

Deneyimleyen ve Acı Çeken Beden: Lucy Kirkwood'un *It Felt Empty When the Heart Went At First but It is Alright Now* (2009) Oyunu

Mesut Güneç^{1,2}

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Lucy Kirkwood'un *it felt empty when the heart went at first but it is alright now* (2009) oyununda bedenın tanımını, kadın bedenini, tiyatro ve beden kuramlarının kesişim alanlarını incelemektir. Oyun, insan kaçakçılığı yoluyla Doğu Avrupa ve Batı Afrika'dan Londra'ya büyük umutlar ile gelen iki kadının nasıl terk edildiklerini, hayatlarını devam ettirebilmeleri için istismara uğrayan kadınların seks ticareti içerisinde bedenlerini nasıl feda ettiklerini, nasıl köle olarak kullanıldıklarını resmetmektedir. Kirkwood'un oyunu söz ve hak sahibi olmayan kadınları sahneye taşır. Dijana, güvendiği ve sevdiği Babac tarafından kandırılır ve bedeni hep başkaları tarafından kullanılır, ötelenir, tanımlanır. Nijeryalı Gloria ise insan kaçakçılığı yoluyla para kazanmak ve ülkesindeki ailesine para göndermek için Londra'ya gelir fakat elinden pasaportu alınıp zorla çalıştırılmaya başlatılan Gloria hapse girer. Tarihsel süreç içerisinde kadın ve beden söylemine, ekonomik koşullar ile mücadele etmek ve özgürlüğünü kazanmak için çabalayan kadınların nasıl modern köle olarak kullanıldığına odaklanan bu çalışma, Lucy Kirkwood'un oyununu farklı düşünür ve yazarların beden kuramları, tanımlamaları ve söylemleri üzerinden analiz etmeye çalışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Lucy Kirkwood, beden, kadın, insan kaçakçılığı, modern köle, Önce Bir Boşluk Oldu Kalp Gidince Ama Şimdi İyi.

The Experienced And The Suffering Body: Lucy Kirkwood's *It Felt Empty When The Heart Went At First But It Is Alright Now* (2009)

ABSTRACT

This study examines the definition of the body, the female body, the intersection of theatre and body theories in Lucy Kirkwood's play *It Felt Empty When the Heart Went at First but It is*

¹ İletişim Yazarı: mesut.gunenc@gmail.com

² Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0002-7077-1914.

(Makale Gönderim Tarihi: 05.01.2025 / Yayın Tarihi:27.06.2025)

Doi Numarası: [10.18026/cbayarsos.1613512](https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1613512)

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Alright Now (2009). The play depicts the two women who come to London from Eastern Europe and West Africa with great hopes through human trafficking. It highlights how they are abandoned, how the abused women sacrifice their bodies in the sex trade in order to continue their lives, and how they are enslaved. Kirkwood's play portrays women who have no voice or rights. Dijana is deceived by Babac, whom she trusts and loves, and her body is always exploited, marginalised and defined by others. The other heroine, Gloria from Nigeria, comes to London to earn money through human trafficking and to send money to her family in her country. However, Gloria, whose passport is grabbed away from her and forced labour is started, ends up in jail. Focusing on the discourse of women and the body in the historical process and how women who struggle with economic conditions and strive to gain their freedom are used as modern slaves, this study tries to analyse Lucy Kirkwood's play through the body theories, definitions and discourses of diverse thinkers and authors.

Keywords: *Lucy Kirkwood, body, woman, human trafficking, modern slave, It Felt Empty When The Heart Went at first but It is Alright Now.*

1. GİRİŞ

Çağdaş dönem İngiliz oyun yazarlarının en başarılarından biri olan Lucy Kirkwood, *Tinderbox* (2008), *Hedda* (2008), *it felt empty when the heart went at first but it is alright now* (2009), *Bloody Winmin* (2010), *Beauty and the Beast* (2010), *NFSW* (2012), *Chimerica* (2013), *The Children* (2016), *Mosquitoes* (2017), *The Welkin* (2020), *Rupture* (2022) ve *The Human Body* (2024) oyunlarını kaleme almış ve bu çalışmalar ile birlikte birçok ödül kazanmış, çağdaş İngiliz tiyatrosuna yön veren oyun yazarı ve senaristtir. Kirkwood, “oyunlarında toplumsal çelişkilere, toplumun ezilenlerinin ve ötekilerinin bakış açısıyla değinen” (Gültekin, 2020, s. 121) ve bu özelliğiyle çağdaş İngiliz tiyatrosuna yön veren bir oyun yazarıdır. Kirkwood, oyunlarındaki karakterler ile birlikte çağdaş döneme ışık tutan sınıfsal farklılıkları ve politik atmosferi yansıtmaya çalışır. Kirkwood, sınıfsal çatışmalar ile birlikte farklı coğrafyalardan göç etmek zorunda kalan, ezilen, hor görülen, sömürülen karakterleri, bedenleri resmetmektedir.

Bu çalışma, tarihsel bir genel değerlendirme çerçevesinde beden kavramını tanımlarken, tiyatrodaki beden söylemleri ve teorileri kapsamında Kirkwood’un *it felt empty when the heart went at first but it is alright now* (2009) oyununda farklı ülkelerden iş bulma ve daha refah bir hayat sürme umuduyla İngiltere’ye göç etmek zorunda kalan iki kadın karakteri resmetmektedir. Hayatta kalmak için hem emeklerini hem de bedenlerini kiralamak zorunda kalan, modern köle olarak hayatlarına devam eden Gloria ve Dijana, aynı toplumsal sınıfa mensup yakınları tarafından sosyal ve ailevi ilişkilerde nasıl sömürüldüklerini anlatmaya çalışırlar.

2. TARİHSEL DÜZLEMDE KADIN BEDENİ VE TİYATRO

Geçmişten günümüze, ritüellerden festivallere, hanelerden toplumsal alanlara kadar bedenler kullanılmış, kullanırılmış, hapsedilmiş ve özgürleştirilmeye çalışılmıştır. Kadın bedeni ve kimliği hapsedilmiş ya da kimliksizleştirilmiştir. Conroy, Hannah Arendt'in *İnsanlık Durumu (The Human Condition)* (1958) eserinde "İsa'dan önce 5. yüzyılda yaşayan oyun yazarı Sophokles üzerinden özgür insan kavramını tartışırken ya da tanımlarken" (2021, s. 21) kölelerin ve kadınların insan olarak sınıflandırılmadığını, insanlara göre daha alt bir sınıfa ait olduğu düşünülen hayvanlar gibi bedenlerinin içine hapsediklerini, onların yaşamlarını yaşadıklarını vurguladığını ifade eder. Korku ve nefretin oluşturmuş olduğu hapisanede kadınlar, toplumsal sistemde var olabilmek için bedenlerini feda etmeleri gerekmektedir. Var olma sebepleri üremek ve nüfusa katkı sağlamaktır (2021, s.21). Antik dönemde kadınlar kesinlikle kendi bedenleri üzerinde hak sahibi değildirler. Kadın, akıllı ile hareket edemeyen, düşüneyemeyen sadece başkaları tarafından kimikleştirilen bedeni içerisinde hapsolmuştur. Ruth Padel, 1992 yılında yayımlanmış olduğu *In and Out of the Mind* kitabında "tiyatronun değerli ve kültürel anlamda insanlığın dünya ile iletişime geçebildiği önemli bir araç olduğunu" (Conroy, 2021, s. 22) ifade eder. Tragedyalar ve tragedyaları izlemek için verilen çaba, çekilen çile bunun en güzel örneğidir. Padel bu örneği şu sözleri ile destekler:

Tragedya, toplumun değer verdiği, uğruna dükkânlarını kapatıp konforsuz tiyatrolarına geldikleri ve günlerce hareketsiz oturdukları ve çok fazla rağbet gösterdikleri bir türdür. Tragedyanın insana ve insanın dış dünyayla olan ilişkilerine bakışı, topluluğun iç yaşamında bazı izler bırakmış olmalıdır (Padel, 1992, s. 6).

Dünya ile iletişime geçilebilen bu araç ve izler içerisinde kadının yeri yoktur. Tragedya izlemek çileli olsa bile kadına ya da kadın bedenine böyle bir hak verilmemiştir. Söz ve hak sahibi olmayan kadın ve bedeni düşünememekte, düşünce yapısına sahip olamamakta, birey olamamakta ve kendi bedenini tanımlayamamaktadır. Yaşadığı bedeni hep başka bedenler ve düşünceler tanımlar. Diğer bir ifadeyle her beden söz sahibi olarak performansı takip edebilse ya da dışlanmamış bir şekilde toplumsal yaşantıya ve performansa dâhil edilse tragedyaya ya da toplumsal varoluşa dair söz söyleme imkânı bulabilir. Beden ve kimlik olarak (seyirci ya da oyuncu olarak) kadının yer almadığı oyunlar maskeler aracılığı ile farklı kimlik ve bedenler üretmekte ve "ırk ve cinsiyet ile sosyal konum arasındaki ilişkiyi istikrarsızlaştırmaktadır" (Colbert, 2022, s. 15). Aristoteles, en üst konuma erkekleri getirerek onları yurttaş olarak tanımlar, kadınları ve bedenlerini erkeğe tabi kılmaktadır. Kadınların özne olabilseler dahi kimliksiz bir şekilde erkeklere tabi olduklarını vurgular (Case, 2010, s. 48). Özdemir Nutku, ilk ozanın diğer bir ifadeyle metin yazarının Thespis olarak kaydedildiğini ifade eder (2002, s. 28, Çakmak, 2013, s. 24). Kadını, kimliğini ve bedenini anlatan, kaleme alan bir erkektir. Toplumsal rollerin yanında metin ve performanstaki roller yine erkekler tarafından belirlenmektedir. Kadın bedeni, kimliği ve "deneyimi erkekler tarafından yansıtılmış, hatta kadın karakterleri erkekler oynamıştır" (Çakmak, 2013, s. 24). Sue Ellen Case, antik dönemde "kadın kimliğini ve cinselliğini oğlanların devam ettirdiğini" belirtir (Case, 2010, s.41). Süregelen anaerkil sistem

Athena'nın doğumuyla son bulur. Kadının bedenini elinden alan sistem, cinselliğini de ele geçirmiştir. Sahnede sadece “kadın rahipler (Mainadlar)” vardır onlar da bilinçsizce dans etmektedirler. “Erkek rahipler (Satirler) deri falluslar ile güç gösterisi yaparak” kadın bedeni üzerinde hâkimiyet kurduklarını ortaya koyarlar (Case, 2010, ss.41-42).

Var olmayan kadın bedeni Roma tiyatrosu ile birlikte Orta çağ tiyatrosunda da sahnede yer almaz. Acı çekme üzerine kurulmuş olan beden kavramı İsa'nın çarmıha gerilmesi ve yeniden doğuş üzerine kurulmuştur. Orta çağ edebiyatında Geoffrey Chaucer *Bathlı Kadın'ın Hikayesi*'nin (*Wife of Bath*) bölümünde gece gündüz kocası tarafından hor görülen, dışlanan, eziyet edilen, kitap gibi sayfaları parçalanan kadını: “Bir kitap yüzünden nasıl dayak yemiştım... Bir kadın yüzünden buldu insanın mutluluğu son” (2006, s. 349) sözleri ile ele alır. (Dinshaw, 2007, s. 12). Kadın yine erkek bir yazar tarafından ele alınmaktadır. Watson, Norwich'li Julian tarafından kaleme alınan *Aşkın İfşası* (*Revelation of Love*) eserini bir kadın tarafından İngilizce yazılan ilk eser olduğunu açıklar (2003, s. 210). Norwich'li Julian “Ben bir kadını, cahil, zayıf ve çelimsizim” (Wogan-Browne vd., 1999, s. 18) ifadeleri ile kadın bedeni üzerinden dönemin kadına bakış açısını tanımlamış ve eleştirmiştir.

Dinsel törenlerden, ahlaki oyunlardan ve ritüellerden ekonomik ve bilimsel gelişmelere geçiş dönemi olan on beşinci ve on yedinci yüzyılları kapsayan dönemler kadınların yine sahnede ve edebiyatta yer bulamadığı dönemlerdir. İngiliz tahtına çıkan I. Elizabeth politik ve sanatsal anlamda başarılı bir yönetim sergilemiştir. Elizabeth, Norwich'li Julian'ın kendi dönem kadınına vurguladığı gibi soluk ve hayalete benzeyen bir bedene sahip olsa da güçlü ve yönetici bir kadın sembolü olmayı başarır. Sanatsal ve kültürel anlamda, oyunlar ve tiyatrolar açısından altın bir çağ yaşanıyor olsa da “kadının tiyatrodaki varlığının engellenmesi dini olarak da gerekçelendirilmiştir. Nitekim Elizabeth dönemi tiyatrosunda kadın rolleri oğlan çocukları tarafından sahnelenmektedir” (Çakmak, 2013, s. 24, Brockett, 2000, s. 179). Kadınlar ve bedenleri kısıtlanmaya devam edilmektedir. Ataerkil sistemin yaratmış olduğu hayal kırıklığının devam etmesiyle kadınlar kendilerini korumak için takma isimler kullanırlar. Restorasyon dönemi ile birlikte kadınlar ilk kez sahnede yer almaya başlarlar. Öte yandan sahnede yer alan kadınlara bedenlerini sahnede sergiledikleri düşüncesiyle ahlaksız damgası vurulmaktadır “çünkü İngiliz aktrisler genellikle bekârdır ve kolay hedef olarak görülürler. ... Birçok aktris, erkek gibi giyindikleri rollerde oynar ve bu, o zamanın uzun elbiselerinin genellikle gizlediği bacaklarını gösteren tayt giymeyi içerir” (Sierz, 2023, s. 78). Sahnede yer almanın yanında kendine ait bir kalemi olan ve yazarak hayatını kazanan ilk kadın oyun yazarı Aphra Behn “Restorasyon tiyatrosunun gizemli maskeli kadınıdır” (Sierz, 2023, s. 92). Kadını ve bedenini en iyi şekilde resmeden ve yazan yine kadının kendisi olur. Behn, yazdığı *Zoraki Evlilik ya da Kıskaç Damat* (1670) ve *Çapkın Denizci* (1677) oyunlarında dönem kadınlarının deneyimini ele alır, fiziksel ve zihinsel yönlerini ortaya koyar ve yazdıklarında beden ve kişiliği ilişkilendirmeye çalışır.

Colbert, Brooks'un “erkek ve kadın bedenleri, dikey bir süreklilik üzerinde farklı noktalara yerleştirilmiş tek bir beden tipinin varyantlarıdır. Tek cinsiyet modelinde cinsel farklılık

bir derece meseleydi ve cinsiyet ontolojik bir kategoriden ziyade sosyolojik bir kategoriydi” (2019, s. 57) sözlerini referans göstererek on sekizinci yüzyıla kadar bedenin ve cinsiyetin toplum tarafından tanımlanmış tek düze bir kategori içerisinde sınırlandırıldığını ifade eder. On sekizinci yüzyılın ortalarında sahneye çıkan Mary Wollstonecraft kadın kimliği, bedeni, cinsiyeti, istekleri ve toplumsal cinsiyet kimliği üzerine ciddi anlamda mücadele verir. Wollstonecraft “kadınların eğitimde anlayış gücünün geliştirilmesi, bedenin güzelleştirilip süslenmesinden aşağı görülür; çeşitli kısıtlamalarla ve yapmacık alçakgönüllülük gösterileriyle zayıf düşürülen bedene, olgunluğa henüz erişmemiş ve rahat içindeki uzuvların asla ulaşamayacağına inanılan zarafet ve güzellik kazandırılmaya çalışılır” (2023, s. 35) düşüncesiyle kadının sadece güzellik ve beden algısı ile sınıflandırılmasına, hapsolmasına karşı çıkar çünkü sadece güzellik ve beden terbiyesi ile sınırlandırılan kadın zamanla kendine olan güvenini kaybeden, güçsüzleşen ve itiat eden kadına dönüşmektedir. Kadınlar düşünebildiği ve özgür bir şekilde hareket edebildiği sürece hapsolmuş düşüncelerden kurtulup kendi kimlik ve bedenlerini bulabileceklerdir. Henrik Ibsen’in *Nora, Bir Bebek Evi (Nora- A Doll’s House)* (1879) oyununda, Nora karakteri hem babası hem de kocası tarafından oyuncak bir bebek gibi şekil verilen bir beden olarak karşımıza çıkar ve babası ve kocası tarafından kontrol altına alınmaya çalışılan Nora hapsolmuş olduğu psikolojik baskıdan kurtulup, kendi kimliğini ve bedenini özgürleştirip kendine yeni bir hayat kurar.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında kadınların kimliklerini bulma ve kendi sorunlarını yine kendileri dile getirmek için kendi kalemlerine ve kendilerine ait bir odaya, bedene ve yaşam alanına sahip olmaları gerektiğini vurgulayan Virginia Woolf ile tanışırız. *Kendine Ait Bir Oda (A Room’s of Her Own)* (1929) eseri ile Woolf kadın benliğini, kimliğini ve özerkliğini savunan öncüllerinden biri haline dönüşür. Woolf, kadınların kendi söz dizilimini gerçekleştirmeleri gerektiğini ve “kitabın bir şekilde bedene uyarlanması” (1929, s. 101) gerektiğini ifade eder. Woolf, bedene ve bedenlere, bedeni yazmaya, bedenin toplumsal cinsiyetine ve konumlanışına olan (Doyle, 2001) toplumsal ilgiyi artırmaya çalışır (Mambrol, 2020). Woolf, acı çeken, deneyimleyen bedenleri, gün yüzüne çıkarmayı amaçlamaktadır. Nurdan Gürbilek’e göre Woolf, “erkeğin payına etkinliğin, kadınınkine edilgenliğin, erkeğin payına kültürün, kadınınkine doğanın, erkeğin payına aklın, kadınınkine duygunun, erkeğin payına zihnin, kadınınkine bedenin düştüğü büyük bölünmeye” (Gürbilek, 2023, s. 35) karşı gelmektedir. Kadın bedenini yeniden tanımlamakta, gösterilmesi gereken değeri göstermeye çalışmaktadır. Sık sık hor görülen, aşağılanan, dövülen ve hapsedilen bedeni ayağı kaldırmaya çalışmaktadır. Yirminci yüzyıl İngiliz tiyatrosunun en önemli kadın yazarlarından biri olan Caryl Churchill *Zirvedeki Kızlar (Top Girls)* (1982) oyunu kadının kadına uyguladığı şiddeti ve özellikle Lady Nijo ve Papa Joan karakterleri ile kadın bedeninin nasıl sömürüldüğünü, cinsel bir meta haline nasıl dönüştürüldüğünü ve belirli bir konuma sahip olabilmek için kadının kendi bedeninden nasıl vazgeçtiği resmetmektedir.

Kendi bedeninden vazgeçen kadını ayağı kaldırmak için “kişi kadın doğmaz, kadın olur” söylemi ile mevcut geleneksel cinsiyet söylemini yapı bozumuna uğratan Simone de

Beauvoir, *İkinci Cins (The Second Sex)* (1949) eseri ile kadınların her zaman ikincil bir yere sahip olduğunu ve pasif bir beden ile özleştirilmelerini eleştirir. Beauvoir bu noktada cinsiyet rolleri ile doğa ilişkisi tanımını yapı bozumuna uğratarak “kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak” (2000, s. 159) ifadesiyle bedensel kimliği ve özgürlüğü ön plana çıkarır. Beauvoir, bedenin varoluşsal sürecini tanımlamak istemiştir. Bu noktada Toril Moi “yaşanan beden” (Moi, 2001, Young, 2009, s. 43) kavramıyla Beauvoir’a atıfta bulunur. Yeniden yaratılmış ve tanımlanmış bir beden kavramını ortaya sürerek bedenin artık “sosyo-kültürel bağlamda eyleyen ve deneyimleyen” (Young, 2009, s. 43) bir yapıda olması gerektiğini ifade eder. Beden, farklı coğrafyalarda, dinlerde, ten renklerinde tanımlanabilir. Var olan, süregelen, tanımlanan tüm geleneksel tanımlamaları reddetmektedir. Her beden farklı bir kimliği yansıtır. Her beden “başkalarınınkinden farklı olan özgül özelliklere, kapasiteye ve arzulara sahiptir” (Young, 2009, ss. 45-6). Politik ve toplumsal söylemler ya da kategoriler farklı bedenleri ve kimlikleri kısıtlamaktadır. Kadın, bedenini ve doğal olarak kimliğini başkalarının ve yaşadığı çevrenin ve toplumun davranışlarına, beklentilerine göre düzenler. Sürekli bir irrasyonellik ile özleştirilen kadınlar, “erkeklerin olmadığı bir biçimde, bedenleriyle belirlenirler ve dolayısıyla biyolojik olarak aşağı konumda olmaya mahkûm edilirler” (Berktaş, 2009, s. 59). Beden, diğer bedene saygı duymamış, ötekileştirmiş ve diğer bedene zorla sahip olmuştur. Bedeni ve cinsiyeti iktidardaki mevcut güçler ve söylemler tanımlamışlardır. Bryan S. Turner, bedeni, “beden bir uzam, bir araç, bir ortam, bir tekillik ve bir çoğulluktur hem katı hem de akışkandır hem soyut ve ebedi bir şey hem de aynı anda son derece somut bir şeydir” (1984, s. 8) şeklinde tanımlar. Kendi özgül ağırlığına, kimliğine dönmek için endişe duymaksızın tüm bu toplumsal normları yapı bozumuna uğratması gerekmektedir. Ancak bu şekilde somut ve öznellik anlayışına sahip bedenler ortaya çıkabilir. (Young, 2009, s. 46, Spelman, 1988, Moi, 2001, s. 46). Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatro aracılığı ile birlikte, kadın bedeni kendi mevcudiyetini ve hakikatini ortaya koyarak “kendisine dayatılan kültürel ve toplumsal anlamda karşı gerçekliğini vurgulayacak şekilde kullanılmış ve gösterilmiştir” (Shepherd, 2006, s. 2). Kadın kimliği kavramsallaştırılmaya başlanmıştır. Judith Butler *Bela Bedenler* (2014), (*Bodies That Matter*) (1993) eserinde cinsiyet üzerinden bedeni şu şekilde tanımlar:

‘Cinsiyet sadece bir norm olarak işlemez, ancak yönettiği bedeni üreten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır; bu, düzenleyici gücünün kontrol ettiği bedenleri üretme-sınırlama, dolaşıma sokma, farklılaştırma- gücüne sahip bir çeşit üretici tahakküm olarak açıklanabilir (Butler, 1993, s.1, Çakırlar ve Talay, 2014, ss.7-8).

Tarihsel ve toplumsal bir yapı olarak bedeni tanımlayan Butler, “bedenin sınırlarını kuran her söylem, hangi sınırların, duruşların ve ilişki biçimlerinin uygun olduğunu belirleyen, böylece bedenleri neyin teşkil ettiğini tanımlayan kimi tabuları yerleştirip doğallaştırmaya hizmet eder” (2005, s. 217) şeklinde söylem ve sınırları vurgularken, bu sınırların yapı bozumuna uğraması gerektiğini ifade etmekte, yerleşmiş tanımlamaları ve hiyerarşiyi altüst edici bedensel eylemleri desteklemektedir. Bedenlerin doğdukları coğrafyalar, “toplumsal gelenekler, sınıf, ırk, milliyet ve etnik köken”, bedenlere ve yeni oluşan kişiliklere anlam

yükleyen önemli unsurlardır (Colbert, 2022, s. 51). Yüklenen anlamlar ile yaşamak zorunda kalan bedenler, coğrafya, ırk ve etnik köken kapsamında kontrol altına alınmışlar ya da ötekileştirilmişlerdir. Foucault, iktidarın ve gücün her yerde olduğunu, her bir bireyi gözetlediğini vurgulayarak uysal bedenlerin ('docile bodies') (1995, s. 138) yaratıldığını ifade eder. Uysal beden, "kontrol altında tutulabilen, kullanılabilen, dönüştürülebilen ve geliştirilebilen bedenlerdir" (Foucault, 1995, s. 136). İktidar bazen ekonomik koşullarla, bazen etnik söylemler ile bazen de ölçüsüz cezalar ile bedenleri kontrol altında tutmakta eğer kontrol edemezse ötekileştirmektedir. Ekonomik anlamda bu çarkın, hapishanenin içinde olmak ya da ötekileşmek istemeyen bedenler ya kökenlerini saklamak ya da yaşadıkları coğrafyayı terk etmek durumunda kalmışlardır. Lucy Kirkwood'un *Önce Bir Boşluk Oldu Kalp Gidince Ama Şimdi İyi* (*it felt empty when the heart went at first but it is alright now*) (2009) eserinde bedenin korkusunu, hapsoluşunu, kadının bedenini nasıl feda ettiğini, kendi bedeni üzerinde hak sahibi olmadığını, bir erkek tarafından yeni bir kimlik verildiğini ve kadın bedeni üzerinde hak sahibi olduğunu ifade etmek ister. Bu kapsamda bu çalışma Kirkwood'un oyununu ve yaşayan, acı çeken beden kavramını analiz edecektir.

3. ACI ÇEKEN BEDEN: LUCY KIRKWOOD'UN *IT FELT EMPTY WHEN THE HEART WENT AT FIRST BUT IT IS ALRIGHT NOW* (ÖNCE BİR BOŞLUK OLDU KALP GİDİNCE AMA ŞİMDİ İYİ) OYUNU

Lucy Kirkwood, *It felt empty when the heart went at first but it is alright now* oyunu 2009 yılında Londra'da Arcola Theatre'da sahnelenmiş ve 2010 yılında John Whiting ödülünü kazanmıştır. 2011 yılında ise ülkemizde Talimhane Tiyatrosu tarafından *Önce Bir Boşluk Oldu Kalp Gidince Ama Şimdi İyi* çevirisi ve uyarlaması ile sahnelenmiştir. Oyunun başlıca karakterleri Doğu Avrupalı Dijana, Batı Afrikalı Gloria ve insan kaçakçısı Babac'tır.

Kirkwood, Emma Thompson'un 2007 yılında seks ticaretini konu alan Journey sergisine katılır ve sergiden çok etkilenir (Stepanek, 2009). Bunun üzerine Kirkwood, oyunu için araştırma yaparken "Yarl's Wood'daki hapsedilmiş 400 sığınmacı kadını ve bunun yanında seks ticareti mağduru danışmanlık, kalacak yer ve sağlık hizmeti veren bir hayır kurumu olan Poopy Project'i ziyaret eder" (Hill, 2011, Mccue, 2015, s. 181) Bu ziyaretlerden etkilenen Kirkwood oyunu yazmaya ve mağdur edilen, eziyet görmüş ve hapsedilmiş kadın bedenlerini ve kaderlerini kaleme almaya karar verir. Kirkwood, kimsesiz kalmış ya da kimsesiz bırakılmış bedenleri yazmak ister. Oyun, insan bedeninin sömürüldüğü Londra'da günümüz kadın ticaretini/seks köleliğini anlatan bir oyundur. Oyun, iki kadın karakterin yaşamına odaklanmaktadır. Dijana sevgilisi Babac tarafından kandırılıp İngiltere'ye getirilmiş, fuhuş yaptırılan Hırvat bir kadındır. Gloria ise Batı Afrikalı bir göçmendir.

Lucy Kirkwood, insanlığın karşı karşıya kaldığı sıkıntıların, yaşanmışlıkların, savaşların ve sonuçların en iyi ve etkili bir şekilde anlatıldığı yer olan sahneyi tercih eder. Bunun için söz ve hak sahibi olmayan kadını sahneye taşır. Oyundaki kadın karakterlerin acı çekmiş olduğu bedenleri hep başkaları tarafından kullanılır, ötelenir, tanımlanır ve kendi bedenine ait söz söyleme imkânı bulamaz. Dünyanın en önemli başkentlerinden biri olan Londra'ya

kayıt dışı göçmen olarak gelen kadın karakter Dijana kendi var oluşuna dair söz söyleme imkânı bulmaya çalışırken, bedeni sömürülerek ötekileştirilir ve bir odaya hapsedilir. Oyunun başlangıcında Dijana'nın kaldığı oda betimlenirken yerde ölü bir kuşun olduğundan bahsedilir. Kuşu öldüren Dijana, kuş ile birlikte kendi özgürlüğünü de öldürür ve özgürlüğü yerde öylece uzanmaktadır. Seks işçiliği yapan Dijana çöpte prezervatifleri saymakta ve sürekli hesap yapmaktadır. Bedeni sömürülürken matematiğinin geliştiğinden bahseder. Kazancı 20000 sterline ulaştığında Babac'a tüm borcunu ödeyebilecek ve pasaportunu geri alıp özgürlüğünü kazanabilecektir. Borcunu ödemek için 30 sterlin eksik kaldığını ve son müşteri ile borcunun tamamen kapatacağını ifade eder: “On dokuz yüz bin dokuz yüz yetmiş sterlin kazandım, otuz sterlin daha kazandığımda durabilirim. Anlaşma böyle” (Kirkwood, 2009, s.7). Dijana'nın bedeni kontrol edilebilen, yönlendirilebilen ve kullanılabilen bir bedene dönüşür ve bedeni sömürülmeye devam edilmektedir. Dijana, oyunda başka kadınların kullanmış olduğu iç çamaşırını da kullanmaktadır. Dijana, bin avroya, iki buçuk iphone fiyatına satıldığını ifade eder:

Bu daha komik çünkü ne kadar değerli olduğumu tam olarak biliyorum.

Kaç kişi bunu ifade edebilir ki! Ben bin avro değerindeyim çünkü Babac benim için bu kadar ödedi.

Bunu basit bir dille ifade etmek gerekirse, bu iki buçuk iphone eder (2009, s. 9).

Dijana'nın eşyalarını da bu zamana kadar hep Babac almıştır. Dijana kazandığı para ile kendine L'oreal şampuan alır çünkü artık buna değdiğini düşünür. Kirkwood'un oyunda marka ismini vermesi ve marka ile kadının değer kazandığını ifade etmesi sistemin kadın bedenini metalaştırmasına ve bedenin sadece güzelleşip süslenmesi ile varlık kazanabileceğine örnek gösterilebilir. Doğu Londra'da yirmi iki yaşına bastığı dönemde yirmi iki tane kullanılmış prezervatif ile bir odada hem doğum gününü kutlayan hem de yaşamaya mahkûm edilen kadın, şampuan reklamı ile kendi değerini ölçmek zorunda bırakılır. Foucault, “halka açık infaz adaleti yeniden tesis etmedi; iktidarı yeniden harekete geçirdi” (1995, s. 49) ifadesiyle güç ve şiddetin bedeni disipline etmeye çalıştığını ve beden üzerinde mutlak hâkimiyet kurulduğunu ifade eder. Kirkwood'un oyununda Dijana'nın sevgilisi insan kaçakçısı Babac, toplumsal, ulusal ve ailesel sınırları yok ederek kadın bedenini disipline eder ve beden üzerinde mutlak hâkimiyet kurarak kadın bedenini çalışmaya zorlar.

Oyunun ikinci bölümünde Dijana parayı biriktirir ve Brighton'a geçer. Dijana, 20000 sterlini biriktir ve aralarındaki anlaşmaya istinaden özgür kalma düşüncesi ile parayı Babac'a teslim eder fakat Babac, Dijana ile dalga geçer bunun üzerine Dijana çılgık atarak Babac'a saldırır fakat yine zarar gören bayıltılana kadar dövülen bir kadın olur. Dijana'nın büyük bir umutla bedenini kullanmak zorunda kalarak biriktirdiği para elinden alınır. Ölmüş olan çocuğu ile konuşarak hayata tutunmaya çalışan Dijana, çocuğuna mayo alma hayalini mağazadan çalarak gerçekleştirmek zorunda kalır. Dijana hapishanede pasaportu

olmadığı için hapse atılan Gloria ile karşılaşır. Nijeryalı³ Gloria Londra'ya insan kaçakçılığının kurbanlarından biri olarak gelir çünkü İngiltere'nin "Avrupa kıtasındaki coğrafi lokasyonu onu ticaret noktasının cazibe merkezi haline getirmiştir" (Mandel, 2012, ss.215-216). Bu yüzden İngiltere'ye farklı ülkelerden yasal ya da yasal olmayan şekillerde göç ve insan kaçakçılığı gerçekleşmektedir. Ekonomik olarak zorluk çeken ülkelerde yaşayan kadınlar ciddi oranda İngiltere'ye göç etmekte ve sterlin kazanarak kendi ülkelerinde kalan ailelerine yardım etmektedirler. Bu bağlamda, "göçmenin toplumsal hiyerarşide ve hâlihazırda cinsiyetlendirilmiş olan kamusal alanda dezavantajlı/ayrıcalıksız bir yerde konumlanan kadın olmasının" (Doğan, 2021, s. 144), tahakküm biçimi ve ayrımcılık pratiklerini derinleştirdiği açığa çıkmaktadır.

Bunun yanında fuhuşa zorlanan kadınlar üzerine yapılan araştırmalar, insan kaçakçılarının "ev işçiliği, garsonluk, kuaförlük, dadılık ve mağaza tezgâhtarlığı gibi seks işçiliği" dışında işler yaptıklarını da göstermektedir (Idemudia, 2003, s. 106, Taliani, 2012, p. 584, Murdock, 2013, Okojie vd., 2003, s. 68, Mccue içinde, 2015, s. 154). Büyük umutlar ile İngiltere'ye göç eden kadınlar, yapacakları iş, kalacakları yer ve katlanmak zorunda oldukları hayat konularında aldatılmaktadırlar. "Bu kadınlar seks ticareti kurbanlarıdır ve bu yüzden İngiltere'deki yasal ve tıbbi kaynaklara erişimleri olmalıdır" (Mccue, 2015, ss. 154-55). Kadın oyun yazarları, kadınların bedenlerini ve kimliklerini sınırlayıcı olay örgüsü yapısına direnmekte, oyunlarında kadın ve bedenini daha geniş bir şekilde ele almaktadırlar. Oyun yazarları, ekonomik koşullardan dolayı istismar edilen bedenleri çaresiz, eğitimsiz, güveni kırılmış ve saf olarak resmetmektedirler (Mccue, 2015, s.156). Özellikle göç etmek zorunda kalan kadınlar ve çocuklar için yasaların tam olarak işlevsel çalışmaması, kadınlar ve çocukları çaresiz bırakmaktadır. Kadınlar ikincil bir konumda pasif bir durumda toplumun isteklerini yerine getirmek için çaresiz bir şekilde bedenlerinin kullanılmasına izin vermektedirler. Öte yandan istedikleri ülkede ya da şehirde yaşıyor ve özgür bir şekilde ihtiyaçlarını gideriyor olsalar bile aslında günümüz modern köleliği de temsil etmektedirler. Geçmiş dönemlerde var olan bedensel köleliğin sadece tanımı ve zamanı değişir. Değişmeyen tek şey kadın bedeninin sömürülmeye devam edilmesidir. Modern kölelik, "zorla çalıştırma, zorla evlilik, ticari amaçla yaptırılan zorla cinsel istismar, insan kaçakçılığı ve çocuk istismarı" (Walkfree, 2023) gibi başlıkları içermektedir. Bu başlıklar bireyin kişisel haklarını ve özgürlüğünü elinden almaktadır. Hak ve özgürlükleri elinden alan modern kölelik, "bireyin nerede çalışacağına, kiminle evleneceğine, kiminle ilişkiye gireceğine ve kimin için çalışacağına kadar modern kölelik birey adına karar verir ve bedeninin istismar edilmesi ve beden üzerinden gelir sağlamak için kiralar. 2023 Evrensel Kölelik İndeksi 'ne göre yaklaşık 160 ülke modern kölelik sürecini yaşamaktadır" (Walkfree, 2023). Özellikle ekonomik koşullardan ve yaşadıkları coğrafyanın tehlikeli olmasından dolayı gerçekleştirmek zorunda kaldıkları göç hareketi insanların bedenlerinin istismar edilmesine sebep olmaktadır. Modern kölelik örneklerinden bir diğeri de özellikle farklı bölgelerden kadınların kandırılıp iş bulma vaadi

³ "Nijerya, 1960'ta Britanya'dan kendi özerliğini kazanmasına rağmen ülkeden Birleşik Krallığa yoğun göç gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda insan kaçakçılığın artmasına da sebep olmuştur" (Mccue, 2015, s. 186).

ile pasaportları elinden alınarak çalıştırılmak zorunda bırakılmalarıdır. Oyunda Gloria karakteri pasaportunun olduğunu fakat yanında olmadığını ifade ederken İngiliz otoritelerinin onu dinlemediğini ve görmezden geldiğini hücre arkadaşı Dijana'ya açıklar:

Onlar (polis memurları) söylediğim hiçbir şeye inanmıyorlar. Yalan söylediğimi düşünüyorlar. Neden kaçmadığımı soruyorlar. Fakat Afrika sadece haritalarda büyük bir ülkedir. İnsanlar seni bulur. Teyzem beni bulabilirdi... Ve sonra Ben Juju kelimesini söylediğimde birbirlerine bakarak gülümsediler. Sanki görmüyormuşum gibi (Kirkwood, 2009, s. 31).

Kadınlar sevdikleri ya da güvendikleri kişiler tarafından terk edilirler ya da sömürülmeye devam edilirler. Başka ülkede hayatta kalabilmek ve güvenli bir şekilde yaşayabilmek için ellerinde ne varsa alınmaktadır. Buna itiraz ettiklerinde ise deli damgasını yemekteler, şiddet görmekteler ya da öldürülmektedirler. Dijana'nın bedenini kullanmak zorunda kalması ve bir odaya kapatılması, Gilbert ve Gubar'ın "madwoman in the attic" (tavan arasındaki deli kadın) imgesini anımsatmaktadır. Dijana, "Tavan arasında nakidim var" (Kirkwood, 2009, s. 49) sözleri ile bu imgeyi desteklemektedir. Dijana'nın tüm özgürlüğü elinden alınır, her gün başka tanımadığı birileri tarafından bedeni sömürülmek için bir odaya hapsedilir. Zorla çalıştırılma, ticari anlamda yaptırılan zorla cinsel istismar olgularını taşıyan Dijana, modern köleliğin örneğini teşkil eden bir bedendir. Dijana'nın para kazanıp özgürlüğüne kavuşma, köleliğinden kurtulma umuduyla başkası tarafından tutulan kendine! ait bir odası vardır. Hapsedildiği odada hayata tutunmaya çalışsa da ruhsal açıdan dengesini kaybeder. Dijana mutlak bir özgürlük kazanamayacağını anlamıştır. Zeynep Zafer Esenyel, Beauvoir'in *Başkalarının Kanı* romanında "mutlak bir özgürlüğün olmadığını fakat buna rağmen, hatta tam da bundan dolayı muğlaklığın getirdiği tüm sorumluluğun kişinin omuzlarına nasıl yüklendiğini anlamamızı sağlar" (2024, s. 95) açıklamasıyla mutlak özgürlüğün yerini eylemsizliğe bıraktığını ifade eder. Dijana, modern kölelikten kurtulup mutlak bir özgürlüğü kazanmak için hakkını savunmaya çalışır, Babac'a saldırır, başarılı olamayınca tüm sorumluluğu üstlenmek zorunda kalır. Mutlak özgürlüğünü yitirmesinin yanında Dijana ve bedeni denetlenmesi gereken bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden Dijana'da histeri belirtilerini yaşamaktadır. Berktaç "histeri ile rahim arasında kurulan yüzlerce yıllık ilişki (histeri, Yunanca rahim anlamındaki hysteria'dan gelir), dişiliğin kendisinin kaçınılmaz bir irrasyonellik ile bağlantılandırılmasının birçok örneğinden sadece birisidir" (2009, s. 59) şeklinde histeri kelimesi ile kadın bedeni ve psikolojisi arasındaki ataerkil söylemi açıklar. Beden olarak erkekten daha güçsüz şeklinde tanımlanan kadın bedeni ve maruz kaldığı psikolojik yıkımlardan sonraki bedensel olarak gösterdiği reaksiyon bağdaştırılmaya çalışılmaktadır. Gloria'nın ısrarlı bir şekilde anne rolünü dayatmasına karşı Dijana histeri belirtilerini gösterir ve Gloria'yı ısırır. Psikolojik ve bedensel olarak baskı altında kalan Dijana hâkimiyetini kaybeder. Kirkwood oyunda bu ısırma bölümünü, "İngilizce dilini konuşmayan iki farklı kadının mücadelesi şeklinde" (2009, s. 34) ifade eder. Gloria, sadece kendisi ve Dijana için değil diğer göçmen kadınlar içinde bir sığınma merkezine dönüşen İngiltere'yi şu sözleriyle tanımlar:

Gloria: Dün Brighton'daydın, bugün tuhaf Afrikalı bir kadınla buradasın. Göğüslerini satmaktan bahsediyorsun! İngiltere'ye hoş geldin. Daha fazla korkmana gerek yok. Hemen yan tarafımızdaki Arnavutlar sende bir şeyler çalmaya kalkacak ve Somalililer, Somalililer domuzdur, onlarla konuşma. Ve koridorun karşısında kadın külotlu çorabıyla kendini asmaya çalışmaktadır fakat çoğu zaman dikkat çekmeye çalışır önemseme yani. Herhangi biri sana problem çıkarsa da önemseme. Gloria halleder. Herhangi biri sana dokunursa Gloria halleder. Herhangi biri bir şey söylerse Gloria çözer. Herhangi birisi, herhangi bir şey. Gloria. Tamam mı? (Kirkwood, s. 32).

İngiltere'ye büyük umutlarla gelen kadınlar, beklediklerini bulamadıkları gibi umutlarını kaybederler, panaptikon örneğinde olduğu gibi kadınlar uysal bedenlere dönüşmek için hapishaneye konuşturulur. Kirkwood, kaçak yollarla daha iyi koşulları deneyimlemek vaadi ile kandırılan kadınların, dilini dahi bilmedikleri coğrafyada özgürlüklerini kaybettiklerini, bedenlerinin istismar edildiğini, tek ortak noktalarının kaldıkları hapishane hücresi olduğunu göstermeye çalışır.

Oyunun son bölümünde Dijana, Londra'ya ilk geldiği zamanlara geri döner ve başından geçenleri anlatmaya başlar. Pasaportunu Babac'a nasıl verdiğini ona nasıl güvendiğini, Babac'ın çok akıllı birisi olduğunu ifade eder. Kuzeni Goran'ın yanına geldiğini daha sonra bir gece kulübünde Babac ile tanıştığını ve ona nasıl âşık olduğunu anlatır. Dijana İngiltere'ye hoş gelmiştir! Kuzeni Goran iş seyahati için Londra'dan ayrıldıktan sonra Dijana Babac'ın yanına taşınır ve ilk zamanlarda çok güzel vakit geçirirler bu süreçte de kaybetmiş olduğu bebeğine hamile kalır. Dijana, Shoreditch bölgesinde temizlik işlerine gittiğini, iş için telefonlara baktığını ifade eder. Babac bir gün Dijana'ya “ödeme yapacaksın bana demi” (Kirkwood, 2009, s. 44) diye sorduğunu ifade eder. Dijana bunu bir şaka olarak kabul etse de durum öyle değildir. Öyle olmadığını Kirkwood oyunun ilk bölümünde bizlere anlatır. Dijana, yine Babac için çalışan Uganda'lı bir kadın ile karşılaşır. Uganda'lı kadın Dijana'yı öptüğü için Dijana kendi kaldığı yere varır varmaz yıkanır çünkü Aids gibi hastalıkların buluşmasından korkar: “Eve geldiğimde çok sıcak bir banyo yapıyorum çünkü ağrım var ve bu kız beni öptüğü için ondan bir şey kapmaktan korkuyorum” (Kirkwood, s. 46). Kirkwood bu noktada göçmen kadınların ayrıca mücadele etmek zorunda kaldıkları hastalığı açıklamaktadır ve iki göçmen kadın arasındaki ırkçılığı da ortaya koymaktadır. Ekonomik olarak hayatta kalmak için kadının kadına uyguladığı psikolojik şiddete ve travmaya tanık oluruz. Arendt'in vurguladığı “antiklerin kafası başka türlü çalışıyordu: Yaşamı sürdürmek için gerekli ihtiyaçları karşılayan bütün meslekler doğaları gereği kölece oldukları için, kölelere sahip olmayı zorunluluk olarak görüyorlardı” (2021, s. 137) söylemi, antiklerin hayatta kalması için kölelere sahip olmaları ve onları çalıştırma düşünceleri, Kirkwood'un oyununda Babac karakterinin göçmen kadınlara sahip olması, bazen kendine âşık edip umutlarını ellerinden alması bazen de pasaportlarına el koyup zorla çalıştırması düşüncesiyle örtüşmektedir. Antiklerin döneminde tragedyalarda yer al(a)mayan kadınlar Kirkwood'un oyununda bazen tek bir odada bazen de çatı kadında zorunluluğun esiri olmuş bedenler olarak bizzat tragedyanın ana karakterleri olurlar.

4. SONUÇ

Lucy Kirkwood, oyunda insan kaçakçılığı ve seks işçiliği yöntemi ile bedenleri köleleştirilen kadınları buna alışmak zorunda kalan bedenlerini ve kurtulmak için daha fazla bedenin sömürülmesini ortaya koyar. Tarihsel süreç içerisinde kadın bedeni üzerine çok fazla olgunun değişmediği, ekonomik, ırksal faktörler ve toplumsal cinsiyet rolleri, kadın bedeninin sunulmasıyla toplumsal rollerin nasıl değiştiğini ve sömürmek için toplumun nasıl hazır olduğunu ortaya çıkarır. Bedeni köleleştirilen Dijana, ölmüş olan çocuğu ile konuşarak, seks işçiliği ve seks ticareti ile borcunu kapatacağını düşünerek kendisini avutmaya ve acı çektiği modern kölelikten kurtulmaya çalışır (Mccue, 2015, s. 181). Tarihsel düzlemde değişmeyen tek şey kölelikten, sömürilmekten kurtulmak için mücadele eden bedenin sürekli acı çekmesidir. Diğer kadın karakter Gloria, ekonomik koşullardan dolayı sömürüldüğü topraklardan sömüren topraklara göç etmek zorunda kalır. Dijana gibi pasaportu elinden alınan Gloria geçmiş dönemlerden günümüze uzanan kölelik kavramı ile birlikte ırkçılığın nasıl yaşatıldığını bizlere anlatmaya çalışır. Dijana ve Gloria bedenlerinin sömürülmesine, modern köleliğe ve seks ticaretine rağmen içlerindeki kurtulma ümitlerini yaşatmaya çalışmaktadırlar. Bu yüzden Dijana, Babac'a Gloria ise teyzesine güvenmeye ya da inanmaya devam etmektedir fakat Dijana ve Gloria hiçbir şekilde yasal olanaklara, barınma hakkına ve sağlık denetimine tabi değildirler. Dillerini konuşmaya çalıştıkları ülke, onların bedenlerini sömürerek disipline etmek için aynı zamanda da hapsedmektedir. Yabancı bir ülkede kendilerine ait bir odaları olmayan kadınlar hapsolmaktadırlar. Tarihsel düzlemde Kirkwood, geçmişte hayatta kalabilmek için satılan, seks kölesi olarak kullanılmak için zorla hapsedilen, bedenleri sömürülen kimsesiz kadınları, orta çağda aç çekmesi üzerine yoğunlaşılana hatta yakılan, sahneye çıktığında fahişe olarak adlandırılan, kendi bedenini, kendisine ait bir tarzda kendisi tanımlamak istediğinde hor görülen, toplumsal, sınıfsal ve ailesel kısıtlamalar ile bedensel rolleri kabul etmek, ekonomik koşullardan dolayı köle gibi yaşamak yerine büyük umutlar ile başka coğrafyaya göç etmek zorunda kalan uysallaştırılmış bedenleri anlatmaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Makalenin tamamı yazar tarafından kaleme alınmıştır.

Çıkar Beyanı

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

Arendt, H. (2021). *İnsanlık Durumu*. (B. Sina Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Beauvoir, S. (2000). *Kadın: İkinci cins, bağımsızlığa doğru*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Berktaş, F. (2009). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı Cinsellik içinde *Feminizm*, (ss. 58-72), Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (B. Güçbilmez, S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. Öndül, S. Dinçel Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Brooks, H. E. M. (2019). Sexuality and Gender: Changing Identities. Mechele Leon (Ed.). İçinde *A Cultural History of Theatre: In the Age of Enlightenment*, (ss.55-76) Londra: New York: Bloomsbury Academic.
- Butler, J (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. (2005). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*. (C. Çakırlar, Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhasn Yayıncılık.
- Case, S. E. (2010). *Feminizm ve Tiyatro*. (A. Sönmez, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Çakmak, B. (2013). Batıda Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. 9, 23-33.
- Chaucer, G. (2006). *Canterbury Hikayeleri*. (N. Ağıl, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Colbert, D. S. (2022). *Theory for Theatre Studies Bodies*. London: Bloomsbury Publishing.
- Conroy, C. (2021). *Theatre and Body*. London: Methuen Drama.
- Doyle, L. (2001), The Body Unbound: A Phenomenological Reading of the Political in *A Room of One's Own*, Jessica Berman and Jane Goldman (Eds.) içinde *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*, New York: Pace University Press.
- Dinshaw, C. (2007). Medieval Feminist Criticism. Gill Plan and Susan Sellers (Eds.). İçinde *A History of Feminist Literary Criticism* (ss.11-26) Cambridge University Press.
- Doğan, P. (2021). İrkçilik ve Cinsiyetçilik Kesişiminde Ucubeleşen Göçmen Kadın. Pelin Doğan, Rahime Çokay Nebioğlu ve Kübra Kangülec Coşkun (Ed.). İçinde *Edebiyatın Ucubeleri* (ss. 143-174) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Esenyel, Z. Z. (2024). Simone de Beauvoir'da Politik Şiddetin Etik İçerimi: Başkalarının Kanı. İçinde *Kadın Felsefeciler Ahlak ve Siyaset Üzerine Yazılar* (ss. 95-112) Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison (2nd ed.)*. New York, NY: Vintage Books.
- Gültekin, H. (2020). Lucy Kirkwood Tiyatrosunda Prekarya ve Politik Eleştiri. Dilek İnan ve Yeliz Biber Vangölü (Ed.) içinde *Çağdaş Britanya Tiyatrosu ve Politika* (ss. 121-151) İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gürbilek, N. (2023). *Örme Biçimleri Bir Ters Bir Düz Fragmanlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kirkwood, L. (2009). *It felt empty when the heart went at first but it is alright now*. London: Nick Hern Books.
- Hill, Amelia (2011). Poppy Project funding redirected to Salvation Army. *The Guardian*, Erişim: <https://www.theguardian.com/law/2011/may/09/poppy-project-funding-salvation-army>.
- Idemudia, E. (2003). Patience. Trafficking and the African Woman. *Agenda JSTOR*, 58, 101-116.
- Mambrol, N. (2020). Analysis of Virginia Woolf's A Room of One's Own. Literariness.org, Erişim: <https://literariness.org/2020/10/11/analysis-of-virginia-woolfs-a-room-of-ones-own/>
- Mandel, J. W. (2012). Out of Sight, Out of Mind: The Lax and Underutilized Prosecution of Sex Trafficking in the United Kingdom and Israel. *Tul. J. Int'l & Comp. L.* 21: 215-16.
- McCue, L. G. (2015). Feminist Views of the Fallen Woman: From Hrosvit of Gandersheim to Rebecca Prichard, (Ph.D. Dissertation, University of California, Irvin). Erişim Adresi: <https://escholarship.org/uc/item/7vz696r6>
- Moi, T. (2001). What is a Woman? What Is a Woman and Other Essays. Oxford: Oxford University Press.
- Murdock, H. (2013). Nigerian shamans and traffickers use juju magic to force women into prostitution. *GlobalPost*. Erişim: <https://www.globalpost.com/dispatch/news/regions/africa/130205/juju-women-sex-slaves-trade.html>
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi*. 1. Cilt, Ankara: Dost Yayınları.
- Okojie, C. E.E., Obegi O., Kokunre E., Gloria V.O., and Victoria K. (2003). Trafficking in Nigerian Girls to Italy: Report of Field Survey in Edo State, Nigeria. *The United Nations Interregional Crime and Justice Research Institute*.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Shepherd, S. (2006). *Theatre, Body and Pleasure*. London and New York: Routledge.

- Sierz, A. (2023). *Zaman Yolcusunun İngiliz Tiyatrosu Rehberliği*. (M. Günenç, S. Zingil, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Spelman, E. (1988). *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*. Boston: Beacon Press.
- Stepanek, M. (2009) Emma Thompson's 'Journey' into Sex Slavery. *NBC News*. Erişim: <https://www.nbcnews.com/id/wbna33913920>.
- Taliani, S. (2012). Coercion, Fetishes and Suffering in the Daily Lives of Young Nigerian Women in Italy. *Africa: The Journal of the International African Institute*, 82.(4): 579-608.
- Turner, B. S. (1984). *The Body and Society*. Basil Blackwell.
- Young, I. M. (2009). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler. Şeyda Öztürk (Ed.). (R. Kalınış Çev) İçinde. *Feminizm* (ss. 39-56). Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Watson, N. (2003). Julian of Norwich, Carolyn Dinshaw and David Wallace (Eds.). İçinde *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. (ss.210-221). Cambridge University Press: Cambridge.
- Wogan-B. J. Nicholas, W., Andrew T., & Ruth, E. (eds) (1999). *The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory, 1280–1520*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. London: Hogarth.
- Wollstonecraft, M. (2023). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (D. Hakyemez, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (2023) Retrieved from <https://www.walkfree.org/global-slavery-index/>