

# İLK DÖNEM AMERİKAN FEMİNİST TİYATROSU: O DÖNÜŞÜ...

**Ayşan Sönmez**

Bu makale, Feminist Tiyatro'nun ayrı bir tiyatro türü olarak ortaya çıktığı 70'li yılları Amerika özelinde ele alıyor. Kadınların tiyatro pratiklerinin güçlü bir çıkış yakaladığı bu ilk döneme özgü koşullara değiniyor ve ilk uygulamaları tanıtıyor. Feminizmin ve bununla bağlantılı bir gelişim gösteren feminist tiyatronun 70'li yılların ortalarından itibaren başlayan çözülüşünü ve marjinalleşme sürecini tartışmaya açıyor ve yine birbirinden bağımsızlaşan feminist tiyatro eğilimlerinin uygulamalarına dair örnekler sunuyor.

Pek yakında kopacak fırtınanın ilk işareti, 1968'de provokatif bir eylemle, bir *happening*'le verilir,

Kadınların Özgürlük Mücadelesi'ni başlatan Amerikalı kadınlar “kadınlık geleneğinin cenaze törenini” düzenlemektedir,

Ellerinde meşalelerle Arlington ulusal mezarlığında yürürler,

Bir koyuna Miss Amerika tacı giydirilir,

Sütyenler, jartiyerler, takma kirpikler “özgürlük çöplüğünü” boylar,

Ve sonrası mı?..

Tabii ki sonrası çorap söküğü gibi gelir.<sup>1</sup>

'68'den itibaren ABD'nin dört bir yanı, şehir merkezlerinden kasabalarına, mahallelerden sokak aralarına kadar her yer, feminist tiyatroyla izleyici veya katılımcı olarak “tanışır.” Tanışır diyorum; nitekim bu yıllar kadınların tiyatro pratiklerinin belli bir sistematığe kavuştuğu, ne'vi şahsına münhasır bir kategori açarak, politik-bilimsel-akademik açıdan meşruiyet kazandığı önemli bir dönüm noktasıdır.

Feminist tiyatro aktivizmi, '68 Dönemi'nin yaygın ve kapsamlı hareketliliğinin bir parçasıdır. Keza bu dönemde ortaya çıkan biricik tiyatro türü feminist tiyatro değildir; terminolojiye gerilla tiyatrosu, getto tiyatrosu, sokak tiyatrosu gibi yeni kavramlar da girer. Ve elbette ki, kadınların tiyatro pratiğinin miladı '68 yılı değildir; tiyatro tarihi “feminist” diye adlandırabileceğimiz kadınlarla doludur ve kadınların çeşitli dönemlerdeki eylemliliklerine teatral etkinlikler hep eşlik etmiştir.<sup>2</sup>

Feminist tiyatro üzerinde güncel bir yorum geliştirenler şöyle bir tarihsel değerlendirme yaparlar: '70'lerde “güçlü bir çıkış” yapan feminist tiyatro '80'lerde artık “istirahat” dönemine çekilmiştir.<sup>3</sup> Bu makale bu “güçlü çıkışın” ve “istirahat” döneminin arka planını, ABD feminist tiyatrosu özelinde yorumlamaya ve örneklendirmeye çalışacaktır.<sup>4</sup> Bunu yaparken de iki tartışma eksenini üzerinde duracaktır: Birincisi, feminizmin “özel olan” ile “politik olan”ı

buluşturma ve anlamlandırma zemini olarak ele aldığı “deneyim” kavramı ve kadınları “kız-kardeşler” olarak ataerki karşısında birleştirip güçlendiren bu “deneyim” ortaklığındaki ısrarı. Diğer ise feminist hareketin motor gücünü oluşturan kampanyalar ve kampanya aktivizmiyle kurulan varoluşsal bağlantının, kadınların özgürlük mücadelesinin kalıcılığına/sürekliliğine etkisi. Feminist tiyatronun ilk dönemine ait uygulamalar da bu iki ekseni temel alır. “Güçlü çıkış” yapan ilk uygulamalar, bilinç yükseltme gruplarında<sup>5</sup> dillendirilen kadın deneyimlerinin, bir başka deyişle kadınların tanıklıklarının teatral bir görünüm kazandığı gösterilerdir. Yine, kampanya taleplerinin dillendirildiği eylemlere söz konusu talepleri işleyen teatral gösteriler istisnasız eşlik etmiştir.

### **Feminist Tiyatronun Ortaya Çıkışı**

Feminist tiyatro gelişim evreni, feminist hareketle ve kadınların özgürlük mücadelesiyle simetrik olarak ilerler. Feminist tiyatronun ortaya çıkışını hazırlayan koşullar dile getirilirken, '60'lı yılların bütün özgürlükçü girişimleri tarafından benimsenen Yeni Sol anlayışın ve dönemin en kapsayıcı kültür-sanat hareketlerinden biri olan Deneysel Tiyatro'nun ismi zikredilir. Ancak asıl motor güç bizzat feminizmin kendisidir. Yeni Sol'un kurucularından olan kadınlar, zaman içinde, cinsiyetçilik tartışmalarındaki fikir ayrılıkları nedeniyle burası ile bağlarını koparıp “ayrılır” ve yüzlerini feminizme dönerler. Aynı şekilde, deneysel tiyatro oluşumlarının içinden yetişen kadınlar, geleneksel cinsiyetçi kalıplar içinde devindiğini düşündükleri tiyatro topluluklarından “ayrılır”<sup>6</sup> ve feminist tiyatroyu kurmaya yönelirler. Kadınların bu iki yapıyla kurduğu ilişkiyi tanımlarken kullanılan “ayrılma” sözcüğü bu yazı içinde sıkça geçmekte ve maalesef ki bölünerek çoğalamayan feminizmlere ve feminist tiyatro girişimlerine damgasını vurmaktadır.

### **Alt Kültürler Buluşuyor!...**

Batılı alternatif girişimler '50'li yılların sonlarında çok önemli ve değerli bir tarihsel fırsatı yakalarlar. Savaşlar silsilesinden çıkmış, “yorgun”, “umutsuz” ve “yoksul” Batı toplumlarında var olan yaşam, yönetim ve muhalefet modellerine artık güven kalmamıştır. Savaşın hemen akabinde altkültür yapılanmaları içinde başlayan sistem eleştirisi, yeni bir yaşam ve dünya tasavvuruna ilişkin fikir yürütmeler, zamanla yeni modeller inşa etmeye yönelik argümanlar üretmeye ve en önemlisi birbiriyle buluşmaya başlar. Tarihsel koşullar öyle uygun bir hale gelir ki kapalı kapılar ardında, orada veya burada, birbirinden bihaber, benzer kaygılarla yola çıkan fakat bunu kendi durduğu yerden dillendiren, alternatif yaşam biçimlerinin hayalini kuran bu “girişimler” dışa açılmaya başlar; birbirini fark eder, tanışır, birbirinden etkilenir,

güçlenir ve en önemlisi kalabalıklaşır ve popülerleşirler. Bu birbirinden yalıtılmış altkültürlerin kaynaşmasında önemli bir rol ise gerek form, içerik, üslup gerekse sahneleme bağlamında radikal denemeleri tekrar gündeme getiren tiyatro sanatına düşer; tiyatro gösterileri zaten oyun izleme alışkanlığı olan orta sınıf seyircisini alternatif kültürlerle ve deneysel üretimlerle tanıştırır.<sup>7</sup>

Elde hazır bir reçete yoktur; daha ziyade “değillemeler” üzerinden bir model inşa etmeye girişilir. Var olan muhalefet biçimleri masaya yatırılır ve test edilir: Günümüzün sorunlarına yanıt oluşturuyor mu? Feminist tiyatro alanıyla doğrudan bağlantılı iki hesaplaşma geleneksel Marksizm ve ana-akım tiyatro ortamıyla/ anlayışıyla yaşanır. Batılı sosyalistler geleneksel Marksizmin güncel sorunlara yanıt oluşturma becerisini artık yitirdiğini, proletaryanın artık “devrimci” ve “motor güç” olmadığını, dönemin etnik aidiyet, cinsel yönelim, toplumsal cinsiyet gibi yeni gerilimlerine somut yanıtlar oluşturmadığını dile getirir ve “yüksek siyaset” tartışmaları içinde boğulmaktansa gündelik/verili olandan yana yüzlerini döner, aktivist bir yönelime girerler. Bu “yeni” yönelimin yapı taşları “kişisel deneyimler”dir. Ne de olsa “günümüzün sorunları” dediğimiz şeyin araştırılabileceği ilk yer kişilerin dillendirdikleri sorunlardır. Bu kişisel “deneyimler” belli toplumsal sorunları açığa çıkarabilir. Keza insanlar kişisel sıkıntılarının ardındaki toplumsal nedenleri kavradığı takdirde, bunları değiştirmek için harekete geçilebilir.

Feministlerin “özel olan politiktir” söyleminin arkasında yatan anlayış da budur. Aynı şekilde, Bilinç Yükseltme Grupları’nın (BYG) deneyim paylaşımı ve deneyimlere tanıklık şeklinde kurulmasının arka planında yine deneyimi teoriye önleme kaygısı vardır. Bir deneyimin dile getirdiği sorunlar, bir kadının sistemik mağduriyetinin küçük ölçekteki göstergesidir ve daha büyük ölçekteki bir mağduriyete tekabül eder: kadın cinsinin ataerki karşısındaki mağduriyetine. Feministler kadınlık sorunları diye tarif edilen üç beş bildik klişeyi benimsemeyi reddeder ve kendi sözlerini söyleme, kendi sorunlarını tayin etme hakkı talep ederler ve bunu yaparlar da. Kadınlık, ideolojik-politik-kültürel bir kimlik olarak yıkılır ve yeniden kurulmaya girişilir.

İlk yılların bu kaotik birlikteliği, yukarıda bahsettiğimiz melezliği beraberinde getirir. Örneğin, hareketin ilk yıllarında “feminizmler” vardır ve buluşma noktaları fazladır. Tersinden söyleyecek olursak “feminizm” terimi pek çok politik eğilimi içinde barındırır. Alternatif toplum arayışındaki kadınlar kendilerine “feminist” demeseler bile yer aldıkları alanlarda “kadın sorununu” gündemlerine alır ve kadın hareketinin temel prensiplerini benimser. Olası “ayrılık”; kadınların yaşamlarını iyileştirme yönünde çıkış yapan bu hareketi, Feminizm diye adlandıranlar ile Kadınların Özgürlük Mücadelesi şeklinde ifade etmeyi tercih

edenler arasında yaşanır.<sup>8</sup> Asgari müşterek, geleneksel/cinsiyetçi kadınlık algısının “cenaze töreninde” buluşmaktır.

'70'lerden itibaren Batı'nın kültür-sanat atmosferini belirleyen özgürlükçü girişimler “çıkış yapma” gücünü, aklımıza gelebilecek her türlü kimliği ve aidiyeti kapsayan, melez bir buluşmadan alır. Ancak, “istirahat” diye zarif bir şekilde adlandırılan “çözölmeye”, bir anlamda “başladığı noktaya geri dönmeye” tam da bu melezliği artık “tanımadığı” noktada sürüklenir. '68 Hareketi “deneyimleri”ni dillendiren çoklu kimliklerin çatışmalı birlikteliğini, günümüzün terminolojisiyle “çokkültürlülüğü” ve “çokkimlikliliği” esas alır, popüler kültürü istila eder. Ancak, yeni bir model inşa etme sürecinde yol alırken var olanı tanımlayacak yeni kavramlar geliştirmeye yönelik çabalar bu çokluğu maalesef ki kapsayamaz; aidiyetlerin tanımları daraltıldıkça tanımlar arasına konulan sınırlar keskinleşir, dışlayıcılık artar ve “hareketlerin hareketinin” özündeki melez karakter yok olmaya yüz tutar. Örneğin, 1969'da ABD'li bir lezbiyen kimlik tanımlamasını şöyle yapar: “Lezbiyen, aşk, seks ve para için erkeklere bağımlı olmaktan kurtulmuş demektir.” (Yasmine Ergas, “1970'lerde Feminizm” 191-210) Bu, kadınların ataerkiyle bağlantısını analiz eden ve kendi durduğu yerden bir yorum geliştiren bir cümledir. '70'lerin sonlarında, diğer toplumsal kimlikler gibi lezbiyenler de özerk ve “ayrı” örgütlenmelerini kurarlar. Feminist tiyatronun kuruluşunda önemli katkıları olan Monique Wittig, 1979 tarihli bir konuşmasında lezbiyen topluluklar üzerine şöyle bir değerlendirme yapar: “Lezbiyen topluluklar kadınların ezilmesi üzerine kurulu değildir. Üstelik bizim hedeflediğimiz, hayatımıza esas olacak yegâne toplumsal biçim olan lezbiyenliğin gözlerden irak olması değil, heteroseksüelliğin, yani kadınların ezilmesi üzerine kurulu politik sistemin ortadan kalkmasıdır.” (Yasmine Ergas 205) Kadınların ezilmesi üzerine kurulu sistemin “ataerkiden” “heteroseksüelliğe” indirgenmiş olması çarpıcıdır. Böylelikle heteroseksüel kadınlar zaten verili olarak ataerkiye teslim olmuş kabul edilir. Kimlikler arasındaki buluşma noktalarının minimuma indirilmesi, “asgari” müştereklerin “azami” müştereklere çevrilmesi, beraberinde “ayrılmaları” ve yine bir altkültürleşme riskini getirir. '60 sonlarında buluşup tanışan altkültürler, kendilerinden geriye ciddi bir miras bırakır; ancak '70'lerin sonlarına doğru, her biri tanıştığına bin pişman halde, tekrar kovuğuna çekilir.

### **Güçlü Kampanya Aktivizmi...**

Feminist hareketin taleplerine kamusal alanda en fazla görünürlük kazandıran, kampanyalardır. Batı'nın çeşitli ülkelerinde aynı dönemde başlayan bu kampanyaların talepleri kadınlar lehine yaşamsal iyileştirmeler talep eden herkesi buluşturur. Yasal kürtaj hakkı, doğum kontrol ve sağlık hizmeti, cinsel şiddetin çeşitli biçimlerinin cezalandırılması,

dayak ve tecavüz mağdurları için sığınaklar, adil ücretlendirme talepleri kadınların temel insani mağduriyetlerini gündeme getirir ve haliyle çok çeşitli kesimlerden destek görür. Kampanyalar dünya çapında ses getirir ve yönetimler üzerinde ciddi baskılar oluşturur. Nitekim, ABD ve Avrupa ülkelerinin çoğunda '70-75 yılları arasında, özellikle '75-76 döneminde, kadınların yaşamlarını iyileştirici yasalar peş peşe çıkar. Eşit işe eşit ücret yasası, cinsiyet ayrımcılığı yasası, fırsat eşitliği yasası, gebelik ve doğum hakkını düzenleyen yasalar, aile içi şiddet ve evlilik hukukuyla ilgili yasalar çıkar ve hatta anayasaya ek protokoller hazırlanır. Şu an yürürlükte olan ilerici yasa maddelerinin %40'ı bu yıllarda çıkar. (Yasmine Ergas 191-195)

Kampanyalar, belli somut talepler üzerine kurulmuş kısa süreli, ancak yoğun geçen eylemliliklerdir. Kalıcılaşmayı, yaygınlaşmayı ve olgunlaşmayı hedefleyen bir eğilim veya dünya görüşü, kampanyalar vasıtasıyla dönemsel olarak güçlü çıkışlar yakalayabilir. Ancak esasen kampanya aktivizmine bel bağlayan ve kampanyalar ile dile getirilen taleplerin kabul edilmesine kilitlenen bir mücadele stratejisinin sürekliliği ve kalıcılaşmayı riske attığı söylenebilir. Nitekim Kadınların Özgürlük Mücadelesi'nin yaygın aktivizmi, kampanya talepleri az çok benimsendikten sonra erimeye yüz tutar. Elde edilen kazanımların kalıcı hale getirilmesine veya kalıcılığın bekasına yönelik çalışmalar ise bir anlamda kaderine bırakılır. '70-75 yıllarında yaygın bir popülerlik kazanan Feminizm ve Kadınların Özgürlük Mücadelesi, '80'lerle birlikte iyiden iyiye irtifa kaybetmeye ve tabiri caizse, cepten yemeye başlar.<sup>9</sup> Örneğin '76'da yapılmış bir ankete göre ABD'de kadınların %56'sı kendisini feminist diye adlandırır ve %71'i kadın hareketinin hayatlarına olumlu değişiklikler getirdiğini dile getirir. Ancak, '80'lerde yapılan bir başka anket ise "feminizmin" özellikle yeni kuşaklar kadınlar tarafından, artık modası geçmiş olarak değerlendirildiğini gösterir. (Yasmine Ergas 194) Kadınların Özgürlük Mücadelesi'nin getirdiği kazanımların içine doğan kuşakların daha özgürlükçü toplumsal cinsiyet politikalarıyla yetiştikleri doğrudur; ancak ataerkiyle mücadelenin sonuçlanmadığı da kesin. Kadınların ezilmişliğinin tarihi de, diğer ezilenlerin tarihinde olduğu gibi, ortalığı boş bulduğu anda tekerrür etmekten ibaret!

### **Kadınlar Tiyatro Geleneğiyle Hesaplaşıyor!..**

Kadınların Özgürlük Mücadelesi, toplumsal cinsiyeti ilişkili gördüğü her bağlamda tartışmaya açmaya koyulur. Tiyatro sanatı özelindeki sorgulamaların, açılımların ve keşiflerin kapsamı hayli geniştir. Bu çalışmaların yönelimleri ve radikallik ölçütleri farklılaşsa bile ortaklaştıkları iki temel nokta vardır: Kadınların tarihi saklıdır ve hâlihazırdaki kültürel alan erildir. Feminist tiyatrocular kadınların tiyatrodaki tarihindeki konumlanışına bir yorum geliştirir ve bu tarihi yeniden yazar; kadınların hikâyelerini/yaşamlarını kadın bakış açısıyla yeniden ele

alır ve bunları ataerkil söyleme asimile etmeden aktarmanın yollarını araştırır. Ataerki, kadınlığı belli kalıplar içinde hapsedmiş, kadınlık kimliğini çarpıtmış ve bizi bizlere bir kurgu şeklinde yeniden sunmuştur. Bu temcit pilavını, kendi adımıza söz söylemeye başlamadıkça da önümüzden kaldırmaya niyetleri yoktur. Bu nedenle kadınlar öncelikle kendi metinlerini üretmeli ve erkekler tarafından veya eril bir bakış açısıyla yazılmış metinleri masaya yatırmalıdır. Metinlerdeki kadın imgeleri analiz edilmeli; metne sirayet etmiş kadın düşmanı öğeler açığa çıkartılmalı ve tartışmaya açılmalı; diğer yandan altmetinde gizli kalmış, kadınlığın gerçek varoluşuna delil oluşturacak ipuçları araştırılmalıdır. Böylelikle kadınların tiyatro tarihindeki konumlanışı yeniden yazılır; tarihte geri planda kalmış, hikâyesi anlatılamamış kadın tiyatrocuların hayat hikâyeleri ve ataerkiyle mücadeleleri anlatılır. Ayrıca, Shakespeare, Molière, Aeschylus gibi önemli klasik oyun yazarlarının eserlerinin revizyonlarına başlanır; mitoloji analiz edilir, kadınların imgelemelerine sirayet etmiş ve onların davranış ve algı kalıplarını belirleyen kadın hikâyeleri yeniden anlatılır. (Sue-Ellen Case, “Traditional History: A Feminist Deconstruction” 5-27)

Dönemin feminist tiyatro hareketi mesleği tiyatrocusu olsun ya da olmasın, özgürlük hareketine bulaşmış neredeyse her kadına açıktır. Çalışmaların başlangıcında öncülük edenler, *avant-garde* tiyatro gruplarındaki kadınlardır; ancak, bir bilinç yükseltme grubunda kendi hikâyesini anlatan ve tiyatro geçmişi olmayan bir kadın da sahneye çıkar ve izleyicilere hikâyesini anlatır. Yine aynı şekilde, bir gösteriyi izlemeye gelmiş bir kadın kendisini sahnede buluverir. Bu anlamda halkçı bir yönü vardır; içeriğini kadın hareketinin gündemleştirdiği sorunlardan yola çıkarak hazırlanan temalar oluşturur. Feminist hareketin militanları, eylemlere *ajit-prop* sahnelemelerle katılır. Deneysel tiyatro ortamının sanat anlayışı ve teatral olanakları kadın tiyatrosu için son derece uygundur ve sonuna kadar da kullanılır.

### **İlk Uygulamalar...**

ABD’de feminizmi ilk önce şehirli ve eğitilmiş kadınlar gündemlerine alırlar. Feminizm ilk önce bu kadınlar arasında nüfuz bulur. ABD’deki feminizmin renginde Radikal Feminizm tonunun baskın olduğu ifade edilir. Hatta ABD, Radikal Feminizm’in kalesi olarak adlandırılır. İlk dönem Amerikan Feminist Tiyatrosu’nda bununla doğru orantılı olarak radikal feminist eğilimler belirleyicidir. (Sue-Ellen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Feminist tiyatro oluşumları veya kadın tiyatrosu yapan gruplar hareketin gündemindeki temaları esas alan sahnelemelere giderler: eşit ücret/ eğitim/ iş olanakları, ekonomik/ yasal bağımsızlık, yasal kürtaj hakkı, tecavüz mağduriyetleri, kadınların bedensel köleliği, çekirdek aile eleştirisi gibi. Yaptıkları tiyatroyu kadın tiyatrosu diye adlandıranlar genellikle bir başka

politize gruba da angaje kadınlardır. Feminist tiyatro yapan kadınlarla kampanya etkinliklerinde buluşurlar.<sup>10</sup>

İlk feminist tiyatro yapılanmaları BYG'lerden çıkar. Hatta ilk uygulamalar bir nevi kamusallaştırılmış ve seyirciye açılmış BYG etkinlikleridir. BYG'lerde başlangıçta küçük gruplar içinde yapılan deneyim aktarımı, zamanla katılımcılara açık bir feminist etkinliğe ve bir gösteri formuna evrilir. Bir BYG'den bir tiyatro grubuna evrilen en tanınmış grup 1971 yılında kurulan *It's All Right to be Women Theatre*'dir.<sup>11</sup>

Grubun gösteri malzemesini BYG'de dile getirilen deneyimler oluşturur; kadınlar seçtikleri tema üzerinde doğaçlamalar yapar ve bunları sahneye taşırlar. Seyirciyle interaktif bir ilişki benimsenir; bir gösteri izlemeye gelen kadınlar kendilerini gösterinin içinde bulurlar. Grup yapılanmasında temel prensip kolektif karar alma ve üretim mekanizmalarının inşasının zorlanmasıdır; antihiyerarşik bir model kurmaya çalışırlar.

*It's All Right to be Women Theatre*'in gösterileri epizotlardan oluşur ve bu epizotlar birbirine kadınlıkla ilgili çeşitli sloganların veya şiirlerin söylendiği şarkılarla bağlanır. Gösteri için klasik anlamda bir sahne kullanılmaz; oyuncular seyircilerini karşılar, her gösteriye daire şeklinde oturarak başlar ve şu sözlere müzik doğaçlayıp şarkı söyleyerek açılış yaparlar: “Kadın olmak gayet güzel! İşte bu, kızkardeşlerim için yazdığım bir nağme! Koca karınlı, bulaşıkçı, güçlü kuvvetli, şiş bilekli kızkardeşlerim için.” Seyirci el çırparak, şarkılara eşlik ederek veya mırıldanarak onlara katılır. Katılım kendiliğinden gerçekleşir; kışkırtma ya da ısrar olmaz.

Gösterinin ilk epizodunda, oyunculardan biri kurdukları çemberin ortasına gelip kendi vücuduna dokunmaya başlar. Müzik kesilir. Oyuncu göğüslerine dokununca bir “zırt” sesi duyulur. Oyuncu, başına, ellerine ya da kollarına dokunabilir; ancak cinsel organlarına dokunamaz. Kaşlarını çatar ve yine bir “zırt” sesi gelir. Sonunda hareketleri tıpkı bir oyuncak bebek gibi mekanikleşir. Seyirci ve oyuncular şarkı söyler: “Yüzlerimiz bedenlerimize, bedenlerimiz yüzlerimize aittir”. Bir diğer epizot kadınları öfkelenmeye davet eder ve yine şarkıya bağlanır: “... Öfkemizi gülümsemelerimizle saklıyoruz.” Başka bir epizotta ise oyuncular önce kendi rüyalarını canlandırır, ardından rüyasını anlatmak üzere bir kadını sahneye davet ederler. Seyirci rüyasını anlatırken grup elemanları, anlatılanları pantomim kullanarak canlandırır. Bir başka epizotta ise bir kadın arkasında duran panoya çizim yaparak, sütyeniyle kurduğu tarihsel ilişkiyi anlatır: On beş yıldır kendisini sütyenin içine bağlamıştır ve sütyenin askıları omuzlarını kesmektedir. Sonra Kadınların Özgürlük Hareketi gelir ve Gretchen kendisini özgürleştirir. Şimdilerde ona, sütyen takmamanın büyük göğüslü kadınlarda kansere yol açabileceği söylenmektedir. Kime inanmalıdır? Moda dergilerine mi?

Kadın Hareketine mi? Yoksa çoğu kez tutarsızlık sergileyen tıbbı mı? Gretchen bölümün sonunda seyirciye seslenir: “Bilmiyorum. Ama artık hiçbir zaman bilmediğim bir şeyi biliyorum.” Diğer bölüm, bir kadının başka bir kadına karşı duyduğu aşkı işler. “Evli, kadın hareketiyle tanışmış ancak orta sınıf yaşamın bütün kısıtlamalarını yaşayan bu kadın, kocası zorunlu askerlik belgelerini yaktığı için hapse girdikten sonra, yoldaşlık ve teselli için kadın arkadaşlarına yönelmeye başlar. Çok geçmeden kendini kadınlara hep daha yakın hissetmiş olduğunu fark eder. Bir arkadaşına karşı özel duygular beslemeye başlar. İlişkileri cinsel bir nitelik kazanır. İki kadın yaşamlarının iyi, hatta güzel olduğunu düşünür fakat çevresindekiler bu ilişki karşısında dehşete düşer. Arkadaşları “düzelmeleri” yönünde nasihat verip yaşamlarının, cinsel açıdan sapkın ve yıkıcı olduğunu hissettirmeye çalışır. Çift, bütün bunlara ancak birbirlerine bağlanarak karşı durabilmektedir.” Diğer bölümler ilaç bağımlılığı, tecavüz, kadınların erkeklere bağımlılığı ve çocuk yetiştirme sorumluluğu temalarıyla ilgilidir. (Charlotte Rea, “Kadın Tiyatro Grupları”)

Feminist tiyatronun öncüsü olarak tarihe geçen *It's All Right to be Women Theatre* gibi oluşumlar, sadece kadın izleyiciye açık gösterim yapar. Yaptıkları tiyatro formunu Kadın Tiyatrosu diye adlandıran grupların, gösteri kadrosu ve seyircisi sadece kadınlardan oluşmadığı gibi, gösterileri sadece kişisel deneyimlere yer vermez.<sup>12</sup> Örneğin Los Angeles merkezli *The Women's Guerilla Theatre* bunlardan biridir.

*The Women's Guerilla Theatre* kadınların iş yaşamındaki zorluklarına ve emek sömürüsüne dikkat çekmek için, *Elevator Plays* (Asansör Oyunları) adlı bir *happening*-eylem hazırlar. Gösteri bir sahnede veya odada değil, bizzat bir ofis binasında gerçekleştirilir. Gösterinin akışı şöyledir: “Kadın sekreterler ellerinde stenoları ve diğer ofis malzemeleriyle birlikte asansöre biner ve hep birlikte istifa ettiklerini ilan eder; ‘Patron beni yine azarladı’, ‘Bu angaryalara katlanamayacağım’ vb. gibi gerekçeler sunarlar. Zemin kata geldiklerinde ise ‘Bu huysuza daha fazla tahammül edemeyeceğim’ diye bağırarak asansörden fırlayıp çıkar ve dışarıda ofis malzemelerini yakarlar.” (Charlotte Rea, “Kadın Tiyatro Grupları”)

Feminist hareketle veya bir başka politik grupla doğrudan bir angajmana girmeden feminist tiyatro yapmaya başlayan kadın grupları da vardır. 1969 yılında kurulan *The New Feminist Theatre* hazırladıkları gösterileri bir kadın grubu olan *Redstockings* (Kırmızı Çoraplar) yararına sergiler ve *National Organization of Women* (NOW) (Ulusal Kadın Örgütü) gibi örgütlerle işbirliği içinde çalışır.

Grubun gösterilerinde dikkat çektiği temalar yine hareketin ve kampanyaların gündemleridir. Örneğin Myrna Lamb'ın yazdığı *What Have You Done For Me Lately?* (Son Zamanlarda Benim İçin Ne Yaptın?) herkesi kadınların, yasal kürtaj hakkı mücadelesine empati duymaya



davet eder: Bir erkek uyandığında hamile olduğunu fark eder. “Paniğe kapılır; bozulacak önemli planlarından, kendini nasıl hasta hissettiğinden, nasıl kapana kısıldığından ve nasıl çaresizce içindeki bu ceninden kurtulmayı istediğinden bahseder. Erkek istenmeyen bir hamileliğin yaşattığı trajedinin nasıl bir şey olduğunu biraz anladıktan sonra, sahneye, seyirciyle ve konuyla yüzleşmek için bir kadın girer ve açıklama yapar.” Gösterinin oyuncularını da seyircileri de kadın ve erkeklerden oluşur. (Sue-Ellen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Feminist tiyatro veya kadın tiyatrosu yapan grupların yanı sıra, kadın oyun yazarları da belli kolektifler oluşturur ve gösterilerini sergilerler. *The Westbeth Feminist Collective* bu tarz bir yapılandırma. Birçok kadın yazarın kaleme aldığı tecavüz temalı kısa oyunlar *Rape-In* (Konu-Tecavüz) başlıklı bir gösterinin hazırlanmasına vesile olur ve 1971’de *Assembly Theatre*’da bir kadın oyunları gecesi düzenlenir. Oyunların her biri “tecavüz” olgusunun bir başka yönüne dikkat çeker: Evde, işyerinde, sokakta, polis gözetiminde... Mağdurların hikâyeleri anlatılır ve kadınlar tecavüz karşısında susmayıp hakkını aramaya, seyirci ise mağdurlarla dayanışmaya davet edilir. Örneğin Dolores Walker’ın *Abide in Darkness* (Karanlıkta Kalmak), kadınların tecavüzcülere karşı son derece savunmasız oluşunu işler: Ellen yeni taşınan komşusu Esther’i ziyarete gider fakat onun aşırı endişeli davranışları yüzünden vazgeçer: “Özür dilerim. Kim olduğunuzu sorarken kabalaşmak istemedim; fakat O OLAYDAN sonra, çok dikkatli davranıyorum. Telefonum yok; yazışma adresi olarak burayı kullanmıyorum.” Bu diyalog esnasında Esther üzerine kat kat elbise giyer, ta ki Ellen yapılacak işleri olduğunu bahane edip oradan uzaklaşana dek. Esther onun ardından seslenir; sonra perdeleri açar ve iç çamaşırını indirip bekler. “Bu benim kuruntum. Hep benim kuruntum... Hiçbir şey olmuyor. Artık hiçbir şey” der. Kırılan bir cam sesi duyulur. (Charlotte Rea, “Kadın Tiyatro Grupları”)

### **Feminist Tiyatronun Çözülmesi**

'70'li yılların ortalarına gelindiğinde, Kadınların Özgürlük Mücadelesi'nin bütününde ön plana çıkardığı taleplerin, her kadını “eşit” derecede kapsamadığı ve yine BYG’de dile gelen deneyimlerin arasında “eşitlik” olmadığı tartışılmaya başlanır. Kadın “deneyimlerinin” buluşması, yukarıda da belirttiğimiz gibi, kadınlar arasındaki ortaklaşmanın sınıflar üstü, sınırlar üstü, ırklar üstü, yaşlar üstü bir ifadesiydi ve en üstün amacı, tüm kadınları ataerki karşıtlığında ortaklaştırmaktı. Ancak “deneyim”, kadınlar arasındaki “ortaklıklara” olduğu kadar “farklılıklara” da dikkat çekiyordu. Dolayısıyla “birleştirici” olduğu kadar “ayırıştırıcı”ydı da. Dönemin feminist aktivizmi deneyimin bu birleştirici yönüne vurgu yapmaya ısrar ettiği noktada ayrışmalar da yaşanmaya başlanır. BYG’de ön plana çıkan deneyimlerle ortaklaşmadıklarını dile getiren kadınlar, deneyim hiyerarşisini tartışmaya açar;

BYG'nin belli türden deneyimler üzerine inşa edildiğini, belli deneyimlerin özendirildiğini ve farklılıkların dile getirilmesine negatif ve bölücü bir anlam yüklediğini dile getirir; BYG'lerin “beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel” kadınların eğilimlerini temsil ettiğine dikkat çekerler.<sup>13</sup> Kadın hareketindeki ayrışmaların merkezinde bu tartışma vardır. Hareketin genel eğiliminin kendilerini temsil etmelerine imkân sağlamadığını dile getiren kadınlar -Beyaz ırka mensup olmayan kadınlar, lezbiyenler, işçi kadınlar- kendi mücadelelerini örgütlemek üzere ayrışır. Bu ayrışmayı bir anlamda kutuplaşmanın başlangıcı olarak tarif edebiliriz.

### **İlk Kopuşlar...**

ABD'de Radikal Feminizm, “bireysel” talepleri “toplumsal” bir bağlam içine yerleştirmekte oldukça önemli bir çıkış yapar.<sup>14</sup> Kadınları bir sınıfın veya ırkın temsilcileri değil, öncelikle bir cinsin temsilcileri olarak ele alan Radikal Feminizm, kadın cinsi arasında zamanlar, yaşlar, sınıflar, ırklar üstü bir bağlantı kurar ve kadınların biyolojik farklılığına dikkat çeker. Başlangıçta ağırlıklı olarak Radikal Feminizmin keşiflerinden etkilenen Feminist Tiyatro da aynı noktadan hareketle, kendisine bireysel kadın öykülerini, deneyimlerini veya fantezilerini eksen alır. Bireysel olana ve birey haklarına öncelik vermek bir açılım noktasıdır ve işlevseldir ancak Radikal Feministlerin “birey haklarını” gündeme getiren, toplumsal bir bağlam içinde tanımladıkları deneyimler, birlikte çalıştıkları diğer feminizmlerle veya kadın deneyimleriyle ortaklaşmakta zorlanır. Bu aşamada yeniden kapsayıcı bir söylem oluşamaz; ne Radikal Feministler içinden ne de onun “bireysel” vurgusunu abartılı bulan eğilimler içinden. Radikal Feminizm hem kolektif aidiyetlerle uyumsuzluk yaşamaya, hem de toplumcu çözümlemeden uzaklaşmaya başlar. Kolektif kimlikler ve sınıfsal aidiyetler, “deneyimlerin”, bireysel olana “aşırı” bir vurgu yapan Radikal Feminizm'in çerçevesiyle buluşamayacağına kanaat getirirler ve kendi cemaat örgütlenmelerine yönelmek üzere “ayrılır”lar. Lezbiyenler ise bireyselle yapılan vurgudan ziyade, tarif edilen bireyin cinsel yönelimindeki heteroseksist ısrara tepki duyarak “ayrılır” ve '68 Hareketleri içinde en geç bir “harekete” dönüşen Gey Hareketi'ni kurmaya yönelirler.

### **Kadın Komünleri Ve Ritüeller...**

Yönelimlerdeki bu ayrışmalar Radikal Feminist çizginin birey vurgusunu ve tüm kadınların biyolojik ortaklığındaki ısrarını keskinleştirir. Radikal feminist kadınlar içinden çıkan bir kesim, alternatif bir kadın kültürü yaratmanın pratik bir çözümü olarak gördükleri kadın komünlerini kurmaya yönelir. Bu eğilim, kadınların âdet döngüleri ve çocuk doğurma deneyimleri sayesinde doğaya erkeklerden daha yakın ve biyolojileri gereği daha mistik ve

duygusal olduklarını iddia eder. Feminizmler içinde Eko-Feminizm diye adlandırılan bu çizgi, Radikal Feminist bir spiritüalizmi tartışmaya açar: Spiritüel dünya tarihsel olarak erildir. İmgelemimizi şekillendiren mitler, semboller ve inanç sistemimiz eril bir malzemedен beslenir. Kadınlar kendi spiritüel dünyalarını kurmalı, yeni bir kadın dili oluşturmalı, kendilerine özgü semboller ve törenler/ ritüeller yaratmalıdır. Feminist tiyatro alanı, işte bu kadın ritüellerini de kapsamına almıştır. (Sue-Ellen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Kadın ritüelleri kadınların gücünü birleştirmek ve kadın deneyimlerini paylaşmak için düzenlenen katılımı yüksek kadın komünü törenleridir. Bu törenlerde pek çok gösteri düzenlenir. Kadınlar, kadınlar arasındaki mitik bağdan, kadınların doğayla kurdukları içkin ilişkiden, cadılık sanatından ve tanrıçalarla özdeşleşmekten elde ettikleri özel güçler sayesinde tecavüz gibi belli toplumsal konuların üzerine giderler. Ritüeller kadınların biyolojik periyotlarını, sezgi gücünü, üretkenliğini, anaçlığını yüceltir ve bu özelliklerin ön plana çıkarılmasıyla patriarkanın sonunun geleceğini işler. Ancak bunu sosyopolitik bir bağlamda değil, uhrevi bir düzlemde ele alır ve kadınları bu noktadan bir mücadeleye çağırır. Kadınlar bu uhrevi düzlemde ezilmiş özneler olarak değil, güçlü özneler olarak çizilir.

Rhode Island Feminist Theatre, kadın komününde çalışan gruptan biridir. 1976 yılında sergiledikleri *O Women's Piece*, tahrik olmuş bir orman kedisi gibi seyirciye doğru sürünerek ilerleyen bir Amazonla açılır. “Kadının elinde kalkanı ve çifte-baltası vardır. Dizlerinin üstüne çöker ve ilkel bir çığlık atar. Bu çığlık bütün kadınların çağlar boyunca çınlayan ve şimdi de kadın seyircilerin ruhsal ve sezgisel güçlerini harekete geçiren çığlığıdır.” (Sue-Ellen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Bazı ritüellerde genç kızların âdet başlangıcı ve âdet döngüsünün ilahi güçleri kutlanır. Bahar ayını, âdet ve doğumla birleştiren bir ritüel gerçekleştirir: “Kadınlar bir doğum kanalını simüle edip, birbirlerini kendi halkalarına doğurdular. Ellerini birbirlerinin karnına koyup birlikte şarkılar söyleyerek güçlerini artırdılar. Sonunda ‘Bu, yenilenmeyi vadeden kandır. Bu, yaşamın devamını vadeden kandır. Bu, hayat vadeden kandır’ diyerek birbirlerinin yüzünü yoğun, koyu adet kanıyla mimlediler.” (Sue-Ellen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Feminist “cadılar” ve “tanrıçaya-tapanlar”, hem çağdaş cadılar yaratmayı amaçlar hem de tarihsel olarak cadıların itibarının iadesini talep ederler. İngiltere’de ve ABD’deki cadı avları kadın düşmanlığıyla yapılmış kadın katliamları olarak yeniden yorumlanır. Bu kadınlar ataerkil baskının ve özellikle tecavüzün yarattığı acı üzerine ritüeller yapar. Bu ritüeller hem mağdurun içsel gücünü geri kazanmasına yardımcı olur hem de tecavüzcüyü büyüler. Haziran 1980’de pek çok kadın San Francisco’nun dışındaki Tamalpais Dağı’nın doruğunda toplanır. Daha önce yerli Amerikalılar tarafından kutsal kabul edilen bu dağ, bir önceki bahar

bir kadının katline ve yıllar boyunca birçok kadının tecavüzüne mekân olmuştur. Ritüel, halka şeklinde dizilmiş kadınların söylediği bir ilahi ile başlar: “Bu dağda ölen kızkardeşlerimizi hatırlamak için buradayız. Bu dünyayla kıyaslanmamıza rağmen, üzerinde güvenle yürümemize izin verilmediğini, üzerinde yalnız yürümemize izin verilmediğini, hatırlamak için buradayız.” (Sue-Allen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Bir tecavüzcüyü büyülemek için yapılan ritüel ise şöyledir: “Ay batarken penise benzeyen siyah bir mum alın ve üzerine tecavüzcüye olmasını istediğiniz şeyi yazın, Ana Tanrıça resminin önündeki sunakta bulunan kazık yağı ve idrarla yağlayın. Mumu yakın, *Hekate*’ye ilahi okuyun, mum yanarken tecavüzcüye neler olabileceğini hayal edin ve bilin ki “Tecavüz ataerkinin temelidir.” Ritüelin sonunda, ritüeli yapan, ritüelden kalan her şeyi toplar, dalgalara fırlatır ve hepsine arkasını döner. (Sue-Allen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

*Front Room Theatre* tarafından sahneye konan *In Search of the Hammer* (Baltanın Peşinde) (1983) isimli oyun ise bir kadın barında geçer. Oyunun açılışında arkeolojik bir kazıda anaerkinin gücüyle yüklü bir baltanın bulunduğu söylenir. “Ancak, Başkan Reagan ve adamları baltaya sahip çıkar ve onun eril gücün sembolü olduğunu açıklarlar. Üç kadın baltayı aramak üzere yola koyulur. Yolculukları sırasında, ayrılıkçı bir ruhani kadın topluluğunun yaşadığı büyük mor renkli bir eve yolları düşer. Üçlü eve vardıkları sırada, kadınların baltayı yeniden elde etmek için bir ayin yaptıklarını görürler. Hep birlikte baltanın peşine düşerler. Baltayı bulduklarında kurnazlıkları baltanın sihirli gücüyle birleşir, balta Reagan’ın adamlarının elinden kurtulur ve kadınların hepsini sihir yoluyla kadınlar barına geri getirir.” Oyun, kadınların ataerkiden güçlerini geri almalarını kutladıkları, dans edip şarkı söyledikleri bir törenle son bulur. (Sue-Allen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

### **Lezbiyenlerin Ayrışması...**

Hareket içindeki lezbiyenler, patriarkal baskının kadınlara zorunlu heteroseksüelliği dayattığını, heteroseksüelliğin kadınları birbirinden uzaklaştırdığını, lezbiyenliğin ise güçlü bir kadın buluşması olduğunu dile getirirler. Lezbiyenliğin uçtaki yorumları feminizmin teori, lezbiyenliğin ise pratik olduğunu dile getirirler.

Lezbiyen kadınlara göre kadınları ataerki karşısında güçlendiren en önemli faktör, kadınların cinsel tercihlerinin de birbirlerine yönelmesidir. Lezbiyen kadınlar kadınlarla özdeşleşir; heteroseksüel kadınlar ise erkeklerle özdeşleşir ve heteroseksüelliğin kurallarına göre oynarlar: Kendilerini erkekler dolayısıyla tanımlar ve birbirleriyle rekabet ederler. Heteroseksüel baskı, lezbiyeni bir anomali olarak görür ve lezbiyen, cinsel tercihleri

nedeniyle toplumdan dışlanır. Erkeklerin nefretini uyandırır ve çoğunlukla “kadın değil”miş gibi muamele görür. Cinsel tercihini kadınlardan yana kullandığı için iş yaşamında, toplumda ve psikolojik olarak ayrımcılığın kurbanı olur. Oysa lezbiyen, ataerkil cinselliğin içsel dinamiklerinin dışında kalabilir. Heteroseksüel evliliğin yasal ve ekonomik bağımlılıklarından muaftır ve diğer kadınların yakın desteğini görme imkânı vardır. Lezbiyen “kadın-kimlikli” kültürle güçlenmiştir.<sup>15</sup>

Lezbiyen topluluklar çoğunlukla kadın seyircilere gösteri yapar. Lezbiyen tiyatrolarının amacı pozitif lezbiyen imgeleri çizmektir; oysa ana-akım tiyatrodaki lezbiyen sorunlu, negatif ve uyumsuz kişi olarak gösterilir. Lezbiyen tiyatroları belli bir oyun için bir araya gelir ve dağılır. 1970’lerden itibaren ayrı lezbiyen tiyatro oluşumlarına rastlanır. Ayrışmalar döneminde lezbiyen tiyatro pratikleri Radikal Feminist tiyatro pratikleriyle sık sık buluşur. Kadın komünleri lezbiyen kadınların da mekânı ve uğrak yeridir.

Tanınmış bir lezbiyen feminist yazar olan Jane Chambers’ın *Last Summer at Blue Fish Cove* (*Mavi Balık Koyunda Geçen Yaz*) (1982) isimli oyunu lezbiyen bir tatil köyünde geçer. Bu köyün, hepsi lezbiyen sakinlerinden bihaber olan heteroseksüel bir kadın, tatilini geçirmek üzere bir oda kiralar. Oyunun mizahi ve melodramik yönünün güçlü olduğu yazılır: Heteroseksüel kadının ve lezbiyenlerin birbiriyle ilişki kurarkenki tedirginlikleri, eşcinsel olduğunu açıklamayan ve cinsellik üzerine kitaplar yazan ünlü bir yazarın çelişkileri, tatilci kadının kendi cinselliği konusundaki bilgisizliği ve tamamen eski kocasına bağımlılığı, heteroseksüel evliliğin ve bu algının dışına çıkmaması... Tatilci kadın, oyunun sonunda köydeki lezbiyenlerden birine âşık olur ve kendisi için özgür ve bağımsız bir hayat kurmaya karar verir. Oyunda, heteroseksüel olan “yabancı” olarak tanımlanır; heteroseksüel kadın bir “stereotip” olarak resmedilir. (Sue-Allen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

Lezbiyen tiyatrocuların feminist tiyatroya en önemli katkıları, sahne üzerinde yerleşik ataerkil davranış kalıplarından arınmış bir oyuncu modelini inşa etme arayışlarıdır. Lezbiyenlerin tiyatrosunda aktif iki kadın tiyatrocusu, Monique Wittig ve Sande Zeig sahnede cinsiyetsiz lezbiyen aktörü sunmada öncü oldular. Dişi bir Don Kişot hakkındaki *The Constant Journey* (Bitmeyen Seyahat) (1984) adlı oyununda, eril ve dişil hareketlerin alışlagelmedik bir karışımından türeyen yeni bir oyunculuk tarzı geliştirirler: “Biraz kadınsı, biraz erkeksi, biraz da çocuksu; hem öyle hem böyle, hem kovalayan hem kaçan, hem gergin hem hareketli.” (Sue-Allen Case, “Radikal Feminizm ve Tiyatro”)

### **Renkli Kadınların Tiyatroları...**

'70'li yıllarda kullanılmaya başlanan ve dışlayıcı duyusu güçlü olan “Renkli Kadınlar” terimi, ABD özelinde Afro-Amerikan kadınlar ve Chicana’lar (Meksikalı kadınlar)<sup>16</sup> için kullanılır. Beyaz ırka ait olmayan tüm farklılıkları toplayıp “Renkli” başlığı altında birleştirmek eşitlikçi bir yaklaşım olarak görülmediğinden, bu başlık literatürdeki terminolojik yaygınlık gözetilerek korunacak; ancak başlık altına “kümelenen” kadınlar için Afro-Amerikan kadınlar ve Chicana’lar ifadesi kullanılacaktır.

Kadınların özgürlük mücadelesinin kampanyalarına ve bilinç yükseltme gruplarına katılan Afro-Amerikan kadınlar ve Chicana’lar, feminist meseleler olarak ele alınan konuların sadece beyaz kadınların “deneyimleriyle” belirlendiğine, ırkçılıkla ve sınıfsal önyargılarla ilgili konuların es geçildiğine dikkat çekerler. Bu göz ardı etme durumu herhangi bir tartışma başlığında, örneğin, kadın bedeninin sömürgeleştirilmesinin zenci ve göçmen kadınlar için taşıdığı ırkçı veya milliyetçi imaları tartışma konusu yapmamayı tercih etmek anlamına geldiği gibi, “kızkardeşlik” ya da kadın deneyimlerinin ortaklığı kavramları sadece Beyaz kadınlarla sınırlamayı da kışkırtır. Beyaz kadın sınıfsal, etnik ve sosyal statü açısından farklıdır ve bu “farkın” da hesabının verilmesi gerekir<sup>17</sup>; Beyaz kadının gündemindeki sorunlar tüm kadınlığın sorunları değildir; Beyaz kadınlar ataerkiyi sorgularken, “Renkli kadınlarla” aralarında fark yaratan konular hakkında da kendilerini sorgulamalıdır: “Renkli kadın” toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf baskısının üçlü zinciriyle mücadele ederken, Beyaz kadın, renginden kaynaklanan sınıf ayrıcalığından yararlanır. (Sue-Allen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”)

Afro-Amerikan kadınların Radikal Feminist hareketten ayrışmasının iki nedeni vardır: Birincisi, feminist hareketin yukarıda bahsettiğimiz ırkçı/milliyetçi ve sınıfsal önyargılarda aşama kaydetmeye çabalamaya niyetli olmadığına kanaat getirilmesiyken, diğeri Afro-Amerikan kadınların, etnik kimliklerindeki bir bilinçliliği ve öz savunmayı devreye sokan kültürel milliyetçiliğe vurgu yapmaya başlamalarıdır. (Harryette Mullen, “Artistic Expression was Flowing Eveywhere...” 205-235)

Feminist hareket, kendisine yöneltilen “renk ve sınıf” körlüğü eleştirilerine bir yanıt oluşturur. Toplumsal cinsiyete özgü önyargıları yok etmek için hayli yazıp çizen Radikal Feministler, ırkçı ve sınıf ayrımcı söylemleri de mahkûm eden açıklamalarda bulunurlar ve ırkçılık karşıtlığı, feminist hareketin temel prensiplerinden biri haline gelir. '70'lerin sonlarında, pek çok Beyaz feminist, ırkçılık konulu atölye çalışmalarına, BYG'lere katılmaya başlar ve bir grup feminist eleştirmen, kadın edebiyatını ve sanatını konu alan her türlü tartışmada “Renkli kadınların” eserlerine de yer vermeye başlar.<sup>18</sup> Ancak ırkçılık meselesi hareket içinde mahkûm edilmesine rağmen, pratikte somut karşılık bulamaz: Beyaz kadınlar tarafından yazılan feminist oyunların büyük kısmı sadece Beyaz kadınların hayatlarını

anlatmaya devam eder; birçok feminist tiyatro prodüksiyonunda renkkörü ya da ırklararası rol dağılımı yapılmaz ve feminist tiyatro grupları farklı ırklardan izleyiciler oluşturamaz. (Sue-Ellen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”)

Afro-Amerikan kadınlar ve Chicana’lar ise Radikal Feminizme tam olarak angaje olmayı hiçbir zaman benimsemez; feminist çözümlerinde Materyalist Feminizmin ve Radikal Feminizmin görüşleri birleşirler. Radikal Feminizmin belli talepleri ise ilkesel olarak reddedilir. Örneğin Radikal Feminizmin öncülerinden Shulamith Firestone, Radikal Feminizmin manifestosu kabul edilen *Cinselliğin Diyalektiği* adlı eserinde kadınları çocuk-bakımının bağlayıcılığından kurtulmaya, biyolojik anneliğe tutsak olmamaya, çocuk bakımını ve eğitimini kamusallaştırmaya davet edip çocuk bakım merkezlerinin açılmasını önerir. Ancak, önemli bir Afro-Amerikan yazar olan Alison Mills’ten net bir yanıt alır: Ben çocuğumu kendi kültürümle kendim yetiştirmek istiyorum. (Harryette Mullen, “Artistic Expression was Flowing Eveywhere...”)

Afro-Amerikan kadınlar feminizmle, Siyahların Özgürlük Mücadelesi’nden sonra tanışır. '68 Hareketi öncesinde özellikle ABD’deki ırkçılık karşıtı politizasyon Afro-Amerikalıların çoğunu kuşatır. 1960’lardaki Siyah bağımsızlık hareketi, zaten etnik bir bilinçlilik, politik örgütlenmeye bir aşinalık ve feminist eleştiriyle birleştirilebilecek bir protesto dili kazandırır. Afro-Amerikan kadın oyun yazarları '50’li yılların ortasından itibaren ticari ve eleştirel başarı elde eder. 1956’da Alice Childress’in bir oyunu sezonun en iyi off-Broadway oyunu olarak Obie ödülünü kazanır; 1959’da Lorraine Hansberry’nin oyunu New York Tiyatro Eleştirmenleri Çevresi’nce yılın en iyi oyunu seçilir; 1964’te Adrienne Kennedy’nin oyunu Obie Saygıdeğer Oyun ödülünü alır; 1970’te Ntozake Shange’nin oyunu Broadway’de ciddi bir ticari başarı yakalar. Bu oyunların içeriği, Siyahların uğradığı toplumsal ayrımcılığa odaklanır; ancak kahramanların çoğu kadındır. (Sue-Ellen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”)

ABD’de 1965-76 yılları arası, Siyahların Sanat Hareketi’nin de doruğunda olduğu bir dönemdir. Afro-Amerikan erkekler de '68 Hareketi’nden benzer nedenlerle kopmaya başlar ve bağımsız çalışmalara girişirler. '70’lerde şehirli Siyahlar, ırkçılık, cinsiyetçilik ve ekonomik sömürünün her üçüne de karşıtlık temelinde bir eğilim örgütler; Jazz müziği, Beat kuşağı yazarları, Gospeller, Siyahî milliyetçilik, Siyahî estetizm, çokkültürlülük ve feminizm buluşturulur. Afro-Amerikan kadın sanatçılar, özellikle şehirli ve orta sınıf aidiyetinden gelenler, 1974 yılından itibaren Siyahî kimliğe ve feminizme özgü bir bilinçlilik ortaya çıkarmaya başlar.<sup>19</sup> Alison Mills ve Ntozake Shange’nin içinden çıktığı bir kültürel atmosfer, hem feminizmle hem de geleneksel kültürel değerlerle hesaplaşır; feminizmle geleneksel kültür eleştirisini buluşturan bir kültürel milliyetçilik anlayışı kurar. Afro-Amerikan kültürü

içinde erkek yazarların metinleri sorgulanır. Kadınlar, Siyah Hareket içindeki erkek egemenliğini de tartışan özgün bir kültürel milliyetçiliği savunur; bunu hem kendi yaşamlarına hem de eserlerine uyarlamaya çalışırlar. Afro-Amerikan kadın tiyatrocular arasında oyun yazma geleneği güçlüdür. (Harryette Mullen, “Artistic Expression was Flowing Eveywhere...”; Olga Barrios, “From Seeking One’s Voice...” 611-29)

Adrienne Kennedy’nin *A Movie Star Has to Star in Black and White* (Bir Film Yıldızı Siyah Beyaz Parlamalı) (1976) adlı oyununda, ana tiplere Siyah bir oyun yazarı olan Clara’dır. Clara, düşlerini filmlerden esinlenerek görür ve imgelemi Hollywood sineması filmlerinden beslenir. Kurguladığı sahnelerin kahramanları ise Bette Davis ve Paul Henreid ya da Montgomery Clift ve Shelley Winters gibi “büyüleyici” film yıldızları gibi hareket eder ve konuşur ancak, gözlerini açtığında karşısında “Siyah” karakterler vardır. Hayatındaki karakterler Siyah, film yıldızları ise Beyazdır; siyah-beyaz oyun bu çelişkileri buluşturur. Oyun, mevcut kültür içinde Siyah oyuncuların ve Siyah öykülerin yokluğunun, Siyah oyun yazarının kendi hayatına dair öyküler oluşturmasını nasıl etkilediğini gösterir. Yazarın bir başka oyunu *The Owl Answers* (Baykuş Cevap Veriyor) ise kültürel mirasını ziyaret etmek için Avrupa turuna çıkmış bir kadın yazarın izlenimlerini ele alır: “Sanatının tarihi anıtlarını göreceği için heyecanlıdır. Ama bu geçmişin ona ebeveynlik yapmadığını keşfeder”, zira tarihsel karakterler, kendi Siyah ebeveynlerinin imgeleriyle çalışmaktadır; hepsi “Beyaz”dır.

Güçlü oyun yazarlığı geleneğinin yanı sıra, Afro-Amerikan kadınlarının geliştirdiği bir gösteri formu da vardır. Kendi etnik topluluklarındaki hikâye anlatıcılığı geleneğinden yola çıkarak tek kişilik bir anlatı formu geliştirir; prodüksiyonları için kendi topluluklarından izleyici oluşturarak teatral bir çıkış yapar, hazırladıkları tek kişilik gösterilerle ülkenin dört bir yanını gezerler. Bu gösteriler, şiir, kısa hikâye ve diyalog parçaları gibi diğer yazarlardan yapılmış seçkilerden olduğu kadar, genelde oyuncu tarafından yazılmış özgün metinlerden de oluşur. 1984’te Whoopi Goldberg böyle bir gösteriyi Broadway’e taşıyan ilk Siyah kadındır. (Sue- Ellen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”) Goldberg uyuşturucu bağımlısı bir erkekten, on iki yaşında Los Angeles’lı bir kıza kadar altı farklı karakter yaratır.

Siyah kadınların feminist tiyatro grupları kurmak gibi bir geleneği oluşmaz; daha ziyade kadınlara özel tiyatro fikrini feminist ve etnik malzeme içeren prodüksiyonlara uyarlarlar. Ayrıca, klasik tiyatro metinlerini Afro-Amerikan kültürüne aktarırlar. Birinci Ulusal Kadınların Tiyatrosu Festivali’nde (Santa Cruz, California, 1983), pek çok Shakespeare prodüksiyonunda rol almış Afro-Amerikalı bir oyuncu olan Beah Richards, kullanmasına hiçbir zaman izin verilmemiş olan bir metni, oyunculuk seçmelerinde kullanılan bir Shakespeare tiradını, Siyah ağzının ritim ve tonlamasıyla, ve Siyahlara özgü jest ve hareketlerle icra eder. (Sue- Ellen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”)



Chicana'ların feminizmle ve feminist tiyatroyla tecrübeleri Afro-Amerikan kadınlarınıninkine çok benzer. Tiyatrodaki Chicana'lar da stereotip roller ve "renkkörü" bir rol dağılımı politikası uygulamaya yanaşmayan prodüksiyon politikaları nedeniyle Siyah kadınlarla aynı sorunları yaşar. Chicana'lar, mensubu oldukları sol tandansı hayli güçlü Chicano Tiyatro Hareketi'nin kadınlara ve kadın sorununu yaklaşımıyla uzun yıllar mücadele ederler.<sup>20</sup> Chicano'larda tiyatronun kültürel bir kapsayıcılığı vardır; tiyatro çok yaygındır ve eğilimsel olarak geleneksel Meksika kültürünü yüceltir. Kadınların geleneksel kültür içindeki temsiliyetinde ise, kadınların özgürlükleri kültürü korumak adına sınırlandırılır; kutsal anne, emektar Meksika çiftçisi, kültürüne ihanet edip burjuva kültürüne bulaşmış hafifmeşrep kadın veya itaat eden iyi veya etmeyi reddeden kötü kız kardeş kimliğine sıkıştırılır. (Yvone Yarbrow-Bejaran, "Chicano Tiyatrosunda Kadın...")

Chicana geleneğinden Afro-Amerikan ekoldeki gibi güçlü oyun yazarları çıkmaz. Ancak, onlar özgül koşullarından yola çıkarak bir dayanışma platformu inşa eder, bu platformun düzenlediği etkinliklere gösterilerini taşır ve ağırlıklı olarak kendi cemaatlerine gösterim yaparlar. 1978'de kurulan *Women in Teatro* (Teatro'da Kadınlar) şu hedefleri benimser: "Sanatsal gelişimin tüm yönlerini teşvik etmek, özel olarak *mujeres en teatro* (tiyatrodaki kadınlar) ile ilgili problemleri tanımlamaya yardımcı olmak, tiyatrodaki kadınlar için bir destek grubu oluşturmak ve bir açık iletişim ağı kurmak." (Sue-Ellen Case, "Renkli Kadınlar ve Tiyatro"; Yvone Yarbrow-Bejaran, "Chicano Tiyatrosunda Kadın...")

1981'de sahnelenen şiir, şarkı ve monologlardan oluşan *Voz de la Mujer* (Kadının Sesi), ikidillidir. Chicano cemaati hem İspanyolca'yı hem de İngilizce'yi kullanır. Ancak kamusal mekânlarda İspanyol dili baskı altındadır. Yasal belgeler, eğitim araçları, kamusal duyurular Chicano halkının özgün koşullarını tanımaz; sadece İngilizce hazırlanır. Oysa pek çok Meksika yerlisi İngilizce'ye hâkim değildir. Üstelik Chicano'ların kullandığı İngilizce de farklıdır; İspanyolca ve İngilizcenin bir karışımından oluşan özel bir dil kullanırlar. Bu yüzden *Voz de la Mujer* sadece cemaate sahnelenebilir; bu dilin cemaat dışında da anlaşılabilmesinin önü zaten kesilmiş, taşıdığı kültür ötekileştirilmiş ve bastırılıp cemaat içerisine sıkıştırılmıştır. (Sue-Ellen Case, "Renkli Kadınlar ve Tiyatro"; Yvone Yarbrow-Bejaran, "Chicano Tiyatrosunda Kadın...")

*Voz de la Mujer*, Meksikalı ilk kadın oyun yazarı, manastırdaki zorluklara rağmen yazmaktan vazgeçmeyen Sor Juana<sup>21</sup> imgesinden başlar ve Meksika'daki devrimci dönemden geçerek günümüz Chicana'sına kadar, kadın sorunlarının tarihsel bir yelpazesini sunar. Sor Juana'nın bir şiiri icra edilirken, bir oyuncu onun şiiri yazışını canlandırır. Ardından kadınların ortak yaşam deneyimleri ile ilgili bir dizi şiir gelir; kadın-erkek ilişkileri, ev işi ve aile sorunları gibi. Son şiir ise, Chicana'yı, ırkların karışımını temsil edebilecek ama renginden ve sınıfından

dolayı adı işlere devam eden bir kadın olarak gösterir. (Sue-Ellen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”)

Tiyatrodaki Chicana’lar, 1974 yılında etnik ve tarihsel durumlarını yansıtan *teatropoesia* denilen kendilerine özgü bir biçim yarattılar. *Teatropoesia* Siyah kadınlar tarafından icra edilen tek kişilik gösterilere benzer; ancak tek bir kadın tarafından icra edilmez. Ancak aynı şekilde, kadınların etnik kimlikleri nedeniyle yaşadıkları deneyimlere odaklanır.

Radikal Feminist tiyatro pratiklerinden uzaklaşan Afro-Amerikalı ve Chicano kadınlar çokkültürlü bir buluşma için bir zemin hazırlarlar: koalisyon tiyatrosu. Koalisyon tiyatrosunun oyunları, Renkli kadınların tüm “renklerini” etkileyen konuları ele alır ve bunları feminist hareketten kazanılmış deneyimlerin süzgecinden geçirir. Prodüksiyonlarını belli bir etnik cemaate yöneltmekten ziyade, ağırlıklı olarak feministlerden oluşan kadın seyirciye ulaşmayı hedefler. *Spiderwoman* (Örümcek Kadın) bu kategoride yer alan az sayıda gruptan en bilinenidir. 1975'te New York'ta kurulan grup, üç Afro-Amerikalı, iki Beyaz ve bir Meksikalı kadından oluşur. Grup görevini, yerli Amerikalı kültüründe merkezi önemi olan hikâyeye anlatıcılığı pratiğine dayanarak, kadınların hikâyelerini “dokumak” olarak tanımlar. Örneğin, *The Lysistrata Numbah*'ta (1977), klasik Yunan metnini kendi deneyimlerine uyarlarlar. *Gathering Ground* (Buluşma Zemini, 1984), Asya-Amerikalılar, Afro-Amerikalılar, Chicana’lar ve Siyah kadınlar tarafından yazılıp oynanır. Metin, etnik kültürlerin egemen Beyaz toplumda karşı karşıya kaldıkları mekânlara dikkat çeker. Oyunun *The White Horse Cafe* adlı bölümü, “renklerin koalisyonu”nda mümkün olabilecek dayanışmayı gösterir: “Afro Amerikalı bir otostopçu, farklı ırklardan gelen kadınlardan oluşan bir grup tarafından arabaya alınır. Arabadaki Beyaz kadın yakındaki bir restoranda yemek için durma kararı alır. Hiçbiri, bu kararın, gruptaki sadece beyazların gittiği restoranlara girmekten korkan, orada yemek yiyen insanların dik bakışlarından ve olası saldırganlıklarından çekinen Siyah kadın üzerinde yaratacağı ajitasyonun farkında değildir. Sadece Asya-Amerikalı kadın onun neden restorana girmeye tereddüt ettiğini algılayarak çekinmesine karşı duyarlılık gösterir. İkisi, benzer durumlarından ötürü dayanışma gösterir, restorana yalıtılmış bireyler olarak değil, birlikte girerler. Birbirlerine sahip oldukları için artık daha güçlüdürler.” (Sue-Ellen Case, “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”)

### **Sonuç Yerine...**

'70-80 dönemi tiyatro hareketi içinde, pratiklerini Feminist Tiyatro diye adlandıranlar aslen Radikal Feminist kadınlardır. Kadınlığı veya toplumsal cinsiyeti tiyatro pratiklerine dahil eden kadın tiyatro grupları veya girişimler, cinsel yönelimi ya da etnik/ sınıfsal aidiyetlerini

de, yaptıkları tiyatronun başlığına eklemeyi tercih ederler. Dönemin kadın hareketinin ve feminizmin yanıt oluşturmakta zorlandığı en temel nokta, kadınları farklılıklarıyla buluşturacak bir söyleme yönelememesidir. Kadınlar arasındaki ayrışmalar '70'lerin ortalarından sonra keskinleşmeye, '80'lere gelindiğinde ise 2. Dalga Kadın Hareketi'nin uzantısı hareketler tamamen marjinalleşmeye başlar.

'70'li yılların ortalarına dek kadınlar arasındaki birlikteliği taşıyan şey, kampanyalardır. Ancak bu toplumsal seferberlik, naif feminizmin çıkışına vesile olan temel yaşamsal taleplerin yönetimler tarafından büyük oranda kabul edilmesinden sonra sönümlenmeye başlar: Kampanyalar özelinde örgütlenen inisiyatifler kendilerini fesheder, devam etme iddiasına sahip olanlar ise, bir yandan şimdiye kadar alınan yolun bilançosunu ve bir yorumunu çıkarmaya çalışırken diğer yandan iç tartışmalara gömülür.

Feminist tiyatronun çözülmesini yorumlayan kaynaklar feminist tiyatronun sonunu getiren etkenlerden bahsederken, ağırlıklı olarak ekonomik yetersizliklere sahip olmak, medyadan yeterince ilgi görememek veya yeterince “sanatlı” olamamak gibi noktalara dikkat çekerler. Açıkçası, vakti zamanında böylesine ilgi görmüş ve desteklenmiş bir girişimin, ekonomik sorunlar veya medya ilgisizliği gibi nedenlerden ötürü popülerliğini koruyamadığını dile getirmek pek inandırıcı gelmiyor. Kadınların, hareketin güçlü olduğu zamanda ekonomik bir dayanışma ağı örgütleyebildiklerini, tanıtım ve duyuru için kendi alternatif kanallarını kullandıklarını biliyoruz. Feminist tiyatro gruplarının ana-akım tarafından gündemleştirilmeye ihtiyacı yoktur; zaten çok önemli bir taban desteği görürler. Üretimlerin nitelik sorunu ise her birinin çıkış koşulları ve amacı ile birlikte değerlendirilirse bir gerekçe olarak not edilebilir. Çözülme nedenlerinin daha yapısal ve söylemsel bir boyutunun olması daha gerçekçi görünüyor. Bahsedilen gerekçeler olsa olsa çözülen bir hareketin “başına gelenler” olarak okunabilir. Feminist hareketteki ayrışma ve çözülmelerin etkisi, feminist tiyatronun gelişim seyrinde de gözlemlenir. Ayrışmalar ve içe kapanmalar, lezbiyenlerin tiyatrosu, işçi kadınların tiyatrosu gibi belli kimliklere odaklanan ayrı ayrı yapıların kurulması ve en önemlisi bu ayrı yapıların, aralarındaki bağlantıyı artık kaybetmeleri “istirahat” veya “çözülme” dediğimiz tarihsel dönemi açar.

2. Dalga Kadın Hareketi'nin deneyimleri '80'li yıllara taşınır. Feminist Hareket bu tarihler itibarıyla merkez Batı ve ABD dışındaki ülkelere sıçrar. Feminist Hareket'in ve Kadınların Özgürlük Mücadelesi'nin aktif ve etkin özneleri, feminizmin yeni yeni yeşermeye başladığı bu bölgelerle ilişkilendirir ve deneyimlerini taşırlar. Ayrıca, merkez Batı ülkelerinde, sivil toplum örgütlenmeleri aracılığıyla kurumsallaşmalar dönemi açılır. Hareket içinden kadınlar siyasi alanda belli konumlara gelirler; yönetim mekanizmaları üzerinde etkili lobiler kurulur; dünyadaki feministler birbirini bulmaya ve dayanışma ağları örgütlemeye başlarlar.

Gösteri sanatları özelinde ise kadın bakış açısı ve feminist dramaturji -kendisini feminist diye adlandırın ya da adlandırmayın- tüm yapıların gündemine girer. Pek çok grup repertuarına bir kadın oyunu alır. Örneğin Broadway’de orta sınıf Beyaz kadınların siyasi ve ekonomik eşitsizliği temasını işleyen veya bir anne-kızın iletişim sorunlarını merkeze alan oyunlar sahnelenir. Kadın oyun yazarları yeni ödüller kazanır.

Feminizm ve Kadınların Özgürlük Mücadelesi için geçerli olan dönemsel eğilim tespiti, '68 hareketlerinin tümü için geçerlidir: Temsil ettikleri alternatif toplum çözülmüş, farklı güncel ve yaşamsal sorunlar dillendirilmeye başlamıştır. Ancak bunu kuşatacak yeni bir söylem henüz hazır değildir. Altkültürlükten çıkarak bir etki gücü oluşturan söylemler, buluşma koşullarını tekrar oluşturana dek yine bir altkültür konumuna çekilmeye mecbur kalırlar.

#### KAYNAKÇA

Arthur Marwick. “Experimental Theatre in the 1960s.”. *History Today*. Londra: Kasım. 1994. Sayı 44. Cilt 10. sf 34-41

Charlotte Canning. “Constructing experience: a feminist theatre history”. *Theatre Journal*. Aralık 1993, Sayı 45, No 4, sf. 529-41.

Charlotte Rea. “Kadınlardan Kadınlara: Seyirciler, İçerik ve Biçimler”. Çev. Ayşan Sönmez. *Mimesis 12 Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Basıma hazırlanıyor.

\_\_\_ . “Kadın Tiyatro Grupları”. Çev. Ayşan Sönmez, *Mimesis 12 Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Basıma hazırlanıyor.

Gönül Bakay. “Afro-Amerikan Feminizm ve Alice Walker”. *Kuram Dergisi*, Kitap 5, 17 Mayıs 1998.

Harryette Mullen. “‘Artistic Expression was Flowing Eveywhere’ Alison Mills and Ntozake Shange, Black Bohemian Feminists in the 1970s.”. *Meridians: feminisms, race, transnationalism* (2004): 4.2 205-235.

Lynda Hart. “That Was Then, This is Now: Ex-Changing the Phallus”. (1993) [http://muse.jhu.edu/Journals/Postmodern\\_culture/v004/4.1hart.html](http://muse.jhu.edu/Journals/Postmodern_culture/v004/4.1hart.html)

Olga Barrios. “From Seeking One’s Voice to Uttering the Scream: The Pioneering Journey of African American Women Playwrights through the 1960s and 1970s.”. *African, American Review*. Kış 2003, Sayı 37, Cilt 4, sf. 611-29.

Özen Yula. “Feminist Tiyatro Kavramı ve ABD’deki Gelişimi”. *Sanat Dünyamız, Modern Zamanlarda Kadın*, Yaz 1996, Sayı 63.

Patti P. Gillespie. “Amerika’da Feminist Tiyatro: Bir Uzanlatım Olgusu”. Çev. Gamze Varım. *Kuram Dergisi*, Kitap 10, Ocak 1996.

“Roberta Sklar: Kadınların Tiyatrosu’nun Yaratımına Doğru”. Cornelia Brunner ile bir söyleşi. Çev. Ayşan Sönmez, *Mimesis 12 Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Basıma hazırlanıyor.

Rosemary K. Curb. “Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene”. *Theatre Journal*. 37:5, Kasım 1985, sf. 302-316.

Sue-Ellen Case. “Renkli Kadınlar ve Tiyatro”. Çev. Sezin Gündoğan. *Mimesis 12 Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, Basıma hazırlanıyor.

Sue-Ellen Case. “Radikal Feminizm ve Tiyatro”. Çev. Canan Tanır. *Mimesis 12 Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, Basıma hazırlanıyor.

Tijen Savaşkan Gedik. “Feminist Tiyatro 1-2”. *Tiyatro Dergisi*. Ocak-Şubat 1998. Mart 1998.

Yasmine Ergas. “1970’lerde Feminizm”. Çev. Özden Arıkan. *Sanat Dünyamız, Modern Zamanlarda Kadın*. Yaz 1996, Sayı 63, sf. 191-210

Yvone Yarbrow-Bejarano. “Chicano Tiyatrosunda Kadın Özne: Cinsiyet, “İrk” ve Sınıf”. Çev. Selin Aydınoglu. *Mimesis 12 Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, Basıma hazırlanıyor.

---

<sup>1</sup> Benzer açılışlar Britanya ve Fransa’da da gerçekleşir. Londra’da Women’s Street Theatre Group, 1971 yılının ulusal güzellik yarışmasını, *Sugar and Spice* isimli görkemli bir gösteri düzenleyerek protesto ederler. Gösterilerine dev bir deodorant şişesi, dev bir adet bezi ve kırmızı-mavi-beyaz renklerdeki devasa bir penis eşlik eder. Fransa’da kadınlar Paris’teki zafer takına “meçhul askerin meçhul karısı” için çelenk bırakır ve üzerine “her iki adamdan biri kadındır” diye not düşerler. Karınlarına “Kendi karnımızın efendisiyiz” yazıp yasal kürtaj talebiyle jinekoloji konferansını başarılar. (Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*. Methuen: 1988; Yasmine Ergas, “1970’lerde Feminizm” 191-210)

<sup>2</sup> 1. Dalga Kadın Hareketi’nin Sufrajeter’i, yasal oy hakkı taleplerini dillendirdikleri eylemlerde teatral gösterilere yer verirler. Bunlar kadınların “Bloomer Oyunları” olarak bilinir. 1920-30 yılları arası kadın eylemlerinde teatral gösteriler hayli yaygın bir şekilde kullanılsa bile, bu dönemin kadın tiyatrosu pratikleri, gösteri sanatları alanındaki cinsiyetçiliği gelenekten ciddi bir kopuşu ima edecek şekilde henüz tartışmaya açmamıştır. (Patti P. Gillespie, “Amerika’da Feminist Tiyatro: Bir Uzanlatım Olgusu”)

<sup>3</sup> Feminist tiyatronun tarihsel seyrine ilişkin bu genel tespitte dair çeşitli yorumlara ulaşmak için bakınız: Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*. Methuen 1988; Yasmine Ergas, “1970’lerde Feminizm”; Özen Yula, “Feminist Tiyatro Kavramı ve ABD’deki Gelişimi”; Patti P. Gillespie, “Amerika’da Feminist Tiyatro: Bir Uzanlatım Olgusu”; Tijen Savaşkan Gedik, “Feminist Tiyatro 1-2”.

<sup>4</sup> Benzer bir tespit merkez Batı ülkelerindeki feminist tiyatronun gelişimi ve aynı zamanda 68 Hareketleri’nin geneli için de yapılabilir. Feminist tiyatronun tarihsel izleği pekçok ülkede benzer karakter taşır. Hatta feminizmi ve feminist tiyatronun eğilimlerini 68 hareketliliğinden bağımsız ele almak ve yorumlamak doğru değildir. Ancak bu makale kendini feminizmle ve özelden ise ABD’deki feminist tiyatroyla sınırlı tutmayı amaçlamıştır.

<sup>5</sup> Bilinç Yükseltme Grupları (BYG): 2. Dalga Kadın Hareketi, ataerkil baskının işleyiş biçimini ve işlediği yerlerin iyi anlaşılacak şekilde edilmesini önerir, özellikle de kişinin kendi yaşamındaki. Kişisel yaşamların, cinsiyetçilik merceği altında analiz edilmesi ve tarih boyunca susturulmuş kadınların dillendirmesi Bilinç Yükseltme Grupları’nın misyonudur. İrk, sınıf ve politik görüş farklılığı gözetmeden bütün kadınlara açık olma iddiasıyla yola çıkan BYG’ler hareketin önemli bir örgütlenme aracıdır. Kadınlar bu gruplarda, cinselliklerine, ev ve aile yaşamlarına, anılarına, fantezilerine ve umutlarına varıncaya kadar her şeyi ifade etme fırsatı bulurlar. Kadınlar kızkardeşleriyle burada buluşur ve patriarkanın yol açtığı cinsiyetçiliğe meydan okurlar. BYG’ler erkeklerin bakışlarından ve eleştirilerinden uzak samimi bir ortamın kurulması için fırsat yaratır. Kadınlar gündelik yaşamlarını, sıkıntılarını, düşlerini, anılarını, hayallerini ve umutlarını açıkça ifade edebilirler. Amaç BYG’de kadınlık durumuna ilişkin verileri derlemek ve sistemik işleyişe dair belli tespitler ve mücadele stratejileri oluşturmak; uzun vadede feminist teoriyi bu sonuçlar üzerine inşa etmektir. Kadınlar için bir özgürleşme alanı ve açılım sağlayacak bir politik zemin yaratmak iddiasıyla yola çıkan BYG’lerde bu zemin bir süre sonra kaymaya başlar. BYG’ler antihiyerarşik bir yapılanmayı hedefler, ancak kendine özgü yeni hiyerarşiler yaratır; acının toplumsallaştırılmasını amaçlar, ama bir süre sonra bu acıların tutsağı olur; politik aktivizme kanalize olmayı hedefler ama kadınlar için bir deşarj mekanizmasına dönüşür; kadın dayanışması, kız-kardeşlik söylemi, toplumsal bir bağlamdan uzaklaşarak biyolojik bir temelle sınırlandırılır veya sadece kendine benzeyenle dayanışmanın adı olur. BYG’ler 2. Dalga Kadın Hareketi’nin sıradığı her ülkede kullanılır; ancak içeriği ve uygulanış biçimi söz konusu bölgedeki kadınların politik eğilimlerine göre değişir.

<sup>6</sup> Dönemin *avant-garde* tiyatro topluluklarından biri olan Bread and Puppet Theatre’dan ayrılan Martha Kearns, Wilma Theatre’ı kurar. Martha Kearns ayrılış sürecini şöyle açıklar: “Toplulukta yönetmenlik yapıyordum ancak hak ettiğim değerin verilmemesi için ayrıldım ve gerçek feminist meseleler üzerine çalışmaya başladım. Bread and Puppet Theatre’da çalıştığım dönemde onların tek boyutlu kadın bakışını aşmaları için uğraştım. Onlara göre kadın, ev işleri yapar ve hamile kalır, bir tiyatro topluluğuna sanatsal lider olamazdı.” (Bkz. Arthur Marwick, “Experimental Theatre in the 1960s.”) Yine aynı şekilde, Open Theatre’da uzun yıllar yönetmenlik yapan Roberta Sklar, topluluğun cinsiyetçi ve ırkçı önyargılara sahip olduğunu dile getirerek ayrılır

ve Women's Experimental Theatre'ı kurar. Roberta Sklar'ın deneyimleri hakkında detaylı bilgi sahibi olmak için bkz. "Roberta Sklar: Kadınların Tiyatrosu'nun Yaratımına Doğru."

<sup>7</sup> Amerikan deneysel tiyatrosunda ön plana çıkmış gruplar şunlardır: Living Theatre (1946), Cafe La Mama (1961), Open Theatre (1963), Bread and Puppet Theatre (1963-64), Joseph Papp's New York Shakespeare Festival Public (1967). (Arthur Marwick, "Experimental Theatre in the 1960s.")

<sup>8</sup> Kadın sorunuyla mücadele biçimlerini "Feminizm" olarak adlandıranlar esasen Radikal Feminist kadınlar ve lezbiyen kadınlardır. Sol tandanslı ve Siyahların Özgürlük Mücadelesi içinde yer alan kadınlar, kadın sorunuyla mücadele biçimlerini tarif ederken sınıf çözümlemesine veya etnik aidiyet tasavvuruna da gönderme yapar ve kendilerini Kadınların Özgürlük Mücadelesi'nin bir parçası olarak görürler.

<sup>9</sup> Bu tespitin sadece Kadın Hareketi'ni bağlamadığını, dönemin hareketlerinin neydeyse ortak bir karakteri olduğunu bir kez daha hatırlatalım. 80'lerle birlikte "alternatif" hareketlerin genel olarak sönmüldüğünü, dünya çapında bir muhafazakârlaşma çerçevesinin oturduğunu/ oturtulmaya çalışıldığını biliyoruz.

<sup>10</sup> Kadınlara mahsus tiyatrodaki çeşitliliğe ilişkin için şu örnekleri verebiliriz: League of Women Voters ve WEAL kendine özgü toplumsal ve ekonomik reformlar gerçekleştiriyor. Liberal eğilime sahip olan bu gruplar, topluluk yapılanmasında ve sahnelemelerde geleneksel yöntemleri esas alıyor. Interart, Los Angeles Feminist Theatre, Washington Area Feminist Theatre gibi oluşumlar ise, ekonomik açıdan yoksunluğunu azaltmayı amaçlıyor, kadınlara iş buluyor ve iş koşullarını daha kabul edilebilir hale getirmeye çalışıyorlar. Bu oluşumlar radikal bulunmuyorlar. Örneğin, The Woman's Program of the American Theatre Association da kendini bir feminist örgütlenme olarak görmeyen ancak kadınların tiyatro pratikleri ve çalışmaları üzerine yoğunlaşmış bir program. SCUM, WITCH, Weatherwomen ve It's All Right to be Woman Theatre gibi gruplar ise "köktenci" oluşumlar olarak tarihe geçiyor, içerik ve biçim açısından radikaller. Örneğin, New Feminist Repertory, sokak ve gerilla tiyatrosu formlarını kullanarak teatral gösteriler düzenliyor. Kadın tiyatrosuyla o veya bu radikallikte ilgilenen çok sayıda grup var. 1969-77 yılları arası sadece New York'ta çalışan 15'ten fazla grup var. (Bkz. Patti P. Gillespie, "Amerika'da Feminist Tiyatro: Bir Uzanlatım Olgusu").

<sup>11</sup> *It's All Right to be Women Theatre* hem "kadın tiyatrosu yapmak doğrudur", hem "kadın kadına tiyatro yaparken iyiyiz" anlamlarına gelecek şekilde okunabilir.

<sup>12</sup> Kadın tiyatro gruplarının seyirci tercihleri ve bunun gösterilere etkisi hakkında detaylı bilgi edinmek için bakınız. Charlotte Rea, "Kadınlardan Kadınlara: Seyirciler, İçerik ve Biçimler"

<sup>13</sup> Feminist hareketin kadın deneyimleriyle kurduğu bağlantının tarihsel analizi hakkında detaylı bilgi sahibi olmak için bakınız: Charlotte Canning, "Constructing experience: a feminist theatre history" 529-41.

<sup>14</sup> Hatta böylesi bireysel bir noktadan yola çıkıp nasıl bu denli toplumsallaştığı birçok araştırmacı için araştırma konusu olmuştur. Patti P. Gillespie, "Amerika'da Feminist Tiyatro: Bir Uzanlatım Olgusu" isimli makalesini ağırlıklı olarak bu tartışmaya ayırmıştır.

<sup>15</sup> Lezbiyenliğin kuramsal tarihselleştirilmesi için bakınız. Lynda Hart. "That Was Then, This is Now: Ex-Changing the Phallus". (1993) [http://muse.jhu.edu/Journals/Postmodern\\_culture/v004/4.1hart.html](http://muse.jhu.edu/Journals/Postmodern_culture/v004/4.1hart.html)

<sup>16</sup> Chicana terimi, Meksikalı kadınlar için kullanılırken, ABD'deki kadın-erkek tüm Meksikalıları kapsayan terim Chicano'dur. Chicano terimi aslen Meksikalı işçi sınıfına, özellikle de göçmen çiftlik işçilerine ithafen kullanılırken, sınıf atlayan Meksikalı/Amerikalılar bu terimi, Chicano hareketine politik bağlılığı ifade eden ideolojik bir kendini tanımlama terimi haline getirir.

<sup>17</sup> Alice Walker'ın sözleriyle "ırkçılık ataerkinin beyazlara mirasıdır ve beyaz kadınlar bunu sorgulayamamıştır".

<sup>18</sup> Alice Walker 1972'de Siyah kadın yazarlar dersi verir. 1974'te feministler Siyah Kadınlar Bildirgesi yayınlıyor. (Gönül Bakay, "Afro-Amerikan Feminizm ve Alice Walker")

<sup>19</sup> Amerikan tiyatrosunda kültürel çoğulculuk denemelerinin kadınların tiyatro pratikleri üzerinden kapsamlı bir değerlendirmesi için bakınız: Rosemary K. Curb. "Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama..." 302-316.

<sup>20</sup> Chicano Tiyatro Hareketi ve bu hareket içinde kadın öznenin tarihsel gelişimi hakkında detaylı bilgi sahibi olmak için bakınız: Yvone Yarbrow-Bejarano, "Chicano Tiyatrosunda Kadın Özne: Cinsiyet, "İrk" ve Sınıf".

<sup>21</sup> Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), Meksika'dan Amerika'ya gitmiş ilk kadın oyun yazarı olarak bilinir. Sor Juana saray erkânından iki soylunun gayri meşru çocuğu olarak dünyaya gelir ve kilisede yetişir. Eğitim talebini kilise reddeder ve onun entelektüel çalışmalarına kısıtlama getirir. Sor Juana, oyunlarını ve şiirlerini manastırda yazar. Onun yazdığı, kadınların dini eğitimlerini konu olan oyunlar manastırdaki kadınlar tarafından sahnelenir.