

Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi

Banu ÇAKMAK*

Özet

Tarihin çok eski dönemlerinden kaynağını alan feminizm, geçtiğimiz yüzyılda adını ve son şeklini almıştır. Feminist hareket hayatın her alanı gibi sanat ve tiyatroyu da etkilemiştir. Feminizm 1970'li yılların ardından kendi içinde ayrılmış, farklı politik duruşlardan temelini alan ya da farklı ülkelerde boy gösteren farklı feminist görüşler ortaya çıkmıştır. Feminist düşünce tüm sanatlarda olduğu gibi tiyatro sanatında da yansımaları bulmuş, feminist hareketler, yazılan oyunlar, kurulan topluluklar aracılığıyla kendini duyurmuştur. Bu yazıda, batıda yaşanan feminist hareketin gelişimine paralel olarak batı feminist tiyatrosunun da gelişimi ana hatlarıyla ortaya koyularak önemli oyunlar, yazarlar ve tiyatro gruplarından örnekler sunulacaktır. Çağdaş feminist hareketin gelişim çizgisini tiyatro ekseninde ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Feminizm, Feminist tiyatro, Siyah kadınlar, Materyalist feminizm, Fransız feministleri.*

The Evolution of Contemporary Feminist Theater in the West

Abstract

Feminism, which has its origins from the ancient times, took its name and final form in the last century. As feminist act had an impact on all areas of life, it has also effected arts and theater. After 1970s, feminism was dissociated in itself, therefore, diverse feminist thoughts have emerged in other countries that were influenced by different political ideas. Feminist thought has found its reflection in the art of theater as well as in all types of art; it has announced itself through feminist acts, written plays and communities. In this paper, the evolution of feminist theater in the West will be introduced generally in parallel with the evolution of feminist act, and some of the significant plays, writers and theater groups will be presented. Furthermore, the timeline of contemporary feminist act's evolution is intended to be revealed within the axis of theater.

Keywords: *Feminism, Feminist theatre, Black women, Materialist feminism, French feminists.*

Giriş

Önceleri tüm kadınların ortak sorunlarına çözüm bulmak, onlara yeni haklar kazandırmak ve ataerkil düşüncenin baskısına karşı durmak adına birleşen feministler, 1970'li yılların ardından, kadınlara temel hak ve özgürlüklerin verilmesinin ardından kendi içlerinde ayrıışmışlardır. Böylece feminizm ve feminist tiyatro başka bir yola girmiştir. Bu yazıya bir giriş niteliği taşıyan ve bir önceki sayıda yayınlanan araştırmada feminizm hareketinin ve buna bağlı olarak feminist tiyatronun oluşumu ortaya koyulmuş, 1970li yılların sonlarına değin yaşanan gelişmeler incelenerek bir zemin oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu yazıda 1970li yılların ardından yaşanan ayrıışmalara paralel olarak feminist tiyatro hareketinin seyrettiği yol, gelişme süreci detaylandırılarak araştırma tamamlanacaktır. Böylece günümüzün feminist tiyatro hareketi için de modelleme yapılmış, yol açılmış olacaktır.

Süreç içinde 'radikal feminizm' farklı ırklara, sınıflara mensup kadınları temsil etmede, onlara özgü sorunlara çözüm aramada yetersiz bulunmuştur. Bu nedenle, siyah kadınların feminist hareketi ve 'materyalist feminizm' ortaya çıkmıştır. Son zamanlarda ise feminizm, sosyoloji, psikoloji, biyoloji, edebiyat gibi farklı alanlarla sıkı ilişki içinde bir gelişim sürdürmektedir. Özellikle kadının dili ve kendini ifade etme sorunu odağa alınmıştır. Bütün bu düşünsel gelişmeler feminist tiyatrodaki da dillendirilmiş, böylece çağdaş batı feminist tiyatrosunda yoğun bir çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Bu makalede bütün bu düşünsel-teatral gelişmelere kuş bakışı bakılarak, sürecin yanı sıra bugün gelinen son noktanın ortaya konulması hedeflenmektedir.

1. Siyah Kadınların ve 'Chicana'ların Tiyatrosu

Siyah kadınlar, feminizmin zamanla yalnız üst sınıf, beyaz, heteroseksüel kadınların hareketi haline geldiğine, bu hareket içinde kendi deneyimlerinin yeterince yer almadığına ve feminizmin karşı durduğu hiyerarşiyi, kendi içinde bu yolla yeniden inşa ettiğine dikkat çekmiştir. Buna göre siyah kadınlar hem siyah hem kadın hem de genellikle yoksul-alt sınıf olarak üç kat öteki durumundadır. Diğer bir deyişle "renkli kadın toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf baskısının üçlü zinciriyle mücadele ederken beyaz kadın renginden kaynaklanan sınıf ayrıcalığından yararlanır" (Case, 2010: 140). Bu nedenle beyaz bir kadının onları temsil etmesi kolay olmayacak, beyaz kadında bilinçsiz de olsa üst bakış söz konusu olacaktır. Bu

görüşlerden kaynağını alan söz konusu hareket, 1970'li yıllarda 'renkli kadınlar' adı altında ortaya çıkmış, daha çok Amerika'daki siyahlar ve *Chicanalar* tarafından temsil edilmiştir. Chicanalar ABD'de kendini, etnik topluluğun özgürlüğüne adanmış politik bir hareketle tanımlayan Meksika kökenli kadınlardır (Case, 2010: 150). Bu noktada siyah kadınlar ve Chicanaların düşünceleri ile tiyatro faaliyetlerine yakından bakılmalıdır.

Siyah kadınlar yalnız toplumsal yaşamda değil sanat alanında da baskı altındadır ve siyahların feminist hareketi bu baskıyı görünür kılmayı, yaşanan sorunları ortadan kaldırmayı da amaçlar. Siyah kadınlar tıpkı diğer sektörlerde olduğu gibi bu sektörde de ikincil konumdadır, kazançları az, üstlendikleri işler görece değersizdir. Case'e (2012: 42) göre, "Sanat beyaz kadınların bedenlerini kötü temsil ederken, renkli kadınlarınkini genellikle görmezden gelir. Diğer yandan renkli kadınların cinselliği temsil edildiğinde, bu çoğunlukla bir sınıf önyargısını ele verir. Renkli kadın genelde zarif, üst sınıf bir model, potansiyel bir evlilik partneri olarak sunulmaz, daha ziyade yasak bir cinsel arzunun nesnesini temsil eder". Feminizm sanat alanındaki bu ırkçılığa karşı bir politika oluşturur, bu sorunların dile getirileceği ve farklı temsil biçimlerinin üretilebileceği alternatif bir tiyatro anlayışı geliştirilir. Böylece merkezde siyah kadının deneyimlerinin yer aldığı tiyatro faaliyetleri ortaya çıkar. Bu faaliyetler genel hatlarıyla şöyledir:

Alice Childers'in 1949 yılında yazdığı *Florence* adlı oyununda Florence siyah bir oyuncu olarak beyazların olduğu oyunda hizmetçi rolünü almak ya da siyahların ağırlıklı olduğu az sayıda prodüksiyonda yer almak yoluyla işsiz ve paraya muhtaç biridir. Bu yolla siyah oyuncunun mesleğinde uğradığı baskı anlatılır. (...) *Akıldaki Bela* adlı oyununda aynı yazar siyah bir oyuncuyla ırkçı yönetmeni arasındaki çatışmayı anlatmıştır. Finalde siyah oyuncu tüm kadroyu kendi davası etrafında toplar. (...) Adrienne Kened'nin 1976'da yazdığı *Bir Film Yıldızı Siyah Beyaz Parlamalı* adlı oyununda, siyah bir oyun yazarı olan Clara, kendi hayatındaki siyah karakterleri beyaz Hollywood filmi yıldızlarıyla birleştirir. (...) Aynı yazar *Baykuş Cevap Veriyor*'da sanat tarihi anıtlarını görmek için Londra'ya giden siyah oyun yazarının, gördükleri karşısında yaşadığı hayal kırıklığını anlatır.

Yazarın siyah ebeveynlerden oluşan imgelemi bu tarihi figürlerle çelişir. (Case, 2010: 144-146)

Siyah kadınların kendilerine yönelik tutuma nasıl başkaldırdığını gösteren yukarıda özetlenen tiyatro faaliyetleri, siyah kadınların tiyatro alanında maruz kaldığı ırkçı ve cinsel önyargıları açık eden örneklerdir. Bu oyunlardan da anlaşılıyor ki, siyah kadın oyuncu bu önyargılar nedeniyle rol almaya ya da küçük rollere çıkmaya mahkumdur. Ayrıca oyunlarda ifade edildiği gibi, Hollywood'un baştan sona beyaz film yıldızlarıyla dolu olması, anıtı dikilen yazarlar arasında tek bir siyah kadının olmaması gösterir ki, oyuncu ya da yazar olarak siyah kadınlar sanat tarihi içinde kendilerine bir türlü yer bulamamaktadır. Siyah kadın oyuncuların sahnede kendilerine yer açmak için tek kişilik oyunları, monologları tercih ettiği görülür. Bu durum oyun yazarlığına da yansımış, metinleri doğrudan etkilemiştir. Oyun yazarlığı ve oyunculuk alanına karşılık yönetmenlikte siyah kadınları görmek pek mümkün değildir. Siyahlar, ırkçı önyargılar nedeniyle yönetim gücüyle özdeş görülen bu mesleğin dışında bırakılmıştır (Case, 2010: 148, 149).

Amerika'da etnik kökenlerinden ve cinsiyetlerinden dolayı ötekileştirilen Meksikalı kadınlar da benzer bir hareket geliştirmiştir. Meksika kökenli, Amerika'ya yeni gelmiş belgesiz göçmen işçi erkeklere *Chicano*, kadınlara ise *Chicana* denilmektedir (Case, 2010:150). Buradan hareketle denilebilir ki Chicaneler Meksikalı oldukları için ırksal, işçi oldukları için sınıfsal olarak ezilir; Chicaneler ise bütün bunlara ek olarak bir de kadın oldukları için, sahip oldukları cinsiyet yönünden de ezilir. Dolayısıyla Chicaneler da hem kadın hem Meksikalı hem de alt sınıf kişiler olarak erkek Meksikalılara kıyasla üç kat öteki durumundadır. Bu kadınların feminizm ve tiyatro çerçevesindeki hareketlerine, Amerikalıların kendilerine verdiği bu adı koyarak, bir anlamda ötekiliklerini sahiplendikleri yorumuna varılabilir.

Chicaneler yani Meksika kökenli işçi erkekler, Amerika'da kendilerine yönelik ırkçı politikalara ve olumsuz tavırlara karşı bir araya gelerek kültürel milliyetçi kimlikte, kendi etnik kökenlerini sahiplendikleri tiyatro toplulukları kurmuşlardır. Bunların en bilineni *El Teatro Campesino* adını taşır. Şaşırtıcı olan şudur ki günlük yaşamda ötekileştirilen, hatta bu nedenle bir tiyatro kuran Chicaneler, bu tiyatrodaki kadınlara karşı erkek egemen bakışı sürdürüp güçlendirerek

onları ötekileştirmiştir. "El Teatro Campesino'nun çalışmalarında anlatı formunun hakimiyeti, zaten yaratılmış olan güç ilişkilerini pekiştirir; bu güç ilişkileri aktif erkek özne ve *La Virgen*'le aşık kölelik ya da *La Malinche*'le cinselliğe prangalanmış edilgin kadın ötekinin temsilindeki cinsel farklılık vasıtasıyla yaratılır" (Yarbro-Bejarano, 2006: 105). Dolayısıyla bu topluluğun oyunlarında kadınlar ya kullanıma açık cinsel nesne konumunda ya da kendine verilmiş kimliği tamamen kabullenmiş, erkeğine bağlı aşk figürü, köle durumundadır. Bu gösterim yerleşik ataerkil kodlamaları taşır ve pekiştirir. Böylece ırksal olarak ötekileştirilen bir topluluk buna karşı durmak için bir tiyatro kurarken yerleşik ataerkil söylemi kanıksatarak cinsel ötekileştirmeyi bizzat yapar. Onlar etnik kökenleri ve ait oldukları sınıf nedeniyle ötekileştirilmenin yanında bir de cinsel kimlikleri nedeniyle baskılanmaktadır. Üstelik kendileriyle aynı ırk ve sınıftan olan erkek öznelere, ayrımcılığa karşı durmak amaçlı yaptıkları gösterimlerde, yalnız kadın oldukları için onları dışlamaları Chicanelerin kendileriyle çeliştiğini gösterir. Bu durum karşısında Chicanelerin kendilerine özgü sorunları dillendirebilecekleri yeni bir teatral etkinlik arayışına girmeleri kaçınılmaz olur.

Meksika kökenli kadınlar olarak Chicaneler kendilerini doğru ifade edebilecekleri, özgür ve toplumsal belirlenmişliklerden uzak karakterler oynayabilecekleri bir tiyatro arayışına girmiş ve *El Teatro de la Esperanza*, yani Umut Tiyatrosu'nu kurmuşlardır. Grup içinde yönetmenlik, kolektif yaratım, idare ve tüm prodüksiyonda iktidar, kadınlar ve erkekler arasında eşit olarak dağıtılmıştır. Bu dağılım tiyatrodaki kadının ezilmesini sonlandıracak bir girişim olarak düşünülebilir. Öte yandan Chicaneler, anlatılarda kadınların nesne, erkeklerin ise özne konumunu işgal etmesine yönelik yaygın feminist eleştiriyi merkeze almışlardır. Burada bir parantez açmak gerekir. "Anlatı, değer yargıları, dünya görüşü, davranış örüntüleri gibi pek çok konuda bilgi içerir" (Şimşek, 2005: 486). Bu nedenle bir anlatı ataerkil toplumda üretildiyse o toplumdaki cinsel eşitsizliğin izlerini taşır hatta bununla da kalmaz dilden dile nesilden nesle aktarılarak bu eşitsizliğin devamını da garanti eder. "Toplumsal düzlemde yaşanan cinsler arası eşitsizliğin izlerini anlatılarda da kolaylıkla bulmak olanaklıdır" (Şimşek, 2005: 488).

Toplumsal yaşamdaki ayrıcalıklı konumun erkeklere anlatılarda da tanınması, erkeklerin özne olarak anlatıların

odağında yer alması Chicanaların tiyatrosunu etkilemiştir. Chicanaların söz konusu tiyatro topluluğunda anlatısal formlarda erkek özneyi temsiliyetin merkezinden çıkartmanın zorluğunu anlatan bir belgesel tiyatro formu geliştirilmiştir. Bu belgesel tiyatro formundaki oyunlarda erkeğin güçsüzlük ve çelişkileri üzerine yoğunlaşmış, kadınlar toplumsal mücadeledeki özneler olarak temsil edilmiştir (Yarbro-Bejarano, 2006: 108, 109). Öte yandan Chicanalar tiyatrodaki kendilerini ifade etmek için kendilerine özgü bir anlatım biçimi olan *teatropoesia*'yı geliştirmiştir. Bu biçim, tiyatro ile şiirin bir karışımı olup şarkılarda şiir icrasına duyulan ilgiyi gösterir (Case, 2010: 152). Bu yazının sınırları içinde söz konusu hareketin bütün tiyatro faaliyetlerine yer vermek zordur. Bununla birlikte, *teatropoesia* biçimini kullanan Chicana tiyatrosunun ortaya koyduğu, yetkin oyunlardan biri olan *Ateş'in Dilleri*'nden, bir model olması bakımından kısaca da olsa söz etmek gerekir.

Ateş'in Dilleri, Chicana'nın öznel kimliğinin yazma eylemine nasıl etki ettiğini gösterir. Değersiz işlere mahkûm edilen Chicana, rengi ve cinsiyeti nedeniyle okuma yazmadan alıkoymuş, kendi yetersizliğinden nefret etmeye sevk edilmiştir. Oyunda Chicana'nın yazması, kendiyi beraber ırkının, cinsiyetinin kimliğini keşfedip sesini duyurmasının göstergesi olarak sunulur. Bu yolla Chicana'nın uğradığı baskı ifşa edilir. Oyunda kullanılan anlatım biçimi, sözü edilen düşüncelerin doğrudan taşıyıcısıdır ve Yarbro-Bejarano'nun değerlendirmesi de bunu destekler niteliktedir:

Oyunun 'ben'iş hem yazarı hem de ezbere okunan metinlerin sesini içerebilen merkezless bir özneydi.... bütün oyuncular dönüşümlü olarak yazar rolüne giriyordu. Metinler bazen bir tek aktör tarafından ya da birkaç aktör arasında bölüştürülerek söze dökülüyordu... Bu oyunların nihai etkisi, kadın ve Chicana olmanın ne demek olduğuna dair bir diyalog içinde birçok farklı sesin birbirine geçmiş olduğu izlenimini yaratmaktı... Metinlerin parçalı sunumu ve tarihin geçmişe şekil veren bir anlatı formu olarak değil, eleştirel bir şekilde yüzleşilecek karşı bir süreç olarak var olması 'geçmişin içimizde nasıl işlediğini' kavramak için gerekli zemini sunuyor, bunu yaparken de değişim için gerekli olan mesafeyi ve hem ilişki hem de süreklilik hissini kuruyordu. (Yarbro-Bejarano, 2006: 11)

Bu anlatım biçiminin işaret ettiği düşünceler son derece radikal ve Chicana feminist tiyatrosu bağlamında oldukça işlevseldir. Öncelikle oyunun öznesinin hem yazar hem oyuncu olması hem de birkaç oyuncuyu aynı anda canlandırması, anlatılarda olduğu gibi metni tek bir öznenin özellikle de erkek öznenin iktidarından kurtaran bir girişim olarak yorumlanabilir. Oyunun farklı seslerce dillendirilmesi Chicana olmanın kadın, işçi ve Meksikalı olarak parçalanmış ve üç kat öteki olan kimliğini imler gibi görünür. Anlatıların kronolojik, sürekli, zincirleme yapısının bozularak parçalı bir formun tercih edilmesi ise onların erkeği merkeze alan görme biçiminden kurtarılması, anlatılara yabancılaşarak eleştirel bakılması açısından önemlidir. Böylece Chicanalar, ataerki düşünme biçimine tiyatrodaki biçimsel ve içeriksel olarak ikili bir eleştiri getirirken yaşadıkları sorunları dillendirme çabasına da girmişlerdir.

Radikal feminizmin, kendilerine özgü sorunları dile getirmede ve çözüm arayışında yetersiz olduğunu söyleyen yalnızca 'siyah kadınlar' ve Chicanalar değildir. Daha önce de söylenildiği gibi Materyalist feministler de bu düşünceyle feminizm başlığı altında farklı bir hareket ve bu harekete bağlı bir tiyatro oluşturmuşlardır. Bu aşamada Materyalist feministlerin tiyatro faaliyetlerine göz atmak yerinde olur.

2. Materyalist Feminizm ve Tiyatro

Feminizmin beyaz, orta sınıf, heteroseksüel kadın söylemi haline geldiğini ve kadın hareketinde bir hiyerarşi olduğunu söyleyenler yalnız siyah kadınlar değildir. Feminist harekette yaşanan ayrışmalara paralel olarak sosyalist ve Marksist gruplar, kendi hareketlerinin odağına işçi kadını almış, onun hem kapitalizm hem ataerki düzen tarafından iki kat daha fazla ezildiğini dile getirmişlerdir. Birbirine yakın durması bakımından 'materyalist feminizm' başlığı altında birleştirilen bu iki grup feministler, daha da ileri giderek kadının toplumdaki ikincil konumunun yalnız ataerki sistemle açıklanamayacağını ileri sürmüşlerdir. Onlara göre her türlü eşitsizliğin kaynağı, sınıflı toplum yapısını yaratan kapitalist sistemdir. Materyalist feministler "kadınlar ve proletarya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederek; benzer biçimde erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden 'yanlış bilinç' ya da 'erkeklerle özdeşleşen' ideolojileri açığa çıkarma sürecinde kendi ezilmişlik durumlarının doğru bir bilincini geliştirme yönünde kadınları teşvik ederler" (Donovan, 2009: 133). Proletarya

ile kadınlar, yöneticilerle erkekler özdeşleştirildiğinden bu düşünce biçimine göre kapitalizmin sonlanması ataerki düzenin sonlanmasıyla koşuttur.

Materyalist feminizm politik bir görüş olan Marksizmden/sosyalizmden kaynağını alır. Ancak burada Marksizm/sosyalizm ile feminizmin tam anlamıyla uzlaştığını söylemek zordur. Materyalist feminizmin problemlerinden birisi “ev içi emeğin kapitalist sistemin ayrılmaz bir parçası olduğuna ikna etmekle beraber kadınların ezilmesinin bütünsel bir açıklamasını verememesidir. Marksist teorinin bugüne kadar bu açıdan en vahim eksikliği kadınların boyun eğmesini kapitalizmin yükselişine bağlamasıdır” (Donovan, 2009:155). Bu görüşte kadının ezilmesini tek başına kapitalizme bağlamak ve çözümünü yalnızca onun yıkımında görmek eksik bir bakış açısı olarak kalır. Buna karşılık Materyalist feminizmin düşüncelerini savunan ve bu düşünceleri yazdıkları, sahneledikleri oyunlarla dile getiren birçok oyun yazarı ve tiyatro topluluğu olmuştur. Söz konusu hareketin tiyatrodaki temsilcileri daha çok Avrupa’da, özellikle de İngiltere’de karşımıza çıkar.

İngiltere’de, kadınların cinsel kimlikleri nedeniyle iş yaşamında yaşadıkları sorunları konu alan birçok oyun sahneleyen Kadınların Tiyatro Grubu, bu anlamda önemli bir örnek teşkil eder. Kadınlardan oluşan topluluk 1974 yılında kurulmuş ve ‘yazar’ ya da ‘yönetmen’ gibi bir iktidarın olmadığı kolektif ve eşitlikçi yapıyı tercih etmiştir.

Kadın yazarlarca veya topluluğun katılımı ile yazılan metinlerde amaç, kadının yaşadıkları ve tarih boyunca çektikleri acıları sahneye getirmek ve seslerini yükselterek suskunluğu bozmaktır... Kolektif yazıma gidilmesinin bir nedeni de kadın yazarların çoğunun bireysel deneyimlerini aktarma kısırlığının önüne geçmektir. (Ergün, 2003: 110).

Topluluk, oyunlarında cinsel eğitim, iş olanaklarının yetersizliği, kadın ve erkeğin eşit ücret alması gereği gibi problemleri işlemiştir. İngiltere’de bilinen diğer önemli materyalist duruştaki feminist topluluklar, 1972’de kurulan Kırmızı Merdiven, 1975’te kurulan Kadınların Kumpanyası ve Kadın Tiyatrosu Organizasyonu adlarını taşıır.

Kırmızı Merdiven birçok meseleden biri olarak kadın oyunları üzerinde çalıştı. Bir grup olarak kadınların pozisyonunu sorgulamakla kalmayıp, toplum içinde aile-

nin önemine ve aile içinde kadın erkek rollerine dikkat çeken yeni feminizmin ardındaki politikayı ele aldılar. Brecht’in *Ana* adlı oyununu teatral bir model olarak benimsediler. 1973’te kadınların yazıp yönettiği, sahneye koyduğu kadın tiyatrosu sezonunu açtılar. Tema olarak ‘kadınlara sunulan sınırlı olanaklar nedeniyle iş hayatında yaşanan hayal kırıklıkları’ belirlendi. Kadınların Kumpanyası ise meslek içinde kadınlara sunulan olanakların arttırılması yönünde propagandaya yoğunlaşır. Erkek deneyiminden çok kadın deneyimine odaklandılar, ilk oyunlarında tarihteki kadınları anlattılar çekici kadın imgesinin kadınlar tarafından sunumunu tartışmaya açan oyunlar sahnelediler. (Wandor, 2006: 139-142)

İrlanda’da 1983 yılında kurulmuş olan Charabanc Tiyatro Topluluğu da, bu hareket içinde konumlandırılabilir tiyatro çalışmaları için iyi bir örnektir. İş konusunda cinsiyete bağlı çifte standardın tiyatro alanında da söz konusu olduğunu görmek topluluğun kurulmasına neden olmuştur. “Topluluğun kuruluşu tiyatrodaki kadınlar için iş fırsatlarının yokluğu ve alabilecekleri birkaç rolün de düşük kalitede olmasının neden olduğu hayal kırıklığının bir sonucudur... İlk oyunları olan *Amaçlarınızı Biriktirin*’in Kuzey İrlanda’daki fabrika işçilerinin 1911 yılındaki grevini konu almasına karar vermişlerdir” (Martin, 2006:164). Materyalist feminizm düşünülüğünde ilk oyunun böyle bir problemi ele alması tesadüf olamaz. Çalışma hayatında da toplumsal hayatta da kadınların ikincil konumunu kapitalizme bağlayan materyalist görüş doğrultusunda kurulan topluluk, elbette işçilerin ayaklanmasına öncelik verecektir. Böylece grubun materyalist kimliği, daha en başta konu seçiminde ortaya çıkmış olur. Topluluğun oyun çalışmalarında cinsel kimliğe çok önem verilmemesi ve kadınların sahnelemede etkin konuma yerleştirilmesi, grubun materyalist feminist kimliğe uygun bir çalışma biçimi benimsediğini gösterir.

Charabanc üyeleri kendilerini yapıtın üretim ve sergilenmesinin bütün aşamalarında kontrol ve özerkliği ellerinde tuttıkları bir konuma yerleştirir.... Oyunlarda rol alacak erkek oyuncu bulunmadığı zamanlarda, aktrisler erkek rollerini de kendileri oynamaya karar vermiştir. Bütün bunlar sanatçının rolünün feminist bir bakış açısıyla yeniden tanımlanması sürecine katkıda bulunur. Charabanc Tiyatro Topluluğu, adeta İrlanda tarihini

daha önce dışarıda bırakılanları (kadınlar) da dahil edilerek yeniden yazmışlardır. (Martin, 2006: 165)

İngiltere’de materyalist feminizme kapsamında oyunlar yazan Pam Gems, *Dusa, Fish, Stas and Vi* adlı oyunuyla bu konudaki araştırmalarda sıklıkla karşımıza çıkar. 1976’da yazılan oyunda yazar, bir anlamda materyalizmle feminizmin yukarıda sözü edilen uzlaşmaz kimliğini somutlar. “Kadınlar bir odada bir araya gelirler. Erkeklerle ilişkilerini art arda sıralarlar. Sahne kadınlar tarafından işgal edilmiş olsa da odak noktası erkeklerle yaşanan çatışmalı cinsel ilişkilerdir” (Case, 2006: 154). Solcu erkek arkadaşı burjuva bir kadınla beraber olan Fish, bunu kaldıramaz, oyunun sonunda intihar eder, dolayısıyla yaşam ve idealler birbiriyle uyuşmaz. Oyunun kahramanı Fish’in materyalist feminist kimliği değil, ataerkil toplumdaki ihanete uğramış kadın kimliği ağır basmıştır. Solcu bir kadın olarak Fish, materyalist feminist bakış açısıyla söz konusu haksızlığın bedelini kendi canıyla ödemeselidir. Burada görülür ki kadın olmakla Marksist/sosyalist olmak farklıdır. Bu nedenle kapitalizmle ataerkil düzen aynı şey olmadığı gibi çözümleri de aynı olamaz. Oyunda öykülerini anlatan kadınlarda feminist bilinç yoktur. Son kertede oyun, materyalist feminizmi eleştiren bir kimliğe bürünüp bir çelişkiyi dillendirir. “Sonuçta cinsel mesele, kadın-erkek ilişkilerinin bir başarısızlığı ve Fish gibi bir Marksist için ironik bir biçimde, ailenin cinsiyet-iktidar ilişkilerini sağlıklı hale getirme vaadinin başarısızlığı olarak ortaya koyulur” (Case, 2006: 154).

Materyalist feminizmin öncüleri İngiltere’de ortaya çıkmış, görüldüğü gibi birçok önemli topluluk bu ülkede kurulmuştur. Ancak bazı önemli Amerikan oyun yazarlarının oyunları da söz etmeye değer niteliktedir. Bu anlamda Caryl Churchill’in oyunları dikkat çekicidir. Churchill’in oyunlarında hem radikal feminizmin hem materyalist feminizmin görüşleri bir arada bulunmaktadır. Ancak bu yazıda yazarın oyunlarının materyalist feminist yönleri ele alınacaktır.

Caryl Churchill’in 1979’da yazdığı *Cloud Nine* (Mutluluktan Uçuyorum) adlı oyunu materyalist feminizmin önemli bir örneğidir. Oyunda sınıfsal baskı anlamında sömürgecilik ve ataerki bir araya getirilerek toplumsal cinsiyet baskısının analizi yapılır. “İlk perde cinsiyet baskısının öteki kurumlara arasındaki gizli ittifakın izini sürmeye devam ederken ikinci perde cinsel hazın kısmi bir özgürleşmesini/kutsanışını su-

nar. (Case, 2006: 154). Dolayısıyla önce kadın bedeninin ataerkil baskı mekanizmaları tarafından nasıl bastırıldığı gösterilir ardından kadın bu bastırılmışlığı görerek kendi bedenini keşfetmeye başlar. Bu keşif bedeninin ataerkil kimliğinin dışında tanımlanması anlamına gelir. Böylelikle yazar, bu doğrultudaki farkındalıkla bir çözüm sunmuş olur.

Yazarın 1980-1982 yılları arasında yazdığı *Top Girls* (Zirvedeki Kızlar) adlı oyunu ise, onun sosyalist feminist olarak nitelendirilmesine yol açan önemli bir örnektir. Oyunda kadınların iş yaşamında var olabilmek, mesleklerinin zirvesine ulaşabilmek için ödemeleri gereken bedeller anlatılarak sorgulama başlatılır. Mesleğinin zirvesine ulaşmış olan Marlene, bir kızı olduğunu dahi unutmuştur. Çünkü iş yaşamı için aile yaşamını terk etmiş, kızını kız kardeşine bırakmış, kız kardeşini de çalışma hayatından uzak, yoksul bir ev içi yaşamına mahkûm etmiştir (Gül, 2010: 94-99). Kapitalist ataerkil toplumsal koşullar, kadına, aile yaşamı ile iş yaşamı arasında zorlu bir seçim dayatır. Dikkate değer nokta kadının hangi seçeneği tercih ederse etsin ağır bedeller ödeyip mutsuz olmasıdır. Görüldüğü gibi Marlene iş yaşamında başarıya ulaşırken kızından olmuş, kardeşini de aile yaşamına mahkûm edip iş yaşamından uzak bırakmıştır. Son kertede iki kadın da mutsuzdur, kapitalist toplumun dayattığı seçim yapma zorunluluğu kadını çikışsız bırakmaktadır. Oyunda yazar bir mesaj vermek ya da taraf tutmaktan ziyade, sosyalist feminist çizgide bir soru sormakta ve seyirciyi sorgulamaya çağırılmaktadır. Burada ne iş yaşamındaki ne de aile yaşamındaki kadın mutludur. Sorun doğru tercih yapmak değil bu tercihleri ortadan kaldırmak, meslek hayatını aile yaşamıyla birleştirme yolunda bir düzen kurmaktır. “Devam eden bir aile hayatı ile başarılı bir kariyer nasıl birleştirilebilir sorusu çözüm aranan bir başlık olarak göze çarpılmaktadır” (Gül, 2010: 100).

Caryl Churchill’in ilk profesyonel oyunu *Owners’da* (Sahipler) kapitalizm ataerki ilişkisinden hareketle sahip olma tutkusunu işlenir. İnsanın doymak bilmeyen sahip olma arzusu üzerine sorgulama başlatılır. “İlk profesyonel oyunu *Owners’da* adından da anlaşılacağı gibi, -kadın ya da erkek-insanın arzulama ve sahip olma tutkusunun sınırlarını tahlil eder... Bu oyunda Churchill, hareket noktası olarak ev sahibi ile kiracı arasındaki ilişkiyi ele alır” (Hızlan, 2004: 81). Ancak oyunda ‘sahip olma’ tutkusu, alışılmış olanın dışında bir ka-

din üzerinden anlatılır ve buna bağlı olarak ataerkil düzenin biçtiği toplumsal cinsiyet rolleri ters yüz edilir. “Churchill, fazla basite indirgenmiş bir kadın-erkek algılayışından kaçınmak için oyundaki pasif karakteri bir erkek (Clegg), başarı ve sahip olmak için durmadan çalışan ve oyunlar kurgulayan ana karakteri ise kadın (Marion) olarak seçmiştir” (Hızlan, 2004: 82).

Oyunda Marion öncelikle Alec ve Lisa'nın oturduğu evin, ardından geçmişte yaşadığı ilişkiden dolayı Alec'in sahibidir. Eşi Clegg ise Marion'un başarısından nefret eder, onu kendi malı gibi görür. Sahip olma tutkusu erkekte de vardır. “Bencilliğin ve sahiplenme tutkusunun sürekli tırmanışta olduğu bu oyunda, Marion gibi Clegg de mal üstünde hak sahibi olma iddiasındadır. Burada sözü edilen mal ise metalaşmış kadını tanımlar” (Hızlan, 2004: 83). Dolayısıyla kadının temsili değişse de erkeğin ona bakışı aynı kalır. Ancak oyunda farklı olan kadının da erkeği sahiplenebilmiş olmasıdır. Oyunda cinsel rollerin tanımından anlatım biçimine değin birçok farklılık vardır. Doyumuzluk ve sahip olma tutkusu ataerkil düzen kapitalizm ilişkisi içinde sorgulanır. Materyalist feminist çizgide düşünülecek olursa oyunda kadını metalaştıran, insandaki sahip olma tutkusunu da tetikleyen kapitalizme dikkat çekilir.

Yazarın 1983'te yazdığı *Fen* adlı oyunu diğer oyunlarına oranla daha az tanınır. Oyuna adını veren *Fen*, Londra'dan uzak bataklık bir bölgenin adıdır. Oyun bu bölgede yaşayan kadın işçilerin ezilmesini konu alır. Bu anlamda hem ‘işçi’ olmanın hem de cinsel kimliği dolayısıyla kadınların ezilmesinin odağa alınması, bu oyunda da kapitalizm ile ataerkil düzenin iş birliğine dikkat çekildiğini gösterir. Bu çerçevede *Fen* de sosyalist feminist çizgide bir oyundur. “Ataerkil aile ve toplum yaşantısına, kapitalizmin oluşturduğu yarışmacı, eşitlikten yoksun ve cins ayrımını keskinleştiren sistemine karşı kadınların toplumsal konumunu gözler önüne seren görüşleri içeren bir oyun olarak dikkat çeken *Fen*, Churchill'in bütün oyunlarında olduğu gibi içeriğinde sosyalist-feminist izlekleri barındırır” (Biçer, 2009: 37'den).

Oyunda toplumsal kimliklerin kuşaktan kuşağa aktarıldığı gösterilirken kadınların, ezilmelerine ses çıkarmamaları da eleştirilir ve dolaylı olarak kadınlar ezilmelerine karşı başkaldırıya çağrılır. Bu da oyunun sosyalist feminist kimliğine paralel bir durumdur. Oyunda başkaldıran kadınların,

kendi rolünü içselleştiren kadınları karşı duruşa sevk edemedikleri, aykırı bir ses olarak kaldıkları gözlemlenir. Dolayısıyla kadının ezilmesi, içinde bulunduğu durumu kanıksamasıyla doğru orantılıdır.

Amerika'da sosyalist feminist çizgide yazılmış oyunlar kısıtlıdır ve bu konuda akla gelen ilk örnek burada detaylı olarak sözü edilen oyunlarıyla Caryl Churchill olur. Ancak kaynaklarda adına sıkça rastlanmamakla birlikte, Amerika'da sosyalist feminist çizgide yapıtlar verdiği bilinen Lillian Hellman'dan ve onun *Küçük Tilkiler* adlı oyunundan söz etmekte fayda vardır. Yazar bu oyunda, Caryl Churchill'in *Owners* oyununda yaptığı gibi, kadın erkek demeden üst orta sınıfın açgözlü ve doyumuzluk olduğunu gösterip eleştirir. Oyunda olaylar kabaca şöyle cereyan eder:

Oyunun başkahramanı Regina; eşi Horace hastanede yatarken erkek kardeşleri Ben ve Oscar ile birlikte kuzeyli Marshall'ın ortaklığıyla kasabaya bir fabrika kurmayı düşlemektedir. Bu sayede kuzeyli zengin bayanların arasına karışıp gösterişli bir hayat sürdürebilecektir. Bu üç kardeş, Hellman'ın kurgusunda “üç küçük tilki” olarak saptanır... Alt edilmesi gereken ve bu işe parasını koyması istenen hasta Horace olacaktır. “Tilkilerin leşi” olarak algılanan Horace finale doğru bu dünyayı aç ve kurnaz tilkilere bırakıp göçecektir. (Akın, 2011: 214)

Burada Güney Amerika ve Kuzey Amerika arasında karışıklık kurulur ve kadınlar kuzeyin kapitalist yaşamına imrenmektedir. Bu anlamda yazar güneydeki kadınların bu yanlış yaklaşımını gözler önüne serer. Kuzey Amerika'nın kapitalist toplumsal yapısının getireceği görme biçimi erkek egemen söylemi tetikleyerek söz konusu kadınları daha olumsuz bir konuma itecektir. Materyalist feminizme paralel olarak kapitalizm ve ataerkil düzen iç içe geçirilerek eleştirilmiş olur.

Güney'in feodal bir yapı içerisinde, Kuzey'in endüstriyel ve ekonomik gelişmelerine sıcak bakan yaklaşımı; sosyalist bir çizgide eserler veren Hellman'ın ana konusudur. Bir geçiş dönemini canlandıran yapısıyla Güneyli kadınların kendi konumlarının bilinçsizliğini de eleştiren *Küçük Tilkiler*; cins ayrımı yapmaksızın Hubbard ailesini, ortamın yarattığı küçük tilkiler olarak adlandırır ve bu tilkileri düzenin içerisine gönderir. (Akın, 2011: 214) Oyunda cins ayrımı yapılmamakla beraber, kadınlar bi-

linçsizliğiyle yazarın eleştirisine iki kat fazla hedef olur. Çünkü kadınlar ataerkil düzenin kapitalizmle iş birliği içinde onları ezdiğini göremezler. Aksine söz konusu düzeni besleyen tilkilere dönüşürler. Tam da bu nedenle yapıt sosyalist feminizmin tipik bir örneğidir. Kapitalist ataerkil sistemin dışı haline gelen kadınlar, kendi konumlarını görmeyip, sistemin getirdiği doyumsuzluk ve açgözlülük, insanları nesneleştirme eğilimi ve güç tutkusuyla, bir anlamda erkekleşerek var olurlar. Ataerkil düzende cinslere ilişkin hiyerarşik yapılanma, burada kapitalizmle beraber kadın cinsinin içinde, sosyo-ekonomik koşullara bağlı bir hiyerarşiyi üretmektedir. Bu da sosyalist feminizmin kadın hareketine temel eleştirilerinden biridir.

Hem feodal yapıyı hem de kapitalist sistemi aynı anda eleştiren oyun adeta bilinçsiz kadınların bir ironisi gibidir.... Yüzyıllardır erkekle özdeşleşen güç imgesi, kadının eşitlik mücadelesinden söz edilmeye başlanan bir dönemde, bilinçsiz, boş bir sınıfın elinde kadının üstlendiği yapay bir başkaldırıya dönüşüyordur. Temeli çıkarıcılık olan kadın eylemi, başlangıç noktası kadar sonuçları açısından da yararsız, felaket getiricidir... Ortamın doğal sonucu olan bilinçsiz kadın kahramanların eleştirisi, feminizmin eşitsizliğe yönelik savaşımının belli bir sınıf içerisindeki sağlıksızlığıyla koşut olarak gitmektedir. (Akin, 2011: 217)

Materyalist feminizme model olabilecek bazı oyunlar da Almanya'da yazılmıştır. Gerlind Reinshagen, 1981'de yazdığı *Ironheart* (Demirkalp) oyunu bu çizgideki Alman oyun yazarlarından. Ofiste sekreterler arasında geçen oyunda terfi ve ücret eşitsizliklerinin kadına etkisi anlatılır. Başkahraman çalışma arkadaşlarının sıkıntılı varoluşlarını gözlemleyen ve gelecek vadedilen bir kariyer için ofisi terk eden olumlu karakterdir. Ayrılma kararını komşu ofisin penceresinden atlayarak intihar eden genç bir kadını gördükten sonra verir (Case, 2010: 132). Burada genç kadını intihara sürükleyen şey, onun emeğini sömürerek yükselen erkek yöneticilerin lideri olduğu ataerkil kapitalist sistem olsa gerektir. Bu sistemde söz konusu ofiste yükselmeyeceğini gören başkahramanın bilinci materyalist feminist bilinçle koşut olarak sunulmuş olur.

Daha genç bir başka Alman oyun yazarı Friederike Roth, 1981'de yazdığı *Ritt auf die Wartburg* (Wartburg'a Seyahat)

adlı yapıtıyla bir başka önemli isim olarak karşımıza çıkar.

Oyunda küçük bir grup Batı Almanyalı kadın, tatillerini Doğu Almanya'da geçirmeye karar verir. Kapitalist Batı Almanya ile komünist Doğu Almanya arasında keşfettikleri zıtlıklar oyunun mizah unsuru olur... Seks nesnelere olma ve erkeklerle cinsel ilişkiler gibi feminist meseleler bölünmüş Alman toplumundaki zıt ekonomik ve politik yapılar içinde tanımlanır. (Case, 2010: 132, 133)

Buradan hareketle oyunda, materyalist feminizmin görüşüne paralel olarak, kapitalist toplumda kadına biçilen rol ile komünizmde kadının kimliği birbirinden farklı hatta karşıt olarak sunulmuştur şeklinde bir yoruma varılabilir. Kadının kurtuluşu için de komünizm materyalist feminizm doğrultusunda bir model teşkil eder.

Materyalist feminizmin İtalya'daki destekçilerine bakıldığında başta gelen isimlerin Dario Fo ve eşi France Rame olduğu görülmektedir. İtalya'nın tarihi toplumsal koşulları, sosyalist feminizmin burada desteklenmesinde önemli rol oynar. Faşizm ile yönetilen İtalya'da, feminist hareketi başlatan kadınlar, daha çok faşizm karşıtı örgütlerle birleştiklerinden, ülkede feminist hareket sosyalist çizgide ilerlemiştir.

İtalya'da sosyalizm ve feminizm genelde bir arada olmuştur. Bu durum İtalyan feministlerinin değişik sınıf ve topluluklardan oluşmasından kaynaklanmaktadır. Yetmişli yılların ortalarında politika ve sosyal hayatta aktif olmaya başlayan kadınlar parti yürütme kurullarında daha fazla ve daha aktif rol oynamaya başlamıştır. (Gül, 2009: 42)

Bu tür sosyalist örgütlerde bulunan Dario Fo ve eşi France Rame kendi tiyatrolarını kurup, oyunlarını yazarak feminizme sosyalist bir çizgide katkı sağlamışlardır. Öyle ki Dario Fo, ifade ettiği görüşleri nedeniyle cezalandırılmıştır. İkisinin sosyalist feminizme katkısı *Kadın Oyunları* başlığı altında topladıkları beş oyunla olmuştur. Bu oyunların yazımında kadın olması dolayısıyla France Rame'in daha etkin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Söz konusu oyunlarda, Dario Fo'nun halk tiyatrosu yanındaki tavrının da etkisiyle, *Commedie de l'Arte* özellikleri oldukça fazladır. Toplumsal eleştiri mizahi öğelerin içine yedirilmiştir. Monolog tarzında ilerleyen oyunlarda dekor kullanımına ilişkin öneriler oldukça basittir (Fo ve Rame 2003: 46). Burada dikkat çeken

ve üzerinde durulması gereken özellik monoloğun diyaloga tercih edilmesidir.

Karşılıklı diyalog için iki veya daha fazla kişi gerekmektedir. Sağlıklı bir konuşmanın gerçekleşebilmesi için tarafların birbirlerini dinleyip, anlayıp, uygun cevaplar vermeleri gerekmektedir. Ancak baştan bu yoldan vazgeçilip tek yönlü bir konuşmanın cereyan etmesi sahnedeki kadın oyuncunun derdini anlatacak birilerinin olmayışını, onu anlayacak veya anlayabilecek insanların sınırlı oluşuna, yalnızlığına, çaresizliğine gönderme yapmaktadır. (Gül, 2009: 68, 69)

Görüldüğü gibi monoloğun tercih edilmesi ataerkil toplumda kadının diyalog kuracak bir muhatap bulamadığını anlatması bakımından oldukça işlevseldir. Ayrıca sahnede anlatılanlar konusunu gerçek yaşam öykülerinden alır, buna bağlı olarak mekân da gerçekçi çizilir (Fo ve Rame 2003: 69). Bu gerçekçiliğin erkek egemen toplumda kadının sorunlarını anlatmak bakımından daha etkileyici olacağı su götürmez bir gerçektir. Dikkat çeken bir başka nokta, bu gerçekleri yaşayanlar ve öykülerini anlatanlar bizzat kadın olduğu için, sahnenin kadına özgü hale gelmesi, sahnede erkeğin yer almamasıdır. Denilebilir ki *Kadın Oyunları* bu yolla toplumsal alanda erkeğe bağımlı olan ve konuşamayan kadını, en azından sahnede bir parça özgürleştirip ona kendini ifade etme hakkı tanır.

Burada Kadın Oyunları başlığında yer alan önemli oyunlardan *Yalnız Kadın*'a bir model olarak genel hatlarıyla değinmek yerinde olur. Adından da anlaşılacağı gibi, oyunda, kendini yalnız hisseden, bu yalnızlıktan radyo dinleyerek kaçmaya çalışan, kocasının ilgisizliğinden yakınan bir kadın merkezdedir. *Yalnız Kadın*'in ait olduğu tek yer evi, sahip olduğu tek şey eşyaları olduğundan onlara çok değer verir. Onun evde baskı görmesini sağlayan sadece kocası değildir, kocası ve diğer etmenler sadece büyük bir mekanizmanın parçasıdır (Fo ve Rame 2003: 77). *Yalnız Kadın*'in evine sızan, seyircinin farkına varmaya çağıldığı büyük mekanizma, kadını eve kapatarak üstündeki baskıyı artıran kapitalizmden başkası değildir. Böylece oyunda *Yalnız Kadın*'in öyküsü üzerinden büyük bir sistem eleştirilir. Kadınlar bu sisteme karşı çıkmaya, erkeğin kullanım nesnesi olmaya son vermeye çağırılır.

Anlatılan çok basit ve komik bir olay gibi gözükse de asıl eleştirilen ve hedef alınan nokta durumun arkasında bulunan büyük yapıdır... *Yalnız Kadın* oyunu, ele aldığı bu yönleriyle baskıya uğrayan bir kadının hikâyesinden yola çıkıp devletin resmi baskı aygıtlarının bir örneklenmesini gerçekleştirir... Kocası, aşığı, röntgencisi, alacaklısı, kayınbiraderi ve çocukları tarafından adeta hapsedilen Maria'nın tek kurtuluş yolu bunlardan kurtulmasıdır... Parodik bir dille anlatılan oyun, kadınların erkeklere karşı sorunlarını çözmeye mücadele etmelerini gerektiğini gösteren finali ile sona ermektedir. (Gül, 2009: 76-78)

Görülüyor ki materyalist feminizm bir ülkeyle sınırlı kalmayıp Avrupa'nın büyük bir bölümüne yayılmıştır. Bu sınırları geniş hareket burada çok genel hatlarıyla, hareketin köşe taşı olmuş isimler ve oyunlarla tanıtılmaya çalışılmıştır. Geline nokta materyalist feminizmde ortaya koyulan düşüncelerin tiyatrodaki somut bir biçimde ifade edildiği ve kapitalizm karşıtlığının, ezilen bir kesim olarak kadının bilinçlenmesi gereğinin odağa alındığı görülmektedir. Ancak kapitalizmin tek başına ataerkil sistemin sebebi olmadığı gibi, kapitalizmin yıkımının da kadın sorununa çözüm olmayacağı yolundaki saptama söz konusu feminist hareketin ve bu çizgideki tiyatro faaliyetlerinin tıkanıp nokta olarak göze çarpar.

Genel seyri içinde politik tavırlarla eş güdümlü olarak ilerlemiş olan feminist hareket, son zamanlarda daha çok kendi içine kapanmış, diğer politik duruşlardan bağımsız bir kadın söylemi tartışılmaya başlanmıştır. Bu durum feminist tiyatrodaki dil ve biçim arayışlarını da doğrudan etkilemiştir. Feminizmin girdiği bu farklı yolu açanlar daha çok Fransız düşünürleri olduğundan olsa gerek bu hareket 'Fransız Feministleri' adıyla anılır. Sıradaki başlıkta söz konusu hareket ile tiyatrodaki yansımalarına kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

3. Fransız Feministleri ve Tiyatro

Son dönemde Fransa odağında ilerleyen feminist düşünce, diğer siyasi ideolojilerle bağını kopartmış, kendi söylemini oluşturmaya odaklanmıştır. Bu bağlamda temel mesele ataerkil sistemin belirlediği toplumsal cinsiyet kimliğinden uzak, yeni bir kadın kimliği yaratmak, kadına özgü bir kültür oluşturmak, daha da önemlisi erkek egemen söylemlerden uzak, kadına ait yeni bir dil ve ifade biçimi kurmak olmuştur.

Çünkü “kadınların bedenleriyle yaşadıkları ilişkiler kültürel olarak belirlenmiştir. Kültürün kadınlar için ayrı, erkekler için ayrı düzenlendiğine, kültürel olanı yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için özel bir önemi olduğuna inanılır” (Sarup, 2004: 162). Yani Fransız Feministlerine göre kadının kimliği ataerkil kültür tarafından belirlenerek ona verilmiştir. “Kadın bu yazarlar tarafından bir kurgu olarak ele alınmaktadır... gerek cins gerek cinsiyet bir kurgu olarak ele alınmaya başlamıştır” (Işık, 1998: 87). Bu kurguda ataerkil söylemlerle örülü eril dilin büyük payı vardır. Bu yüzden değişim kadına özgü bir dilin keşfi ile başlayacaktır. Amaç “kadına özgü toplumsal biçimin geliştirilmesine ön ayak olmak, böylesi bir düşünceyi yüreklendirmektir” (Sarup, 2004: 169). Bu çerçevede başka siyasal ideolojilerden uzaklaşan feminist düşünce, buna karşılık farklı bilim, düşünce ve sanat alanlarıyla sıkı bir ilişki içine girmiştir. Bu harekette düşünceleri ve yapıtlarıyla önde gelen isimler Luce Irigaray, Héléné Cixous ve Julia Kristeva’dır.

Bu harekete göre kadınların erkeklerden farklı bir kültürü vardır. Ama bu farklılık alışlagelmiş olumsuzlamanın aksine kadını değerli kılan bir farktır. Ancak verili toplumsal cinsiyet örüntülerinin kuşaktan kuşağa aktarımı bu farkın fark edilmesini, kadının kendi kimliğini oluşturmasını imkânsız kılar. Burada dil belirleyici rol oynar. Bu nedenle “Cixous’un tasarısının önemli bir bölümünü süregelen ataerkil mantık doğrultusundaki söylemleri ortaya çıkarmak ve bu söylemlerin doğallıklarını ortaya sermek oluşturur” (Sarup, 2004: 161). Alıştığımız, doğal saydığımız söylemler o kadar da ‘masum’ değildir, altında ataerkil kodlamalar taşır ve onun varlığını garantiler. Dahası bu söylemlerle örülü dil ile kadının kendini ifade etmesi, kurtuluşunu sağlayacak biçimde kimliğini kucaklaması mümkün değildir, kadın kendine ait bir dil oluşturmalıdır. “Irigaray’a göre tüm var olan söylemsel mekanizmaların yıkılması vasıtasıyla bu dil oluşacaktır” (M. Whitford, 1989: 112; Işık, 1998: 81’den). Söz konusu düşünürler kadına ait bu yeni dile “dişil dil” adını verir. Dişil dil şu özelliklere sahiptir:

Kültürün erkek egemen baskınlığına eril dil yapısına karşı koyabilmek için “kadınlar kendi dil uzamlarına” ulaşmak zorundadırlar. Bu, dişil yazıdır. Bu yazı/n babadan değil, anneden türemiştir.... Dişil yazın, sesle yakındır çünkü konuşmayla ilişkilidir. Bu da onu ritme

yaklaştırır ve bilinçdişiyile ilişki kurar. (...) Kadınların, özel alanda, evin içindeki dört duvar arasında, kendileri ve birbirleriyle bırakıldıkları dünyanın, özel bir dili vardır. Bu dil, binlerce yıllık erkek-egemen iktidarın dışında kalan ve bazen yalnızca kadınların anlayabildiği, beden hareketleri, sözcükler ya da uyaklı dizelerle zenginleşmiş bir örüntüdür. Ve bu dil, kadın bedeniyile ilintilidir. (Yamaner, 2005: 5, 6)

‘Dişil dil’ kavramına paralel olarak tiyatrodaki kadının yeri, kadının tiyatro yoluyla kendini ifade etme biçimi de sorgulanacak, yeni teknikler ortaya çıkacaktır. Bu düşünürlerden Héléné Cixous, feminist düşünce ile tiyatronun birleştiği noktada konumlanır. Çünkü kendisi aynı zamanda bir oyun yazarıdır ve oyunları düşüncelerinin somutlanmış halidir. Cixous “tiyatronun geçmişte kadını sürekli olarak nesneleştirdiğine inanır... Böylesi bir tiyatrodaki kadınlar sessiz bırakılmış, bedenleri yok sayılmış ve ardından teşhir seviyesine yükseltilmişlerdir” (Sarup, 2004: 166). Helene Cixous’un, feminist tiyatronun manifestosu olarak adlandırılabilir *Aller à la Mer* adlı metninde, öncelikle var olan tiyatro geleneği eril fantezilerin ürünü olma yönüyle eleştirilir.

Eril fantezinin emirlerine göre inşa edilen tiyatro bütün kültürlerin kaynağındaki cinayet sahnesini şiddetle tekrar eder ve pekiştirir. Oyunun başlayabilmesi için her zaman bir kadının ölmesi gerekir. Ancak o ortalıktan kaybolursa perde açılır; kadın baskı altına, mezara, tımarhaneye, unutulmaya ve sessizliğe gömülür. Yalnızca yokluğunda veya istismar edildiğinde sevilir. İşte bu yüzden tiyatroya gitmeyi bıraktım. Tiyatroya gitmek kendi cenazeme gitmek gibiydi. Tiyatro yaşayan bir kadını ya da bedenini ve hatta bilinçaltısını sahnelemez. (Cixous, 2006: 204)

Cixous var olan tiyatronun ataerkil kimliğini gözler önüne serip eleştirdikten sonra, bu tiyatroyu kadın var oluşunu sağlayabilecek doğrultuda değiştirme amacını güder. Değiştireceği, kadına varlık kazandıracığı tiyatro ‘dişil dil’ kavramının ‘dişil tiyatro’ya dönüşmüş hali olarak nitelendirilebilir. Kadın bedeni, kimliği ve deneyiminin dile geleceği tiyatronun biçim ve içeriği, anlatım araçları Cixous tarafından alışılmışın dışında çizilir.

Eğer tiyatro sahnesi kadınsa, bu alanın teatrallikten kurtarılması gerekecektir. Kadın bedensel bir varlık

sergilemek isteyecektir.... görsel olana bağlılığımızı azaltmamız, işitsel olana vurgu yapmamız, bütün kulaklarımızı özellikle bilinçaltının atışlarına hassas olanları, sessizlikleri ve sessizliklerin altında yatan şeyleri duymak için eğitmeyi öğrenmemiz gerekecektir.... Sahne kadının hayatının geçtiği yerde, hayat hikayesinin belirlendiği yerde geçer: Bedenin içinde, kanıyla başlayan yerde. Bu tiyatrodan/sahne olaya ihtiyaç yoktur. Kurgu ve eylem gerekli değildir. Dünyayı dönüştürecek tek bir jest yeterlidir. (Cixious, 2006: 205)

Fransız Feministleri başlığı altındaki düşünceler Cixious oyunlarında böylece somutluk kazanır. Bu aşamada Cixious'un oyunlarına kısaca değinmek yerinde olacaktır. "İlk piyesleri temelde kadının ataerkil kültürle ilişkisi üzerine odaklanır" (Sarup, 2004: 167). Yazarın oyunlarını incelemeye 1976'da kaleme aldığı önemli oyunu *Portrait of Dora* (Dora'nın Portresi) ile başlamak gerekir. Zira psikanalizle feminizmin ilişkilendirildiği metinde, yazar ilginç bir eleştiri sunar. Bu, Freud'un psikanaliz kuramına yönelik feminist bir eleştiridir. Freud kızların gelişiminde merkezi bir öge olarak gördüğü 'penis kıskançlığı'nı geliştirir. Freud'a göre kız çocuk kendi cinsel organının eksik kaldığını görür ve bunu kötü muamele olarak algılayıp aşağılandığını hisseder. Kız çocuğunun geçtiği daha sonraki evre babasına bir çocuk doğurmayı arzularak penis yoksunluğunu telafi etme çabasıdır. (Freud: 1997: 176-182; Donovan, 2009: 182'den) Bu durum daha ileri gidildiğinde anneyi kıskanma ve ona nefret duymaya dek varır. Freud'un söz konusu kuramı, ataerkil düzenin bilimsel bir çerçeve içinde yaşamını garanti eder. Oysa Fransız feministleri "Freudçu cinsellik örnekçesinin bütünüyle eril olduğunu ileri sürer. Bu senaryoda kadınlar karşımıza eksik erkekler olarak çıkar. Dişil kendisini böylece daima bir eksiklik, öykünme ve yoksunluk olarak tanımlar" (Sarup, 2004: 172). Bu bağlamda Cixious, *Portrait of Dora*'da psikanalizi toplumsal cinsiyet merkezli bir yöntem olarak görüp eleştirir.

Oyunda Dora bir kadına aşiktir, Freud bu durumu açıklayamaz çünkü ona göre penisi olmayan birine aşk söz konusu olamaz. Bu aşkı, babaya çocuklukta duyulan aşkın bir çeşit yer değiştirmesi olarak yorumladığında, kadının anneye arzu duyduğu ortaya çıkar. Freud işin içinden çıkamaz, şaşkına döner, Dora ise sahneyi terk eder (Case, 2010: 173,

174). Böylece psikanalizin kadını yorumlamada yetersiz olduğu, erkek egemen söyleme dayanarak kadına sığ baktığı vurgulanır. Kuramın yalnızca ataerkil düşünceyi güçlendirmenin bir yöntemi olduğu gösterilirken, bilimselliğine yönelik bir şüphe de öne sürülür. İçerikte anlatılan bu düşünce biçimi de etkilemiştir. Fransız feministlerinin görüşlerine paralel olarak metin, dişil dil kavramı doğrultusunda kurgulanmış ve kadına ait farklı bir tiyatro dili yakalanmıştır.

Oyunun rüya, fantezi ve bellekle ilgili sahnelerin araya girdiği esnek bir yapısı vardır, oyun biçimsel açıdan gerçekçilik kuralları dışındadır. Dora ve Freud arasındaki sahneler ile Dora'nın geçmişindeki karakterlere ait sahnelerin sunuluşu eş zamanlı gerçekleşir. Dora'nın bilinçaltı imgelerinden çeşitli öğeleri aktaran ses efektleri diyalogların arasına girer. (Case, 2010: 174).

Cixious, 1987 yılında yazdığı *L'Indiade* (Hayallerinin Hindistan'ı) adlı oyununda kadın kültürü ve deneyimini sahneye taşımak, bu anlamda tarihi kadın kahramanları model göstermek eğilimi içinde Mahatma Gandhi'yi merkeze almış, onun öyküsünü anlatmıştır. "İngiliz egemenliğine karşı verilen özgürlük savaşının en yüksek düzeyine ulaştığı, Hindistan'ın Pakistan ve Hindistan olarak ikiye bölündüğü ve Gandhi'ye düzenlenen suikastın yaşandığı bir tarih dönemini oyunlaştırmıştır" (Sarup, 2004: 167). Bu, bir anlamda ataerkil kültüre paralel olarak savaşların hüküm sürdüğü dünyada kadın ve onun kültürünün barışçıl, sevgiden yana, olumlu yüzünü göstermektedir. Oyunda baba otoritesine karşı anne sevgisi olumlu bir alternatif olarak öne çıkar. O halde *L'Indiade* şunu savunur: "Sevgi bugün bütün musibetleri yenemiyor ama eğer insan inanırsa yarın yenebilir. Dahası sevgi anneliğe büründürüldüğünde olağan dışı bir şekilde ikna edicidir" (Miller, 2006: 196). Fransız feministlerinin düşüncelerine paralel olarak burada kadının olumlu kimliği ve tarihte oynadığı rol, alışılmamış şekilde gündeme getirilmektedir.

Daha yakın zamanda, 1994 yılında yazdığı *La Ville parjure ou le reveil des Erinye's* (Yalancı Şehir ya da Yılan Saçlı Tanrıçaların Uyanışı)'de Cixious yine kadının olumlu bir yanına vurgu yapmaktadır. Genelde Batı, özelde Fransız demokrasisinde yapılan hataları ve yozlaşmış düzeni, yakın zamanda iki oğlunu kaybeden kederli, öfkeli bir annenin acısı aracılığıyla anlatır. "Güçsüzleşmiş bir kral ile onun faşist rakibinin iktidar mücadelesi verdiği, yozlaşmış doktorlar ve satın alınmış avu-

katların dünyasının canlandırıldığı Yalancı Şehir, tıbbi, hukuki, toplumsal ve politik kurumların kangrenini inceler” (Fort, 2006: 208). Burada anne üzerinden kadın, adaleti talep eden bir cins olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Cixous, mite göre yerin derinliklerine gönderilmiş olan yılan saçlı intikam tanrıçalarını geri çağırır. “Yeniden uyanışlarında, sadece masum kurbanların ihmal edilmiş ölümleri için cezalandırma talep etmekle kalmazlar, modern demokratik devletlerde ahlakın utanç verici çözülüşünü daha belirgin bir şekilde protesto ederler” (Fort, 2006: 209). Böylece kadın cinsi, ahlak ve adaletin temsilcisi olarak gösterilir, hatta kol gezen ahlaksızlık ve adaletsizlik bir anlamda ataerkil düzenin kadını yok saymasının bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Cixous’un tiyatro alanındaki düşüncelerine paralel sahnelemelerle dişil bir teatral dil yakalayan bir başka isim Marguerite Duras’dır. Yazar 1977 yılında yazdığı *Cennet Sineması*’nda gerek biçim gerek içerik bakımından egemen tiyatrodan çok farklı bir çizgi yakalamıştır. Oyunda anneden ayrılma öyküsü anlatılır. Ataerkil sistemde Freud’un yukarıda işaret edilen görüşleri doğrultusunda değersizleştirilen anne ve kız ilişkisi bu metinde yeni bir feminist okumaya tabi tutulur. Feminist açıdan dikkate değer olan bu konu, ilginç bir anlatım biçimine yedirilir.

Duras’ın oyununda çok az sahne aksiyonu ya da hareketi ve de bilinen anlamda oyun aksiyonu vardır; çünkü oyun krizden sonra başlar. Oyuncular neredeyse bütün repliklerini sahnenin önünde, neredeyse hiç hareket etmeden, kimi zaman bir kaşlarını kaldırarak ya da kafalarını çok hafifçe çevirerek söylerler. Neredeyse hiç görsel cümbüş yoktur. Oyun alanı bir ışık karesidir. Bilindik teatral akış kavramı anlatıların gelgitleriyle yer değiştirir. Karakterler ekseriya kendi sözlerini değil de başkalarının sözlerini kullanıyor gibi konuşurlar. Hatta bazen sahne dışından gelen sesler hikâyelerini anlatır. Bir karakterle özdeşleşme fırsatı pek yoktur. Müzik sıklıkla diyalogun yerini alır. Sessizlikler de annenin varlığına işaret eder ve karakterler arasındaki duygusal akımları gösterir. Dilde gösterilemeyen anlamını sessizlikte bulur. Oyuncuların kararlı bir kimliğe sahip olmadığı gösterilir. Teatral olana dair kanılara meydan okunur. (Miller, 2006: 192, 193)

Oyunda anneyle bütünleşme arzusu ve bunun

imkânsızlığı anlatılmaktadır. Bu bir kadın deneyimidir ve kadın deneyimi tiyatrodaki baskın eril söylemlerle ifade edilemez. Bu nedenle sahne, Miller’ın da vurguladığı gibi, aksiyonun azaltılması, müziğin egemenliği, sessizliklerin ağırlıklı oluşu gibi yollarla kadına ait bir mekân haline getirilir. Bu durum, dönemin feminist düşüncelerinin tiyatrodaki bir yansımasıdır.

Bu başlıkta söz edilecek son bir model Simone Benmussa tarafından yazılmış olan *La Vie singuliere d’Albert Nobbs* (Albert Nobbs’un Yalnız Yaşamı) adını taşımaktadır. Aslında söz konusu metin, içerik olarak radikal feminizm ve materyalist feminizmin düşünsel kimliğini yansıtır. Bununla birlikte oyunda, anlatım biçimi bakımından, burada sözü edilen farklı ve kadına özgü tiyatro dili yakalama eğilimi cisimleşmiştir. Yazarın da bu dönemde yaşamış bir Fransız feminist olduğu düşünüldüğünde bu bahse dahil edilmesi uygun bir yaklaşım olur.

1977’de yazılan oyunda Albert Nobbs, bir kadın olduğu halde iş yerinde, meslek alanında uygulanan erkeğe yönelik çifte standarttan yararlanmak amacıyla erkek kılığında yaşar. Benmussa “bu eserde kadın gibi düşündüğü ve hissettiği halde ‘ödünç’ bir erkek vücudu içinde bir erkek olarak işlevlenmek zorunda kalan Albert’in pek de savunulamayacak durumunu sergiler” (Miller, 2006: 182). Oyun iş yaşamında kadının yaşadığı sorunlardan, cinsel role bağlı dayatmalara değin birçok meseleyi ele alır. George Moor’un aynı adlı öyküsünden uyarlanan oyunun sahnelemesi ayrıca dikkate değer özellikte olup özellikle bu yönden Fransız feministlerinin düşüncelerine koşuttur. Sahnelemede hiç erkek yoktur, ancak kadının bilinçaltına sızarak zihninde, onu denetleyen bir baskı mekanizmasına dönüşen ataerkil düzen, erkek olsun ya da olmasın aslında her yerdedir.

Bu oyunda, sahne üzerinde hizmetçilerden oda görevlilerine kadar yalnızca kadın görünür. Erkek karakterler görünmezdir, dış sesler ve gizemli bir şekilde açılıp kapanan kapılar olarak araya girerler. Oyunun hikayesi oyuna kaynaklık eden hikayenin yazarı George Moor’un sesi tarafından anlatılır. Moor’un sesi bu kadınların yaşamlarını erkek yaratıcının ataerkil çerçevesine yerleştirerek, oyunu başlatır ve bitirir. Benmussa, (...) erkek kılığındaki Albert’in ve diğer kadınların ataerkil kültürün görünmez çerçevesi içinde devin-

diklerini gösterir; bu kültür kadınlar arasındaki ilişkileri, kılık değiştirmiş halde olsa bile dışarıdan yönetir... Aynı zamanda erkeklerin sahne üzerinde olmaması dramatik vurguyu kadınların yaşamlarına ve deneyimlerine kaydırır. (Case, 2010: 175, 176)

Bu oyunda gösterilmeye çalışılan şeyin, kadının yanında erkek olmasa bile her daim ataerkil sistemin kısılcığında yaşamaya devam etmek durumunda olmasının yarattığı tahribat olduğu anlaşılmaktadır. Cixous ve Duras'ın oyunlarında kadın kültürü ve kadın deneyiminin ifadesinin farklı bir tiyatro biçimiyle gerçekleştirilmesine karşılık burada, kadın kültürünü ve deneyimini yok sayan, onun yaşamında merkezi bir baskı unsuru olarak var olan ataerkil ideoloji, bazı yöntemlerle görünür kılınmaktadır.

Sonuç

Bütün bu örneklerde görüldüğü gibi artık feminizm farklı disiplinlerle, edebiyat, dil, sosyoloji, özellikle de psikolojiyle ilişki içine girmektedir. Görülüyor ki Fransız feministlerinin düşünceleri çizgisinde son dönemde şekillenen feminist tiyatrodaki, gerek biçim gerek içerik olarak söz konusu düşüncelerle sıkı ilişki içinde ve tutarlı bir sahne anlayışı geliştirilmiştir. Bu aşamada feminist düşünce ve tiyatronun birbiriyle ilişkili olarak son derece ileri bir noktaya vardığı söylenebilir.

Sonuç olarak ataerkil kültürde egemenliğin erkeğe verilmesi, kadının ve kadın deneyiminin yok sayılmasına neden olmuş, buna bağlı olarak batı ülkelerinin tiyatro geleneğinin egemen öznesi de erkek olmuştur. Ancak feminizmle beraber kadınlar kendi varlıklarını duyurmaya çalışmış, bunun için de tiyatroyu etkili bir yöntem olarak kullanmışlardır. Bu çerçevede ortaya çıkan Batı'nın feminist tiyatrosu, feminist düşünceler ve hareketlerle aynı çizgide ilerlemiş, birbirinden farklı Batı ülkelerinde, çok çeşitli teatral faaliyetler, sahneleme, oyunculuk ve oyun yazarlığı üzerinden feminist toplulukların çalışmalarıyla kendini göstermiştir. Önceleri aynı şemsiye altında bir araya gelen feminist duruşlar son yıllarda ayrılmış, bu da çeşitlenme ve ilerlemeyi beraberinde getirmiştir. Bu çalışmalarda tarihte gömülü kalan kadınlar da gizli oldukları yerlerden bir bir çıkartılmış, model olarak alınmıştır. Böylelikle çok önemli bir yol kat eden Batılı feminist tiyatro, günümüzde kendi söylemini oluşturma anlamında ileri bir noktaya gelmiştir. Burada özellikle çağdaş

feminist tiyatrodaki yakın dönemlerde yaşanan söz konusu sürece kuş bakışı bakmaya, düşünce ile tiyatronun sıkı ilişkisini göstermeye ve Batılı feminist tiyatronun gelişimine genel hatlarıyla değinmeye çalışılmıştır. Yakın dönemden günümüze feminizmin düşünsel çerçevesinde yaşanan genişlemeye paralel olarak, teatral faaliyetlerde ilerlemeler yaşanacağı, farklı anlatım olanaklarının keşfedileceği açıkça görülmekte ve umut edilmektedir.

Kaynakça

- Akın, Banu Ayten (2011). "Feminist Bir Okumayla Küçük Tilkiler'in ve Amerika'nın Kadınları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (2): 211-218.
- Biçer, Rana (2009). *Caryl Churchill'in Top Girls ve Fen Adlı Oyunları da Feminist Söylem*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kars: Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı.
- Case, Sue Ellen (2006). "Cinsiyetin Gücü: İngiliz Kadın Oyunları, 1958-1988", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 147-161.
- _____ (2010). *Feminizm ve Tiyatro*, çev: Ayşan Sönmez, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Cixous, Helene (2006). "Aller à la Mer", (1977), *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 203-206.
- Donovan, Josephine (2009). *Feminist Teori*, çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ergün, Selda (2003). "Çağdaş İngiliz Tiyatrosu'ndaki Kadın Yönetmenler", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (3): 99-115.
- Fo, Dario, Rame France (2003). *Kadın Oyunları*, çev: Füsün Demirel, İstanbul: Açılım Yayınları.
- Fort, Bernadette (2006). "Tiyatro, Tarih, Etik: Helene Cixous ile Söyleşi", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 207-242.
- Freud, Sigmund (1997). *Sexuality and the Psychology of Love*, ed: Phillip Rieff, New York: Touchstone.
- Gül, Sinan (2009). *Feminist Tiyatro Metninin Nitelikleri ve Model Oyunlarda Yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı.
- Gül, Sinan (2010). "Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: Zirvedeki Kızlar", *Yedi*, (4): 93-100.

- Hızlan, Esra (2004). *Caryl Churcill Oyunlarında Kadın İmgesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Işık, Emre (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Martin, Carol (2006). "Charabanc Tiyatro Topluluğu", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 163-178.
- Miller, Judith Graves (2006). "Fransız Tiyatrosu'nda Çağdaşımız Kadınların Sesi", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 179-201.
- Sayın, Gülşen (2008). "Caryl Churcill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadi' İmgesine Feminist Yaklaşım", *Beykent Üniversitesi, Dil ve Edebiyat Dergisi*, (5): 17-38.
- Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şimşek, Leyla (2005). "Yüzü Muşmula, Giyimi Ala Bula: Anadolu Masallarında Kocakarı İmgesi", *Türk(iye) Kültürleri*, Der: Gönül Putlar, Tahire Erman, İstanbul: Tetragon İletişim Hizmetleri A. Ş., s: 485-497.
- Yamaner, Güzin (2005). "Susan Glaspell'in Önemsiz Şeyler'inin Önemi", *Ankara Üniversitesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (19):1-25.
- Yarbro-Bejarano, Yvone (2006). "Chicano Tiyatrosunda Kadın Özne: Cinsiyet, 'İrk' ve Sınıf", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 97-121.
- Wandor, Micheline (2006). "Özel Olan Politikdir: Feminizm ve Tiyatro", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 135-145.
- Whitford, Margaret (1989). "Rereading Irigaray", *Feminism and Psychoanalysis*, ed. T. Brennan, London: Routledge.