



SÜFRAJ HAREKETİNİN İNGİLİZ TİYATROSUNDAKİ YANKILARINA BİR ÖRNEK: ELIZABETH ROBINS VE VOTES FOR WOMEN! (1907)

AN EXAMPLE FOR THE ECHOES OF THE SUFFRAGE MOVEMENT IN BRITISH THEATRE: ELIZABETH ROBINS AND VOTES FOR WOMEN! (1907)

Nursen GÖMCELİ

Dr. Öğr. Üyesi, Alpen-Adria Klagenfurt Üniversitesi,
İnsani Bilimler Fakültesi, İngiliz ve Amerikan Çalışmaları Bölümü,
nursen.goemceli@aau.at

Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih: 20 Şubat 2019
Kabul edildiği tarih: 27 Mart 2019
Yayınlanma tarihi: 25 Haziran 2019

Article Info

Date submitted: 20 February 2019
Date accepted: 27 March 2019
Date published: 25 June 2019

Anahtar sözcükler

Süfraj Hareketi; Süfraj Tiyatrosu;
Kadın Oyuncuların Oy Hakkı
Cemiyeti (AFL); Kadın Hakları;
Elizabeth Robins; Votes for Women!

Keywords

Suffrage Movement; Suffrage
Theatre; Actresses' Franchise League
(AFL); Women's Rights; Elizabeth
Robins; Votes for Women!

DOI: 10.33171/dtcjournal.2019.59.1.6

Öz

İngiltere'de 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve Süfraj hareketi olarak bilinen kadınların oy hakkı davası, kadınların toplumsal ve siyasal hayatta erkeklerle eşit haklara sahip olabilmek adına vermiş oldukları bir mücadeledir. Süfrajler olarak adlandırılan oy hakkı davası savunucusu kadınlar davalarına dikkat çekebilmek uğruna stratejik amaçlı şiddete başvurmuşlar ve o zamandan beri ağırlıklı olarak bu yönleriyle anılmışlardır. Ne var ki, stratejik de olsa şiddetle özdeşleştirilmiş olan süfraj savunucusu kadınların 20. yüzyıl başlarında İngiliz tiyatrosuna daha önce benzeri görülmemiş şekilde bir 'kadın tiyatrosu' olgusunu kazandırdıkları ve bu sayede 'süfraj tiyatrosu' olarak isimlendirilen yeni bir tiyatro türünün de oluşmasını sağladıkları gerçeği çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Bu noktadan hareketle, bu çalışmanın amacı İngiltere'nin birinci dalga feminist tiyatrosu olarak kabul edilen Süfraj tiyatrosunu ele almak ve örnekleme amacıyla İngiliz tiyatrosunda Süfraj hareketinin yankılarının duyulmasını sağlayan Elizabeth Robins'in öncü süfraj oyunu Votes for Women! (1907) üzerine bir inceleme sunmaktır.

Abstract

Women's fight for the right to vote, which started in England in the early 20th century and is known as the suffrage movement, was a struggle they took up for having equal rights with men in social and political life. Called the suffragettes, the women advocating for women's right to vote had strategically resorted to violence in order to be able to draw attention to their cause and since then they have predominantly been mentioned in relation to this aspect. However, the fact that these female supporters of the suffrage cause associated with violence had earned British theatre in the beginning of the 20th century a conception of women's theatre in a way unprecedented before, and thus had given way to the development of a new form of theatre labelled 'suffrage theatre', has largely been overlooked. Starting out with this viewpoint, the aim of the present study is to explore suffrage theatre, which is accepted as Britain's 'first wave of feminist theatre'. As an illustration, an analysis of Votes for Women! (1907), Elizabeth Robins' pioneering suffrage play, which made the echoes of the suffrage movement heard in British theatre, will be presented.

Kadınların ataerkil bir düzende 'eşitlik' konusunda verdikleri mücadele 20. yüzyıl dönümünde ortaya çıkan ve oy hakkı davasında odaklanan Süfraj hareketinin de öncesine dayanmaktadır. 18. yüzyılın başlangıcında Mary Astell'in kadınlara evlilikte söz hakkı tanımayan ataerkil sistemi eleştiren yazısı *Some Reflections upon Marriage* (1700), yine aynı yüzyılın sonlarına doğru kadınlara yasal yollarla uygulanan çifte standartları adeta bir 'feminist manifesto' niteliğinde dile getiren Mary Wollstonecraft'ın köşe taşı yapıtı *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), ve 19. yüzyılın sonlarına doğru ataerkil düzeni hedef alan ve kadınlarla erkekler arasında bireysel özgürlükler ve yasal haklar açısından tam bir eşitliği savunmasıyla dikkatleri üzerine çeken John Stuart Mill'in eseri *The Subjection of Women* (1869) kadın meselesinin iki asır boyunca tartışılan fakat yine de çözüme ulaştırılmayan ne kadar zorlu bir süreç geçirdiğini örnekler.

Kadınların ataerkil bir düzende 'eşitlik' konusunda verdikleri mücadele 20. yüzyıl dönümünde ortaya çıkan ve oy hakkı davasında odaklanan Süfraj hareketinin de öncesine dayanmaktadır. 18. yüzyılın başlangıcında Mary Astell'in kadınlara evlilikte söz hakkı tanımayan ataerkil sistemi eleştiren yazısı *Some Reflections upon Marriage* (1700), yine aynı yüzyılın sonlarına doğru kadınlara yasal yollarla uygulanan çifte standartları adeta bir 'feminist manifesto' niteliğinde dile getiren Mary Wollstonecraft'ın köşe taşı yapıtı *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), ve 19. yüzyılın sonlarına doğru ataerkil düzeni hedef alan ve kadınlarla erkekler arasında bireysel özgürlükler ve yasal haklar açısından tam bir eşitliği savunmasıyla dikkatleri üzerine çeken John Stuart Mill'in eseri *The Subjection of Women* (1869) kadın meselesinin iki asır boyunca tartışılan fakat yine de çözüme ulaştırılamayan ne kadar zorlu bir süreç geçirdiğini örnekler.

Temelinde ataerkil düzeni hedef alan tüm bu tartışmalar 20. yüzyılın karşılanmak üzere olduğu yıllara gelindiğinde ise kadınların salt oy hakkını elde etme mücadelesine dönüşmüş, bu amaçla İngiltere'de çeşitli cemiyetler kurulmuştur. Bu toplulukların en büyüğü olan ve 1897'de kurulan National Union of Women's Suffrage Societies (Kadınların Oy Hakkı Dernekleri Ulusal Örgütü) oy hakkı davasında toplumla çok ters düşmemek için ılımlı bir politika izlemesi sonucunda kendi içinde ikiye bölünmüş, akabinde "laf değil, iş!" ("Deeds, not words!") sloganıyla yola çıkan dönemin önde gelen kadın hakları savunucusu Emmeline Pankhurst ve destekçileri tarafından 1903 yılında yeni bir dernek kurulmuştur (Smith 36-37).¹ Kısa sürede hedefe ulaşma yolunda gerektiğinde militanca bir mücadeleden kaçınmayacağını ilan eden Women's Social and Political Union (Kadınların Toplumsal ve Siyasal Birliği) isimli bu derneğin kurulmasıyla birlikte Londra merkezli 'Süfraj Hareketi' (1903-1928) de resmi olarak başlatılmıştır. Öncülüğünü büyük ölçüde orta tabakadan gelen kadınların üstlendiği ve organize bir kadın hareketinin birinci dalgası olarak kabul edilen bu hareket kısa sürede ülke çapında yürütülen büyük bir mücadeleye dönüşmüştür (Carlson, "Suffrage Theatre..." 99).

Tarihe, kadınların yasal olarak oy kullanma hakkını elde edebilmeleri adına sürdürdükleri bir mücadele olarak geçen Süfraj hareketi, esasında kadınların toplumsal hayatta erkeklerle eşit olmak uğruna vermiş oldukları bir mücadeledir. 'Süfrajeterler' olarak adlandırılan ve eşitlik gayesinde birleşen kadınlar bu organize hareket sayesinde kısa süre içerisinde işçi sınıfına ait kadınların da büyük desteğini

¹ Bu yazıda yer alan tüm çeviriler makalenin yazarı tarafından yapılmıştır.

olarak taleplerini ve söylemlerini çok daha büyük bir zeminde dile getirebilmişlerdir. Aralarında, davaları uğruna adeta militanca bir savaş vermiş olan Emmeline Pankhurst ile kızları Sylvia ve Christabel Pankhurst'ün yanı sıra yazar Millicent Garrett Fawcett, İngiltere'nin ilk kadın belediye başkanı ve ilk kadın tıp fakültesi dekanı olarak bilinen kız kardeşi Elizabeth Garrett Anderson ("Anderson" 21), ve öğretmen ve mürebbiye olarak çalışmış olan Emily Davison'ın öncü isimler olarak sayılabileceği bu hareketin mensubu kadın hakları savunucuları, kadınların özel alanda eş ve anne olarak alışlagelmiş geleneksel rollerini tamamen reddetmemişler, ancak erkeklerle eşit bir zeminde kamusal alanda da var olduklarını resmileştirecek olan yasal düzenlemelerin yapılmasını talep etmişlerdir (DuBois 135). Bu doğrultuda, kadın hakları savunucularının en başta gelen talepleri toplumsal hayatta erkeklerle eşit olmalarını sağlayabilecek şekilde eşit eğitim olanakları, eşit ücret politikası ve genişletilmiş ve iyileştirilmiş iş imkânları konularında yasal değişikliklerin yapılması olmuştur. Kamusal alanda gerçekleştirmek istedikleri tüm bu değişiklikler konusunda söz sahibi olmayı ancak oy kullanma hakkını elde ederek sağlayabileceklerinin bilincinde olan süfrajeterler işte bu nedenle hareketlerinin tam merkezine oy kullanma hakkını koymuşlardır. Nihayetinde, oldukça çalkantılı ve büyük mücadelelerle geçen uzun bir süreç sonunda, yapılan yasal düzenlemelerle ilk olarak 1918'de, otuz yaş ve üzeri olmak koşuluyla, belli bir mülk sahibi olan erkeklerle evli olan kadınlar, kendileri belli bir mülk sahibi olan bekar veya evli kadınlar ve üniversite mezunu olan kadınlar seçme hakkına sahip olmuşlar, 1928'de ise herhangi bir koşul aranmaksızın yirmi bir yaşın üzerinde tüm kadınlar erkeklerle tamamen eşit şartlarda seçme ve seçilme hakkını elde etmeyi başarmışlardır (Smith 87-89).

Pek çok toplumsal harekette olduğu gibi, ülke genelinde büyük yankılar uyandırmış olan bu çok gürültülü toplumsal hareketin de İngiliz tiyatro dünyasında yankıları görülmüştür. 1908'de, Londra'da dönemin isim yapmış İngiliz kadın oyuncu ve oyun yazarları Elizabeth Robins ve Cicely Hamilton önderliğinde Lena Ashwell, Nina Boucicault, Inez Bensusan, Edith Craig ve Ellen Terry gibi tanınmış kadın tiyatro oyuncuları birleşerek Actresses' Franchise League (Kadın Oyuncuların Oy Hakkı Cemiyeti) isimli derneği kurmuşlardır (Paxton vii).² Süfraj hareketinin bir uzantısı olarak ortaya çıkmış olan bu tiyatrocular cemiyeti, kadınlara oy kullanma hakkı verilmesinin gerekliliği konusunda sahneye koyacağı oyunlarla süfraj davasına destek olmayı kuruluş hedefi olarak belirlemiş ve hareketin eşitlik

² Actresses' Franchise League bu yazı boyunca ikincil kaynaklarda kullanıldığı şekilde AFL olarak anılacaktır.

çerçevesinde tartışılan tüm söylemlerini sahneye taşıyarak kısa sürede ‘Süfraj tiyatrosu’ (1908-1914) olarak anılan propagandist bir tiyatro türünü meydana getirmiştir (Hollidge 12; Carlson, “Suffrage Theatre...” 99-100). Bu çerçevede, Cicely Hamilton, Gertrude Jennings, Elizabeth Baker ve Githa Sowerby gibi yazarlar kadınların ‘özel alanda’ ve ‘kamusal alanda’ yaşadıkları sorunları sahneye taşımışlar, eleştirmen Jane de Gay’in deyişiyle, ‘özel alan/kamusal alan bölünmüşlüğü’ tartışmalarına yazdıkları oyunlarla katılarak sanatlarını bir anlamda siyasi propaganda aracı olarak kullanmışlardır (28). Özellikle işçi sınıfı kadınların bu bölünmüşlük içerisinde yaşadıkları sorunlar (*Diana of Dobson’s* (1908), Cicely Hamilton); yine bu bölünmüşlükten kaynaklanan kadın-erkek eşitsizliğinin getirdiği sorunlar (*Rutherford and Son* (1912), Githa Sowerby), ve kadınlar için oy kullanmanın önemi (*How the Vote Was Won* (1909), Cicely Hamilton ve Christopher St. John) bu yazarların en çok işledikleri konular olmuştur (Stowell 85, 120, 148). Bunların yanı sıra, kadınlara oy kullanma hakkının verilmesine karşı çıkan üst tabaka mensubu kadınlar ile erkekleri hicveden oyunlar da AFL repertuarında önemli bir yer almıştır (Wandor 3). Teknik açıdan gerçekçi akımı takip ederek geleneksel çerçevenin dışına çıkmayan süfraj tiyatrosu kadın oyun yazarları, içerik açısından tamamen kadın haklarını savunan ve gerektiğinde siyasi propagandaya varan oyunlar yazarak yaşadıkları dönem içerisinde devrim niteliğinde sayılabilecek eserler ortaya koymuşlardır. Bu açıdan bakıldığında, süfraj tiyatrosu yazar ve oyuncularını sadece kadınlar için oy kullanma hakkının önemi konusunda kadın izleyicileri bilinçlendirmekle kalmamış, aynı zamanda erkek egemen toplum düzenine karşı da bir meydan okuma hikayesi yazmışlardır.

Çalışma prensipleri açısından incelendiğinde, süfraj tiyatrosunu var eden AFL oyuncu ve oyun yazarlarının hiyerarşik bir düzeni reddederek “*bireysel değil, kolektif*”, “*rekabete değil, iş birliğine dayanan*” bir çalışma sistemini benimsedikleri görülür (Cockin 128). Bunun altında yatan sebep ise hedeflenen toplumsal yapıda kadınlar için istenen değişimin, en etkili şekilde, kadınlar arasında (meslek, siyasi görüş ve din açısından) herhangi bir ayrım gözetmeksizin birlik içerisinde çalışarak gerçekleştirilebileceği inancıdır (Cockin 128-29). Bu inanç doğrultusunda, AFL yazarları oyunlarında kadınların toplumsal rolleri hakkında birbirinden farklı görüşleri savunan kadın karakterleri aynı sahnede bir araya getirerek kadınlar arasındaki farklılıkları tanıdıklarını vurgulamışlardır. Oyun yazarı Cicely Hamilton AFL adına yaptığı bir konuşmada bu düşünceyi, “[kadınlar arasında] farklı görüşlerin seslendirilmesine izin vermeli ve bunu teşvik etmeliyiz” (akt. Cockin 136) diyerek dile getirmiştir.

Tüm bu katkılarının yanı sıra, AFL bünyesinde örneklerini veren süfraj tiyatrosunun 20. yüzyıl dönümünde, yani kadın rollerinin toplumsal cinsiyet rolleriyle bütünleşmiş olduğu 'eş', 'anne', 'hizmetçi', 'kötü yola düşmüş kadın' ya da hayırlı bir izdivaç beklentisi içindeki 'genç kız' gibi basmakalıp rollerin ötesine geçmediği melodramların çağında İngiliz tiyatro dünyasına getirdiği bir diğer önemli yenilik de kadın oyunculara mesleki açıdan daha fazla imkânlar tanınması olmuştur.³ AFL'in ürettiği kadın merkezli oyunlar sayesinde, süfraj oyunlarında sahne alan kadın oyuncular ana akım tiyatroların kısıtlayıcı etkisinden sıyrılıp, hem kalıplaşmış rollerin dışına çıkarak sahnede çok daha çeşitli roller alabilmiş hem de yan roller değil, ana rolleri sıklıkla üstlenebilmişlerdir (Cockin 127; Tilghman 344). Erkek egemen tiyatro dünyasında, kadın oyun yazarları tarafından kaleme alınmış olan ve ataerkil öğretileri sorgulayan portrelerin yer aldığı kadın merkezli oyunların ana akım tiyatrolarda sahnelenmesi elbette kolay olmamıştır. Fakat tüm zorluklara rağmen, süfraj tiyatrosu kadınları politik söylemlerine geleneksel tiyatro sahnelerinin dışında da ses getirebilecek bir performans alanı yaratmayı başaramışlardır. Daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde yararlanılan bu gösteri alanı ise oy hakkı mücadelesinin amansız bir biçimde gerçekleştirildiği Londra sokakları ve meydanları olmuştur. Şehrin kültürel, politik ve tarihi merkezi sayılan West End bölgesi restoranları, Hyde Park alanı ve Trafalgar Meydanı gibi önemli noktalarını kendileri için birer tiyatro sahnesine dönüştüren süfrajteler bu sayede iki kayda değer başarı elde etmişlerdir. Bunlardan bir tanesi, süfrajtelerin halka açık alanları siyasal söylemlerine ses getirebilecek etkili bir teatral gösteri alanı olarak keşfetmeleri, bir diğeri ise tiyatro gösterisinin siyasal değişimi gerçekleştirmede ne kadar güçlü bir araç olduğunu kanıtlamaları olmuştur (Carlson, "Portable Politics..." 334-35).

Görüldüğü gibi, AFL çatısı altında İngiliz süfraj tiyatrosunu başlatan kadınlar tiyatro alanında devrim niteliğinde sayılabilecek yeniliklere imza atmışlar, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle çok uzun soluklu olamasa da henüz 20. yüzyılın başlarında, sadece altı sene gibi kısa bir süre içerisinde (1908-1914) İngiliz tiyatro dünyasında 'kadınlar tiyatrosu' olgusunun oluşmasını sağlamışlardır. AFL ile gelişen süfraj tiyatrosu, özellikle kadınların özel alanda yaşadıkları sorunları kamusal alana taşıyarak özel olanı toplumsal yapmayı başaramış olması ve oyunlarının merkezine kadınların eşitlik mücadelesini anlatan temaları koymuş

³ Bu noktada, kadın haklarının büyük savunucusu olarak bilinen ve AFL'e *Press Cuttings* (1909) isimli tek perdelik süfraj oyunu ile bu harekete açık destek de vermiş olan George Bernard Shaw'un eserlerini bu gerçeğin dışında tutmak gerektiği vurgulanmalıdır.

olması nedeniyle önde gelen pek çok feminist eleştirmen tarafından İngiltere'nin "birinci dalga feminist tiyatrosu" olarak kabul edilir (Goodman 23; Stowell 43; Schroeder 48; Wandor 3). Kadınlara oy hakkı söyleminden hareketle "belli bir siyasi öğretiyi yaymak ve ataerkil baskıya dayanan bir sistemin parçalanmasına katkı sağlayacak olan sosyal ve kültürel değişiklikleri desteklemek amacıyla bilinçli olarak geliştirilmiş bir planın bir parçası olarak" (Stowell 43) süfraj tiyatrosunu hayat geçiren AFL, tiyatro dünyasında aktif varlığını çeyrek asır kadar sürdürmüştür. 20. yüzyılın hemen başlarında kurulmuş olan bu cemiyet önceleri Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle oyunlarında ulusçu temalara yönelmiş olması nedeniyle, daha sonra ise kadınlara oy kullanma hakkının yasal olarak verilmesiyle birlikte varlık sebebinin de giderek zayıflaması sonucunda, 1934 yılında sanat hayatına son vermiştir (Stowell 41).

Uzun yıllar boyunca ihmal edilmiş olan süfraj oyunları 20. yüzyıl sonlarına doğru, özellikle 1980'ler ve sonrasında feminist tiyatroya olan ilginin de giderek artmasıyla birlikte feminist hareketi destekleyen kadın yazar ve araştırmacılar tarafından adeta yeniden keşfedilmiş, yapılan çalışmalar sonucunda 1908-1914 yılları arasında erkek oyun yazarları George Bernard Shaw'un *Press Cuttings* (1909) ve Henry V. Esmond'un *Her Vote* (1910) adlı oyunları da dahil olmak üzere AFL'in literatüre toplam yirmi kadar süfraj oyunu kazandırdığı kaydedilmiştir.⁴ Günümüz ölçütlerine göre değerlendirildiğinde bu çok büyük bir rakam değildir. Ancak dönemin tiyatro dünyasında kadın yazar ve oyunculara sunulan kısıtlı alan ve erkek egemen bir toplumun o dönemde kadınlara takdir ettiği sınırlı ölçüde sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel olanaklar göz önünde tutularak değerlendirildiğinde bu rakamın dikkate değer bir başarı olduğu ifade edilmelidir. Nitelik açısından bakıldığında ise süfraj oyunları kadın tiyatroculara belki de beklediklerinin çok

⁴ Tiyatro yönetimini oyuncu Inez Bensusan'ın üstlendiği AFL tarafından sahneye konulan oyunlar arasında üç perdelik ve tek perdelik oyunların yanı sıra gezici tiyatrolara sağladığı kolaylıklar göz önünde bulundurularak hazırlanmış olan, detaylı sahne dekoru gerektirmeyen ve sahnelenmesinde bir veya iki oyuncunun yer aldığı monolog ve duolog yapısında oyunlar da yer alır. Paxton'un yaptığı araştırmaya ve Texas Devlet Kütüphanesi Arşivlerine ("Suffrage Plays") göre 1908'den günümüze ulaşan AFL süfraj oyunları şunlardır: *Diana of Dobson's* (1908), Cicely Hamilton; *How the Vote Was Won* (1909), Cicely Hamilton ve Christopher St. John; *The Pot and the Kettle* (1909), Cicely Hamilton ve Christopher St. John; *A Pageant of Great Women* (1909), Cicely Hamilton; *The Apple* (1909), Inez Bensusan; *Leydi Geraldine's Speech* (1909), Beatrice Harraden; *Press Cuttings* (1909), George Bernard Shaw; *Before Sunrise* (1909), Bessie Hatton; *Chains* (1909), Elizabeth Bakers; *Her Vote* (1910), Henry V. Esmond; *An Anti-Suffragist or The Other Side* (1910), Harry Major Paul; *Miss Appleyard's Awakening* (1911), Evelyn Glover; *An English Woman's Home* (1911), H. Arncliffe Sennett; *Jim's Leg* (1911), L. S. Phibbs; *The Woman with the Pack* (1911), Gertrude Vaughan; *Rutherford and Son* (1912), Githa Sowerby; *A Woman's Influence* (1912), Gertrude Jennings; *The Maid and the Magistrate* (1912), Graham Moffat; *The Mother's Meeting* (1913), Harlow Phibbs; *An Allegory* (1913), Vera Wentworth.

üstünde bir başarı getirerek hem profesyonel anlamda tiyatro dünyasında var olduklarını kalıcı olarak gösterebilmelerini sağlamış hem de kadınların oy hakkı davalarında siyasi hedeflerine ulaşabilmeleri yolunda çok önemli bir mesafe katmelerine aracı olmuştur.

Davalarına dikkat çekebilmek uğruna militanca bir mücadele vermiş olan süfrajeterler bu yönleriyle çok eleştirilmişlerdir. Ancak konu üzerinde araştırma yapan uzmanlar, kadın oy hakkı savunucularının sembolik anlamda şiddete yöneldiklerini ve bu yöntemi bilinçli bir strateji olarak kullandıklarını belirtmişlerdir. Buna göre, aralarında AFL üyelerinin de bulunduğu bilinen süfrajeterler militanca muhalefetlerini toplumda huzursuzluk ve gerilim yaratmak için değil, süfraj davasına ne kadar bağlı olduklarını ve erkeklerin kurduğu ve yönettiği adalet sistemini tümüyle reddettiklerini ‘teatral bir şekilde’ kamuoyunun dikkatine sunabilmek amacıyla benimsemişlerdir (Eltis, “Women`s Suffrage...” 112). Basından ve toplumdan bu yönde aldıkları olumsuz eleştirilerin farkında olan AFL yazarlarının, süfraj oyunlarında öncelikli amaçlarından biri de bu eleştirilere yanıt vermek olmuştur. Bu doğrultuda, kadınların basında yansıtıldığı gibi histerik davranan, kontrolden çıkmış holiganlar olmadıklarını; kadınların sergilediği siyasi muhalefetin asıl sebebinin oy hakkı konusunu anlamsız bir şekilde yıllarca mecliste sürüncemede bırakan siyasetçiler olduğunu; ve militanca davranışlara ve şiddete ancak bir son çare olarak başvurduklarını sahneledikleri oyunlarla topluma anlatmışlardır (Tilghman 343).

Bu bağlamda, Süfraj hareketinin merkezinde yer alan tüm bu meseleleri ilk kez sahneye taşıyan ve bu sayede süfraj tiyatrosunun da AFL ile birlikte hayata geçmesine öncülük etmiş olan oyuncu ve yazar Elizabeth Robins’in *Votes for Women!* (1907) (*Kadınlara Oy Hakkı!*) adlı yapıtı süfraj oyunları içerisinde ayrı bir önem taşır. Döneminin önde gelen süfrajeterlerinden biri olarak tanınan Elizabeth Robins (1862-1952) bu eserini “büyük bir ahlâki inancın baskısı altında” (akt. Farfan, “From *Hedda Gabler...*” 70) yazdığını açıklamış ve oyunun alt başlığında eseri “üç perdelik teatral bir bildiri” (4) olarak tanımlamıştır.

Bu yapıt, literatüre *George Mandeville’s Husband* (1894), *The Open Question* (1898), *The Mills of the Gods* (1908), *The Magnetic North* (1904) ve *My Little Sister* (1913) gibi başat romanların yanı sıra kısa öyküler de kazandırmış olan Elizabeth Robins’in yaşadığı dönemde yayımlanmış ve sahnelenmiş tek oyunudur. Robins’in yakın arkadaşı yazar Florence Bell ile birlikte kaleme aldığı oyun *Alan’s Wife* (1893) ise eşini bir iş kazasında kaybetmenin acısına dayanamayarak öz bebeğinin katili

olan bir anne figürünü sahneye taşıyan radikal içeriği nedeniyle anonim olarak sahnelenmiş ve yayımlanmıştır. Eserin ilk kez Robins ve Bell'e atfedilerek yayımlanması ancak 20. yüzyıl sonlarında, kadın çalışmalarının akademik bir disiplin olarak gelişmesiyle birlikte gerçekleşmiştir.⁵ Robins'in 1890'ların ortalarında yazmış olduğu ve kadınlarda intihar, alkolizm ve kürtaj sorunu gibi bulunduğu dönem içinde aykırı sayılan temaları ele alan diğer oyunları *The Mirkwater*, *The Silver Lotus* ve *Benvenuto Cellini* ise halen ne tiyatro izleyicileriyle ne de okuyucularla buluşmuştur (John 105-106).

Kadın meselesi tartışmalarına eserleri yoluyla sıra dışı bir boyut katan Elizabeth Robins, oyunculuk kariyerinde canlandırdığı rollerle de 19. yüzyıl sonları İngiliz tiyatrosunda sıra dışı kadın karakterlere hayat veren ilk kadın oyuncularından biri olarak bilinir. Amerika'da başladığı oyunculuk kariyerini takiben İngiliz tiyatro izleyicileriyle profesyonel anlamda ilk olarak 1891'de, Henrik Ibsen'in *A Doll's House* (1879) adlı eserinde yan rollerden biri olan Bayan Linde rolüyle buluşmuş olan Robins, yapıtlarında feminist temaları öne çıkarmış olan Ibsen'in *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gabler* (1891) ve *The Master Builder* (1892) gibi başat eserlerinin İngiliz tiyatrolarında sahnelenmesine de öncülük ederek, bu oyunlarda başrol kadın karakterleri canlandırmış, ardı ardına sergilediği başarılı performanslarla kısa sürede adeta Ibsen oyunlarının İngiliz tiyatrosundaki (ilk) kadın sesi olmuştur (Joannou 179; Powell, "New Woman..." 79).⁶ Robins'in sahnede yorumladığı bu özgürleşmeyi savunan kadın karakter rollerinin içerisinde belki de en karmaşık ruh haline sahip olan Hedda Gabler'in önemi ise ayrıca vurgulanmalıdır. Zira Robins bu deneyimi yaşamına yön veren ve ömrünün sonuna kadar da sabit kalacak şekilde hayatını "*Hedda'dan önce veya Hedda'dan sonra*" olarak değiştirmiş olan bir "*dönüm noktası*" olarak tanımlar (Powell, "Oscar Wilde'..." 105).

Gerçekten de bu rol sayesinde Elizabeth Robins sadece oyuncu olarak büyük dikkat çekmekle kalmamış, aynı zamanda oyunculuk kariyerine yeni bir yön verecek olan bir gerçeği de keşfetmiştir: erkeklerin yönetiminde bulunan tiyatrolarda kadın karakterlere çizilen basmakalıp rollerin dışına çıkma imkânı olduğu müddetçe sahnede kadın kimliğinden ziyade oyuncu kimliği ve yeteneğiyle ön planda olabileceği gerçeği. Bu noktada, *Hedda Gabler*'in İngiltere prömiyerinin

⁵ Oyunun tam metni, editörlüğünü Linda Fitzsimmons ve Viv Gardner'in yaptığı ve 1991'de Methuen Yayıncılık tarafından yayımlanan *New Woman Plays* adlı kitapta bulunabilir.

⁶ Robins, Ibsen'in *A Dolls House* adlı eserinde rol almadan önce, 1889'da Londra'da bir hayır kurumu yararına sahnelenen *The Pillars of Society* (1877) adlı oyununda küçük rollerden biri olan Martha Bernick karakterini canlandırmıştır (John 54).

ancak uzun uğraşlar sonunda, Robins ve oyuncu arkadaşı Marion Lea'nin oyunu sahneleme tekliflerinin erkek tiyatro yöneticileri tarafından kabul görmemesi neticesinde, iki arkadaşın yönetiminde ve borçlanarak kiraladıkları bir tiyatro salonunda gerçekleşebildiğini de not düşmek gerekir (Farfan, "From *Hedda Gabler...*" 63; Gates, "Elizabeth Robins and the 1891 Production..."; Robins, *Ibsen and the Actress* 31). Robins'in kendisi için bir 'dönüm noktası' olarak tanımladığı Hedda Gabler rolünde yakaladığı büyük başarı, akabinde oyuncuya daha pek çok Ibsen oyununda başrol kazandırmış, bu sayede birbirinden farklı ve psikolojik derinliği olan kadın karakterleri sahnede yorumlama şansını vermiştir. Çeşitli yazılarında ve konuşmalarında da belirttiği gibi, Robins, Ibsen'i oyunlarında kullandığı teknik ve oyunculara sağladığı 'karakter yorumlama' imkânı nedeniyle yüceltmış, fakat kadınların özgürleşmesi konusuna yeterli destek vermemiş olmasından ötürü de ciddi şekilde eleştirmiştir (*Ibsen and the Actress*, 31-33). Ancak bir kez daha altını çizmek gerekirse, bu yönüyle Ibsen'i çok eleştirmiş olan Robins tiyatro dünyasında bir kadın oyuncu ve yapımcı olarak özgürleşmesini de Hedda Gabler rolüyle başlayan yükselişinde, Ibsen'in oyunları sayesinde elde edebilmiştir.

Elizabeth Robins için tiyatro yaşamında hayatının belki de en merkezinde yer alan yazar olarak tanımlanabilecek Ibsen, Robins'e politik kimliğini geliştirmesinde ve oyun yazarlığı konusunda da ilham vermiştir. Süfrajat yazarın siyasi inançları doğrultusunda kaleme aldığı *Votes for Women!* hem Ibsen'in etkisi altında kalarak hem de önde gelen savunucularından biri olduğu Süfraj hareketinin bir uzantısı olarak ortaya çıkarmış olduğu bir eserdir. Örneğin, oyunun ana kadın karakteri Vida Levering asi duruşu ve evlilik ve anneliğe sırtını dönmüş olmasıyla yazarın Ibsen karakterlerinden esinlenerek çizmiş olduğu bir portredir (Joannou 182). Ancak Ibsen'in kadın karakterlerinden farklı olarak, Robins'in kahramanı Vida Levering oy hakkı davasına gönülden bağlılığı ve siyasi duruşunu öne çıkaran eleştirel yapısıyla 'politize' bir kadın kimliğini izleyicilere sunar. Penny Farfan'ın da ifade ettiği gibi, Elizabeth Robins'in "yaşamdan korkmak üzere eğitilmiş" (akt. "From *Hedda Gabler...*" 70) bir kadın olarak tanımladığı Hedda Gabler'in "uygun bir propagandist model olarak yeniden yapılandırılmış halidir" ("From *Hedda Gabler*" 69) esasında 'korkusuz' Vida Levering.

Özellikle, kadınların oy hakkı için verdikleri tarihi mücadeleyi ele alan konusu nedeniyle sıklıkla sahnelenen ve güncelliğini gelecekte de sürdüreceği aşikâr olan *Votes for Women!*, İngiltere'de kadınlara erkeklerle eşit olarak seçme ve seçilme

hakkı verilmesinin 90. yıldönümünde, en son 6-24 Mart 2018 tarihleri arasında Londra, New Victoria Tiyatrosunda sahnelenmiştir (“Votes for Women”).⁷ Tiyatro eleştirmeni Clare Brennan’ın da belirttiği gibi, oyunun ilk sahnelendiği 1907 yılı koşullarından farklı olarak günümüz izleyicileri bu oyunu “kadınların oy hakkına sahip oldukları bir toplumun pozisyonundan” izleme şansına sahipler. Ancak oyununun ilk sahnelendiği dönemin şartlarında *Votes for Women!* özellikle siyasi içeriği nedeniyle ya ironik bir şekilde övgü sözleriyle anılmış ya da polemige neden olacak bir yaklaşımla ele alınmıştır.

İlk kez 9 Nisan 1907’de, George Bernard Shaw’un da desteği ile Royal Court’ta sahnelenen *Votes for Women!* sahneleme süreci açısından incelendiğinde eserin orijinal başlığının yönetmen Harley Granville Barker tarafından değiştirildiği görülür (Gates, *Elizabeth Robins...* 160). Robins’in büyük olasılıkla oyunun kapanış sahnesinde mutlu sona ulaşılmasını sağlayan milletvekili rolündeki karakter Geoffrey Stonor’ı düşünerek seçtiği oyun başlığı *The Friend of Women* (Kadınların Dostu), Granville Barker’in önerisiyle *Votes for Women!* olarak imla vurgusu da dahil olmak üzere değiştirilmiştir (Ellis). Bu sayede oyun henüz izleyicilerle buluşmadan kadınların oy hakkı davasını ele alan siyasi içeriğine dikkat çekebilmiştir.

Kadınların özel alanda ve kamusal alanda bireysel, ekonomik ve siyasal haklarının temelde oy kullanma hakkına sahip olmalarıyla birlikte korunabileceğini savunan yenilikçi ve diyalektik içeriğiyle dikkatleri üzerine çeken *Votes for Women!*, ilk gösterimiyle birlikte tiyatro eleştirmenlerinin de gündeminde yer almıştır. Neredeyse tüm gösterimlerinde kapalı gişe oynayarak Royal Court tiyatrosunun hitap ettiği üst ve orta tabaka kadın ve erkek izleyicilerin yanı sıra dönemin meclis üyelerine ve siyasetçilerine de ulaşmayı başarabilmiş olan oyun, süfraj meselesi ile ilgili tartışmaları bir anda tiyatro dünyasına taşımayı da başarabilmiştir (Gates, *Elizabeth Robins...* 161-162; John 205; Tilghman 342). Ancak oyunun aldığı eleştirilere göz atıldığında yapılan değerlendirmelerde geleneksel erkek bakış açısının ne denli etkili olduğunu görmek mümkündür. Örneğin, *Times* gazetesinde yer alan bir eleştiri bir taraftan oyunun siyasi mesajına bir göndermede bulunurken diğer taraftan da ana karakter Vida Levering’i canlandıran aktrisi oyunculuk performansından ziyade görseelliği ile değerlendirir: “Eğer bu davanın tüm savunucuları Bayan Wynee-Matthison gibi kendine baktıracak kadar güzel ve onun

⁷ Oyunun en son sahnelenmiş tarihi ile ilgili verilen bilgi bu çalışmanın yayıma hazırlandığı tarih itibarıyla geçerlidir.

kadar şık giyiniyor olsalar, dava olduğundan daha fazla mesafe kateder” (akt. Ellis). Benzer şekilde, oyunda irdelenen toplumsal ahlâk anlayışı ve siyaset arasındaki ilişki de yine erkek bakış açısıyla yorumlanır. Öyle ki, yazar Robins’in ana teması, yani kadınların özel hayatlarında yaşadıkları (evlilik dışı) ilişkilerden doğan sorunların yasal düzenlemelerdeki eksiklikler neticesinde çözümsüz kaldığı ve bu nedenle kadınlar için oy hakkı davasının vazgeçilmez olduğu savı, dönemin önde gelen tiyatro eleştirmenlerinden Max Beerbohm’a göre ancak “*kadın düşünce sisteminin mantıksızlığı üzerine bir hiciv*” olarak kabul edilebilir (akt. Eltis, “The Fallen Woman...” 32). Yine benzer şekilde, *Daily Mail*’de yer alan bir eleştiri de Elizabeth Robins’in sanatını “*gelip geçici bir dava uğruna*” feda ettiği görüşünü bildirir (akt. Marcus ix).

İçeriğiyle olduğu kadar teknik yönüyle de oyun eleştirilerinde yer bulan *Votes For Women!*, kimi yorumlarda ironiyle karışık övgüler alırken kimilerinde oyun kurgusu açısından zayıf bulunmuştur. Özellikle, Trafalgar Meydanı’nda geçen ve süfraj propagandası yapan büyük bir kalabalığı sahneye taşıyan oyunun ikinci perdesi tiyatro eleştirmenlerinin hakkında en çok yorum yaptığı kısım olmuştur. Gerçekçilik akımına uygun şekilde sahnelenen ve kırk kişilik oyun ekibi ve görsel detaylarıyla dikkat çeken bu perde çoğu eleştirmen tarafından abartılı bulunarak kinayeli bir dille “*sahne üzerinde senelerdir görülen en güzel insan kalabalığı*” (*Sketch*) veya “*megafon ve film makinesinin birlikte kullanımı halinde elde edilebilecek türdekine yakın bir gerçeğe benzerlik harikası*” (*Observer*) olarak değerlendirilmiştir (akt. Ellis). Bunların tersine, bazı eleştiriler de oyunun bu perdesini “*heyecan uyandıran*” (*Clarion*), “*takdire şayan*” (*Times*), “*çarpıcı*” (*Era*) gibi sıfatlarla tanımlayarak oyunu yüceltmişlerdir (akt. Farfan, *Women, Modernism...* 25). Max Beerbohm ise oyunun kurgusunu ele aldığı değerlendirmesinde, özellikle (Vida Levering ve Geoffrey Stonor arasında) geçmişte yaşanan bir aşk hikayesinin kitap arasından yere düşen bir mendille ortaya çıkarıldığı sahneye atıfta bulunarak, halihazırda pek çok oyun yazarı tarafından kullanılmış olan ve Robins’in oyununda da görülen bu ve benzeri melodram anlatım tekniklerini kurgusal açıdan izleyiciyi sıkkan bir zayıflık olarak yorumlamıştır (Ellis; Eltis, “The Fallen Woman...” 31).

Beerbohm’un da ifade ettiği gibi, oyunda melodramlarda görülen tesadüfler zinciri kurgu açısından dikkat çeken bir özelliktir. Bunun yanı sıra, oyun bir bütün olarak değerlendirildiğinde eserin gerek anlatım gerek biçim olarak gerçekçilik akımının etkisinde geleneksel tiyatro kurallarına uygun olarak yazıldığı görülür. Örneğin, neden-sonuç ilişkisine bağlı olaylar dizisi, üç perdelik geleneksel dramatik

yapı, zamanın doğrusal bir düzlemde kronolojik olarak ilerlemesi, geleneksel Freytag piramidi yapısına uygun olaylar kurgusu ve gerek sahne dekoru detaylarında gerçeğe uygunluk gerekse karakterlerin süfraj konusu çerçevesinde yaptıkları konuşmalar ve aktardıkları bilgilerin detaylarındaki doğruluk oyunun gerçekçilik akımına bağlılığını gösterir. Aldığı eleştirilerde de ima edildiği gibi, oyun bu yönleriyle gerçekten de anlatım tekniği ve biçim açısından herhangi bir yenilik getirmeyerek kendinden önce gelen gelenekleri takip eder. Ancak bu incelemede de görüleceği gibi, o dönemde pek çok eleştirmenin göz ardı ettiği nokta, Robins'in var olan geleneklere bağlı kalırken getirdiği yenilikçi içerikle bu gelenekleri tersinden yorumlamış olmasıdır. Bir başka deyişle, Sheila Stowell'ın da ifade ettiği gibi, yazar "*feminist amaçları doğrultusunda*" bu gelenekleri "*geri dönüşüme*" tabi tutarak İngiliz tiyatrosuna sıra dışı bir ses getirmiştir (2). Erkek oyun yazarları tarafından geliştirilmiş olan geleneksel tiyatronun oyun kurgulama tekniklerinden tümüyle istifade edilirken, bu kalıpların içerisinde, kadın bakış açısını ön plana çıkaran yepyeni bir içerik sunulmuştur.

Votes for Women! daha önce de belirtildiği gibi süfraj meselesini, yani kadınların oy kullanma hakkı davasında verdikleri mücadeleyi sahneye taşıyan ilk oyun olma özelliğini taşır. Oyunun olay örgüsü, ana kadın karakter Vida Levering'in on yıl sonunda bir tesadüf sonucu eski sevgilisi Geoffrey Stonor ile karşılaşması sonunda geçmişte yaşadıkları evlilik dışı ilişkinin ortaya çıkması ve bunun devamında aralarında yaşanan tatsız olayların tekrar gündeme gelmesi çerçevesinde gelişir. Geoffrey siyasete atılmak üzere olduğu o yıllarda hem otoriter babasının evlilik için onay vermeyeceğinden çekindiği için hem de siyasetteki parlak geleceğini riske atmak istemediği için Vida'yı bebeklerini dünyaya getirmemesi konusunda ikna etmiş, bunun da ötesinde bu zor süreçte Vida'yı yalnız bırakarak kendisini ancak babasının ölümünden sonra arama girişiminde bulunmuştur. Geoffrey'in bu bencil davranışı sonucunda maddi ve manevi pek çok sorunla başbaşa kalarak tek başına bir yaşam mücadelesi vermek zorunda kalan Vida ise geri dönüşü olmayan bir noktada, bebeğini kaybettikten sonra gelen bu ilgiye cevap vermeyi reddetmiş, hayatının geri kalan kısmını kadın hakları için çalışmaya adanmıştır. Aradan yıllar geçtikten sonra bugünün başarılı milletvekili 'Bay Geoffrey Stonor' ile iyi bir eğitime sahip kadın hakları savunucusu 'Bayan Vida Levering'i Lord Wynnstay ve Leydi John Wynnstay'in Hertforshire'da bulunan yazlık evlerinde bir araya getiren tesadüf de esasında Vida'nın zorlu bir hayat mücadelesinin sonunda güçlenerek kazandığı bu yeni kimliğin sayesinde yaşanır.

Bir yardım derneği için çalışan Leydi Wynnstay kadınların iş, barınma ve eğitim gibi toplumsal sorunlarına yönelik toplanan yardımları konuşmak üzere Vida'yı evinde bir toplantıya davet ettiği sırada Stonor da genç nişanlısı Jean'ı ve teyzesi Leydi John Wynnstay ile eşini ziyaret etmek amacıyla aynı eve gelir. Bu tesadüf sonucunda seneler sonra tekrar bir araya gelen eski sevgililer aralarındaki tanışıklığı gizlerler. Fakat sohbetleri sırasında Stonor'ın yerde bulunduğu bir mendilin üzerinde işli olan 'V' harfini görünce hiç tereddüt etmeden sahibinin 'Bayan Levering' olduğunu söylemesi üzerine büyük bir şaşkınlık yaşayan Jean, nişanlısının Bayan Levering'le ilk kez tanışmış olduğundan şüphe duymaya başlar.

Aynı günün devamında, oyunun ikinci perdesini oluşturan ve kadınların oy hakkı davası kapsamında Trafalgar Meydanı'nda düzenlenen mitingde geçen bir sahnede ise Jean duyduğu şüphede haklı olduğunu görür. Meydandaki dört konuşmacıdan biri olarak sahneye gelen Vida Levering, cinsel istismara uğramış ve ne kendilerini koruyacak aileleri ne de sığınacak evleri olan kadınların toplumda nasıl ikinci sınıf muamele gördüklerini ve bu kadınların yasalar önünde nasıl korunmasız bırakılarak haksız yere büyük zorluklar çektiklerini anlatan bir konuşma yapar. O sırada dinleyiciler arasında bulunan Stonor'ın yüz ifadesine dikkat eden Jean, Vida'nın da bu acı tecrübeleri edinmiş kadınlardan biri olduğunu ve yaşadığı tüm acıların sorumlusunun da Stonor olduğunu anlar.

Bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla birlikte Jean nişanlısı Stonor'dan geçmiş hatalarını derhal düzeltmesini ister ve kendisinden ayrılıp Vida ile evlenmesini ona tek seçenek olarak sunar. Stonor'ı kızdıran ve biraz da zor durumda bırakan bu talep karşısında onu rahatlatan kişi Vida olur. Trafalgar Meydanı'ndaki toplantının bitimini takiben aynı akşamın devamında, Dunbartonların evinde geçen bu üçüncü ve son perdede, Vida böyle bir evliliği kesinlikle kabul etmeyeceğini, ancak Stonor'ın geçmiş hatasını az da olsa telafi etmek adına siyasetçi kimliğiyle sahip olduğu gücü kullanarak gelecek nesil tüm kadınların mutluluğu için kadınların oy hakkı davasına destek verebileceğini söyler. Stonor'ın bunu kabul etmemesi halinde nişanlısı Jean'ı süfrajelerin safına çekeceğini ve oy meselesi başta olmak üzere kadınların yasal hakları için birlikte mücadele etmeye devam edeceklerini açıklayan Vida'nın sözlerini "tehdit" (III.112) olarak gören Stonor bu düşüncüyü önce reddeder. Vida'nın sadece kendisinden "intikam alma" (III.109) dürtüsü ile hareket ettiğini ve aralarında geçen görüşmeye "kişisel amaç uğruna yapılan sıkı bir pazarlık havası" (III.112) verdiğini söyler. Fakat o dönemin en önemli siyasi polemik konularından süfraj davasına vereceği açık desteğin de hem kendisini hem de partisini

rakiplerinin karşısında öne geçirecek olan “siyasi dinamit” (III.84) olduğuna inanarak, kadınların oy hakkı davasına destek verdiğini ilan eden yazılı mesajı Vida’ya beklemediği bir anda teslim eder:

STONOR. Vida!
 BAYAN L. Ne var?
 STONOR. Bir şeyi unuttun. (*Vida arkasını dönüp baktığında mesajı imzalamaktadır*). *Bunu.*
 (*Vida elindeki “siyasi dinamit” ile sessizce dışarı çıkar.*) PERDE. (III.115).

Böylece, *Votes For Women!* ana kahraman Vida Levering’in uğruna yıllarca büyük bir inançla çalıştığı kadınlara oy hakkı davasında kadınlar adına elde ettiği başarıyla son bulur.

Görüldüğü gibi, oyunun üçüncü ve son perdesinde, Vida yalnızca geçmişte kişisel çıkarları uğruna kendisinin anne olma hakkını elinden almış ve hayat mücadelesinde onu yalnız bırakmış olan erkekle hesaplaşmış olmakla kalmaz, aynı zamanda Stonor’un elindeki siyasi gücü kadınların yararına kullanması konusunda onu ikna eder. Elizabeth Robins’in çoğu eleştirmen tarafından dikkate alınmayan veya anlamlandırılmayan sıra dışı anlatımı da bu noktada kendini gösterir. Bir kadının yaşadığı kişisel bir sorunun siyasi bir meseleye bağlanarak sunulması ve bu bağlantının bir siyasi polemik konusu olarak sahneye getirilmesi o dönemde tiyatro izleyicilerinin görmeye alışık olmadığı bir anlatım biçimidir. Dönemin *Times* gazetesinde yer alan bir eleştiri de bu gerçeği gözler önüne serer: “*Bayan Robins’in gönül verdiği bu davanın ırza geçme, kürtaj ve bebek cinayeti gibi meselelere bağlanarak yol alabileceğinin muhtemel olduğu biraz şüphelidir*” (akt. Ellis). Halbuki Eltis’in ifade ettiği gibi, Robins’in buradaki amacı herhangi bir kadının yaşayabileceği cinsel istismarın sonuçlarını “*toplumsal sorumluluk*” zemininde tartışmaktır (“*The Fallen Woman...*” 32). Bu bağlamda, oyunun ana kadın kahramanı da izleyiciyi şaşırtan bir portredir. Gerek Viktorya dönemi tiyatrosunda gerekse Edward dönemi oyunlarında çizilen ‘düşmüş kadın’ imajının aksine, Robins’in Vida Levering karakteriyle çizdiği kadın portresi yaşadığı cinsel istismar sonunda maruz kaldığı zorlu hayattan yenilgi ile değil, güçlenerek çıkmayı başarabilmiş bir kadındır.

Vida Levering henüz sahnede görülmeden önce, birinci perdede yer alan sahne direktifleri ‘Bayan Levering’ hakkında oyunun ilerleyen bölümlerinde de pekiştirilecek olan gizemli havayı yaratmayı amaçlar: “*Otuz iki yaşında çekici, özünde kadınsı ve oldukça ‘zeki’ bir kadın; hakkında erkeklerin ve kadınların benzer şekilde ‘Hikayesi nedir? Neden evlenmiyor?’ diye bahsettikleri türden*” (I.13). Burada

vurgulandığı gibi, Vida'nın yaşı ilerlemiş de olsa 'güzelliğine rağmen' halen bekâr olması içinde bulunduğu geleneksel toplumda 'sorgulanması' gereken bir konudur. Vida'nın, kadın ve erkek rollerinin kesin hatlarla belirlenmiş olduğu ataerkil bir yapıda alışlagelmiş kadın imajıyla ters düştüğünü gösteren bu özelliği çevresindeki insanlarda onun 'bekârlığı seçme hakkını' kullanmış olabileceğini düşündürmek yerine, geçmişi hakkında merak uyandırır. Oyunda bu yaklaşım, özellikle geleneksel cinsiyet rollerine uyan ve görüşlerinde ataerkil toplumun kurallarına uygun değerlendirmelerde bulunan kadın karakterler arasında görülür. Örneğin, Bayan Heriot, Vida Levering'i henüz tanımış olan Jean'ın Vida hakkındaki sorularını yanıtlarken kullandığı imalı sözlerle bu bakış açısını yansıtır. Bayan Heriot'a göre Vida Levering "*[kendilerinin] sahip olmadığı bazı özel bilgilere sahip olan bir kişi*" (I.23) ve "*genç bir kız için makbul bir ahbab değil[dir]*" (I.28). Böylece, dolaylı yolla Vida Levering hakkında 'geçmişi temiz olmayan' bir kadın izlenimi ortaya çıkar.

Ne var ki, karşılıklı sohbetleri esnasında Vida'nın—kendi hayat hikayesinden de örnekler vererek—maddi sıkıntılarla boğuşan ve hayatta tek başına ayakta durmak zorunda olan işsiz ve kimsesiz kadınlar hakkında anlattıkları Jean'ın Vida'dan uzaklaşmak istemesi yerine ona daha fazla ilgi duymasına neden olur. Vida gençlik yıllarında babasının himayesinde yaşamak yerine, aldığı eğitimin sağlayacağı olanaklarla kendi ayakları üstünde durabileceği bir yaşamdan yana tercihini kullanmıştır. Ancak uzunca süren bir iş arayışından sonra elinde kalan sadece kabarık bir borç defteridir. Bu esnada, ismini vermeyerek kendisinden "*bir aile dostu*" (I.25) olarak bahsettiği Geoffrey Stonor ile karşılaşmıştır. Fakat, Vida'ya yardım etme vaadiyle ona yaklaşmış olan bu 'aile dostu' Vida'nın kendisine duyduğu güveni suistimal ederek, onun daha farklı sıkıntılarla boğuşacağı bir hayat yaşamasına sebep olmuştur. Evsiz ve parasız ortada kalan Vida kendine uygun kalacak bir yer ararken "*zengin Londra şehrinde güzel parkların, müzelerin, bedava kütüphanelerin*" var olduğunu, ancak "*yokluklar içinde yaşayan kadınlar için işinin ağır ve yıpratıcı olmayacağı veya yemeklerinin hapisane yemeklerinden daha kötü olmayacağı tek bir sığınacak yer*" (I.25) bulunmadığını görür. Böylece, Vida tüm kadınlar adına bir misyon üstlenerek hayatının geri kalan kısmını evsiz ve kimsesiz kadınlar için sığınma evlerinin kurulması ve bu kadınların korunması için gerekli yasaların çıkarılması yolunda çalışmaya adar.

Görüldüğü gibi, Robins'in ana kadın karakteri yaşadığı acı olayların sonunda ataerkil toplum yapısının ona vereceği 'düşmüş kadın'/'makbul olmayan kadın' imajına teslim olmak yerine, yaşadıklarından bir hayat dersi çıkararak toplumsal hayata hem güçlenmiş bir şekilde hem de politik söylemleri olan aktif bir kadın olarak döner. Oyundaki bu kurgu sayesinde yazar Robins kadınların yaşadığı mağduriyetlerde ve cinsel istismarda kişisel yanılığardan çok çevresel faktörlerin rol oynadığını vurgulayarak kişisel bir meselenin toplumsal bir sorun haline dönüşebileceğini göstermeyi başarır (Eltis, "The Fallen Woman..." 33). Oyunun birinci perdesinden itibaren özellikle kadın karakterlerin diyaloglarında bu çerçevede tartışılan konular kadınların oy hakkı meselesine bağlanarak anlatılır. Bu anlatım şekli, kadınların bireysel hayatları üzerinde etkili olabilecek toplumsal konularda söz sahibi olabilmeleri adına seçme ve seçilme hakkına sahip olmalarının ne denli önemli olduğu konusunda izleyiciyi düşündürmeyi amaçlar.

Oyun dikkatle incelendiğinde, Robins'in süfraj meselesini konuyla ilgili farklı bakış açılarını bir araya getirerek bir münazara şeklinde ele aldığı görülür. Burada dikkat çeken anlamlı bir nokta, dönemin en çalkantılı siyasi konusu olan kadınların oy hakkı meselesi ve süfraj hareketinin kadın-erkek perspektifinden tartışılıyor olmasının yanı sıra, kadınların da konuyu kendi içinde ikiye bölünerek 'yenilikçi' ve 'gelenekçi' tutum diye tanımlayabileceğimiz karşıtlık içerisinde tartışmalarıdır. Örneğin, Lord John Wynnstay'in dile getirdiği gibi, erkek karakterler arasında süfraj meselesi konusunda kabul gören görüş, bu mücadelenin kadınların "*erkeklerden bağımsız hareket etme*" (I.16) arzusunun bir sonucu olduğudur ve bu mücadelede yer alanlar da "*kadınlıktan çıkmış olan yaratıklar[dır]*" (I.15); siyasete bulaşmış oldukları için 'makbul kadın' olamazlar. Ataerkil düzenin sesi olan bu görüşü destekleyen ve oyunda Bayan Heriot, Leydi John Wynnstay ve Bayan Freddy Tunbridge tarafından temsil edilen 'geleneksel' kadın bakış açısına göre de sokaklarda çalkantılı bir şekilde yürütülen bu mücadele baştan sona bir "*saçmalık[tır]*" (I.16). Leydi John Wynnstay'in "*dişi holiganlar*" (II.38), Bayan Freddy Tunbridge'inse "*bir avuç histerik kadın*" (II.39) diye tanımladığı süfrajette Bayan Heriot'a göre "*tüm kadınları bütün dünyanın gözünde alçaltmış[lardır]*" (II.35). Süfraj davasını bir nevi edep ve ahlâk sorunu olarak gören Bayan Heriot süfrajette olan tepkisini şu sözlerle dile getirir: "*bir nesil daha geçinceye kadar edepli hiçbir kadın yüzü kızarmadan 'süfraj' sözcüğünü kullanamayacak*" (I.16). Görüşlerinde bu denli tutucu olan Bayan Heriot'ın kadınların ancak oy hakkına sahip olduktan sonra toplumda saygı görececeklerini savunan genç bir milletvekiline cevaben kendisine saygı duyulmasını istemediğini söylemesi geleneksel rollerini benimseyen kadınlar

arasında süfraj karşıtı söyleme destek verilmesinin sebebini de ortaya çıkarır. Ataerkil toplum düzeninde kadınların 'anne' ve 'eş' olarak temel cinsiyet rollerine uygun bir hayat tarzını benimsemeleri gerektiği görüşünü savunan gelenekçi kadınlar, oy hakkı davasını süfrajetlerin militan tavırları ile özdeşleştirdikleri için Süfraj hareketine verilen her türlü desteğin esasında geleneksel kadın cinsiyet rollerine aykırı olan davranış ve yaşam biçimlerine verilen bir destek olduğuna inanırlar. Bu nedenle, Süfraj hareketinde yer alan kadınlara yakın durmanın kendileri için zararlı olduğunu düşünürler.

Gerçekten de Tilghman'ın bir incelemesinde vurguladığı gibi, süfraj karşıtı söylem "*anneliği ve ev hayatını kucaklamayan kadınların hem kendileri hem de toplum için tehlike arz ettikleri*" görüşünü öne çıkarmıştır (346). Kadınların ev ve aile hayatıyla sınırlandırılmaları ise Büyük Britanya'nın endüstriyel ve emperyal hakimiyeti ile iç içe geçmiş olan bir ihtiyaçtan doğmuştur. Zira Büyük Britanya İmparatorluğu'nun dünya üzerindeki saygın ve güçlü varlığını sürdürebilmesi, İngiliz kadınlarının anne ve eş olarak görevlerini tam olarak yerine getirmelerine ve oğullarını sağlıklı, güçlü ve iyi ahlâklı kimseler olarak yetiştirmelerine bağlıdır. Bu inançtan hareketle, dönemin siyasi yaklaşımı, iyi bir anne ve iyi bir eş olma yolunda görev ve sorumluluklarını yerine getirmeyen kadınların İngiliz ırkının da yozlaşmasına sebep olacakları görüşünü topluma işlemiştir (Tilghman 345).

Robins'in oyunda çizdiği süfrajeta ana kadın kahraman ise ne anne ne de eş rolünde bir portre olduğu için toplumsal cinsiyet rolleri açısından da yaşadığı toplumun normlarına ters düşen bir karakterdir. Ancak, yazarın buradaki amacı kadınların anne ve eş olarak belirlenmiş temel cinsiyet rollerini reddetmek değil, mevcut normları sorgulayarak kadının geleneksel rolleri konusunda yerleşmiş toplum algısını değiştirecek yeni bir bakış açısı sunmaktır. Nitekim, oyunda annelik ve aile yapısının bütünlüğüne bağlı değerler gözetilirken, kadınların anne ve/veya eş olmadan da toplumda ahlâklı ve saygın bir şekilde var olabilecekleri, kamusal alanda aktif rol üstlenebilecekleri görüşü vurgulanmıştır. Vida Levering anneliği ve aile hayatını reddettiği için değil, sevdiği erkeğin tercihi nedeniyle anne ve eş olma şansını kaybetmiştir ve tam da bu nedenle kendini kadın hakları davasına adanmıştır. Oyunun ilerleyen sahnelerinde Stonor'ın genç nişanlısı Jean'in bir yandan evlilik hazırlıkları yaparken bir yandan da kendi özgür iradesiyle Vida'nın yanında yer alarak süfraj davasına destek verme kararı, Vida Levering'in 'kamusal alanda aktif rol üstlenen bekâr bir kadın' olarak çizdiği pozitif imaj ile süfraj karşıtı söylemleri çürütmede elde ettiği başarının bir göstergesidir.

Oyunun ikinci perdesinde büyük bir kalabalıkla sahnelenen ve mekân olarak Trafalgar Meydanı'nın seçildiği kadınlara oy hakkı mitinginde ise Süfraj hareketinin söylemleri yüksek sesle dile getirilir. Miting alanında söz alan kadınlarla onları dinlemeye gelen kişiler arasında adeta bir münazara şeklinde ve gerçekçi bir biçimde sunulan bu sahne, yazarın Süfraj hareketi kapsamında yürütülen kampanyaları mümkün olduğunca gerçeğe yakın olarak sunma çabasını gösterir. Elizabeth Robins'in biyografi yazarı Angela V. John da bu gözlemi doğrular: Robins bu perdede geçen konuşmaları 1906 yılı Temmuz ve Ekim ayları arasında Trafalgar Meydanı'nda gerçekleştirilmiş olan sekiz süfraj mitinginde kendisinin birebir tanıklık ettiği olaylar ve dinlediği konuşmalardan aldığı notlara dayanarak geliştirmiştir (202).

Bu perdede dikkat çeken bir nokta, toplumun neredeyse her kesiminden dinleyicilerin içinde bulunduğu taşkın bir kalabalığın karşısında konuşma yapacak olan kadınlar arasında işçi sınıfından gelen kadınların da temsil ediliyor olmasıdır. Oyunda bu temsil görevini üstlenen karakter, kendine herhangi bir isim verilmeksizin bireyi değil geneli temsil edecek şekilde, 'İşçi Kadın' olarak anılan karakterdir. Kullandığı bozuk ve aksanlı dil (*Cockney*) aracılığıyla sınıfsal kimliğinin yanı sıra yetersiz eğitim düzeyinin de izleyicilere yansıtıldığı bu konuşmacı, yaşanan kadın hareketinin toplumda aksettirildiği şekilde salt orta tabaka mensubu kadınların davası olmadığını dile getirerek konuşmasına başlar. Bu iddiayı "asılsız" (II.51) olarak niteleyen İşçi Kadın, yaptığı hararetli konuşmada işçi sınıfı kadınının gerçeklerini dinleyicilerin dikkatine sunar. Toplumun üçte birinin ailelerinin geçimini sağlamak için çalışma hayatına katılmak zorunda olan kadınlardan oluştuğunu vurgulayan İşçi Kadın, çoğunluğunu tekstil sektöründe çalışan kadınların oluşturduğu bu işçilerin iş gücünün nasıl sömürüldüğüne dikkat çeker. Bu meydan konuşması sırasında kendisiyle hemfikir olmayan erkek dinleyiciler tarafından sıklıkla konuşması bölünen İşçi Kadın, gerektiğinde sesini daha da yükselterek konuşmasını sürdürür. Kadınların çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve ücret politikası açısından da erkeklerle eşit şartlarda çalışabilmeleri adına gerekli reformların yapılabilmesi için işçi sınıfı kadınlarının da oy hakkı davasını desteklediklerini vurgular. Anlaşılacağı üzere, oyuna İşçi Kadın olarak dahil edilen bu karakter oyunda ikincil karakterlerden bir tanesi olmasına rağmen işlevsel rolü açısından büyük önem taşır. Zira İşçi Kadın aracılığıyla yazar Elizabeth Robins yalnızca kadınların oy hakkı davasının tüm kadınların davası olduğunu göstermiş olmakla kalmaz; aynı zamanda kadınlar arasında sınıf farklılıklarıyla birlikte yaşadıkları sorunların da ne denli birbirinden farklı olduğu konusunda izleyicilerine

farkındalık kazandırır. Böylelikle, *Votes for Women!* işçi sınıfı kadınlarının da sorunlarını ele alıp uğradıkları haksızlıkları sahneye taşıyarak, orta sınıftan gelen süfrajeterler ile kendilerinin sahip oldukları imtiyazlara sahip olmayan işçi sınıfı kadınları arasında bir köprü kurma rolünü de üstlenir.

Elizabeth Robins'in bu konuya verdiği önem, İşçi Kadın'dan hemen sonra Trafalgar Meydanı'nda toplanan halka seslenmek üzere sahneye getirdiği bir diğer kadın karakterde, genç nesli temsil eden yirmi dört yaşındaki Bayan Ernestine Blunt'ın kimliğinde ayrıca gözlenir. Orta sınıftan gelen Bayan Ernestine Blunt, yazar Robins'in kadın izleyicilerine yine oy hakkı meselesi çerçevesinde vermek istediği 'birlik ve beraberlik' mesajına odaklanan konuşmasında işçi sınıfından gelen kadınların yaşadıkları mağduriyetlere de yer verir. Örneğin, işçi kadınların erkek işverenler tarafından düşük ücretler karşılığında "*angarya*" (II.58) işlerde çalıştırılarak sömürüldüğünü, fakat kadınların toplumsal rolleriyle ilgili her türlü kararı veren erkeklerin, her konuda söyledikleri gibi, "*kadına yakışmayan*" (II.58) bu duruma nedense hiçbir zaman itiraz etmediklerini dile getirerek adeta izleyenleri bu konuyu sorgulamaya davet eder. Kadınlara olan yaklaşımlarında koruyucu gibi görünürken aslında onları kendi ekonomik çıkarları uğruna sömüren erkekler karşısında "*sadece biraz adalet*" (II.59) istediklerini seslendirirken, orta sınıftan gelen bir kadın olarak işçi sınıfı kadınları ile empati kurabildiğini ve onların da haklarının savunucusu olduğunu gösterir. Konuşmasında, süfrajeterlerin oy hakkı mücadelesi sürecinde neden şiddete başvurmak zorunda kaldıkları konusuna da açıklık getiren Bayan Ernestine Blunt, kinayeli bir şekilde en büyük minnet borcunu süfrajeterleri "*dişi holiganlar*" olarak tanımlayan bir gazeteciye duyduklarını aktarır ve şöyle devam eder: "*Bizler holigan değiliz, ama bu gerçeğin gözden kaçırılacağını ümit ediyoruz. Şayet herkes bizim sevimli ve akıllı uslu kadınlar olduğumuzu söylese, bizi dinlemeye kim gelir? Erkekler değil*" (II.58). Bayan Ernestine Blunt yaptığı bu açıklamayla, süfrajeterler hakkında basında oluşturulan olumsuz imajın gerçeği yansıtmıyor olmasına karşın bu tarz haberlerin süfrajeterlerin davalarına daha fazla dikkat çekebilmelerine yaradığını ve bu nedenle durumdan hiç de şikâyetçi olmadıklarını ortaya koyar.

Benzer bir görüşü, oyunun bir başka sahnesinde Bayan Vida Levering'in de aktardığı görülür. Şiddete başvurarak hem toplumu tedirgin ettikleri hem de tüm kadınların imajına zarar verdikleri için süfrajeterleri eleştiren Bayan Freddy Turnbridge'e cevaben Vida Levering süfrajeterlerin bu sayede "*Kadın Meselesine karşı her gazetede reklamı yapılacak ve ülkenin bir ucundan diğer ucuna kadar her evde*

tartışılacak derecede ilgi uyandır[dıklarını]” (I.40) söylerken, süfrajeleri tasvip etmeyen Leydi John’a da hiç de göz ardı edilmeyecek olan bir gözlemini aktarır: “akıllı uslu davranan kadınlar oy hakkı için kırk yıl çalıştılar ve [buna rağmen] bu öfke dolu kadınların tüm dünyada beş dakikada yarattıkları kadar bir etki yaratamadılar” (I. 42). Bu sözleriyle, Vida Levering süfrajelerin şiddete stratejik olarak, davalarına gereken ilgiyi çekebilmek amacıyla başvurdukları gerçeğini de gözler önüne serer.

Vida Levering Trafalgar Meydanı’nda gerçekleştiren Süfraj mitinginde Ernestine Blunt’tan sonra son konuşmacı olarak söz alır. On sekiz yaşında işçi sınıfına mensup bir kızın başından geçen bir olayı dinleyicileriyle paylaştığı konuşmasında, erkekler tarafından yönetilen bir toplumda ahlâk ve adalet anlayışı üzerinde durur. Hikayesinin basında da yer aldığını öğrendiğimiz Manchester’lı öksüz kız, hizmetçisi olarak çalıştığı evin evli erkeği tarafından hamile bırakılarak kaderine terkedilmiştir. Aylar sonra, yeni doğmuş bebeğinin ölü bedenini patronunun kapısına bırakarak durumdan haberdar etmek isteyen kız bundan birkaç gün sonra ‘bebek katili’ olarak hapse atılırken çocuğun babası hiçbir şekilde olaydan sorumlu kılınmayarak serbest bırakılmıştır.

Gerçekten de, Daniel J.R. Grey’in “Agonised Weeping’: Representing Femininity” başlıklı araştırmasında belirttiği üzere, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında İngiltere ve İrlanda yerel ve ulusal basınında neredeyse her hafta, dönemin giderek büyüyen bir sorunu haline gelen bebek/çocuk cinayetleri üzerine haberlerin yayınlandığı görülür (468). Çoğunlukla hizmetçi veya fabrikada işçi olarak çalışan ve evli olmayan kadınların işledikleri kaydedilen bebek cinayetleri ile gayrimeşruluk arasındaki ilişkinin vurgulandığı bu haberlerde bazı ortak noktalar dikkat çeker. Örneğin, bebek cinayetiyle suçlanan kadınların/annelerin çıkarıldıkları mahkemelerde sergiledikleri duygusal davranışlar hakkında detaylı bilgiler aktarılırken, bu bebeklerin dünyaya gelmesinde eşit sorumluluk sahibi olan babalar/erkekler hakkında, birlikte oldukları kadınları suistimal ederek terk etmiş oldukları eleştirisi dışında basında hiçbir sorgulama, inceleme veya araştırmanın yapılmadığı görülür (Grey 469). Bu haberlerde izlenen bir diğer ortak nokta da evlilik dışı ilişkilerin sonucunda dünyaya gelen çocukları bekleyen tehlikeler yaygın olarak yineleniyorken bebek cinayetinden sorumlu tutulan annenin/kadının içinde bulunduğu koşullar ve kendisini bu suça iten şartlarla ilgili bir incelemeye bu haberlerde yer verilmiyor olmasıdır (Grey 469; Higginbotham 321). Ne var ki, Grey ve Higginbotham’ın incelemelerinde de görüleceği gibi, maddi sıkıntılarla boğuşan

kadınlar evlilik dışı dünyaya getirdikleri çocuklarını babasız büyütebilecek olanaklara sahip olmadıkları gibi onları destekleyecek yasaların da yokluğu sonucunda bebeklerinden bir şekilde kurtulma yolunu seçmek zorunda bırakılmışlardır. Bunun da ötesinde, kadınla erkek arasında sorumluluğun eşit olarak paylaşıldığı gayrimeşru ilişkide erkeği korurken kadını yargılayan bir düzende, Higginbotham'ın ifadesiyle, gayrimeşru çocuğun “*utancı*” da kadına yüklenmiş ve toplumda “*işlenen günahın delil*” (322) olarak görülecek yasadışı bebek kadına iki seçenek bırakmıştır: “*ya çocuğunu öldürmek ya da günahıyla ona sahip çıkmak*” (akt. Higginbotham 322). Neticede, ataerkil düzenin gerçekleri bu kadınları çoğunlukla çocuklarından vazgeçmek zorunda bırakmıştır.

Görüldüğü üzere, Elizabeth Robins oyunda bahsi geçen ‘Manchester’li kızın hikayesi’ yoluyla o dönemde toplumda yaygın olarak yaşanan bebek cinayetleri meselesi ile ilgili gerçekleri de gözler önüne serer. Toplumun bu meseleye yaklaşımında sergilediği ahlâk anlayışını eleştirerek suçlanan kadının gerek toplumun vicdanında gerekse mevcut yasalar çerçevesinde yargılanmasındaki adaletsizliği ortaya koyar. Oyunun ana kahramanı Vida Levering yaptığı meydan konuşmasında kendisini dinleyen kitleye bebek cinayetiyle suçlanan kadınların yasalar önünde nasıl çaresiz bırakıldıklarını göstermeye çalışırken, bu durumdan kadınlarla ilgili meselelerde karar verme yetkisini erkeklere veren adalet sistemini sorumlu tutar:

Bir kadın, erkek tarafından tutuklanıyor, erkek hâkim önüne çıkarılıyor, erkeklerden oluşan bir jüri tarafından yargılanıyor, erkekler tarafından mahkûm ediliyor ve bir erkek tarafından asılarak idam ediliyor! Bütün bu aşamalarda bu kadının *hemcinsleri* nerede? [...] Hangi erkek bir kadının o ıstırap saatinde yaşadıklarını anlayacak bilgiye sahip olabilir [...] Bu terkedilmiş zavallı küçük işçi kızın olayında hangi erkek onun yarı delirmiş halde şeytana uyduğu o korkunç anda işlediği fiillerin ehil yargıcı olabilir? Bu olayları kadınlar bilir ve anlar, tıpkı ateşin içinden geçenlerin yanmanın ne olduğunu bildikleri gibi. (II.77-78).

Bu örnekten yola çıkarak, karar mekanizmasının erkekler tarafından işletildiği ve kanun koyucunun da yine erkek olduğu bir toplumda yasaların kadınların aleyhine işlediğini vurgulayan Vida Levering, adil bir sistemin ancak ‘kadın bakış açısı’nın da yönetim sisteminde temsil edilmesiyle sağlanabileceğini savunur. Konuşmasının sonuna doğru, Trafalgar Meydanı’nda bulunan kadın dinleyicilerine

seslenirken kadınlar arasında örgütlenmenin ve birlikte hareket etmenin ne denli önemli olduğunu vurgular:

Sonuç olarak, buradaki hanımlara, bu gibi talihsiz kız kardeşlerimiz için üzüntü duymanın yeterli olmadığını söylemek isterim. Yaşam koşullarını daha adil hale getirmeliyiz. Biz kadınlar örgütlenmeliyiz. (Zenginiyle fakiriyle, mutlusuyla mutsuzuyla) hepimiz yıllardır ve yalnızca *erkekler* için öylesine çalıştık ki birbirimiz için nasıl çalışırız, bilmiyoruz. Fakat öğrenmek zorundayız. (II.78-79).

Bayan Levering'in bu sözleri bir anlamda erkeklerden bağımsız olarak, kuruluşunda sadece kadınların yer alacağı yeni bir düzenin hayata geçirilmesine yönelik bir çağrı olarak algılansa da meydandan ayrılmadan önce söylediği son sözler adil bir dünya için yaptığı iş birliği çağrısına esasında erkeklerin de katılımını arzuladığını belirtir: “*Bu işi kadınlar ve erkekler omuz omuza verip birlikte yapsalar daha iyi olur demek isterim. Ama erkeklerin büyük çoğunluğu bunu istemeyecekler*” (II.79-80).

Oyunun en can alıcı mesajlarının yer aldığı ve ana kadın kahraman Vida Levering'in kapanış konuşması ile son bulan bu perdenin bir nevi bilinç yükseltme işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Çalışan kadının iş gücünün sömürülmesi, erkek ve kadın işçiler arasında görülen ücret adaletsizliği, eşit iş ve eşit eğitim olanaklarının yokluğu, kadınlar arasında sınıfsal farklılıklarla birlikte yaşanan sorunların da farklı olduğu gerçeği, kadınlar arasında birlik ve beraberliğin önemi, erkek egemen bir toplumda adalet ve ahlâk anlayışı gibi meselelere dikkat çekerek bu konular hakkında farkındalık yaratan oyun aynı zamanda çizdiği ana kadın kahraman Vida Levering ile de sahnelendiği dönem için sıra dışı bir portre sunar. Tilghman'ın ifade ettiği gibi, süfraj tiyatrosu sahnelerinde görülen kadın kahramanlar içinde “*üzerinde en fazla eleştiri yapılan*” ve “*belki de en ikna edici kadın karakter örneği*” olan Vida Levering özellikle genç kadın tiyatro izleyicileri için çekici bir rol modeli temsil eder (352).

Sonuç olarak, merkezinde Süfraj hareketi ve kadınlar için oy hakkının önemini tartışan *Votes for Women!*, özel alan/kamusal alan ayrımını doğuran ideolojiyi eleştirmesi, kadınların özel hayat meselelerini (örn. cinsel istismar) siyasi yönden ele alarak ve ‘kişisel olan politik olanla birleşir’ anlayışıyla toplumsal alanda tartışmaya sunması ve kadın hakları üzerine ‘düşünen’ ve ‘konuşan’ kadın profillerini sahneye taşıması gibi yönleriyle dikkat çeken bir oyundur. Tüm bu yönleriyle öne çıkan oyun, kadınların “*düşüncelerini yüksek sesle dile getirme*

arzusunu” ve “seslerini duyurma ihtiyaçlarını” (Cameron 312) da ilk kez sahneye koyan oyun olma özelliğini taşır. Robins’in öncü eseri *Votes for Women!*, bütün bu özellikleri ve tartışmaya sunduğu feminist temaların çeşitliliği nedeniyle, sadece birinci dalga feminist tiyatrosu olarak kabul edilen ve üzerinde daha fazla araştırma yapılması gereken süfraj tiyatrosuna hayat vermekle kalmayıp kendisinden çok sonra ortaya çıkan ve kadın meselesini ‘kişisel olan politiktir’ söyleminden hareketle çok boyutlu olarak ele alan ikinci dalga feminist tiyatrosunun da ilk örneğini vermiştir denebilir (Gömceli 2010). Belki de salt bu iki özelliği nedeniyle süfraj tiyatrosu ile sınırlı kalmayıp, ikinci dalga feminist tiyatrosu kapsamında da (daha fazla) anılmayı hak eden bir oyundur.

KAYNAKÇA

- “Anderson, Elizabeth Garrett.” *Victorian Britain: An Encyclopedia*. Ed. Sally Mitchell. Londra: Routledge, 1988.
- Brennan, Clare. “Votes for Women Review: Vintage Suffrage Play with Topical Weight.” Rev. of *Votes for Women!*, Elizabeth Robins. *The Observer*. Guardian News and Media. 18 Mart 2018. Web. 10 Ocak 2019.
- Cameron, Rebecca. “‘A Somber Passion Strengthens Her Voice’: The Stage as Public Platform in British Women’s Suffrage Drama.” *Comparative Drama* 50. 4 (2016): 293-316.
- Carlson, Susan. “Portable Politics: Creating New Space for Suffrage-ing Women.” *New Theatre Quarterly* 17. 4 (2016): 334-346.
- . “Suffrage Theatre: Community and Political Activism.” *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Blackwell, 2006. 99-109.
- Cockin, Katharine. “Women’s Suffrage Drama.” *The Women’s Suffrage Movement: New Feminist Perspectives*. Ed. Maroula Joannou ve June Pervis. Manchester: Manchester UP, 1998. 127-139.
- de Gay, Jane. “Naming Names: An Overview of Women in Theatre 1500-1900.” *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Ed. Lizbeth Goodman, 25-28. New York: Routledge, 1998.
- DuBois, Ellen Carol. *Feminism and Suffrage: The Emergence of an Independent Women’s Movement*. Ithaca: Cornell UP, 1978.

- Ellis, Samantha. "Votes for Women!, Royal Court, April 1907." Rev. of *Votes for Women!*, Elizabeth Robins. *Guardian*. Guardian. 19 Mart 2003. Web. 20 Ekim 2018.
- Eltis, Sos. "Women's Suffrage and Theatricality". *Politics, Performance and Popular Culture: Theatre and Society in Nineteenth-Century Britain*. Ed. Peter Yeandle, Katherine Newey ve Jeffrey Richards. Manchester: Manchester UP, 2016. 111-128.
- . "The Fallen Woman in Edwardian Feminist Drama: Suffrage, Sex and the Single Girl". *English Literature in Transition, 1880-1920* 50. 1 (2007): 27-49.
- Farfan, Penny. *Women, Modernism and Performance*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- . "From *Hedda Gabler* to *Votes for Women*: Elizabeth Robins's Early Feminist Critique of Ibsen." *Theatre Journal* 48. 1 (1996): 59-78. JSTOR. Web. 12 Ekim 2018.
- Fitzsimmons, Linda ve Viv Garnder, ed. *New Woman Plays*. Londra: Methuen, 1991.
- Gates, Joanne E. *Elizabeth Robins, 1862-1952: Actress, Novelist, Feminist*. Alabama: University of Alabama, 1994.
- . "Elizabeth Robins and the 1891 Production of *Hedda Gabler*." *Modern Drama* 28. 4 (1985): 611-619.
- Goodman, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. New York: Routledge, 1993.
- Gömceli, Nursen. *Timberlake Wertenbaker and Contemporary British Feminist Drama*. Palo Alto: Academica Press, 2010.
- Grey, Daniel J. R. "'Agonised Weeping': Representing Femininity, Emotion and Infanticide in Edwardian Newspapers." *Media History* 21. 4 (2015): 468-480.
- Higginbotham, Ann R. "'Sin of the Age': Infanticide and Illegitimacy in Victorian London." *Victorian Studies* 32. 3 (1989): 319-337.
- Holledge, Julie M. *Women's Theatre Women's Rights*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bristol Üniversitesi, Bristol, 1985.

- Joannou, Maroula. "Hilda, Harnessed to a Purpose': Elizabeth Robins, Ibsen, and the Vote." *Comparative Drama* 44. 2 (2010): 179-200. *Project MUSE*. Web. 12 Ekim 2018.
- John, Angela V. *Elizabeth Robins 1862-1952: Staging a Life*. Londra: Routledge, 1995.
- Marcus, Jane. "Introduction." *The Convert (1907)*, Elizabeth Robins. New York: The Feminist Press, 1980. 1-16.
- Paxton, Naomi, ed. *The Methuen Drama Book of Suffrage Plays*. Londra: Methuen, 2013.
- Powell, Kerry. "New Woman, New Plays, and Shaw in the 1890s." Ed. Christopher Innes. *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Toronto: York University Press, 1998. 76-100.
- . ed. "Oscar Wilde: An Appreciation': An Unpublished Memoir by Elizabeth Robins." *Nineteenth Century Theatre* 21. 2 (1993): 101-113.
- Robins, Elizabeth. *Ibsen and the Actress*. New York: Haskell House Publishers, 1973.
- . *Votes for Women!* Woking ve Londra: Gresham Press, 1909.
- Schroeder, Patricia. *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*. Madison: Farleigh Dickinson UP, 1996.
- Smith, Harold L. *The British Women's Suffrage Campaign, 1866-1928*. 2. Baskı. New York: Routledge, 2010.
- Stowell, Sheila. *A Stage of their Own*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- "Suffrage Plays." *Texas State Library and Archives Commission*. Texas Devlet Kütüphanesi ve Arşivleri Komisyonu, 2018. Web. 20 Aralık 2018.
- Tilghman, Caroline. "Staging Suffrage: Women, Politics, and the Edwardian Theater." *Comparative Drama* 45. 4 (2011): 339-360. *Project MUSE*. Web. 8 Ekim 2018.
- "Votes for Women." *New Vic Theatre*. New Vic Theatre, t. y. Web. 10 Ocak 2019.
- Wandor, Michelene. *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. New York: Routledge, 1986.