

**T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**YÜKSEK LİSANS
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
KADIN ÇALIŞMALARI PROGRAMI**

**POSTDRAMATİK TİYATRODA KADIN BEDENİ VE CİNSEL
KİMLİK TEMSİLLERİ**

Gizem TARHAN

**Danışman
Doç. Dr. Mahinur AKŞEHİR**

MANİSA-2025

TAAHHÜTNAME

Bu tezin Manisa Celal Bayar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalında akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını ve kullanılan tüm literatür bilgilerinin referans gösterilerek tezde yer aldığını, tamamen kendi çalışmam olduğunu, her alıntıya kaynak gösterdiğimi, tezin yazımında akademik ve etik kurallara aykırı herhangi bir yapay zeka ve program kullanmadığımı beyan ederim.

Gizem TARHAN



ÖZET

Yüksek Lisans

Gizem TARHAN
Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Danışman:
Doç. Dr. Mahinur AKŞEHİR

Bu tez, postdramatik tiyatrodaki kadın bedeni ve cinsel kimlik temsillerinin nasıl yapılandırıldığını, Judith Butler'ın "performatiflik" kuramı temelinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Sarah Kane'in *Psikoz 4.48*, Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* ve Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunları feminist kuram ve postdramatik tiyatro perspektifinden çok katmanlı bir biçimde incelenmiştir.

Tez üç ana kuramsal yapı etrafında şekillendirilmiştir: postdramatik tiyatronun biçimsel olanakları, postmodern feminist teori ve Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı. Birinci bölümde postdramatik tiyatro ve postmodern feminizmin teorik çerçevesi çizilmiştir; ikinci bölümde Butler'ın kimlik, cinsiyet ve beden politikaları üzerine düşünceleri detaylandırılmıştır. Üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerde ise sırasıyla Kane, McDonagh ve Ravenhill'in oyunları "Karakter ve Beden", "Beden Politikalarına Eleştirel Tavrı", "Kimlik ve Ses", "Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi", "Cinsellik ve Cinsel Kimlikler" ve "Performatiflik" başlıkları altında incelenmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi benimsenmiş; metinler sosyo-kültürel bağlamları içinde çözümlenerek kuramsal yaklaşımlarla ilişkilendirilmiştir. Butler'ın "kimliğin özsel değil, toplumsal normların tekrar yoluyla kurulan bir performans olduğu" düşüncesinden yola çıkılarak, kadın karakterlerin bedensel ve cinsel temsillerinin nasıl sabitlenemez, akışkan ve çelişkili yapılarla biçimlendiği gösterilmiştir.

Tezin sonucunda, incelenen oyunların, kadın bedenini yalnızca temsili değil aynı zamanda politik bir sahneleme aracı olarak kullandığı; toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyarak alternatif kimlik formlarını görünür kıldığı ortaya konmuştur. Bu çerçevede, postdramatik tiyatronun biçimsel yapısı ile feminist kuramın ideolojik zemini arasında güçlü bir etkileşim olduğu; beden, ses ve sessizliğin politik bir direnç alanı hâline geldiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın bedeni, postmodern feminizm, toplumsal cinsiyet, İngiliz tiyatrosu, postdramatik tiyatro, performatiflik.

2025, 316 sayfa

ABSTRACT

M.Sc.

Gizem TARHAN

**Manisa Celal Bayar University
Graduate School of Education
Department of Women Studies**

**Supervisor:
Assoc. Prof. Mahinur AKŞEHİR**

This thesis explores how representations of the female body and sexual identity are constructed in postdramatic theatre, using Judith Butler's theory of "gender performativity" as a conceptual framework. In this context, Sarah Kane's *4.48 Psychosis*, Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*, and Mark Ravenhill's *Shopping and F***ing* are examined through a multi-layered analysis that draws on both feminist theory and postdramatic theatre aesthetics.

The thesis is structured around three central theoretical frameworks: the formal possibilities of postdramatic theatre, postmodern feminist theory, and Butler's theory of gender performativity. The first chapter outlines the theoretical background of postdramatic theatre and postmodern feminism; the second chapter delves into Butler's views on identity, gender, and the politics of the body. The third, fourth, and fifth chapters focus respectively on the plays by Kane, McDonagh, and Ravenhill, analyzing them under thematic headings such as "Characters and the Body," "A Critical Stance on Body Politics," "Identity and Voice," "Subversion of Traditional Norms," "Sexuality and Sexual Identities," and "Performativity."

The research adopts a qualitative methodology, particularly content analysis, interpreting the texts within their socio-cultural contexts and connecting them with relevant theoretical approaches. Drawing on Butler's argument that identity is not innate but rather constructed through the repetition of social norms, the thesis explores how female characters' representations of the body and sexuality are shaped as unstable, fluid, and contradictory processes.

The study concludes that the plays examined not only represent the female body but also utilize it as a site of political enactment. They challenge prevailing gender norms and bring alternative identity formations to the fore. Ultimately, the findings demonstrate a strong interplay between the formal structure of postdramatic theatre and the ideological ground of feminist theory, where the body, voice, and even silence emerge as powerful spaces of resistance.

Keywords: Women's body, postmodern feminism, gender, British theatre, postdramatic theatre, performativity.

2025, 316 pages

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma, postdramatik tiyatronun biçimsel olanakları ile feminist kuramın kavramsal araçlarını bir araya getirerek, kadın bedeni ve cinsel kimlik temsillerinin çağdaş sahne sanatları içerisindeki görünürlüğünü, çok katmanlı ve eleştirel bir bakışla incelemeyi amaçlamaktadır. Postmodern feminizm ve Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı çerçevesinde geliştirilen analiz, bedenin, kimliğin ve arzunun sahnedeki dönüşümünü, üç önemli çağdaş oyun üzerinden değerlendirmektedir. Çalışmada Sarah Kane'in *Psikoz 4.48*, Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* ve Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunları örnek metinler olarak seçilmiştir.

Tez, beş ana bölüm ve sonuç bölümünden oluşmaktadır. Birinci bölümde postdramatik tiyatronun teorik çerçevesi ve feminizmle olan kesişimleri ele alınırken, ikinci bölümde Judith Butler'ın teorik yaklaşımı ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümler, sırasıyla Kane, McDonagh ve Ravenhill'in oyunlarını Butler'ın performatiflik kuramı bağlamında inceleyen analitik bölümleri oluşturmaktadır. Sonuç bölümünde ise elde edilen bulgular karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve bu oyunların, postdramatik tiyatronun biçimsel yapısını feminist ve eleştirel bir sahne pratiğine dönüştürme potansiyeli tartışılmıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçen herkese içten teşekkürlerimi sunmak isterim.

Öncelikle, bilgi ve desteğini her aşamada sabırla sunan, düşünsel yönlendirmeleriyle bakış açımı derinleştiren değerli danışmanım Doç. Dr. Mahinur Akşehir'e en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Her soruma usanmadan ve açık yüreklilikle yanıt verdiğiniz, ve bu süreçte bana destekleyici ve yol gösterici bir rehber olduğunuz için minnettarım.

Ayrıca, bu yolculuk boyunca beni her zaman yüreklendiren, desteğini ve inancını hiç eksik etmeyen sevgili aileme teşekkür ederim. Özellikle sevgili abime, her zaman yanımda olduğunu hissettiren güven verici varlığın için çok teşekkür ederim. Ve elbette, sevgili eşime... Bu sürecin tüm zorluklarını ve stresini benimle birlikte göğüslediğin, beni sabırla, anlayışla ve sevgiyle desteklediğin için sonsuz teşekkür ederim. Bu çalışmanın her satırında sizin de emeğiniz var.

Sizlerin desteği olmasaydı bu çalışmayı tamamlamak mümkün olmazdı.

Gizem TARHAN
Manisa, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTDRAMATİK TİYATRO VE TEORİK ÇERÇEVE

1.1. Feminizm ve Postdramatik Tiyatro

1.1.1. Geleneksel Feminist Perspektifler ile Postmodern Feminist Bakış Açısı Arasındaki Farklar

1.1.2. Feminist Teorinin Postdramatik Tiyatro ile Kesişimleri

1.2. Bedenlerin Özgürleştirilmesi

1.2.1. Postdramatik Tiyatroda Bedenin Sembolik Anlamlarının Ele Alınış Şekli

1.2.2. Beden Dilinin ve Jestin Postdramatik Tiyatroda Kullanımı

1.3. Postdramatik Tiyatroda Eleştirel Tavır

1.3.1. Kadın Bedeninin Politik ve Sosyal İşlevleri

1.3.2. Kadın Bedeni ve Şiddet

1.4. Postdramatik Tiyatroda Kimlik ve Ses

1.5. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi

1.6. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler

1.6.1. Postdramatik Tiyatroda Cinsellik ve Cinsellik Performansı

1.6.2. Cinsel Kimliklerin Sahne Üzerinde İnşası ve Dönüşümü

1.6.3. Cinsel Kimlik Stereotiplerinin Eleştirisi

1.6.4. Beden Temsilleri Bağlamında İroni ve Mizahın Rolü

1.6.5. Postdramatik Tiyatroda Pornografi

İKİNCİ BÖLÜM

JUDITH BUTLER VE FEMİNİZM

2.1. Judith Butler: Beden, Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

2.2. Judith Butler Bağlamında Feminist Tiyatro

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SARAH KANE VE *PSİKOZ* 4.48

- 3.1. Karakterler ve Beden
- 3.2. Beden Politikalarına Eleştirel Tavır
- 3.3. Kimlik ve Ses
- 3.4. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi
- 3.5. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler
- 3.6. Performatiflik

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MARTİN MCDONAGH VE *LEENANE'İN GÜZELLİK KRALİÇESİ*

- 4.1. Karakterler ve Beden
 - 4.1.1. Anne Figürü
- 4.2. Beden Politikalarına Eleştirel Tavır
- 4.3. Kimlik ve Ses
 - 4.3.1. Anne-Kız İlişkisi
- 4.4. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi
- 4.5. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler
- 4.6. Performatiflik

BEŞİNCİ BÖLÜM

MARK RAVENHİLL VE *ALİŞVERİŞ VE S***Ş*

- 5.1. Karakterler ve Beden
- 5.2. Beden Politikalarına Eleştirel Tavır
- 5.3. Kimlik ve Ses
- 5.4. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi
- 5.5. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler
- 5.6. Performatiflik

SONUÇ

GİRİŞ

Tiyatro, insanın iç dünyasını, duygusal karmaşıklıklarını ve düşünsel derinliklerini estetik bir biçimde yansıtan büyümlü bir sahne sanatıdır. Sahnenin perdeleri ardında, insanın derinliklerine doğru bir yolculuğa çıkan tiyatro, izleyicileri adeta duygu ve düşüncelerin dansına dönüşen bir maceraya davet eder. Sahnenin büyümlü atmosferi, oyuncuların bedenlerinde ve sözcüklerinde şekil bulur. İnsanların yaşadığı acılar, sevinçler, umutlar ve korkular, oyuncuların canlandırdığı karakterler aracılığıyla, ustaca kurgulanan sözlerin eşliğinde seyircilerin benliklerine dokunur. Oyuncular, her sahnelemeyle kendilerini bir sanat eserine dönüştürerek, izleyicilerin duygusal dünyasının kapılarını aralar, düşüncelerini uyandırır ve derin bir içsel keşfe çıkarır.

Tiyatronun etkileyiciliği, sahne tasarımı, dekorlar, kostümler, ses efektleri ve aydınlatma gibi unsurlarla güçlenir. Sahnede yaratılan cezbedici atmosferle, gerçek dünyanın sınırları ortadan kalkar ve seyirciler, farklı zamanlara ve mekanlara yolculuk eder. Tiyatro, bir nevi, hayal gücünün ve duyuların coşkusunun birleştiği bir davettir. İzleyiciler, bir yandan görsel ve işitsel olarak zengin bir gösteriye tanık olurken, diğer yandan zihinsel bir keşif yolculuğuna da çıkar ve derin bir düşünsel etkileşim yaşar. Ancak tiyatro, sadece bir eğlence aracı ya da sanatsal bir gösteri olmanın ötesine geçer; sahnedeki karakterler, insanların karmaşık ilişkilerini, toplumsal yapıyı, içsel çatışmaları ve insani zaafı temsil eder. İnsanın kendisiyle ve diğerleriyle olan ilişkisini anlamlandırma yolculuğunda kılavuz olabilen tiyatro, oyuncuların sahnedeki varlığı ve performansları aracılığıyla izleyicilerin duygusal bağ kurarak insanlığın ortak deneyimlerini paylaşmasına olanak sağlar; sahnedeki karakterlerin hikayelerini izlerken, kendi hayatının anlamını sorgulayıp içsel bir dönüşüm yaşayan seyircinin iç dünyası, kendi gözleri önünde sahnede canlanır. Böylelikle, kısa bir süreliğine de olsa, birey yalnız olmadığını düşünerek bir rahatlama deneyimleyebilir.

Tiyatro, bireysel konuların yanı sıra toplumsal konuları da cesurca ele alıp izleyicileri düşünmeye, sorgulamaya ve dönüşüm geçirmeye teşvik eder; bu yönüyle, aynı zamanda, toplumsal bir ayna görevi de görür. Bu bağlamda, tiyatronun, toplumun bir yansıması olduğunu kabul edip, ve bunu doğal bir sonucu olarak, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiğini ve pekiştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Geleneksel Batı tiyatrosunda kadınların temsil ediliş biçimleri, uzun bir tarihe sahiptir ve zaman içinde değişim göstermiştir. Tarihsel olarak, geleneksel Batı tiyatrosunda kadın

karakterlerin tasviri ağırlıklı olarak erkekler tarafından yapılmıştır. Bu durum, kadınların temsilde büyük ölçüde bir erkek bakış açısının hâkim olmasına yol açmıştır. Kadınların gerçekçi bir portresini sunmak yerine ya idealize edilmiş ve mitolojik nitelik taşıyan tanrıça, savaşçı veya trajik kadın figürleri olarak; ya da, kadının ikincil rolünü vurgulayan “yosma, dilber esir kız ve dadı”¹ rolleriyle erkek yazarların ve oyuncuların yorumları üzerinden sunulmuştur. Antik Yunan tiyatrosunda, oyuncu olmanın ötesinde “seyirci bile olması söz konusu olmayan kadınların deneyimleri erkekler tarafından yansıtılmış, hatta kadın karakterleri de erkekler”² oynamıştır. Ancak bu erkek merkezli, tek yönlü ve indirgemeci temsil geleneği zamanla sorgulanmış ve özellikle ikinci dalga feminizm etkisiyle, tiyatro sahnesi kadınların kendi bakış açılarıyla görünürlük kazandığı bir alana dönüşmeye başlamıştır.

Feminist hareketin tiyatroya etkisi, kadınların toplumdaki yerlerini ve deneyimlerini daha görünür kılma çabasıyla birlikte ortaya çıkmıştır; dolayısıyla, tiyatrodaki da “erkek egemen bir hayal gücünün yansıması olarak değil, bizzat kadın olarak ‘görülme’yi’ arzulayan”³ kadınların sesi daha güçlü hale gelmiş, kadın yazarlar ve yönetmenlerin eserleri sahnelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde kadın yazarlar ve yönetmenlerin eserleriyle kadın karakterlerin temsili daha da çeşitlenmiş; kadın karakterler, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan, güçlü ve bağımsız figürler olarak temsil edilmiştir. Böylelikle tiyatro, feministler için önemli bir araç haline gelerek, cinsiyet rollerini sorgulayan, kadın deneyimlerini merkeze alan ve toplumsal değişimi teşvik eden bir platform haline gelmiştir. Başka bir deyişle, feminist tiyatro, “kadınları kendi hakikatleriyle yeniden temsil etmeyi”, “kadın meselelerini, deneyimlerini ve öykülerini sahnenin odağına”⁴ alarak toplumsal değişimi teşvik etmek amacıyla kullanılan bir araç haline gelmiştir. Diğer bir ifadeyle, kadınların kendilerini ifade etmelerine alan yaratarak toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamalarını, cinsiyetçi yapıları sarsmalarını ve dönüştürmelerine fırsat veren bir mekanizma sunan bu tiyatro türü, toplumsal değişim için bir katalizör görevi üstlenmiştir. Kadın yazarlar,

¹ Yeşiloğlu Güler, Birgül. “Feminizm Ekseninden Feminist Tiyatro.” *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, cilt 10, sayı 1, 2025, s. 61. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15014432>.

² Çakmak, Banu. “Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci.” *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, cilt 9, sayı 9, 2013, s. 24. DergiPark, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203730>.

³ Aston, Elaine. *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. Routledge, 1999, s. 6. Alıntının orijinali: “Women desired to be ‘seen’ as women and not as a representation of a masculinist imagination.” Çeviri bana aittir.

⁴ a.g.e., s. 6. Alıntının orijinali: “[...] feminist theatre-making sought to re-present women as subjects in their own right: to move women’s issues, experiences and stories centre stage.” Çeviri bana aittir.

yönetmenler ve oyuncular, kendi deneyimlerinden yola çıkarak kadınlara dayatılan cinsiyet rollerini, yaşadıkları zorlukları ve ayrımcılığı ele alan oyunlar yazmış ve sahnelemiştir.

Netice itibariyle, feminist tiyatro, geleneksel tiyatronun erkek egemen bir alana dönüşmesine meydan okumuştur ve kadınlar, tiyatronun sınırlayıcı normlarını ve stereotiplerini sorgulayarak, kendi hikayelerini anlatma özgürlüğünü elde etmiştir. Tiyatro sahneleri, kadınların gerçek deneyimlerini yansıtan farklı karakterler ve hikayelerle dolmaya başlamıştır. Bununla bağlantılı olarak, feminist tiyatronun izleyicileri üzerinde bıraktığı etkiler da yadsınamaz çünkü bu oyunlar, toplumsal cinsiyet konularında farkındalık yaratma ve tartışmaları tetikleme potansiyeline sahiptir. İzleyicileri eğlendirmenin yanı sıra cinsiyet eşitliği, toplumsal adalet ve kadın hakları gibi konuları “bilinci yükseltmek, siyasi argümanlar öne sürmek, kadınların yaşam deneyimlerini kamusal temsilde onları ‘gerçek’ özneler olarak kabul eden biçimlerde”⁵ merkeze alarak toplumsal değişimin gerçekleşmesine katkıda bulunulmuştur. Kadınların tiyatrodaki var olma ve seslerini duyurma ihtiyacı karşılanmasıyla izleyiciler, kadınların deneyimlerini anlamaya ve empati kurmaya yönlendirilmiştir; bu da, toplumda kadınlara karşı daha fazla anlayış ve eşitlik duygusu oluşmasına olanak sağlayabilen bir niteliktir. Kısacası, feminist hareketin tiyatroya etkisi büyük bir dönüşüm yaratmıştır. Kadınların deneyimlerinin tiyatro sahnelerine taşınmasıyla, toplumdaki cinsiyet eşitliği ve kadın hakları tartışmaları ivme kazanmıştır. Böylelikle feminist tiyatro, toplumsal değişimi teşvik etmiş ve tiyatro sektöründe kadınların daha fazla yer almasına olanak sağlamıştır.

Postdramatik tiyatro da feminist tiyatro ile paralel olarak kadınların seslerini duyurmaları, bedenlerini özgürleştirmeleri ve cinsel kimliklerini kutlamaları için bir platform sağlar. Tıpkı feminist tiyatro gibi, postdramatik tiyatro da, diğer niteliklerinin yanı sıra, toplumsal cinsiyet anlayışına meydan okuma, eleştirel yaklaşım, beden ve performans, kimlik ve ifadenin çeşitliliği gibi yönleriyle fark yaratır. İlk olarak, feminist hareket, cinsiyet eşitliği ve kadın hakları için mücadele eden bir sosyal ve politik harekettir. Feministler, toplumsal cinsiyet rollerinin, cinsiyet eşitsizliğinin ve cinsiyete dayalı ayrımcılığın farkındalığını artırmak ve bunlara karşı mücadele etmek

⁵ Goodman, Lizbeth. “Feminisms and Theatres: Canon Fodder and Cultural Change.” *Feminisms and Performance*, (ed.) Lizbeth Goodman, Open University Press, 1996, s. 8. Alıntının orijinali: “*They may serve to entertain or to enlighten, to raise consciousness or to argue political points and/ or to represent women’s life experiences in ways which acknowledge them as ‘real’ subjects in public representation.*” Çeviri bana aittir.

amacıyla çalışır. Postdramatik tiyatro da cinsiyet, kimlik ve güç ilişkileri gibi konuları ele alır ve toplumsal cinsiyet normlarını ve eşitsizlikleri sorgulayan bir platform sunar. İkincisi, hem feminist hareket hem de postdramatik tiyatro, eleştirel bir yaklaşım benimser. Feminizm, toplumdaki cinsiyet eşitsizliğini ve patriarkal yapıları sorgulayarak geleneksel cinsiyet normlarına meydan okur. Benzer şekilde postdramatik tiyatro da, geleneksel tiyatro yapılarını sorgulayarak, sahne dilini ve performans pratiklerini yenilikçi bir şekilde kullanır. Her ikisi de mevcut sosyal düzenin eleştirisini yapar ve alternatif bakış açılarını ortaya koyar. Üçüncüsü, feminist hareket ve postdramatik tiyatronun, bedenin önemini vurgulamasıdır. Feminizm, beden politikaları üzerine odaklanır ve bedenin özgürleşmesini, bedensel otonomiye ve bedenin politik bir araç olarak kullanılmasını savunur. Postdramatik tiyatro da bedeni merkeze alır ve bedensel ifadenin, performansın ve bedenin politikasının üzerine düşünür. Hem feminist hareket hem de postdramatik tiyatro, bedenin toplumsal cinsiyetin ve güç ilişkilerinin merkezinde olduğunu kabul eder. Dördüncüsü ise hem feminist hareketin hem de postdramatik tiyatronun, kimliklerin ve ifadelerin çeşitliliğini desteklemesidir. Feminizm, kadınların ve cinsiyet kimliği farklı olan bireylerin deneyimlerini ve seslerini ön plana çıkarır. Postdramatik tiyatro da, farklı kimliklerin, deneyimlerin ve ifadelerin sahne üzerinde temsil edilmesini teşvik eder. Her ikisi de çeşitliliği ve farklı perspektifleri değerli kılarak, toplumsal cinsiyet ve kimliklerle ilgili çeşitli hikayeleri anlatır. Dolayısıyla, tüm bu noktalardan yola çıkılarak, feminist hareket ve postdramatik tiyatro arasında birçok ortaklık olduğunu söylenebilir. Her ikisi de toplumsal cinsiyet eşitliği, kimlik ve beden politikaları gibi konuları ele alır ve geleneksel yapıları sorgulayan, alternatif bir bakış açısı sunan platformlardır. Her iki yaklaşım da genel olarak tabuları yıkmayı hedefleyen akımlardır. Bu nedenle, postdramatik tiyatronun içeriğinde gizli feminist bir kaygı da olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1970’li yıllardan itibaren geleneksel dramatik yapıya karşı gelişen postdramatik tiyatro, anlatı merkezli tiyatro anlayışından uzaklaşarak, “‘artık dramatik olmayan’ tiyatro biçimleri ile geleneksel drama arasındaki ilişkiyi ortaya koyan kapsamlı ve erişilebilir bir kurama duyulan hayati bir ihtiyacı karşılamış”⁶ ve sahnede

⁶ Jürs-Munby, Karen. “Introduction.” Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 2006, s. 1. Alıntının orijinali: “[Hans-Thies Lehmann’s study] has obviously answered a vital need for a comprehensive and accessible theory articulating the relationship between drama and the ‘no longer dramatic’ forms of theatre that have emerged since the 1970s.” Çeviri bana aittir.

deneyimi, bedeni, sesi ve mekânı öne çıkaran yeni bir estetik yaklaşımını benimsemiştir. Bu anlayış, tiyatroyu yalnızca olayların anlatıldığı bir temsil alanı olmaktan çıkararak izleyiciyi duyuya, zamansallığa ve bedensel karşılaşmalara açan bir deneyim alanına dönüştürür. Postdramatik tiyatro terimini ortaya koyan Alman tiyatro kuramcısı Hans-Thies Lehmann, bu tiyatro biçimiyle performansları metnin egemenliğinden uzaklaştırır ve çok katmanlı sahnelemelere olanak tanıyan bir yaklaşım benimser. Lehmann'a göre postdramatik yapıdaki tiyatroda "metin, sahne yaratımının yalnızca bir unsuru, bir katmanı ya da bir 'malzeme'si olarak kabul edilir; onun yöneticisi ya da belirleyicisi olarak değil."⁷ Bu kuramsal çerçeve, özellikle sahnede kadın sesinin özerkliğini, çokluğunu ve gücünü yeniden inşa etmek açısından büyük bir potansiyel barındırır. Metnin sınırlarından kurtulan kadın sesi, sessizlik, çığlıklar, bağırma, şarkı söyleme, mırıldanma ya da doğrudan bedenin kendisiyle kurulacak bir ses dramaturjisi üzerinden, yalnızca anlam taşıyan bir iletim aracı değil, sahnede varlık kazanan, duyguyu ve direnişi taşıyan bir özneye dönüşür.

Geleneksel tiyatro formlarının dışına çıkarak, sahnede yeni anlatım teknikleri ve görsel unsurlar kullanarak farklı deneyimler sunan bir tür olan postdramatik tiyatroda kadın sesi, geleneksel cinsiyet rollerinin sınırlarını aşarak çeşitlilik ve özgürlük arayışını temsil eder. Kadının sesi toplumun beklentilerine karşı durarak, kendi hikayesini anlatma gücünü ve otoritesini kazanır. Bu tiyatro türünde, kadın sesi seslendirme, şarkı söyleme, performans sanatı, farklı ses teknikleri ve bazen sessizlik yoluyla keşfedilir ve kadının sesi, duygusal derinlik, isyan, sevinç, umut veya acıyı ifade eden bir enstrüman olarak kullanılır. Bu yaklaşım tiyatro sahnesinde kadın sesini çeşitli tarzlar ve tekniklerle ortaya koyarak, izleyiciyi deneysel ve duygusal bir yolculuğa çıkarmasının yanı sıra kadın bedeni ve cinsel kimliklerinin temsilinde de yeni sahneleme biçimlerinin yaratılmasına olanak tanır.

Postdramatik tiyatroda kadın bedeni, cinsel kimliklerin çeşitliliğini ve karmaşıklığını keşfetmek için bir araç olarak kullanılır. Geleneksel cinsiyet rollerinin dışına çıkılarak bedenin potansiyeli araştırılır ve toplumsal normlara meydan okunabilir. Kadın bedeni metin ile tasvirle sınırlandırılmak yerine dans, hareket, hareketsizlik, jestler ve beden dilinin kullanımıyla ifade edilir. Bu tiyatro türünde bedenin gücü, zayıflığı, hassasiyeti, kırılganlığı, güzellikleri ve çirkinlikleri tüm

⁷ Lehmann, Hans-Thies. "Prologue." *Postdramatic Theatre*. Çev. Karen Jürs-Munby, 2006, s. 17. Alıntının orijinali: "[...] the text therefore is considered only as one element, one layer, or as a 'material' of the scenic creation, not as its master." Çeviri bana aittir.

gerçekliğiyle gözler önüne serilir ve beden cinsel kimlikleri ve toplumsal rolleri sorgulayan bir araç haline gelir.

Postdramatik tiyatrodaki cinsel kimlik temsilleri de benzer şekilde heteronormatif kalıplara meydan okuyarak çeşitliliği ve çoklu kimlikleri kutlar. Kadın cinsel kimlikleri (heteroseksüel, biseksüel, lezbiyen, kuir, trans ve diğer ötekileştirilen kimlikler) normlar tarafından dayatılan dikotomik düzenin ardında var olan çok katmanlı yapıyı sahneye taşıyabilir. Bu tiyatro türü, göz ardı edilen ve ötekileştirilen cinsel kimliklerin etkileşimlerini, çoklu deneyimlerini ve çatışmalarını sahnede açığa çıkararak izleyicilere farklı cinsel kimliklere sahip bireylerin hikayelerini anlama ve onlarla empati kurma fırsatı sunar. Böylece postdramatik sahne, feminist ideoloji ile birleşerek kadın sesi, bedeni ve kimliklerinin sınırlarını zorlayan ve dönüştüren bir platform haline gelir.

Bu çalışma çerçevesinde, Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramının yanı sıra Judith Butler'ın "performatiflik" ("*performativity*") kavramı da bu temsil biçimlerini analiz etmekte kullanılacak merkezi kuramlardan diğeri olacaktır. Bu çalışma için önemli olan, Butler'ın performatiflik kavramının postdramatik tiyatro bağlamında uygulanmasını keşfetmek, tiyatro performanslarını kavrama açısından taşıdığı anlamlara ışık tutmak ve kadın ses, beden ve cinsel kimliği temsillerine herhangi bir etkisi olup olmadığını incelemektir. Bu bağlamda, öncelikle bu kuramın en temel fikrini ele almak, iki kuram arasındaki bağlantının anlaşılması adına faydalı olacaktır.

Butler'ın performatiflik kavramının temelinde, cinsiyetin doğuştan gelen veya sabit bir özellik olmadığı, aksine performatif olduğu fikri yatmaktadır. Butler, cinsiyetin istikrarlı bir öz varoluş olmadığını, sosyal normların ve beklentilerin tekrarlanan bir performansı olduğunu savunur. Bu performans bireysel bir eylem değil, kültürel ve toplumsal bir çerçeve içinde belirlenen cinsiyet rollerinin kolektif bir şekilde sahnelenmesidir.⁸ Butler'ın ifadesiyle, "kimlikler önceden var olan olgular değildir," performans eylemleri yoluyla "toplumsal olarak"⁹ üretilir ve müzakere edilir. Bu perspektiften bakıldığında, tiyatro – özellikle postdramatik tiyatro-kimliklerin kurulduğu, dönüştürüldüğü ve sorgulandığı bir alan olarak oyuncunun sahnedeki bedeni ve sesi aracılığıyla toplumsal cinsiyetin hem sahnelenmesini hem de alt edilmesini aynı anda gerçekleştirebilir. Oyuncular performanslarıyla gerçeklik ve

⁸ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (ed.) Linda J. Nicholson. Routledge Publishing, 1990, ss. 7-25.

⁹ a.g.e., s. 17.

kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırarak kimliğin sürekliliğini değil, kırılganlığını ve değişkenliğini vurgulayabilirler. Kimliklerin bu şekilde sahnelenmesi, bu kimliklerin inşa edilmiş doğasını ortaya koyarak özcü anlayışları sorgulayabilir ve eleştirel düşünceye davet edebilir. Böylelikle, Butler'ın kuramında karşılaşılan performatiflik kavramı tiyatroya da uygulanabilir hale gelir; burada performansçılar karakterleri temsil eder ve temsil eylemlerine katılırlar.

Butler'ın performatiflik kavramı tiyatro deneyiminde seyircinin rolü hakkında da sorular gündeme getirir. Seyirciler pasif gözlemciler değil, izledikleri performansları yorumlayan ve anlam çıkaran aktif katılımcılardır. Performansçı ile seyirci arasındaki etkileşim, seyircinin cinsiyet, kimlik ve toplumsal normlar konusundaki anlayışı ve yorumlaması göz önüne alındığında ortak bir yaratım alanı haline gelir. Bunlara ek olarak Butler'ın performatiflik kavramı tiyatroya uygulanarak cinsiyet ve kimlik sınırları sorgulanabilir ve genişletilebilir. Tiyatro, toplumsal normların yeniden yazılabildiği, aşılabildiği ve hatta reddedilebildiği bir deneyim alanı haline gelir. Tiyatronun performatif eylemleri aracılığıyla yeni olasılıklar ve alternatif anlatılar ortaya çıkabilir, sosyal ve siyasi dönüşüm için fırsatlar sunulabilir. Kısacası, Butler'ın performatiflik kavramı cinsiyet ve kimlik anlayışının üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Bu fikir, tiyatro alanına uygulandığında tiyatral eylemlerin performatif doğasını ve toplumsal normları sorgulama ve yeniden şekillendirme potansiyellerini ortaya koyar. Kimliklerin inşa edilmiş doğasını ve performansın bu kimliklerin devamını veya alt edilmesindeki rolünü tanıyarak tiyatro, eleştirel düşünce, toplumsal eleştiri ve yeni olasılıkların keşfi için güçlü bir araç haline gelir.

Bu çalışma bağlamında, postdramatik tiyatro yazarları arasından öne çıkan Sarah Kane'in *Psikoz 4.48* (*4.48 Psychosis*, 1999) adlı oyunu kadın sesinin, bedeninin ve cinsel kimliğinin postdramatik sahnede nasıl yapılandığını anlamak için seçilen ilk oyun olacaktır. Bununla birlikte, Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996) adlı oyunundaki kadın karakterlerin toplumsal cinsiyetle kurduğu ilişki ve Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* (*Shopping and F***ing*, 1996) adlı oyunundaki kadın bedeninin, cinselliğinin ve farklı cinsel kimliklerin tüketici bir toplumdaki temsili de analiz edilecektir. *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* ve *Alışveriş ve S***ş* oyunlarının metinleri erkek yazarların kaleminden çıkmış olsa da, kadınların toplum içindeki rolünü, bu rollerin nasıl şekillendiğini ve kadınlara dair anlatıların eleştirel bir bakış açısıyla analiz edilmesi açısından değerli bir içgörü sağlamaktadır ve bu çalışmada Kane'in eseriyle birlikte incelenecek ikinci

ve üçüncü oyunlardır. Bu çalışma, bahsi geçen üç oyun aracılığıyla, postdramatik tiyatrodaki kadın bedeninin ve cinsel kimliklerin nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin Judith Butler'ın performatiflik kuramı bağlamında nasıl çözümlenebileceği sorularına yanıt aramaktadır. Bu kapsamda bu çalışma, kadın bedeninin politik bir alan olarak kullanılış biçimlerini, toplumsal cinsiyet rollerinin sabit olmayan, performatif yapılarla sahnelenişini ve heteronormatif yapının nasıl eleştirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenecek üç oyundan ilki Sarah Kane'nin *Psikoz 4.48* adlı oyunudur. Kane'in bu oyunu Martin McDonagh ve Mark Ravenhill'in oyunlarına kıyasla, son derece yoğun ve zorlayıcı bir atmosfere sahiptir; seyirci ve okuyucu, oyun aracılığıyla zihinsel hastalığın derinliklerine inerek içsel şeytanlarla mücadele eden bir kadının ham ve sıkça ürkütücü deneyimlerini keşfeder. İnsan ruhunun derinliğine (*psyche*) dair bu karanlık ve şiirsel yolculukta Kane, kadın seslerinin, bedenlerinin ve cinsel kimliklerinin düşündürücü bir tasvirini sunar. Parçalanmış anlatılar, ürkütücü monologlar ve şiirsel imgeler aracılığıyla oyun, toplumsal normlara meydan okur ve bu kadın varoluşunun karmaşıklıklarının daha derin bir anlayışını davet eder.

Oyun, başkarakterin içsel düşüncelerine ve duygularına ses vererek, onun zihinsel durumunun filtresiz ve acımasızca bir tasvirini sunarak kadın seslerinin temsilini etkileyici bir şekilde ele alır. Metnin parçalanmış yapısı, karakterin zihninin parçalanmış doğasını yansıtarak, kopuk düşünceleri, beklentilerden kopmaları sunar. Bu şekilde, Kane, depresyon ve psikozla mücadele eden bir kadının kaotik ve sarsıcı iç dünyasını tüm gerçekliğiyle aktarır. Oyun, ayrıca, kadın seslerinin toplumsal olarak susturulmasını görünür kılarken, kendini ifade etme ve onu kayda değer bir birey olarak tanımayı reddeden bir sistemde tanınma mücadelesini vurgular. Başkarakterin sesi, acısının, arzularının ve hayal kırıklıklarının bir taşıyıcısı haline gelir ve genellikle derin bir yabancılaşma ve izolasyon hissini ifade eder. Kane, sözleri aracılığıyla, kadın deneyimlerini bastırmaya ve geçersiz kılmaya çalışan baskıcı güçlere meydan okurken seyirciyi, kadınların seslerini yeniden kazanma çabasının içinde bulunan rahatsızlık ve savunmasızlıkla yüzleştirmeye davet eder.

Seslerin temsiline ek olarak, *Psikoz 4.48* aynı zamanda kadın bedenlerini hem zevk hem de acının kendisi olarak ele alır. Kane'nin etkileyici dili ve canlı imgeleri, izleyici için iç karartıcı bir deneyim yaratırken, başkarakterin bedeni onun acısının tuvali haline gelir. Oyun, bir yandan kendine zarar verme, bağımlılık ve mental

hastalığın fiziksel sonuçlarıyla yüzleştiren; öte yandan, toplumsal baskıların, travmanın ve içsel mücadelelerin kadın bedenleri üzerindeki etkisine de ışık tutar.

Kane'in *Psikoz 4.48* oyunu, geleneksel kadın cinsel kimliklerinin kabul edilen normlarını sorgulamasıyla da göze çarpar. Kane, karmaşık ve çok boyutlu bir kadın cinsel kimlik sunumuyla geleneksel beklentilere meydan okur. Oyunda cinsel kimliklerin tek boyutlu ve baskın olmadığı gerçeğini vurgulamak için tek bir karakterin deneyimlerinin çok katmanlılığına odaklanılmıştır. Kane, heteronormatif yapılardan sıyrılarak, norm dışı kabul edilen deneyimlere yer verir. Bu şekilde, cinsel yönelimin ve cinsiyet kimliğinin çok çeşitli yönlerini keşfetme fırsatı sunar ve toplumun sınırlayıcı kabullerine meydan okur. Böylelikle oyun, cinsel kimliklerin karmaşıklığını ve iç çelişkilerini de ele almış olur. Kane, karakteri aracılığıyla cinsel çekimlerin değişkenliğini, belirsizliklerini ve zaman içindeki evrimlerini gösterir; cinsel kimliklerin sabit ve statik olmadığını vurgular ve insanların cinsel yönelimleri ve tercihleri üzerindeki etkileyici ve çelişkili duyguları yansıtmış olur. Bu yönüyle, cinsel kimliğin her birey için benzersiz ve kişisel bir deneyim olduğunu ve bunun karmaşıklığının anlaşılması gerektiğini hatırlatır.

Oyun, aşk, özlem ve cinsel hayal kırıklığı temalarını keşfederek, kadın arzusunun tabu konusunu, cinsel kimliklerin toplumsal baskılar ve dışlanma ile mücadelesini de ele alır. Kane, karakterlerin iç çatışmalarını ve acılarını, toplumun kabul edememesi, dışlanma ve ayrımcılığa maruz kalma korkusu gibi zorluklarla birleştirir. Bu, cinsel kimliğin kabul edilmesi ve desteklenmesi için mücadele eden bireylerin deneyimlerini yansıtır ve cinsel kimliğin toplumun dışında hissedilen bir durum olabileceğini gösterir. Kane'nin gözünü kırpmadan sunduğu cinsel deneyimler, genellikle kadınlara, anaakım (*mainstream*) medyada ve toplumda dayatılan basitleştirici ve nesneleştirici temsillere karşı bir karşı anlatı sunmuş olur.

Kane'nin yoğun ve duygusal açıdan yüklü bu eseri, Butler'ın performatiflik kuramı perspektifinden incelendiğinde, Kane'in psikolojik işkenceyle yüzleşirken kimlik, temsiliyet ve otantiklik mücadelesini nasıl betimlediği daha derin bir anlayışla kavranabilir. Öncelikle *Psikoz 4.48*'de Kane'in, parçalanmış ve sorunlu bir protagonist sunduğunu belirtmek önem taşır çünkü bu oyunu, kimlik yıkımına uğramış başkarakterine paralel olarak, geleneksel cinsiyet normlarını bulanıklaştırarak cinsiyet rollerinin yıkımını da gözler önüne serer. Karakterin deneyimi, toplumsal beklentilerin ve baskıların psikolojik sıkıntılara nasıl yol açabileceğini ortaya çıkarır.

Butler, dilin de kimlik inşasında önemli bir rol oynadığını ileri sürer. Kane'in bu oyununda, protagonistin parçalanmış psikolojisini yansıtan şiirsel ve parçalanmış bir dil kullanır. Oyunun dili, karakterin içsel düşüncelerini, arzularını ve mücadelelerini ifade etmek için güçlü bir araç haline gelir. Kane, şiirsel dil kullanarak, toplumsal söylemlerin zihinsel hastalık üzerindeki sınırlamalarını ve kısıtlamalarını ortaya koyar, egemen anlatı biçimlerine ve normlara meydan okur. Buna benzer bir meydan okuma oyundaki zaman kavramı için de yapılabilir.

Butler, cinsiyet kimliğinin, kurumsallaşmış toplumsal normların tekrar edilmesiyle ve tahmin edilebilir eylemler aracılığıyla sürdürüldüğünü öne sürer:

Toplumsal cinsiyet, bedenin yinelenen biçimlendirme süreçlerinden oluşur; son derece katı bir düzenleyici çerçeve içerisinde tekrarlanan eylemler bütünü zamanla katılaşarak, özsel ve doğal bir varlık görünümü üretir. Cinsiyet ontolojilerinin politik bir soy kütüğü, eğer başarılı olursa, toplumsal cinsiyetin özsel görünümünün ardında yatan kurucu edimleri çözümleyerek açığa çıkaracak ve bu edimlerin, toplumsal cinsiyetin görünümünü denetleyen çeşitli iktidar mekanizmalarının dayattığı zorunlu çerçeveler içinde nasıl konumlandığını analiz edecektir.¹⁰

Butler'in normatif cinsiyet yapılarının nasıl kurulup çözülebileceğini açıklayan bu fikir doğrultusunda, Kane'in *Psikoz 4.48*'i, sahne üzerinde radikal bir biçimde bu yapıları sorgulayan bir metin sunmasının yanı sıra, normatif zaman anlayışını da bozar. Karakterin parçalanmış zihinsel durumunu yansıtan doğrusal olmayan bir anlatı yapısı sunarak toplumsal normların öngördüğü düzenli zaman algısını yerinden eder; böylelikle, öznenin parçalı benliğine ve akışkan kimliğine de dikkat çeker. Konvansiyonel zaman kavrayışlarının istikrarını ve bütünlüğünü sorgulatan bu anlatı, akıl sağlığı ile ilgili bir çözümleme sunmanın ötesinde toplumsal cinsiyetin sabitliğine dair varsayımların da altını oymayı amaçlar. Kane'in oyunu, bu yönüyle, toplumsal beklentiler karşısında bireyin benlik (*selfhood*) arayışını sahneleyen politik ve poetik bir keşif haline gelir.

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılabilirce üzere, Butler'in performatiflik teorisindeki merkezi fikirlerinden biri, bireylerin direniş eylemleri aracılığıyla mevcut iktidar yapılarını sorgulayıp dönüştürebilecekleridir. *Psikoz 4.48*'de Kane, başkarakterin temsil edilme kaygısını ve otantiklik mücadelesini, onu baskılayan ve kontrol etmeye çalışan normatif sistem bağlamında inceler. Karakterin kendini yok

¹⁰ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 33. Alıntının orijinali: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being. A political genealogy of gender ontologies, if it is successful will deconstruct the substantive appearance of gender into its constitutive acts and locate and account for those acts within the compulsory frames set by the various forces that police the social appearance of gender." Çeviri bana aittir.

etme eğilimleri ve coşkulu çıkışları, yalnızca zihinsel bir kriz olarak değil, toplumsal beklentilerin ve normatif kimlik kategorilerinin sınırlarından kurtulma çabası olarak okunabilir. Bu tutumuyla Kane, bireyin psikolojik çöküşle yüzleştğinde temsil edilme kaygısıyla verdiği büyük mücadeleyi vurgular ve böylece, cinsiyetlendirilmiş beden toplum tarafından nasıl baskı altına alındığını görünür kılar. Oyun, mental rahatsızlığın yalnızca kişisel bir durum olmaktan ziyade, normatif sistemlerin baskıcı doğası karşısında bireyin direniş biçimi olarak da ortaya çıkabileceğine işaret eder.

Kane'in *Psikoz 4.48*'i, akıl hastalığının kimlik ve toplumsal normlar ile olan ilişkisini cesur ve provokatif bir şekilde araştırır. Bu oyun, Butler'ın performatiflik kavramı uygulanarak değerlendirildiğinde, toplumsal cinsiyetin performans olarak betimlenmesi, dilin kimliği şekillendirmedeki gücü, normatiflik kavramının yıkılması, temsil edilme ve otantiklik arayışı açılarından analiz edilmeye alan açar. Kane'in eseri, benlik kavramının konvansiyonel fikirlerine meydan okur ve toplumsal beklentilerin psikolojik sıkıntılara nasıl katkıda bulunabileceğinin eleştirel bir şekilde sorgulanmasını teşvik eder; bu perspektifle, *Psikoz 4.48* bireysel öznelliklerin tanınmasını ve kabul edilmesini savunarak baskıcı sistemlere karşı güçlü bir eleştiri haline gelir denilebilir.

Bu çalışma kapsamında incelenecek ikinci eser, Martin McDonagh tarafından yazılan postdramatik tiyatro ve postmodern feminizm açısından güçlü bir iskelete sahip olan *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* oyunudur. Bu oyun, kadınların hayatlarına ve toplumsal beklentilerle, sınırlı özgürlükleriyle, kimliklerinin karmaşık doğasıyla olan mücadelelerine derinlemesine girer. İrlanda'nın uzak bir köyü olan Leenane'de geçen oyun, ses, beden, cinsellik ve cinsel kimlik temalarının dokunaklı bir keşfini sunar. Bu çalışma çerçevesinde kadın karakterlerin deneyimlerine odaklanılacak olması ve onların seslerinin, bedenlerinin ve cinsel kimliklerinin erkek egemen bir toplumun sınırları içinde yaşamlarını nasıl şekillendirdiğinin örneklenmesi adına McDonagh'ın bu oyunu önem taşır.

Bu oyundaki kadın karakterler, bedenleriyle ilgili toplumsal baskılar ve beklentilerle karşı karşıya kalırlar. Anlatının merkezinde, manipülatif ve baskıcı annesi Mag ile yaşayan orta yaşlı bir kadın olan Maureen karakteri bulunur. Maureen'in bedeni, ona dayatılan sınırlamaları ve baskılanmış cinselliği simgeleyerek hem hapisane hem de arzu mekânı haline gelir. Maureen'in annesi Mag, kızının hayatını kontrol etmeye çalışır ve onun isteklerini baskılar. Mag'in sürekli aşağılama ve kontrolüyle Maureen'in sesi ve yetkisi bastırılır ve evin içine hapsedildiği

yetmezmiş gibi, kendi bedeninin sınırları içinde de bir tutsak gibi hissetmesine neden olur.

Mag'in baskıcı etkisi, Maureen'in romantik ilişkilere yönelik girişimlerini sabote ettiğinde daha da belirgin hale gelir. Bu durum, Maureen'in izolasyon hissini artırır ve cinselliğini yıkıma uğratar. Maureen'in bağımsızlık ve cinsel tatmin arzusu, bekar bir kadın olarak ona yönelik toplumun beklentileriyle çatışır, bu da kendini ifade etme savaşına neden olur. Bu durum, kadınların cinselliğiyle ilgili toplumsal normlara uymaya zorlandığını ve cinsel isteklerinin bastırılmasının beklendiğini gösterir denilebilir. Böylelikle, McDonagh ustalıkla, kadın bedeninin özerklik ve kendini gerçekleştirme mücadelesi için bir savaş alanına dönüşebileceğini göstermiş olur.

Oyun, kadın bedeninin şiddet ve istismarla nasıl ilişkilendirildiğine de dikkat çeker. Maureen, annesi tarafından ciddi bir duygusal istismara maruz kalır. Bu durum, kadın bedeninin kontrol edilmeye çalışıldığı ve şiddetin bir denetim aracı olarak kullanıldığı gerçeğini yansıtır. Aynı zamanda, Maureen'in istismara uğraması, kadınların toplumda savunmasız konumda olabileceğini ve güç dengesizlikleri nedeniyle istismara açık hale gelebileceğinin göstergeleri olarak kabul edilebilir. Çünkü bu çalışma kapsamında Mag karakteri yıkıcılığı ile geleneksel bir anne temsili olmaktan ziyade “kurum olarak annelik”¹¹ kavramının ideolojik temsili olan bir karakter olarak seyirci karşısına çıkar.

Bu söylenenleri genişletmek adına, kadınlığın temsili ile neredeyse eş anlamlı hale gelmiş “annelik” mitinin bu oyunda dramatik bir şekilde ters yüz edilerek adeta bir yıkıma uğratıldığı eklenebilir. Ataerkil toplumlarda, “kadın eşittir anne düşüncesi” ile tüm kadınlara “saygı”, hatta “hayranlık” atfedildiği ve bu tür bir topluluk yaşamında kadınlara böylelikle “söz hakkı” tanındığı fikri yerleşik hale gelmiştir.¹² Ancak, bu durumun arka yüzüne bakıldığında patriyarkanın anneliği “tüm kadınların erkek denetimi altında kalmasını sağlamayı amaçlayan bir kurum” olarak meşrulaştırıp, annelik deneyiminin kadınları “bedenlerine hapsederek” kısıtladığı gerçeği yattığını vurgulanmalıdır.¹³ Bu oyundaki Mag karakterine bakıldığında, geleneksel anlamda idealize edilmiş, şefkatli bir anne figüründen uzakta; karmaşık ve

¹¹ Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. W. W. Norton & Company, 1995. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/adrienne-rich-of-woman-born-motherhood-as-experience-and-institution-w.-w.-norton-company-1995/page/n21/mode/2up>.

¹² a.g.e., s. 13.

¹³ a.g.e., s. 13. Alıntının orijinali: “[...] the institution, which aims at ensuring that that potential—and all women—shall remain under male control.” Çeviri bana aittir.

genellikle olumsuz bir annelik tasviri sunulur. Mag'in anneliği az önce bahsedilen “kurum olarak annelik” kavramının farklı bir yönünü yansıtır; Mag'in Maureen üstünde kurduğu baskı, onu sürekli kontrol ve manipüle etme çabalarıyla birleştğinde içselleştirilmiş bir ataerkillik tablosu çizer. Yani aslında Mag, sadece patriyarkanın dayattığı annelik normlarına boyun eğen bir figür değil, aynı zamanda bu normları kendi konumu aracılığıyla yeniden üreten bir özne haline gelir. Böylece Mag karakteri, anneliğin yalnızca bir deneyim değil, bunun yanı sıra kadınları denetim altında tutan tarihsel bir yapı olduğunun dramatik bir temsilini de sunar.

Mag'in çeşitli sağlık sorunlarını bahane ederek Maureen'i manipüle edip ona bir kadın olarak rolünü hatırlatırcasına “bakıcısı” gibi sorumluluklar yükler; bunlar yetmezmiş gibi, sürekli olarak onu eleştirip küçümser. Tüm bunları yaparak kızının kendi isteklerini ve hedeflerini gerçekleştirmesini engeller. Maureen'in, annesinin baskısından ve hayatını kısıtlayan etkisinden kurtulmak istediği, oyun ilerledikçe Maureen'in annesine karşı artan öfkesinden ve isyanından anlaşılabilir. Anneliği kontrolün ve tahakkümün bir kaynağı olarak resmeden bu oyun, bu kavramı çerçeveleyen toplumsal beklentilerin nasıl kişisel tatminin önünde engel olabileceğini ve duygusal manipülasyonlara yol açabileceğini gösterir; bunun yanında, toplumsal cinsiyetin yıkıcı döngülerinin de aile ilişkileri üzerinden nasıl yeniden inşa edilebileceğini gözler önüne serer. Bu bağlamda, Maureen'in annesiyle olan ilişkisinde ortaya çıkan toksik dinamikler ve annelik miti bu çalışma kapsamında sorgulanabilecek başka bir alan da açmış olur.

Öte yandan, oyunun protagonistisi sayılabilecek Maureen de annelik mitine karşı farklı bir açıdan isyan eder. Kırk yaşında olmasına rağmen evlenmeyerek toplumsal beklentilere uymayı reddeden Maureen, sıkıcı ev ortamından kaçmak ister ve bunun için sevgi ve arkadaşlık arayışına girer. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Maureen'in istekleri ve eylemleri, anneliğin bir kadının hayatındaki nihai hedef veya amaç olduğu varsayımını sorgulayan bir duruş sergiler demek yanlış olmaz.

McDonagh'ın bu oyunu, okuyucularına ve izleyicilerine annelik mitinin derinlemesine bir keşif sunar. Oyunun temelinde, Maureen'in annelik mitinin zorluklarını ve kısıtlamalarını deneyimlemesi ve bununla mücadele etmesi yer alır. Maureen ve Mag karakterleri aracılığıyla McDonagh, anneliğin idealize edilmiş görüntüsünü yapıbozumuna uğratarak bu mitin baskıcı doğasını ve yıkıcılığını ortaya koyar. Oyun, bireysel özerkliğin ve seçimin, toplumsal baskılar ve beklentiler ötesinde kendi yolunu tanımlamanın önemini vurgular. McDonagh, annelik mitinin yarattığı

zorluklar ve sınırlamaları ışığında annelik anlayışının sorgulanmasının ve yeniden şekillendirilmesinin gerekliliğine işaret eder. Böylelikle, anne-kız ilişkilerinin karmaşıklığını, toplumsal beklentileri ve kültürel bağlamların anneliğin tasvirine olan etkisini daha derinlemesine inceleme şansı sunmuş olur. Maureen'in yaşadığı mücadeleler ise, kadınların toplumsal normlara meydan okuması ve korkusuzca cinsel kimliklerini benimsemesi gerekliliğini de gözler önüne serer. Bu durum, karakterlerin motivasyonlarının ve hikâyenin içindeki daha geniş temaların nüanslı bir şekilde keşfedilmesini sağlar.

Oyun aynı zamanda Leenane'nin ataerkil çerçevesi içinde kadınların marjinalleştirilmiş seslerini vurgular. Maureen'in sesi sürekli olarak Mag'in acımasız sözlü saldırıları ve manipülatif taktikleri tarafından susturulur. Mag, evde egemenlik kurar ve Maureen'in kendini ifade etme çabalarını ezerek baskın çıkar. Yani aslında kadın sesi, oyunda bir araç olarak kullanılarak toplumsal eleştirilerde bulunulur; oyun, kadın karakterlerin toplumdaki yerini, cinsiyet normlarını, kadın bedenine yönelik baskıları ve toplumsal sınırlamaları sorgular. Kadın sesi, bu eleştirileri dile getirerek seyircilere kadın deneyimini ve toplumdaki eşitsizlikleri fark ettirir. Bu dinamik de kadınların seslerinin baskılandığı ve isteklerinin ve görüşlerinin önemsizleştirildiği toplumsal normları yansıtır.

Oyunda, kadın karakterlerin güçlü, etkili ve kendine özgü sesleri vardır. Maureen ve Mag duygularını ifade etme, düşüncelerini dile getirme ve kendi arzularını savunma konusunda güçlü birer ses kaynağıdır. Bu kadın sesleri, oyunun temel taşlarından birini oluşturur ve kadınların oyun boyunca dayanıklılığını ve direnişini ifade eder. Kadın karakterler, zorluklarla karşılaştıklarında ve engellerle mücadele ettiklerinde güçlü bir sesle kendilerini ifade ederler. Bu, kadınların güçlü yanlarını sergiler ve hayatta kalma, direnme ve kendi yollarını bulma süreçlerini yansıtır. Dolayısıyla burada, kadınların stereotipik kalıplar içinde daha duygusal olması fikri ters yüz edilmiş ve kadın sesinin duygusallığı zayıflık yerine derinlik ve karmaşıklık ifade etmek için kullanılmıştır. Oyun, kadın karakterlerin iç dünyalarına derinlemesine iner ve onların çeşitli duygularını, çatışmalarını ve acılarını harmanlayarak ortaya koyar. Kadın sesi, bu duygusal derinliği aktarırken, seyircilerin kadın karakterlerin iç dünyalarını anlamalarına ve empati kurmalarına yardımcı olur.

Kadın sesi oyundaki kadın karakterlerin kimliklerini ve özgünlüklerini ifade etmek için de kullanılmıştır. İki kadın karakterin de kendine özgü bir sesi vardır ve bu ses, onların kişisel deneyimlerini, geçmişlerini ve ruh hallerini yansıtır. Oyunda

duyulan kadın sesleri, karakterlerin özgünlüklerini vurgular ve onları gerçek, canlı ve etkileyici kılar. Bu oyun her ne kadar bir erkek yazar tarafından kaleme alınmış olsa da bahsi geçen bu özgünlük anlayışı McDonagh'ın, feminist eleştirel yaklaşımını da özümsemiştiği ve çoksesliliği başarıyla temsil ettiği söylenebilir. McDonagh'ın Maureen'in mücadelelerini tasvir etmesiyle, izleyiciler kadınların özerkliklerini ve etkinliklerini zedeleyen toplumsal yapıları sorgulamaya teşvik eder. Maureen'in sesinin bastırılması, cinsiyet eşitsizliğinin yaygın doğasını pekiştirir ve kadınların onlara cinsiyetleri gereği atanmış rollerinin sınırlarından kurtulmalarının gerektiğini vurgular.

Leenane'in Güzellik Kraliçesi, cinsel kimliği bir kadının varoluşunun karmaşık bir yönü olarak tasvir eder. Maureen'in bastırılmış cinselliği, toplumsal baskı ve kadın arzusunun inkârı olarak sunulur. Pato Dooley ile etkileşimleriyle belirginleşen bastırılmış cinselliği, toplumsal beklentilerle kişisel tatmin arasındaki gerilimi vurgular. Buna ek olarak oyun, kadın karakterlerin arzularının ve cinsel kimliklerinin özgünlüğünü de vurgular. Bu bağlamda, her kadın karakterin kendine özgü bir cinsel kimliği ve arzusu vardır; Maureen'in arzuları, Mag'in arzularından farklıdır ve her karakterin kendine özgü deneyimlerinin ve isteklerinin olduğu yansıtılır. Kadın karakterlerin cinsellikleri ve kimlikleri arasında çatışmalar da ele alınır. Maureen, hem cinsel arzularını ifade etmek hem de toplumsal beklentilerle başa çıkmak arasında bir çatışma yaşar. Bu, kadın karakterlerin içsel çatışmalarını ve cinsel kimliklerini keşfederken karşılaştıkları zorlukları gösterir.

McDonagh'ın bu oyununda, güç, cinsiyet ve kimlik gibi karmaşık dinamikler özenle öyküye işlenmiştir. Bu açıdan oyun, Butler'ın performatiflik kavramı perspektifinden incelendiğinde, cinsiyet kimliklerinin oluşturulması, cinsiyetin performatif doğasını ve bunun karakterlerin hayatları üzerindeki etkisi hakkında değerli içgörüler elde edilmesine olanak sağlar. Butler'a göre, cinsiyet sabit bir özellik değil, tekrarlanan davranışlar ve toplumsal normlar aracılığıyla gerçekleşen bir performans eylemi olduğu tekrar hatırlanırsa McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'nde karakterlerin cinsiyet eylemlerinin ve etkileşimlerinin toplumsal beklentilere uygun sahnelendiği ve betimlendiği de görülebilir. Maureen, üzerine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerine karşı mücadele ederek cinsiyetin performatif doğasını sorgular. Maureen karakteri, aynı zamanda geleneksel cinsiyet beklentilerine de meydan okuyarak, dişilik ve erkeklik gibi ikili kavramları sorgular; o, stereotipik itaatkâr kız evladı veya evli kadın imajını reddederek toplumsal normlara karşı gelir.

Maureen'in dayatılan cinsiyet rollerine karşı direnişi, cinsiyetin performatif doğasını vurgular ve bireylere uygulanan sınırlama ve kısıtlamaları ortaya çıkarır. Bu bağlamda Maureen, yalnızca kendi bedeni ve kimliği üzerinde söz sahibi olmaya çalışan bir birey değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyetin doğallaştırılmış yapısını ifşa eden ve bu yapıyı performatif düzeyde bozan bir özneye dönüşür. Böylece karakter, Butler'ın teorik çerçevesinde, cinsiyetin sabitlenmiş değil, sorgulanabilir ve dönüştürülebilir bir yapı olduğunu sahnede görünür kılar.

Butler'ın performatiflik kavramı, oyunda betimlenen güç ilişkilerinde de yankılanır. Maureen'in annesi Mag, kontrol ve manipülasyon uygulayarak, patriyarkal toplumun cinsiyete dayalı beklentilerini sürdürür. Mag'in eylemleri, ataerkil gücün toplumsal cinsiyet performanslarını güçlendirmek, uygulamak ve devamlılığını sağlamak amacıyla nasıl kullanıldığını gösterir. Maureen'i geleneksel cinsiyet rolleri içinde sınırlama çabaları, gücün performatif doğasını somutlaştırırken kimliklerin şekillenmesindeki rolünü de ortaya koyar.

Butler'ın performatiflik kavramı, bireylerin kültürel normlara göre tekrar eden eylemleriyle inşa edilme sürecinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde sürekli bir yeniden üretim ve müzakere içerdiğini öne sürer. Buna paralel olarak, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* de cinsiyetin özcü yaklaşımları sorgulayarak kimliklerin sabit değil, akışkan ve toplumsal olarak inşa edilmiş yapılar olduğu fikrini yansıtır; karakterlerin çatışmaları ve etkileşimleriyle oyun, cinsiyetin doğuştan gelen bir öz değil, aksine toplumsal bir yapı olarak tekrarlar yoluyla inşa edildiği fikrini destekler. Butler'ın çerçevesine göre, bu yeniden üretim ve değişim sürecinde cinsiyetlendirilmiş anlamların oluşturulmasında seyirci de etkin bir rol oynar. Cinsiyet performansları yalnızca sahnede sergilenmez; bu performansların anlamı, seyircinin onları nasıl okuduğu ve değerlendirdiğiyle de şekillenir. Bu nedenle izleyici, cinsiyetlendirilmiş normların üretiminde pasif bir gözlemci değil, aktif bir yorumcu ve potansiyel olarak da dönüştürücü bir özne haline gelir. Karakterlerin eylemleri karşısında seyircinin yaklaşımı – ya suç ortağı olarak, ya da hakikat savaşçısı olarak – toplumsal cinsiyetin doğallaşmış yapısını üretir ya da sarsar. Böylece oyun, seyircinin katılımını yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlarla hesaplaşma alanı olarak da kurgular.

Tüm bu anlatılanlardan yola çıkılırsa, McDonagh'ın bu oyunu Butler'ın performatiflik kavramının perspektifinden incelendiğinde, cinsiyet kimliğinin yapılandırılmış doğasını derinlemesine keşfeder denilebilir. McDonagh, karakterlerin

performanslarını, hayatlarını şekillendiren toplumsal baskıları ve güç dinamiklerini ortaya koyarak cinsiyetin özcü kavramlarını sorgular. Oyunun bu perspektiften incelenmesiyle, cinsiyetin nasıl sahnelendiği, müzakere edildiği ve potansiyel olarak altüst edildiği daha derinlemesine anlaşılabilir. Sonuç olarak, bu analizle tiyatronun postdramatik kuram zemininde cinsiyet ve kimlik etrafındaki toplumsal normları zorlayan ve yeniden şekillendiren dönüşümcü potansiyeli ortaya koyulmuş olur.

Bu çalışmada incelenecek üçüncü ve son oyun ise Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunudur ve diğer iki oyuna paralel bir şekilde cinsiyet, beden ve toplumsal baskılar konularında geleneksel kavramları sorgulayan devrim niteliğinde bir oyun olarak görülebilir. Ravenhill, bu oyunundaki çok yönlü karakterleri aracılığıyla normatif cinsiyet kavramını sorgular, kadın bedenlerinin yanı sıra genel olarak “beden”in postmodern dünyada ticarileştirilmesini açığa çıkarır ve heteronormatif dayatmaların olduğu toplumsal yapıların bireylerin cinsel kimliklerine nasıl etki ettiğini inceler.

Ravenhill'in ses getiren bu oyunu, tüketici ve sömürgeci bir toplumun eleştirisini de sunarak toplumsal değerlerin ve normların yeniden değerlendirilmesini destekler niteliktedir. Bu oyunda bedenler, satın alınabilen, satılabilen ve sömürülebilen metalar olarak tasvir edilir. Yazar, kapitalist bir toplum yapısı içerisinde özellikle kadın bedenlerinin nesneleştirildiği ve insanlık dışı biçimlerde araçsallaştırıldığını açığa çıkarır. Lulu karakteri bu bağlamda çarpıcı bir örnektir. Telefon seksi ile para kazanmak zorunda kalan bir aktris olarak sahnede yer alır ve bu durum, onun bedeni üzerinden işleyen bu sistemin yalnızca ekonomik sömürüye değil, aynı zamanda neoliberal ve patriyarkal yapıların bireyin öz-değeri (*self-worth*) ile kurduğu çelişkili ilişkiyi görünür kılar. Oyun, kadınların arzusunun nesnesi haline getiriliş biçimlerine odaklanırken, bu nesneleştirmenin kadınların öznellikleri ve güveni üzerindeki yıkıcı etkisinin altına çizer. Ayrıca bu perspektif, güç dinamiklerini eleştirel bir şekilde incelemeyi ve baskıcı sistemlere karşı kolektif direnişin gerekliliğini de vurgular.

Ravenhill, cinsellikle ilgili fikirleri de sorgularken, bunu hem güçlenme hem de ayrışma kaynağı olarak sunar. Oyun, karakterlerin çeşitli cinsel istek ve yönelimlerini keşfederken, cinsel kimliklerinin akıcılığını ve karmaşıklığını vurgular. Oyundaki karakterler, norm dışı cinsiyet kimlikleri ve cinsel yönelimleriyle toplumsal normlardan farklı olan bireylerin yaşadıkları zorlukların temsili olurlar. Ravenhill, kişisel arzular ile toplumsal beklentiler arasındaki gerilimi ele alırken bu çatışmanın

kadınların özgür ifadesi üzerindeki etkisini de gösterir. Bunlara ek olarak, oyun kadınlara dayatılan sınırlı güzellik ve beden algısı standartlarının yarattığı büyük toplumsal baskıları açığa çıkarır. Ravenhill, bu normatif beklentilerin bireyler – özellikle kadınlar – üzerindeki yıkıcı etkilerini beden politikaları ekseninde sorgular. Beden dismorfisi (*body dysmorphia*), öz nefret (*self-hatred*) ve kendi bedeninden yabancılaşma gibi sonuçlar, bu baskıcı güzellik rejimlerinin doğrudan çıktısı olarak sahnede temsil edilir. Her ne kadar oyunda karakterlerin yaşadığı travmalar cinsiyete indirgenemez olsa da, oyun boyunca özellikle kadın bedenine yöneltilen beklentiler – arzulanabilir, kontrol altında ve estetik açıdan “sunulabilir” olma zorunluluğu – kadınların yaşadığı baskıyı daha gözle görülebilir hale getirir. Heteronormatif beklentiler dayatılan kadın bedenleri “heteroseksüel matris”e¹⁴ uygun olduğu sürece görünür kılınır. Bu bağlamda güzellik normları, yalnızca estetik tercihleri değil, aynı zamanda hangi bedenlerin görülmeye değer kabul edildiğini ve hangilerinin dışlandığını da belirleyen güçlü bir düzenleme mekanizması işlevi görür.

Ravenhill'in bu oyununun Butler'ın performatiflik kavramı merkeze alınarak cinsiyet ve kimlik üzerine yapılacak incelenmesinde oyundaki karakterlerin, sermaye güçleri tarafından şekillendirilen bir dünyada kimliklerini nasıl inşa ettiklerini ve icra ettiklerini anlamak için değerli bir çerçeve sunduğu söylenebilir. Karakterlerin toplumsal normlara uyma, direnme ve bunları altüst etme şekilleri incelenerek, bu karanlık ve rahatsız edici çağdaş toplum tasvirindeki güç ilişkileri ve temsil potansiyeline dair içgörüler elde edilebilir.

Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kavramı, cinsiyetin sabit bir öz değil, sosyal olarak inşa edilen bir eylem olduğunu öne sürer: “Cinsiyetin işleyişi, tekrara dayalı bir performansı gerektirir. Bu tekrar, önceden toplumsal olarak kurulmuş anlamların hem yeniden canlandırılması hem de yeniden deneyimlenmesi anlamına gelir; aynı zamanda bu anlamların meşrulaştırılmasının gündelik ve ritüelleşmiş biçimidir.”¹⁵ *Alışveriş ve S***ş* oyununda karakterler bu kalıplaşmış cinsiyet performanslarından farklı tutumlar sergileyerek geleneksel erkeklik ve kadınlık anlayışlarını sorgularlar. Oyundaki karakterler, cinsiyetle ilişkilendirilen

¹⁴ Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Routledge, 1993, ss. 12-13.

¹⁵ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 140. Alıntının orijinali: “[...] the action of gender requires a performance that is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation.” Çeviri bana aittir.

toplumsal beklentilere meydan okurken cinsel olarak da belirsiz kimlikler sergilerler ve böylelikle cinsiyetin icra edilişinin performatif doğasını vurgularlar.

Ravenhill'in bu oyununun merkezi temalarından biri bedensel nesneleştirilmedir. Oyundaki karakterler bedenlerini para birimi, seksi ise ödeme yöntemi olarak kullanmalarıyla insani ilişkileri ticarileştirirler. Bu durum, Butler'ın bedenlerin biyolojik varlıklar olmanın ötesinde, kültürel ve ekonomik değişimin mekanları olduğu fikriyle uyumlu bir şekilde gerçekleştiğini örnekler. Karakterlerin bedenlerinin nesneleştirilmesi, kapitalist sistemlerin kimliklerini nasıl sömürdüğünü ve şekillendirdiğini vurgular bir nitelik taşır.

Oyundaki karakterler tüketim kültürü tarafından belirlenen bir dünyada gezinirken aynı zamanda direniş ve devrim fırsatları bulurlar. Butler, direnişin baskın ve tekrarlanan yerleşik söylemlerin altüst edilmesiyle ortaya çıkabileceğini savunur. Oyundaki karakterler, toplumsal normlara meydan okuma, özneleşme ve bireyselliklerini sorgulama amacıyla heteronormatif olmayan cinsel uygulamalara, zararlı madde kullanımına ve şiddet eylemlerine katılırlar. Bu eylemlerle, kurulan düzene uymayı reddederek özerkliklerini ve bireyselliklerini ortaya koyarlar. Bireysellik ve özerklikten bahsederken Butler'ın perspektifine göre "kimlik" kavramının değişkenliğinin öneminden de bahsetmek gerekir. Butler'ın performatiflik kavramı, kimliğin akıcılığını vurgular. Oyunda bu akıcılık, karakterlerin farklı kişilikler, cinsel yönelimler ve ilişkiler deneyimlemelerinde kendini gösterir. Karakterlerin sahnede icra ettikleri eylemler, izleyicileri ikili (*binary*) cinsiyet ve cinsellik kavramlarını sorgulamaya, insan arzusunun çokluğunu ve karmaşıklığını yeniden değerlendirmeye itmektedir.

Kısacası, Ravenhill'in bu oyunu, diğer iki oyundan biraz daha farklı olarak kapitalist bir toplum içinde cinsiyet ve kimliğin performatifliğini çarpıcı bir şekilde keşfeder. Oyunda Butler'ın performatiflik kavramından yararlanılarak, oyunda kimliğin akıcılığı vurgulanır ve karakterlerin toplumsal normlara uyma, direnme ve altüst etme şekilleri gözlemlenebilir. Buna ek olarak, bedenlerin nesneleştirilmesi öne çıkarılarak kapitalist sistemlerdeki güç ilişkileri sorgulanırken; direniş ve devrim eylemleriyle temsil potansiyelini ortaya çıkarılarak izleyiciler kendi hayatlarının performatif doğası üzerine düşünmeye, kimliklerini şekillendiren baskın anlatıları sorgulama ve dönüştürme yollarını keşfetmeye davet edilir.

Bu çalışmada öne sürülen fikirler ışığında, bu üç oyunun seçilme nedeni özetlenecek olursa ilk olarak Sarah Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyunun kadın seslerinin,

bedenlerinin ve cinsel kimliklerinin etkileyici ve güçlü bir keşfi olarak hizmet etmesi önem arz eder. Postdramatik tiyatronun en iyi temsilcilerinden sayabileceğimiz bu oyun, toplumsal yapıları sorgular ve mental hastalıkla mücadele eden insanların damgalanmasını ve marjinalleştirilmesini ele alır. Parçalanmış yapısı, etkileyici dili ve iç çatışmanın cesurca tasviriyle, oyun empati, anlayış ve kadın deneyimleri hakkındaki önyargılı düşüncelerin yeniden değerlendirilmesini talep eder. Susturulanlara ses vererek, yaşanan fiziksel ve duygusal acıyı geçerli kılma ve kadın cinselliği hakkında nüanslı bir perspektif sunma yoluyla, Kane, ataerkil normlara karşı acı bir eleştiri sunmuş ve kadınların yaşadığı gerçeklikler hakkında daha anlayışlı ve kapsayıcı bir diyaloga katılması gerektiği fikrini teşvik eder.

Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'nde de benzer şekilde, kadınların seslerini yükselterek, içselleştirilmiş ataerkilliğin kadın kimlikleri üzerindeki etkisini ve cinsel kimliklerini benimsemenin önemini güçlü bir şekilde tasvir etmesiyle öne çıkar denilebilir. McDonagh'ın bu oyunu, kadınlara yönelik sınırlamaları sorgulamak, daha kapsayıcı ve güçlendirici bir ortamın oluşmasını teşvik etmek için bir platform sunmuştur. Bu temaları ele alarak McDonagh, diyalog ve düşünceye yönelik bir zemin sağlamış ve toplumun kadınlara dayatılan sınırlamaları sorgulamasını ve daha kapsayıcı bir ortamın oluşturulmasını teşvik etmiştir.

Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunu ise içerik bağlamında bu üç oyun arasında sınırları en fazla zorlayandır; kadın bedenini ve heteronormatif cinsel kimlikleri çevreleyen toplumsal normlar ile yüzleştirirken çarpıcı ve karmaşık karakterleri sunan Ravenhill, kadın bedenlerinin ticarileştirilmesini açığa çıkarır, cinsel isteklerin akıcılığını keşfeder, izleyicileri ve okuyucuları toplumsal baskıların yıkıcı etkileriyle karşı karşıya getirir. Böylece *Alışveriş ve S***ş*, her iki oyunla ortak paydada buluşarak eleştirel düşünce ve diyalogu tetiklemiş, seyircilerin kadın bedenleri ve cinsel kimlikleri hakkındaki algılarını gözden geçirmelerini, bunların çeşitliliğini, etki alanını ve güçlendirmeyi kucaklayan bir toplumun oluşmasının önemini vurgulamıştır. Bunu yaparak sanatta kadınların kapsayıcı ve incelikli temsillerinin gerekliliğini hatırlatmış ve insan deneyimlerinin karmaşıklığını ve çeşitliliğinin benimsenmesini teşvik etmiş olur.

Tüm bunlara ek olarak, bu çalışmada incelenecek olan *Psikoz 4.48*, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* ve *Alışveriş ve S***ş* oyunlarının, yalnızca toplumsal cinsiyet, kimlik ve beden politikalarıyla ilgili temaları ele almalarıyla değil, aynı zamanda bu temaları postdramatik tiyatronun biçimsel stratejileri aracılığıyla sahneye taşımalarıyla

da dikkat çektiğinin altı çizilmelidir. Bu oyunlar, klasik dramatik yapının temel öğeleri olan neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsünü, psikolojik olarak bütünlük taşıyan karakter yapılarını ve zamansal-mekânsal tutarlılığı radikal biçimde sorgulamakta; bu yapılar yerine bedenin, sesin, boşluğun, kırılmanın ve parçalanmış deneyimin merkezde yer aldığı alternatif bir tiyatral ifade biçimi önermektedir. Hans-Thies Lehmann'ın postdramatik tiyatroya dair ortaya koyduğu kuramsal çerçevede belirtildiği üzere, bu tiyatro anlayışı temsiliyetin kendisini sorunsallaştırır ve izleyiciyle kurduğu doğrudan ilişkiyle onları yalnızca izleyen değil, etkilenen, rahatsız edilen ve yüzleşmeye zorlanan bir konuma yerleştirir.

İncelenecek oyunlarda bu özellikler açıkça gözlemlenebilir: *Psikoz 4.48*, metnin parçalanmış yapısıyla anlamın sürekliliğini kesintiye uğratar; *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*, geleneksel aile yapısının ve kadınlık rollerinin altını oyarak sahneyi bastırılmış arzularla yüklü bir çatışma alanına dönüştürür; *Alışveriş ve S***ş* ise metalaştırılmış bedenler ve cinselliğin piyasalaşmış biçimleri üzerinden hem estetik hem politik bir yüzleşme yaratır. Bu yönleriyle her üç metin de postdramatik formun yapısal özgürlüklerini feminist kuramın cinsiyetin doğallaştırılmış ve sabitlenmiş formlarına yönelik eleştirileriyle buluşturur. Özellikle Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin tekrar ve performans yoluyla kurulduğu yönündeki kuramı, bu oyunlardaki karakterlerin cinsiyet kimliğiyle ilgili sabit, özsel tanımlamaları parçalayarak beden, kimlik ve temsil ilişkilerini yeniden kurdukları sahneleme biçimlerini anlamak açısından yol göstericidir.

Bu bağlamda, postdramatik tiyatronun sunmuş olduğu biçimsel kırılmalar ile feminist düşüncenin özne, kimlik ve toplumsal normlara yönelik çözümlemeleri, bu üç oyun özelinde kesişerek, tiyatro sahnesini yalnızca estetik bir deneyim alanı değil, aynı zamanda toplumsal yapıların eleştirel biçimde çözüldüğü ve yeniden yazıldığı bir direniş mekânı hâline getirir. Dolayısıyla söz konusu metinler, hem biçim hem içerik açısından postdramatik tiyatronun sunduğu olanaklarla feminist düşünce arasında verimli bir kesişim noktası oluşturarak, toplumsal normların sahne üzerinde nasıl altüst edilebileceğine, yeniden sorgulanabileceğine ve dönüştürülebileceğine dair güçlü örnekler sunar.

POSTDRAMATİK TİYATRO VE TEORİK ÇERÇEVE

Postdramatik tiyatro kavramı, çağdaş tiyatro dünyasında çığır açan ve dönüştürücü bir güç olarak ortaya çıkmış ve eski geleneklere meydan okuyarak tiyatro ifadesinin temelini yeniden tanımlamıştır. Hans-Thies Lehmann'ın *Postdramatik Tiyatro* (*Postdramatic Theatre*, 1999) adlı temel eserinde türetilen bu paradigma değişimi, geleneksel dramatik yapıların, lineer anlatının, iyi tanımlanmış karakterlerin ve açık çözümlerin sıkıca örülmüş ipliklerini çözer niteliktedir. Lehmann'ın postdramatik olarak adlandırdığı tiyatro, dramatik olana odaklanmak yerine, performansın kendisini öne çıkararak deneyimsel, performatif ve etkileşimsel unsurlara derin bir vurgu yapar. Bu deneyimsel tiyatro aracılığıyla parçalanmış anlatılar, sökülmüş karakterler üzerinden çoklu medya alanlarına daldırarak, izleyiciyi geleneksel hikâye anlatımının sınırlarını aşan bir yolculuğa çıkarır. Bu, izleyiciyi tiyatro katılımının doğasını ve canlı performans etkinliğinin özünü yeniden düşünmeye davet eden bir yolculuktur.

Çağdaş tiyatro peyzajında devrim niteliğinde bir etkisi olan postdramatik tiyatro her ne kadar tiyatronun dramaya olan geleneksel ilişkisini dekonstrüksiyona tabi tutmayı içerse de Lehmann'ın kullandığı “postdramatik” terimindeki “post” ön ekinin “geçmiş i unutma” anlamına gelmediğini vurgulamak gerekir; Karen Fürs-Munby, Lehmann'ın *Postdramatik Tiyatro* eserinin İngilizce çevirisinde (2006) kendi kaleme aldığı “Giriş” (“Introduction”) bölümünde bu durumu açıklayan bir kısım ele almıştır:

[...] ‘post’ un burada ne bir çağsal kategori olarak ne de sadece dramadan sonraki bir kronolojik ‘sonra’ olarak anlaşılması gerektiği, dramatik ‘geçmiş i’ unutma anlamına gelmediği, ancak aksine dramayla ilişkileri sürdüren ve birçok yolla dramayı analiz ettiği ve ‘anamnez’ yaptığı bir kopukluk ve ötesi olduğu umulur. Tiyatroyu ‘postdramatik’ olarak adlandırmak, tiyatronun dramaya olan geleneksel ilişkisini dekonstrüksiyona tabi tutmayı içerir ve bu ilişkinin 1970'lerden bu yana çağdaş uygulamada nasıl yeniden şekillendirildiğini dikkate alır.¹⁶

Kısacası, Lehmann'ın postdramatik tiyatro kavramı her ne kadar geleneksel tiyatro anlayışına meydan okusa da geçmişle olan bağlarını koparmaz, çünkü en nihayetinde

¹⁶ Fürs-Munby, Karen. “Introduction.” Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 2006, s. 2. Alıntının orijinali: “[...] it will hopefully become clear that ‘post’ here is to be understood neither as an epochal category, nor simply as a chronological ‘after’ drama, a ‘forgetting’ of the dramatic ‘past’, but rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama and are in many ways an analysis and ‘anamnesis’ of drama. To call theatre ‘postdramatic’ involves subjecting the traditional relationship of theatre to drama to deconstruction and takes account of the numerous ways in which this relationship has been refigured in contemporary practice since the 1970s.” Çeviri bana aittir.

bir terimin zıttı olabilmek onunla karşıt ilişki içinde olmayı özünde barındırır. Dolayısıyla, bu iki farklı görüş birbirinden kopamaz haldedir denilebilir. Bu durumun tarihsel açıdan ele alınması da her bir teorinin karşıtlık ilişkileri üzerinden birbirine olan bağlarının görülmesine yardımcı olur. Lehmann'ın postdramatik tiyatro çalışmasının birçok açıdan “Szondi'nin projesinin devamı”¹⁷ olduğunu öne sürenler olmuştur; ancak bu devamlılık aynı zamanda Szondi'nin ağırlıklı olarak Hegelci modelinin önemli bir revizyonu ve yeniden değerlendirilmesine dayanmaktadır. Szondi'nin dramayı öncelikli olarak “edebiyat” olarak okumasına karşıt olarak, Lehmann tiyatroyu “performans” olarak sistematik bir şekilde dikkate almıştır.¹⁸

Lehmann'ın postdramatik olarak tanımladığı tiyatro “tanınmayan kaygıları”, “baskıları”, “zevkleri”, “paradoksları” ve “sapkınlıkları” keşfetmeye odaklanır.¹⁹ Estetik anlayışı da geleneksel dramadan farklı olan postdramatik tiyatro, “göz alıcı ama rahatsız gözüken kostümler”, “grotesk makyaj”, “çok bariz zoraki gülümsemeler”, “seyirciye yönelik aşağılayıcı bakışlar”, “seyircilere sorular yöneltilmesi” gibi seyircilere kendi bedenlerinin varlığını hatırlatan nüanslara sahiptir, çünkü Lehmann'ın teorisine göre “performansa dönüş”, aynı zamanda her zaman seyirciye yönelik bir dönüş anlamına gelir.²⁰ Postdramatik tiyatro çerçevesinde yazılan metinlerin temel yapısal prensibi, izleyiciyi “kendilerini algılayan”, “bilgi edinen” ve “bilgilerini kısmen inşa eden öznel” olarak gözlemlemeye teşvik eden bir araç olarak değerlendirilmektedir.²¹ Bu duruma ek olarak, Sarah Kane gibi bazı yazarlar, izleyicilerin performans metninin aktif ortak yazarları haline gelmesini gerektirdiği, “açık” veya “yazınsal” metinler üretirler; böylelikle seyirciler artık sadece dramatik bir anlatının öngörülebilir boşluklarını dolduran kişiler değil, kendi anlam yaratma süreçlerini sorgulayan “aktif tanıklar” olmaya davet edilmektedir.²²

Buraya kadar anlatılanlarda postdramatik tiyatronun öne çıkan özellikleri teorinin temellerini göstermek adına kısaca anlatılmıştır; teorik temelin ele alındığı sonraki bölümlerde bu tür tiyatronun feminizm ile kesişim noktaları incelenecek ve ardından birçok farklı alt başlık kapsamında postdramatik tiyatronun anlatılan özelliklerine ek olarak diğer nitelikleri de detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Böylelikle,

¹⁷ a.g.e., s. 3.

¹⁸ a.g.e., s. 3.

¹⁹ a.g.e., s. 4.

²⁰ a.g.e., s. 5.

²¹ a.g.e., s. 6.

²² a.g.e., s. 6.

bedenin değişen rolü, cinselliğin ve cinsel kimlik temsillerinin çeşitliliğinin postdramatik tiyatroda nasıl ele alındığı örneklendirilmiş olacaktır.

1.1. Feminizm ve Postdramatik Tiyatro

1.1.1. Geleneksel Feminist Perspektifler ile Postmodern Feminist Bakış Açışı Arasındaki Farklar

Feminist teorinin postdramatik tiyatro ile keşişimlerini ele almadan önce, feminist teorinin temellerini, sorduğu soruları, kendi içindeki çeşitlilikleri, geleneksel feminist perspektifler ve postmodern feminist bakış açışlarının arasındaki farkları ele almak faydalı olacaktır. İlk olarak feminist teorinin kapsamlı tanımını yapacak olursak, kadınların toplumsal, ekonomik ve politik konumlarının analiz edilmesi ve iyileştirilmesi amacıyla ortaya çıkmış bir düşünce akımı olduğunu söyleyebiliriz. Zaman içerisinde feminist hareket, tarihsel gelişimi doğrultusunda farklı dalgalara ayrılmış ve her dalga, kendine özgü perspektifler geliştirmiştir. Bu bağlamda, geleneksel feminizm ile postmodern feminizm arasındaki farklar, feminizmin doğasının ne kadar dinamik ve değişken olduğunu göstermektedir. Geleneksel feminizm kadınların eşit haklara sahip olmasına odaklanırken, postmodern feminizm kimliğin parçalı doğasını ve sabit hakikatlerin olmadığını savunur. Bu bölümde, bu iki feminist bakış açışının temel farkları, kullandıkları yöntemler ve ele aldıkları sorunlar üzerinden karşılaştırılacaktır.

Geleneksel feminist perspektifler, özellikle 1960'larda yükselen ikinci dalga feminizmle birlikte popülerleşmiş ve kadınların toplumdaki statüsünü iyileştirmeye odaklanmıştır. Bu yaklaşım, kadınları evrensel bir kategori olarak ele alır ve tüm kadınların ortak bir baskı sisteminden, yani patriyarkadan, etkilendiğini ileri sürer. Geleneksel feministlere göre, kadınların yaşadığı sorunlar erkek egemen sistemin bir sonucudur ve bu sorunlar ancak eşit haklar, eğitim ve iş gücüne katılım yoluyla çözülebilir. Simone de Beauvoir'un "*Kadın doğulmaz, kadın olunur*" sözü, toplumsal cinsiyet rollerinin inşa edildiğini vurgulayan temel bir geleneksel feminist argümandır²³. Bu perspektif, kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olmalarını amaçlar ve kadınların kamusal alanda daha fazla temsil edilmesi gerektiğini savunur.

²³ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Çev. H. M. Parshley, New York:Vintage Books, 1973, s. 301. Alıntının orijinali: "*One is not born, but rather becomes, a woman.*" Çeviri bana aittir.

Feminist bilincin gelişme sürecini daha iyi anlayabilmek adına toplumsal cinsiyet araştırmaları alanında isim yapmış araştırmacılardan biri olan Fatmagül Berktaş'ın açıklamalarına bakmak gerekir:

Kadınlar çok uzun bir süre ve hala ataerkil sistem ve kurumlar içinde toplumsallaştıkları, yüzyıllar boyunca eğitimden yoksun bırakıldıkları, ekonomik olarak da erkeklere bağımlı kılındıkları için bu bilincin ve farkındalığın gelişmesi ancak çok sayıda zorlu engelin aşılabilmesine bağlı oldu. Belki de en başta kadınların, bu toplumsallaşma süreçleri içinde ister istemez içselleştirdikleri zihinsel/tinsel aşağılık ve bağımlılık duygusunu aşmaları gerekiyordu. Çünkü binlerce yıldır süren ve kadını ikincilleştiren ataerkil sistem, bütün toplumun derinlerine işlemiş durumdaydı.²⁴

Bu açıklamaya bakarak, kadınların yüzyıllar boyunca toplumsal, ekonomik ve kültürel baskılara maruz kaldıklarını, ataerkil sistemin ve kurumların derinlemesine yerleşmiş olduğu bir dünyada, bu sistemin dayattığı roller ve sınırlamalarla belirli kalıplara sokulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle eğitimden uzun süre mahrum bırakılmaları, ekonomik olarak erkeklere bağımlı kılınmaları ve özgürleşmelerini sağlayacak araçlardan yoksun olmaları, feminist bilincin gelişmesini büyük ölçüde engellemiştir. Ancak kadınların içselleştirdikleri bağımlılık duygusunu sorgulayıp aşmaları, bu sürecin en önemli adımı olmuştur. Simone de Beauvoir'un da vurguladığı gibi, kadınların "ikinci cins" ("*second sex*") konumuna itilmesi, onların toplumsal varlıklarını erkekler üzerinden tanımlamalarına neden olmuş ve bu durum, kadınların özneleşme sürecini geciktirmiştir²⁵. Feminist bilinç, kadınların bu tarihsel baskı ve ikincilleştirilmiş kimliği fark etmeleri, mücadele etmeleri ve kolektif bir dayanışma kurmaları ile yeşermiştir. Kadın hareketleri, patriyarkanın kadınlar üzerindeki etkilerini açığa çıkararak, toplumsal normların ve yapısal eşitsizliklerin eleştirisini yapmış ve kadınlara kendi kimliklerini özgürce inşa edebilme cesareti vermiştir.

Öte yandan, postmodern feminist bakış açıları, geleneksel feminizmin sınırlamalarına karşı bir eleştiri olarak doğmuştur. 1980'lerden itibaren, postmodernizm ve yapıbozumculuk gibi akımlardan etkilenecek gelişen bu yaklaşım, kadın kimliğinin tekil ve evrensel bir kategori olarak ele alınmasını reddeder. Postmodern feministler, kimliğin parçalı, çoklu ve değişken olduğunu savunur. Irk, sınıf, cinsellik ve kültürel farklılıkların kadın deneyimini şekillendirdiğini vurgularlar. Geleneksel feminizm, patriyarka gibi büyük baskı sistemlerini merkez alırken, postmodern feministler, baskı sistemlerinin sadece erkek egemenliğinden ibaret

²⁴ Berktaş, Fatmagül. "Feminist Teoride Açılımlar." *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, (ed.) Yıldız Ecevit and Nadide Karkıner, 2. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Ocak 2013, s. 3.

²⁵ Bkz. Simone de Beauvoir. *The Second Sex*. Çev. H. M. Parshley, New York: Vintage Books, 1973.

olmadığını; ırkçılık, sınıf ayrımcılığı, sömürgecilik ve heteronormativite gibi faktörlerle iç içe geçtiğini savunurlar²⁶. Bu anlamda, postmodern feminizm kimlik politikalarına odaklanır ve farklı kadın deneyimlerinin tanınmasını amaçlar.

Postmodern feminizmden bahsederken Jean François Lyotard'ın görüşlerini ele almamak olmaz. Lyotard, postmodernizm kavramını ilk kullanan düşünürlerdendir.²⁷ Lyotard'a göre "gerçek, özgürlük, eşitlik, adalet" gibi kavramlar evrensel olmaktan uzak "üst anlatılardır"; rasyonelleşme ve ampirik düşünmeyi benimseyen modernizm düşüncesi, evrensellik iddiasıyla birlikte bu üst anlatıları meşrulaştırmaya çalışmıştır.²⁸ Halbuki, modern düşünce temelinde "erkek merkezli" olduğu için dolayısıyla bu üst anlatılar da erkek merkezli değerler ekseninde evrenselleştirilmeye çalışılmıştır.²⁹ Erkek merkezli evrensel değerler ekseninde kadınlık kavramı da "erkeklik kavramının ötekisi" olarak kurgulandığı için kadın sorunlarının da var olmasının ön şartı erkek egemen sistemin varlığına dayandırılmış olur.³⁰ Dolayısıyla, psikanalist Jaques Lacan'ın "*Kadın yoktur*" iddiası, Batı dünyasındaki mevcut durumu yansıtan bir ifadedir demek yanlış olmaz çünkü kadınlar birer insan olarak var olsalar da, Batı dünyasında meşru üyeler olarak varlık göstermezler.³¹ Bu nedenle, aslında kadın kelimenin tam anlamıyla var olmaz, o sadece bir "varlıktır", "ete kemiğe bürünmüş bir sapmadır."³²

Postmodern feminizm aynı zamanda dilin ve söylemin toplumsal cinsiyet kimliklerini nasıl inşa ettiğini sorgular. Jacques Derrida'nın yapıbozumculuk anlayışından esinlenen postmodern feministler, dilin mutlak anlamlar yaratmadığını, aksine anlamın sürekli olarak kaydığını ve yeniden üretildiğini savunur. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet üzerine olan fikirleri ve performatiflik kavramı ilerleyen bölümlerde daha detaylı ele alınacak olsa da bu bölümde de bahsetmek faydalı olacaktır çünkü Butler'ın toplumsal cinsiyetin bir performans olduğu tezi, bahsi geçen yaklaşımı destekler niteliktedir³³. Butler'a göre, kadınlık ve erkeklik gibi kavramlar

²⁶ Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, no. 25/26, 1990, s. 64.

²⁷ Öz Yıldız, Seda. "Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Tarihçesi." *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, (ed.) Asu Altunoğlu, 1. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Aralık 2016, s. 10.

²⁸ a.g.e., s. 10.

²⁹ a.g.e., s. 10.

³⁰ a.g.e., s. 10.

³¹ Klimenkova, T. A. "Feminism and Postmodernism." *Philosophy East and West*, vol. 42, no. 2, Nisan 1992, s. 282. Alıntının orijinali: "*Woman doesn't exist.*" Çeviri bana aittir.

³² a.g.e., s. 282. Alıntının orijinali: "*She is just a being, a deviation personified.*" Çeviri bana aittir.

³³ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (ed.) Linda J. Nicholson. Routledge Publishing, 1990.

sabit değildir; toplumsal pratikler ve performanslar aracılığıyla yeniden üretilir. Buna ek olarak Butler, postmodern feminist düşüncenin herhangi bir şekilde kadın kimliğinin, kadın olmayan kimliğine göre belirleneceği ve bu durumun her zaman kadının dışlanmasına neden olacağı düşüncesini desteklemiş, ve nesnel bilgilere ulaşma gayretinin bir kenara bırakılarak öznel verilerin göz önüne alınmasının gerekliliğini vurgulamıştır.³⁴ Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirilmesi ve dönüştürülmesi için bir alan açar demek yanlış olmayacaktır.

Sonuç olarak, geleneksel feminist perspektifler ve postmodern feminist bakış açıları, kadınların toplumsal konumlarını analiz etme noktasında farklı teorik ve pratik yaklaşımlar sunar. Geleneksel feminizm, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını hedeflerken, postmodern feminizm kimliğin parçalı doğasını ve toplumsal cinsiyetin söylem aracılığıyla inşa edildiğini vurgular. Geleneksel feminizm tek bir baskı sistemini – patriyarkayı - ele alırken, postmodern feminizm çoklu baskı sistemlerine odaklanarak farklı kadın deneyimlerini tanır. Her iki yaklaşım da feminist mücadelenin önemli birer parçası olup, kadınların özgürleşmesine katkı sağlamış ve feminizmin çeşitliliğini zenginleştirmiştir. Fakat, bu çalışmada postmodern feminizmin benimsenmesinin sebeplerini belirtmek gerekirse, postmodern feminizmin postdramatik tiyatroya benzer şekilde, modernizmin temel varsayımlarına meydan okuyarak, çeşitlilik ve çoğulluğu savunması, merkeziyetçiliği eleştirmesi, geleneksel anlatının yıkımını savunarak sabit anlamı reddetmesi, performans kavramına odaklanarak toplumsal ve kültürel hiyerarşilere meydan okumasıdır denilebilir. Postmodern feminizm ve postdramatik tiyatronun kesişim noktaları bir sonraki bölümde daha detaylı ele alınacak olsa da bu iki disiplinin birbirini besleyen yönlerinin kadın bedenini, kimliğini ve deneyimlerini sahnede de yeniden şekillendirmesiyle feminist perspektiflere güçlü bir ifade zemini sunduğunu bu noktada da belirtebiliriz.

1.1.2. Feminist Teorinin Postdramatik Tiyatro ile Kesişimleri

Modern ve çağdaş sanat anlayışında önemli roller üstlenmiş iki farklı yaklaşımı temsil eden feminizm ve postdramatik tiyatro, sanat ve eleştiri alanında farklı temellerden yola çıksalar da, bazı ortak noktalar ve ayrışan yönler taşırlar. Feminist eleştiri, patriyarkal yapıları ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgularken, postdramatik tiyatro, geleneksel dramatik anlatıların ötesine geçerek tiyatronun estetik

³⁴ Öz Yıldız, Seda. a.g.e., s. 11.

ve biçimsel sınırlarını genişletir. Her iki yaklaşım da mevcut sistemlere karşı bir meydan okuma sunar ve sanatı toplumsal eleştirinin bir aracı olarak kullanır. Ancak, feminist tiyatronun toplumsal cinsiyet eşitliği ve temsiliyet odaklı yapısı ile postdramatik tiyatronun biçimsel yeniliklere yoğunlaşan estetik perspektifi arasında önemli ayrımlar elbette ki bulunmaktadır; buna rağmen her iki yaklaşımın da modern tiyatroya katkılarda bulunduğu göz ardı edilemez. Bu bölümde bahsi geçen feminist eleştiri ve tiyatro, “postmodern feminizmin” düşüncelerini yansıtacaktır; geleneksel feminist bakış açısı ve postmodern feminist eleştirinin arasındaki farklar bir önceki bölümde detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

İlk olarak, her iki yaklaşımın da amaçlarını ele almak doğru olacaktır. Feminizm, en geniş çerçevesiyle ifade etmek gerekirse, patriyarkal toplum yapısını, cinsiyetçi normları ve kadınların ezilmesini sorgular ve bu yapıları dönüştürmeyi hedefler. Postdramatik tiyatro, politik bir çerçeveye sınırlı değildir; biçimsel ve estetik yeniliklere odaklanır. Ele aldığı temalar doğrudan politik bir mesaj taşımak zorunda değildir. Fakat, yine de feminizm ile paralel olarak geleneksel dramatik yapıların (örneğin, Aristoteles’in olay örgüsüne dayalı dram anlayışı) dışına çıkar ve tiyatronun klasik biçimlerini sorgular.³⁵ Dolayısıyla, her iki yaklaşım da normlara ve geleneksel anlatı yöntemlerine karşı eleştirel bir tutum sergilemesiyle benzerlik gösterirler. Bir diğer önemli benzerlikleri de her iki yaklaşımın da “farklı” ve “öteki” olarak atfedilen bireyleri ve bakış açılarını benimsemeleri üzerinden kurulabilir. Postmodern feminizm, eril merkezin dışında kalan alternatif bakış açılarını merkeze almayı savunur. Postmodern feministler, geleneksel bilimin “ikili düşünme sistemine” (“*binary/dichotomous style of thinking*”) meydan okurlar.³⁶ Bu ikili düşünme sisteminde, erkeklerin iktidarında olan “bilim” tarafından dayatılan “gerçeği” kabullenmeyenler genellikle “hasta”, “deli”, “duygusal”, “mantıksız”, kısacası “bilimöncesi karanlığında kalmış olan ötekiler” olarak görülür.³⁷ Tüm bu bahsi geçen sıfatlarla etiketlenen “kadın”, kendi adına kendini temsil etmek yerine, erkeklerin uygun gördüğü kavramlar üzerinden temsil edilmiş olur. Kadınların, kuir bireylerin ve diğer marjinalleştirilmiş grupların deneyimlerini görünür kılmayı amaçlayan feminizm, tiyatro alanında da bu bireylerin sahnede nasıl temsil edildiğiyle de ilgilenir ve stereotiplerin yıkılmasını hedefler. Postdramatik tiyatro ise karakter ve temsil

³⁵ Jürs-Munby, Karen. “Introduction.” Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 2006, s. 3.

³⁶ Klimentkova, T. A. a.g.e., s. 281.

³⁷ Erdem, Tuna. “Postmodern Feminizm”. Kadın Araştırmaları Dergisi, sy. 2, 2012, s. 69.

anlayışını tamamen sorgular; kimlik kavramını sabit bir yapı olmanın ötesine taşır ve performansın kendisini öne çıkarır. Her iki akım da temsiliyetin sorgulanmasına katkıda bulunur.

Postdramatik tiyatro, “duyguların açığa çıkıp deneyimlendiği” bir tür “duygusal eğitim” sunma potansiyeline sahiptir ve bu süreçte yeni öznelliklerin oluşmasına olanak tanır.³⁸ Lehmann’ın teorisine göre postdramatik tiyatro, klasik dramatik yapıyı aşarak modern ve postmodern dünyadaki gerçeklik algılarının parçalanmışlığını, çok katmanlılığını ve çeşitliliğini yansıtmaya çalışır. Bu teori, tiyatronun çağdaş gerçekliklerin farklı algı ve deneyim biçimlerini sahnede yeniden şekillendirdiğini savunur. Gerçekliğin algılanışı, bireysel veya toplumsal düzeyde değiştikçe tiyatro da buna uygun yeni anlatı ve ifade yolları geliştirmeye devam eder. Bu yaklaşım, tiyatronun seyirciyle daha doğrudan ve deneyimsel bir bağ kurmasını sağlar. Seyircinin anlam üretim süreçlerine dahil edilmesiyle, postdramatik tiyatronun politikası algı düzeyinde şekillenmiş olur; bu özellikle “algısal şok” (*perceptive shock*) anlarında ya da Heiner Müller’in “seyircinin gözündeki diken” (*thorn in the eye of the beholder*) olarak ifade ettiği noktalarda kendini gösterir.³⁹ Bu yüzden, “gerçekliğin yeni algılarının yeni ifade biçimlerini doğurduğu” fikri, postdramatik tiyatronun temel yaklaşımlarından biridir denilebilir.⁴⁰ Postdramatik tiyatro, feminizm ile bu bakış açısıyla aynı paydada buluşur demek yanlış olmayacaktır çünkü postmodern feminist teori de ataerkil toplum yapılarının ürettiği “gerçeklik algısını” sorgular ve bu algının tarafsız olmadığını, cinsiyetçi bir çerçevede kurgulandığını vurgular. Bu sorgulama, yeni ifade biçimlerinin önünü açar. Postmodern feminist estetik, geleneksel sanat normlarına meydan okuyarak yeni anlatım biçimlerini teşvik eder. Postmodern sanat - postdramatik tiyatroyu da bu gruba dahil edebiliriz - feminizmin de etkisiyle çoklu kimlikler, perspektifler ve ifade biçimlerini bir araya getirir.

Postmodern feminizm ve postdramatik tiyatro, deneysel ve yenilikçi yaklaşımlar içermesiyle de ortak payda da buluşurlar. Bedenler, toplumsal farklılık inşalarının insanlara yansıtıldığı alanlardır⁴¹. Feminist akademisyenler, bedenin

³⁸ Berger, C. “Feminism in Postdramatic Theatre: An Oblique Approach.” *Contemporary Theatre Review*, vol. 29, no. 4, Ekim 2019, s. 428. Çeviri bana aittir.

³⁹ a.g.e., s. 429.

⁴⁰ Gershuny, H. Lee. “The Linguistic Transformation of Womenhood”, *Women In Search of Utopia*, s. 194. / akt. Tuna Erdem, a.g.e., s. 77

⁴¹ Brown, Nadia, and Sarah Allen Gershon. “Body Politics.” *Politics Groups and Identities*, Vol. 5, No. 1, Ocak 2017, s. 1. <https://doi.org/10.1080/21565503.2016.1276022>. “Bodies are sites in which social constructions of differences are mapped onto human beings.” Çeviri bana aittir.

toplumsal olarak şekillendirildiğini ve sömürgeleştirildiğini öne sürmüş, ve beden politik olarak yazıldığını, denetim ve kontrol uygulamalarıyla şekillendirildiğini savunmuşlardır⁴². Dolayısıyla feminizm, performatif sanatlar yoluyla bedeni “sadece kadın” veya “sadece erkek” olarak merkezine alan toplumsal cinsiyet normlarını altüst etmeyi hedefleyerek tiyatrodaki beden, dil ve mekânın yaratıcı kullanımını destekler. Lehmann’ın postdramatik tiyatro teorisi, feminizm ya da feminist tiyatro gibi politik bir zeminden hareket etmese de benzer şekilde, tiyatroyu bir “deney alanı” olarak görerek “yaratıcılık” esasını destekler.

Bu noktada, feminist tiyatroya yön veren teorileriyle öne çıkan Helene Cixous “Aller à La Mer” (1977) başlıklı yazısına bakmak faydalı olacaktır. Cixous, bahsi geçen yazısında kadın ve kadın bedeni temsillerinin belli kalıplar dışına çıkması gerektiğini şu sözleriyle desteklemiştir:

Kadınların tiyatroya onun ayrıcalıklı konumunu, varlık nedenini ve onu farklı kılan şeyi—yaşayan, nefes alan, konuşan bedenin aktarılabilmesinin mümkün olduğu gerçeğini—geri verme zamanı çoktan geldi.⁴³ [...] bütün kulaklarımızı özellikle bilinçaltının atışlarına hassas olanları, sessizlikleri ve sessizliklerin altında yatan şeyleri duymak için eğitmeyi öğrenmemiz gerekecektir. [...] Sahne kadının hayatının geçtiği yerde, hayat hikayesinin belirlendiği yerde geçer: Bedenin içinde, kanıyla başlayan yerde. Bu tiyatrodaki/sahnede olaya ihtiyaç yoktur. Kurgu ve eylem gerekli değildir. Dünyayı dönüştürecek tek bir jest yeterlidir.⁴⁴

Bu alıntı, işin özünde, postdramatik tiyatro ve feminizmin kesişim noktalarını güçlü bir şekilde aydınlatmaktadır; her iki görüş de geleneksel anlatı yapılarının ve dayatmaların ötesine geçerek yeni ifade biçimlerini ve anlam üretim yollarını arar. Postdramatik tiyatro, geleneksel dramatik yapıların—olay örgüsü, karakter, çatışma gibi unsurların—ötesine geçerek deneyime ve bedensel varoluşa dayalı bir tiyatro anlayışını benimser. Alıntıda bahsedilen “yaşayan, nefes alan, konuşan beden,” postdramatik tiyatronun merkezine oturan fiziksel varlığı temsil eder. Bu tiyatro türü, hikâye anlatımı yerine, seyircinin algısını ve bedensel deneyimi dönüştüren jestlere, hareketlere ve sahnelemeye odaklanır. Böylece, postdramatik tiyatro, kadının bedeninin ve deneyimlerinin merkezi bir ifade alanı bulduğu bir platform haline gelir.

Postdramatik tiyatro ve postmodern feminizmin kesişim noktasında, “beden” hem bir ifade aracı hem de direnişin sahası olarak karşımıza çıkar. Alıntıda, “kurgu ve

⁴² a.g.e, s. 1. Çeviri bana aittir.

⁴³ Burada işaretlenen çeviri bana aittir.

⁴⁴ Cixous, Helene. “Aller à La Mer.” *Modern Drama*, çev. Barbara Kerslake, vol. 27, no. 4, Haziran 2016, s. 547/ akt. Banu Çakmak, “Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi.” *Yedi : Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, no. 10, Temmuz 2013, s. 11.

eylem gerekli değildir” ifadesi, postdramatik tiyatronun dramatik olay örgüsünü reddetmesiyle paralellik gösterirken; “dünyayı dönüştürecek tek bir jest” feminist bir jestin dönüştürücü gücüne atıfta bulunur. Her iki yaklaşım da sessizliklerin, bilinçaltının ve bedensel varoluşun içsel hakikatlerini açığa çıkararak toplumdaki yerleşik normları sorgular. Bu bağlamda, hem postdramatik tiyatronun hem de feminizmin var olanı reddetmek ve yeni bir estetik ve etik alan açmak üzerine çalıştığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Feminizm ve postdramatik tiyatro, her ne kadar farklı çıkış noktalarından hareket etse de, sanatın normatif yapılara karşı kullanılabileceği konusunda ortak bir anlayışa sahiptir. Feminizm daha net bir politik ajandaya sahipken, postdramatik tiyatro daha çok estetik özgürlükle ilgilidir. Ancak ikisi de sanat yoluyla, temsil ve anlam yaratma süreçlerini sorgulamaya ve dönüştürmeye yönelik güçlü araçlar sunar.

1.2. Bedenlerin Özgürleştirilmesi

Postdramatik tiyatro, Lehmann'ın teorik çerçevesinde, tiyatronun deneyimsel, bedensel ve performatif yönlerinin vurgular ve ortaya konulan performansın fiziksel ve dönüşümsel özelliklerine odaklanarak geleneksel dramatik yapılardan bir kopuşu temsil eder. Bu yaklaşım, karakterleri yalnızca bir anlatı aracı olmaktan çıkararak, onların bedensel ifade yoluyla anlam üretmelerine olanak tanır. Postdramatik tiyatrodaki nefes, ritim ve bedenin içkin varlığının mevcut gerçekliği, *logosun*⁴⁵ önüne geçer⁴⁶. Bu değişimin merkezinde, bedenin rolünün yeniden tanımlanması yer alır; böylece karakterler, geleneksel temsilleri aşarak hem sanatsal deneyimin öznesi hem de nesnesi hâline gelir. Lehmann bu değişimi şu şekilde açıklar: “Seyircilerin görevi artık sabit bir imgenin tarafsız bir şekilde yeniden inşası, yeniden yaratımı ve sabırlı bir şekilde izini sürmek değil; aksine, kendilerine sunulan sürece katılımlarını gerçekleştirebilmek için kendi tepki verme ve deneyimleme yetilerini harekete geçirmektir”⁴⁷. Bu bağlamda beden, yalnızca temsil edilen bir unsur olmaktan çıkarak özgürleşir ve sahne, izleyicinin anlam üretimine katıldığı bir deneyim alanına dönüşür.

⁴⁵ *Logos*, mantığa hitap etme, izleyicinin akıl yürütme ve mantık anlayışına seslenmek anlamına gelir. Bkz. “Pathos, Logos, and Ethos.” *STLCC*, <https://124.im/4Flu>. Erişim: 8 Şubat 2025. Çeviri bana aittir.

⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*, s. 145. Alıntının orijinali: “*In postdramatic theatre, breath, rhythm and the present actuality of the body's visceral presence take precedence over the logos.*” Çeviri bana aittir.

⁴⁷ a.g.e., ss. 134-135. Alıntının orijinali: “*The task of the spectators is no longer the neutral reconstruction, the re-creation and patient retracing of the fixed image but rather the mobilization of their own ability to react and experience in order to realize their participation in the process that is offered to them.*” Çeviri bana aittir.

Bedenin özgürleşmesi, postdramatik tiyatro kadar postmodern feminist teori için de temel bir meseledir. Postdramatik performans, metinsel otoritenin hâkimiyetini kırarak bedeninin anlamını özerk bir kaynak olarak merkeze alır. Bu özgürleşme, özellikle bedenin iktidar, kontrol ve temsil mücadelesinin bir savaş alanı olduğu feminist söylem açısından kritik bir öneme sahiptir. Bedensel olanı metinsel olanın önüne koyarak postdramatik tiyatro, bedeni ataerkil ve kapitalist sistemlerin kısıtlamalarından kurtarmasına olanak tanır. Bu noktada, Judith Butler'ın performatiflik teorisine, ilerleyen bölümlerde daha detaylı ele alınacak olsa da değinmek gerekir; çünkü Butler da toplumsal cinsiyetin tekrar eden performanslar aracılığıyla inşa edildiğini öne sürerek, bedenin özgür bir ifade aracı haline gelebileceği fikrini destekler⁴⁸.

Lehmann'ın postdramatik tiyatro anlayışı, bedensel özgürleşmenin sahnede anlam yaratma sürecinin merkezine yerleştirilmesiyle, feminist teorilere de bir anlamda yeni bir boyut kazandırır denilebilir. Postmodern feminizmin beden üzerindeki eleştirileri ve performansa verdiği önem, postdramatik tiyatroda bedenin oyunlardaki karakterler üzerinden hem bir ifade aracı hem de sanatın merkezindeki özne olmasına katkıda bulunur. Böylece beden, toplumsal normlardan arındırılarak çoklu anlam katmanları taşıyan özgür bir alan olarak yeniden şekillenir. Postdramatik tiyatro ve feminist teorinin ilkelerini birleştiren sahne ise, kimliklerin yeniden tasarlandığı, geleneklerin sorgulandığı ve insan bedeninin sınırsız potansiyelinin kutlandığı bir alan hâline gelir.

1.2.1. Postdramatik Tiyatroda Bedenin Sembolik Anlamlarının Ele Alınış Şekli

Geleneksel tiyatroda beden, genellikle yapılandırılmış bir kurgulama içinde sınıf, cinsiyet, güç ya da duygusal durumları simgesel olarak ifade eden bir araç işlevi görür ve anlatının bütünlüğünü pekiştirir. Lehmann'ın postdramatik tiyatrosunda ise bu kalıplar yıkılarak bedenin performatifliğini açığa çıkarılmış, bedenin rolünü yeniden tanımlanmış, yapılandırılmış ve bir anlatı içinde temsili bir araç olmaktan çıkıp başlı başına bir anlam üretim alanı haline gelmesine odaklanılmıştır. Bedenin rolü ile ilgili bu odak değişimi önemlidir çünkü toplumsal cinsiyet rollerinin tanımını da etkileyecek niteliktedir. Postdramatik tiyatro, bu tutumuyla, geleneksel tiyatro anlayışında tiyatro sahnesinin kadın bedenini sadece estetik bir nesne ya da toplumsal

⁴⁸ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990, s. 33.

cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir araç olarak görmesi fikri ile çatışır. Postdramatik tiyatro, bedenin — özellikle de kadın bedeninin — nesneleştirilmesini parçalayarak, geleneksel erkek bakışını (*male gaze*) sorgulayabilir. Beden, bir arzu ya da gösteri nesnesi olmaktan çıkıp, tersine, başkaldırının ve direnişin aktif bir öznesine dönüşebilir. Böylelikle, postdramatik tiyatrodaki beden artık yalnızca bir karakteri canlandıran bir enstrüman değil, geleneksel sembolik çağrışımları sorgulayan ve dönüştüren merkezi bir ifade unsurudur. Bedensel eylemler, jestler ve varlık, metinsel anlamdan daha ön plandadır; performanslar sıklıkla tekrar eden, abartılı ya da aşırı stilize edilmiş, parçalanmış hareketlerin yanı sıra grotesk, tiksiniç (*abject*) bedensel ifadeleri içerebilir. Bu yönüyle, bir yandan kolayca yorumlanabilir olmayı reddederken, bir yandan da geleneksel dramatik tutarlılığı bozmuş olur.

Postdramatik tiyatrodaki bedenin sembolik anlamlarının ele alınış şekli bahsederken bedenin, metin ve dil ile kurduğu ilişki de göz ardı edilemez. Metne “yabancı bir unsur” (“*a foreign body*”) ya da “sahne dışı bir dünya” (“*a world outside the stage*”) olarak ihtiyaç duyan Lehmann’ın postdramatik tiyatrosu, “metnin bireysel karakterlerini ve anlatısal akışını çözümlemek yerine, metnin kendine özgü dilini, sahne üzerinde rahatsız edici bir gerçeklik olarak somutlaştırdığını” ifade eder.⁴⁹ Bu somutlaştırma süreci, bedenin, jestin ve sesin sergilenmesiyle gerçekleşir. Lehmann’ın da belirttiği gibi:

Beden, jest ve sese uygulanan sergileme ilkesi, dil malzemesini de kapsar ve dilin temsil işlevini sorgular. Olguların linguistik yeniden sunumundan ziyade, anlam tarafından denetlenmeyen, aksine sahne kompozisyonu ve metin odaklı olmayan görsel bir dramaturgi tarafından yönetilen tonların, sözcüklerin, cümlelerin ve seslerin konumlandırılması gerçekleşir.⁵⁰

Bu alıntı, postdramatik tiyatronun dil ve metinle kurduğu ilişkiyi açıkça ortaya koyar niteliktedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda, geleneksel tiyatro ile postdramatik tiyatroyu birbirinden ayıran yönlerini bir kez daha gözler önüne serer: geleneksel tiyatrodaki dil, anlamın taşıyıcısı ve metin ise anlatının temelini oluştururken, postdramatik tiyatrodaki dil ve metin, bedenin ve performansın bir parçası haline gelir. Dil, artık anlamı temsil etmekten ziyade, bedenin ve jestin ifade gücünü destekleyen bir araç olarak kullanılır:

⁴⁹ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, 2006, s. 146. Kavramların ve alıntılarının çevirisi bana aittir.

⁵⁰ a.g.e., s. 146. Alıntının orijinali: “*The principle of exposition applied to body, gesture and voice also seizes the language material and attacks language’s function of representation. Instead of a linguistic re-presentation of facts, there is a ‘position’ of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a ‘meaning’ but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy.*” Çeviri bana aittir.

“Sözcük, [geleneksel çerçevede düşünülenin aksine] konuşanın bedenine organik bir biçimde ait değildir; aksine, onun bedeninde yabancı bir unsur olarak kalır. Dilin boşluklarından, onun korkulan karşıtı ve ikizi ortaya çıkar: Kekemelik, başarısızlık, aksan ve kusurlu telaffuz [...]”⁵¹ Bununla ilintili olarak metin ise, sahne üzerinde görsel ve işitsel bir deneyime dönüştürülerek, anlamın ötesinde bir etki yaratır; başka bir deyişle, “tüm beden ‘ses’e dönüşür.”⁵² Bu yönüyle postdramatik tiyatro, bedene atfedilen sembolik anlamları sahnede yeniden inşa eder ve bunları eleştirel bir süzgeçten geçirir.

Sonuç olarak, Lehmann’ın postdramatik tiyatrosunda “anlamsal beden” (“*semantic body*”) aşılmış; beden, sabit anlamları sorgulayan özerk bir ifade aracı haline gelmiştir.⁵³ Lehmann’a göre beden, yalnızca bir “gösteren” (“*signifier*”) olmanın ötesine geçerek belirli bir “anlam” üretmek, bir gerçekliği ve anlamı gerçekleştirmekten ziyade “potansiyelliğin” (“*potentiality*”) tecrübe edilmesine aracılık eden bir *agent provocateur* işlevi kazanır.⁵⁴ Bu dönüşüm aracılığıyla, postdramatik tiyatrodaki beden, metnin ve dilin anlamlarını yeniden şekillendirerek postdramatik tiyatronun özgün estetik ve anlamsal yapısını zenginleştirir.

1.2.2. Beden Dilinin ve Jestin Postdramatik Tiyatroda Kullanımı

Postdramatik performansta bedensel ifadeler, karakter gelişimi veya anlatısal ilerlemeye hizmet eden tamamlayıcı unsurlar olmaktan çıkarak daha özerk bir rol üstlenir. Artık beden, başlı başına bir anlam üretim alanı haline gelir. Bu değişimin en önemli nedenlerinden biri, postdramatik tiyatronun somut ve tekil bir gerçeklik anlayışından kopuş sağlamasıdır. Geleneksel tiyatrodaki ise durum farklıdır. Burada amaç, karakter niyetlerini ve duygularını pekiştirmek amacıyla jestleri ve beden dilini kullanarak tutarlı ve tanınabilir bir insan davranışı temsili oluşturmaktır. Bu temsilde beden, “bir gösteren (“*signifier*”) olarak hizmet etmek üzere disipline ediliyor, eğitiliyor ve biçimlendiriliyordu; ancak, kendi başına dramatik tiyatronun bağımsız bir

⁵¹ a.g.e., s. 147. Alıntının orijinali: “[...] the word does not belong to the speaker. It does not organically reside in his/her body but remains a foreign body. Out of the gaps of language emerges its feared adversary and double: stuttering, failure, accent, flawed pronunciation mark the conflict between body and word.” Çeviri bana aittir.

⁵² a.g.e., s. 149. Alıntının orijinali: “[...] the whole body ‘becoming voice’.” Çeviri bana aittir.

⁵³ a.g.e., s. 162.

⁵⁴ a.g.e., ss. 162-163. Alıntının orijinali: “[...] the body did not have to content itself with being a signifier but could be an agent provocateur of an experience without ‘meaning’, an experience aimed not at the realization of a reality and meaning but at the experience of potentiality.” Çeviri bana aittir.

sorunu ve teması değildi [...].”⁵⁵ Lehmann'ın postdramatik tiyatrosunda ise bu yaklaşım tamamen değişir. Geleneksel tiyatrodaki dramatik süreç bedenler “arasında” gerçekleşirken, postdramatik süreçte beden “ile/üzerinde/bedene” gerçekleşir.⁵⁶ Bu değişim, bedenin anlam üretiminin merkezi haline gelmesiyle sonuçlanır; dramatik beden “agonun taşıyıcısı” konumunda iken, postdramatik beden kendi “agony”sinin imgesini” sergiler.⁵⁷

Postdramatik performanslarda abartılı, parçalanmış veya tekrarlayan hareketlerin sıklıkla kullanılması, anlamlandırmaya doğrudan bir direnç yaratır. Yani, beden dili ve jestler performans içinde açık bir motivasyona veya mantıksal bir sıraya karşılık gelmeyebilirler. Bu kopukluk, seyircinin geleneksel anlamda karakterlerle duygudaşlık kurmasını engelleyerek bir yabancılaşma etkisi yaratabilir. Ancak postdramatik tiyatro bu yabancılaşma sürecini kendine bir araç gibi kullanarak seyirciyi “benliğin özündeki en derin yabancı” ile yüzleştirir.⁵⁸ Bu yüzleşme sürecinin nasıl gerçekleştirildiğini daha iyi kavramak adına Lehmann'ın üzerinde durduğu bedensel ifadenin grotesk ve *abject* (tiksinç) boyutlarıyla birlikte bedensel tükenmişlik ve dayanıklılığın performatif araçlar olarak kullanılmasına değinmek gerekir. Postdramatik performansların, rahatsızlık verici, estetik normlara meydan okuyan, sürekli tekrarlanan jestler ya da uzun süre hareketsiz kalmak, nefes alma, terleme veya ağlama gibi fiziksel olarak zorlayıcı eylemler kullanılabileceğinden bahsedilmişti. Bu tür beden kullanımları, geleneksel seyir alışkanlıklarını bozguna uğratarak izleyiciyi bedeni ham ve filtrelenmemiş haliyle yüzleşmeye zorlar; böylelikle, bedenin temsil edici veya sembolik işlevinden ziyade maddeselliği öne çıkar. Lehmann, bu tür performansların izleyicide doğrudan bedensel bir tepki uyandırabileceğini ve böylece bedenin fiziksel varlığının kurgusal bir dünyanın inşasından daha önemli hale geldiğini vurgular. Bu süreçte, beden sahnede “katlanılabilir olanın sınırlarının ötesine” geçer ve “ani jestler, çalkantı ve ajitasyon, histerik konvülsiyonlar, otistik

⁵⁵ a.g.e., s. 162. Alıntının orijinali: “[...] it [the body] was disciplined, trained and formed to serve as a signifier; but it was not an autonomous problem and theme of the dramatic theatre [...]” Çeviri bana aittir.

⁵⁶ a.g.e., s. 163. Alıntının orijinali: “The dramatic process occurred ‘between’ the bodies; the postdramatic process occurs ‘with/on/to’ the body.” Çeviri bana aittir.

⁵⁷ a.g.e., s. 163.

Agon kavramı Yunanca *agōn* kelimesinden gelmektedir ve çevirisi yapıldığında “çatışma” (*conflict*) olarak düşünülebilir. Fakat, Lehmann'ın tiyatrosu çerçevesinde düşünüldüğünde burada *agon* ve *agony* kavramlarını “acı” (*suffering*) kavramı ile eş anlamlı kabul edebiliriz. Bkz. “Agon.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agon>. Erişim 15 Şubat 2025.

⁵⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, 2006, s. 163.

form dekonstrüksiyonu, denge yitimi, düşüş ve deformasyon gibi bedene yabancı ve tekinsiz deneyimlerin kendini gösterdiği anlar” sergilenerek seyirci de bu deneyime ortak edilir.⁵⁹ Bu tür bedensel süreçlerin sahnede görünür hale getirilmesi, insan bedeninin organik ve kontrol edilemez doğasını ön plana çıkararak tiyatral temsil illüzyonunu daha da sarsar.

Postdramatik tiyatroda beden dilinin bir diğer önemli özelliği ise ritim ve sesle kurduğu ilişkidir. Lehmann, oyuncuların bedenlerini konuşma dilinden bağımsız ritimler üretmek için nasıl kullandıklarını ve hareket, nefes ve ses arasındaki dinamik etkileşimi nasıl oluşturdıklarını açıklar. Bu tür bedensel ses kullanımlarının, genellikle çarpıcı ve şok edici olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır çünkü bu yönde yapılan seçimler genelde “çılgılık atmak, inlemek, hayvan sesleri, gürültü sesleri” gibi ritmik ve müzikalitesi olabilecek düzenlemelerdir.⁶⁰ Bu düzenlemelerle bezenmiş eserlerde konuşma dili sıklıkla yerini sözsüz iletişime bırakır çünkü postdramatik tiyatroda “canlı varlığın ifadesi olarak dil” ile “önceden yapılandırılmış bir malzeme olarak dil” arasındaki sınırlar bulanıklaşır ve böylelikle “sesin somut gerçekliği” mercek altına alınarak temalaştırılmış olunur.⁶¹ Bu şekilde, beden, geleneksel dramatik yapıya karşı bir direnç noktası haline gelir ve anlam, diyalog aracılığıyla değil, hareketin duygusal ve duyusal etkisi yoluyla ortaya çıkar.

Lehmann’ın analizi, postdramatik tiyatroda bedenin yalnızca bir temsil aracı olmaktan çıkıp, anlam üretiminde aktif bir özne haline geldiğini ortaya koymaktadır. Acının temsil edilmesinden ziyade, “temsil içinde deneyimlenen acıyı”⁶² temelinde bulunduran postdramatik tiyatro, “bedenin rol içinde geçirdiği dönüşümü perde arkasında bırakan dramatik tiyatronun aksine, sanat ve gerçekliğin ayrımının yapılamadığı bir eylemle bedenin kamusal alanda sergilenmesine odaklanır.”⁶³ Beden dilinin ve jestlerin parçalanması, abartılı olması, tekrar edilmesi ve bağlamlarından koparılması, dramatik anlatı beklentilerini altüst eder. Bu teknikler aracılığıyla

⁵⁹ a.g.e., s. 163. Atıfların bulunduğu alıntının orijinali: “(...) exploring the extremes of what is bearable or when phenomena that are alien and uncanny to the body are brought to the surface (of the skin): impulsive gesticulations, turbulence and agitation, hysterical convulsions, autistic disintegrations of form, loss of balance, fall and deformation.” Çeviri bana aittir.

⁶⁰ a.g.e., s. 149.

⁶¹ a.g.e., s. 149. Atıfların bulunduğu alıntının orijinali: “The boundaries between language as an expression of live presence and language as a prefabricated material are blurred. The reality of the voice itself is thematized.” Çeviri bana aittir.

⁶² a.g.e., s. 166. Atıf içindeki kavramın orijinali: “pain experienced in representation”. Çeviri bana aittir.

⁶³ a.g.e., s. 166. Alıntının orijinali: “While the dramatic theatre conceals the process of the body in the role, postdramatic theatre aims at the public exhibition of the body, its deterioration in an act that does not allow for a clear separation of art and reality.” Çeviri bana aittir.

seyirciyi alışılmadık deneyimlerle yüzleştirerek fiziksel ve psikolojik olarak rahatsız eden postdramatik tiyatro, bedenin fiziksel varlığına odaklanılmasını sağlayarak, bedenin doğrudan deneyimlenen varlığını tiyatral ifadenin temel unsurlarından biri haline getirir.

Sonuç olarak, postdramatik tiyatro, bedeni anlamın ve deneyimin merkezi olarak konumlandırarak, tiyatronun geleneksel sınırlarını aşan yeni bir ifade biçimi sunmuştur demek yanlış olmaz. Lehmann'ın kuramları çerçevesinde, postdramatik tiyatro bedenselliği ve performatifliği merkeze alıp metinsel otoriteyi kırar ve bu yönüyle feminist teori ile kesişir. Bu durum özellikle tarihsel olarak kısıtlanan ve nesneleştirilen kadın bedeninin temsillerine karşı bir özgürleşme alanı açmasıyla önem kazanır. Postmodern feminizm, bedenin toplumsal cinsiyet performansları aracılığıyla inşa edildiğini savunurken, postdramatik tiyatro da bu performansları sahnede yeniden yapılandırarak ve sorgulayarak toplumsal normları bozmaya yönelik bir alan yaratır. Postdramatik tiyatrodaki bedenin konumlandırılması, kadın bedeninin eril bakış açısından sıyrılarak özneleşmesine, arzusunun, kimliğin ve direnişin yeni sahneleme biçimlerine evrilmesine katkı sunar; postdramatik tiyatrodaki beden, toplumsal normları tekrarlayan değil, aksine onları yıkan ve dönüştüren bir direniş pratiğine dönüşmektedir. Buna ek olarak beden, geleneksel tiyatrodan farklı olarak, kendi başına bir anlatı unsuru ve sahneleme pratiğinin merkezinde yer alan bir özne hâline gelir. Bu bağlamda jest, ritim, beden dili ve fiziksel eylemler, anlam üretiminin temel unsurları haline gelerek seyircinin deneyimini metinsel bir anlatıdan çok duyuşsal ve bedensel bir karşılaşmaya dönüştürür.

Postdramatik tiyatro, bedenin hem sanatsal hem de politik bir ifade biçimi olarak özgürleşmesini sağlayarak, feminist ve eleştirel kuramlarla kesişen radikal bir alan sunar. Bedenin performatif gücünü ve sahnedeki rolünü yeniden tanımlayan bu yaklaşım, tiyatronun sınırlarını zorlayan yeni anlatı biçimlerine kapı aralar. Böylece postdramatik tiyatro, yalnızca bir sanatsal form değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet, kimlik ve beden politikaları üzerine eleştirel bir söylem geliştiren dönüşümsel bir alan haline gelir.

1.3. Postdramatik Tiyatrodaki Eleştirel Tavrı

1.3.1. Kadın Bedeninın Politik ve Sosyal İşlevi

Sosyal bir varlık olan insan, “toplum sahnesine” bedeni ile çıkar ve kültürel normlar, beklentiler ve iktidar yapıları bu sosyal beden üzerine yazılır⁶⁴. Konuya bedene müdahaleler çerçevesinde bakıldığında da bedenin yalnızca biyolojik bir varlık olmaktan öte “toplumsal ve kültürel yapı içinde inşa” edildiği söylenebilir⁶⁵. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin kapsamını anlamak açısından belirleyicidir; çünkü ataerkil söylem, kadını yalnızca toplumsal yaşamda değil, tiyatro gibi sanatsal alanlarda da belirli kalıplar içinde sınırlandırarak “ikincil özne” ya da “nesne” konumuna indirger. Dramatik tiyatroya bakıldığında kadın karakterlerin genellikle erkeklerin merkezinde olduğu hikâyelerin uzantıları olarak ele alındığı ve kadın bedeninin çoğunlukla pasif, idealize edilmiş, arzu nesnesi olarak ya da anne, eş, kurban gibi roller içinde sunulduğu görülebilir. Fakat, postmodern feminist ideolojinin yaygınlaşmasıyla, kadın bedeninin tiyatrodan da temsillerinin sabit ve değişmez bir kimliğe indirgenmesi eleştirel bir şekilde değerlendirilmeye başlanmıştır. Kadın bedeninin biyolojik belirlenimcilikten ziyade performatif bir yapı olarak ele alınması gerektiğini savunan postmodern feminist yaklaşım, aynı zamanda kadın bedeninin tek bir anlam taşımadığını, farklı sınıf, ırk ve cinsel yönelimlere göre değişen çoklu kimliklerle şekillendiğini de vurgular. Bu noktada Butler’ın “toplumsal cinsiyetin performatifliği” kavramı bir kez daha öne çıkmaktadır çünkü Butler da kadın bedeninin sabit bir kimlikten öte, sürekli olarak toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde yeniden şekillenen bir yapı olduğunu ortaya koyar: “Butler’a göre, performansın ardında yatan bir özne yoktur; öznellik, ancak ve ancak performans eylemi esnasında ve onun vasıtasıyla üretilir.”⁶⁶ Postmodern feminizmin beden politikalarına dair temel argümanlarından biri olan bu yaklaşım, bedenin iktidar ilişkileri içinde inşa edilen ve sürekli olarak yeniden müzakere edilen bir alan olduğunu da gösterir niteliktedir.

Kadın bedeni, ataerkil normların ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir yüzey olmanın ötesinde, postmodern feminist teoride “çokmerkezli bir mücadele” ve aktif bir dönüşüm alanı olarak ele alınır⁶⁷. İnsanların kimlikleri, ister kendi özgür iradeleriyle şekillensin ister dışsal müdahalelerle belirlenmeye çalışılsın, toplumsal bedenin iktidar bağlamında ele alınması, durumu daha iyi kavramamızı

⁶⁴ Okumuş, Ejder. “Bedene Müdahalenin Sosyolojisi.” *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, vol. 2, 2011, s. 3. Erişim 17 Şubat 2025. <https://124.im/Y5qUGLF>.

⁶⁵ a.g.e., s. 2

⁶⁶ Klein, Gabriele. Pina Bausch's Dance Theater: Company, Artistic Practices and Reception. transcript Verlag, 2020, s. 246. CrossRef, doi:10.14361/9783839450550. Çeviri bana aittir.

⁶⁷ Erdem, Tuna. “Postmodern Feminizm”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, sy. 2, 2012, s. 72.

sağlar. Nitekim “ideolojiler”, belirli bir insan tipini oluşturma çabası içindedir; bu bağlamda, insan bedenini “şekillendirme”, “sınırlandırma” ya da “genişletme” süreçleri, “bedeni kontrol etme arzusu” ile doğrudan ilişkilidir⁶⁸. Postdramatik tiyatrodaki kadın bedeni, toplumsal ve kültürel yapıların dayattığı sınırları aşarak özgürleşen ve dönüşen bir performans alanı hâline gelme potansiyelini taşır. Bu yönüyle, postdramatik tiyatronun politik açıdan önemi yalnızca toplumsal normları sorgulamakla kalmayıp, “algıları değiştirme” şeklinde görülebilir⁶⁹. Bunun nedeni ise tiyatronun, “doğrudan politika” olmamakla birlikte, postdramatik tiyatronun kaçınılmaz olarak “politik bir düzlemle” etkileşim halinde olmasıdır⁷⁰. Sıkça dile getirilen bir formülasyonla ifade etmek gerekirse: “mesele politik içerikli tiyatro üretmek değil, tiyatro üretimini politik bir yaklaşımla gerçekleştirmektir.”⁷¹ Erika Fischer-Lichte de *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008) adlı kitabında postdramatik tiyatronun politik ve sosyal işlevini “performansın politikliğinin kendi doğasından” gelmesiyle açıklar.⁷² Bu görüşlerden hareketle, postdramatik tiyatro, bir sanat formu olmanın ötesine geçerek, toplumsal dönüşümün, kimliklerin yeniden inşasının ve ataerkil yapıları sarsmanın gücünü barındıran bir alan haline gelir.

Butler’ın görüşleriyle ilintili olarak, bahsi geçen dönüşüm tiyatro bağlamında ele alındığında sahnelenen performanslarda hayat bulduğu söylenebilir. Tam bu noktada Lehmann’ın postdramatik tiyatro teorisine geri dönmek gerekir çünkü pek çok postdramatik eser, kadın bedenini kışkırtıcı ve düşündürücü şekillerde ele alır. Postdramatik ideolojiyi benimsemiş sanatçılar, eserlerindeki kadın karakterleriyle, geleneksel güzellik ve kadınlık anlayışlarına meydan okuyarak toplumsal cinsiyet normlarına karşıtlık gösterir. Güç ve direniş gibi iktidara meydan okuyan temaların keşfedilmesine de olanak tanıyan postdramatik tiyatro, postmodern feminist kuramlar

⁶⁸ Okumuş, Ejder. “Bedene Müdahalenin Sosyolojisi.”, s. 4.

⁶⁹ Janke, Pia, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, ve Arthur Pelka. “Videokonferenz.” *Postdramatik: Reflexion und Revision*, ed. Pia Janke ve Thomas Kovacs, Praesens, 2015, syf. 34/akt. Berger 12. Çeviri bana aittir.

⁷⁰ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic*. Çev. Megan Hoetger and Aleksandr Rossman, In Terms of Performance, Pew Center for Arts & Heritage, Philadelphia Arts Research Center, University of California, Berkeley, <https://intermsofperformance.site/keywords/postdramatic/hans-thies-lehmann>. Erişim Tarihi: 24.02.2025. Alıntının orijinali: “*While theater is not politics, postdramatic theater entertains necessarily a relation to the political.*” Çeviri bana aittir.

⁷¹ a. g. e. Alıntının orijinali: “*To say it with an oft-quoted formula: it is not about doing political theater but about doing theater politically.*” Çeviri bana aittir.

⁷² Fischer-Lichte, Erika. “The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics”, çev. Saskya Iris Jain, Abingdon, Routledge, 2008. /akt. Woolf 39. Çeviri bana aittir.

ışığında sunduğu kadın beden temsilleri aracılığıyla, geleneksel anlatı yapılarından ve temsil biçimlerinden koparak, genel anlamıyla “tiyatro”yu yalnızca sanatsal bir ifade biçimi olarak görmez; aynı zamanda, politik bir eylem alanı olma potansiyeli taşıdığını savunur. Kadın bedeni, bu yeni bakış açıları içinde artık yalnızca bir temsil unsuru değildir; politik anlamlar üretme, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulama ve ataerkil yapıları bozuma uğratma potansiyeli taşıyan performatif bir araçtır.

Postdramatik metinlerindeki karakterlerin, daha spesifik olarak kadın karakterlerin, bedenlerinin seyirciye sunulmuş şekli tekdüzelikten çıkarılır ve kadın karakterler, geleneksel kadınlık algılarını tersine çevirerek toplumsal cinsiyet rollerinin yapaylığını gözler önüne serer ve ataerkil beklentilere meydan okur. Bu meydan okuma, erkek ya da androjen sunumlarla oynayarak kimliğin sabitlenemezliğini göstererek ve “uygun” kabul edilen “kadınsı” davranışların sınırlarını zorlayarak kendi imajları üzerindeki kontrolü geri almayı içerebilir. Bunun yanı sıra, postdramatik tiyatro kadın bedeninin nesneleştirilmesini de erkek bakışını (*male gaze*) bozacak şekilde sunarak sorgulama imkânı verir. Geleneksel sanat biçimlerinde kadın bedeninin genellikle “pasif bir izlenme nesnesi” olarak konumlandırıldığı fikrini, feminist film teorisi ile ilgili analizleri ile öne çıkan akademisyen Laura Mulvey⁷³ de “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) adlı makalesinde şu şekilde vurgulamıştır:

Cinsel asimetrinin hâkim olduğu bir dünyada, bakma hazzı, aktif/erkek ve pasif/kadın arasında paylaştırılmıştır. Erkek bakışının belirleyici niteliği, fantezisini, buna uygun olarak biçimlendirilmiş kadın figürüne yansıtır. Geleneksel teşhircilik rolleri bağlamında kadınlar, aynı anda hem bakılan hem de sergilenen varlıklar olarak konumlandırılır; görünüşleri, güçlü bir görsel ve erotik etki uyandıracak şekilde kodlanmıştır, bu nedenle “bakılmaya muhtaçlık” anlamını taşıdıkları ifade edilebilir.⁷⁴

Ancak postdramatik tiyatro, bu bakışı tersine çevirerek kadın karakterlere kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olma ve izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurma imkânı sunar. Bu politik perspektif, beden aracılığıyla eylem almaya yönelen postmodern feminist performans sanatında da kendini gösterir. Örneğin, Marina Abramović’in

⁷³ Kamiloğlu, Ozan. "Laura Mulvey ile Söyleşi." *sinecine*, cilt 5, sayı 2, 2014, ss. 103-104.

⁷⁴ Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, cilt 16, no. 3, 1975, s. 19. Alıntının orijinali: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.” Çeviri bana aittir.

*Rhythm 0*⁷⁵, Ana Mendieta'nın *Rape Scene*⁷⁶, Karin Mack'in *Demolition of an Illusion*⁷⁷ ve Orlan'ın – birçok eseri yanı sıra- 7. *Estetik Ameliyat Gösterisi*⁷⁸ gibi performansları, kadın bedenini göze hitap eden estetik bir nesne olmaktan çıkarak, onun üzerinden ataerkil şiddeti, kimlik politikalarını ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan sanatsal pratiklere dönüştürür. Bu tür performanslar, bu yönleriyle postdramatik tiyatrodaki amaçla örtüşürler. Lehmann'ın bu konudaki görüşünü daha net anlayabilmek için şu kısma bakılabilir:

[...] burada açıkça görülebileceği gibi, tiyatro politik ve etik gerçekliğine bilgi, tezler veya mesajlar yoluyla, kısacası geleneksel anlamda içeriği aracılığıyla ulaşmaz. Aksine, tiyatronun doğası gereği duyguları incitmek, şok ve oryantasyon bozukluğu yaratmak gibi işlevleri vardır; bu da seyircileri, 'ahlak dışı', 'toplum dışı' ve görünüşte 'alaycı' olaylar aracılığıyla tam da kendi varoluşlarına yönlendirir. Bunu yaparken, ne mizahını ve bilişsel şokunu, ne acıyı ne de yalnızca tiyatrodaki bir araya gelmemizi sağlayan zevki bizden esirger.⁷⁹

Bu bağlamda, postdramatik tiyatro geleneksel anlatı ve temsil biçimlerinden uzaklaşarak, seyirciyi edilgen bir gözlemci konumundan çıkarıp, onlara "fiziksel" ve "duygusal" olarak doğrudan bir deneyim yaşatır; bedeni tiksiniç ("*abject*"), grotesk, müstehcen, bir anlamda daha "gerçek" ve üç boyutlu, yönleriyle sergileyerek toplumsal normları sarsan bir strateji olarak ele alır. Böylelikle, feminist bir tutumla birleşip temsil üzerindeki egemenliği geri kazanma potansiyelini üreten postdramatik tiyatro, politik bir anlam kazanabilir.

Postdramatik tiyatro çerçevesinde bedenin özgürleşip özne konumuna gelmesi bir önceki bölümde detaylı bir şekilde ele alınmıştır fakat burada da "kadın bedeni"nin, özneleşmesinin yanı sıra kimlik ve cinsellik gibi karmaşık konuların keşfedilmesi için bir araç haline gelebilme potansiyeli taşıdığını vurgulamak gerekir. "Farklılığın savunusu"⁸⁰ olarak ortaya çıkan postmodern feminizm, evrensel bir "kadın" deneyimi fikrini reddederek toplumsal cinsiyetin baskın iktidarın söylemi ve temsilleri yoluyla

⁷⁵Anthony, Ella A. "The Violent Viewer: Rhythm 0 and Subjecting Oneself to Dehumanization." *The Harvard Crimson*, 30 Mart 2023, <https://124.im/OocIBK>. Erişim tarihi: 20 Şubat 2025.

⁷⁶Larsen, Ida. "Inspiring Thursday: Ana Mendieta." *Women Against Violence Europe*, 1 Kasım 2018, <https://124.im/5xXE>. Erişim tarihi: 20 Şubat 2025.

⁷⁷Poynor, Rick. "Feminist Scrutiny." *Eye Magazine*, 21 Ekim 2016, <https://124.im/Jj97e>. Erişim tarihi: 20 Şubat 2025.

⁷⁸Şahin, Derya. "Sanatta, Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sıradışı Performanslarıyla 'Orlan'." *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, cilt 1, no. 2, 2017, syf. 68-77.

⁷⁹Lehmann, syf. 187. Alıntının orijinali: "... we can clearly see here that theatre does not attain its political, ethical reality by way of information, theses and messages; in short: by way of its content in the traditional sense. On the contrary: it is part of its constitution to hurt feelings, to produce shock and disorientation, which point the spectators to their own presence precisely through 'amoral', 'asocial' and seemingly 'cynical' events. In doing so, it deprives us neither of the humour and shock of cognition, nor of the pain nor the fun for which alone we gather in the theatre." Çeviri bana aittir.

⁸⁰Erdem, Tuna. "Postmodern Feminizm". *Kadın Araştırmaları Dergisi*, sy. 2, 2012, s. 71.

kültürel ve bağlamsal olarak inşa edildiğini kabul eder. Postdramatik tiyatro, bu dominant iktidar dinamiklerini açığa çıkarabilir ve onlara meydan okuyarak marjinalleştirilmiş perspektiflere alan açabilir. Performansçılar, hayat verdikleri karakterler aracılığıyla, neyin “kabul edilebilir” veya “normal” sayıldığının sınırlarını zorlayarak, marjinalleştirilmiş seslerin ve deneyimlerin duyulması ve görülmesi için bir alan yaratabilir, performansta çok sesliliği vurgulayarak kadın deneyimlerinin çeşitliliğini ön plana çıkarabilirler. Lehmann’ın postdramatik tiyatro anlayışı, bu açıdan da postmodern feminizmin politik duruşu ile kesişir denilebilir. Bu bağlamda, postdramatik tiyatro da, bedenın politik potansiyelini açığa çıkararak, sahneyi toplumsal dönüşüm için uygun bir alan haline getirir.

Postdramatik tiyatrodada kadın bedeninin politik ve toplumsal işlevlerini anlamak, performansın toplumsal normları nasıl sorgulayabileceğini, toplumsal cinsiyet rollerini nasıl deşifre edebileceğini ve farklı sesler ile deneyimler için nasıl alan açabileceğini görmemizi sağlar. Bu bağlamda, Butler gibi postmodern feminist düşünceyi destekleyen Donna J. Haraway de kimliğin sabitlenemez, çok katmanlı ve “akışkan” olduğunu savunur:

‘Kadın olmak’ kavramı bile, tartışmalı cinsel bilimsel söylemler ve diğer sosyal pratikler tarafından inşa edilen son derece karmaşık ve tartışmalı bir kategoridir. Cinsiyet, ırk veya sınıf bilinci, ataerkilliğin, sömürgeciliğin ve kapitalizmin çelişkili toplumsal gerçekliklerinin yarattığı travmatik tarihsel deneyimle bize dayatılan, zorla kabul ettirilen bir başarıdır.”⁸¹

Postmodern feminist ve postdramatik teorileri besleyen bu yaklaşım, kadın bedenini sabitlenmiş kategorilerden özgürleştirerek, onu sahnede dönüşen, sorgulayan ve direnen bir varlık haline getirir. Dolayısıyla, bedenin politikliği, onun yalnızca toplumsal pratiklerle şekillenmesini değil, aynı zamanda mevcut normları bozuma uğratma ve alternatif kimlikler inşa etme potansiyelini de içerir. Ancak, bu politik yaklaşımın sınırlarını da sorgulamak önemlidir. Postdramatik tiyatrodada kadın bedeninin aşırı teşhiri ve sınırları zorlayan performans biçimleri, aslında feminist bir strateji olarak mı yoksa ataerkil bir sistemin yeniden üretimi olarak mı işlediği eleştirilerine açıktır. Özellikle, kadın bedeninin maruz kaldığı şiddet ve çıplaklık gibi unsurlar, bazı durumlarda direnişten çok sömürüye dönüşme riskini taşır. Bu nedenle,

⁸¹ Haraway, Donna J. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, s. 155. Alıntının orijinali: “There is not even such a state as ‘being’ female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices. Gender, race, or class consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, and capitalism.” Çeviri bana aittir.

postdramatik tiyatrodaki kadın bedeninin politik bir araç olarak nasıl kullanıldığına dair eleştirel bir bilinç geliştirmek de önemlidir. Fakat yine de, tüm bu yönleriyle postdramatik tiyatro kadın bedenini anlam üretimi ve direniş alanı olarak kullanarak ataerkil yapıları yıkmada güçlü bir potansiyel taşımaktadır.

1.3.2. Kadın Bedeni ve Şiddet

Beden ve şiddet ilişkisini anlamak için konunun en temelinden başlamak gerekir: “şiddeti tanımlamak”. Şiddet, en geniş tanımıyla, “bireyin fiziksel, cinsel, psikolojik veya ekonomik yönden zarar görmesiyle ya da acı çekmesiyle sonuçlanan veya sonuçlanması muhtemel hareketleri, buna yönelik tehdit ve baskıyı ya da özgürlüğün keyfi engellenmesini de içeren, fiziksel, cinsel, psikolojik, sözlü veya ekonomik her türlü tutum ve davranıştır.”⁸² Farklı biçimlerde tezahür edebilen şiddet, toplumsal ve kültürel yapılarda kök salmış bir olgudur. Bu noktadan hareketle, tarih boyunca farklı toplumsal, politik ve kültürel bağlamlarda şekillendirilmiş, denetlenmiş ve çeşitli söylemler aracılığıyla anlamlandırılmış kadın bedenine uygulanan şiddeti de ayrıca ele almak gerekir çünkü, özellikle ataerkil toplum yapılarında, kadın bedeni, toplumsal normların ve iktidar ilişkilerinin yansıtıldığı bir alan hâline gelir. Kadını “yönetilmesi veya yönlendirilmesi gereken”, “pasif” ve “ikincil” konuma koyan bu hiyerarşik düzenlemeye karşı çıkan feminist kuram, kaynağında “güç” ve “kontrol” yatan “kadın bedenine yönelik şiddet” kavramını “erkeklerin kadınlara göre üstünlükleri, avantajları ve iktidarı üzerine kurulu olan içinde yaşamakta olduğumuz erkek egemen sistemde, erkeklerin kadınlara sistematik olarak uyguladığı şiddet” olarak tanımlar.⁸³ Yani, başka bir deyişle, kadına yönelik şiddet “toplumsal cinsiyete dayalı bir şiddet türü” olarak açıklanabilir.⁸⁴ Bu bağlamda şiddet, kadın bedeni üzerinde işleyen en güçlü tahakküm mekanizmalarından biri olarak karşımıza çıkar.

Bu tanımlamalardan yola çıkarak bir kavram olarak şiddetin her türlü güç istismarını bünyesinde barındırdığı çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır; buna, “fiziksel veya cinsel temasın her türü, tehditkâr jestler, nesneleri fırlatma, haykırma, küfretme, darp etme, sarsma, ısırma, tekmeleme, yakma, kişinin sevgi ve şefkat

⁸² Adalet Bakanlığı. “Şiddet Nedir?” *Aile İçi Şiddet / Kadına Yönelik Şiddet*, 7 Haziran 2022, <https://124.im/q2nd>. Erişim Tarihi: 23 Şubat 2025.

⁸³ Berber, Necide. “Kadına Yönelik Şiddet.” *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, ed. Feryal Saygılıgil, Dipnot Yayınları, 2020, s. 248.

⁸⁴ Uygur, Güliz ve F. İrem Çağlar. “Şiddet.” *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, (ed.) Yıldız Ecevit and Nadide Karkıner, 2. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Ocak 2013, s. 123.

gereksinimlerinin sömürülmesi, tecrit etme, dışlama, ihmal etme [veya görmezden gelme], yozlaştırma, ilişkide partneri denetim altına alma” ve benzeri eylemler de dâhildir.⁸⁵ Tam bu noktada, tüm bu açıklamalara ek olarak, şiddetin daha bireysel olabilen kısımlarından da bahsetmek gerekir.

Şiddetin en bireysel ve şahsi olanı, “kendine yönelik” şiddettir. Kendine yönelik şiddet, bireyin bilinçli veya bilinçsiz olarak kendisine fiziksel, duygusal ya da psikolojik zarar vermesi olarak tanımlanabilir. Bu durum, kişinin içsel çatışmaları, stres, depresyon, travma veya psikolojik rahatsızlıklarıyla bağlantılı olabilir. Kendine yönelik şiddet, fiziksel olarak kendine zarar verme, yeme bozuklukları, madde bağımlılığı, riskli davranışlar sergileme ve intihar olarak kendini gösterebilir. Her biri ölümcül olarak sonuçlanma riskini taşısa da, intihar “kişinin kendine yönelik olan en büyük şiddet davranışdır.”⁸⁶ Burada altı çizilmesi gereken bir nokta vardır: kişinin kendine zarar vermesi, içinde bulunduğu çevresel baskılar, toplumsal beklentiler ve bireyin maruz kaldığı şiddet biçimleriyle doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla, kendine yönelik şiddeti anlamak, yalnızca bireyin içsel dünyasına değil, aynı zamanda onu kuşatan toplumsal yapı ve şiddet mekanizmalarına da eleştirel bir gözle bakmayı gerektirir. Aynı şekilde, bireylerin maruz kaldığı “sistemik veya bireysel istismar” (“*abuse*”), şiddetin daha karmaşık ve içkin bir formu olarak ortaya çıkar. İstismar, “fiziksel, duygusal, psikolojik, cinsel veya ekonomik” olarak ya da “ihmal” biçiminde tezahür edebilir ve bireyin yaşamı üzerinde kalıcı travmatik etkiler bırakabilir.⁸⁷

Şiddet gibi istismar da bir iktidar meselesidir ve özellikle toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri bağlamında, kadın bedenini tahakküm altına alan sistemlerin bir parçası hâline gelir. Bu durumla paralellik gösteren bir başka kavram da Butler’ın “normatif şiddet”⁸⁸ olarak adlandırdığı kontrol mekanizmasıdır. Kadın bedeni, toplumsal normların baskıcı ve dışlayıcı işleyişinin bir yansıması olarak, normatif şiddetin en görünür alanlarından biridir. Butler'a göre, toplumsal normlar bireyleri yalnızca

⁸⁵ Kutluk, Aslı. "Images of Violence in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* and Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*." *Proceedings of the 8th International Language, Literature and Stylistics Symposium*, vol. 2, İzmir University of Economics, 14 Mayıs 2008, syf. 254. DergiPark, <https://124.im/vASH>. Erişim 23 Şubat 2025. Alıntının orijinali: "... the concept of violence covers all misuse of power such as any form of physical or sexual contact, threatening gestures, throwing things, screaming, swearing, beating, shaking, biting, kicking, burning, the exploitation of one's need for love and affection, isolating, rejecting, ignoring, corrupting, controlling the partner in a relationship and so forth." Çeviri bana aittir.

⁸⁶ Polat, Oğuz. "Şiddet." *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, cilt 22, sayı 1, 2016, s. 24. DergiPark, <https://124.im/xuIN>. Erişim: 23 Şubat 2025.

⁸⁷ "İstismar Nedir? Çeşitleri Nelerdir? Belirtileri Nelerdir?" *PDR Merkezi*, Erişim: 25.02.2025. <https://124.im/KdtB>.

⁸⁸ Butler, Judith. *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 2010, s. 26.

“anlaşılır” ve “kabul edilebilir” olan çerçevelerde tanımlar; bu çerçevelerin dışında kalan bedenler ise “anlaşılamaz” ilan edilerek dışlanır.⁸⁹ Bu durum, kadın bedenini biyolojik farklılıkların ötesinde, toplumsal denetim mekanizmalarının hedefi haline getirir. Butler, normatif şiddetin yalnızca fiziksel şiddetle sınırlı olmadığını, bireyin arzuları, yaşam tarzı ve kimliği nedeniyle “haklarından mahrum bırakılması”, “yasal” veya “psikiyatrik baskılara maruz kalması” gibi biçimlerde de ortaya çıkabileceğini belirtir.⁹⁰ Bu bağlamda, kadın bedeni üzerindeki toplumsal denetim, biyolojik gerçeklikten çok, toplumsal normların ürettiği sembolik ve yapısal şiddetin bir sonucu olarak anlaşılır.

Tiyatronun tarih boyunca acı ve şiddetle olan ilişkisi ele alındığında geleneksel tiyatronun acıyı her zaman sahnelediği ve dramatik yapının temel unsurlarından biri olarak gördüğü söylenebilir. Antik trajedilerden günümüz tiyatrosuna kadar, acı ve şiddet sahnede hem anlatının merkezi bir bileşeni olmuş hem de izleyicinin duygusal ve zihinsel olarak etkilenmesini sağlamıştır. Lehmann, *Postdramatic Theatre* adlı kitabının “Aspects” bölümünde “Pain, Catharsis” başlığı altında Schiller’den yaptığı alıntıyla bu durumun kökenine inerek açıklamıştır:

Tiyatro, geleneksel olarak estetik kuramda idealize edilmiş acıya kıyasla pek de olumlu bir itibara sahip olmamış olsa da, her zaman acıya büyük bir hayranlık duymuştur. Antik çağlardan beri acı, şiddet, ölüm ve bunların tetiklediği korku ve acıma duyguları, ‘trajik nesnelerden kaynaklanan hazzın kökeninde’ yer almıştır.⁹¹

Burada bahsedilen “trajik nesnelerden kaynaklanan haz”, Aristoteles’in katharsis kavramıyla da ilişkilendirilebilir; yani izleyici, sahnede acı ve şiddeti deneyimleyerek duygusal bir boşalma yaşar, bu da ona hem estetik hem de psikolojik bir tatmin sağlar. Bu bağlamda tiyatro, bireyin ve toplumun travmalarını, korkularını ve etik meselelerini yüzeye çıkaran ve bunlarla yüzleşmesini sağlayan bir araç olarak işlev görür. Özellikle feminist ve postdramatik tiyatroda, bu geleneksel acı ve şiddet temsilleri sorgulanarak farklı estetik ve politik açılımlar yaratılır. Geleneksel tiyatronun acıyı idealize etmesi eleştirilirken, yeni yaklaşımlar şiddetin ve acının yalnızca bir estetik unsur olarak tüketilmesini engelleyerek, bunları toplumsal ve politik bağlamlarıyla ele almaya yönelmektedir.

⁸⁹ Saliya, Derya Aybakan. *Judith Butler ve Post-Modern Feminizm*. Uludağ Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2013, s. 117.

⁹⁰ Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004, s. 214.

⁹¹ Schiller, Friedrich. *Aesthetical Essays*./akt. Lehmann, s. 165. Alıntının orijinali: “*Theatre has always been fascinated by pain, even if this traditionally has not had a good press in aesthetics compared to the more ideal suffering. Since antiquity, pain, violence, death and the feelings of fear and pity provoked by them have been at the ‘root of the pleasure in tragic objects’ (Schiller).*” Çeviri bana aittir.

Tiyatro, bedenin bir ifade aracı olarak kullanıldığı en güçlü alanlardan biridir. Bedeni sahne üzerinde konumlandırmak, yalnızca bir hikâyeyi anlatmanın değil, aynı zamanda toplumsal yapıları sorgulamanın ve görünmeyeni görünür kılmamanın bir yoludur. Geçmişten günümüze uzanan geniş bir tiyatro tarihi, kadın bedeninin ideolojik ve kültürel anlamlarla nasıl yüklendiğini gözler önüne sermektedir. Lehmann da kadın bedeni ile ilgili “projeksiyon perdesi” benzetmesi yaparak bu fikri desteklemiştir:

Kadın bedeni, ideallerin, dileklerin, arzuların ve aşağılamaların toplumsal olarak kodlanmış bir ‘projeksiyon perdesi’ olarak, özellikle feminist eleştiri aracılığıyla, erkeğin kodladığı kadın imgelerinin ve giderek cinsiyet kimliğinin de kurgusal yapılar olduğu farkındalığının artması ve erkek bakışının yansıtımlarına ilişkin bilincin yükselmesiyle belirgin bir şekilde tematikleştirilmiştir.⁹²

Özellikle kadın bedeni, tarih boyunca hem sahnede hem de gerçek hayatta kontrol, tahakküm ve şiddetin merkezinde yer almıştır. Tiyatroda şiddet fiziksel, psikolojik ve sembolik boyutlarıyla işlenirken, kadın bedeni çoğu zaman bu şiddetin mağduru olarak temsil edilir. Bu bağlamda tiyatro, kadın bedeninin sahnede nasıl temsil edildiğini, şiddetin hangi estetik ve politik kodlarla işlendiğini ve seyirciyle nasıl bir etkileşim kurduğunu incelemek için verimli bir alan sunar demek yanlış olmaz. Geleneksel dramaturji sıklıkla kadınları acının nesneleri olarak konumlandırarak ataerkil temsilin temelini oluşturan “pasif-aktif” ikiliğini pekiştirir niteliktedir. Geleneksel dramaturjiden radikal bir şekilde kopan postdramatik tiyatro ise, sahnede şiddetin temsilini de yeniden yapılandırarak teleolojik bir anlatı aracı olmaktan çıkarp parçalar ve daha belirsiz bir olguya dönüştürür Tiyatroda postdramatik çerçeveyi benimsemiş birçok sanatçı şiddetin döngüsellliğini görünür kılarak kathartik (*cathartic*) bir çözümü reddeder ve bunun yerine yapısal baskının sonuçlarını öne çıkarır ve kadın bedenine yönelik şiddetin sahnede nasıl sert, çarpıcı ve rahatsız edici bir şekilde sunulabileceğini gösterir. Dolayısıyla postdramatik performansların, mağduriyet ve tahakkümün geleneksel temsil biçimlerini pekiştirmek yerine, şiddeti toplumsal cinsiyetin performatif doğasını incelemek ve egemen güç yapıları üzerine sorgulamalar yapmak için kullanıldığını öne sürmek yanlış olmayacaktır. Butler’ın performatiflik kavramının, bir kez daha, bu tiyatral stratejilerin toplumsal cinsiyet temelli şiddetin

⁹² Lehmann, Hans-Thies. s. 139. Alıntının orijinali: “*The female body as a socially coded ‘projection screen’ for ideals, wishes, desires and humiliations has become especially thematized as feminist criticism has made the male-coded images of woman, and increasingly also gender identity, recognizable as constructs, raising consciousness about the projections of the male gaze.*” Çeviri bana aittir.

kurgusallığını nasıl ortaya çıkardığını ve sorguladığını incelemek için önemli bir kuramsal çerçeve sunduğunun altı çizilmelidir. Bu çerçeveden hareketle postdramatik tiyatro ve feminist sahne pratiklerini harmanlayan bu yaklaşım, kadın bedenini tahakküm altındaki pasif bir alan olarak tanımlamak ve kadınların acısını estetikleştirmek yerine, toplumsal cinsiyete dayalı şiddeti sorunsallaştırarak iktidar yapılarına karşı koyan, normları sorgulayan, ve alternatif anlatılar sunan aktif bir özne olarak ele alınmasına olanak tanımış olur.

Sonuç olarak, şiddetin, toplumsal yapılar içinde şekillenen ve beden üzerinden işleyen güçlü bir tahakküm mekanizması olduğu söylenebilir. Kadın bedeni, tarihsel olarak bu tahakkümün en görünür alanlarından biri olmuş, özellikle ataerkil sistemler içinde çeşitli baskı ve şiddet biçimlerine maruz kalmıştır. Tiyatro, bu şiddeti yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda sorgulayan ve dönüştüren bir alan olarak önemli bir rol oynar. Postdramatik tiyatronun şiddeti ele alışı, salt bir temsil meselesi olmaktan çıkıp toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin ideolojik temellerini sorgulayan eleştirel bir söyleme dönüşür. Kadın karakterlerin “mağdur” ve “pasif” pozisyonu yıkılarak, toplumsal cinsiyet normlar ve şiddetin ideolojik temelleri problematize edilir. Seyirci deneyimi de komplike ve katmanlı hale getirilir. Postdramatik tiyatrodaki seyirci, rahatsız edici bir suç ortaklığı ve huzursuzluk dinamiğine dâhil edilir. Bu bağlamda tanıklık eylemi, edilgen bir tüketim sürecinden eleştirel bir dahil olma sürecine dönüşerek seyircinin kendi rolünü sorgulamasına da neden olur. Şiddetin estetik bir nesne olarak tüketilmesine de karşı çıkan bu yaklaşım, toplumsal yapılar ve iktidar ilişkileri üzerine düşünmeye teşvik eder. Dolayısıyla, postdramatik tiyatronun sunduğu eleştirel alan, kadın bedenine yönelik şiddeti yalnızca görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda bu şiddetin yeniden üretilmesini önlemeye yönelik bir direniş pratiği olarak da işlev görür.

1.4. Postdramatik Tiyatroda Kimlik ve Ses

Önceki bölümde postdramatik tiyatrodaki bedenin politik ve toplumsal işlevleri ele alınırken, bedenin bir kimlik inşası aracı olabileceği ve sahne üzerinde iktidar dinamikleriyle nasıl ilişkilendiği tartışılmıştı. Bu bağlamda, kimlik ve ses kavramlarının postdramatik tiyatro içinde nasıl ele alındığını incelemek, bedenin öznelliğini ve temsiliyetini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Kimlik, bireyin toplumsal, kültürel ve kişisel yönlerini şekillendiren unsurların bir araya gelmesiyle oluşur; “insanın toplumsal yaşamda var olabilmesi için inşa

edilen, benliği içine alan, onu sınırlandıran ve toplumla uyumlu hale getiren bir kavramdır.”⁹³ Sosyal bir varlık olan insana gündelik hayatta “mevcudiyet” kazandıran kimlik, “kişinin kendini gerçekleştirme” için önem arz eden bir kavramdır.⁹⁴ Kimlik tanımı, kendi başına, “olumlu ya da olumsuz anlam” içermez, ancak “kültürle ilişkilendirildiğinde” bu tür yansımaları ortaya çıkar ve böylece “kimlik tanımının toplumsal karakteristiği” kişiye roller yüklemiş olur.⁹⁵ Bunun neticesinde, toplumsal cinsiyet inşasını pekiştiren bir durumla karşı karşıya gelinir çünkü “kadınlık” ve “erkeklik” kavramları da kişilerin kimliklerini tanımlamaya hizmet eder niteliktedir. Ataerkil toplumlarda, kadınlık ve erkeklik kimliklerinden beklentiler elbette ki farklıdır fakat burada önemli olan nokta, bu beklentilerin “erkek” kimliğine hizmet eder nitelikte olması ve bunun sonucunda toplumsal ve bireysel kimlik inşasında hiyerarşik bir düzenlemenin ortaya çıkmasıdır. Bunun nedeni ise, bu tür toplumlarda erkeğin statüsünün kadından üstün olduğu düşünülmesi, ve dolayısıyla erkeklığe ait değerlerin yüceltilirken kadınlığa ait değerlerin küçümsenmesidir.⁹⁶ Kadınlık, ya da “kadın kimliği”, domestik, kırılgan, duygusal, pasif olmak gibi kadını ikincil konuma koyan özelliklerle ilişkilendirilirken, erkeklik, ya da “erkek kimliği”, “güçlü”, “başarılı”, “sorunları şiddet ile çözme”, “duygularıyla değil aklıyla davranma”, “bağımsız”, “başkalarını yönetmeyi bilme”, kısacası, gücü ve iktidarı elinde tutma özellikleriyle bağdaştırılır.⁹⁷ Kişiler, toplumsal cinsiyet çerçevesinde onlardan beklenen şekillerde davranmadıklarında toplum tarafından “damgalanırlar.”⁹⁸ Bu damgalanma, veya bir anlamda etiketlenme, eylemi bizi kimlik sorunu ile ilişkilendirilen “stereotip” kavramına götürür. İnsanları “birtakım türlere”, “tiplere” bölen bu “zihinsel kalıplar” her zaman “gerçeğe” ve “olumlu kanıtlara” dayanmaz; hatta çoğu zaman “önyargılara” dayanır, “kültür yoluyla yaygınlaşır” ve “toplumsal gelenek ve göreneklerin” yanı sıra “kişisel eğilimlerimizden” beslenir.⁹⁹ Bir başka

⁹³ Alpan, Ezgi Deniz. *Sanatçıda Kimlik Sorunu, Kadınlık Etiketi ve Türkiye’de Kadın Tiyatro Yönetmeni Olmak / Artist’s Identity Crisis, Femininity Label and Being a Woman Theatre Director in Turkey*. Academia.edu, 2019, s. 22. www.academia.edu/40447505. Erişim tarihi: 26.02.2025.

⁹⁴ a.g.e., s. 23.

⁹⁵ a.g.e., s. 23.

⁹⁶ a.g.e., s. 28.

⁹⁷ Sancar, Serpil. "Erkekliğin Toplumsal İnşasını Anlamak" *Erkeklik: İmkânsız İktidar – Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 2013, s. 28.

⁹⁸ Ünsaldı, Levent. "Takdim ve Heretik’in Onuncu Kitabı Vesilesiyle." *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, yazar Erving Goffman, çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı ve S.N. Ağırnaslı, Heretik Yayıncılık, 2014, s. 17.

⁹⁹ Ünlü, Aslıhan. "Tiyatromuzda Kimlik Sorunu Üzerine Düşünceler." *Yedi: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı 7, 2014, s. 37.

deyişle açıklamak gerekirse, stereotipler, damgalamalar ve etiketlemeler dini, milli, etnik, siyasi, mesleki kaynaklı olabileceği kadar cinsiyet ve cinsel yönelim temelli de olabilir demek yanlış olmayacaktır.

Her şeyin çok hızlı değiştiği, içinde bulunduğumuz global çağda, kimlik kavramı da dinamik bir yapıya sahiptir. İnsan kimlikleri sabit veya değişmez değildir çünkü “toplumun kuramsal yapısı” kimliği değişime teşvik ederek şekillendirebilir.¹⁰⁰ Dolayısıyla, kimlik kavramının aslında “yapay” ve “kurgulanmış” olduğu ve bu kimliklerin adeta “giydirilmiş kimlikler” olduğu söylenebilir¹⁰¹. Bu noktadan hareketle, “kadınlık” ve “erkeklik” başta olmak üzere tüm kimlik gruplamalarının doğuştan ya da doğal bir şekilde var olmadığı söylenebilir. Bu fikrin en önde gelen savunucularından biri olan Butler toplumsal cinsiyet kimlik oluşumlarının aslında ne sanıldığı kadar “gerçek” (“*real*”) ne de “aşıkâr” (“*apparent*”) olduğunu ve toplum önünde sergilenen “performanslar” olarak nitelendirilmesi gerektiğini vurgular.¹⁰² Kimlik, performanslar tarafından kurulan bir “illüzyon”dur.¹⁰³ İnsanlar, kendileri için belirlenmiş rolleri oynayan, o rollerin içinde, dışında veya arasında performans sergileyen, lakin her zaman o rollerle ilişkili olan parçalı varlıklardır; kimlik illüzyonunu yaratan, bu performanslardır.

Edebiyat ve sanat tarihine dönülecek olursa, tiyatronun uzun süredir kimlik ve sesin keşfedildiği bir alan olduğu, bireysel deneyimlerin yanı sıra değişen sosyo-politik bağlamları ve kültürel ideolojileri de yansıttığı söylenebilir. Antik Yunan’daki “ritüelistik” performanslardan modern dramadaki psikolojik realizme kadar tiyatro, kimlik, cinsiyet, temsiliyet ve iktidarı yeniden inşa etmiş, pekiştirmiş ve doğasını sorgulamıştır.¹⁰⁴ Tarihsel olarak bakıldığında kadın kimliği ve sesinin, hem toplumsal hem de sanatsal temsiller içinde ataerkil yapılar tarafından kısıtlanmış olduğu görülür. Böylelikle kadın, “yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda” da “aşağılanır”, “horlanır” ve “ataerkil düzen” içinde dışlanıp “marjinal” konumuna

¹⁰⁰ Sayan, Şule. "Metinsel İçerikli Anlatım Dilinde Kimlik ve Giydirilmiş Kimlik Temsili." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, cilt 27, no. 46, 2021, s. 2. DergiPark, <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.816411>.

¹⁰¹ a.g.e., s. 2.

¹⁰² Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, s. 528. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3207893>. Erişim: 27 Şubat. 2025. Alıntılanan kelimelerin çevirisi bana aittir.

¹⁰³ a.g.e., s. 520. Alıntılanan kavramın orijinali: “*illusion*”.

¹⁰⁴ Şener, Sevda. “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.” *Antik Yunan’da Tiyatro Düşüncesi*, 7. Baskı, Ankara, Türkiye, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s. 16.

itilir.¹⁰⁵ Bu sorunun varlığı, Türk edebiyatından örneklerle de desteklenebilir. Türk edebiyatında önemli kuramcılardan biri olan Berna Moran, bu konu ile ilgili araştırmalarında erkek yazarların eserlerini incelediğinde birbirine karşıt iki klişe kadın kimliğinin göze çarptığını öne sürmüştür: “kurban” ve “ölümcül kadın”.¹⁰⁶ Kurban kadın, sonunda ölüm de olsa “erkeğe itaat edip” ataerkil düzeni pekiştirirken, ölümcül kadın erkeği çoğunlukla “cinsel gücünü kullanıp” yıkıma sürükleyerek toplumsal cinsiyet beklentilerinin aksine davranışlar sergileyen kadınların marjinalleştirilmesine katkıda bulunmuş olur.¹⁰⁷ Tiyatroya geri dönecek olursak, geleneksel dramaturjide de çok farklı bir tablo ile karşılaşılmaz; kadınlar sıklıkla pasif rollerle sınırlandırılmıştır ve yaratılan kadın karakterler yaşadıkları dönemin toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini pekiştirir nitelikte olmuştur. Ancak, 20. yüzyıla gelindiğinde yükselen feminist hareketlerle birlikte tiyatro, kadının bu tarihsel dışlanmasına karşı koymanın ve onları altüst etmenin bir platformu hâline gelmiştir.

Postmodern çağda tiyatro da, parçalanma, çokluk ve istikrarsızlık kavramlarını benimseyerek sabit ve tutarlı kimliklerden uzaklaşmış, bunun yerine daha akışkan ve performatif benlik ifadelerine yönelmiştir. Postmodern feminizm, bu dönüşümde önemli bir rol oynamış, özcü cinsiyet ikiliklerini sorgulamış ve marjinal sesleri duyulur kılmıştır. Kadın öznelliğini öne çıkararak ataerkil sistemleri eleştiren postmodern feminist tiyatro, temsilin sınırlarını yeniden tanımlayarak kimlik ve öznellik üzerine alternatif bakış açıları sunmaktadır. Öznellik kavramının öne çıkmasıyla, öznelere birçok farklı sesle konuşabilme, kişinin kendi kimliğini sosyal olarak inşa etmesine, marjinal kabul edilen kimlik ve seslerin kendilerine toplum ve sanat içinde yer bulmasına olanak sağlamıştır. Çeşitlenerek güçlenebileceğini ön gören postmodern feminizm çoksesliliğin ve farklılığın savunucusu haline gelmiştir.

Postmodern tiyatronun bir uzantısı sayılabilen postdramatik tiyatronun ortaya çıkışıyla geleneksel tiyatro ve sanat anlayışlarından daha radikal bir kopuş olduğu gözlemlenebilir. Bu tiyatro biçimi, yalnızca dramatik yapıyı değil, aynı zamanda kimlik, temsiliyet ve izleyici ilişkisini de yeniden şekillendiren performans odaklı bir estetik sunar. Postdramatik teoride önemli bir yeri olan performans kavramı, “izleyicinin kimlik ve ‘öteki’ kavrayışını sorgulama ve sarsma gücüne sahiptir – bu

¹⁰⁵ Moran, Berna. “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.” *Okur Merkezli Kuramlar*, 9. Baskı, İstanbul, Türkiye, Cem Yayınevi, 1994, ss. 229-230.

¹⁰⁶ a.g.e., s. 231.

¹⁰⁷ Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İletişim Yayınları, 1998, ss. 23-26.

güç, temsile sıkışıp kalan ve bu nedenle çoğu zaman hâkim ideolojileri yeniden üreten realist mimetik dramaya kıyasla daha etkilidir.”¹⁰⁸ Bu bağlamda, postdramatik tiyatrodaki kimlik ve ses, tekil ve özsel bir yapıdan uzaklaşarak parçalı, değişken ve akışkan bir form kazanır. Önceden tutarlı olduğu varsayılan kimlik kavramı istikrarsızlaşır, doğrusal hikâye anlatımını bozulur ve temsiliyetin geleneksel biçimleri sorgulanır. Postmodern feminist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bu değişim, kadının ve marjinalleştirilen diğer grupların sesinin ve öznelliğinin geri kazanılmasının bir yolu hâline gelebilir. Bu açıdan, postdramatik tiyatrodaki ses yalnızca fiziksel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal ve politik kimliğinin bir yansıması olarak işlev görür. Kadın oyuncuların, kuir bireylerin veya diğer ötekileştirilen grupların sesleri, sahne üzerinde bir tür direniş biçimi olarak kendini gösterir. Metin merkezli anlatının arka plana itilmesi, bu grupların kendi deneyimlerini ve öznelliklerini görünür kılmalarına olanak tanır. Özellikle monologlar, beden hareketleri ve parçalı anlatılar aracılığıyla bu sesler, toplumsal normları sorgulayan çok katmanlı bir söylem oluşturur.

Postdramatik tiyatrodaki kimlik ve sesin parçalı doğası, feminist ve kuir teorilerle kesişerek cinsiyet normlarını ve heteronormatif anlatıları altüst eder. Postdramatik teoriyi benimseyen sanatçılar, Sarah Kane gibi, oyunlarında öznenin bütüncül kimliği parçalar ve bireyin içsel çatışmalarını, parçalı diyaloglar ve kesintili ritimler aracılığıyla sahneye taşır. Benzer şekilde, kuir performans sanatçılarının işleri, heteronormatif kimlik anlayışlarını bozarak çoklu kimliklerin bir arada var olabileceği bir alan yaratır. Bu tür temsiller, kimliğin sabit ya da doğal bir olgu değil, toplumsal pratikler aracılığıyla inşa edilen ve yeniden müzakere edilen bir süreç olduğunu vurgular. Böylelikle, hegemonik cinsiyet rollerini yıkmaya çalışan postmodern feminizmin temel ilkeleriyle örtüşen postdramatik tiyatro, çoklu ve çoğulcu kimlik ve ses temsillerini sahne üzerinde görünür kılar.

Sonuç olarak, kimlik kavramı sabit ve özsel bir yapıdan ziyade, tarihsel, kültürel ve politik bağlamlarda sürekli olarak yeniden üretilen dinamik bir süreç olarak ele alınır. Toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde kimlik, biyolojik determinizmden ziyade, toplumsal normların ve performatif pratiklerin ürünü olarak şekillenir. Ataerkil

¹⁰⁸ Jürs-Munby, Karen. “Introduction”. *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann, s. 5. Alıntının orijinali: “... performance has the power to question and destabilize the spectator’s construction of identity and the ‘other’ – more so than realist mimetic drama, which remains caught in representation and thus often reproduces prevailing ideologies.” Çeviri bana aittir.

düzenin dayattığı ikili cinsiyet rejimleri, kadınlık ve erkeklik kimliklerini belirli stereotiplerle sınırlarken, norm dışı kimlikleri marjinalleştirerek iktidar ilişkilerini pekiştirir. Bununla birlikte, postmodern kuramlar ve feminist eleştiriler, bu iktidar mekanizmalarını sorunsallaştırarak kimliğin akışkan, değişken ve müzakereye açık doğasını ön plana çıkarır.

Sanat ve edebiyat disiplinleri, kimliklerin sadece inşa edilmesinde değil, aynı zamanda yeniden şekillendirilmesinde de kritik bir rol oynar. Özellikle tiyatro, bireysel ve kolektif kimliklerin temsil edildiği, tartışıldığı ve dönüştürüldüğü bir alan olarak öne çıkar. Geleneksel tiyatroda kadın kimliği çoğunlukla ataerkil kodlar çerçevesinde pasif, edilgen ve ikincil pozisyonlarda temsil edilmiştir. Ancak, feminist hareketlerin etkisiyle, 20. yüzyıldan itibaren tiyatro sahnesi kadınların ve marjinal grupların seslerini duyurdukları, toplumsal normlara meydan okudukları bir platforma dönüşmüştür. Bu düşünceyle paralel olarak Butler'ın performatiflik kuramı ve Lehmann'ın postdramatik tiyatro teorisi, kimliği sabit bir özden ziyade, sürekli olarak sahnelenen ve yeniden müzakere edilen bir süreç olarak kavramsallaştırır.

Postdramatik tiyatro bağlamında, ses ve beden yalnızca fiziksel ifade araçları değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal ve politik kimliğinin taşıyıcıları olarak işlev görür. Kadınlar, kuir bireyler ve diğer marjinal grupların sahnede yer alması, hegemonik kimlik anlatılarına karşı güçlü bir direniş biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu tür performanslar, kimliğin sabit ya da doğal bir olgu değil, toplumsal pratikler aracılığıyla sürekli olarak yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu görünür kılar. Neticede, postmodern ve postdramatik tiyatro, kimlik kavramını yalnızca temsiliyet meselesi olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlara eleştirel bir müdahale alanı olarak yeniden tanımlamakta, çok sesli ve çoğulcu kimlik ifadelerinin önünü açar.

1.5. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi

Tiyatro, tarihsel olarak hem baskın ideolojileri pekiştiren bir mekanizma hem de normatif yapıları altüst eden bir platform işlevi görmüştür. Bu ikili kapasite, tiyatro ile geleneksel kalıplar arasındaki ilişkiyi doğası gereği diyalektik hale getirir. Aristotelesçi “birlik”, “tutarlılık” ve “mimesis” ilkelerine dayanan geleneksel dramatik tiyatro, genellikle doğrusal anlatıları, sabit kimlikleri ve ataerkil hiyerarşileri

ayrıcalıklı kılarak hegemonik ideolojileri yeniden üretir.¹⁰⁹ Bununla birlikte, estetik ve politik dönüşüm dönemlerinde tiyatronun altüst edici potansiyeli özellikle belirginleşir. Lehmann'ın teorik çerçevesini çizdiği postdramatik tiyatro, dramatik tiyatronun biçimsel ve ideolojik temellerine meydan okuyan böyle bir paradigma değişimini işaret eder. Postdramatik tiyatro, sadece dramatik tiyatronun alışılmış estetik anlayışlarına meydan okumakla kalmaz, aynı zamanda metin, performans ve izleyici arasındaki ilişkiyi de yeniden şekillendirir. Bu, her bir ögenin daha dinamik bir şekilde etkileşime girmesine olanak tanır. Bu çerçevede, geleneksel kalıpların ters yüz edilmesi—özellikle karakterin ve anlatının dönüşümü—tiyatronun normatif yapılarla mücadelesinde belirleyici bir rol oynar. Postdramatik tiyatroyu postmodern feminist bir perspektifle inceleyerek, sabit karakterlerin ve doğrusal anlatıların yıkılmasının ataerkil sistemlere yönelik derin bir eleştiriyi mümkün kıldığı ve marjinalleştirilmiş seslerin temsili için yeni olanaklar sunduğu bu araştırmanın temel fikirlerindendir.

İlk olarak, postdramatik tiyatronun kuramsal temeller açısından farklılıkları ele alınırsa, Aristotelesçi ilkelerden uzaklaşıp, performans temelli bir estetik anlayışı öne sürdüğü belirtilmelidir. Dramatik tiyatronun olay örgüsü ve psikolojik karakter gelişimine yaptığı vurgunun aksine, postdramatik tiyatro parçalanmayı, eşzamanlılığı ve metinlerarasılığı önceler. “Dramanın ötesinde bir tiyatro” anlayışı benimseyen Lehmann'a göre, “[...] tiyatro estetiğinin mantığında, sahne sürecinin kendine özgü zamansallığı ve mekânsallığının ön plana çıkması yatar. [Tiyatro] Daha ziyade bir atmosferin ve durumlar halinin sunumu haline gelir. Dramatik olay örgüsünün ikincil kaldığı, sahneye özgü bir yazı (“*écriture*”) dikkati celbeder.”¹¹⁰ Bu estetik kayma, dramatik metnin otoritesini sarsarak sabit kimlikleri istikrarsızlaştırır. Sonuç olarak, kimliklerin yapısal olarak sorgulanması mümkün hale gelir. Bu kopuş bizi, kimliklerin sabit değil, performatif edimler aracılığıyla kurulduğunu savunan Butler'ın toplumsal cinsiyet performansı kuramıyla tekrar karşılaştırır. Sabit kimlikleri ve anlatı tutarlılığını yapıbozuma uğratan postdramatik tiyatro, böylelikle baskın toplumsal

¹⁰⁹ Aristotles. *Poetics*. Çev. Gerald F. Else, Amerika Birleşik Devletleri, The University of Michigan Press, 1970, ss. 24-31. Buradaki kavramalar orijinal alıntıda sırasıyla “*whole*”, “*unified*” ve “*imitation*” olarak verilmiştir. Çevirideki seçimler bana aittir.

¹¹⁰ Lehmann, s. 74. Alıntılanan kavramın orijinali: “*a theatre 'beyond' drama*” şeklindedir. Alıntılanan metnin orijinali: “*... it is in the logic of theatre aesthetic that the peculiar temporality and spatiality of the scenic process itself comes to the fore. It becomes more the presentation of an atmosphere and state of things. A scenic écriture captures the attention, compared to which the dramatic plot becomes secondary.*” Çeviriler bana aittir.

cinsiyet normlarının ve güç hiyerarşilerinin de sorgulanabileceği bir alan olanağı sağlar.

Postdramatik tiyatronun dikkat çekici yönlerinden biri, geleneksel dramatik tiyatronun psikolojik açıdan tutarlı karakterini reddetmesidir. Sabit kimliklere sahip tam gelişmiş karakterler sunmak yerine, postdramatik performanslar sıklıkla parçalanmış, akışkan ya da anonim figürlere yer verir. Bu dönüşüm, geleneksel toplumsal cinsiyet ve öznellik temsillerinin altını oyan özcü varsayımlara meydan okur. Bu noktada, Butler'ın doğuştan gelen bir kimlikten ziyade zaman içinde kurulmuş performatif bir süreç olarak tanımladığı toplumsal cinsiyet fikriyle ilgili görüşlerinden bahsetmek açıklayıcı olacaktır:

Toplumsal cinsiyet, çeşitli eylemlerin türediği istikrarlı bir kimlik veya eylemlilik odağı olarak yorumlanmamalıdır; aksine, toplumsal cinsiyet, zaman içinde kırılan bir şekilde inşa edilen, dışsal bir alanda edimlerin stilize edilmiş bir tekrarı yoluyla vücut bulan bir kimliktir. Toplumsal cinsiyetin etkisi, bedenın stilizasyonu yoluyla üretilir ve dolayısıyla, bedensel jestlerin, hareketlerin ve çeşitli tarzların kalıcı bir cinsiyetli benlik yanılması kurduğu bir gündelik yol olarak anlaşılmalıdır. Bu formülasyon, toplumsal cinsiyet anlayışını, özsel bir kimlik modelinin zemininden [alır ve] kurulan bir toplumsal zamansallık olarak kavranmasını gerektiren bir modele taşır. Önemli bir şekilde, eğer toplumsal cinsiyet içsel olarak süreksiz olan edimler aracılığıyla tesis ediliyorsa, [...] kurgulanmış bir kimlik, performatif bir başarıdır. Toplumsal cinsiyet aynı zamanda asla tam olarak içselleştirilemeyen bir normdur; “içsel olan” bir yüzey sembolizasyonudur ve toplumsal cinsiyet normları nihayetinde hayalidir, somutlaştırılması imkansızdır. [...] Kalıcı cinsiyetlendirilmiş benlik, o zaman, özsel bir kimlik zemini ideale yaklaşmaya çalışan, ancak ara sıra süreksizliklerinde bu “zemin”in zamansal ve koşullu temelsizliğini ortaya koyan tekrarlanan edimlerle yapılandırılmış olarak gösterilecektir.¹¹¹

Bu yaklaşım, postdramatik karakterlerin istikrarsızlaşmış öznelliklerinde yankı bulur. Örneğin, Sarah Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyununda belirgin karakterlerin yokluğu, kimliklerin sabit kategorilere indirgenmesine direnen çok sesli bir yapı yaratır. Kane'in metnindeki dağınık anlatım, öznenin tutarlı bir kimlik olarak değil, sürekli müzakere edilen, parçalı bir varlık olarak inşa edildiği fikrini destekler. Bu bağlamda,

¹¹¹ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (Ed.) Linda J. Nicholson. Routledge Publishing, 1990, ss. 140-41. Alıntının orijinali: “Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of gender as a constituted social temporality. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, [...] a constructed identity a performative accomplishment, [...], come to believe [...] Gender is also a norm that can never be fully internalized; “the internal” is a surface signification, and gender norms are finally phantasmatic, impossible to embody. [...] The abiding gendered self will then be shown to be structured by repeated acts that seek to approximate the ideal of a substantial ground of identity, but which in their occasional discontinuity, reveal the temporal and contingent groundlessness of this “ground.” Çeviri bana aittir.

postdramatik tiyatronun özne temsillerindeki akışkanlık, Butler'ın cinsiyetin zamansal ve performatif doğasına ilişkin görüşleriyle örtüşür. Bu karakter parçalanması yalnızca birleşik özne kavramını sarsmakla kalmaz, aynı zamanda marjinalleştirilmiş sesler için de bir alan açar. Elin Diamond gibi feminist kuramcılar, birleşik öznenin yapısökümüyle geleneksel temsil biçimlerinden kopmanın ve ataerkil yapıların “fallogosentrizm” (“*phallogocentrism*”)¹¹² mantığıyla dramatik realizmin içinde nasıl kök saldıgını sorgulamak için güçlü bir araç olduğunu savunurlar.¹¹³ Buna ek olarak, “hakikat” (“*truth*”) ve “aynılık” (“*sameness*”) kavramlarının aslında cinsiyete dayalı ve önyargılı epistemolojilerden kaynaklandığını öne sürerler; ve böylece, sabit bir benlik olduğu fikrini yıkmış olurlar.¹¹⁴ Postdramatik tiyatro da bu yaklaşımı kendi kuramı çerçevesinde adapte ederek kimliğin inşa edilmiş doğasını açığa çıkarır ve farklı öznelliklerin temsili için olanaklar yaratır.

Karakterin dönüşümüyle birlikte, postdramatik tiyatro doğrusal anlatı yapılarını da ters yüz eder. Geleneksel dramatik anlatılar sıklıkla neden-sonuç ilişkisine dayalı bir ilerleme takip ederken, postdramatik performanslar anlatılarında nihai bir sona direnen, doğrusal olmayan, parçalı ve çok sesli biçimleri benimser. Bu anlatı bozulması, egemen söylemlere meydan okumak ve marjinalleştirilmiş sesleri güçlendirmek için güçlü bir araç işlevi görür. Hélène Cixous gibi feminist kuramcılar uzun zamandır ataerkil dil ve doğrusal ilerlemeyi bozan *écriture féminine*¹¹⁵ pratiğini savunmuşlardır: “Dişil bir metin, mutlak surette yıkıcı olmanın ötesinde bir nitelik taşır. Volkaniktir; kaleme alındıkça, eril yatırımların taşıyıcısı olan eski mülkiyet kabuğunun altüst oluşunu beraberinde getirir; başka yolu yoktur.”¹¹⁶ Buna ek olarak,

¹¹² Jacques Derrida “*fallus*” (“*phallus*” – [*erkeklik organı*]) ve “*logos*” [söz, akıl veya anlam] kavramlarını birleştirerek kendi “*fallosentrizm*” (“*phallocentrism*”) eleştirisi çerçevesinde, “*fallogosentrizm*” (“*phallogocentrism*”) adlı neolojizmi oluşturmuştur. Daha detaylı bir okuma için bkz. Rine, Abigail. “Phallus/Phallocentrism.” *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, 2010, George Fox University, https://digitalcommons.georgefox.edu/eng_fac/76

Erkek merkezliğin dil, düşünce ve kültürel yapıdaki egemenliğine işaret eden bu terim, Batı felsefesi ve dil sistemlerinde erkeklik ve mantık gibi kavramların ayrıcalıklı, üstün konumda olduğu fikrini gözler önüne serer. Bu fikre göre, eril düşünce yapısı, hem anlam üretiminde hem de toplumsal hiyerarşilerde kadını öteki olarak konumlandığını ve/veya marjinalleştirdiğini eklemek de yanlış olmaz. Bu kavram, feminist eleştiride patriarkal yapıların dilsel ve kültürel düzeyde nasıl yeniden ürettiğini sorgulamak için önemli bir araç olması nedeniyle de bu çalışmada atıfta bulunulmuştur.

¹¹³ Diamond, Elin. “Introduction”. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. 1st ed., Routledge, 1997. Taylor & Francis e-Library, 2006, ss. i-xvi.

¹¹⁴ a.g.e., ss. i-xvi.

¹¹⁵ Bu kavramın İngilizce karşılığı “*female writing*” olarak kullanılabilir; Türkçeleştirirken “*dişil dil*”, “*dişil yazı(n)*”, “*kadın yazısı*” ya da “*kadın yazını*” vb. olarak birçok farklı kaynaktan çeşitli şekillerde çevirisi yapılmıştır. Kavramın geçtiği orijinal metin için bkz. Cixous, Hélène, et al. “The Laugh of the Medusa.” *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Erişim 1 Mar. 2025.

¹¹⁶ Cixous, Hélène, et al. “The Laugh of the Medusa.”, s. 888.

kadınların “her birinin benzersiz yapısının sonsuz zenginliği” ve “hayal dünyalarının tükenmez” olması nedeniyle tekil ve doğrusal sınıflandırmaya direnen bir çokluk ve çeşitlilik arayışı önerirken; “asla yankılanmayı kesmeyen, derinden ve sezilemez” olmasıyla çok katmanlı anlatılar sunduğunu öne sürer.¹¹⁷ Dahası, “çizgiler çizmeyi p sınırlar belirlemeyen” bu pratikte, geleneksel yazının sınırlayıcı, hiyerarşik yapısından kaçınılır ve açık uçlu, çok yönlü bir deneyim anlayışı öne sürölür.¹¹⁸ Tüm bu veriler ışığında, feminist performans pratiklerinin çoklu kimliklerin ve perspektiflerin ortaya çıkabileceğı çoğulcu bir alan yaratmayı amaçladığı söylenebilir. Postdramatik tiyatronun geleneğe meydan okuyan anlatı yapıları da bu feminist ideolojiyle örtüşür: postdramatik metinlerin anlatıları parçalaması, çoksesliliğı, çoklu öznelliklerin bir arada var olabileceğı, ataerkil anlatıların otoriter sesini altüst eden kapsayıcı ve çoğulcu bir alan yaratır.

Lehmann, postdramatik tiyatronun olay veya durum kavramı etrafında şekillendiğini öne sürmüştür. Temsilî bir anlatının aksine, performansın esas odağı iletişimsel eylemlere ve o anda gerçekleşen olaylara yönelir. Bu yaklaşım, sahne ile izleyici arasında doğrudan bir etkileşim yaratır. Bu da her performansın, izleyicinin katılımına göre farklı sonuçlar doğurmasına olanak tanır. Dramatik tiyatro, roldeki bedensel süreci gizlerken, postdramatik tiyatro, bedenin aleni teşhirini, sanat ve gerçekliğin net bir şekilde ayrılmasına izin vermeyen bir eylemde tahribatını hedefler.¹¹⁹ Bu nedenle, postdramatik tiyatrodaki kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırın da bulanıklaştığı söylenebilir. Sahneye gerçek unsurların (canlı hayvanlar, tehlikeli fiziksel eylemler veya rastlantısal olaylar gibi) dahil edilmesi, izleyici için rahatsız edici ve provoke edici bir deneyim yaratır. Bu teknik sayesinde seyircinin sahnedeki illüzyon ile gerçeklik arasındaki farkı sorgulamasına yol açılır. Bunun yanı sıra, bu tekniklerle sahnede aynı anda birden fazla bilgi akışının sunulabilir. Olaylar arasında hiyerarşik bir düzen bulunmaz; izleyici, sahnede farklı imgeler, sesler ve hareketler arasında yönünü kendisi bulmak zorundadır; bir başka deyişle, postdramatik tiyatro, doğrudan mesajlar iletmek yerine görme ve deneyimleme süreçlerine dikkat çeken bir

¹¹⁷ a.g.e., s. 876; 881. Alıntılanan kavramların orijinalleri sırasıyla: “*infinite richness of their individual constitutions*”, “*women’s imaginary is inexhaustible*”; “... never stops resonating, ... profoundly and imperceptibly ...” Çeviriler bana aittir.

¹¹⁸ a.g.e., s. 889. Alıntılanan kavramın orijinali: “... without ever inscribing or discerning contours, ...” Çeviri bana aittir.

¹¹⁹ Lehmann, s. 166. Alıntının orijinali: “*While the dramatic theatre conceals the process of the body in the role, postdramatic theatre aims at the public exhibition of the body, its deterioration in an act that does not allow for a clear separation of art and reality.*” Çeviri bana aittir.

“algının politikası”nı¹²⁰ vurgular ve bu yaklaşımla seyircilerin daha aktif ve eleştirel katılımını teşvik etmeyi amaçlar. Bu yapı, geleneksel dramatik anlatının aksine, performansın anlamını açık uçlu bırakır ve çoklu yorumlara olanak tanır.

Postdramatik tiyatronun geleneksel kalıpları ters yüz etmesi yalnızca estetik deneylere değil, daha geniş politik mücadelelere de uzanır. Postdramatik tiyatro, açık siyasi mesajlar veya tezler yoluyla değil, seyircilere kendi varlıklarının istikrarsızlığıyla yüzleştirip, sarsıcı ve şaşırtıcı deneyimler yaratarak politik meselelere dahil olur. Bu yaklaşım, geleneksel tiyatronun, tiyatroyu ahlaki veya didaktik bir araç olarak görme anlayışına meydan okur. Aynı mantıkla, karakterin ve anlatının da istikrarsızlaştırılması, kimlik ve temsili düzenleyen normatif yapılara meydan okumanın bir aracı haline gelir. Bu mücadele, kadınlar ve kuir bireyler gibi tarihsel olarak marjinalleştirilmiş grupların temsili bağlamında özellikle önemlidir. Lehmann, postdramatik tiyatroyla varlık yanılsamasına saldırarak, geleneksel dramatik tiyatroyu destekleyen mimetik mantığı temelden sarsmayı amaçlar. Mimesis, gerçekliğin sahnede yeniden üretimi olarak, kimliklerin sabit ve değişmez olduğu fikrine dayanır. Ancak postdramatik tiyatro, temsili değil, performatif olanı öne çıkararak kimliklerin inşa edilen, değişken ve geçici doğasına vurgu yapar. Bu eleştirel perspektif, feminist ve kuir kuramlarla güçlü bir kesişim noktası oluşturur. Butler’ın performatiflik kuramında öne sürdüğü gibi, toplumsal cinsiyet kimlikleri doğal değil, tekrar eden performanslar aracılığıyla inşa edilen yapılardır. Postdramatik tiyatro, bu yapıları sahnede görünür kılarak sabit kimlik anlayışına meydan okur. Özellikle feminist ve kuir performans sanatçılarının eserleri, toplumsal cinsiyet kimlikleri arasındaki sınırları bulanıklaştırmak ve tüm kimlik kategorilerinin yapay doğasını açığa çıkarmak için performansı kullanır. Dolayısıyla, postdramatik tiyatronun estetik deneyleri, yalnızca sanatsal bir yenilik olarak değil, aynı zamanda kimlik politikalarına yönelik radikal bir eleştiri olarak da değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, tiyatro sahnesi yalnızca temsillerin yıkıldığı değil, aynı zamanda yeni kimlik biçimlerinin kendilerini görünür kıldığı bir alan haline gelir. Bu yaklaşım, tarihsel olarak marjinalleştirilmiş grupların temsili için kritik bir araç sunarak, hem sanatsal hem de politik anlamda dönüştürücü bir potansiyel barındırır.

Sonuç olarak, Lehmann’ın postdramatik tiyatrosunda geleneksel kalıpların ters yüz edilmesi, temsiliyet politikalarında kritik bir müdahaleyi temsil eder. Karakter ve

¹²⁰ a.g.e., s. 185. Atıfta bulunulan kavramın orijinali “*politics of perception*”. Çeviri bana aittir.

anlatının dönüştürülmesi yoluyla postdramatik performanslar, patriarkal ve heteronormatif yapıların altında yatan özcü varsayımlara meydan okur. Parçalanma, çok seslilik ve doğrusal olmayan hikâye anlatım stratejileri, sabit kimliklere yönelik postmodern feminist eleştirilerle örtüşerek marjinalleşmiş seslerin temsili için yeni olasılıklar sunar. Geleneksel dramatik yapının ötesine geçerek tiyatrodaki daha deneyimsel, çok katmanlı ve izleyiciye aktif bir rol veren estetik anlayışları ortaya koyar. Normatif yapılara karşı süregelen mücadelede postdramatik tiyatro, yalnızca estetik bir paradigma değil, aynı zamanda kimlik, özneleşme ve toplumsal dönüşümü yeniden hayal etmek için güçlü bir araç olarak ortaya çıkar; sıklıkla huzursuzluk ve etik düşüncüyü tetikleyerek, sosyal ve estetik olarak kabul edilebilir olanın sınırlarını zorlayarak riski kucaklar.

1.6. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler

1.6.1. Postdramatik Tiyatroda Cinsellik ve Cinsellik Performansı

Tiyatroda cinselliği ele almadan önce, bir kavram olarak cinselliğin taşıdığı anlam ve yükü anlamak gerekir. Cinsellik, “en temel biyolojik dürtülerimizden” biri sayılmasına rağmen, patriyarkal mekanizmalar tarafından üzerine yapıştırılan “ayıp” yaftasıyla tabu haline getirilmiştir.¹²¹ Bu çelişkili durumu daha da ironikleştiren bir etmen de, “kapitalizmin etkisiyle cinselliğin metalaşması” ve “metaların erotikleşmesi”dir; toplumsal açıdan bu kadar tabu olarak görülen bu kavram, “ticari bir unsur” olarak karşımıza çıkar.¹²² Burada üzerinde durulması gereken nokta ise, bu metalaşmanın, sadece değil ama, en çok kadın bedeni üzerinden gerçekleştirilmesidir. Bunun temelinde, ataerkil toplumlarda artık toplumsal cinsiyet kalıpları içine yerleşmiş “göze hitap edenin”, “bakılan tarafın”, “erkek bakışının nesnesi” olanın ve “estetize edilmiş cinselliğin”¹²³ sahibinin kadın bedeni olması fikri yatar çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır.

Tiyatro, insan doğasını en derin ve karmaşık yönleriyle ele alan bir sanat dalı olarak, tarih boyunca cinselliği de önemli bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Cinsellik, bireyin kimliği, arzuları ve toplumsal normlarla olan ilişkisi açısından hem bireysel hem de kolektif düzeyde etkili bir tema olmuştur. Tiyatro sahnesinde

¹²¹ Korukçu, M. Melih. *Bir Anlatım Aracı Olarak Erotik ve Tiyatro Estetiğinde Kullanımı*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2009, s. vii.

¹²² a.g.e., s. vii.

¹²³ a.g.e., s. vii.

sergilenen cinsel imgeler ve anlatımlar, toplumların ahlaki değerlerini, tabularını ve değişen bakış açılarını yansıtmakta önemli bir rol oynar. Bu yönüyle, tiyatrodaki cinselliği tasvir etmek için kullanılan anlatımlar, yalnızca bireysel tutkuları betimlemekle kalmaz, aynı zamanda güç ilişkileri, toplumsal baskılar ve özgürlük arayışlarını da sahneye taşır. Antik Yunan'ın komedyalarından Shakespeare'in eserlerine, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosundan Sarah Kane'in postmodern metinlerine kadar pek çok yazar, cinselliği insan deneyiminin ayrılmaz bir parçası olarak ele almıştır. Tiyatroda cinselliğin kullanımı, hem sanatsal hem de toplumsal açıdan önemli tartışmalara yol açmıştır çünkü geleneksel tiyatrodaki cinsellik, tarihsel olarak heteronormatif ve ataerkil sınırlamalara tabi tutulmuş, temsiller çoğunlukla ikili toplumsal cinsiyet rolleri ve sabit kimlikleri pekiştirmiş, ve karakterler genellikle tutarlı ve bütünlükli özneler olarak kurgulanmıştır. Ancak, tiyatroyun erotik anlatım biçimiyle ilişkisinin, toplumların değişen cinsellik algısına paralel olarak dönüşüm geçirdiği göz ardı edilmemelidir.¹²⁴

Postdramatik tiyatro teorisiyle birlikte, anlatının ve karakterin merkezi konumu parçalanmış, “performansa yönelim” ile metnin otoritesinden bağımsız hale gelen beden birincil anlamlandırma alanı olduğu vurgulanmıştır.¹²⁵ Bu bağlamda, kimliklerin ve benliklerin istikrarsız, değişken ve akışkan bir yapıda olduğu; dolayısıyla, kadın, erkek, ya da ötekileştirilen herhangi bir grubun, belli kalıplara sokulmaması gerektiği fikri öne çıkar. Aynı yüzyılda ortaya çıkan Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği teorisi de, cinsiyetin doğal ya da sabit bir kimlik olmadığını, tekrarlanan eylemler aracılığıyla inşa edilen bir süreç olduğunu öne sürmesiyle cinselliği sabit kimlikler yerine dinamik, çoklu ve kültürel olarak inşa edilen bir deneyim olduğunu öne süren postdramatik teoriyle ilintili bir ilişki inşa etmiştir demek yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede temelleri olan postdramatik performans, ikili toplumsal cinsiyet kategorilerini çözerek, erkek ve kadın bedenleri arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Postdramatik tiyatroyun, metin merkezli yaklaşımların çözülmesi ve bedensel performansın ön plana çıkması gibi özelliklerle tanımlanan bir dönüşüm sürecini işaret ettiği önceki bölümlerde detaylı bir şekilde ele alınmıştır fakat burada da bu durumun aynı zamanda cinselliğin performatif boyutunun ön plana çıkarılarak heteronormatif

¹²⁴Y a.g.e., s. vii-viii.

¹²⁵ Furs Munby, “Introduction”. *Postdramatic Theatre*, s. 4. Atıf yapılan kavramın orijinali: “the turn to performance.” Çeviri bana aittir.

arzunun eleştirel bir sorgulaması yapılmasına olanak sağladığının da altı çizilmelidir. Geleneksel dramatik tiyatrodaki cinsellik, genellikle heteronormatif arzularla çerçevelenirken, postdramatik eserlerde cinsellik daha akışkan, çok katmanlı ve performatif bir deneyim olarak sahnelenir. Feminist eleştiri için verimli bir zemin sunan bu tiyatro biçimi, karakterler aracılığıyla oyuncuların bedensel varlığını öne çıkarır, metinden çok performansa odaklanır ve cinselliği performatif bir süreç olarak ele alarak norm dışı cinsellik ifadelerine sahneyi açar, ve böylece heteronormatif kalıpları altüst etmek için bir alan ortaya çıkar. Bedenin ön plana çıkmasıyla, geleneksel cinsel mahremiyet ve edep anlayışları da sorgulanmaya başlanır; postdramatik performanslarda sıklıkla çıplaklık, erotizm, şiddet, bedensellik ve çarpıcı imgeler kullanılarak alışlagelmiş ikili cinsiyet rolleri sarsılır ve cinsel kimliklerin kurgusal doğası ortaya çıkarılır. Beden, maddeselliği ve savunmasızlığı içinde, toplumsal normların ve beklentilerin hem yazıldığı hem de itiraz edildiği bir tuval haline gelir. Bu yaklaşım, bedeni bir eylem alanı olarak ortaya koyan Cixous'un *écriture féminine* kavramını yankılar niteliktedir.

Cixous'un *écriture féminine* kavramı, özetle kadınların kendi bedenlerini ve deneyimlerini merkeze alan, ataerkil dilin ve mantığın sınırlarını aşan bir yazma pratiği olarak tanımlanabilir. Cixous, kadınların bedenlerini ve cinselliklerini ancak kendi oluşturdukları bir dil aracılığıyla tam olarak yansıtabileceğini öne sürmüştür. Bu pratik aracılığıyla kadınlığın ataerkil yazımları bozulur ve kadın, kendi temsili üzerindeki öznellik hakkını geri kazanır; var olan sistem içinde kategorize edilmeye direnen bu pratik, marjinalleşmiş cinsel deneyimlere ses veren performanslarda ifadesini bulur. Geleneksel dramatik yapıları yapıbozumuna uğratan bu feminist yaklaşım ile postdramatik performansta kategorize edilmeye direnen bedenler sunulmasıyla çeşitli ve marjinalleştirilmiş cinsel deneyimlerin ifade edilmesine olanak tanınır. Geleneksel dramatik yapıların ve anlatıların reddi, çeşitli cinselliklerin keşfedilebileceği ve kutlanabileceği açık ve kapsayıcı bir ortam yaratılır ve böylece postdramatik performanslarda, kadınların yanı sıra, kuir ve normatif olmayan diğer cinsellikler için de alanlar açılır. Fakat, postdramatik tiyatronun bu özgürleştirici potansiyeli, birtakım zorluklar da barındırır. Toplumsal ve estetik olarak kabul edilebilir olanın sınırlarını zorlayan bu tür postdramatik performanslar, izleyicilerde rahatsızlık hissini ve ahlaki çerçevede düşünmeyi tetikleyebilir; bunu yaparak izleyicileri kendi varsayımlarını ve önyargılarını sorgulamaya teşvik edebilir. Özellikle, cinsel yakınlık sahneleri ile grafik şiddeti yan yana getiren performanslar seyirciyi arzu ve güç arasındaki iç içe

geçmişliği sorgulamaya zorlar. Çözüm ya da ahlaki berraklık sunmayan bu performanslar, cinselliğin politik ve etik sonuçlarını belirsiz bırakarak izleyiciyi eleştirel bir rahatsızlık durumuna davet eder.

Sonuç olarak, postdramatik tiyatro, cinselliği sahnede ele alırken hem estetik hem de politik bir dönüşüm alanı yaratır. Geleneksel tiyatronun sınırlayıcı yapılarından uzaklaşarak, bedenin performatif doğasını ön plana çıkarır ve heteronormatif kalıplara meydan okur. Bu tiyatro biçimi, yalnızca cinsel arzuların ifadesini değil, aynı zamanda kimliklerin akışkanlığını ve toplumsal cinsiyet normlarının yapaylığını gözler önüne seren bir alan açar. Beden, hem toplumsal normların yeniden üretildiği hem de bu normlara direnişin mümkün olduğu bir alan olarak sahnede yerini alır.

Postdramatik tiyatronun cinselliği ele alış biçimi, bireylerin cinsel kimliklerini daha özgür bir şekilde ifade etmelerine olanak tanırken, aynı zamanda izleyicinin yerleşik toplumsal kabullerini sorgulamasını teşvik eder. Cixous'un *écriture féminine* kavramı ve Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği teorisi gibi düşüncelerle örtüşen bu yaklaşım, marjinalleşmiş deneyimlere görünürlük kazandırır ve farklı kimliklerin temsilini sahnede mümkün kılar. Ancak, bu özgürleştirici potansiyel, seyirciyi rahatsızlıkla yüzleşmeye zorlayarak etik ve estetik sınırları da zorlar.

Bütün bu çelişkili dinamikler, postdramatik tiyatronun yalnızca sanatsal bir biçim olmaktan çıkıp politik bir eylem alanına dönüşmesini sağlar. Bu tiyatro biçimi, sabit kimliklerin ötesine geçerek, cinselliği akışkan, çok katmanlı ve değişken bir deneyim olarak sunar. Bu bağlamda, postdramatik performanslar yalnızca sahnede temsil edilenleri değil, izleyicilerin cinsellik, kimlik ve güç ilişkileri hakkındaki algılarını da dönüştürme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla, postdramatik tiyatro, hem estetik hem de politik açıdan devrimci bir alan açarak cinselliğin temsili ve toplumsal cinsiyet normlarının eleştirisi için önemli bir platform sunar.

1.6.2. Cinsel Kimliklerin Sahne Üzerinde İnşası ve Dönüşümü

Önceki bölümlerde, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramları ile ilgili açıklamalar ve tanımlar yapılmıştır. Bunlarla sıkı bir ilişki içinde olan bir diğer kavram ise “cinsel kimlik”tir. Cinsel kimliği, bireyin kendisini cinsiyet temelli bir bağlamda nasıl tanımladığı ve bu kimliği nasıl deneyimlediği ile ilgili bir kavram olarak betimlemek yanlış olmayacaktır. Biyolojik cinsiyet (*sex*), toplumsal cinsiyet (*gender*) ve cinsel yönelim (*sexual orientation*) gibi unsurlarla kesişen cinsel kimlik, bireyin

kendisini erkek, kadın, non-binary, trans birey, agender, bigender ya da başka bir kimlikle tanımlamasıyla şekillenir. Bu kimlik, kişisel deneyimler, toplumsal normlar ve kültürel bağlamlarla sürekli müzakere edilen, dinamik bir yapıya sahiptir.

Heteronormatif toplumsal yapının var olduğu toplumlarda, ikili cinsel kimlik sistemi toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde şekillenir. Bu çerçevede, istikrarlı olarak “cinsiyet” çatısı altında kurulan “erkek” olma durumunun yalnızca erkek bedeninde ortaya çıkacağı, “kadın” olma durumunun ise yalnızca kadın bedeni içinde var olacağı sonucuna ulaşılmaktadır. Hiyerarşik bir bütün içinde tanımlanan eril, erkeği; dişil, kadını toplumsal cinsiyet tablosuna yerleştirilmekte ve bunun “zorunlu” olduğunu vurgulamaktadır.¹²⁶ Bu ikili cinsel kimlik tanımlaması dışında kalan insanlar ise ahlak dışı damgası vurularak dışlanır ve ötekileştirilir; hatta, bu dışlanma bazı ülkelerde bir adım daha öteye taşınıp bu ülkelerin yasalarında suç sayılan bir nitelik taşır. Fakat, postmodern feminizm ile birlikte çoğulculuk anlayışının yaygınlaşmasıyla sabit olmayan cinsel kimlik fikri de desteklenmeye başlanır. Postmodern feministlerin önde gelen isimlerinden Butler başta olmak üzere birçok postmodern feminist teorisyen, ikili cinsel kimliğin sabit olmadığını, bireyin homoseksüel ve heteroseksüel davranışlar arasında gidip gelebileceğini savunur.¹²⁷ Başka bir deyişle, postmodern feminist düşünceyle cinsel kimliklerin akışkan ve değişken bir yapıda olduğu öne sürülür. Dolayısıyla, değişip dönüşebilen bir yapıya sahip olan cinsel kimlik kavramı “bireyin inisiyatifinde” olmalı ve buna dayalı cinsellik, “her bireyin kendine özgü” olduğundan, toplum tarafından kimin cinsel kimliğinin “sıra dışı” ve “beklenmedik” olduğu yaftalanmamalıdır.¹²⁸

Bilimden sanata çok geniş kapsamlı bir dönüşüme sebebiyet vermiş postmodern feminist teorinin cinsel kimlikleri ele alış şeklindeki değişimler özellikle “bedeni” ve “performatifliği” merkeze alan postmodern performans sanatlarında ve postdramatik tiyatrodaki kendini gözle görülür hale getirir. Hem “toplumdaki cinsellik algısının” sürekli değişiyor olması hem de tiyatrodaki yaşanan yeni “biçim arayışları”, tiyatronun cinsel kimliklere yaklaşımda da değişimlere sebebiyet verir.¹²⁹

¹²⁶ Çelikbaş, Öz, ve A. Demir. “Performans Sanatında Queer Teorisi ve Toplumsal Cinsiyet.” *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, vol. 5, no. 3, 2022, s. 520.

¹²⁷ Bradley, Harriet. *Gender*. Polity Press, 2007, s. 65. / akt. Ebru Dede. “İkili Olmayan Cinsel Kimliklerin Çağdaş Sanat Pratiğinde İfadesi.” *Kadın/Woman 2000 Journal for Women's Studies*, vol. 18, no. 2, 2017, s. 5.

¹²⁸ Marinucci, Mimi. *Feminism Is Queer: The Intimate Connection Between Queer and Feminist Theory*. Zed Books Ltd., 2010, s. 36. / akt. a.g.e. s. 14.

¹²⁹ Korukçu, M. Melih. *Bir Anlatım Aracı Olarak Erotik ve Tiyatro Estetiğinde Kullanımı*, s. 113.

Performanslarda metinden bağımsız hale gelinip odak noktası “gerçek beden” seçildiğinden dolayı, performans sırasında izleyicilerin verdiği tepkiler daha gerçektir; bazı performanslarda gerçek ve kurgunun sınırları bulanıklaşırken bazılarında ise bu sınır tamamen kalkar.¹³⁰ Bu bulanıklaşma, bir yandan postdramatik tiyatroda sanat ve gerçeklik arasındaki net ayrımının ortadan kayboluşunu vurgularken, bir yandan da Butler’ın bireyin cinsel yönelimler arasında gidip gelebileceği fikrini yankılar niteliktedir. Bu fikri somutlaştırmak adına, cinsel kimliklerin ve bedenlerin “geçişken” olduğunu savunan performans sanatçı ve yönetmen Lazlo Pearlman örnek gösterilebilir; “giyinik iken bir erkek” olduğunu ama “çıplak olarak bir soru işareti” olduğunu dile getiren Pearlman, 2000 yılında bedenini merkeze alarak bir tiyatro sahnesi gibi kurguladığı performansının izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi şu şekilde anlatır:

Bir kadından erkeğe geçiş yapan bir transseksüel performans sanatçısı olarak, beklentileri test etmek ve bununla mücadele etmek amacıyla bedenimi bir kimlik olarak değil, bir malzeme olarak kullanıyorum... İzleyicinin başlangıçta düşündüğünün aksini ispatlayan heteronormatif bedenimle gerçek bir otobiyografi sergiliyorum. Bedenimin melezliği karşısındaki şaşkınlıktan sonra, trans kimliğinin kaçınılmaz varlığını pekiştirmiş oluyorum. İzleyicinin gerçeklik algısında sıçrayış etkisi yarattığım bu performanslarıma, trans kimlik problemine bir çözüm bulana dek devam edeceğim.¹³¹

Pearlman’ın beden üzerinden yarattığı bu sorgulama alanı, heteronormatif beklentilere meydan okuyarak izleyicinin önyargılarını sarsmakta ve bedeniyle oynayarak cinsel kimliklerin sabit olmadığını göstermektedir. Özellikle “bedenimin melezliği” ifadesi, trans kimliklerin sabit ikili kategorilere sığmayan geçişken yapısını vurgular ve postmodern feminist teorinin cinsel kimlikleri sabit kategoriler yerine geçişken ve akışkan yapılar olarak ele alma yaklaşımıyla örtüşür. İzleyicilerin şaşkınlığı, toplumsal cinsiyet normlarının ne kadar köklü olduğunu ortaya koyarken, bu algıların performans yoluyla nasıl dönüştürülebileceğini de gözler önüne serer. Bu performansta, postdramatik tiyatrodaki gibi, odağın metinden uzaklaşıp bedenin kendisine yönelmesi, sahnede gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu durum, izleyicinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde cinsellik algısını sorgulamasına zemin hazırlar. Böylece, performans sanatları yalnızca kimliklerin

¹³⁰ Çelikbaş, Öz, ve A. Demir. “Performans Sanatında Queer Teorisi ve Toplumsal Cinsiyet.”, s. 522.

¹³¹ Pearlman, Lazlo. “‘Dissemblage’ and ‘Truth Traps’: Creating Methodologies of Resistance in Queer Autobiographical Theatre.” *Theatre Research International*, vol. 40, no. 1, Mart 2015, ss. 88-91. / akt. Ebru Dede. “İkili Olmayan Cinsel Kimliklerin Çağdaş Sanat Pratiğinde İfadesi.”, s. 10.

sergilendiği değil, aynı zamanda kimliklerin müzakere edildiği dinamik bir alan haline gelir.

Postdramatik tiyatro, geleneksel dramatik yapıları reddederek, sahnede yeni ifade biçimlerine olanak tanıyan bir tiyatro anlayışıdır. Bu tiyatroda doğrusal anlatı yapıları ve tutarlı karakterler reddedilir; bir tür yıkım söz konusudur. Geleneksel dramatik tiyatro, ikili toplumsal cinsiyet kimliklerini ve heteronormatif arzuyu pekiştiren sabit öznelliklere dayanırken, postdramatik eserler, karakterleri parçalayarak veya tamamen ortadan kaldırarak istikrarlı kimlikler yanılsamasını ortadan kaldırır. Net kimlik işaretleri olmadan birden fazla sesin iç içe geçtiği polifonik yapılar tercih edilebilir. Bu parçalanma, toplumsal cinsiyetli öznelliği ortadan kaldırır ve karakterleri değişen, istikrarsız varlıklar olarak sunar. Sabit kimliklerin yokluğu, heteronormatif temsilleri bozar ve tüm toplumsal rollerin performatif doğasını vurgular.

Performansın, bedenin ve görseelliğin ön plana çıktığı bir anlayışı temsil eden postdramatik yaklaşım, cinsel kimliklerin sahnede temsil edilme biçimlerini de dönüştürür ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan performanslara zemin hazırlar. Geleneksel tiyatroda beden, metnin hizmetinde bir araç olarak görülürken, postdramatik tiyatroda beden, kendi başına bir anlam taşıyıcısıdır. Bu durum, cinsel kimliklerin sahnede daha doğrudan ve somut bir şekilde ifade edilmesine olanak tanır. Grotesk veya abartılı jestleri, drag estetiğini ve androjen bedenlenmeleri vurgulayan performanslar, ikili toplumsal cinsiyet kategorilerini altüst eder ve cinsel kimliğin yapaylığını ortaya çıkarır. Bu strateji sadece toplumsal cinsiyeti doğal olmaktan çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda ikili düzende var olmayan ve kuir kimlikler için de alan yaratır. Cinsel kimliklerin çeşitliliğini, esnekliğini ve norm dışı kabul edilen bedenlerin sahnede temsilini görünür kılan bu yaklaşım, heteronormatif olguları sorgular ve izleyiciyi bu normların ötesinde düşünmeye teşvik eder. Bu bağlamda, tiyatronun sahne üzerinde cinsel kimlikleri nasıl inşa ettiği, temsil ettiği ve dönüştürdüğu meselesi, hem sanatsal hem de politik açıdan önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, en genel tanımıyla tiyatro var olan sistemlerin absürtlüğünü ve yerleşik görülen tüm verilerin yıkıma uğrayabileceğini gösterme potansiyeli taşıyan bir sanat alanıdır denilebilir. Özellikle postdramatik tiyatro, geleneksel dramatik yapıların ötesine geçerek, sahnede cinsel kimliklerin inşasında yeni ve dinamik yaklaşımlar sunar. Postmodern feminist ve kuir teorik çerçevelerden yararlanan

postdramatik performanslar, toplumsal cinsiyetin, heteronormatif cinselliğin ve cinsel kimliklerin doğallaştırılmasına meydan okuyarak, izleyicileri bu kavramlar etrafında oluşmuş varsayımları yeniden düşünmeye davet eder. Ayrıca, postdramatik tiyatroyun beden odaklı yaklaşımı, bireylerin bedenlerine dayatılan normatif anlamları sorgulamalarına da olanak tanır. Bu yaklaşımda sahne üzerindeki beden, artık yalnızca bir karakterin taşıyıcısı değil, aynı zamanda kimliklerin ve arzuların değişkenliğini sergileyen aktif bir öznedir. Sahne önünde toplumsal normlara meydan okuyan ve kuir kimliklerin görünürlüğünü artıran bu performans pratikleri izleyicinin cinsel kimlik ve toplumsal cinsiyet konularında daha geniş bir perspektif geliştirmesine katkı sağlar.

1.6.3. Cinsel Kimlik Stereotiplerinin Eleştirisi

Edebiyatın ve sanatın araçları arasında, ironi “başlı başına bir çalışma sahası” olarak dikkat çeker.¹³² Zaman içinde anlam genişlemesine uğramış, estetik ve felsefi dönüşümler doğrultusunda evrilmiştir. Bu evrim, 20. yüzyılın sonlarında geleneksel dramatik biçimlerin sınırlamalarına bir tepki olarak ortaya çıkan postdramatik tiyatro bağlamında da kendini belli eder. Özellikle karmaşık anlamlar iletmek ve egemen anlatıları sorgulamak için güçlü bir yöntem olarak öne çıkan ironi, edebiyatta “öteki anlam” sahası olarak ön plana çıkmasıyla postdramatik tiyatroya da önem arz eden bir konuma sahiptir:

Dilin imkânlarının yeniden inşa sürecinden geçirilmesi sonucunda istemli bir tutum olarak düşünülebilecek olan ‘öteki anlam’ oluşumu, belirli, kesin ve şeffaf olanın karşısında durur. Buna göre dilin ve dolayısıyla zihnin ürettiği anlamların yansıması veya bunların aktarımı, aktarılanın şeklinden veya aktarım biçiminden farklı bir noktaya işaret etmektedir. Anlatılmak istenen doğrudan bu veya şu değildir. Yeni bir anlam üretilmiş ve bunun alımlama gücü de okurun kapasitesine bırakılmıştır. [...] ‘Öteki anlam’, anlatılmak istenenin anlatılandan farkı şeklinde yorumlanabilir. Diğer taraftan ‘öteki anlam’ perspektifinden hareket edilirse edebi metinlerin bütün olarak ‘öteki anlam’ boyutuna hizmet ettiği görülebilir.¹³³

Bu alıntıda dile atfedilen “yeniden inşa süreci”, ironinin işleyiş biçimiyle doğrudan ilişkilidir. İronik ifadeler, dilin alışılmış ve belirli anlamlarını tersine çevirerek yeni bir yorum alanı açar. Bu süreç, okurun veya izleyicinin dilin imkânlarını sorgulamasını sağlar. Buradan hareketle, ironinin genellikle doğrudan ve şeffaf bir anlamın karşısında yer aldığı çıkarılabilir. Alıntıda geçen “öteki anlam”, ironiyle birlikte anlamın kayganlaştığını, tek bir yoruma indirgenemeyen bir dönüşümü ifade eder. Anlatılan şeyin ardında başka bir niyet veya eleştirel bir duruş gizlidir. Bir diğer önemli nokta

¹³² Tuğluk, Abdulhakim. “İroni Nedir?” *idil*, cilt 6, sayı 29, 2017, s. 462. DOI: 10.7816/idil-06-29-12.

¹³³ a.g.e., s. 443.

ise ironinin temel işleyiş biçimlerinden birinin, alımlayıcının yorum kapasitesine alan bırakması durumudur. Anlatılan ile kastedilen arasındaki boşluk, anlam üretim sürecine alımlayıcıyı dâhil eder. Son bölümde dile getirilen, edebi metinlerin bütün olarak “öteki anlam” boyutuna hizmet ettiği fikri, ironiyle şekillenen bir edebi veya dramatik yapının kendisinin baştan sona çok katmanlı bir anlam taşıdığı fikrini destekler. Mesafe yaratmak, belirsizlik sunmak ve çok katmanlı yorumlara zemin hazırlamak amacıyla kullanılan bu yöntem, az önce altı çizilen yönleriyle özellikle postdramatik tiyatrodan daha belirgin hale gelir çünkü bu tür tiyatrodan metnin anlamı çoğu zaman açık bir anlatıyla verilmesinden ziyade, izleyicinin yorumsal etkinliğiyle ortaya çıkar ve oyunun hem biçimsel hem de içeriğe dair yönlerinde kendini gösterir.

Postdramatik tiyatrodan cinsel stereotipler ve normlar ile ironinin ilişkisi daha detaylı ele alınmadan önce, bu stereotiplerin tiyatronun genel kapsamındaki konumunu ve bunların neler olduğunu tekrar hatırlamak önemlidir. Cinsel stereotiplerin, toplumun bireylerden beklentilerini ve rollerini belirleyen, genellikle sabit ve genellenmiş algılar olduğundan bahsedilmişti. En özet haliyle, kadınların duygusal, nazik ve savunmasız olması, erkeklerin ise güçlü, mantıklı ve lider olması gibi cinsiyet temelli bu kalıplar, toplumda yaygın olarak kabul edilen ve bireylerin davranışlarını şekillendiren normlar arasında yer alır. Bu tür stereotipler, bireylerin kendi kimliklerini ve toplumsal rollerini nasıl deneyimlediklerini derinden etkiler; bu işleyiş, aynı zamanda bu normların dışına çıkanları marjinalleştirir ve toplumsal baskı yaratır. Tiyatro, bir yandan bu cinsel stereotipleri pekiştirme işlevi görürken, öte yandan, takınmayı seçtiği özel tutumlarla, sorgulanması ve eleştirilmesi için güçlü bir araç olarak da sunabilir.

Tiyatrodan cinsel normlar, sıklıkla ironi aracılığıyla alt üst edilir; bu yolla, toplumsal normların aslında ne kadar yapay ve değiştirilmiş olduğuna dair izleyicinin farkındalığını artırır. Örneğin, kadın karakterlerin genellikle duygusal zayıflığı ve pasifliği üzerinden kurgulanan bir portreyle tanıtıldığı geleneksel bir dramatik yapıyı ele alalım. Eğer bu kadın karakter, beklenmedik bir şekilde duygusal zekasını psikolojik bir güce çevirerek ya da kırılğan gözükürken güçlü olduğu gösterilerek sahneye çıkarılırsa, izleyici, toplumda kadınlara biçilen pasif rolün ne kadar sınırlayıcı olduğunu ve bunun ne kadar gerçek dışı bir yargı olduğunu fark edebilir. Bu tür bir gösterim, seyirciyi, cinsiyet rollerine dair önyargıları yeniden değerlendirmeye zorlar. Benzer şekilde, erkek karakterler de tiyatrodan genellikle güçlü, cesur ve duygusal olarak mesafeli olarak tasvir edilir. Ancak, bir erkek karakterin zayıflıklarını, duygusal

kırılganlıklarını ve güçsüzlüklerini açıkça sergileyen bir yapı, toplumsal cinsiyet normlarının ne kadar baskıcı ve daraltıcı olduğunu izleyiciye hissettirebilir. Erkeklerin duygusal derinliğe sahip olabilmesi ve duygusal ifadelerde bulunabilmesi gerektiği gibi, kadınların da gücünü ve liderlik vasıflarını sergileyebilmesi gerektiği fikri, bu tür ironik sunumlarla savunulmuş olur.

Şu ana kadar tüm anlatılanlar geleneksel dramatik yapılarda olduğu kadar postdramatik eserlerde de kullanılabilir, fakat burada dikkat edilmesi gereken, bu ironik yaklaşımın nasıl biçimlendiğidir. Lehmann'ın postdramatik tiyatrodaki gerçeklik anlayışının yön değişimi ile ilgili öne sürdüğü fikirler ironinin bu tiyatroda nasıl sirayet ettiğini anlamak için açıklayıcı bir çerçeve sunar:

Elbette, yeni tiyatro eserlerinde gerçekliğin bir yoğunlaşması söz konusudur, ancak bu yoğunlaşma, önceki örneklerden farklı olarak, aşağı yönlü bir seyir izlemektedir. Tuvaletlerin, sefilliğin ve toplumsal tortunun bulunduğu alanlar, bu yeni tiyatroda günah keçisi (pharmakos) figürünün merkezi haline gelmektedir. Daha önceki Natüralist yaklaşımlarda olduğu gibi, en alt tabaka, bastırılmış ve gizlenmiş olan gerçeğin açığa çıkarılması gereken yer olarak değil, aksine, normları ve kuralları altüst eden yeni bir “kutsal” alan olarak kabul edilmektedir. Georges Bataille'ın “dépense” kavramıyla ifade ettiği gibi, uyuşturucu, terk edilmişlik ve aşağılanma gibi aşırılıklar, bu yeni tiyatroda temel bir rol oynamaktadır. Gündelik hayatın bayağılığında gerçekleşen olumsuzluklar, burada “öteki”nin, istisnanın, canavarca ve duyulmamış olanın, coşkunluğun sembolik önemini kazanmaktadır.¹³⁴

Burada vurgulanan “aşağı yönlü seyir”, ironik bir tersine çevirme pratiğine işaret eder. Klasik tiyatroda sahneye taşınan kahramanlık, yücelik ya da trajik çatışmaların aksine, yeni tiyatroda odak noktası, bastırılmış olanın değer kazanmasıdır. Bu durum, Batı estetik geleneğinde köklü bir yere sahip olan “yüksek” ve “alçak” ayrımını ironik biçimde sorgular. Göze çarpan bir diğer önemli nokta, “günah keçisi” söylemidir; hem toplumun dışladığı bir kurban hem de kolektif arınmanın aracı olarak çifte bir anlam taşır. İroni, bu figürde belirginleşir çünkü toplumun “öteki” olarak gördüğü şeyler, aynı zamanda onun sembolik arınmasını sağlar. Yeni tiyatroda bu figürün merkeze yerleştirilmesi, toplumsal yapının bastırdığı, görmezden geldiği ve dışladığı değerlerin aslında yapının kendisi için ne kadar gerekli olduğunu gözler önüne serer. Bu

¹³⁴ Lehmann, s. 117. Alıntının orijinali: “Certainly, there is also a heightening of reality in the new theatre works, but this time the heightening occurs downward: where the toilets are, the scum, that is where we find the figure of the scapegoat, the pharmakos. The lowest is not, as in the earlier Naturalism, the truth, the real that has to be revealed because it has been hidden and repressed. Rather the lowest is now the new ‘sacred’, the proper truth, that which explodes norms and rules: ‘dépense’ (Georges Bataille), going for broke in drugs, dereliction and ridicule. The misdeeds that happen in the banality of parochial everyday life here take on the significance of the ‘other’, of the exception, of the monstrous and unheard of, of ecstasy.” Çeviri bana aittir.

dönüşüm, yalnızca değerlerin yer değiştirmesini değil, aynı zamanda modern toplumun ikiyüzlülüğünü açığa çıkaran bir mizah tonunu da gözler önüne serer.

Postdramatik tiyatrodaki cinsel stereotiplerin ve normların ironik biçimde ele alınışı, yukarıda belirtilen aşağı yönlü seyir ve gerçekliğin tersine çevrilmesiyle doğrudan ilişkilidir. Cinsiyet rollerinin ve cinsel kimliklerin sabitlenmiş ve normatif kalıplara sıkıştırıldığı geleneksel tiyatro yapılarında, kadın ve erkek figürleri çoğunlukla toplumsal cinsiyet kodlarına uygun biçimde betimlenir. Ancak postdramatik tiyatrodaki bu rollerin yeniden yapılandırılması, yalnızca kimliklerin değişkenliğine dikkat çekmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal düzenin dayattığı sabit normların kırılganlığını da görünür kılar.

İroni kendisini gizlemek için değil, gizlenenlerin ortaya çıkmalarını sağlamak için çevresini büyülemeye çalışırcasına gösterir.¹³⁵ Bu açıdan, ironinin “büyülenme” ve “şok” halini etkin bir biçimde yürütme imkânı veren bir anlatısal araç olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.¹³⁶ Dolayısıyla, postdramatik eserlerde cinsiyet stereotipleri sıklıkla abartı, grotesk ya da parodi yoluyla yeniden sahneye taşınır. Bu bağlamda, normatif cinsiyet kimlikleri sahnede karikatürize edilirken, seyirciyi rahatsız eden bir yabancılaştırma etkisi yaratılabilir. Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatifliği üzerine geliştirdiği kuramlarla örtüşen bu yaklaşım, cinsiyet kimliklerinin doğuştan gelen sabit özellikler değil, sürekli tekrarlanan performanslar aracılığıyla üretildiği fikrini sahne üzerinde ironik bir biçimde yeniden üretir. Özellikle drag performansları ya da kadınsı özelliklerle donatılmış erkek figürleri gibi temsiller, cinsiyetin doğal bir gerçeklik olduğu fikrini altüst ederek, normların geçici ve inşa edilmiş doğasını gözler önüne serer. Toplumun dışladığı kuir kimlikler, sahnede yalnızca marjinal figürler olarak değil, aynı zamanda kolektif arınmanın taşıyıcıları olarak da sunulur. Burada kolektif arınmanın taşıyıcıları ile kast edilen, toplumun kendi bastırdığı ve dışladığı unsurları sahneye taşıyarak, bu unsurlar aracılığıyla kendini sorgulaması ve arınmasıdır. Kuir bedenler, marjinalleşmiş konumlarıyla toplumsal yapının çelişkilerini görünür hale getirir ve böylelikle toplumun kendi sınırlarını yeniden değerlendirmesine aracılık eder. Bu bağlamda ironi, bu figürlerin

¹³⁵ Kierkegaard, Søren. *İroni Kavramı: Sokrates’e Yoğun Göndermelerle*. Çev. Sıla Okur, Kültür Yayınları, 2003, s. 230. / akt. Gökçen Şahmaran. *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006, s. 87.

¹³⁶ Tuğluk, Abdulkakim. “İroni Nedir?”, s. 444.

hem dışlanan hem de sistemin işleyişinde merkezi bir rol oynayan konumlarını vurgular.

Postdramatik tiyatroda cinsel stereotiplerin ve normların ironik biçimde ele alınışı, bir yandan yukarıda belirtilen aşağı yönlü seyir ve gerçekliğin tersine çevrilmesiyle yapılabilirken bir yandan da “prova edilmemiş saf gerçekle” donatılarak da yapılabilir.¹³⁷ Burada “saf gerçek” terimi, geleneksel tiyatroda karakterlerin ve olayların belirli kurallar çerçevesinde inşa edilmesi yerine, gerçek hayattan alınan kesitlerin olduğu gibi sahneye taşınması anlamına gelir. Bu, genellikle metnin ya da oyunculuğun doğal ve doğrudan olmasını ifade eder. Cinsiyet ve cinsel normlar da bu bağlamda, sanki bir tür “prova edilmemiş gerçek” olarak sahneye çıkar, yani toplumsal cinsiyet rolleri, beklentiler ve stereotipler her ne kadar kendileri “yapay” olsa da, sahnede hiçbir yapaylık olmadan, toplumsal gerçekliğin kendisi olarak yer alır ve ortaya “gerçekliğin oyunun içine sızdığı” performanslar çıkar.¹³⁸ Bedenin kendi gerçekliğini ötekileştirmeden sergilemek, izleyicinin cinsel kimlik olgusuna yönelik algısını genişletme potansiyelini taşır.¹³⁹ Bu yaklaşım, seyirciyi alışılmışın dışında düşünmeye teşvik eder ve normların ne kadar yapısal ve inşa edilmiş olduğuna dair bir farkındalık yaratır. Bu çerçevede düşünüldüğünde, postdramatik tiyatronun “izleyiciden alternatif algı tarzları talep eden bir yapısı” olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır.

Ayrıca, postdramatik tiyatroda cinsel stereotiplerin ironik biçimde ele alınışı, genellikle dilin yapısını da altüst eder. Cinsel kimliklere dair klişeler, dilsel oyunlar, tekrarlamalar ve anlam kaymaları aracılığıyla çözülür. Dilin yapısında gerçekleştirilen bu çözülme, cinsiyetçi söylemlerin yerleşik anlamlarını sarsarak onların keyfi ve inşa edilmiş doğasını gözler önüne serer. Dilsel stratejiler, hem toplumsal cinsiyet normlarının ne kadar kırılğan olduğunu ortaya koyar hem de seyircide bu normların geçerliliğini sorgulama isteği uyandırır. Seyirci, cinsiyetçi ifadelerin ardındaki otoriter yapıyı fark ederken, bu yapıların inşa edilmişliğinin absürtlüğü karşısında eleştirel bir mesafe kazanır.

Postdramatik tiyatro anlayışı olay örgüsü ve karakter merkezli anlatıların önceliğinden uzaklaşarak, parçalı yapılar, performatif unsurlar ve tiyatroya dair artan

¹³⁷ Çalışkan, Mustafa. *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2019, s. 162.

¹³⁸ a.g.e., s. 161.

¹³⁹ Dede, Ebru. “İkili Olmayan Cinsel Kimliklerin Çağdaş Sanat Pratiğinde İfadesi.”, s. 12.

bir öz farkındalık benimser. Bu değişimle birlikte, postdramatik tiyatrodaki performansın kendisi ve metin arasındaki ilişki, toplumsal cinsiyet kalıplarının ironik bir biçimde çözülmesine katkıda bulunur. Postdramatik tiyatronun kendine dönük ve yapıbozumsal doğası, ironinin yalnızca temsil edilen içeriği değil, aynı zamanda temsil eyleminin altında yatan mekanizmaları ve varsayımları sorgulama potansiyelini güçlendirir. Bu bağlamda ironi, artık yalnızca sözlü veya durumsal bir araç olmaktan çıkıp performansın dokusuna nüfuz eden bir boyut kazanır çünkü hatırlanmalıdır ki “ironi her şeyden önce bir eylemdir”.¹⁴⁰

Sonuç olarak, postdramatik tiyatrodaki ironi, yalnızca estetik bir araç olarak değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin etkin bir yöntemi olarak kendini gösterir. Cinsel stereotiplerin ve normların ironik biçimde ele alınışı, izleyiciyle kurulan ilişkide önemli bir dönüşümü ifade eder. Ironinin çok katmanlı yapısı, yalnızca metinsel ya da sözlü bir oyun olmaktan çıkarak, performansın kendisine içkin bir stratejiye dönüşür. Bu strateji, hem cinsiyet rollerinin sabitlenmiş doğasına yönelik eleştirel bir mesafe yaratır hem de izleyiciyi bu normları yeniden düşünmeye teşvik eder.

Ironinin “öteki anlam” oluşturma kapasitesi, postdramatik tiyatrodaki anlamın kayganlaşmasına ve çok katmanlı yorumlara zemin hazırlar. Ironik ifadeler, izleyicinin metnin yüzeysel anlamıyla yetinmeyip, ardında yatan eleştirel niyetleri keşfetmesini sağlar. Bu süreç, “ironinin ötekine sağladığı ayrıcalığı gösterir” ve anlamın sabitlenmesini engelleyerek yorum sürecini aktif bir alımlama eylemine dönüştürür.

141

Postdramatik tiyatro, gerçeklik algısıyla oynayarak egemen anlatıları sorgulayan yapısını güçlendirir. Toplumun bastırdığı, dışladığı ya da marjinalleştirdiği cinsel stereotipler, ve “norm” olarak kabul ettiği kimlikler sahnede ironik bir önem kazanır. Bu figürler aracılığıyla toplumsal yapının çelişkileri “olduğu gibi”, gözler önüne serilir ve seyirci, kendi değer yargılarını sorgulamaya davet edilir. Bunun temelinde postdramatik tiyatronun “gündelik yaşamın tiyatrallığıyla ilgileniyor”, “yaşamı taklit ya da oyunlaştırmak istemiyor; onu olduğu gibi sahneye taşıyıp ne olacağını görmek istiyor”, “tiyatrosuz bir tiyatro yapmak istiyor” ve “oyunculuk yeteneğiyle hiç işi olmayan bir tiyatro istiyor” olması yatar.¹⁴²

¹⁴⁰ Tuğluk, Abdulhakim. *İroni Nedir?*, s. 444.

¹⁴¹ a.g.e., s. 450.

¹⁴² Candan, Ayşe. *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. 2nd ed., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 197.

Kısacası, postdramatik tiyatrodaki ironi, toplumsal cinsiyet normlarının doğal olarak dayatılmasına yönelik eleştirel bir alan açar. Bu bağlamda ironi, hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde dönüştürücü bir işlev görür. Oyunu, adeta, “tümel bir yaşantıya” dönüştürerek etkisini gösteren postdramatik tiyatronun çok katmanlı yapısı, izleyiciyi de edilgen bir konumdan çıkarıp, aktif bir yorumlayıcı olarak sahneye dahil eder.¹⁴³ Postdramatik tiyatrodaki ironi, yalnızca alımlama süreçlerini dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin toplumsal cinsiyet kalıpları çerçevesinde oluşturulmuş kimliklerini, cinsel stereotiplere dayalı oluşturulmuş pozisyonlarını ve bu pozisyonlara yüklenen anlamları sorgulamalarını teşvik eder. Bu şekilde, postdramatik tiyatro yalnızca sahnede değil, aynı zamanda izleyicinin zihninde ve dünyasında bir değişim yaratma potansiyeline sahip sanatsal bir araç olarak öne çıkar.

1.6.4. Beden Temsilleri Bağlamında İroni ve Mizahın Rolü

Önceki bölümde ironinin tanımı yapılmış, tiyatro kapsamında önemi vurgulanmış ve sergilenen performansı nasıl derinleştirip çok katmanlı hale getirdiği detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik, beden gibi “sosyal yapıyı yansıtan” alanları irdelerken karşılaşılan bir diğer söylem de mizah kavramıdır.¹⁴⁴ Mizahın işlevini açıklayan üç temel teori vardır: bunlardan birincisi, “farklılık teorisi” olup, gerçekleşen olay ile beklenen olay arasındaki uyumsuzluğu vurgular; ikincisi, “üstünlük teorisi”dir ve olayları alaycı bir dille sunarak sosyal grupların tutum ve modellerini eleştirir; üçüncüsü ise “ruhsal salınım teorisi”dir ve bireyin içsel çatışmalarını ve toplumsal tabulara yönelik olumsuz duygularını açığa çıkarır.¹⁴⁵ Bu üç temel teori, farklı amaçlara hizmet etmek amacıyla, çeşitli kontekstlerde kullanılabilir. Dolayısıyla, mizahın da, ironi ile benzer şekilde, tiyatrodaki bir yandan eğlence unsuru olarak kullanılırken bir yandan da toplumsal eleştirinin bir aracı olarak kullanılabileceğini söylemek yanlış olmaz.

Birçok alanı ve olguyu olduğu gibi “mizahi olanı” da yeniden şekillendiren postmodernizm, bu süreçte “ciddi olan ile mizahi olan arasındaki kesin ayrımı” ortadan

¹⁴³ Çalışkan, Mustafa. *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*, s. 150.

¹⁴⁴ Gültekin, Tuba, ve Buse Peker. “Sanatta Toplumsal Eleştiri Sürecinde İroni Kavramı, Dil ve Söylem Analizi.” *İdil*, vol. 5, no. 19, 2016, s. 153. www.idildergisi.com.

¹⁴⁵ Jensen, Kim. *Humor*, 2009. / akt. Tuba Gültekin, ve Buse Peker, s. 153.

kaldırarak “daha geçirgen” sınırların oluşumuna sebebiyet verir.¹⁴⁶ Geleneksel tiyatrodaki mizah genellikle “sosyal yatıştırıcı”¹⁴⁷ ve hafifletici bir unsur olarak kullanılırken, postmodern tiyatrodaki rahatsız edici bir işlev kazanmıştır. Mizah, artık “varoluşsal”¹⁴⁸ sıkıntıları açığa çıkarmak için de kullanılabilir hale gelir. Modernliğin başarısızlığından beslenen postmodernizmin mizahı da farklı türde bir mizahta kendini bulur: “kara mizah”.¹⁴⁹ Kara mizahın postmodern eserlerde kullanılmaya başlanmasıyla “sarsılmaz sanılan değerler”, “sahte otoriteler” ve “kokuşmuş kurumlar” gülünç düşürülerek sergilenmiştir.¹⁵⁰ Bu yaklaşımıyla, bireylerin heteronormatif çerçevede inşa edilmiş toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik ve bunlarla biçimlenen beden algılarının yapaylığı ile yüzleşmesi için verimli bir zemin hazırlar. Ayrıca, kara mizahın bu tutumlar temelinde şekillenmesi, gerçeklik ve sanat arasındaki sınırları bulanıklaştıran postdramatik tiyatro için de kullanışlı bir alan teşkil eder. Fakat, burada altının çizilip vurgulanması gereken bir nokta vardır: her postdramatik eser kara mizah içermek zorunda değildir, lakin postdramatik eserlerde karşılaşılan mizah türü genel olarak kara mizah özellikleriyle örtüşür nitelik taşır.

Kara mizahı eserlerinde kullanmayı seçen sanatçılar gerçek bir etkileşimin gerçekleşebilmesi için “gerçeğin” ve “normal kabul edilen standartların” aşılması gerektiğine inanırlar ve bu yüzdendir ki bahsi geçen bu normlara karşı çıkarken öncelikle “dili” ele alırlar.¹⁵¹ Dil, onlara göre yerleşmiş değer yargılarının ve geleneklerin aktarıcısından başka bir şey değildir; o halde bu dili yıkmak, yeni bir dil oluşturmak özgürlük için şarttır.¹⁵² Kara mizahın ironik dili, postdramatik tiyatrodaki dilin yapısökümüne uğratılmasında önemli bir araç haline gelir. Postdramatik eserlerde dil, artık yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda anlamın inşasını sekteye uğratan, çelişkileri ortaya çıkaran ve normatif söylemleri yerinden eden bir unsurdur. Bu bağlamda, kara mizahın alaycı, abartılı ve absürt anlatımı, dilin otoriter yapılarını çözümlerken izleyiciyi de metnin çok katmanlı anlamlarıyla yüzleşmeye zorlar.

¹⁴⁶ Fırat, Tahsin Emre. “Postmodern Bağlamda Parodi, İroni ve Absürd’ün Zayıf Örneğinde Yeniden Üretimine İlişkin Bir İçerik Analizi.” *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, c. 10, sy. 2, 2019, s. 427.

¹⁴⁷ Gültekin, Tuba, ve Buse Peker, s. 158.

¹⁴⁸ a.g.e., s. 155.

¹⁴⁹ Arık, M. Bilal. “Postmodern Bir Dünyada Değişen Mizah Anlayışı: Simsiyah Bir Tebessüm ve Absürdün Kaçınılmazlığı”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, sy. 13, 2012, doi:10.17064/iüifhd.43374, s. 92.

¹⁵⁰ a.g.e., s. 91.

¹⁵¹ a.g.e., s. 93.

¹⁵² a.g.e., s. 93-94.

Bunun yanı sıra, hakikatin “ham” haliyle “deliliğin”, “uyuşturucunun ve alkolün”, “intiharın ve cinayetin sınırında” yaşadığına inanan bir bakış açısını içinde barındıran kara mizah, insanı “hem derinden sarsmayı hem de onun bir şeylerin farkına varmasını” sağlamaya çalıştığı için “insafsızdır”, “rahat kaçırıcıdır”, hatta bazen “kışkırtıcı” olur.¹⁵³ Bu bağlamda, kara mizahın sarsıcı ve provokatif yapısı, postdramatik tiyatrodaki kullanıldığında izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, onun eleştirel düşünme süreçlerine katılımını sağlama amacına hizmet eder.

Postdramatik tiyatro, sahneleme biçimlerinde de konvansiyonel sınırları aşarak bedenın alışlagelmiş algılarını dönüştürür. Kara mizahın beden temsillerine yönelik eleştirel tutumu, özellikle toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliklerin bedene yansımalarını sorgulayan performanslarda belirginleşir. Postmodern feminist perspektife göre beden, yalnızca biyolojik bir varlık olmaktan öte, kültürel ve toplumsal söylemler aracılığıyla inşa edilen bir gösterge niteliği taşır. Bu bağlamda, kara mizahın performanslarda bedenın sınırlarını ihlal eden, grotesk nitelikli imgelerle temsil edilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı normatif beden algılarının yapaylığını açığa çıkarır. Postdramatik tiyatro, bedenın sahne üzerindeki temsili aracılığıyla cinsiyetlenmiş hiyerarşileri görünür kılarken, aynı zamanda cinsel kimliklerin çoklu ve akışkan doğasını da gözler önüne serer. Bedenın parçalanmış, abartılmış ya da deformasyona uğramış halleri, toplumsal olarak kabul görmüş güzellik ve cinsellik normlarına meydan okurken, aynı zamanda bedenın kırılabilirliği ve çürümesi gibi genellikle bastırılan yönlerini görünür kılar. Bu tür temsiller, izleyiciyi rahatsız edici bir yüzleşmeye davet ederek, normatif beden politikalarının eleştirisini daha da derinleştirir. Özellikle kuir kuramla kesişen bu yaklaşım, bedenın sabit kimlikler ve iktidar ilişkileri doğrultusunda nasıl şekillendirildiğini sorunsallaştırırken, bedenın yeniden anlamlandırılmasına yönelik alternatif olasılıkları da gözler önüne serer. Böylelikle, kara mizahın beden temsilleri, hem heteronormatif düzeni hem de iktidarın biyopolitik işleyişini yapıbozuma uğratan bir strateji olarak işlev görür.

Postdramatik tiyatrodaki beden temsillerinin ironi ile olan ilişkisine bakıldığında cinsel kimlik ve stereotiplerin ironi ile olan ilişkisine benzer bir tablo ile karşılaşılır. Postdramatik tiyatro, sahnede bedenın sabit, idealize edilmiş veya bütünlüklü bir temsilini kırmaya yönelik bir yaklaşım benimser. İroni, bu temsili eleştirerek bedeni

¹⁵³ a.g.e., s. 93-94.

parçalanmış, grotesk veya hibrit bir yapıya dönüştürebilir. Örneğin, sahnede bedenin aşırı mekanikleşmiş, otomatikleşmiş veya kontrolünü kaybetmiş şekilde sunulması, öznenin bir tür yabancılaşması olarak algılanabilir.

Postdramatik tiyatrodaki ironi, bedenin tiksiniç (*abject*), marjinal veya arzu edilmeyen yönlerini öne çıkararak idealize edilen bedensel temsillere meydan okuyabilir. Bedenin “kusurlu”, “hastalıklı” veya “bozulmuş” hallerinin sahnede sergilenmesiyle ironik bir eleştiri alanı açılır. Böylelikle, postdramatik tiyatrodaki “uyumsuz, taraflı, saçma ve çirkin”¹⁵⁴ olan öne çıkarılarak “tiksinilen ve ele alınmak istenmeyen sahne üzerindeki görünürlüğü”¹⁵⁵ artırılır:

Örneğin sahne üzerinde, gerçekten hayati tehlike arz eden bir görüntü içinde ölümcül derecede zayıflık hastası (*anoreksis*) bir kadın görüldüğünde, seyircide, bu figürü imgesel olarak yorumlamada bir rahatsızlık oluşur (gerçekten de bu kişi 1998 yılındaki Frankfurt turnesinden önce ölmüştür). Sahnedeki figürler aşırı derecede zayıflamış (bir deri bir kemik kalmış) ya da hastalık derecesinde aşırı şişman bir görüntü içinde görünürler; gırtlaktan ameliyat olmuş bir aktörün sesi ise konuşma-aletin metal sesiyle seyircileri şok eder. [...] Apollo’yu canlandıran oyuncunun kolları yoktur. Oyuncu, tıpkı kolları kesilmiş olan bir Yunan heykeli gibi sahne almaktadır. [...] Değinen kolsuz oyuncu gibi, sakat, fiziksel engelli, Down Sendromu hastası genci, Agamemnon’u canlandıran, Horatius - canlandırıcısının otistik durumunu ortaya koyan oyuncular, normların (ve katlanılabilir olanın) sınırında “insanlık-dışı” bedeni deneyimletirler.¹⁵⁶

Burada bahsi geçen bedenler, sahnede stereotipleşmiş, kusursuz veya sağlıklı beden temsillerine karşıt olarak yer alır. Postdramatik tiyatro, geleneksel tiyatronun idealize edilmiş bedenini ya da estetik açıdan kabul edilebilir normatif bedeni yüceltme eğilimini tersine çevirir. Bedenin aşırı zayıf, sakat veya hastalıklı olarak sahneye çıkarılması, izleyicide bir tür rahatsızlık etkisi yaratabilir. Ancak bu rahatsızlık, sadece estetik bir mesele değil, aynı zamanda bedensel normların ve toplumsal kabullerin ironik bir biçimde sorgulanmasıdır. Seyirci, sahnedeki bedeni imgeler dünyasında kolayca anlamlandıramaz çünkü bu bedenler, toplumun marjinalize ettiği ya da görünmez kılmaya çalıştığı bedensel durumları taşır. İroni burada, seyircinin kendi görsel konvansiyonlarını, empati sınırlarını ve bedene yüklediği ideolojik anlamları fark etmesini sağlar. Aynı zamanda, bedenin “insanlık-dışı” olarak deneyimletilmesi, bedeni yalnızca estetik bir nesne olarak değil, politik ve etik bir mesele olarak da açığa çıkarır. Bu bedenlerin sahnelenmesi, aynı zamanda sirkleşmiş bir gösteri alanına

¹⁵⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, çev. Karen Jürs-Munby, 2006, s. 44. Atıfta bulunulan kelimelerin orijinali: “... the disparate, partial, absurd and ugly ...” Çeviri bana aittir.

¹⁵⁵ Çalışkan, Mustafa. *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*, s. 151-152.

¹⁵⁶ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatik Tiyatro*. Çev. Mustafa Özdemir, yayınlanmamış çeviri, 1999. / akt. Mustafa Çalışkan. *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*, s. 152.

dönüşme riski taşır. Ancak ironi, bu riski bilerek sahneye taşır ve seyircinin bu tür bedenleri nasıl egzotikleştirdiğini veya pornografik bir merakla seyrettiğini yüzüne vurur. Örneğin, Down Sendromlu ya da otistik oyuncuların sahneye çıkması, empati ya da merhamet duygularını tetiklemek yerine, seyircinin bu bedensel durumları nasıl nesneleştirdiğini fark etmesine yol açabilir.

Sonuç olarak, mizahın geleneksel tiyatrodaki daha çok eğlenceli bir unsur olarak var olurken, postmodernizmin etkisiyle bu anlayışın değiştiği ve varoluşsal problemleri açığa çıkaran, rahatsız edici bir işlev kazandığı söylenebilir. Mizahın yanı sıra, kara mizah ise yalnızca toplumsal normları yıkma amacı gütmekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi mevcut değer yargılarını sorgulamaya zorlar. Postdramatik tiyatrodaki dilin yapısökümüne uğratılması ve anlamın çelişkilerle yeniden şekillendirilmesi, kara mizahın performanslardaki etkisini daha da derinleştirir.

Beden temsilleri ise bu çerçevede önemli bir yere sahiptir. Postdramatik tiyatrodaki bedenin geleneksel algılarla uyumlu şekilde temsil edilmesinin ötesine geçilerek, bedenin normatif sınırları sorgulanır ve toplumsal cinsiyet ile cinsel kimlikleri eleştiren imgeler sunulur. Kara mizahın postdramatik eserlerde kullanımı, izleyicinin yalnızca görsel algısını değil, aynı zamanda beden temsillerinin anlamını da sorgulamasına neden olur. Özellikle bedenin çeşitli deformasyonları ve marjinal halleri üzerinden yapılan eleştiriler, toplumsal normların ve güzellik anlayışlarının ne denli yapay ve dayatılmış olduğunu gözler önüne serer.

Bu bağlamda, grotesk bedenlerin sahnede klasik, idealize edilmiş bedenlere karşıt olarak konumlandırılması, postdramatik tiyatrodaki bedene yönelik eleştirel tavrını güçlendirir. Geleneksel tiyatro, çoğunlukla fiziksel bütünlüğü ve estetik uyumu ön planda tutarken, postdramatik tiyatrodaki beden, deformasyonları, eksiklikleri, aşırılıkları ve sıra dışılığı ile sahneye taşınır. Bu, izleyiciyi yalnızca görsel bir rahatsızlık duymaya değil, aynı zamanda güzellik, sağlık ve normatif beden algılarını sorgulamaya da yönlendirir. Klasik bedenin idealize edilmiş yapısına karşı grotesk bedenin kullanımı, sadece fiziksel bir farklılık sunmaz; aynı zamanda kimliklerin, toplumsal hiyerarşilerin ve bedene yönelik kabul görmüş anlayışların ironik bir şekilde çökertilmesine hizmet eder.

Kısacası, postdramatik tiyatrodaki mizah ve ironi, yalnızca estetik ve eğlencelik öğeler değil, aynı zamanda toplumsal normların, kimliklerin ve beden algılarının eleştirildiği güçlü araçlardır. Bu araçlar, toplumsal yapıyı sorgularken izleyiciyi aktif bir düşünsel sürece dahil eder ve onları normatif değerlerin ötesine geçmeye teşvik

eder. Böylece, postdramatik tiyatro, beden algısı, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliklerin inşasında var olan katı sınırları aşan bir alan yaratır, aynı zamanda bireylerin bu normlarla yüzleşmesini sağlar.

1.6.5. Postdramatik Tiyatroda Pornografi

Sanat ve edebiyatta pornografik öğelerin kullanımı, tarih boyunca tartışmalı bir alan olarak ahlaki, felsefi, estetik ve sosyolojik bağlamlarda ele alınmıştır. Dolayısıyla, pornografinin yalnızca cinsel uyarıcı bir materyal olarak görülmesi, onun sanatsal ve politik potansiyelini göz ardı etmek anlamına gelir. Pornografik olanın ne olduğunu tanımlamadan önce erotizm ile olan ilişkisine kısaca değinmek gerekir. Temel çıkış noktası “haz”¹⁵⁷ olarak belirlenebilecek olan erotizm, en sade haliyle “zihinsel ve ruhsal süreçlerin katıldığı estetize edilmiş cinsellik” olarak tanımlanabilir.¹⁵⁸ Fakat, burada hatırlanması gereken nokta, tarih boyunca cinsellik kavramının tanımının iktidar ve baskın ideolojiler çerçevesinde yapılmış olup, bu alanlardaki değişimlerden etkilenmiş olmasıdır. Bu bağlamda, iktidar ve ahlak kavramlarının cinsellik ve onu merkezinde tutan erotik, erotizm, pornografi ve porno ile ilişkileri bu dönüşümden fazlaca etkilenmiştir; öyle ki her dönüşümün durağında erotik kavramı kendine yeni biçimler edinmiştir.¹⁵⁹ Ancak, yine de, erotik kavramının barındırdığı “haz unsuru” ve algılayan kişiye sunduğu “hayal etme imkânı” değişmez bir özellik olarak öne çıkar.¹⁶⁰ Buradan hareketle, erotik olan ile pornografik olanın ayırt edileceği noktaya bakmak gerekir:

Burada belirleyici olan yine kuşku yok ki algıdır. Ancak pornoyu algılayan göz, erotiği algılayan göz değildir. Erotik olanı algılayan göz bakışın sahibidir. İzleyicidir. Buna karşın pornoyu algılayan göz bakılan, dolayısıyla üzerinde hâkimiyet kurulan, özgürlüğü elinden alınmış bir gözdür. Buradaki temel sorun bir öznellik sorunudur.¹⁶¹

İki kavram arasındaki farkı gösteren bu alıntı, feminist perspektifle analizler açısından zengin bir zemin sunar. Erotik olanı algılayan gözün “bakışın sahibi” olarak tanımlanması, öznenin aktif, iradi ve özgür bir konumda bulunduğunu ima eder. Erotizm, bu bakış aracılığıyla öznenin hayal gücü, arzuları ve bireysel deneyimleriyle özdeşleşir.

¹⁵⁷ Korukçu, M. Melih. *Bir Anlatım Aracı Olarak Erotik ve Tiyatro Estetiğinde Kullanımı*, s.16.

¹⁵⁸ Korukçu, M. Melih. a.g.e., s. vii.

¹⁵⁹ a.g.e., s.18.

¹⁶⁰ a.g.e., s. 18.

¹⁶¹ a.g.e., s. 19.

Öte yandan, pornografiyi algılayan gözün “özgürlüğü elinden alınmış” olarak tanımlanması, bu bakışın edilginleştirildiği ve nesneleştirildiği bir iktidar ilişkisine işaret eder. Burada algılayıcı göz, sadece bir gözlemci değil, aynı zamanda üzerinde iktidar kurulan bir nesne haline gelir. Bu noktada, bakışın yönü ve gücü tersine çevrilmiş olur. Burada işaret edilen bir diğer unsur ise feminist kuramcılarının sıklıkla tartıştığı “öznellik sorunu” ve bununla bağlantılı olarak kadının özne ya da nesne konumundaki değişken rolüdür. Erotizmde algılayan göz, bir özne olarak deneyimi aktif bir şekilde yapılandırırken, pornografi algısında göz edilginleşir ve üzerinde hâkimiyet kurulan bir nesneye dönüşür. Bu bağlamda, pornografi sıklıkla eril arzuların tatmini için üretilmiş, kadını nesneleştiren ve onun öznelliğini dışlayan bir temsil biçimi olarak eleştirilebilir. Buna karşın, erotik temsiller ise kadının arzularını da ifade edebileceği için eril bakışın tekelinden kurtulabileceği fikrini savunur. Bu doğrultuda, erotik olanı algılayan gözün ve arzunun karmaşık, çok katmanlı ve karşılıklı etkileşim içeren doğasını vurgulayarak, öznenin aktif katılımını mümkün kılar. Buna en iyi Brian De Palma ve Richard Schechner'in *Dionysus in 69* adlı gösterimi örnek verilebilir: beden ve cinselliğin kullanımı açısından sürece odaklanan bu oyunda, seyircilerin oyuncularla fiziksel temas kurmaları ve bazı sahneler yalnızca giysilerini çıkaranların katılmasına izin verilen bir çembere dahil olmaları öngörülür ve performansın ilerleyen aşamalarında, oyuncularla seyirciler arasında bedensel etkileşim öyle artar ki, toplu okşama sahnesinin ardından Pentheus karakteri, kadın izleyiciler arasından bir cinsel partner arar.¹⁶² Burada dikkat çekici olan nokta, oyunun cinselliği teşhir etmesi, seyircilerin arzularını tatmin etmek amacıyla mı, yoksa arzunun karmaşık doğasını sorgulamak için mi sahneleniyor olduğunu anlamaktır. Eğer seyirci katılımı, nesneleştirici bir bakış düzeni içerisinde yer alıyorsa, performansın pornografiye yaklaştığı söylenebilir çünkü bu performansta tercih edilen bedensel etkileşim, seyircinin bu süreçte bir arzu nesnesi mi yoksa arzu öznesi mi olduğunu belirsiz bırakarak, erotizm ve pornografi arasındaki sınırları geçirgen hale getirir.

Pornografi, özellikle 20. yüzyıldan itibaren sanatsal ifade biçimleriyle iç içe geçmiştir. Marcel Duchamp¹⁶³ ve Cindy Sherman¹⁶⁴ gibi sanatçılar, pornografik anlatı

¹⁶² “Dionysus in 69.” *YouTube*, 25 Şubat 2013, www.youtube.com/watch?v=IXc_YyP5_yw. / akt. Mustafa Çalışkan, a.g.e., s. 146.

¹⁶³ Poole, Matthew. “Marcel Duchamp's Diagrammatics of Love, Sex and Erotics.” *Glass Bead*, Site 2: Dark Room: Somatic Reason and Synthetic Eros, 5 Eylül 2019, www.glass-bead.org/article/marcel-duchamps-diagrammatics-of-love-sex-and-erotics/.

¹⁶⁴ Blythe, Finn. “Cindy Sherman: Subverting the Voyeuristic Male Gaze with Beauty and Violence.” *Hero Magazine*, 16 Eylül 2020, hero-magazine.com/article/177073/cindy-sherman.

ve imgeleri estetik çerçeveler içinde yeniden kurgulayarak izleyicinin algılarını sorgulamaya yöneltmiştir. Günümüz sanatında gerek içeriksel gerek biçimsel anlamda pornografinin kullanımı gizli olanı ortaya çıkarma ve tabuların yıkımı açısından protest bir tavır sergiler.¹⁶⁵ Bu tür eserler, bedenin cinsel politikaları, arzunun doğası ve toplumsal ahlakın sınırları gibi meseleleri görünür kılarak hegemonik cinsellik anlayışlarını sorgulayan ve alternatif cinsellik biçimlerine meydan okuyan bir tutum da sergileyebilir. Feminist teoride pornografi hem baskıcı bir araç, hem de kadınların cinsel özgürlüğünü savunan bir ifade biçimi olarak iki farklı perspektifte değerlendirilmiştir; kimi düşünürler, pornografinin kadın bedeninin metalaşmasını pekiştirdiğini savunurken, kimisi ise pornografinin kadınların cinsel arzularını ve öznelliklerini ifade etmeleri için bir platform sağlayabileceğini ileri sürer.¹⁶⁶

Postmodern sanatın genel çerçevesine bakıldığında beden, fiziksel ve somut yönleriyle öne çıkmaya başlamıştır ve “insan bedeni, kırılganlığıyla, şiddetiyle, erotik ya da ‘kutsal’ gerçekliğiyle, hiçbir sanat biçiminde tiyatrodan daha fazla odak oluşturmaz.”¹⁶⁷ Bu noktada, postdramatik tiyatrodan da bunun yankısı olarak, vurgunun “metinden bedene” kaydığı tekrar hatırlanmalıdır.¹⁶⁸ Lehmann’ın postdramatik olarak tanımladığı tiyatro, performans durumunun kendisini çevreleyen ve sıklıkla göz ardı edilen kaygıları, baskıları, hazları, paradoksları ve sapkınlıkları keşfetmeye odaklanır.¹⁶⁹ Postdramatik tiyatrodan “bedenin teşhir edilmesi temel bir strateji” haline gelirken ve bazı performanslarda “rol yapmayla gerçek cinsel aktivite arasındaki çizginin” aşılması söz konusu haline gelebilir.¹⁷⁰

Postdramatik tiyatrodan pornografik anlatının nasıl kullanılabileceğinin en açıklayıcı örneklerinden birini Karen Jürs-Munby, Lehmann’ın *Postdramatic Theatre* kitabının çevirisi için kaleme aldığı “Introduction” kısmında “The Turn to Performance” (“Performansa Dönüş”) başlığı altında verir. Jürs-Munby, 1989 yılında

¹⁶⁵ Şahmaran, Gökçen. *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*, s. 102.

¹⁶⁶ Bkz. MacKinnon, Catharine A. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Harvard University Press, 1987; Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press, 1999.

¹⁶⁷ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatik Tiyatro*. Çev. Mustafa Özdemir, yayınlanmamış çeviri, 1999. / akt. Mustafa Çalışkan. *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*, s. 144.

¹⁶⁸ Çalışkan, Mustafa. *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*, s. 145.

¹⁶⁹ Jürs-Munby, Karen. “Introduction”. *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann, s. 4. Alıntının orijinali: “The theatre that Lehmann identifies as postdramatic often focuses on exploring the usually unacknowledged anxieties, pressures, pleasures, paradoxes and perversities that surround the performance situation as such.” Çeviri bana aittir.

¹⁷⁰ Çalışkan, Mustafa. a.g.e., s. 146.

Avustralyalı bir tiyatro topluluğu olan Sydney Front'un *The Pornography of Performance* adlı bir eserle Avrupa turu yaptığından bahseder ve bu oyundaki performansları anlatır:

[...] Sydney Front, izleyiciyi voyeristik [röntgenci] arzularıyla yüzleştiren *The Pornography of Performance* [*Performansın Pornografisi*] adlı bir eserle Avrupa turnesine çıktı. Yarı karanlıkta performans alanına girerek, büyük dikey silindirlerin deliklerinden içeri uzanmaya davet edildik. Silindirin içindeki çıplak performansçıları el yordamıyla hissederken, parlak ışıklar yandığında aniden 'suçüstü yakalandık', 'elleme tüpleri' tavana yükseldi ve şimdi giyinmiş ve maskelenmiş performansçıların bize geri baktığıyla yüzleştik.¹⁷¹

Klasik temsil biçimlerinde seyirci, edilgin bir gözlemci konumunda arzunun nesnesini seyreder, fakat Sydney Front'un bahsi geçen bu performansında bu bakış rejimi tersine çevrilir ve seyirciler, çıplak bedenleri dokunarak algılayan aktif gözlemciler olurken, ani ışıklandırmayla birlikte suçüstü yakalanan röntgenciler konumuna düşerler. Bu hamle, seyirciyi sadece gözlemleyen değil, gözlemlenen bir özne haline getirir. Burada, aynı zamanda, pornografinin rıza meselesiyle ilişkisi ön plana alındığı çıkarımı da yapılabilir. Seyirciler, silindirlerin içine uzanmak için gönüllü olur, ancak ışıkların aniden açılmasıyla birlikte rızaları dışında teşhir edilen öznelere haline gelirler. Bu dönüşüm, pornografinin sadece bedenlerin sergilenmesi değil, aynı zamanda iktidar, rıza ve mahremiyet dinamikleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösterir.

Sonuç olarak, erotik temsiller, haz unsuru etrafında şekillenip, hem arzuyu hem de hayal gücünü uyararak öznenin aktif katılımını mümkün kılarken, pornografi ise bu deneyimi genellikle edilgenleştirir ve cinselliği nesneleştirerek izleyiciyi pasif bir konuma yerleştirir denilebilir. Erotizm ve pornografi arasındaki fark, sanatın ve bedenın temsiliinin ötesine geçer. Postmodern sanat bağlamında, bedenın somut yönlerinin öne çıkışı, bedensel ve cinsel temsillerin sınırlarını sorgulayan bir yaklaşımı yansıtır. Bu dönemde, ruh ve beden arasındaki ayrım giderek daha belirsiz hale gelir; bedenın "sapkınlıklarının" öne çıkartılması, postmodern sanatın bir özelliği olarak kabul edilir.¹⁷² Erotik anlatım biçimi, bir rol olarak kalabilmektedir, ancak pornografik olan rolün ötesine geçerek, cinsel bir aktiviteye dönüşür; seyircinin interaktif katılımının istendiği erotik uygulamalarda, erotik-pornografik ayrımı kıldan ince bir

¹⁷¹ "Introduction". *Postdramatic Theatre*, s. 4. Alıntının orijinali: "... Sydney Front toured to Europe with a piece called *The Pornography of Performance*, which confronted the audience with their voyeuristic desires. Entering the performance space in semi-darkness, we were invited to reach through the holes of large vertical cylinders. Feeling up the naked performers inside the cylinder, we were suddenly 'caught red-handed' when bright lights came up, the 'grope tubes' rose to the ceiling and we were confronted with the now clothed and masked performers glaring back at us." Çeviri bana aittir.

¹⁷² Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. 3. baskı, Metis Yayınları, 2010, ss. 130-131. / akt. Mustafa Çalışkan, *Model Oyunlar Bağlamında Postdramatik Metinler*, s. 147.

hal alabilmektedir.¹⁷³ Bu durum, postdramatik tiyatrodaki izleyicinin hem arzularını hem de bu arzulara dair gücünü sorgulayan performanslarla daha derin bir şekilde keşfedilebilir. Performans sanatlarında, izleyici ve performansçı arasındaki geleneksel rollerin tersine döner ve izleyici hem gözlemci hem de gözlemlenen konumuna getirilir.



¹⁷³ Korukçu, M. Melih. a.g.e., s. 117.

JUDITH BUTLER VE FEMİNİZM

Birinci bölümde feminist tiyatronun, hatta daha spesifik olarak postmodern feminist tiyatronun, kapsamı, işlevi ve postdramatik tiyatro ile kesişimleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu bölümde ilk olarak, Butler'ın performatiflik kavramı ve bu kavramın beden, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet açısından önemi ve işlevi detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Bunun ardından, bir sonraki alt bölümde feminist tiyatronun toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri açısından ne tür bir işlevi olduğu ve tarihsel süreçte değişimlerinin kısa bir hatırlatması yapılacaktır. Daha sonra, feminist tiyatronun Butler'ın kuramları çerçevesinde önem ve işlevleri genel hatlarıyla ele alınacaktır. Bu açıklamalar sonucunda, Butler'ın teorileri bağlamında feminist tiyatro ve postdramatik tiyatronun kesiştiği noktalar kendini açığa çıkarmış olacaktır.

2.1. Judith Butler: Beden, Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Erkek egemen toplumlarda feminist tartışmalara en zengin alan sağlayan konular kuşkusuz ki beden, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını çevreleyen sorunlardır. Tarihsel sürece bakıldığında, birçok farklı feminist kuram ile karşılaşmak mümkündür fakat 1990'lı yıllarda postmodern düşünceler feminist yaklaşımlarda da etkili olarak “kadın doğası” denen şeyin doğal değil de, “toplum içinde belirlenmiş bir olgu” olduğu fikrini de ortaya çıkarır.¹⁷⁴ Bu yaklaşım, özellikle Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi postmodern ve postyapısalcı düşünürlerin etkisiyle şekillenmiş, Judith Butler, Donna Haraway ve Luce Irigaray gibi isimler tarafından geliştirilmiştir. Postmodern feministler, kadınlık ve erkeklik gibi kategorilerin özsel, doğal ve değişmez olmadığını, aksine toplumsal ve dilsel süreçlerle inşa edildiğini savunarak, modernist feminist teorilerden ayrılmışlardır. Özellikle Butler'ın *Cinsiyet Belası* (*Gender Trouble*) adlı eseri, bu dönüşümde önemli bir dönüm noktası olmuş ve toplumsal cinsiyetin performatif bir süreç olduğu fikriyle feminist tartışmalara yeni bir boyut kazandırmıştır.

Butler, yukarıda bahsi geçen bu kitabının 1999 yılında yayımlanan önsözünde, bu eseri yazmadaki amacını “feminizme, feminizm içinden eleştirel bir bakış”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Berktaş, Fatmagül. “Feminist Teoride Yeni Açılımlar.” *Demokratik Modernite*, 28 Mart 2013, <https://demokratikmodernite.org/feminist-teoride-yeni-acilimler/>. Erişim: 08.03.2025.

¹⁷⁵ Saliya, Derya Aybakan. *Judith Butler ve Post-Modern Feminizm*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s. 48.

yöneltmek olduğunu vurgulamış ve bu yaklaşımıyla feminizm hareketini canlı tutacağını düşündüğünü eklemiştir:

Yazarken feminizmin belli bazı biçimleriyle mücadele ve muhalefet içinde olduğumu düşünsem de metni feminizmin bir parçası olarak görüyordum. İçkin eleştiri geleneğinin, yani ait olduğu düşünsel hareketin temel kelime dağarcığına yönelik eleştirel yaklaşımı kısıktırmayı hedefleyen bir geleneğin içinden yazıyordum. Böyle bir eleştirel yaklaşım gerekliydi, şimdi de gerekli. Ayrıca harekete daha demokratik ve kapsayıcı bir hayat vaat eden bir özeleştiri ile ona olduğu gibi balta vurmayı hedefleyen eleştiriler arasında ayırım yapmak önemliydi, şimdi de önemli. [...] Niyetim metnin okurları için model teşkil edecek yeni bir toplumsal cinsiyetli yaşam tarzının reçetesini vermek değildi. Metnin hedefi toplumsal cinsiyet için bir imkân sahası yaratmak, bunu da ne tür imkânların gerçekleştirilmesi gerektiğini dikte etmeksizin yapmaktı.¹⁷⁶

Butler, feminizm içinde kadın kategorisinin homojen ve sabit bir öz olarak ele alınmasının eksik olduğunu öne sürmüştü; bu yönüyle, “evrensel bir özne olarak kadının feminizme bir faydası olmadığını ve böyle bir kategorinin kadınların paylaştığı sosyal ve ekonomik rolleri analiz etmeye izin vermediğine” yönelik eleştiriler geliştirmiştir. Bu nedenle, Butler ve onun gibi düşünen teorisyenler, feminist harekete tamamen karşıt ve yıkıcı bir pozisyondan eleştiriler yaptıkları düşüncesiyle eleştirilmişlerdir. Bu, “içkin eleştiri”, dışsal ve yıkıcı bir eleştiriden farklı olarak, hareketin kendi içindeki çelişkileri ve sınırlamaları görünür kılarak onu geliştirmeye yönelik bir çabadır. Fakat, kendi yazdığı önsözde belirttiği üzere, feminist hareketin daha demokratik ve kapsayıcı olmasını sağlayacak bir özeleştiri ile itham edildikleri yaklaşım arasında önemli bir fark vardır; aslında feminizmi tamamen reddetmekten ziyade, onun daha kapsayıcı ve dinamik bir şekilde dönüşmesini hedeflemişlerdir. Butler, burada metnin amacının herhangi bir toplumsal cinsiyet normu dikte etmek değil, toplumsal cinsiyetin farklı biçimlerde inşa edilebileceği bir imkân alanı yaratmak olduğunu da ifade etmiştir. Bu bakış açısı, toplumsal cinsiyetin performatif bir süreç olduğu fikriyle de örtüşür nitelik taşır.

Butler, feminizmin temsil politikalarını yeterince kapsayıcı bulmayarak, kadına dair sınırlı bakış açısı sunulmasını eleştirir. Butler'a göre, feminizmin “kadın” kategorisi, “egemen heteroseksüel çerçevede kadın işlevi gördüğü ölçüde kadındır.”¹⁷⁷ Feminizm, “istikrarlı ve iç tutarlılığa sahip bir kadın kategorisinin çıkarları adına hareket ettiğini” iddia etmesine rağmen, Butler böyle bir kategorinin “doğal olarak” var olduğundan şüphe duyar; ona göre, cinsiyeti ikili bir sistemde “kadın” ve “erkek” olarak tanımlayan ve bu kategorilerin iç tutarlılığını üreten, iktidar

¹⁷⁶ Butler, Judith. *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 2010, ss. 11-12.

¹⁷⁷ Butler, Judith. *Cinsiyet Belası*, s. 15.

mekanizmalarıdır.¹⁷⁸ Bu bağlamda, Butler, heteroseksüelliği ve cinsiyet kategorilerinin iç istikrarını doğal veya zorunlu bir nedene değil, “performatif bir iktidara” bağlar.¹⁷⁹ Zeynep Direk, derlemesini kendisinin yaptığı *Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* adlı kitapta kendi kaleme aldığı bölümde, Butler’ın öne sürdüğü temsil sorunuyla ilgili özetleyici bir açıklama yapar:

Onun feminizmi rahatsız eden tezini şu ışık altında düşünelim: Kadın kategorisi aracılığıyla düşünülecek, önceden beri varolan bir özdeşlik olduğu fikri hem metafizik bir varsayımdır hem de ait olduğu metafiziğin kendisi kadar fallosantriktir. Feminist kuram böyle bir özdeşliği kavrayan bir kategoriye dayanarak politik temsili politikanın olmazsa olmaz şartı olarak görme eğilimindedir. Halbuki “temsil”in kendisi sorundur. Feminizmin “temsil”i sahiplenmesinin sebebi, kadınları da politikanın öznelere olarak ele almak suretiyle kamusal alandaki görünürlüğe ve meşruluğa kadınları da dahil etmek arzusudur. Ama acaba dil, feministlerin kadınlarla ilgili olarak doğru kabul ettikleri şeyleri çarpıtmadan yeterli bir biçimde temsil edebilir mi? Kadınların yaşantılarının ve tecrübelerinin ya hiç temsil edilmediği ya da yanlış temsil edildiği bir kültürel koşulda yaşamıyor muyuz? Politik ve dilsel temsil alanları öznelere kuran, oluşturan, biçimlendiren kriterleri çoktan ortaya koymuşlardır, bu kriterler hep önceden koyulmuştur ve temsil, ancak özne olarak kabul edilenlere içine alacak kadar genişleyebilmektedir. Kısacası Butler feminizme Foucault’ya dayanarak şöyle yanıt verir: Yasaların dayandığı iktidar sistemleri daha sonra temsil ettikleri öznelere üretmektedir, iktidar bireyi sınırlandırmakla, denetlemekle, düzenlemekle, ona yasalar koymakla ve onu korumakla ve birtakım yasalara tabi kılmakla yetinmez; kendi yapılarına tabi olanı biçimlendirir, oluşturur, bu yapıların gerekliliklerine uygun bir biçimde üretir. Sonuç olarak feminist kuramın öznesi de temsil politikasının ürettiği bir şeydir. Kurtuluşunu sağlayacak olan politik sistem tarafından söylemsel bir biçimde kurulur. Bu sistemin kendisi de tüm toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarıyla beraber heteroseksüel bir iktidar ya da tahakkümdür ki, ürettiği öznenin eril olduğunu varsayar. Yani bu sistemin kadınları özgürleştireceği iddiası son kertede ancak bir safsatadan ibaret olabilir.¹⁸⁰

Butler’a göre buradaki temel problem, temsiliyetin kendisinin zaten başlı başına sorunlu bir kavram olmasıdır. Dilin ve temsil mekanizmalarının, kadınların deneyimlerini eksiksiz ve çarpıtmadan yansıtır yansıtamayacağı şüphelidir. Çünkü yaşadığımız kültürel ve politik koşullar içinde kadınların deneyimleri ya hiç temsil edilmez ya da yanlış temsil edilir. Butler, Foucault’nun iktidar teorisine dayanarak feminizme eleştirel bir yanıt verir: iktidar, sadece bireyleri baskılayan ya da sınırlandıran bir güç değildir; aynı zamanda, onların kimliklerini de üretir, şekillendirir ve belirli söylemsel kalıplara uygun hale getirir. Yani, yasalar ve politik sistemler sadece var olan öznelere temsil etmekle kalmaz, aslında bu öznelere kendileri üretir. Feminist kuramın öznesi olan “kadın” da politik temsil mekanizmalarının bir ürünü

¹⁷⁸ Saliya, Derya Aybakan. *Judith Butler ve Post-Modern Feminizm*, s. 70.

¹⁷⁹ Butler, Judith. *a.g.e.*, s. 34.

¹⁸⁰ Direk, Zeynep. “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi.” *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, ed. Şeyda Öztürk, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2015, ss. 77-78.

olarak ortaya çıkar. Aslında, buradaki en önemli vurgu, tekrardan, temsil politikalarının feminist mücadele açısından ne kadar paradoksal olabileceğidir; feminizm, kadınları özgürleştirmek için onları belli bir kategori içinde tanımlamak zorunda kalırken, bu kategori aslında heteroseksüel iktidar mekanizmalarının içinde üretilmiştir. Dolayısıyla, kadınların temsil yoluyla özgürleşebileceği fikri, Butler'a göre bir yanılsama olabilir. Çünkü bu temsil mekanizması zaten eril ve heteroseksist bir sistemin içinde ortaya çıkar ve sonuç olarak ürettiği özne (kadın) de bu sistemin sınırları içinde var olabilmektedir. Butler'ın eleştirisi, kadınların gerçek anlamda özgürleşebilmesi için yalnızca temsiliyet taleplerine değil, aynı zamanda bu temsiliyetin temelinde yatan iktidar ilişkilerine de eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmak gerektiğini gösterir.

Butler'ın performans (*performance*) ve performatiflik (*performativity*) kavramları, çağdaş cinsiyet çalışmalarını önemli ölçüde etkilemiş ve beden, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi anlama biçimimizi yeniden şekillendirmiştir. Butler'ın çığır açan fikirlerine odaklanarak bu kavramlarını anlamak için Butler'ın cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin cinsel kimliklerin inşası üzerindeki etkilerini kavramak gerekir. Butler'ın teorisinde, uzun süredir kimlik tartışmalarını domine eden özcü görüşleri sarsan, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki geleneksel ikiliği deşifre etme çabası öne çıkar. Cinsiyetin performans niteliğini ve cinsiyet ile cinsel kimlik arasındaki karmaşık farkları inceleyerek, Butler'ın fikirlerinin kimlik karmaşıklıklarını nasıl kavradığımızı ve ifade ettiğimizi dönüştürme etkisini açıklamak mümkün olacaktır.

Butler'a göre toplumsal cinsiyet (*gender*), herhangi bir şekilde somut bedensel özelliklerle bağlantılı değildir; tamamen toplumsal bir oluşumun ürünüdür ve bu nedenle dönüşüm ve tartışmaya açık bir anlatıdır demek yanlış olmaz; çünkü “toplumsal cinsiyetin ne ifade ettiği veya dışa vurduğu bir ‘öz’ ne de cinsiyetin arzuladığı bir nesnel ideal vardır; çünkü toplumsal cinsiyet bir hakikat değildir, toplumsal cinsiyetin çeşitli eylemleri toplumsal cinsiyet fikrini yaratır ve bu eylemler olmadan toplumsal cinsiyet de var olamaz. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet düzenli olarak ‘kökenini gizleyen bir inşadır’.”¹⁸¹ Bu köken, bedensel değil, performatif

¹⁸¹ Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990, s. 522. Alıntının orijinali: “*Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis.*” Çeviri bana aittir.

olduğundan dolayı, beden toplumsal cinsiyetini sadece “zaman içinde yenilenen, gözden geçirilen ve pekiştirilen bir dizi eylem aracılığıyla” elde eder.¹⁸² Butler, fikirleriyle bedene atfedilen cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını daha fazla sorgulayarak teorilerini geliştirmiştir.

Geleneksel feministler cinsiyet (*sex*) ve toplumsal cinsiyet (*gender*) arasındaki farkı tanımlarken kadın ve erkeklerin biyolojik farklılıklarının olduğunu kabul etmiş olsalar da kadın ve erkek davranışlarının şekillendiren toplumsal cinsiyet yapılarının somut bedensel cinsiyetlerimizle alakası olmadığını öne sürerler. Başka bir deyişle, geleneksel feministler cinsiyeti “biyolojik” bir kategori; toplumsal cinsiyeti ise “tarihsel” bir kategori olarak kabul ederler.¹⁸³ Bu tarih, bir *abjection* (dışa atma) tarihidir; tarih, norm olan bedenleri inşa ettiği gibi birtakım bedenleri de dışa atar ve onları anlaşılabilirliğin sınırında konumlandırır.¹⁸⁴ Butler ise, cinsiyetimizle ilgili yaptığımız eylemlerin bizi “somut”, “bedensel” şekillerde etkilediğini iddia etmiş, hatta kendi “bedensel cinsel farklılıklarımızın algılanışının” bile bu toplumsal normlardan etkilendiği öne sürerek sorgulamıştır.¹⁸⁵ Butler’a göre “cinsiyet”:

[...] zaman içinde zorla somutlaştırılan bir ideal yapıdır. Bu, basit bir beden gerçeği veya statik bir durumu değil, düzenleyici normların “cinsiyeti” somutlaştırdığı ve bu somutlaştırmayı bu normların zorlayıcı bir tekrarı aracılığıyla gerçekleştirdiği bir süreçtir. Bu tekrarın gerekli olması, somutlaştırmanın asla tam anlamıyla tamamlanmadığının, bedenlerin somutlaştırılmalarına itilen normlara tam olarak uymadığının bir işaretidir. Gerçekten de, bu süreç tarafından açılan tekrar somutlaşma olanakları, düzenleyici hukukun gücünün kendisine karşı döndürülebileceği bir alanı işaret eder; bu da tam da o düzenleyici hukukun hegemonik gücünü sorgulayan reartikülasyonları ortaya çıkarır.¹⁸⁶

Butler’ın bu açıklamasının postmodern bir eğilimi olduğunu görmek zor olmayacaktır çünkü Butler’ın öne sürdükleriyle bizim gerçekliği kavrayışımızın hukukun

¹⁸² Butler, Judith. a.g.e., s. 523. Alıntının orijinali: “... *the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time.*” Çeviri bana aittir.

¹⁸³ Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Gender and Sex.” *Introductory Guide to Critical Theory*. 31 Ocak 2011. Purdue U. Erişim: 11 Ocak 2024. Web. Alıntının orijinali: “*According to traditional feminists, sex is a biological category; gender is a historical category.*” Çeviri bana aittir.

¹⁸⁴ Direk, Zeynep. “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, ss. 68.

¹⁸⁵ Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Gender and Sex.” Erişim: 11 Ocak 2024. Web.

¹⁸⁶ Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993, s. 1-2. Alıntının orijinali: “... *“sex” is a regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices. In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. Indeed, it is the instabilities, the possibilities for rematerialization, opened up by this process that mark one domain in which the force of the regulatory law can be turned against itself to spawn rearticulations that call into question the hegemonic force of that very regulatory law.*” Çeviri bana aittir.

hegemonik gücünü taşıyan “dil” tarafından şekillendiğinin çıkarımı yapılabilir. Sonuç olarak, dil normlarını dayatmadan cinsiyeti düşünmek veya ifade etmek neredeyse imkansızdır.¹⁸⁷ Butler, Foucault’nun bedenini ona doğal ve özsel bir cinsiyet fikri yükleyen bir “söylem” tarafından belirlenmesinden önce cinsiyetli bir varlık olmadığını öne sürdüğü fikri desteklemiş ve bedenin söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazandığını desteklemiştir.¹⁸⁸ Dolayısıyla, Butler’a göre, cinsiyet hakkında bir şeyler söyleme eyleminin kendisi bile, “kültürel” veya “ideolojik” normları dayatma eğilimindedir denilebilir.¹⁸⁹ Burada bahsi geçen dil yapısı da istikrarlı değildir ve sınırları (ve bir *abjection*) sürekli olarak yeniden belirleyen, bizi bir cinsiyet olarak işaretleyen sonsuz tekrarlanan performatif eylemler aracılığıyla çalışır; bu yüzden “cinsiyet” bu şekilde sadece yapay bir norm olarak ortaya çıkmaz, aynı zamanda değişime açık bir norm olarak da açığa çıkar.¹⁹⁰ Başka bir deyişle, anlaşılabilirliğin sınırında inşa edilmiş bedenler, aynı zamanda bir yeniden anlamlandırma imkanının açıldığı, kendilerini kuran yasaya itiraz edebilme imkanının mekânı olan bedenlerdir.¹⁹¹ Bu durumda, Butler’ın amacının, “heteroseksüel matrisin gerçeklerini ortaya çıkarmak” ve “gerekliliğinin etkisini” yerinden kaldırmak, hukukun gücünü “tekrarlamak” ve bu gücü “kendi sisteminin bir parçası” haline getirmek için referans göstermektir demek yanlış olmayacaktır.¹⁹²

Butler performans teorisini ilk olarak *Cinsiyet Belası* adlı eserinde tanıtmış ve bu kuram cinsiyet kimliklerinin inşasını anlama için temel bir çerçeve haline gelmiştir. Butler’ın fikirlerinde merkezi olan, cinsiyetin değişmez veya istikrarlı bir öz olmadığı, bunun yerine tekrarlanan bir dizi eylem, performans ve jestin birleşimi olduğu düşüncesidir. Dolayısıyla, Butler’ın teorisinde cinsiyetin performans niteliğindeki inşasındaki bedenin rolünü vurguladığını söylenebilir; beden pasif bir varlık değil, cinsiyetin sürekli performansında etkin bir katılımcıdır. Butler, tekrarlanan eylem ve stilize davranışlar aracılığıyla bireylerin algılanan cinsiyetleri ile ilişkilendirilen toplumsal normları ve beklentileri yazdığını ve vücuda yerleştirdiğini savunur. Butler tarafından kavramsallaştırılan performatiflik, cinsiyeti kimlikle özdeşleştirilebilen sabit ve özsel bir öge olarak görmeye yönelik geleneksel anlayışa meydan okur. Bunun

¹⁸⁷ Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Gender and Sex.” Erişim: 11 Ocak 2024. Web.

¹⁸⁸ Direk, Zeynep. “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, s. 71.

¹⁸⁹ Felluga, Dino. a.g.e., Erişim: 11 Ocak 2024. Web.

¹⁹⁰ a.g.e. Erişim: 11 Ocak 2024. Web

¹⁹¹ Direk, Zeynep. a.g.e., s. 69.

¹⁹² Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, s. 15.

yerine, cinsiyetin devam eden bir performans olduğunu, sabit bir kimlik illüzyonunu üreten bir dizi eylem olduğunu savunur.

Butler performatif kuram teorisini oluştururken kimliklerimizin performatifliğini anlayışında “söz-eylem kuramı”ndan etkilenmiştir denilebilir. Kısaca özetlemek gerekirse bu teori, dil ifadelerinin tam anlamını ve etkisini anlamının bağlam, niyet ve konuşmacının yetkisinin önemini vurgular. Butler da sosyal gerçekliğin “varsayılan bir gerçek” olmadığını, sürekli olarak tekrarlanan davranışlar ve ifadeler aracılığıyla sürekli olarak “dil, jest ve her türlü sembolik sosyal işaret” aracılığıyla bir illüzyon olarak yaratıldığını ileri sürer.¹⁹³ Butler'ın açıklamalarına göre, “söz-eylem teorisi içinde, bir performans, adlandırdığı şeyi yürürlüğe koyan veya üreten söylemsel bir uygulamadır.”¹⁹⁴ Bir konuşma eylemi, adlandırdığı şeyi sadece “yasa”ya (veya kabul edilmiş norma, koda veya sözleşmeye) başvurarak (ve böylece gerçekleştirerek) üretebilir.¹⁹⁵ Buna paralel olarak Butler “özne” ve “temsil” meselesine odaklanmıştır. Bu yüzden Butler'ı feminist kuram açısından önemli kılan şeyin, toparlayıcı “kadın” kimliğinin yıkılmasıyla birlikte, kendisini ortaya çıkan farklılıkların yarattığı atomizasyonun karşısında bulan feminist politikanın, bir “özne” ya da “kollektif özne” varsaymadan ve “temsil”in kendisini sorgulayarak nasıl yapılabileceği kaygısına yanıt vermeyi denemiş olmasıdır denilebilir.¹⁹⁶ Butler, özneyi “özne” yapan şeyin “yasa”, “iktidar” ve iktidar ile kurulan “tabi olma ilişkisi” olduğunu savunmuş ve öznenin “verili” bir şey olmadığını öne sürmüştür.¹⁹⁷ Butler'ın bu teorisinde feminizmi rahatsız eden kısmı kadınlar ile ilgili “temsil”in kendisinin sorunlu olduğunu belirtmesidir çünkü Butler “dil”in feministlerin kadınlarla ilgili olarak doğru kabul ettikleri şeyleri çarpıtmadan yeterli bir biçimde temsil edilip edilemeyeceğini sorgulamıştır; ne de olsa “dil” de yasanın ve iktidarın kontrol mekanizmalarından biri sayılabilir.¹⁹⁸

Butler, bu anlatımı bir adım daha ileri götürerek, günlük yaşamda katıldığımız konuşma eylemleri aracılığıyla dilin, genel olarak gerçekliğimizi nasıl inşa ettiğini

¹⁹³ Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, s. 519. Alıntının orijinali: “... *bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.*” Çeviri bana aittir.

¹⁹⁴ Butler Judith. *Bodies that Matter*, s. 13. Alıntının orijinali: “*Within speech act theory, a performative is that discursive practice that enacts or produces that which it names.*” Çeviri bana aittir.

¹⁹⁵ Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Performativity.” *Introductory Guide to Critical Theory*. 31 Ocak 2011. Purdue U. 14 Ocak 2024. Web.

¹⁹⁶ Direk, Zeynep. a.g.e., s. 75.

¹⁹⁷ a.g.e., s. 77.

¹⁹⁸ Direk, Zeynep. a.g.e., s. 77.

keşfeder. Çevremizdeki toplumsal dünyanın geleneklerini ve ideolojilerini sürekli olarak anarak, o gerçekliği icra ederiz; konuşmanın gerçekleştirici eyleminde, o gerçekliği “içselleştiririz” çünkü onu bedenimizle icra ederiz, ancak bu “gerçeklik” yine de bir toplumsal yapıdır. Gerçekliği icra etme eyleminde, bu kurguları eylemlerimizde somutlaştırarak, bu yapay geleneklerin doğal ve gerekli gibi görünmesini sağlarız. Gelenekleri icra ederek, onları bir ölçüde “gerçek” kılarız ancak bu onları daha az yapay yapmaz.¹⁹⁹ Butler da benzer şekilde bir kişinin varlığında ve hatta bedensel benliğinde somut değişikliklere yol açan “cinsiyet eylemleri” (*gender acts*) ile ilgilenir: “[...] beden sadece tarihsel bir fikir değil, aynı zamanda sürekli olarak gerçekleştirilecek bir dizi olasılıktır.”²⁰⁰

Butler, cinsiyetin inşa edilmiş doğasını vurgularken, baskı altındaki kimliklerin hakları için mücadele eder, bu da normatif heteroseksüelliği yöneten “yapay”, ancak sıkı bir şekilde uygulanan kurallara uymayan kimlikleri içerir.²⁰¹ Tam burada Butler’ın aynı zamanda “cinsiyeti geri almak” kavramını da tanıttığını eklemek yerinde olacaktır. Bu, geleneksel cinsiyet normlarını bozarak ve alt üst ederek, bireylerin kimlikleri üzerinde hüküm süren hegemonik yapıları sarsabileceğini öne sürer. Eğer bu kurallar “doğal” veya “esaslı” değilse, Butler'a göre, o zaman “adalet” veya “zorunluluk” iddia etme hakları yoktur; bu kurallar “tarihsel”dir ve öznel tarafından sürekli “alınılma” veya “icra edilme” üzerine dayandığından, alternatif performans eylemleri aracılığıyla sorgulanabilir ve değiştirilebilirler.²⁰² Butler’ın ifadesiyle: “Eğer cinsiyetin ‘gerçekliği’ kendisi tarafından oluşturuluyorsa, o zaman toplumsal cinsiyet performansları tarafından açıkça ifade edilen esas ve gerçekleşmemiş bir ‘cinsiyet’ veya ‘toplumsal cinsiyet’e başvuru yoktur.”²⁰³ Bu yüzden, cinsiyeti oluşturan performans eylemleri destabilize edilebilir, bu da alternatif ifade ve tanımlama biçimleri için olanaklar yaratır. Bu noktada “öznellik konumunu işgal edemeyen”,

¹⁹⁹ Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Performativity.” Erişim: 14 Ocak 2024. Web. Alıntının orijinali: “By enacting conventions, we do make them “real” to some extent ... but that does not make them any less artificial.” Çeviri bana aittir.

²⁰⁰ Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution”, s. 521. Alıntının orijinali: “... not only that the body is an historical idea but a set of possibilities to be continually realized.” Çeviri bana aittir.

²⁰¹ Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Performativity.” Erişim: 14 Ocak 2024. Web. Alıntının orijinali: “Butler underscores gender’s constructed nature in order to fight for the rights of oppressed identities, those identities that do not conform to the artificial—though strictly enforced—rules that govern normative heterosexuality.” Çeviri bana aittir.

²⁰² Felluga, Dino. “Modules on Butler: On Performativity.” Erişim: 14 Ocak 2024. Web.

²⁰³ Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution”, s. 527. Alıntının orijinali: “If the ‘reality’ of gender is constituted by the performance itself, then there is no recourse to an essential and unrealized ‘sex’ or ‘gender’ which gender performances ostensibly express.” Çeviri bana aittir.

“yasanın ve iktidarın dışladıkları”, “konuşma hakkı vermedikleri”, “söz alamayanlar” ve “işitilmeyenler”, yani tarih tarafından “*abject*” edilenlerden (dışa atılan) bahsetmek gerekir.²⁰⁴ Üretilen öznenin “eril” olduğu ve tüm toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının “heteroseksüel bir iktidar” ya da “tahakküm” altında olduğu bir sistemde kadınları özgürleştirmesini ve kadın deneyimlerinin temsilinin gerçekliği yansıtmasını beklemek boşunadır denilebilir.²⁰⁵ Bu nedenle, “travestinin cinsiyeti [daha geniş spektrumda düşünülürse, toplumsal cinsiyet normları dışında kalan herhangi bir kimliğin] toplumsal beklentilere uygun performans sergileyen herhangi bir kişi kadar tamamen gerçektir.”²⁰⁶

Butler'ın performans teorisi, cinsiyet anlayışımızı önemli ölçüde ilerletmesine rağmen eleştirilere maruz kalmamış değildir. Bazıları, performans niteliğine vurgu yapmanın baskıların maddi gerçekliklerini azalttığını ve biyolojik farklılıkların önemini küçümsediğini savunur. Diğerleri, Butler'ın fikirlerinin akademik alanlar dışında ne kadar erişilebilir olduğunu sorgular. Butler'ın performans teorisi, cinsiyet üzerine olan tartışmaları sarsan ve özcü görüşlere meydan okuyan bir nitelik taşır, daha akışkan ve toplumsal olarak inşa edilen bir kimlik anlayışını savunur. Bedene odaklanarak cinsiyet ile cinsel kimlik arasındaki ikiliği deşifre eden Butler'ın fikirleri, insan kimliği ve ifadesinin daha kapsamlı ve nüanslı bir tartışmasının yapılabilmesi için yol açmıştır.

2.2. Judith Butler Bağlamında Feminist Tiyatro

Parçası olduğumuz “ataerkil kültürde egemenliğin erkeklere verilmesi, kadının ve kadın deneyiminin uzun yıllar boyunca yok sayılmasına” neden olduğu ve buna bağlı olarak tiyatro geleneğinin egemen öznesi olarak erkeklerin merkezi konuma yerleştiği aşıkardır.²⁰⁷ Feminizmin etkisiyle ortaya çıkan feminist tiyatro, sanatsal ve politik bir alan olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yıkımı, kadınların göz ardı edilen kimliklerini görünür ve seslerini duyulur kılma noktasında önemli bir rol üstlenir. Tiyatro, tarihsel süreçte toplumsal normların yeniden üretildiği bir alan olarak, cinsiyet rollerinin sorgulanması için güçlü bir araç haline gelmiştir. Feminist

²⁰⁴ Direk, Zeynep. a.g.e., ss. 77-78.

²⁰⁵ a.g.e., s. 78.

²⁰⁶ Butler, Judith. a.g.e., s. 527. Alıntının orijinali: “... *the transvestite's gender is as fully real as anyone whose performance complies with social expectations.*” Çeviri bana aittir.

²⁰⁷ Çakmak, Banu. “Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi.” *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, no. 10, 2013, s. 13.

tiyatro, kadınların tarih boyunca maruz kaldığı ayrımcılık, baskı ve dışlanmayı sahne aracılığıyla eleştirerek, eril bakışın egemen olduğu temsil biçimlerine meydan okur. Bu tür tiyatro eserleri, yalnızca kadınların deneyimlerini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda patriarkal yapıların ürettiği iktidar ilişkilerini de çözümlemeyi amaçlar.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı bir direniş pratiği olarak feminist tiyatro, kadınların öznelliklerini sahne üzerinden inşa etmelerine imkân tanır. Kadın bedeninin metalaştırıldığı, cinsel kimliklerin kalıplaştırıldığı ve eril bakışın hâkim olduğu geleneksel tiyatro biçimlerinin aksine, feminist tiyatro özne ve nesne arasındaki hiyerarşiyi sarsarak kadınların aktif özneler olarak sahnede var olmalarını sağlar. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren güçlenen feminist tiyatro hareketleri, performans sanatını toplumsal cinsiyet politikalarının bir aracı haline getirmiştir. Bu bağlamda, feminist tiyatro sahneye taşıdığı beden temsilleri, diyalog yapıları ve performatif stratejiler aracılığıyla hem izleyicinin algısını dönüştürmeyi hem de cinsiyet kimliklerinin toplumsal inşasını görünür kılmayı hedefler.

Butler'ın düşüncelerine dayanan feminist tiyatro, toplumsal cinsiyetin bir performans olduğu fikrini sahne aracılığıyla izleyiciye sunabilir. Geleneksel tiyatro, eril iktidarın belirlediği katı normlara dayanarak kadın bedenini metalaştırmış ve kadını pasif bir nesne konumuna indirgemıştır. Oysa feminist tiyatro, bu temsilleri sarsarak kadınların aktif özneler olarak sahnede var olmalarını sağlar. Bu bağlamda feminist tiyatro eserleri, cinsiyetin sabit ve değişmez bir özellik olmadığını, aksine performans olarak üretilen bir kimlik olduğunu göstermek için yeni anlatı teknikleri geliştirir.

Butler, cinsiyetin doğuştan gelen değil, iktidarın uygun gördüğü, belirli tekrar eden eylemler ve normlar aracılığıyla kurulan bir performans olduğunu öne sürer. Feminist tiyatro da bu fikri sahneye taşıyarak, seyirciyi bu normların dayatmalarını sorgulamaya davet eder. Sahnede sunulan beden temsilleri, diyalog yapıları ve performatif stratejiler aracılığıyla feminist tiyatro, cinsiyet kimliklerinin toplumsal inşasını görünür kılmayı hedefler. Geleneksel tiyatrodaki cinsiyet rollerine karşı önerilen alternatif anlatı biçimleri, eril tahakkümün inşa ettiği kurgusal kimlikleri parçalayarak izleyicinin algısını dönüştürmeyi amaçlar.

Feminist tiyatronun direniş pratiği olarak ortaya koyduğu çağrı, sadece eril gücü sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin de içinde bulunduğu toplumsal cinsiyet normlarını eleştirel bir bakışla yeniden değerlendirmesine olanak tanır. Butler'ın performatiflik kuramına dayanan feminist tiyatro yaklaşımları, cinsiyet

kimliklerinin sahnede yıkılması, yeniden kurulması ve değişik temsillerle ele alınması konusunda devrim niteliğinde bir rol oynar. Bu bağlamda feminist tiyatronun sunduğu deneyim, Lehmann'ın postdramatik tiyatro anlayışıyla da önemli kesişimler taşır. Postdramatik tiyatro, anlatının geleneksel yapısını kırarak sahne üzerinde yeni anlam dünyaları yaratmaya çalışırken, feminist tiyatro da cinsiyet kimliklerinin katı temsillerine meydan okuyan benzer bir yapı söküm sürecine girer. Lehmann'ın postdramatik tiyatrosu, dramatik yapıdan uzaklaşarak deneysel anlatım biçimlerini benimser ve sahnede çoklu anlam katmanları yaratır. Butler'ın kuramı çerçevesinde şekillenen feminist tiyatro da benzer şekilde, toplumsal cinsiyetin dayattığı anlatı kalıplarını yıkarak yeni kimlik temsilleri yaratmayı amaçlar.

Bu kesişim noktalarından biri de Butler'ın performatiflik kuramının postdramatik tiyatroda nasıl işlediğidir. Butler, toplumsal cinsiyetin tekrarlanan eylemler yoluyla inşa edildiğini öne sürerken, postdramatik tiyatro da benzer şekilde kimliklerin ve bedenlerin sabit bir anlam taşımadığını gösteren deneysel sahneleme biçimlerini kullanır. Postdramatik tiyatro, klasik anlatının doğrusal yapısını reddederken, feminist tiyatro da kadın kimliğinin sabit ve değişmez olduğuna dair önyargıları sahnede parçalar. Bu bağlamda, feminist tiyatro ve postdramatik tiyatro, temsil mekanizmalarının nasıl işlediğini sorgulayan ve izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkaran yapılar kurar. Butler'ın “cinsiyetin yeniden sahnelenmesi” fikri, postdramatik tiyatronun geleneksel tiyatro formlarını yıkma çabasıyla birleşerek, feminist tiyatronun dönüşümcü gücünü daha da artırma potansiyeli taşır.

Toparlamak gerekirse, feminist tiyatronun temelinde, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini sanat yoluyla sorgulamak, eril iktidarın dayattığı normatif cinsiyet rollerini ifşa etmek ve alternatif temsil biçimleri sunmak yer alır denilebilir. Butler'ın performatiflik kuramı, feminist tiyatronun bu hedeflerini gerçekleştirme biçimlerini açıklayan önemli bir kuramsal çerçeve olarak öne çıkar. Butler'ın kuramlarını feminist tiyatroya dahil etmek, yalnızca oyunların anlatı karmaşıklığını zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda kimlik ve toplumsal yapıların nasıl şekillendiği üzerine eleştirel bir diyalog oluşturur; böylelikle, izleyicilere kendi algıları ve geleneksel toplumsal cinsiyet normlarının sürdürülmesindeki rollerini sorgulama fırsatı verir. Bunların yanı sıra, feminist tiyatronun Lehmann'ın postdramatik tiyatrosuyla kesişimiyle sahnede “kimlik” ve “temsil” üzerine çok daha geniş bir tartışma alanı açılır. Postdramatik tiyatro, dramatik anlatının kalıplarını kırarak yeni performans biçimleri oluştururken, feminist tiyatro da bu yapı sökümcü yaklaşımı kullanarak toplumsal cinsiyet rollerinin

sorgulanmasını sağlar. Bu bağlamda feminist tiyatro, sadece kadınların hikâyelerini anlatmakla kalmaz; aynı zamanda postdramatik tiyatroyla güçlerini birleştirerek tiyatronun kendisini, kimliklerin sahnede nasıl üretildiğini ve izleyicinin bu süreçte nasıl konumlandığını da yeniden düşünmeye zorlayabilir.



SARAH KANE VE PSİKOZ 4.48

Bu bölümde, Sarah Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyunu postdramatik teori, feminist bakış açısı ve Butler'ın performatiflik kavramı temel alınarak "Karakterler ve Beden", "Eleştirel Tavrı", "Kimlik ve Ses", "Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi", "Cinsellik ve Cinsel kimlikler" ve "Performatiflik" olmak üzere altı başlık altında incelenecek ve analiz edilecektir. Alt başlıklara geçilmeden önce Kane ve bahsi geçen oyunu hakkında genel bilgiler verilecektir.

Çağdaş tiyatronun en sarsıcı ve cesur isimlerinden biri sayılan Sarah Kane, kısa ama etkileyici kariyeri boyunca insan psikolojisinin derinliklerini irdeleyen eserler kaleme almıştır. Çağdaş İngiliz tiyatrosunda "*in-yer-face*" (*suratına tiyatro*) akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak da kabul edilen Kane, amacı seyirciyi "ensesinden tutup sarsarak"²⁰⁸ onun dikkatini çekmek olan bu yeni tür tiyatrodaki "saldırgan bir dil" kullanmasıyla, seyirciye fazlasıyla "rahatsız edici deneyimler" yaşatmasıyla, seyircinin "özel alanına saldırarak şok" etkisi yaratmış, "yüzleştirmeci" ve "kışkırtıcı" bir yaklaşımla seyirciye "kolaycı çözümler" üretmek yerine seyircinin ele alınan konuyu "sorgulaması" ve "kendi çözümünü bulmasını" bekleyerek "ucu açık metinler" sunmasıyla eleştiri oklarının hedefinde yer almıştır.²⁰⁹ "Yapılmamış şeyler, yeni biçim ve anlatım olanakları yaratmak"²¹⁰ isteyen Kane, genç yaşına ve kısa sürmüş hayatına rağmen, *Blasted* (*Paramparça*, 1995), *Phaedra's Love* (*Phaedra'nın Aşkı*, 1996), *Cleansed* (*Aırınma*, 1998), *Crave* (*Tutku*, 1998), *4.48 Psychosis* (*Psikoz 4.48*, 1999) adlı beş tiyatro oyunu ve *Skin* (*Ten Rengi*, 1995) isimli bir kısa film senaryosu yazmıştır.²¹¹

1990 sonrası İngiliz tiyatrosunun "hırçın kızı" olarak nitelendirilen Kane ve ölümüne kadar sahnelenen oyunları genel olarak çok fazla eleştiriye maruz kalmıştır; yaşarken kendisiyle ilgili güzel şeyler söylenmeyen yazar, ölümünden sonra herkesin

²⁰⁸ Sierz, Aleks. *In-Yer-Face-Theatre: British Theatre Today*. Faber, 2000, s. 4. / akt. Bozer, A. Deniz. "Önsöz - Sarah Kane Tiyatrosu." *Bütün Oyunları*, Sarah Kane. Çev. Yiğit Sümbül ve Ulaş Özgün, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2016, s. 10.

²⁰⁹ Bozer, A. Deniz. "Önsöz - Sarah Kane Tiyatrosu." *Bütün Oyunları*, Sarah Kane. Çev. Yiğit Sümbül ve Ulaş Özgün, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2016, s. 10.

²¹⁰ Sierz, Aleks. *Suratına Tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*. Çev. Selin Girit, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 119. / akt. Ahmet Gökhan Biçer. *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*. Çizgi Kitabevi, 2010, s. 19.

²¹¹ Bozer, A. Deniz. "Önsöz - Sarah Kane Tiyatrosu." *Bütün Oyunları*, Sarah Kane, 2016, s. 13.

takdirini kazanır.²¹² Kane'in ölümünden sonra eleştirmenlerin yorumları ve tavrı yumuşamış ve eserlerinin "İngiliz tiyatrosuna yaptığı katkılar"²¹³ üzerine yoğunlaşmıştır; hatta, Kane'in *Blasted (Paramparça)* oyunu sahnelendiğinde hem oyunu hem de Kane'i acımasızca eleştiren Charles Spencer, yanılığını Kane'in ölümünden sonra kabul etmiştir:

Peki, yanılmışım. ... kuşkusuz ki bu çok etkileyici ve ciddi bir yapıt. [...] [oyunu] şimdi bile sevdiğim pek söylenemez ama ona saygı duyuyorum. [...] İlk seferde onu bu kadar yanlış anladığım için ancak Kane'in ruhundan özür dileyebilirim. Ve umarım şimdi huzur içinde yatar.²¹⁴

Kane, kendi hayatından çok fazla söz ederse insanların "eserlerini otobiyografik olarak nitelendirmesine yol açacağını" ve bu durumun "oyunlarının değerini düşüreceğini" düşündüğünü dile getirmiştir.²¹⁵ Kane'in bu düşüncesi ölümünün ardından kısmen doğrulanmış olsa da, aynı zamanda, düşüncesinin aksine oyunlarının değeri bu ilişkinin kurulmasıyla artmıştır. Kane'in yaşamı ile eserleri arasındaki bağlantılar, eleştirmenler ve akademisyenler tarafından daha derinlemesine incelenmiş, metinlerindeki temaların kişisel deneyimleriyle olan ilişkisi üzerine yeni okumalar yapılmıştır. Bu noktada, Kane'in otobiyografik okumaların oyunlarının sanatsal gücünü azaltacağına dair endişesi, eserlerinin yeniden değerlendirilmesi sürecinde farklı bir boyut kazanmıştır demek yanlış olmaz; çünkü Kane'in bireysel deneyimlerinden yola çıkarak yazdığı düşünülen oyunlar, izleyiciler ve eleştirmenler tarafından giderek daha geniş ve evrensel bir bağlamda yorumlanmaya başlanmıştır. Kısacası, Kane, kendi döneminde sert eleştiriler almış olsa da, yıllar içinde onun eserlerinin taşıdığı sanatsal ve düşünsel derinlik anlaşılmış, postmodern tiyatro üzerindeki etkisi kabul edilmiştir. Bugün, Kane'in oyunları yalnızca bir yazarın iç dünyasını değil, toplumsal travmaları, bireyin yalnızlığını ve varoluşsal buhranlarını anlatan güçlü metinler olarak okunabilir nitelik taşır.

In-yer-face tiyatrosunun öne çıkan diğer isimlerinden biri olan Mark Ravenhill, hayatı boyunca çeşitli mental rahatsızlıklarla mücadele etmek zorunda kalmış arkadaşı

²¹² Biçer, Ahmet Gökhan. "1990 Sonrası İngiliz Tiyatrosunun Hırçın Kızı." *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*. Çizgi Kitabevi, 2010, ss. 17; 22.

²¹³ a.g.e., s. 23.

²¹⁴ Spencer, Charles. "Admirably Repulsive." *The Telegraph*, 30 Haziran 2001, www.telegraph.co.uk/culture/4722664/Admirably-repulsive.html. Erişim: 13 Mart 2025. Alıntının orijinali: "WELL, I was wrong. ... there is no doubt that it is an impressive, and serious, piece of work. I still don't like it but I now admire it. ... I can only apologise to Kane's ghost for getting her so wrong the first time around. And may she now sleep in peace." Çeviri bana aittir.

²¹⁵ Biçer, Ahmet Gökhan. "1990 Sonrası İngiliz Tiyatrosunun Hırçın Kızı." *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*, s. 20.

ve meslektaşı Kane için, “hayata olan aşkı söndü” ve “sürekli intihar düşüncelerine çekiliyordu” cümlelerini kurarak Kane’in yaşadığı ruhsal mücadeleye ilişkin bilgi verir. Bu bilgi ışığında, Kane’in ölümünden hemen önce yazmayı bitirdiği eseri *Psikoz 4.48*, otobiyografik özellikler taşımasıyla dikkat çekicidir çünkü bu oyunun içeriği Kane’in ölümüne benzerliğiyle “aslında [...] bir oyun DEĞİL, daha çok uzun bir intihar notu”dur.²¹⁶ Kane’in bu oyunu ölümünden sonra ilk kez 23 Haziran 2000 tarihinde Londra Royal Court Jerwood Theatre Upstairs’da sahnelenmiştir.²¹⁷ Kane, ölümünden önce ailesine, arkadaşlarına, iş arkadaşlarına ve danışmanına notlar bırakmıştı; danışmanı Mel Kenyon’a son oyunuyla birlikte bıraktığı notta “Onunla ne istersen yap, sadece şunu unutma - onu yazmak beni öldürdü!” yazmıştı.²¹⁸

Kane’in bu çığır açan oyunu, geleneksel dramatik yapıyı reddeden biçimsel özellikleri ve bireyin zihinsel çöküşünü doğrudan ele alan içeriğiyle de dikkat çeker. Belirli ve sabit bir olay örgüsü olmadan, “karakterin kafasının içinde”, “zihinsel bir uzamda” geçen bu oyun bireyin içsel dünyasının sahneye taşındığını gösterir.²¹⁹ Geleneksel bir diyalog yapısı yoktur; oyunun yazım şekli, dramatik bir “monolog” ya da “iç monolog” formatında olup, kanonik bir anlatım dili yerine, sürekli değişen ve karmaşık bir dil yapısı kullanılır. Kane, oyun boyunca şiirsel bir dil kullanarak, duygusal yoğunluğu artırır. Bu dil, bazen anlaşılmaz, bazen de çok net ve çarpıcıdır. Şiirsel metin, karakterin içsel dünyasını aktarırken aynı zamanda izleyiciye çok katmanlı anlamlar sunar. Kane’in şiirsel dil kullanımına ek olarak parçalı anlatı yapısı, seyirciyi anlatının içine çeken ve rahatsız edici bir gerçeklik duygusu yaratan unsurlar arasında yer alır. Oyunda genel anlamda bir belirsizlik hissi hakimdir; yer ve zaman her zaman kesin olarak bilinmez, kaç karakter olduğu ve bu karakter(ler)in cinsiyeti de belirtilmemiştir ve bu karar yönetmene, veya okuyucuya, bırakılmıştır.²²⁰

Bu çalışma açısından Kane’in *Psikoz 4.48* adlı oyunun önemi aslında yukarıda sıralanan tüm niteliklerden kaynaklanmaktadır. Lehmann’ın postdramatik tiyatro

²¹⁶ Coveney, Michael. “4.48 Psychosis, Review.” *Daily Mail*, 30 Haziran 2000. Erişim: 12 Haziran 2016. / akt. A. Deniz Bozer. “Önsöz - Sarah Kane Tiyatrosu”, s. 34.

²¹⁷ Kane, Sarah. *Psikoz 4.48*. 2008. Çev. Efe Murad, Sub Yayınları, 2016.

²¹⁸ Rebellato, Dan. *Blasted: The Life and Death of Sarah Kane*. Dir. Nicola Swords. Prod. Nicola Swords. 20 Şubat 2009. <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary/>. /akt. Chramosilová, Martina. *Beyond the Suicidal Despair: An Analysis of Sarah Kane's 4.48 Psychosis*. Bachelor’s Diploma Thesis, Masaryk University, 2013, s. 13. Alıntının orijinali: “Do with it what you will, just remember – writing it killed me!” Çeviri bana aittir.

²¹⁹ Bozer, A. Deniz. “Önsöz - Sarah Kane Tiyatrosu.” *Bütün Oyunları*, Sarah Kane, s. 33.

²²⁰ a.g.e., s. 34.

olarak adlandırdığı yeni akım tiyatro ile Kane'in oyunlarındaki paralellik göz ardı edilemez. Lehmann'ın da ifade ettiği gibi:

1990'ların yeni Alman tiyatrosundaki (kabaca tabirle) neo-realist dalgaının, İngiliz 'in-yer-face' tiyatrosu 'hareketi'nden ilham aldığı sıklıkla düşünülmüştür. Gerçekten de, bu tür oyunlarda seyirciye yönelik 'saldırı', dramatik ve postdramatik tiyatro arasındaki bir gerilim olarak teorileştirilmesi gereken bir özelliktir; ve Sarah Kane'in *Psikoz 4.48*'i, eğer zaten var olmasaydı, postdramatik tiyatroya benzetilerek yazılmış en önemli metinlerden biri olarak neredeyse icat edilmek zorunda kalıncıydı.²²¹

Lehmann'ın yaptığı bu açıklamaya bakıldığında, eğer bu oyun var olmasaydı bile, postdramatik tiyatronun doğası gereği böyle bir eserin yaratılmasının kaçınılmaz olduğunu dile getirdiği görülebilir. Bu bağlamda, Kane'in *Psikoz 4.48* oyununun postdramatik tiyatro çerçevesinde, kritik ve gerekli eserlerden biri olarak kabul edildiğini ve bu oyunun bu tiyatro türünün anlatım tarzına mükemmel bir örnek oluşturduğunu söylemek de yanlış olmaz.

Farklı bir tiyatro arayışı içinde olan Kane, tiyatrodaki oluşturduğu postmodern duyarlılıkla Lyotard'ın "temsili edilemeyeni sahnelemek"²²² yaklaşımını temel alarak geleneksel tiyatronun sınırlarını zorlar ve bu yönüyle postdramatik tiyatronun gelenekleri yıkan tutumunu yansıtır. Bu tutumunu, "Her iyi sanat ya biçim ya içerik açısından yıkıcıdır. En iyi sanat ise *hem* biçim *hem* de içerik açısından yıkıcıdır" söylemi ile de destekleyerek postdramatik tavırla olan paralelliğini gösterir.²²³ Kane'in deneysel tiyatro anlayışının postdramatik tiyatroya dönüşümünü en açık şekilde yansıtan eserleri ise *Tutku (Crave)* ve *Psikoz 4.48*'dir. Bu iki oyun, "bir bütünün birbirini tamamlayan iki yarısı" olarak görülebilir; *Tutku* ile olgunlaşan Kane'in postdramatik tiyatro anlayışı, *Psikoz 4.48*'de tamamlanarak devam eder.²²⁴ Nitekim, Kane de Nils Tabert ile yaptığı söyleşide bunu şu sözlerle dile getirmiştir:

Tuhaftı: *Crave*'i bitirdikten sonra şimdi nereye gideceğimi bilmiyorum diye düşündüm çünkü bana öyle gelmişti ki [...] bu öylesine minimal ve dil açısından öylesine ağır olmuştu ki yazım buradan öteye nereye gidebilirdi? Ama birkaç hafta önce bu yeni olana [*4.48 Psychosis*] başladığımda gördüm ki daha da ileriye gidiyor.

²²¹ Lehmann, Hans-Thies. "Preface to the English Edition." *Postdramatic Theatre*. Çev. Karen Jürs-Munby, 2006, s. ix. Alıntının orijinali: "It should be mentioned that a (roughly speaking) neo-realist wave in the new German theatre of the 1990s has frequently been considered as having been inspired by the British 'movement' of 'in-yer-face' theatre. Indeed the 'attack' on the spectator in such plays is a trait that would have to be theorized as a tension between dramatic and postdramatic theatre; and *4.48 Psychosis* by Sarah Kane would almost have to be invented as one of the great texts in analogy to postdramatic theatre if it did not already exist." Çeviri bana aittir.

²²² Lyotard, J. F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, s. 81. / akt. Ahmet Gökhan Biçer, s. 27.

²²³ Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge, ed. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Methuen Drama, 1997, s. 130. / akt. Mustafa Bal. "Sarah Kane ve Postdramatik Tiyatro." *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*, (ed.) A. Deniz Bozer, Mitos Boyut, 2016, s. 51.

²²⁴ Bal, Mustafa. "Sarah Kane ve Postdramatik Tiyatro", 2016, s. 50.

Yani bu yeni olanda hali hazırda karakter dahi yok; hepsi hepsi dil ve imgelerden oluşuyor. Yalnız tüm imgeler zihinde canlandırılmadan ziyade dilin içindeler. Kaç kişinin olduğunu dahi bilmiyorum...²²⁵

Kane'in bu sözleri, onun yazınsal evrimini ve postdramatik tiyatro anlayışının geldiği noktayı açıkça ortaya koyuyor. *Tutku (Crave)*, dramatik yapının büyük ölçüde çözüldüğü, karakterlerin parçalı olduğu ve anlatının bütünlüklü bir olay örgüsüne sahip olmadığı bir metinken, *Psikoz 4.48*, postdramatik tiyatronun en uç noktalarından birine ulaşarak bu öğeleri tamamen ortadan kaldırır. Kane'in "bu yeni olanda hâlihazırda karakter dahi yok" ifadesi, postdramatik tiyatronun en temel özelliklerinden birine işaret eder: Oyun, karakterlere ve dramatik aksiyona dayalı olmaktan çıkıp tamamen dil, imgeler ve atmosfer üzerinden işleyen bir yapıya dönüşür. Kane'in bu oyununda karşılaşılan "diyalog yapısının bozulması", "belirgin bir karakterizasyonun yokluğu", "mekânın muğlaklığı", "sinestetik ifadeler", "uzun öz-suçlamaların yer aldığı sahneler", "yalnızca rakamların bulunduğu iki sahne", "bağlamından koparılmış tıbbi raporlar", "tekrarlar", "metinlerarasılık", "neden-sonuç ilişkisinin kaybı" gibi birçok etmen bu oyunun postdramatik olarak değerlendirilebilecek işaretleri olarak görülebilir.²²⁶ Geleneksel tiyatrodaki karakterlerin psikolojik derinliği, sahneleme teknikleri ve dramatik çatışma önemlidir; ancak postdramatik tiyatrodaki metnin anlamı, sahne üzerindeki temsilden çok dilin kendisinde saklıdır. Kane'in burada vurguladığı gibi, imgeler artık seyircinin zihninde canlanacak bir sahneleme pratiğine bağlı değildir; doğrudan metnin içinde, dilin kendisinde var olurlar. Ayrıca, "Kaç kişinin olduğunu dahi bilmiyorum" sözleri de oyunun geleneksel sahneleme kalıplarını yıkan yapısını da gözler önüne serer.

Geleneksel tiyatro, belirli bir oyuncu kadrosu ve belirlenmiş karakterler üzerine kurulur. Ancak postdramatik tiyatrodaki roller belirsizleşebilir, oyuncu sayısı esnek hale gelebilir ve sahneleme tamamen yönetmenin ya da performansın dinamiklerine bırakılabilir. Bu da *Psikoz 4.48*'in yalnızca bir metin olarak değil, bir tiyatro deneyimi olarak da geleneksel kalıpların dışına çıktığını gösterir. Kısacası, bu alıntıdan hareketle, Kane'in *Tutku (Crave)* ile başladığı postdramatik dönüşümünü,

²²⁵ Saunders, Graham. *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002, s. 111. / akt. Mustafa Bal. "Sarah Kane ve Postdramatik Tiyatro", 2016, s. 50.

²²⁶ Bozdağ, Berna. *Merleau-Pontian Concepts in the Postdramatic Plays of Sarah Kane*. Middle East Technical University, MA Thesis, Haziran 2022, Middle East Technical University Open Archive, <https://open.metu.edu.tr/handle/11511/97925>. Erişim: 16 Mart 2025. s. 77. Alıntının orijinali: "The deterioration of the dialogue structure, absence of a clear characterization, vagueness of setting, synesthetic expressions, scenes with long self-accusations, the two scenes with only numerals, decontextualized medical reports, repetitions, intertextuality, loss of cause and effect relationship can be regarded as postdramatic signs in the play." Çeviri bana aittir.

Psikoz 4.48'de tamamladığı ve bu oyunun artık sahnelenmek üzere yazılmış bir “drama” olmaktan çok, söylemin, deneyimin ve dilin tiyatro sahnesindeki saf hali olduğu söylenebilir.

Kane'in feminizm ile ilişkisine bakıldığında ise eserleri feminist teoriyle kesişen pek çok tema barındırmasına rağmen, kendisinin doğrudan “feminist bir yazar” olarak tanımlanması tartışmalıdır. Kendisi de herhangi bir sınıflandırma ile kısıtlanmak istemeyen Kane, bir “kadın yazar” olarak sorumluluğunun olmadığını öne sürer:

Bir kadın yazar olarak sorumluluklarım yok, çünkü böyle bir şeyin varlığına inanmıyorum. İnsanlar oyunlarımın değerli olup olmadıkların konusunda ve benimle ilgili bir yazar olarak söz ettiklerinde hem ne olduğumu hem de nasıl görünmek istediğimi dile getirmiş olurlar. Yaşım, cinsiyetim, cinselliğim ya da ırkımla ilgili konuştuklarında değil. Üyesi olmadığım herhangi bir biyolojik ya da toplumsal grubun temsilcisi olmak istemem. Ne isem oyum. Başka insanların istedikleri kişi değil.²²⁷

Feminist eleştirmenler ve tiyatro kuramcıları tarafından feminist bir yazar olarak sahiplenilmek istense de Kane'in bireysel tutumu yukarıdaki alıntıda açık bir şekilde görülebilir. Kane, oyunlarında şiddet, travma, toplumsal baskı ve insan psikolojisinin sınırlarını ele alırken, belirli bir ideolojik çerçeveye bağlı kalmaz, bunun yerine bireysel ve toplumsal acıyı evrensel bir bağlamda sorgular.

Kane'in eserlerindeki kadın karakterler genellikle psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalırken, bu temsillerin feminist bir mesaj içerip içermediği veya yalnızca travmatik bir gerçekliği yansıtmayı amaçlayıp amaçlamadığı akademik tartışmalara açık bir nitelik taşır. Patriyarka eleştirisini doğrudan bir siyasi duruş olarak ortaya koymaktan çok, şiddetin ve baskının bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl içselleştirildiğini vurgulayan Kane, dolayısıyla eserlerinde de feminist kuramın tipik çerçevesini takip etmek yerine, varoluşçu ve nihilist yaklaşımlara daha yakın bir duruş sergilediği söylenebilir. Dolayısıyla, Kane'in bu genel protestocu yaklaşımı, mutlak bir bağlamda olmasa da, onu bir şekilde feminist ideolojiye yaklaştırır:

[Kane'in] Örneğinin *via negativa*²²⁸ [olumsuzlama yolu] yöntemiyle tezahürü, bir protesto niteliği taşımaktadır. Kane, hem dünyaya hem de kendisine aşırı kızgındı. İzleyicilerin gerçek acıya dikkat kesilmesini talep etti; kendi acısına olduğu kadar,

²²⁷ Stephenson, Heidi, ve Natasha Langridge, (ed.) *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Methuen Drama, 1997, s. 134. / akt. Ahmet Gökhan Biçer, s. 26.

²²⁸ Burada kullanılan ve Türkçeleştirildiğinde “olumsuzlama yolu” olarak kavramsallaşan “*via negativa*”, Hristiyan teolojisinde Tanrı'nın ne olduğunu ne olmadığına odaklanarak açıklama fikrinden gelir. Bkz. Oxford Reference. “Via Negativa.” *Oxford Reference*, 3 Ağustos 2011, <https://124.im/lQbwgc>. Erişim: 13 Mart 2025.

Kane'in örneğinde, “*via negativa*” yazarın sanatının bir protesto biçimi olarak yorumlanmasıdır. Bu, Kane'in sanatının ne olmadığını (örneğin, yüzeysel, kayıtsız, sessiz) vurgulayarak ne olduğunu (örneğin, protesto, acı dolu, dikkat çekici) anlamaya çalışmak olarak düşünülebilir.

başkalarının acısına da. Feminizmin kalıntılarını, etik ve politik bağlılıklarını, onun bunu reddediyor gibi görünmesine rağmen göremiyor muyuz? Parçalı kimliklerle mücadele, sevgi ve yakınlık arzusu, derin yabancılaşma deneyimi, eserlerinde hem kadınsı bir mücadele hem de farklı cinsiyetlendirilmiş ve toplumsal cinsiyetlendirilmiş bir mücadele olarak tecelli etmiyor mu? Eşcinsel aşkı, heteroseksüel aşkı ve ihtiyaçları, erkek ve kadın kederini temsil etmiştir. Dokuması, yalnızca kadınlara değil, aynı zamanda kendi kişiliğine de uygulanabilecek kadar geniştir ve kendi varoluşu, deneyiminin ve nihayetinde, iddia ediyorum, sanatının toplumsal cinsiyetle ilişkili doğasında ısrar etmektedir.²²⁹

Kane'in sanatı, yalnızca bir "kadın yazar"ın eseri olarak ele alınamaz; ancak onun deneyimleri ve kimliği toplumsal cinsiyetle iç içe geçmiş olduğu için, eserlerinde bu yönü görmezden gelmek de mümkün değildir. Yani, Kane feminizmi açıkça savunmasa bile, onun eserlerinin ortaya koyduğu insanlık hallerinin, feminist bir okuma için verimli bir zemin sunduğu söylenebilir. Bu açıdan, Kane'in feminizmle doğrudan bir bağı olmasa bile, onun eserlerindeki politik ve etik angajmanın, toplumsal cinsiyet ve kimlik meseleleriyle kaçınılmaz bir şekilde ilişkili olduğu açıktır. Dolayısıyla, bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Kane'in eserleri tek bir etikete sığdırılmadan, eserlerindeki çok katmanlı yapı derinlemesine bir değerlendirme yapılarak incelenmelidir. Bu nedenle, Kane'in eserlerini feminist eleştiri perspektifinden değerlendirmek mümkün olmakla birlikte, onu doğrudan feminist bir yazar olarak nitelendirmek, yazınsal bağlamını daraltan bir yaklaşım olabilir.

Sonuç olarak, Kane'in eserlerinin, alışlagelmiş tiyatro anlayışının sınırlarını zorlayan ve derin insani temaları işleyen bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Genç yaşta hayatını kaybeden yazarın eserleri, başlangıçta sert eleştiriler almış olsa da, ölümünden sonra sanatsal gücü ve toplumsal etkisi daha net bir şekilde anlaşılmıştır. *In-yer-face* akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak Kane, tiyatronun geleneksel yapılarından saparak psikolojik sınırları zorlayan metinler ortaya koymuş ve böylelikle "sahne ile izleyici arasında düşünsel ve duygusal anlamda organik ve doğrudan bir bağ" kurmayı hedeflemiştir.²³⁰ Bunun yanı sıra, postdramatik tiyatronun da önemli temsilcilerinden biri haline gelen Kane, özellikle *Psikoz 4.48* adlı oyunuyla,

²²⁹ Reinelt, Janelle. "Navigating Postfeminism: Writing Out of the Box." *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*, (ed.) Elaine Aston ve Geraldine Harris, Palgrave Macmillan, 2006, s. 27. Alıntının orijinali: "The via negativa of her example is a protest. Kane was angry at the world as well as at herself. She demanded her audiences pay attention to real suffering, her own but also others. Can we not see the residue of feminism, its ethical and political commitments, even in her seeming rejection of it? Is the struggle with fragmentary identities, the desire for love and intimacy, the experience of deep alienation not both a feminine struggle AND a differently sexed and gendered struggle in her work? She has represented same-sex love, heterosexual love and need, male and female grief. Her tapestry is large enough to apply not only to women, but her own personhood insists on the gendered nature of her experience and, finally, I would argue, her art." Çeviri bana aittir.

²³⁰ Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s. 25.

geleneksel dramatik yapıyı reddeden, dilin ve imgelerin tiyatrodaki saf halini sunan bir yapı sergileyerek postdramatik teoriyi kuramsallaştıran Lehmann tarafından da örnek gösterilen bir yazar olmuştur.

3.1. Karakterler ve Beden

Bu çalışmanın teorik kısmında, postdramatik tiyatrodaki karakterlerin çoğu zaman belirsizleştiği ve tekil bir kimlikten uzaklaşıp çoksesliliğin öne çıkarıldığı açıklanmıştır. Postdramatik tiyatrodaki karakterler tekil bireyler olarak değil, birden fazla sese bölünmüş parçalı varlıklar olarak sahnede yer alır. Lehmann’a göre bu dağılma, dramatik çatışmanın ve hikâye anlatısının çözülmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Bunun yanı sıra, postdramatik tiyatrodaki karakter artık bir anlatının aracı olmaktan çıkıp, fiziksel ve vokal bir varlık olarak ön plana geçer. Metinler çoğu zaman bir karakterin içsel monoloğu gibi görünse de, sahnede birden fazla oyuncu tarafından, farklı bedenler ve sesler aracılığıyla temsil edilebilir. Böylece karakter, geleneksel anlamda “bireysel” bir varlık olmaktan çıkar; birçok bedene yayılmış bir ses, bir duygu ya da jestler dizisi haline gelir.

Postdramatik tiyatrodaki karakterler, dramatik tiyatrodaki gibi belirli bir geçmişi, motivasyonu ve psikolojik derinliği olan bireyler değildir. Karakterin tutarlılığı ve içsel gelişimi yerine, anlık deneyimler, tekrarlayan ifadeler, kopuk söylemler ve jestler sahneye hâkim olur. Geleneksel tiyatrodaki karakterin bedensel varlığı, psikolojik derinliğini destekleyen bir unsurken, postdramatik tiyatrodaki jest, mimik ve hareketlerin kendisi anlatının bir parçasına dönüşür. Karakterin sözel anlatının dışına taşınmasıyla, bedenin ve jestin kendi başına anlam üreten araçlar haline gelmesi sağlanır. Lehmann, postdramatik tiyatrodaki karakterin içsel dönüşümüne yerine, seyircinin beden ve dil yoluyla doğrudan deneyimlediği bir fenomene dönüştüğünü savunur.

Kane’in *Psikoz 4.48* adlı oyunu, geleneksel karakter anlayışını bütünüyle yıkarak postdramatik tiyatronun sınırlarını zorlayan bir metin sunar. Oyunda belirgin ve bireyselleşmiş karakterlerden söz etmek mümkün değildir; aksine, metin içinde dağılan, sürekli değişen ve belirli bir kimlik kazanamayan sesler vardır. *Psikoz 4.48*, karakterin bütüncül bir kimlik yerine, bölünmüş ve parçalanmış bir özne olarak varlık gösterdiği bir yapı kurar. Yönetmen Phyllis Nagy, Kane’in bu tercihi yazarın biçimsel evrimi ile ilişkilendirerek şu şekilde açıklar:

Sanırım son iki oyunda gerçekleşen şey, tamamen tiyatral bir biçimden ziyade edebi bir forma doğru bir geçiş. Ve bu zamana kadar, açıkça herhangi bir karakter anlayışını

terk etmişti. Mevcut ses sayısına rağmen, her iki oyunda da yalnızca bir karakter var. Anlatı terk edilmedi. Hem *Crave*'de hem de *4.48 Psychosis*'de bir anlatı var, ancak gerçekten karakter olarak adlandırabileceğim bir şey yok.²³¹

Bu oyunun metninde, belirgin bir anlatıcı ya da sabit kimlikler yerine, sürekli değişen, iç içe geçen ve birbirine dönüşen sesler kullanılmıştır. Bu durum, oyunun sadece tek bir bireyin iç dünyasını yansıtmak yerine, kolektif ve çok katmanlı bir bilinç akışı yaratmasına olanak tanır. Bu bağlamda, Kane'in karakter anlayışı, Lehmann'ın postdramatik tiyatro teorisiyle de büyük ölçüde örtüşmektedir.

Oyunda kaç karakter olduğu belirsizdir; cinsiyet ve bireysel özellikler metinde açıkça tanımlanmamıştır. Oyunun çoğunda monologlar ve birinci şahıs anlatımı kullanılması da bu ayrımı yapmaya yardımcı olmaz. Bu bağlamda, sahneleme tercihlerinin yönetmene bırakılması oyundaki öznenin kimliksizliğini vurgular niteliktedir demek yanlış olmaz. Birçok yorumcu, oyunun otobiyografik olduğu inancıyla oyundaki ana sesi bir kadın olarak değerlendirse de, metinde buna işaret eden doğrudan bir kanıt bulunmamaktadır. Kane'in bu tercihi, karakterin bedensel temsilinin de muğlak kalmasını sağlayarak, seyircinin deneyimini bireysel algıya bırakır. Oyunun diyalog olduğu varsayılabilir bölümlerine bakıldığında ise hastasıyla konuşmalar yapan bir ya da daha fazla “doktor” karakter(ler)in de varlığından söz edilebilir: “Dr. Falan”, “Dr. Filan” ve “Dr. Herkimse”.²³² Fakat, yine de bu karakterlerin fiziki varlığının kesinliği olduğu söylenemez çünkü bu diyaloglar pekâlâ hasta olan karakterin kafasının içinde de gerçekleşiyor olabilir. Oyunda karakterler arasındaki muğlaklık, oyunun biçimsel olarak belirsizliğinde de yankılanır niteliktedir; oyunda, sahneler arasında belirgin ayrımlar bulunmaz, yeni bir sahnenin başlangıcı beş tire (-----) ile belirtilir.

Postdramatik tiyatrodan, karakterlerin arka planda kalmasının nedeni dramatik tiyatronun anlatı odaklı, karakter merkezli yapısının yıkılıp, deneyimsel ve bedensel olanın öne çıkarıldığı, ve böylelikle bedenin anlam taşıyıcısı olmaktan çıkıp, anlam üreten bir varlığa dönüşmesiyle açıklanabilir. Bu oyun da, bu bağlamda bedenin baskı,

²³¹ Saunders, Graham. *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002, s. 159. / akt. Mesut Güneş. “Postdramatic Theatrical Signs in the Plays of Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill and Simon Stephens.” 2016. İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s. 142. Alıntının orijinali: “*I think what does happen in the last two plays is a movement towards a literary, rather than a purely theatrical form. And by this time, she had clearly abandoned any sense of character. There is only one character in both of those plays, despite the number of voices present. Narrative hasn't been abandoned. There is a narrative both in Crave and in 4.48 Psychosis, but there is not really what I would call character.*” Çeviri bana aittir.

²³² Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*. Çev. Yiğit Sümbül ve Ulaş Özgün, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2016, s. 218.

kontrol ve kimlik mücadelesine dair güçlü bir söylem geliştirir. Oyun boyunca isimsiz anlatıcı, kendi bedenine dair yabancılaşmasını ve onun üzerinde kurulan tahakkümü sorgular: “bedenim işlevini yerine getiremiyor / bedenim bin bir parça.”²³³ Burada, iki farklı bakış açısıyla okuma yapma şansı doğar: birincisi, postdramatik tiyatro ve beden ilişkisi üzerinden; ikincisi ise feminizm ve kadın bedeni üzerinden. Bu bölümde, birinci ilişki üzerinden bir analiz yapılacak ve ikinci ilişki üzerinden yapılacak olan değerlendirmeler ise “Beden Politikalarına Eleştirel Tavrı” ve “Cinsellik ve Cinsel Kimlikler” başlıkları altında yapılacaktır.

Alıntıya geri dönülecek olursa, Kane’in metninde beden, kontrol edilemez, parçalanmış ve acı çeken bir varlık olarak tasvir edilir. Burada, karakterin kendi bedeniyle çatışmasının yansıtıldığı, bedenin bir anlam üretme alanı olarak konumlandırıldığı görülebilir: “bedenim işlevini yerine getiremiyor” ifadesi, postdramatik tiyatrodaki bedenin artık klasik anlamda bir bütünlük içinde hareket eden bir temsil aracı olmaktan çıktığını gösterir. Geleneksel tiyatrodaki beden, karakterin psikolojisini ve niyetini dışarıya vuran bir araçken, postdramatik tiyatrodaki beden kopuk, parçalı, işlevini kaybetmiş bir varlık olarak sunulabilir. Bu, Lehmann’ın bahsettiği deformasyon, fragmentasyon ve anlam kayması stratejileriyle örtüşmektedir. “Bedenim bin bir parça” ifadesi ise, postdramatik tiyatrodaki bedenin bir anlatının merkezi unsuru olmaktan çıkıp, çoklu anlam katmanları taşıyan, kırılgan ve bölünmüş bir imgeye dönüştüğünü gösterir. Bedenin parçalanması, fiziksel bir yıkım veya psikolojik bir dağılmayı simgeleyebilir; ama aynı zamanda tiyatrodaki göstergebilimsel bir kaymanın ifadesi olarak da okunabilir. Lehmann, postdramatik tiyatrodaki bedenin sahnede artık yalnızca bir rolü temsil etmediğini, aynı zamanda bir performatif nesneye dönüştüğünü vurgular.

Postdramatik tiyatrodaki bedenin sembolik anlamları parçalanır ve onun fiziksel varlığı öne çıkarılır. Lehmann’ın ifade ettiği gibi, postdramatik tiyatrodaki metin bir araç olmaktan ziyade, fiziksel deneyimin kendisi haline gelir; bir başka deyişle, beden metinsel otoritenin önüne geçerek bir anlatı unsuru haline gelir. Metin aracılığıyla tek başına sahnelendiğinde belki de daha az etkili olacak duygu durumları da bedensel nitelikler öne çıkarılarak karakterin ruhsal parçalanmışlığı somutlaştırılabilir:

Sıcak bir umutsuzluk tüneline yanarken, nedensiz-
ce titreyip kekeleyerek ve zaten öleceğim için hiçbir
şeyin anlamı olmadığını bilmekten başka bir şey
ifade etmeyen 'hastalığım' hakkında söyleyecek hiç

²³³ a.g.e., s. 244.

bir şeyim yokken utancım tam. Ve bana bedenim ve zihnimin bir olduğu nesnel bir gerçekliğin varlığından bahseden mantığın huzur veren psikiyatrik sesi tarafından çıkmaza sokuldum. Fakat burada değilim ve hiç de olmadım.²³⁴

Bu alıntıda, “sıcak bir umutsuzluk tüneline yanarken”, “nedensizce titreyip kekeleyerek” gibi fiziksel belirtiler üzerinden karakterin içsel çöküşünü ve travmatik deneyimini somutlaştırıldığı görülebilir. Birey dünyayı yalnızca zihinsel süreçler aracılığıyla değil, bedeniyle de deneyimler; dolayısıyla, travma, burada sadece bir zihinsel süreç değil, bedende hissedilen ve dışa vurulan bir olgu olarak sunulur. Bir diğer dikkat çekici nokta, “Bana bedenim ve zihnimin bir olduğu nesnel bir gerçekliğin varlığından bahseden mantığın huzur veren psikiyatrik sesi tarafından çıkmaza sokuldum” cümlesidir; burada da karakterin deneyimlediği travmanın, akılcı söylemlerle uyumsuzluğunu görülebilir. Mantıksal bir açıklama sunulsa bile bedenin yaşadığı somut acı ve parçalanmışlık hissi, karakterin bu açıklamayı kabul etmesini engelliyor. Bu noktada Lehmann’ın öne sürdüğü “dil ve bedensel deneyimin ayrışması”²³⁵ görülüyor: Karakter, mantıklı bir açıklamayı işitiyor, ancak yaşadığı hisler bu açıklamaya karşı koyuyor. Son olarak, “Fakat burada değilim ve hiç de olmadım” ifadesine bakıldığında, karakterin travmanın etkisiyle varoluşsal bir kayma yaşadığı görülebilir. Postdramatik tiyatrodaki karakterler genellikle zamansal ve mekânsal tutarlılıktan kopuk bir şekilde var olurlar. Burada da karakter, fiziksel olarak sahnede var olmasına rağmen, psikolojik olarak hiçbir yerde olmadığını belirtiyor. Bu, travmatik deneyimin bireyin varoluş algısını nasıl çarpıttığını ve bedensel farkındalığı nasıl altüst ettiğini gösteren bir örnek olarak okunabilir. Kısacası, *Psikoz 4.48*, bu bağlamda ruhsal parçalanmışlığı fiziksel bir temsille sahneye taşır ve travmayı estetik bir araç olarak bedenselleştirerek izleyiciye doğrudan bir duyusal ve bilişsel karmaşa yaşatır.

Postdramatik tiyatrodaki jestler ve beden dilinin anlam üretiminde ne kadar merkezi rol oynadığından bahsedilmişti. Bu oyunda da dilin anlam taşıma işlevi reddedilerek bedensel ifadeler ve tekrarlarla seyircide duygusal ve fiziksel bir tepki uyandırmaya çalışılır; başka bir deyişle, tekrarlanan kelimeler ve bedensel eylemler, bir anlatı inşa etmekten çok, seyircinin doğrudan deneyimleyeceği bir ritim oluşturur:

parla	titreş	yar	yak	burk	bastır	dokun	yar
parla	titreş	yumrukla	yak	yüz	titreş	dokun	titreş

²³⁴ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 218.

²³⁵ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, s. 96.

yumrukla titreş parla yak dokun bastır burk bastır
yumrukla titreş yüz yak parla titreş yak²³⁶

Bu ifadeler, bir yandan oyunun metinsel yapısı içinde bir tür bedensel koreografi yaratırken, öte yandan da karakterin ruhsal çöküşünü ve bedensel deneyiminin metinsel bir anlamdan ziyade doğrudan hissedilen bir olgu haline geldiğini gösterir. Kane'in dili, burada yalnızca anlam taşıyan kelimelerden oluşmaz; aynı zamanda bedensel hareketleri çağrıştıran bir ritmik yapı oluşturur. Böylelikle beden, jestler ve ritmik tekrarlar aracılığıyla kendi başına bir anlatı unsuru oluşturmuş olur.

Metindeki bedensel ifadeler, sahneleme sürecinde jestlerin ve hareketlerin de belirleyici bir rol oynamasını sağlar. Oyunda, karakterlerin fiziksel varlıklarının tanımlanmaması, yönetmene ve oyunculara geniş bir hareket alanı sunar. Geleneksel tiyatrodaki beden, karakterin ruhsal durumunu yansıtan bir araç olarak kullanılırken, burada bedenin jestleri, karakterin kimliğini oluşturan temel unsur haline gelir.

Sonuç olarak, Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyunu, geleneksel dramatik yapıları aşarak, postdramatik tiyatronun bedeni anlam üretiminin merkezine yerleştiren yaklaşımını en çarpıcı biçimde yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramı çerçevesinde incelendiğinde, bu oyunun, metinsel otoritenin kırıldığı, anlatı bütünlüğünün bozulduğu ve sahnede bedensel ifadelerin anlam yaratmada baskın hale geldiği bir estetik yapıyı benimsediği söylenebilir.

Postdramatik tiyatrodaki anlam, çok katmanlı bir bedensel deneyim biçimiyle yeniden şekillenir. Kane'in *Psikoz 4.48* oyunu bu bağlamda incelendiğinde, karakterin bedensel ifadesinin ön plana çıkarılarak yalnızca dramatik bir anlatıyı değil, dilin ve anlamın inşasındaki hiyerarşileri de parçaladığı öne sürülebilir. Oyun boyunca tekrarlanan jestler, bedensel ifadeler ve ritmik ses kullanımları, anlamın dil aracılığıyla sabitlemesine karşı bir direniş yaratırken, karakterin zihinsel çöküşünü fiziksel ve duyusal düzlemde yeniden üretir. Beden, anlatının pasif bir aracı olmaktan çıkıp, deneyimin kendisini gerçekleştiren bir fenomen olarak konumlanır.

Kısacası, *Psikoz 4.48* yalnızca bireysel bir çöküş hikâyesi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda postdramatik tiyatronun sınırlarını zorlayan, metin ve performans arasındaki ilişkileri yeniden kuran, bedenin fiziksel varlığını tiyatro estetiğinin özüne yerleştiren bir yapı sunar. Beden, jest ve sesin anlatıyı kuran öğeler haline gelmesi, tiyatral temsilin geleneksel sınırlarını sorgulayarak yeni bir deneyim alanı yaratır.

²³⁶ Kane, Sarah. "Psikoz 4.48." *Bütün Oyunları*, 2016, s. 238.

Böylece, postdramatik tiyatro yalnızca bir sanatsal form olarak değil, aynı zamanda bedensel ve dilsel normları yıkararak, hem estetik hem de politik bir direniş pratiğine dönüşür.

3.2. Beden Politikalarına Eleştirel Tavır

Bu çalışmanın teorik çerçevesi açıklanırken tiyatronun yalnızca hikâyelerin anlatıldığı bir yer değil, aynı zamanda toplumsal normların sorgulandığı ve iktidar ilişkilerinin gözler önüne serildiği bir alan olmadığından, politik bir araç olabileceğinden ve bunun toplumsal değişimlere neden olabileceğinden bahsedilmiştir. Bu bağlamda, Kane'in *Psikoz 4.48* oyununun, postdramatik tiyatronun ve feminist eleştirinin kesiştiği en çarpıcı örneklerden biri olarak öne çıktığını yinelemek gerekir. Postmodern feminist teorisinin ele aldığı "bedenin iktidar ilişkileri içinde inşa edilen ve yeniden müzakere edilen bir alan" olduğu görüşü, Kane'in metninde de vurgulanmıştır. Oyunda bedenin toplumsal normlarla şekillendirilen, acı çeken, nesneleştirilen ve öznellik savaşı veren bir unsur olarak ele alındığını görmek zor olmayacaktır; bu bağlamda oyunda beden, yalnızca fiziksel varlığıyla değil, psikolojik ve toplumsal baskılar altındaki kırılganlığıyla da sahneye taşınır. Kane'in metni, kadın bedenine yöneltilen şiddeti, toplumsal normların birey üzerindeki yıkıcı etkisini ve kimliğin akışkan doğasını sarsıcı bir dille ele alır. *Psikoz 4.48*, yalnızca bir zihinsel ve duygusal çöküşün estetik bir dışavurumu değil, aynı zamanda kadın bedeninin nasıl kontrol edildiğini, denetim altına alındığını ve bu sınırların nasıl ihlal edilebileceğini gözler önüne seren politik bir metindir.

İlk olarak, bu oyun çerçevesinde kadın bedeninin nesneleştirilmesi meselesi ve ataerkil bakışın mercekleri altında kadının konumunun nasıl şekillendiği incelenebilir. Lara Mulvey'in "erkek bakışı" ("*male gaze*") teorisinde geleneksel sanat biçimleri içinde kadının pasif nesneler olarak konumlandırıldığı ve bu fikrin postmodern feminist yaklaşımlardaki önemi detaylıca açıklanmıştır.²³⁷ Oyun bağlamında bu fikri uygulamak gerekirse, Kane'in kullandığı "*bedenim bin parça*"²³⁸ ifadesi bir kez daha önem kazanır, çünkü bu söylem, eğer ki başkarakterin cinsiyeti kadın olarak belirlenirse, kadın bedeninin ataerkil normlar içinde nasıl parçalandığını ve bir bütün olarak algılanamadığını gösterir nitelik taşır. Bu yüzden oyun, feminist bir okuma ile

²³⁷ Bkz. Birinci Bölüm, "Postdramatik Tiyatroda Eleştirel Tavır".

²³⁸ Kane, Sarah. "Psikoz 4.48." *Bütün Oyunları*, 2016, s. 244.

değerlendirildiğinde, kadın öznenin yalnızca psikolojik bir çöküş yaşamadığını, aynı zamanda kendi benliği ve bedeni üzerindeki otoriteyi kaybetmenin acısını çektiğini de ortaya koyar.

Bir başka örnek ise: “*İşte buradayım / ve bedenim orada / camın üstünde dans ediyor*”²³⁹ cümleleri olabilir. Burada başkarakterin, ya da sesin, kendisini bir bütün olarak değil, bedeni ile ruhu arasında bir kopukluk yaşayarak algıladığı görülebilir; bu durum, kendi bedenine duyduğu yabancılaşmayı ve bedensel kontrolü kaybetme korkusunu gözler önüne serer. Kane’in karakteri, kendisini bir özne olarak değil, bedeniyle arasına mesafe koyarak bir seyirci gibi gözlemleyen bir varlık olarak konumlandırır. Burada, kadın bedeni artık ona ait bir şey olmaktan çıkmış, dışsal bir nesneye dönüşmüştür. Bu bağlamda, Mulvey’in bahsettiği kadın bedeninin nesneleştirilmesi sorununu görmek zor olmaz, çünkü kadın bedeni, kendi özne konumundan koparıldığında, toplumun onu konumlandığı yere, yani bir seyir nesnesine indirgenmiş olur. Bu cümlelerde Kane’in bedeni koymayı seçtiği konum ve bedene yaptırdığı eylem de önemlidir: “camın üstünde dans eden” bir beden. Cam, hem fiziksel bir bariyer hem de erkek bakışının kadını nasıl çerçevelediğinin bir metaforu olarak okunabilir. Camın üstünde olmak, aynı zamanda bir teşhir unsuru içerir; bu, toplumsal yapının kadın bedenini nasıl sergilenen, gözlemlenen ve sınırlandırılan bir nesne haline getirdiğini düşündürür. Zihinde canlanan “dans eden” bir kadın imgesi ise izleyiciyi, ve okuyucuyu, kadın bedeninin hareketlerinin iktidar mekanizmaları tarafından adeta bir kukla ustası tarafından kontrol edilmişçesine sınırlandırıldığını düşünmeye sevk edebilir. Ancak postdramatik tiyatronun temel özelliklerinden biri de seyirciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak ona bedensel ve zihinsel bir deneyim yaşatmaktır. Kane’in bu cümleleri, tam da bu noktada, seyircinin bedene yalnızca dışarıdan bakan bir özne olmaktan çıkıp onunla doğrudan bir bağ kurmasını sağlar.

Postdramatik tiyatronun izleyiciyi pasif konumundan alıp katılımcı kılma etkisini, izleyicide duygusal olanın yanı sıra bedensel olarak yarattığı deneyimlerde de gözlemlemek mümkündür; bunu, rahatsız edici imgeleri yoğun bir şekilde kullanarak başarabilir. Kane’in bu oyununda da bu tür imgeler bulmak mümkündür: “*Boğazın üstünde noktalı bir çizgi / BURADAN KESİNİZ.*”²⁴⁰ Kadın bedeninin tarih boyunca eril tahakküm, ataerkil baskılar ve biyopolitik müdahalelerle şekillendirilmiş,

²³⁹ a.g.e., s. 237.

²⁴⁰ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 234.

sınırlandırılmış ve “kesintiye uğratılmış” bir alan olduğundan bahsedilmiştir. Bu cümleler, doğrudan fiziksel bir müdahaleye işaret etmekle birlikte, metaforik düzeyde kadın bedeninin nasıl kesilip biçilmesi gerektiğine dair sosyal normlara da gönderme yapar demek yanlış olmaz. “BURADAN KESİNİZ.” cümlesine bakıldığında ise bunun aslında bir komut cümlesi olduğu anlaşılabilir; buradaki ima, kadın bedeninin denetim altına alınmasının ve onu dışsal olarak baskılayan sistemlerin içselleştirilmesinin bir sonucu olarak bir otoritenin beden üzerinde koşulsuz kontrol hakkı olduğunu gösterir niteliktedir. Bu bağ, ataerkil toplumlarda kürtaj yasakları, doğum kontrolü, giyim kuralları veya şiddet kültürü gibi pek çok toplumsal meseleyle doğrudan ilişkilendirilebilir. “Boğazın üstünde noktalı bir çizgi” ifadesine bakıldığında ise, intihar, şiddet veya sansür gibi farklı anlam katmanlarına açık olduğu görülebilir. Böylelikle, postdramatik tiyatronun, seyircinin konfor alanını bozarak bu tür politik şiddet biçimlerini görünür kılma potansiyelini taşıdığı bir kez daha gösterilmiş olunur.

Postdramatik tiyatrodaki bedensellik, acının en uç biçimlerini sergileyen fiziksel bir alan olarak öne çıkar; bu doğrultuda, şiddet hem güçlü bir “metafor” hem de “tiyatral” bir unsur olarak kimi zaman doğrudan ve çarpıcı bir şekilde, kimi zamansa dilin keskin ve sarsıcı etkisiyle sahnede kendini gösterir.²⁴¹ Postdramatik tiyatrodaki beden-bedensellik acı üzerinden görsel, dilsel yollarla ve müzikalite özelliğiyle sahnelenirken, dramatik tiyatronun klasik arınma kavramı reddedilerek, beden “jestus potansiyeli, histerik görünümü [...] hastalık, yetersizlik ve ahlaksızca büyülenmelerle tedirginlik ya da korku nedeniyle yolundan sapan sapık cismi”²⁴² üzerinden gösterilir.²⁴³ Bu doğrultuda, postdramatik tiyatrodaki şiddet yalnızca estetik veya anlatısal bir öğe olarak değil, aynı zamanda toplumsal tahakküm mekanizmalarının bir yansıması olarak da karşımıza çıkar. Nitekim, bu çalışmanın ilk bölümünde “Eleştirel Tavrı” başlığı altında açıklandığı üzere, şiddet en özünde bir tahakküm mekanizması olarak tanımlanabilir; özellikle, ataerkil toplumlarda şiddet kadın bedenini hedef alır. Eserlerinde “şiddetin, yalnızlığın, güç ilişkilerinin ve ruhsal yıkımın”²⁴⁴ aydınlatılmayan taraflarını ifşa eden Kane oyunlarındaki şiddetle ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır: “Şiddetin nasıl ortaya çıktığına dair düşüncelerimin

²⁴¹ Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s. 34.

²⁴² Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre, s. 95. / akt. Ahmet Gökhan Biçer, a.g.e., s. 34.

²⁴³ Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s. 34.

²⁴⁴ Greig, David. “Introduction”, *Sarah Kane: Complete Plays*, Methuen, 2001, s. ix. / akt. Ahmet Gökhan Biçer, a.g.e., s. 25.

temel kaynağı kendimim ve bir bakıma tüm karakterlerim de ‘ben’im.²⁴⁵ İnsanlar hakkında yazıyorum ve ben de bir insan olduğuma göre, tüm insanların davranış biçimleri olasılıkla benim anlayışımın sınırları içinde...”²⁴⁶ Dolayısıyla, bu sözlerden hareketle, Kane’in oyunlarındaki şiddetin sadece fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda psikolojik, toplumsal ve varoluşsal bir mesele olarak ele alındığını söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda, Kane’in oyunundaki isimsiz anlatıcı da bu tahakkümün içinde sıkışmış bir özne olarak nitelendirilebilir.

Oyunda, fiziksel ve psikolojik acının bir aradalığı öne çıkar; metindeki başkarakterin kendine yönelik şiddeti, hem sözel hem de fiziksel olarak kendini gösterir. Burada, karakterin kendine zarar verme dürtüsü ve depresyonu, Butler’ın kavramsallaştırdığı normatif şiddetin bir sonucu olarak okunabilir çünkü anlatıcının psikolojik çöküşü, toplumsal normların dışlayıcı baskısı içinde şekillenir. Özellikle şu bölüm, bu normatif şiddetin izlerini taşır: “*Beden ve ruh hiçbir zaman birleşmez/ Zaten olduğum kişi olmalıyım ve beni cehenneme/ mahkûm eden bu uyuşmazlığa karşı sonsuza kadar/ haykıracağım.*”²⁴⁷ Öncelikle tekrardan üstünde durulması gereken nokta, kendine yönelik şiddetin yalnızca fiziksel zarar vermeye sınırlı olmadığıdır; kişinin kendini sürekli suçlaması, değersiz hissetmesi ve kendi varlığını bir hata olarak görmesi de psikolojik şiddetin bir biçimidir. Buradaki “Beni cehenneme mahkûm eden bu uyuşmazlık” ifadesi, karakterin kendi varlığını bir ceza olarak algıladığını göstermektedir. Bu, kişinin kendini cezalandırma isteğine veya intihara yönelimini destekleyen bir düşünce yapısına işaret edebilir.

Dikkate alınması gereken bir diğer nokta ise Butler’ın normatif şiddet kavramıyla ilişkilendirilebilecek olan dışsal şiddetin içselleştirilmesidir. Buradaki karakterin ya da anlatıcının, toplumun ve sistemin ona dayattığı şiddeti içselleştirerek kendi varlığına yönlendirdiği söylenebilir. “Sonsuza kadar haykıracağım” cümlesi, bir çıkış arayışı gibi görünse de, aslında bu çırpınının hiçbir çözüm getirmeyeceğine dair bir umutsuzluk barındırıyor. Dolayısıyla, bu bölümde, toplumsal normlar tarafından

²⁴⁵ Buradaki vurgu bana aittir.

²⁴⁶ Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge, (ed.) *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Methuen Drama, 1997, s. 133. / akt. Aslı Kutluk. “Images of Violence in Sarah Kane’s 4.48 *Psychosis* and Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking*”, s. 257. Alıntının orijinali: “*My main source of thinking about how violence happens is myself, and in some ways all of my characters are me. I write about human beings, and since I am one, the ways in which all human beings operate is feasibly within my understanding....*” Çeviri bana aittir.

²⁴⁷ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, ss. 221-222.

“anlaşılamaz” kılınan bir bedenın travmasını görmek mümkündür; karakterin kendine yönelik şiddeti, ataerkil düzenin bir uzantısı olarak işlev görür.

Şiddet içeren bir eylem veya durum ima edildiği sürece, okuyucu üzerindeki psikolojik etkileri nedeniyle bir tür şiddet olarak yorumlanabilir.²⁴⁸ Bu bağlamda, karakterin kendisiyle kafasının içinde olduğunu varsayabileceğimiz konuşmaları da şok edici ve yıpratıcıdır:

Mutsuzum
Geleceğin umutsuz olduğunu ve bir şeylerin düzelemeye-
ceğini hissediyorum
Canım sıkkın ve hiçbir şeyden memnun değilim
Bir birey olarak tam bir fiyaskoyum
Suçluyum, cezalandırılıyorum
Kendimi öldürmek istiyorum
...
Yalnızlığımı, korkumu, tiksintimi aşamıyorum
Şişmanım
...
Kalçalarım çok büyük
Cinsel organımı sevmiyorum²⁴⁹

Burada tasvir edilen şiddet, fiziksel bir eylemden çok, kişinin kendine yönelttiği psikolojik ve duygusal bir yıkım olarak ortaya çıkar. Metindeki ifadeler, kendinden nefret etme, suçluluk, çaresizlik ve umutsuzluk gibi yoğun duygularla şekillenmiş ve bireyin kendisine uyguladığı psikolojik şiddeti yansıtır niteliktedir. Özellikle “Kendimi öldürmek istiyorum”, “Bir birey olarak tam bir fiyaskoyum”, “Kalçalarım çok büyük”, “Cinsel organımı sevmiyorum” gibi ifadeler, bireyin kendi varlığını reddettiği, bedeniyle ve kimliğiyle barışamadığı bir ruh halini ortaya koyar. Burada toplumun beden, cinsiyet ve başarı gibi konulardaki dayatmalarının birey üzerinde nasıl bir içsel baskıya ve şiddete dönüştüğü görülebilir. Kısacası, bu sözlerle fiziksel bir şiddet sahnelenmemiş olsa da, bu düşünceler kişinin iç dünyasında büyük bir yıkım yaratıyor.

Kane’in eseri, bireysel ve sistematik şiddetin kesişiminde yer alır. Oyunda, kendine yönelik şiddetin, sözel olanın yanı sıra, fiziksel boyut kazandığı yerler de vardır. Karakterin kendine zarar verme ve intihar eğilimleri, acının tiyatral temsiliyle birleşerek seyirciyi rahatsız edici bir deneyime sürükler: “*Kolunu neden kestini? Çünkü muhteşem hissettiriyor. Çünkü harika hissettiriyor.*”²⁵⁰ Oyun bağlamında, bu

²⁴⁸ Kutluk, Aslı. “Images of Violence in Sarah Kane’s *4.48 Psychosis* and Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking*”, s. 258.

²⁴⁹ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, ss. 216-217.

²⁵⁰ a.g.e., s. 226.

eylem, karakterin bedeni aracılığıyla acısını ifade etme ve varoluşunun kontrolünü ele alma girişimi olarak görülebilir. Ancak bunun, feminist bir direniş şekli mi, yoksa ataerkil sistemin yarattığı çıkmazın bir sonucu mu olduğu oyunda belirsiz bir alan olarak bırakılmıştır denilebilir. Bu diyalog, aynı zamanda, tiyatrodaki şiddetin yalnızca estetik bir unsur olarak tüketilmesine de karşı çıkar. Karakterin kendisine fiziksel zarar veren bir eylemi yapma sebebinin “harika hissettirmesi” seyirciyi şaşırtabilir ve bu davranışı anlamlandırmak için bir tür içsel çözüm ve anlam arayışına itebilir, ancak bu çözüm sunulmaz. Bu da seyirciyi derin bir belirsizlik ve rahatsızlık içinde bırakır. Böylelikle Kane, postdramatik tiyatronun temel özelliklerinden biri olan bu unsuru izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, onu suç ortaklığı hissine sürüklemek için kullanmış olur

Kane, seyirciyi sadece kendi yarattığı karakterin bireysel acısına ortak etmez, aynı zamanda toplumun bu acıyı nasıl gözlemlediğini ve denetlediğini de sorgular: *“Beni izliyorlar, değerlendiriyorlar, derimden sızan o yaralayıcı hayal kırıklığını kokluyorlar.”*²⁵¹ Bu cümleler, seyirciye doğrudan hitap eden, onları duygusal ve zihinsel bir yoğunluğa çeken, rahatsız edici bir biçime sahiptir. “Beni izliyorlar, değerlendiriyorlar” ifadesi, bir sahnedeki karakterin değil, adeta bizzat izleyicinin bir bilinç akışı gibi algılanabilir. Seyirci, başkarakterin, veya anlatıcının, kendisini nesneleşmiş, gözlemlenen bir varlık olarak hissetmesine tanıklık eder. “Derimden sızan o yaralayıcı hayal kırıklığını kokluyorlar” ifadesine bakıldığında ise sadece fiziksel bir yaralanmaya değil, içsel, duygusal ve zihinsel bir çöküşe işaret edildiği görülebilir. Seyirci burada da bir şiddet faili ya da tanığı olabilir. Oyun, bireyin parçalanmış ruh halini gözler önüne sererken, seyirciyi de bu ruh haline maruz bırakarak psikolojik bir baskı yaratır. Kısacası, metin seyirciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarır ve onları doğrudan oyunun içinde aktif bir katılımcı olarak konumlandırır. Seyirci, bu sahnelerle yalnızca bir tanık değil, aynı zamanda sistemin bir parçası olarak suç ortağı hâline gelir. Bu sahnenin ötesinde, tanıklık etmenin önemi oyun boyunca defalarca vurgulanır. Bu örneklerden biri de, geleneksel anlamda sahne ayrımları olmasa da sadece kısa tirelerle bölünen oyunun 19. sahnesi diye adlandırılabilen bölümünde görülebilir:

hiç geçmeyecek

dokun	titreş	yumrukla	yar	burk	yar	yumrukla	yar
yüz	titreş	parla	yumrukla	burk	bastır	parla	bastır

²⁵¹ a.g.e., ss. 218-219.

dokun titreş burk yak parla dokun parla dokun yüz
yak bastır yak titreş yak parla

Hiçbir şey sonsuz değildir

(Hiçlik hariç)

yar burk yumrukla yak titreş dokun yüz dokun
titreş yak yumrukla yak parla dokun bastır dokun
burk titreş yüz yar yak yar yumrukla yar
bastır yar yüz yar titreş yak dokun

Kurban. Fail. Görgü tanığı.²⁵²

Alıntılanan bu kısım, hem fiziksel hem de psikolojik anlamda bir yabancılaştırma ve tedirginlik hissi yaratıyor demek yanlış olmaz çünkü, ilk olarak, burada öznenin kendini üç farklı konumda deneyimlediği gösterilir: “Kurban. Fail. Görgü tanığı.” Bu durum, Kane’in oyunlarında sıkça eleştirdiği ve postdramatik tiyatro eserlerinde de sıklıkla karşılaşılan “parçalanmış öznellik” kavramı ile ilgilidir. Buradaki bir diğer önemli nokta ise konuşan kişinin, kendi bedenine işkence ederken, izleyici kitlesi adeta gizli bir “gözlemci” ya da “röntgenci”²⁵³ rolüne bürünmesidir. Konuşmacının kendi şiddet eyleminin hem “kurbanı”, hem “faili”, hem de “seyircisi” olması, izleyicileri sıradan bir tiyatro seyircisi olmaktan çıkarıp, kendi rollerine yabancılaştırarak farklı bir konuma sürükler.²⁵⁴

Kendine yönelik şiddetin en üst kademesi sayılan intihar, oyun bağlamında bir kurtuluş ya da başkaldırı biçimi olarak ele alınabilir. Ana karakterin ölümü arzulanması ama aynı zamanda ondan korkması, postmodern öznenin bölünmüşlüğü gösterir. Oyndaki özne de kendisini hem psikiyatrik sistem içinde sıkışmış hem de kişisel bir bunalımın içinde bulur. Psikiyatristlerle olan diyaloglarında, intihar arzusu sürekli olarak bir hastalık belirtisi olarak değerlendirilir ve medikal bir çerçeveye oturtulmaya çalışılır:

- Herhangi bir planın var mı?
- Doz aşımı yapmak, bileklerimi kesmek ve sonra kendimi asmak.
- Bunların hepsi bir arada mı?
- Bir yardım çağlığı olarak yanlış yorumlanması mümkün

²⁵² a.g.e., ss. 238-239.

²⁵³ Buradaki “gözlemci” ya da “röntgenci” bakış, Lehmann’ın postdramatik performansın izleyicinin konumunun değiştirilmesiyle bağdaştırdığı, “*the act of seeing that is voyeuristically*” kavramı üzerinden ele alınmıştır. Bkz. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, s. 165.

²⁵⁴ Bozdağ, Berna. *Merleau-Pontian Concepts in the Postdramatic Plays of Sarah Kane*, s. 90. Alıntının orijinali: “*While the speaker inflict pain on her own body, members of the audience are situated as voyeurs. Because the speaker is both the victim, perpetrator and bystander of her own violent act, the audience is alienated from their role as mere theatre-goers.*” Çeviri bana aittir.

olmaz böylece.

(*Sessizlik.*)

- İşe yaramazdı.
- Elbette yarardı.
- Yaramazdı. Doz aşımından uykulu hissetmeye başladın ve bileklerini kesecek enerjiyi bulamazdın.²⁵⁵

Burada, intihar bir “yardım ılığı” olarak yanlış anlaşılması için tasarlanmış bir eylem haline gelir. Ana karakterin sistematik olarak ölümü bir “ılık” olmaktan çıkarma çabası, onun içinde bulunduğu toplumsal sistemin acıyı ve ruhsal çöküntüyü anlamlandırma biçimine karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Ancak doktorun verdiği yanıt, bu acının yine de bir mantık çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini ima eder. Bu diyalog, intiharın rasyonelleştirildiği ve bir “başarı” ya da “başarısızlık” ölçütü içinde değerlendirildiği bir sistem eleştirisine dönüşür. Ana karakterin içinde bulunduğu psikiyatrik ereve, onu sadece bir hastalık olarak görüp, öznel deneyimini görmezden gelir. Kane burada intiharın, bireysel bir deneyim olmasının ötesinde, toplumsal sistemler tarafından nasıl kontrol edilmek istendiğini gösterir.

Sonuç olarak, Kane’in *Psikoz 4.48* adlı oyunu, yalnızca bireysel bir çöküş hikâyesi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal normların ve iktidar ilişkilerinin bireyin bedeni ve zihni üzerindeki yıkıcı etkilerini de gözler önüne serer denilebilir. Kane’in metni, özellikle kadın bedeni üzerindeki baskıları, ataerkil düzenin yarattığı yabancılaşmayı ve bireyin kendi varlığına yönelttiği şiddeti sahneye taşıyarak politik bir metin niteliği kazanır.

Kadın bedeninin nesneleştirilmesi, ataerkil toplum yapısı içinde bir seyir nesnesine indirgenmesi ve bireyin içselleştirdiği şiddetin yansımaları, oyunun temel meselelerinden bazılarını oluşturur. Kane, bedeni yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, psikolojik ve toplumsal baskılar altında şekillenen bir alan olarak ele alır. Bu bağlamda, oyunun dili ve imgeleri, seyirciyi rahatsız edici bir deneyime sürükleyerek onları pasif bir gözlemci olmaktan çıkarır ve oyunun içine doğrudan dâhil eder. Seyirci, şiddetin yalnızca bir tanığı değil, aynı zamanda toplumsal düzenin bir parçası olarak onun üreticisi ve sürdürücüsü olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda bırakılır.

Kane’in metni, bireyin kendine yönelik şiddetini toplumsal normların baskısıyla ilişkilendirerek Butler’in normatif şiddet kavramıyla örtüşen bir perspektif sunar. Kadın bedeni üzerindeki kontrol, hem fiziksel hem de psikolojik düzlemde ele alınırken, bedenin bir tahakküm alanı olduğu fikri oyun boyunca vurgulanır. Oyundaki

²⁵⁵ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 220.

karakterin, kendi bedeniyle kurduğu problemli ilişki ve intihar düşüncesi etrafında şekillenen diyalogları ve monologları, bireysel varoluş sancılarının sistematik baskılarla nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyar.

Kane'in bu oyununda yalnızca bireysel bir kriz anlatısı değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normları, iktidar ilişkileri ve şiddetin içselleştirilmesi üzerine derin bir eleştiri sunan bir eserdir. Kane'in metni, feminist ve postdramatik tiyatro bağlamında değerlendirildiğinde, kadın bedeninin nasıl kontrol edildiğini ve bu kontrolün bireyin özneleşme sürecini nasıl şekillendirdiğini gözler önüne serer. Seyircinin oyunu yalnızca izlemekle kalmayıp onun bir parçası hâline gelmesini sağlayan bu yapısal özellik, metni güçlü bir politik araç hâline getirir. *Psikoz 4.48*, şiddetin ve acının estetik bir anlatımı olmanın ötesine geçerek, sistematik baskıları sorgulayan ve seyircisini bu sorgulamaya dâhil eden bir tiyatro pratiği sunar.

3.3. Kimlik ve Ses

Postdramatik tiyatronun, geleneksel dramatik yapıdan koparak kimlik ve ses temsillerini radikal bir şekilde yeniden şekillendiren bir tiyatro anlayışı olduğu bu metinde daha önce de açıklanmıştır. Özellikle kadın kimliği ve sesi, postdramatik tiyatroda eril söylemin tahakkümünden sıyrılarak, parçalı, çok katmanlı ve değişken bir form kazanabilir. Bu bağlamda, kadın kimliği, postdramatik tiyatroda hem bireysel hem de toplumsal mücadelelerin bir yansıması olarak ele alınır. Ses ise, yalnızca diyaloglardan ibaret bir ifade biçimi olmaktan öte, bedenin, sessizliğin ve dilin sınırlarını zorlayan çok yönlü bir anlatım aracına dönüşür. Postdramatik tiyatronun bu özellikleri, ataerkil anlatı düzenlerini bozarak kadın öznelliğini sahnede daha görünür kılmaya yönelik bir politik duruş sergileme potansiyelini içinde barındırır. Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyunu, bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biri olarak öne çıkar. Metindeki ses, kadına ait olduğu kesin olmasa da, parçalanmış, bastırılmış ve çığlığa dönüşmüş bir hâlde ortaya çıkar; kimlik ise, baskı ve travmalarla şekillenen, sürekli değişen ve tutunacak bir bütünlükten yoksun olan bir yapı olarak sunulur.

Kane'in bu oyununda dramatik yapının geleneksel unsurları reddedilerek, metnin kendisi bir performans alanı hâline gelir çünkü metnin ana karakteri ya da anlatıcısı net bir kimlik tanımına sahip değildir ve Kane, karakterlere “net kimlikler” ve “karakterler hakkında bilgi” vermeyerek, “okuyucuları ve izleyicileri oyundaki ana

sesleri ve karakterleri yaratmaya” zorlar.²⁵⁶ Ana karaktere ya da anlatıcıya herhangi bir cinsiyet atfedilememesinin sebebi Kane’in oyun boyunca “birinci tekil şahıs anlatımı” ve “ben” kullanmasıdır.²⁵⁷ Ken Urban, Kane’in bu seçiminin oyun üzerindeki etkisini şöyle açıklar: “Oyunun çok katmanlılığı, metnin tekil, ancak bölünmüş bir benliğin ürünü olan derinden monolojik olduğu yönünde esrarengiz bir his de yaratır.”²⁵⁸ Bu bağlamda, parçalanmış bir bilinç akışıyla oluşturulan bu metinde, ses ve öznellik de sürekli değişkenlik göstermesi de yadsınamaz. Buna ek olarak, oyunun parçalı yapısı, karakterin beden ve kimlik üzerindeki yabancılaşmasını da vurgular; kelimeler ve cümleler arasındaki mesafeler, duraklamalar ve sessizlik gibi öğeler karakterin kendisi ve bedeniyle arasındaki kopukluk, parçalanmışlık ve mesafeleri de temsil eder demek yanlış olmaz.

Metindeki diyalogların çoğu, doğrudan bir karakter tarafından değil, bilinç akışıyla ilerleyen bir düşünceler silsilesiyle sunulur. Bu durum, oyunun aslında tek bir özneye bağlı olmadığını, aksine kimliğin akışkan ve sürekli yeniden üretilen bir yapı olduğunu gösterir. Örneğin, “*Tüm mutsuz insanlardan mı nefret ediyorsun yoksa özel olarak benden mi?*”²⁵⁹ gibi ifadeler, karakterin kendi kimliğini sorgularken aynı zamanda toplumun onun üzerindeki yargılayıcı bakışını da eleştirdiğini gösterir.

Oyun boyunca, karakterin kendi sesi ve kimliğiyle yaşadığı çelişkiler, onun toplum içinde nasıl konumlandığını ve dışsal baskılarla nasıl mücadele ettiğini gözler önüne serer. “*İşte buradayım/ ve bedenim orada/ camın üstünde dans ediyor*”²⁶⁰ ifadesi burada yine önem kazanır çünkü karakterin kendisiyle bedeni arasında bir kopukluk yaşadığını ve bedenini yabancı bir nesne gibi algıladığını gösterir niteliktedir. Bu durum, kimliğin yalnızca biyolojik bir gerçeklik değil, aynı zamanda toplumsal bir inşa sürecinin sonucu olduğuna işaret eder.

Bu oyunda kimlik kavramı, ataerkil toplumların dayattığı normlar çerçevesinde ele alınarak sorgulanabilir. Oyunun anlatıcısı, toplumsal cinsiyet beklentileriyle mücadele ederken kendi varoluşuna dair bir yabancılaşma hissi yaşar. Oyunda geçen,

²⁵⁶ Günenç, Mesut. “Postdramatic Theatrical Signs in the Plays of Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill and Simon Stephens”, s. 143. Alıntının orijinali: “*Kane, neither giving clear identities nor information about the characters, forces readers and spectators to create main voices and characters in the play.*” Çeviri bana aittir.

²⁵⁷ Günenç, Mesut. “Postdramatic Theatrical Signs in the Plays of Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill and Simon Stephens”, s. 143

²⁵⁸ Urban, Ken. “An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane.” *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 69, 2001, s.44. / akt. Mesut Günenç, s. 143.

²⁵⁹ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 221.

²⁶⁰ a.g.e., s. 238.

“Şişmanım”, “Kalçalarım çok büyük/ Cinsel organımı sevmiyorum”²⁶¹ gibi ifadeler, anlatıcının kendi bedeniyle kurduğu problemlili ilişkili ve toplumsal güzellik normlarının birey üzerindeki baskısını yansıtır. Beden üzerindeki ataerkil tahakküm, karakteri kendisinin toplumsal normlara uymaya zorlamaya iter; fakat bunu başaramayan kişiler ötekileşerek dışlanırlar. Bu dışlanma sadece toplumsal zeminde de olmaz; birey kendisine de yabancılaşarak kendine ne ataerkil düzen içinde ne de kendi kimlik yapısı içinde yer bulamaz: “Çehrem zihnimin altyüzüne yapışmış olduğu hâlde kendimle hiç tanışmadım”²⁶²

Benzer nitelikteki bir diğer örnek ise: “Boğazın üstünde noktalı bir çizgi/ BURADAN KESİNİZ.”²⁶³ Bir önceki bölümde bu cümleler farklı bir bakış açısıyla incelenmiş ve rahatsız ediciliği üzerinden bir yorumlama yapılmıştı. Burada betimlenen durum, “ses” kavramı üzerinden analiz edildiğinde ise anlam katmanları daha da çarpıcı hale gelebilir. Bu cümlelere bakıldığında, üzerine noktalı çizgi çekilen vücut bölgesinin “boğaz” olarak tercih edildiği görülebilir; bu seçim, feminist perspektifle incelendiğinde manidar bir hal kazanır çünkü “ses”in merkezi konumu bu bahsi geçen bölgedir ve eğer ki başkarakter kadın olarak seçilirse burada adeta somut bir şekilde “sesi kesilmeye” ya da “susturulmaya” çalışılan bir kadın tablosu çizilmiş olunur. Başka bir deyişle, kadın sesinin, ve dolayısıyla bedeninin, nasıl denetim altına alındığı ve eril tahakkümün beden üzerindeki kontrol mekanizmaları sembolik bir şekilde gözler önüne serilir.

Oyunun sonundaki intihar sahnesini de yalnızca bir ölüm eylemi olarak düşünmek eksik olur; aynı zamanda bir dilin, benliğin, kimliğin ve dolayısıyla varoluşun çöküşü olarak de ele almak gerekir. Ana karakterin ölümü arzulaması ancak aynı zamanda bundan kaçınması, psikolojik parçalanmayı ve kimlik krizini gözler önüne serer: “Kendimi öldürmek istiyorum”, “Ölümüne doğru dörtlüme koşuyorum”, “Ölmek istemiyorum/ Ölümlülüğüm konusunda o kadar bunalıma girdim ki inti-/ har etmeye karar verdim/ Yaşamak istemiyorum”, “Bu yıl kendimi ölüme teslim ettim”, “BUNUN BENİ ÖLDÜRMESİNE İZİN VERME/ BU BENİ ÖLDÜRECEK VE EZECEK VE/ CEHENNEME GÖNDERECEK.”²⁶⁴ Oyun boyunca öznenin intihar

²⁶¹ a.g.e., s. 216; 217.

²⁶² Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 250.

²⁶³ a.g.e., s. 234.

²⁶⁴ a.g.e., s. 216; 217; 234.

düşüncesiyle olan bu dalgalı ilişkisi, tekrar eden benzer söylemler, sessizlikler ve kesik cümleler, bu deneyimi seyirciye ya da okuyucuya birebir hissettiren bir ritim oluşturur.

Kane bu karakteri konuştururken oyun boyunca birbiri ile çelişen ifadeler kullanmayı seçer; fakat, bir yandan da “konuşan figür ‘ben’ ile benlik arasında bir çizgi çizer.”²⁶⁵ Böylelikle Kane, aslında “ikili kimlikleri” temsil eder; konuşan özne “ben”, bazen “doğru ruh haline giren” ve “tedaviyi kabul eden bir hastayı” ifade ederken, “benlik” parçalanmış kimliği temsil eder.²⁶⁶

4.48’de
akıl sağlığı gelip çattığında
bir saat yirmi dakika boyunca aklım başımda.
Geçtiğindeyse tekrardan gidecek aklım başımdan,
parçalanmış bir kukla, acayip bir soytarı.
Şimdi buradayım ve kendimi görebiliyorum
fakat adi mutluluk kuruntularıyla,
bu sihir motorunun pis büyüyle tılsımlandığımda,
esas benliğime dokunamıyorum.²⁶⁷

Kane’in *Psikoz 4.48*’deki karakter ve ses seçimlerinin bu şekilde “çelişkili” ve “çeşitli” niteliklerde sergilemesinin belirli bir sebebi olduğu anlaşılabilir; Kane seyircinin bu çelişkili seslerin içinde kendine bir yer bulmasını amaçlar demek yanlış olmaz çünkü izleyiciler oyundaki çoklu seslerle yüzleşmeye zorlanır ve oyun, yalnızca bir anlatıyı izlemekten çok, seslerin yankılandığı bir deneyime dönüşerek seyircinin “sadece seyirci” olarak kalma şansı elinden alınır.²⁶⁸

Sonuç olarak, Kane’in *Psikoz 4.48* oyunu, postdramatik tiyatronun sunduklarıyla uyumlu bir şekilde kimlik, beden ve ses temsillerine yönelik bir dönüşüm önerir. Oyundaki anlatıcının kimliksel ve bedensel yabancılaşma deneyimi, ataerkil normların birey üzerindeki baskısını görünür kılarken, metnin kesintili yapısı ve bilinç akışı tekniği, öznenin parçalanmışlığını doğrudan yansıtır. Sesin sadece diyaloglarla değil, sessizlikler, çığlıklar ve kesik ifadeler aracılığıyla da varlık bulması, oyunun ses politikasını feminist bir okumaya açık hâle getirir. Bu noktada, özellikle beden üzerindeki ataerkil tahakküm ve kadın sesinin susturulma teması, metindeki sembolik öğeler aracılığıyla derinleştirilir.

Kısacası, *Psikoz 4.48* sadece psikolojik bir çöküşü anlatmakla kalmaz; aynı zamanda benlik, öznellik ve varoluşun tiyatro sahnesindeki temsiline dair yeni bir

²⁶⁵ Günenç, Mesut. “Postdramatic Theatrical Signs in the Plays of Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill and Simon Stephens”, s. 144.

²⁶⁶ a.g.e., s. 144.

²⁶⁷ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 237.

²⁶⁸ Günenç, Mesut. a.g.e., s. 144.

anlatı biçimi sunar. Kane, kimlik kavramını sabit kategorilere hapseden anlatı yapılarını bozarak, seyirciyi yalnızca gözlemci konumunda bırakmaz, aksine onun bu çok katmanlı seslerin içinde kendine bir yer bulmasını zorunlu kılar. Bu yönüyle oyun, postdramatik tiyatronun sunduğu alternatif anlatı olanaklarını en güçlü şekilde kullanarak, geleneksel tiyatro anlayışına eleştirel bir perspektif getirir.

3.4. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi

Çalışmanın bu oyuna ayrılan bölümünde buraya kadar olan başlıklarında kısa kısa da olsa Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyununun postdramatik tiyatro ile olan bağı ve oyunun içindeki postdramatik elementlere değinilmiştir ve sonraki bölümlerde de benzer şekilde ele alınacaktır. Bu başlık altında ise Kane'in bu oyununun postdramatik tiyatro çerçevesinde derinlemesine analizi yapılacaktır.

Bu oyun kapsamında postdramatik tiyatrodaki geleneksel kalıpların nasıl ters yüz edildiğini anlamak için ilk olarak, kuramın zemini sayılabilecek bir noktadan başlamak gerekir; bu da, oyundaki “olay örgüsü” olmalıdır. Kane *Psikoz 4.48*'de, geleneksel Aristotelesçi tiyatro anlayışında dramatik yapının üç temel unsuru olan “zaman, mekân ve eylem birliğini” reddetmiş, geleneksel anlamda karakter gelişimi ve neden-sonuç ilişkisi etrafında şekillenen olay örgüsü fikrini terk etmiştir. Postdramatik tiyatronun “hiyerarşisizlik” ilkesi zemininde şekillenen Kane'in bu oyununda “belirgin bir başlangıç, son ve dramatik tiyatroya göre bu ikisi arasında gerçekleşiyor olması gereken beklenti, çatışma, karakterlerin betimlenmesi, kırılma anı, tırmanan olaylar zinciri, çözülme” gibi unsurlar bulunmaz; yine, aynı ilke baz alınarak, “ne herhangi bir karakterin, ne herhangi bir olay örgüsünün, ne de herhangi bir diyalogun vurgulanmasına izin verilir.”²⁶⁹ Dolayısıyla, Kane'in bu oyunu bir olay dizisi ile şekillenmek yerine, dağınık ve parçalı monologlarla ilerler. Burada hatırlanması gereken bir nokta vardır: o da, postdramatik tiyatro her ne kadar geleneksel dramatik yapının doğrusal bütünlük (“*linear integrity*”) içinde temsil etme kaygısını geride bırakmış olsa da “dünyayla ilişki kurmaktan vazgeçmemiştir; ancak artık dünyayı bütünüyle kavranabilir bir bütünlük olarak temsil etmemektedir: ‘Burada “dünya” terimi, dördüncü duvar ile sınırlandırılmış kurgusal bir bütünlüğü değil, izleyicisine

²⁶⁹ Bal, Mustafa. a.g.e., s. 39.

açık, özünde olasılıklar barındıran ve potansiyel taşıyan bir dünyayı ifade etmektedir.”²⁷⁰

Kane’in bu, ve diğer oyunlarında, öne çıkan postdramatik elementlerden biri de geleneksel anlamda karakter oluşturma eylemini reddetmiş olmasıdır. Oyunun karakter(ler)i belirgin kimliklere sahip değildir ve çoğu zaman bir bilinç akışı içinde sunulur. Kane’in bu yeni tiyatro konsepti, Judith Ryan’ın *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism* (1991) adlı kitabındaki şu sözlerle açıklığa kavuşturulabilir: “Geleneksel anlamda bir özne yoksa, geleneksel bir dil de olamaz; benzer şekilde, bir benlik yoksa, geleneksel bir olay örgüsü, alışıldık bir karakter gelişimi de olamaz.”²⁷¹

Kane, Aristotelesçi tiyatro çerçevesinde tragedyanın en temel yapıtaşlarından kabul edilen “ahlak değerlerine bağlı, ağırbaşlı, ismi, cismi, cinsi belli; ortalama insandan daha iyi, bütünlüklü, tutarlı” karakter oluşturma anlayışı yerine, “geleneksel karakter kurgusunu ufalayan, ahlak bakımından iyi olmayan, arsız, küstah, tecavüzcü, ağzı bozuk, kimi yerde harflerle temsil edilen, kimi yerdeyse söyledikleri sözler dışından kendilerini betimleyen hiçbir ize rastlanmayan” karakterler oluşturmayı seçer.²⁷² Bu tanımlar arasında, Kane’in bu oyununda görülen, “söylediği sözler dışından kendisini betimleyen hiçbir ize rastlanmayan” bir karakterdir. Metinde genel olarak, ne sahneleme ile ilgili spesifik yönergeler, ne de karakter(ler) ile ilgili herhangi bir açıklama görülmez; hatta, çoğu zaman kimin konuştuğu dahi net olarak anlaşılmaz. Metindeki tek bir sesin varlığından emin olunabilir, fakat yine de cinsiyeti konusunda net bir ifade bulunamaz. Oyunda bahsi geçen başkarakterin, ya da sesin, dışında bir karakter olup olmadığı, varsa bile sayısı ve yine cinsiyetleri konusu yoruma açık bırakılmıştır. Bu bağlamda, izleyicilerin “özdeşleşme” gerçekleştirebilmesi için metni ve oyunu dikkatlice takip edip yorumlayarak farklı bölümlerin ardında yer alan ayrı karakterleri zihninde oluşturmaları gerekir; böylelikle izleyiciler, kelimeler arasındaki ipuçlarını takip ederek onları bireysel bir zeminde anlamlandırmış olur.²⁷³ Kane’in

²⁷⁰ Lehmann, Hans-Thies. “Shakespeare’s Grin: Remarks on World Theatre with Forced Entertainment.” *Not Even a Game Anymore*, (ed.) Helmer and Malzacher, Alexander Verlag, 2004, s. 105./ akt. Karen Jürs-Munby. “Introduction”, Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, s. 12.

²⁷¹ Ryan, Judith. “Introduction”. *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*. Johns Hopkins University Press, 1991, Archive.org, s. 3. <https://124.im/sluFW>. Erişim: 17 Mart 2025. Alıntının orijinali: “If there is no subject in the conventional sense, there can be no conventional language; similarly, is there is no self, there can be no traditional plot, no familiar character development.” Çeviri bana aittir.

²⁷² Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s., 134.

²⁷³ Bozdağ, Berna. a.g.e., s. 41.

bunu bilinçli yaptığını öne sürmek yanlış olmaz çünkü yazar oyunlarındaki tüm elementleriyle izleyiciyle bir şekilde bağ kurarak onları da karakterlerin deneyimlerine ortak edip onları hem mecazi hem de gerçek anlamda harekete geçirme çabasıdır; kısacası Kane, “metinleri yoluyla izleyicilerle akılcı bir bağıntı kurmaya çabalarken, bir yandan da kendi yorumunu dayatmadan onların duygularına seslenmeye çalışır.”²⁷⁴

Kane’in *Psikoz 4.48*’inde, Ryan’ın da belirttiği gibi, “geleneksel anlamda bir özne” olmadığı için “geleneksel bir dil” anlayışı da yoktur. Kane’in oyunu, “belirgin sessizlikler” ve “dikkat çekici konuşmalar” oluşturarak klasik anlatının dışına çıkmakla kalmaz, aynı zamanda dilin sınırlarını zorlayan şiirsel ve parçalı bir yapı sunar.²⁷⁵ Kane’in bu yaklaşımı, tiyatrodaki kullanılan alışlagelmiş dilin, kendisinin “amacını” veya “kimliğini” yansıtmadığına ve bu “sınırlı dili” yapıbozumuna uğratmak istediğine işaret eder.²⁷⁶ Kane’in oyununda kullandığı bu kendine has dil yapısının özgünlüğü oyundaki tekrarlarla, askıda kalan veya cevapsız sorularda, “sessizliklerde”, “uzun sessizliklerde” ve “çok uzun sessizliklerde” algılanabilir:

- Senden hoşlanıyorum.
(*Sessizlik.*)
- Sen benim son umudumsun.
(*Uzun bir sessizlik.*)
- Arkadaşa değil bir doktora ihtiyacın var.
(*Uzun bir sessizlik.*)
- O kadar yanılıyorsun ki.
(*Çok uzun bir sessizlik.*)
- Fakat senin arkadaşların var.
(*Uzun bir sessizlik.*)
Bir sürü arkadaşın var.
Sana bu kadar destek olmaları için arkadaşlarına ne veriyorsun?
(*Uzun bir sessizlik.*)
Sana bu kadar destek olmaları için arkadaşlarına ne veriyorsun?
(*Uzun bir sessizlik.*)
Ne veriyorsun?
(*Sessizlik.*)²⁷⁷

Tercih ettiği dil ve kelime seçimleriyle geleneksel dramatik anlatıyı ters yüz eden Kane, bir yandan zaman unsurunun alışlagelmiş doğrusal (“*linear*”) bütünlüğünü bozarken, bir yandan da metnin içinde barındırdığı müzikalite ve ritim potansiyelini de açığa çıkararak postdramatik tiyatronun performans ve performatif bir dil anlayışına yönelimini gözler önüne serer.

²⁷⁴ Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s. 134.

²⁷⁵ Güneç, Mesut. a.g.e., s. 145.

²⁷⁶ Güneç, Mesut. a.g.e., s. 145.

²⁷⁷ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, ss. 242-243.

Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?
Nasıl bitirsem?

Bir acı silsilesi
Çiğerlerimi deliyor
Bir ölüm silsilesi
Kalbimi sıkıştırıyor

öleceğim
henüz değil
ama elbet olacak²⁸²

Kane'in bu oyununda bulunabilecek bir diğer postdramatik öge ise gerçekliğin sınırlarının bulanıklaşmasıdır. Dan Rebellato'nun yönettiği “Blasted: The Life and Death of Sarah Kane” adlı biyografik kısa belgeselde Kane'in kendi sesinden *Psikoz 4.48* ile ilgili yaptığı açıklamalarda oyunun bahsi geçen yönü daha iyi anlaşılabilir:

²⁷⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, s. 143. Alıntının orijinali: “*Postdramatic theatre is a theatre of the present.*” Çeviri bana aittir.

²⁷⁹ Roberts, M. "Vanishing Acts: Sarah Kane's Texts for Performance and Postdramatic Theatre." *Modern Drama*, vol. 58, no. 1, 2015, s. 105. / akt. Mesut. Günenc, a.g.e., s. 146.

²⁸⁰ Kane, Sarah. "Drama with Balls." *The Guardian*, 20 Ağustos 1998, Londra, s. 12. / akt. Mesut. Günenc. a.g.e., s. 145.

²⁸¹ Günenç, Mesut. a.g.e., s. 145.

²⁸² Kane, Sarah. "Psikoz 4.48." *Bütün Oyunları*, 2016, ss. 233-234.

sınırlar yıkılmaya başlıyor. Biçimsel olarak da birkaç sınırı yıkmaya çalışıyorum, böylece biçim ve içeriği bir bütün haline getirmeye devam ediyorum. [...] Ve benim için *Blasted*'dan *Phaedra's Love*'a, oradan *Cleansed*'e, *Crave*'e ve bu oyuna [4.48 *Psychosis*] uzanan çok net bir çizgi var, ama buradan sonra nereye gideceğini tam olarak bilmiyorum.²⁸³

Kane, kurguladığı metnin yapısı ve anlatımıyla bahsettiği bu yıkımı doğrudan gerçekleştirmiş olur; geleneksel anlatı yapısını reddederek bilinç akışı, şiirsel dil ve kopuk diyaloglarla, oyundaki karakterin iç dünyasındaki ruhsal bunalımlarını yankıarcasına psikolojik gerçekliğini sahneye taşır. Karakterin iç dünyası, halüsinasyonlarla iç içe geçerek sunulur. Çoğu zaman sahnede fiziksel bir olayın mı yoksa karakterin zihinsel karmaşasının bir tezahürünün mü sunulduğu belirsizdir. Oyundaki konuşmaların zihinsel uzamda geçiyor olma ihtimali, izleyiciyi karakterin zihninin içine konumlandırır ve böylelikle izleyici oyunun içine dahil edilip karakterin ruhsal ve bedensel değişimlerini birinci elden deneyimleme şansına erişir.

Karakterin zihinsel karmaşası, düzensiz ve parçalanmış düşüncelerle yansıtılır. Bu durum, seyircinin gerçeklik algısını sorgulamasına da neden olur. Bunun yanı sıra, “dil, gerçeklik, fantezi ve farklı ruh halleri arasındaki”²⁸⁴ değişkenliğini ve gerçek ile hayal arasındaki sınır ihlallerini göstermek amacıyla tıbbi evraklarda bulunan ifadeler de yer verilir:

Belirtiler: Yemiyor, uyumuyor, konuşmuyor, cinsel dürtü-sü yok, umutsuz, ölmek istiyor.

Teşhis: Patolojik keder.

...

Lofepramine, 70mg., 140mg.'a yükseltildi, daha sonra 210mg.'a yükseltildi. Kilo artışı 12kg. Kısa süreli hafıza kaybı. Başka bir reaksiyon yok.

...

Hasta düşmeye, bayılmaya ve kendini arabaların önüne atmaya devam etti. Kuruntusal düşünceler – danışmanın deccal olduğuna inanıyor.

...

Ruh hâli: Oldukça kızgın.

Duygu: Çok kızgın.

...

100 aspirin ve bir şişe Bulgar Cabernet Sauvignon, 1986. Hasta kusmuk içinde uyandı ve “Körle yatan şaşı kalker” dedi. Şiddetli karın ağrısı. Başka reaksiyon yok.²⁸⁵

Bunlara ek olarak, metinde anlamdan kopan unsurlar da bulunmaktadır. Örneğin, belirli bir anlatı bağlamına oturtulmadan sıralanan sayı dizileri (“100, 93, 86, 79, 72,

²⁸³ Rebellato, Dan. “Blasted: The Life and Death of Sarah Kane.”/ akt. Berna Bozdağ, a.g.e., s. 40.

²⁸⁴ Saunders, Graham. *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, s.112./ akt. Mustafa Bal, a.g.e., s.41.

²⁸⁵ a.g.e., ss. 231-233.

65...”).²⁸⁶ Kane, bu tür eklemler yaparak hem karakterin iç dünyasını üç boyutlu bir şekilde sahneye taşır hem de seyirciyi maruz kaldıklarını anlamlandırmada aktif hale getirir.

Kane’in bu eserini postdramatik kılan bir diğer unsur, “temsil edilemeyen sahnelemek” yaklaşımını temel alarak geleneksel tiyatronun sınırlarını zorlamasıdır.²⁸⁷ Bu bağlamda, karakterin ötekileştirilmesi özellikle vurgulanır. Burada, metnin yapısı ve dili yine önem kazanır çünkü parçalanmış diyaloglar, kesintili anlatımlar ve uzun sessizliklerle psikolojik çöküş yaşayan ve toplum tarafından anlaşılamayan bir bireyin yalnızlığı, dışlanmışlığı ve ötekileştirilmişliği yansıtılır. Karakterin ötekileştirilmesi, toplumun ona karşı tavrında ve onun dünyayı algılayışında da belirginleşir. Oyun boyunca karakterin sorularının cevapsız kalması ve karşılık bulmayan söylemler de bu sosyal dışlanma duygularını pekiştirir niteliktedir; hatta, karakter bunu kendisi itiraf eder: “*Lanetliyiz biz/ mantığın paryaları/ Niye çarpıldım?*”²⁸⁸

Metindeki doktor figürlerinin, ya da onların seslerinin başkarakterde bıraktığı yankılarının, karakteri anlamaktan çok onu kategorize etmeye ve medikal sistemin içine hapsedmeye çalıştığı söylenebilir. Karakterin psikiyatrik değerlendirmelere maruz kalması, ona dayatılan ilaçlar ve hastane ortamındaki deneyimleri onun bireyselliğini silikleştirir ve bir nesne haline getirir niteliktedir: “*Boş gözlerle acıma bakan bir oda dolusu ifadesiz/ surat, öylesine anlamdan yoksunlar ki art niyetleri/ olmalı.*”²⁸⁹ Bu satırlar, karakterin kendisini toplumun ve özellikle ataerkil ideolojilerle bezenmiş tıp dünyasının merhametsiz bakışları altında nasıl hissettiğini gösterir. Karakterin duyguları, acıları ve varoluş sancıları tıbbi terimlere indirgenerek anlamını yitirmektedir; böylelikle, kendi öznel deneyimi yerine, dışarıdan bir otorite tarafından tanımlanan bir hasta kimliğine hapsedilir.

Karakterin, nedeni kesin olarak bilinmemekle birlikte, topluma uyum sağlayamaması, ötekileştirilmesinin en önemli unsurlarından biridir. Kendi bedenini, kimliğini ve varoluşunu sorgular. Topluma entegre olamamak, ona bir tür varoluşsal yalnızlık yükler. Karakterin kendi varoluşuyla barışık olmadığı ve toplumsal normlarla çelişen bir kimlik içinde sıkıştığı oyun boyunca kullandığı söylemlerde görülebilir.

²⁸⁶ a.g.e., ss. 218; 239-240.

²⁸⁷ Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s., 27.

²⁸⁸ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 235.

²⁸⁹ a.g.e., s. 218.

Kendisini hem bedensel hem de ruhsal olarak bölünmüş hisseder ve bu bölünme hali, toplumsal kabul görmemenin ve ötekileştirmenin bir sonucu olarak okunabilir. Karakterin yalnızlığı, toplumun dışında kalmanın ötesinde, kendisine de yabancılaşmasına neden olur; kendi varlığını sorgularken, gerçeklikle olan bağları da giderek kopar.

Sonuç olarak, Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyunu, postdramatik tiyatronun en çarpıcı örneklerinden biri olarak geleneksel tiyatro anlayışını kökten sarsar. Oyun, zaman, mekân ve eylem birliğini reddeder; belirgin bir olay örgüsü ve karakter gelişimi yerine parçalı monologlar, bilinç akışı tekniği, şiirsel dil ve sessizlikleri öne çıkarır. Böylece Kane, hiyerarşik anlatı yapısını kırarak izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp aktif bir yorumcuya dönüştürür.

Oyunda karakter(ler) belirgin kimliklerden yoksundur, anlatıcı ya da merkezi bir özne hissedilmez. Karakterin iç dünyası, gerçeklik ve halüsinasyonlar arasında gidip gelen bir akışla sunularak seyircinin algısını sarsar. Kane, yalnızca tiyatronun biçimsel yapısını değil, dili de yeniden kurgular. Kopuk cümleler, uzun sessizlikler ve ritmik tekrarlar metnin duygusal yoğunluğunu artırarak izleyiciyi rahatsız edici bir deneyime sürükler. Oyunun depresif temaları ve karakterin ruhsal çöküşü, klasik anlamda bir katarsis yerine doğrudan bir yüzleşme yaratır.

Psikoz 4.48, izleyiciyi bir hikâyeye tanıklık etmekten öte, karakterin psikolojik gerçekliğinin içine çeker. Gerçek ile hayal, bireysel kimlik ile dış dünya arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Kane'in yarattığı dünya, bireyin toplumla çatışmasını, ötekileştirilmesini ve yalnızlığını yansıtır. Tıbbi belgeler, kesik diyaloglar ve anlamdan kopan unsurlar, karakterin bireyselliğinin silinerek bir nesneye dönüştüğünü gösterir. Toplumun bireyi kategorize etme çabasına karşı Kane, parçalı ve yoruma açık bir anlatı sunarak izleyiciyi bu deneyimin aktif bir parçası yapar.

Kane'in tiyatro anlayışının arkasında yatan temel motivasyon, sanat yoluyla derin bir deneyim yaşatma isteğidir demek yanlış olmaz. Onun şu sözleri, bu amacını en açık şekilde özetler:

Tiyatronun işlevi, gerçek hayatta yaşayamayacağımız şekilde sanat yoluyla deneyim olayını yaşatmaktır. Eğer aşırı şiddet eylemleri gibi olguları tiyatrodan deneyimleyebilirsek onu sokaklardan süpürebiliriz. İnsanların değişebileceklerine ve bir canlı türü olarak biz insanların geleceği değiştirebileceklerine inanıyorum. İşte yazma amacım ve yazdıklarımın olan şey bu.²⁹⁰

²⁹⁰ Giammarco, Rodolfo Di. *Interview with Sarah Kane*. 16 Eylül. 1997./ akt. Ahmet Gökhan Biçer, a.g.e., s., 134.

Kane'in yazım biçimi, seyircinin olaylara dışarıdan bakan bir gözlemci değil, deneyimin doğrudan bir parçası olmasını amaçlar. Bu bağlamda *Psikoz 4.48*, yalnızca postdramatik tiyatronun bir örneği olmanın ötesinde, izleyiciyi hem biçimsel hem de içerik açısından sarsarak onun düşünsel ve duygusal katılımını talep eden bir yapıt olarak öne çıkar. Geleneksel tiyatronun sınırlarını aşarak bireyin varoluşsal krizini sahneye taşıyan Kane, tiyatroya ve sanata dair yeni bir bakış açısı sunar ve izleyiciyi yalnızca bir anlatının tanığı olmaktan çıkararak onu bu anlatının bir parçası hâline getirir.

3.5. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler

Kane'in *Psikoz 4.48*'i, cinsellik ve cinsel kimlik temalarını keşfederken, diğer bölümlere benzer şekilde, geleneksel tiyatro yapılarına meydan okuyan, derinden parçalanmış ve deneysel bir tutum benimsemiştir. Oyun, doğrusal bir anlatıyı reddederek, mahremiyet ("*intimacy*") ve yabancılaşma ("*alienation*") anları arasında gidip gelen bir bilinç akışı sunar. Bu kaotik yapı içinde Kane'in cinsellik ve cinsel kimlik üzerine yaklaşımı da odak noktası hâline gelir; bu açıdan, sahnede bu kimliklerin nasıl inşa edildiğini ve dönüştüğünü, toplumsal baskılara nasıl maruz kaldığını anlamak önem kazanır.

Oyununda cinsel kimlik akışkandır, kararsızdır ve çoğu zaman acı ve çatışma ile şekillenir; karakterin cinsiyetinin belirsiz bırakılması bile bu akışkanlığı ve kararsızlığı destekler niteliktedir. Oyunun ana sesi olan karakter, arzu, kendinden nefret etme ve varoluşsal umutsuzluk duyguları arasında gidip gelen bölünmüş bir benlik sergiler. Cinsel kimlik ile ilgili en çarpıcı anlardan biri, karakterin şu sözlerinde kendini gösterir: "*Sevişemiyorum / Sikişemiyorum / Yalnız kalamıyorum / Başkalarıyla olamıyorum.*"²⁹¹ Burada metin, mahremiyet ve yalnızlık arasındaki derin gerilimi öne çıkararak cinselliği bir tatmin kaynağı olmaktan ziyade bir kırılma ve kaygı alanı olarak konumlandırır. Oyundaki karakterin ne tam olarak yalnız kalabildiğini ne de başkalarıyla olabildiğini ifade etmesi, bir aidiyet ve arzu krizine işaret eder. Bu, cinsel yönelimlerin ya da kimliklerin tek bir kategoriye sığmadığını, bireyin arzularının ve ilişki biçimlerinin net sınırlarla çizilemeyeceğini düşündürür. Kimi zaman kişinin kendisini heteroseksüel, eşcinsel ya da biseksüel gibi tanımlaması bile yeterli gelmeyebilir; çünkü cinsel kimlik sabit bir etiketten çok, yaşanan deneyimler

²⁹¹ Kane, Sarah. "Psikoz 4.48." *Bütün Oyunları*, 2016, s. 217.

üzerinden şekillenebilir. “Sevişemiyorum/ Sikişemiyorum” ifadeleri ise cinselliğin toplumsal bir beklenti haline gelmesine karşı bir tepki olarak okunabilir. Günümüz toplumunda, özellikle heteronormatif yapılar içinde, cinsel aktivite bir norm gibi sunulur. Ancak alıntının yapıldığı bu sahnede, kişi hem bireysel arzularının hem de toplumsal baskıların içinde sıkışmış bir halde gibidir. Cinsel eylemi gerçekleştirememenin (ya da gerçekleştirmek istememenin) bir tür dışlanma ve huzursuzluk yarattığı ima ediliyor olabilir. Son olarak, “Yalnız kalamıyorum/ Başkalarıyla olamıyorum” ifadelerine bakıldığında, cinsel kimliğin ve yönelimin yalnızca bireysel bir mesele olmadığı, toplumsal ve duygusal bağlarla şekillendiği fikri kendini gösterir. Kimi zaman kişi, arzularını belirli bir kimlik çerçevesinde tanımlamakta zorlanabilir. Örneğin, “aseksüellikten panseksüelliğe”²⁹² kadar uzanan geniş bir yelpazede, bireyler kendi cinselliklerini sabit kalıplar içinde değil, değişken bir deneyim olarak yaşayabilirler.

Karakterin cinsel kimliğiyle mücadelesi, toplumsal cinsiyetle ilgili daha geniş sorularla da kesişir. Bir noktada şu soruyu sorar: “*Sence bir insanın yanlış bir bedende doğması mümkün mü?/ (Sessizlik)*”²⁹³ Metin içinde bu soru yanıtsız bırakılarak cinsiyetin sabit bir kimlik olmadığı ve kategorize edilmekten kaçındığı vurgulanır. Oyunun geleneksel karakter işaretlerinden yoksun oluşu, karakterin cinsiyet ve cinsellik açısından birçok farklı şekilde yorumlanmasına olanak tanır ve kimliğin sahnede performatif bir süreç olduğunu gösterir. Bu alıntı “Performatiflik” bölümünde daha detaylı ele alınacaktır.

Oyundaki cinsellik ve cinsel kimlik inşası bağlamında önemli görülebilecek bir diğer bölüm ise karakterin “*Kalçalarım çok büyük/ Cinsel organımı sevmiyorum*”²⁹⁴ ifadelerini kullandığı kısımdır. Bu ifadeler, öncelikle, kişinin kendi bedenine olan yabancılaşmayı ve rahatsızlığını yansıtır. Geleneksel sahne sanatlarında beden, genellikle idealize edilmiş ve normatif kalıplara uyan bir biçimde temsil edilir. Ancak postmodern tiyatrodaki, özellikle beden odaklı performans sanatlarında, bedenin bu idealize edilme sürecine karşı çıkan ve onu olduğu gibi ele alan bir anlayış geliştiği ilk bölümde açıklanmıştı. Bu bağlamda, alıntındaki ifadeler, bedenin sadece seyirlik bir

²⁹² “Aseksüel” kavramı kişinin, hangi cinsiyet olursa olsun, hiçbirine herhangi bir cinsel çekim hissetmediğini ifade eder; “panseksüel” kavramı ise kişinin hangi cinsiyete veya cinsiyetlere ait olduklarından tümüyle bağımsız olarak, başka insanlara çekim hissettiğini belirtir. Bkz. LIEBESLEBEN. *Cinsel Yönelim: Kime Çekim Hissediyorum?* LIEBESLEBEN, <https://www.liebesleben.de/tr/cinsel-yoenelim-kime-cekim-hissediyorum/>. Erişim: 18 Mart 2025.

²⁹³ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 224.

²⁹⁴ a.g.e., s. 217.

nesne olmaktan çıkıp, bir deneyim ve kimlik alanı olarak sunulduğunu gösterir nitelik taşır. Aynı cümleler, cinsellik açısından ele alındığında, heteronormatif beden algılarının birey üzerindeki etkisini yansıtır denilebilir. Toplum, özellikle kadın bedenini belirli güzellik standartları dayatarak şekillendirmek ister; bu açıdan “Kalçalarım çok büyük” ifadesi, özellikle kadın bedenine yönelik baskılara işaret ederken, “Cinsel organımı sevmiyorum” ifadesi, “cisnormatif”²⁹⁵ cinsellik anlayışına karşı bir tepki olabilir. Bu, trans bireylerin deneyimleriyle ilişkili bir eleştiri olarak okunabilir ve bedensel uyumsuzluk hissini sahneye taşıyarak cinselliğin biyolojik belirlenimcilik dışındaki boyutlarını açığa çıkarır. Bu noktadan hareketle, cinsel kimlik açısından bir yorumlama yapılacak olunursa, kişinin bedeniyle kurduğu ilişkinin toplumsal cinsiyet normlarından nasıl etkilendiğini gösterdiği eklenebilir. Bireyin kendi bedeniyle olan mücadelesi, cinsiyet kimliği ile uyumlu olup olmaması meselesini de gündeme getirir; özellikle trans bireyler ya da toplumsal cinsiyet normlarına uymayan kişiler için, bedensel algı ve cinsel kimlik arasındaki gerilim sahnede güçlü bir anlatı unsuru haline gelebilir.

Kane’in metni, özellikle tıbbi söylem ve kurumsal güç yapıları aracılığıyla dayatılan geleneksel cinsiyet ve cinsellik kalıplarını da eleştirir çünkü tıp bilimi, tarihsel olarak, ataerkil bir yapının içinde şekillenmiş ve çoğu zaman kadınların bedenini, sağlığını ve kimliğini erkeklerin normlarına göre değerlendirmiştir. Bu durum, feminist bir bakış açısıyla ele alındığında, tıp alanının toplumsal cinsiyetin normatif yapılarıyla iç içe geçerek, cinselliği, cinsiyeti ve cinsel kimliği tıbbi bir “doğruluk” ve “normallik” anlayışıyla sınırladığı eleştirisi yapılmasına olanak sağlar. Bu bağlamda, kadınların ve cinsel azınlıkların bedenleri çoğunlukla “hastalıklı” ya da “sapma” olarak etiketlenip, tıbbi müdahalelere tabi tutulur ve toplumsal cinsiyetin heteronormatif kalıplarına uyum sağlamaya zorlanır. Oyunun ana karakteri, cinsel ifadelerinin tıbbi bir bozukluk gibi sunulduğu klinik sorgulamalara maruz kalır. Karakter ile isimsiz bir muhatap arasındaki diyalog olduğu varsayılabilir bu sahne, bahsi geçen eleştiriye gözler önüne serer: “– Ah canım, koluna ne oldu?/ – Kestim./ –

²⁹⁵ Kökeninde “cis-heteronormativite” bulunan bu kavram en basit tanımıyla, cis ve heteroseksüel olmanın “normal” ve “varsayılan” olması, kalan yönelim ve kimliklerinse “anormal” ve “olağandışı” görülmesidir. Cis-heteronormativite toplumsal düzen sağlanırken, kuir kimliklerin kültürel ve cinsel açıdan öteki olarak konumlanmasına, LGBTİ+ hayatların da norm dışı görülüp, yaşadıkları ayrımcılıkların ve sorunların istisnai düzen dışılık olarak ele alınmasına, yasaların ve hayat alanlarının cis-heteroseksüel insanlar öncelenerek tasarlanmasına yol açan bir sistemdir. Bkz. Feminist Bellek. *Cis-Normativite*. Feminist Bellek, <https://feministbellek.org/cis-normativite/>. Erişim: 18 Mart 2025.

*Bu çok çocukça ve gösteriş meraklısı bir hareket. Seni rahatlattı mı?”*²⁹⁶ Bu konuşmada ilk olarak, “Rahatlama sağladı mı?” sorusuna odaklanmak gerekir, çünkü özellikle bu kısım cinsel bir alt metin taşır. “Rahatlama” kelimesi, bir yandan, hem fiziksel hem de psikolojik bir rahatlama arzusunu ifade ederken; öte yandan, cinsel bir ima da barındırabilir. Cinsellikle ilgili yaygın bir kavram olan “rahatlama”, bazen cinsel tatminle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, buradaki söylem, bedenin ya da cinselliğin yalnızca bir tıbbi gözlem değil, aynı zamanda duygusal ya da cinsel bir çıkarım gibi değerlendirilebileceğini ima eder. Cinsel kimlik ve bedenin sorgulandığı bu ortamda, “rahatlama” kelimesinin yerleştiği yer, aslında tıbbi bakış açısıyla bireylerin cinsel ifadelerinin ne kadar dışsal gözlemlere ve normlara dayanarak değerlendirildiğini de vurgular. Oyundaki bu sahne ilk bakışta, fiziksel bir durum üzerinden yapılmış gibi görünse de, daha derinlemesine incelendiğinde bu tür bir açıklamanın, norm dışı cinsel kimlikleri ya da ifadeleri küçümseme ve patolojikleştirme amacı güttüğü söylenebilir. Cinsellik ve kimlik, bireylerin kendilerini ifade etme şekilleriyle ilişkilidir ve bu tür açıklamalar, toplumsal normlara uymayan davranışları ya da ifadeleri küçümseyerek, onları “çocuksu” ve “gösteriş meraklısı” olarak etiketleyebilir. Bu etiketleme, belirli bir tür cinselliğin ve kimliğin, “doğal” ya da “makbul” olandan sapma olarak görülmesi ve dışlanmasıyla bağlantılıdır.

Oyunda, tıbbi müdahalelerin ve toplumsal normların hedefi olan bedenin değiştirilmeye ve kontrol edilmeye açık bir alan olarak temsil edilmesine yönelik bir diğer sahnede şu konuşmalar geçer:

- Rüyamda doktora gittiğimi ve bana yaşamak için sekiz dakikam kaldığını söylediğini gördüm. Bu boka beklemeye odasında yarım saattir bekliyordum.

(Uzun bir sessizlik.)

Tamam, yapalım hadi, ilacı içelim, kimyasal lobotomiyi yapalım, beynimin önemli fonksiyonlarını kapatalım ve belki de böylece biraz daha yaşamayı becerebilirim.

Yapalım hadi.²⁹⁷

Bu konuşmada geçen “kimyasal lobotomi” ve “beynin önemli fonksiyonlarının kapatılması” ifadeleri, bedenin ve zihnin biyolojik olarak nasıl şekillendirilebileceğini

²⁹⁶ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 224.

²⁹⁷ a.g.e., s. 229.

ve kontrol altına alınabileceğini gösterir niteliktedir. Modern tıp, psikiyatri ve biyopolitik yapılar, bireyin duygularını ve deneyimlerini düzenleyerek bedeni bir otorite nesnesi haline getirir. Bu noktada beden, sadece fiziksel bir varlık değil, iktidarın ve bilimsel müdahalenin sahnesi olarak karşımıza çıkar.

Alıntının içindeki “bekleme odası” vurgusu ve karakterin “sekiz dakikası kalmasına rağmen yarım saattir beklemesi” ironik bir durum yaratır; ölüm gibi kesin ve dramatik bir olgu, günlük hayatın sıradan bürokratik işleyişiyle çarpıştırılmış olunur. Postmodernizmin bireyin kendi yaşamı üzerindeki kontrolünü kaybettiği düşüncesiyle örtüşen bu eleştiri, insan hayatının, sistemin işleyişi içinde anlamsız prosedürlere kurban gittiğini de vurgular denilebilir. Buna ek olarak, “Tamam, yapalım hadi” kelimelerinin tekrarları, yaşamsal kararların bile otomatik, duygusuz ve mekanik bir hale geldiğini gösteren bir mizah unsuru içeriyor. Tıbbi müdahale, neredeyse sipariş verir gibi sıradan bir hale bürünüyor ve ironi, bedenin ve zihnin araçsallaştırılmasını daha da belirgin hale getiriyor.

Postdramatik tiyatrodaki, bedenin sosyal olarak nasıl yönetildiğine dair sıkça sorgulamalar yapıldığından bahsedilmişti. Bu alıntıda da bireyin yaşamak için kimyasal bir müdahaleye ihtiyaç duyması, toplumun normlarına uyum sağlaması için bireyin dönüştürülmesi gerektiği fikrini eleştirir denilebilir. Ruhsal ve psikolojik durumlar, tıbbi ve farmakolojik çözümlerle “düzeltilmeye” çalışılır, böylece birey “normalleşir.” Karakterin beynin önemli fonksiyonlarını kapatma fikrine rıza göstermesi, modern tıbbın birey üzerindeki gücüne yönelik bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla, ironinin burada, yaşamın bir bedeli olarak kişinin zihinsel bütünlüğünden vazgeçmesi gerektiği gerçeğinde ortaya çıktığını belirtmek yanlış olmaz.

Kane’in oyunlarında genel olarak derin, ruhsal, toplumsal problemler ve temalar ciddi bir tonla ve şok edici şekilde ele alınsa da, yazar ironi ve mizahı da kendi stiline uygun şekilde kullanır. Kane’in tiyatrosunda ironi, daha çok, cinsiyet normlarını tersine çevirmek ve seyirciyi rahatsız etmek için kullanılır. Kane bu oyununda intihar girişimiyle ilgili soruların olduğu bir sahnede kara mizaha yer vermiştir:

- Herhangi bir planın var mı?
- Doz aşımı yapmak, bileklerimi kesmek ve sonra kendimi asmak.
- Bunların hepsi bir arada mı?
- Bir yardım çağlığı olarak yanlış yorumlanması mümkün olmaz böylece.
(Sessizlik.)

- İşe yaramazdı.
- Elbette yarardı.
- Yaramazdı. Doz aşımından uykulu hissetmeye başlardın ve bileklerini kesecek enerjiyi bulamazdın.²⁹⁸

Bedeni anlatının merkezi bir unsuru haline getiren postdramatik tiyatro bu sahnede bedeni bu kez ölüm ve acı gibi olguların mizahi bir şekilde tartışılabilirdiği bir alana dönüştürür. “Doz aşımından uykulu hissetmeye başlardın ve bileklerini kesecek enerjiyi bulamazdın” repliği incelendiğinde, fiziksel bedenin biyolojik tepkilerinin absürt bir mantıkla açıklanarak, intiharın bile rasyonelleştirildiği bir anlatım sunulduğu görülür. Aynı zamanda, beden burada yalnızca fiziksel bir öge değil, toplumsal algılar ve psikolojik süreçler içinde şekillenen, kontrol edilmek istenen bir varlık olarak ortaya çıkar.

Bu sahnede ironi, ölümün ciddiyetini sıradan ve mekanik bir mantık çerçevesinde tartışarak ortaya çıkar. Başkarakter intihar planını açıkladıktan sonra gelen “Bunların hepsi bir arada mı?” sorusu, intiharın bile bir “strateji” olarak değerlendirildiğini göstererek ironik bir mesafe yaratır. “Bir yardım çılgılığı olarak yanlış yorumlanması mümkün olmaz böylece” ifadesiyle de bu ironik mesafe desteklenir ve aslında intiharın toplumsal algılanışıyla ilgili sert bir eleştiri sunulmuş olunur çünkü burada karakter, ölümü bir “yanlış anlama” korkusuyla planlar. Dolayısıyla, toplumun bireyin psikolojik durumunu nasıl değerlendirdiğiyle ilgili ciddi bir eleştiri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu mizahi ve ironik anlatım, seyirciyi rahatsız ederken düşündürmeyi de amaçlar ve Kane’e göre tiyatronun temel yaklaşımlarından biri olan duygusal mesafe ile eleştirel bilinç yaratma fikriyle örtüşür.

Oyun ayrıca heteronormatif romantik tatmin beklentisini de eleştirir. Bununla ilgili olarak karakterin karşılıksız arzusunu yansıtan şu sözleri öne çıkar:

Lanet olsun. Lanet. Hiç yanımda olmayarak beni reddettiğin için lanet olsun sana, kendimi bok gibi hissettirdiğin için lanet olsun sana, bu boktan aşkı ve hayatı burnumdan getirdiğin için lanet olsun sana, hayatımı temelli mahvedip atan babama da lanet olsun ve onu terk etmeyen anneme de lanet olsun, ama en çok da, beni var olmayan birine âşık eden Tanrı’ya lanet olsun, LANET LANET LANET OLSUN.²⁹⁹

Burada, aşk, ilişki ve cinsellik üzerine derin bir öfke ve hayal kırıklığının dile getirildiği açık bir şekilde görülebilir. Bu öfkenin özellikle normatif cinsel kimliklerin ve ilişkilerin baskıları altında şekillenen bir dünya görüşünden kaynaklandığı yorumu

²⁹⁸ a.g.e., s. 220.

²⁹⁹ a.g.e., s. 224.

yapılabilir çünkü “var olmayan birine âşık eden Tanrı’ya lanet olsun” ifadesine bakıldığında, cinselliğin ve aşkın heteronormatif bir düzlemde beklenen biçimde, belirli kalıplar içinde yaşanması gerektiği fikrini eleştiren bir anlam taşıdığı çıkarımı yapılabilir. Heteronormatif toplumsal yapılar, yalnızca belirli türdeki aşkları ve cinsellikleri (genellikle heteroseksüel ve monogamik) geçerli kılar. Buradaki karakterin “var olmayan birine âşık olma” durumu, bu toplumsal normlara uymayan, belki de cinsiyet kimlikleri ya da cinsel yönelimleri heteronormatif yapılarla uyumsuz olan bir kişiye duyduğu aşkı anlatıyor olabilir. Dolayısıyla, buradaki “var olmayan biri” ifadesini, heteronormatif dünyada kabul edilmeyen, belki de toplumsal olarak görünmeyen, yok sayılan bir aşk ya da kimlik olgusu olarak yorumlamak yanlış olmaz. Benzer şekilde, babasına ve annesine yönelttiği öfke, aile içindeki cinsellik ve ilişki normlarının eleştirisi olarak da okunabilir. Toplumda, ailede ve ilişkilerde heteronormatif rol ve beklentilerin, bireylerin cinsel kimliklerini ve duygusal dünyalarını nasıl şekillendirdiğine dair bir yansıma görüyoruz. Babasına ve annesine yönelttiği öfke ve lanet okuması, bu normların kişiyi nasıl kısıtladığı ve özgürlüğünü engellediği üzerine yapılan bir vurgu olabilir.

Oyunda kullanılan sansürsüz dil ve imgeler, izleyiciyi karakterin içsel acısıyla doğrudan yüzleştiren bir tür tiyatral pornografi olarak okunabilir. Ancak bu pornografi, klasik anlamdaki tatmin edici bir arzuyu değil, tam tersine tatminsizlik, kırılganlık ve kontrol edilemeyen bir bakışın yarattığı gerilimi sahneye taşır.

Kane’in metni, pornografik bir estetiği andıran tekrar eden ve şiddetli imgeleri içerirken, aynı zamanda pornografinin tüketim mantığını tersine çevirerek arzunun tatminsizlik içinde kaybolmasını sağlar. Örneğin, şu dizeler: “*hiç dokunmadığım o kadını kaybetmekten korkuyorum/ aşk beni göz yaşlarından bir kafeste köle olarak tutuyor/ onunla asla konuşamayacağım dilimi kemiriyorum*”³⁰⁰ her ne kadar “kafes”, “köle”, “dilini kemirmek” gibi kelime seçimleriyle pornografik imgeler ima etse de, aslında klasik pornografik anlatılardaki arzu ve tatmin döngüsünün bozulduğunu gösterir. Burada bedensel temasın eksikliği ve dokunulamayan bir varlık üzerinden duyulan kayıp, arzunun tamamlanmasını engeller ve bir tür varoluşsal boşluğa dönüşür. Eğer ki “*Sevişemiyorum/ Sikişemiyorum*”³⁰¹ sözlerine geri dönülürse, bu sefer cinselliğin tamamlanamayan bir eylem olarak işlenmesi üzerinde durulmalıdır. Geleneksel anlatılarda arzu bir doruk noktasına ulaşırken, Kane’in oyununda cinsellik,

³⁰⁰ a.g.e., s. 226.

³⁰¹ a.g.e., s. 217.

tatmin edilemeyen bir varoluşsal kriz haline gelir. Böylece, pornografik anlatının temel yapısı altüst edilerek, arzunun yalnızca fiziksel bir doyuma değil, sürekli tekrarlanan bir hayal kırıklığına dönüştüğü gösterilir.

Kane, bu oyununda tıbbi söylemi pornografik bir bakış olarak konumlandırarak da eleştirir ve böylece merkezi iktidarın tahakkümü altında olan alanların bedeni nasıl nesneleştirildiğini ve gözetim altına alındığını gösterir: “*Bakabilir miyim?/ – Hayır./ – Bakmak istiyorum, enfeksiyon kapmış mı diye.*”³⁰² Belki sahnelendiği anda, belki de daha önceden yaşanmış ama yankılarını başkarakterin zihninden duyduğumuz, doktor ve hasta (başkarakter) arasında geçtiğini varsayabileceğimiz bu konuşma, bu tür bir ilişkinin tek yönlü bir otorite dinamiği üzerine kurulu olduğunu ve hastanın bedeninin rızası dışında nesneleştirildiğini ima eden bir nitelik taşır. Tıbbi söylem burada yalnızca bir teşhis aracı değil, aynı zamanda bireyin bedeni üzerinde tahakküm kuran bir iktidar mekanizması olarak işlev görür. Kane, bu noktada tıbbi gözetimi erotik bir alt metinle iç içe geçirerek, bu işgal edici ve “röntgenci” (“*voyeuristic*”) bakışın etiğini daha da karmaşık bir hâle getirir. Beden yalnızca hastalığın incelendiği bir nesne değil, aynı zamanda pornografik bir bakışın nesnesine dönüşür. Böylelikle, postdramatik tiyatrodaki beden, dramatik karakterin bireysel varoluşundan bağımsızlaşarak sistemler ve ideolojiler tarafından kontrol edilen bir alan olarak gösterilir. Kane’in metni, bu kontrol mekanizmalarını görünür kılarak, tıbbi ve toplumsal bakışın beden üzerindeki tahakkümünü sahneye taşır.

Sonuç olarak, Kane’in bu oyununda, cinsellik ve cinsel kimlik temaları, toplumsal normlar ve bireysel arzu arasındaki gerilimle derinlemesine işlenmiştir denilebilir. Kane, geleneksel tiyatro yapılarını reddederek, doğrusal anlatılardan kaçınarak bilinç akışını ve yabancılaşma anlarını içeren bir yapıya yer verir. Bu yapı, seyirciyi karakterin içsel dünyasına çeker ve cinsellik ve kimlik gibi konuları deneysel bir şekilde ele alır.

Oyun, cinsel kimliklerin akışkan ve belirsiz olduğuna dikkat çeker. Karakterin cinsiyeti, cinsel kimliği ve cinsel yönelimi tam olarak belirlenmiş değildir, bu da kimliklerin hem sahnede hem de gerçek hayatta nasıl inşa edildikleri ve dönüştüklerini sorgulamamıza olanak tanır. Cinsellik, tatmin değil, daha çok bir kaygı ve kırılma alanı olarak sunulurken, karakterin yalnızlık ve aidiyet krizleri, cinsel kimliklerin toplumsal bağlamlarla nasıl şekillendiğini gösterir.

³⁰² a.g.e., s. 225.

Kane'in oyununda cinsel kimliklerin tıbbi söylemler ve toplumsal normlarla nasıl şekillendirildiği eleştirilir. Tıbbi müdahaleler, bireylerin bedenlerine ve kimliklerine yönelik toplumsal baskıların bir uzantısı olarak sunulurken, postdramatik tiyatronun özelliklerinden biri olan bedenin ve kimliğin performatif doğası vurgulanır. Karakterin bedensel yabancılaşması, toplumsal cinsiyet normlarına uyumsuzluk ve bedenin nasıl bir iktidar nesnesine dönüştüğü gibi meseleler, oyun boyunca ele alınan ana temalardır.

Kane'in oyununda kullanılan dil ve imgeler, doğrudan ve bazen şok edici olmasına rağmen, mizah ve ironi ile harmanlanarak seyirciyi düşündürmeyi amaçlar. Bu ironi, özellikle cinsellik, ölüm ve varoluşsal boşluk gibi ciddi meseleleri ele alırken, toplumsal normların ve bireysel kimliklerin üzerindeki baskıları sorgulamaktadır. Cinsel kimlik, toplumsal baskılarla şekillenen bir yapıdan ziyade, daha çok kişisel ve geçici bir deneyim olarak gösterilir. Bu bağlamda, Kane'in metni, cinsel kimliklerin katı etiketler veya normlarla sınırlandırılmaması gerektiği fikrini güçlendirir.

3.6. Performatiflik

Kane'e göre bir yazarın temel işlevi ve görevi, "ne kadar tatsız olsa da gerçekleri dile getirmektir."³⁰³ Dolayısıyla, Kane'in *Psikoz 4.48* adlı oyunu, bir yandan depresyon, akıl sağlığı ve ölüm gibi karanlık temaları derinlemesine işlerken, bir yandan da tarihsel süreç içinde bireylerin üzerinde çeşitli mekanizmalar aracılığıyla tahakküm kurmuş, ve kurmaya devam eden, cinsiyet, cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet gibi kavramların ardında yatan tatsız gerçeklerin eleştirilmesi adına bir alan açar. Lyotard'ın "temsil edilemeyi sahneleme"³⁰⁴ yaklaşımını temel alan Kane, bu kavramların zuhur etmesinin bireyde yarattığı kimlik bunalımı ve varoluşsal krizleri Butler'ın "performatiflik" kavramı üzerinden de okunabilmesine olanak tanımış olur. Butler, performatifliği, bir dil ya da eylemin sadece bir anlatı değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin yaratılmasına yönelik bir eylem olarak tanımladığı birinci bölümde detaylı bir şekilde ele alınmıştı. Kane'in bahsi geçen eseri bu bağlamda ele alındığında, oyun boyunca izleyicinin tanık ve suç ortağı olduğu başkarakterin kimlik ve varoluş mücadelesinin, performatif bir yön taşıdığını gösterir. *Psikoz 4.48*'de, bu

³⁰³ Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge. a.g.e., s. 134./ akt. Ahmet Gökhan Biçer, a.g.e., s. 25.

³⁰⁴ Bkz. "Sarah Kane ve *Psikoz 4.48*."

performatiflik, dilin ve kimliğin bir yansıması olarak kendini gösterir, çünkü oyun boyunca genellikle “ben” olarak anlatılan karakter sürekli olarak varoluşsal bir kriz çerçevesinden kimliklerini yeniden inşa etmeye çalışır. Karakterin içsel monologlarının parçalı yapıda olması da ona ait olan kimliklerin kriz halinde, kesintili, bölük pörçük bir yapıda olmasının bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Cinsellik ve cinsel kimlik arasındaki ilişki kısaca tekrar gözden geçirilirse, bireyin kendini nasıl tanımladığı, arzularını nasıl deneyimlediği ve bunların toplumsal bağlamda nasıl algılandığı ile şekillendiği söylenebilir. Cinsellik, yalnızca fiziksel bir eylem ya da yönelim meselesi değil, aynı zamanda bireyin kimliğini oluşturan temel unsurlardan biridir. Toplumsal normlar, kültürel değerler ve bireyin kişisel deneyimleri bu kimlik inşasında belirleyici rol oynar. Bu bağlamda, özellikle queer kuram ve feminist teori ortaya koyduğu fikirlerle öne çıkar çünkü bu ideolojiler çerçevesinde cinsellik sabit veya değişmez bir kimlik unsuru değil, aksine akışkan ve toplumsal bağlam içinde şekillenen bir yapı olarak önem kazanır. Butler’ın performatiflik teorisi de kimliğin sabit ve özsel bir yapı olmadığını, aksine tekrarlanan eylemler ve söylemler aracılığıyla sürekli olarak inşa edildiğini savunur; başka bir deyişle, kimlik, doğal ya da içkin bir özellik olmaktan ziyade, toplumun dayattığı normlar içinde şekillenen ve sürekli yeniden üretilen bir performanstır. Bu akışkanlık, değişkenlik ve belirsizlik durumları oyununda da yoğun bir şekilde hissedilebilir. Karakterin cinselliğe ve kimliğe dair ifadeleri, heteronormatif kalıplara sığmayan, aidiyet ve arzu krizleri yaşayan bir benliği ortaya koyar. Cinselliğin yalnızca tatmin ya da arzusunun ifadesi olmadığı, aynı zamanda yabancılaşıma, acı ve çatışma alanı haline geldiği vurgulanır. Örneğin, oyundaki “*Sevişemiyorum/ Sikişemiyorum/ Yalnız kalamıyorum/ Başkalarıyla olamıyorum*”³⁰⁵ cümleleri, bu anlatılanlar ışığında incelendiğinde, cinselliğin ve kimliğin katı tanımlarla ifade edilemeyecek kadar karmaşık bir deneyim olduğunu gösterir. Birey, kendini belirli bir cinsel yönelim ya da kimlik çerçevesinde tanımlamaya çalışırken, toplumsal baskılar ve içsel çatışmalarla yüzleşir. Cinselliğin toplumsal bir beklenti haline gelmesi, bireyin kendi arzularını keşfetme sürecinde özgürlüğünü kısıtlayabilir.

Lehmann’ın postdramatik tiyatro teorisinde öne sürdüğü “gerçekliğin aşağı yönlü seyretmesi” fikrine paralel olarak, Kane’in oyunlarında da dışlanmış figürler sahnede merkezileşir; bu bağlamda, *Psikoz 4.48*’de de cinsiyet, karakterin kimlik

³⁰⁵ Kane, Sarah. “Psikoz 4.48.” *Bütün Oyunları*, 2016, s. 217.

karakteri, bedenini bir yabancı, bir hapisane olarak deneyimlerken, aslında cinsiyetin ve kimliğin dayatılan normlarla nasıl biçimlendirildiğini sorguladığı çıkarımını yapmak yanlış olmaz çünkü Butler’a göre, cinsiyet biyolojik bir öz değil, tekrar eden söylemler ve edimler aracılığıyla üretilen bir kimliktir ve eğer ki cinsiyet doğuştan gelen, değişmez ve dogmatik bir gerçeklik olsaydı, “yanlış bir bedende doğmak” gibi bir kavramın var olması mümkün olmazdı. Ancak Kane’in karakteri, hem bu söylemine hem de bedeniyle ilgili yaptığı sert değerlendirmelere bakıldığında, bedenini kendine ait bir yer olarak değil, içinde sıkıştığı bir yapı olarak deneyimler denilebilir. Bu durum, cinsiyetin yalnızca bireysel bir aidiyet meselesi olmadığını, aksine toplumsal normlarla şekillendirildiğini ve bireyin bu normlara uymadığı ya da uyamadığı noktada derin bir kimlik krizi yaşadığını gösterir. Bu noktada “yanlış beden” kavramına tekrar bakılacak olursa, cinsiyetin doğuştan sabit olmadığını, aksine bireyin bu bedene nasıl yerleştiğiyle, ona hangi anlamları yüklediğiyle ve toplumun bu bedene nasıl bir kimlik biçtiğiyle ilgili olduğu görülür. Butler’ın bakış açısıyla okunduğunda, bu soru, cinsiyetin biyolojik bir gerçeklik değil, belirli bir kültürel düzen içinde inşa edilen bir kimlik olduğunu kanıtlayan bir çılgılık gibidir. Kane’in metni, bireyin kendi bedeniyle uyumsuzluk hissetmesini, sadece kişisel bir deneyim olarak değil, normatif cinsiyet rejimlerinin baskısı altında şekillenen bir gerçeklik olarak sunar.

Öte yandan, bedenin bireyin kimliği üzerindeki belirleyici rolü de bu soru aracılığıyla sorgulanmış olunur: Eğer kimlik performatif bir süreçse, yani söylemler ve edimler yoluyla sürekli yeniden üretiliyorsa, bedenin bu süreçteki rolü ne kadar kaçınılmazdır? Kane’in karakteri, bedeniyle bütünleşememiş, ona yabancılaşmış, onun içinde sıkışmış hissederken, aslında Butler’ın belirttiği gibi, bedenin cinsiyetlendirilmiş anlamlarının bireyin üzerinde nasıl bir baskı unsuru haline geldiğini gözler önüne serer. Tıbbi söylem ve psikiyatrik pratikler de bu yabancılaşmayı derinleştiren bir unsur olarak oyun boyunca kendini gösterir. Karakterin bedeni, tıbbi teşhislerin nesnesi haline gelir ve onun kimliği bu teşhislerle belirlenmeye çalışılır. Butler’ın eleştirdiği normatif sistemler gibi, Kane’in oyunu da tıbbi kurumların bireyin bedeni ve kimliği üzerindeki tahakkümünü vurgular. Karakter, “yanlış beden” düşüncesiyle zaten bir çıkmaz içindeyken, tıp tarafından, toplumsal olarak kabul gören “sağlıklı birey” tanımına uymadığı için sürekli sorgulanır ve baskı altına alınır; karakterin depresyonu, yalnızlığı ve umutsuzluğu, hem toplum hem de merkezi iktidar sistemlerinden biri olan tıp bilimi tarafından

etiketlenen ve ötekileştirilen bir kimlik hâline getirilir. Karakter, kendi durumunu şöyle ifade eder: “*Tüm mutsuz insanlardan mı nefret ediyorsun, yoksa özel olarak benden mi?*”³⁰⁹ Burada karakter, yine, toplumun mutsuzluğu patolojik bir durum olarak kodladığını ve belirli bir normun dışında kalanların ötekileştirildiğini ifade eder. Bu noktadan hareketle, Butler’ın teorisiyle paralel olarak, karakterin mutsuzluğunun ve psikolojik durumunun, toplumsal yapıların bir ürünü olduğunu belirtmek yanlış olmaz.

Butler, kimlik inşası sürecinde dilin yerinin önemini de vurgulamıştır. Oyun boyunca başkarakter de kimliğini tanımlama ve varoluşsal bir yer edinme çabası içindedir; fakat dilin, toplumsal normların ve dayatılan bedensel beklentilerin baskısıyla sürekli bir kimlik krizine sürüklenir. Bu bağlamda, oyununda karakterin kimliği, “kendisi hakkında söylenenler” ve “kendi kendine söylediği sözlerle” şekillenir. Karakter ve hastalığı, toplumsal normlar ve psikiyatrik söylemler tarafından tanımlanırken, özneselliğini kaybetme noktasına gelir. Oyunda şu diyalog buna iyi bir örnektir: “*Bu senin suçun değil. Sen hastasın.*”³¹⁰ Karakterin dile getirdiği her bir kelime, aslında kimliğini ve varoluşunu oluşturmak için bir çaba gösterdiğini ama aynı zamanda kendisini yıkmaya çalışan bir süreçte olduğunu ortaya koyar. Burada karakter, kendisini tanımlama yetisini doktorların diline kaptırmıştır. Butler’ın belirttiği gibi, bireyler dilin kurduğu kategoriler içinde özne hâline gelirler. Ancak bu kategoriler aynı zamanda onları sınırlandırır. Karakterin hastalık söylemi içinde konumlandırılması, onun kendi kimliğini yeniden tanımlama çabalarını da baskılar. Bu noktada, dilin kimlik üzerindeki otoritesi sorgulanır ve karakter, kendi kimliğini ifade etmek için farklı dil oyunlarına başvurur. Fakat bu oyunlar da yine dilin sınırları içinde kaldığı için tam bir özgürleşme sağlanamaz.

Sonuç olarak, Kane’in bu oyunu, Butler’ın performatiflik kuramı ile ilişkilendirilebilecek şekilde, kimliğin sabit bir öz olarak değil, sürekli olarak yeniden üretilen bir yapı olduğunu ortaya koyar. Karakterin kimliği, cinsiyeti ve bedeniyle kurduğu ilişki, bireysel deneyimden çok, toplumsal normların ve dilin şekillendirdiği bir varoluşsal mücadeleye dönüşür. Metinde karakterin, kendisini ifade etme çabası ile dilin sınırları içinde sıkışmışlığı arasında gidip gelmesi, postdramatik tiyatronun kimlik ve temsil sorunlarına yönelik eleştirel yaklaşımını destekler. Kane, dramatik

³⁰⁹ a.g.e., s. 221.

³¹⁰ a.g.e., s. 221.

tiyatronun bireyi merkezine alan anlatı yapısını yıkarak, kimlik krizinin ve parçalanmış benliğin sahne üzerinde çok katmanlı bir deneyim hâline gelmesini sağlar.

Oyunun dilsel yapısı da postdramatik tiyatronun geleneksel diyalog ve anlatı formlarından kopuşunu yansıtır. Karakterin içsel monologlarının tamamlanmamış, tekrar eden ve parçalı bir biçimde kurgulanması, dilin yalnızca anlam inşa eden bir araç olmaktan çıkıp, kimlik bunalımının bir yansımasına dönüşmesini sağlar. Bu anlatım tekniği, temsiliyetin sınırlarını sorgularken, seyirciyi yalnızca pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, metnin deneyimlenmesi gereken bir süreç hâline gelmesine olanak tanır. Böylelikle izleyici, yalnızca bir anlatıyı takip etmekle kalmaz, aynı zamanda karakterin varoluşsal sancısına doğrudan maruz bırakılır. Bu yaklaşım, postdramatik tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişkinin doğasını da dönüştürerek, sahnede yaratılan deneyimin bir parçası olma zorunluluğunu getirir.

Bedenin ve tıbbi söylemin oyundaki konumu, postdramatik tiyatronun otoriteyi ve sistemik normları sahnede tartışmaya açan yönüyle örtüşür. Karakterin bedeniyle kurduğu yabancılaşmış ilişki, cinsiyet normlarının ve tıbbi teşhislerin bireyi nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sererken, normatif sağlık anlayışının özne üzerindeki tahakkümünü açığa çıkarır. Dramatik tiyatronun bireyi özneleştiren ve bireysel dönüşümü merkeze alan yapısının aksine, postdramatik tiyatro bireyi sistem içinde konumlandırarak, kimliğin ve varoluşun sürekli bir iktidar ilişkisi içinde şekillendiğini gösterir. Kane'in metni de bireysel deneyimi politik ve toplumsal bir bağlama yerleştirerek, postdramatik tiyatronun yalnızca biçimsel bir deney değil, aynı zamanda ideolojik bir duruş olduğunu kanıtlar.

Kısacası, *Psikoz 4.48* metni, postdramatik tiyatronun estetik ve düşünsel boyutlarını Butler'ın aydınlatıcı fikirleriyle bir araya getirerek, sahneyi yalnızca bir anlatı alanı olmaktan çıkarıp, kimliğin, bedenin ve dilin çözündüğü, yeniden inşa edildiği ve sorgulandığı bir mecra hâline getirir. Tiyatroyu, “insanlardan duygusal dönüt alınabilen ve entelektüel birikimin aktarılabilceği en etkili araç”³¹¹ olarak gören Kane, bu oyunuyla izleyiciyi rahatsız edici bir deneyime sürükler ve, kendi düşüncesiyle paralel olarak, tiyatronun yalnızca temsille sınırlı kalmayan, aynı zamanda toplumsal ve varoluşsal normları dönüştüren bir güç olarak nasıl işleyebileceğini gösterir; “çünkü değişim istencini ortaya koyup bu amaç uğruna çalışmadıktan sonra hiçbir şeyin değişmeyeceğine”³¹² inanır.

³¹¹ Biçer, Ahmet Gökhan. a.g.e., s. 24.

³¹² a.g.e., s. 24.

MARTİN MCDONAGH VE *LEENANE*'İN GÜZELLİK KRALİÇESİ

Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* (*The Beauty Queen of Leenane*) adlı eseri, önceki bölümle benzer şekilde ele alınıp incelenecektir. İlk olarak yazar ve bu çalışma kapsamında seçilen oyunu hakkında bilgiler verilir, ardından ilk oyunla aynı teorik çerçeve temelinde, aynı başlıklar altında ("Karakterler ve Beden", "Beden Politikalarına Eleştirel Tavrı", "Kimlik ve Ses", "Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi", "Cinsellik ve Cinsel Kimlikler" ve "Performatiflik") bu oyunun detaylı olarak analizleri yapılacaktır.

Martin McDonagh, önceki bölümde incelenen Sarah Kane gibi, çağdaş tiyatronun en önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen, İrlanda kökenli oyun yazarı ve film yönetmenidir. McDonagh, *in-yer-face* tiyatrosunun öne çıkan özelliklerinden olan sert diyalogları, kara mizahı ve şiddet temalarını işleyiş biçimiyle tanınır. Eserlerinde geleneksel dramatik yapıları altüst eden ve seyirciyi rahatsız edici gerçekliklerle yüzleştiren anlatı unsurlarıyla dikkat çeken McDonagh, anlatı merkezli bir yapı sunsa da, onun karakterleri ve olay örgüsü sıklıkla alışılanın dışında, grotesk ve şiddet dolu sahnelerle dramatik gelenekleri sarsar. Bu bağlamda McDonagh'ın tiyatrosu, 1990'ların sonlarından itibaren yazdığı oyunlarla uluslararası çapta büyük yankı uyandırmış ve postdramatik tiyatro içinde de kendine özgü bir yer edinmiştir.

McDonagh, bir oyun yazarı ve senarist olarak sekiz oyun ve iki senaryo yazmıştır;³¹³ özellikle "Leenane Üçlemesi" (*The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West*)³¹⁴ ve "Aran Adaları Üçlemesi" (*The Cripple of Inishmaan, The Lieutenant of Inishmore, The Banshees of Inisherin*)³¹⁵ gibi oyunları ile öne çıkan yazar 1996 yılında tiyatro dünyasına *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* ile giriş yapmış ve aynı yıl Critics Circle Theatre Award'da "En Umut Vaad Eden Oyun Yazarı" ödülüne; 1997 yılında ise "Leenane Üçlemesi" ile Dublin Tiyatro

³¹³ Garcia, Ernesto. "Necessary Contempt": *An Analysis of Martin McDonagh's Aran Island Trilogy*. University of British Columbia, 2011, *Electronic Theses and Dissertations (ETDs)* 2008+, s. 2. open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0071721. Erişim: 13 Mart 2025.

³¹⁴ Orijinalinde "Leenane Trilogy" olarak ele alınmıştır. Bkz. Rees, Catherine. "Commentary and Notes." *The Beauty Queen of Leenane*, Martin McDonagh, (ed.) Catherine Rees, A&C Black, 2013, ss. 6-7. https://play.google.com/books/reader?id=LszUAAAQBAJ&pg=GBS.PR5.w.8.2.43_201&hl=tr. Erişim: 21 Mart 2025.

³¹⁵ Orijinalinde "Aran Island Trilogy" olarak ele alınmıştır. Bkz. Garcia, Ernesto. "Necessary Contempt": *An Analysis of Martin McDonagh's Aran Island Trilogy*, s. 2.

Festivali'nde "En İyi Produksiyon" ödülüne³¹⁶ layık görülmüş; ayrıca, 1998 yılında *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* oyunu Broadway'de de sahnelendikten sonra altı dalda aday gösterilmiş ve bunlardan dördünde başarılı olup Tony Ödülü kazanmıştır.³¹⁷

Yazarın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyunu ilk kez 1996 yılında Druid Theatre Company tarafından Galway'de Town Hall Theatre'da açılışını yapmıştır.³¹⁸ "Leenane Üçlemesi" Royal Court Theatre'da sahnelenirken, "Aran Adaları Üçlemesi"nin ilk oyunu olan *The Cripple of Inishmaan (Inishmaan'ın Sakatı)*, Royal National Theatre'da prömiyer yapmıştır.³¹⁹ Patrick Lonergan, "1997 yılında Londra'nın West End'inde aynı anda dört oyunu sahnelenen tek diğer yazar William Shakespeare'di." cümlesiyle, McDonagh'ın tiyatro dünyasına hızlı bir giriş yapmasına rağmen kısa sürede büyük başarılar elde ettiğini vurgular nitelikte konuşmuştur.³²⁰ Micheal Billington ise *The Guardian*'da yazdığı eleştirisinde McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyununu "acı bir anne-kız ilişkisi aracılığıyla, İrlanda'nın ailenin kutsallığına olan inancına kibar bir saldırı"³²¹ olarak tanımlarken; Paul Taylor, *Independent*'da kaleme aldığı yazısında "Martin McDonagh'ın kara mizahla yoğrulmuş eseri *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* [...] ilerlemenin tek yolunun birbirinin sinirlerini bozmak olduğu, yağmurla ıslanmış ve durağan kalmış bu dünyanın neredeyse elle tutulur bir eskimişlik hissini aktarır"³²² cümleleriyle oyun ile ilgili olumlu görüşlerini belirtir.

Başarıları sebebiyle basın tarafından da ilgi gören McDonagh, bir süreliğine bir tür "medya ünlüsü" ve "asi" haline gelmiştir, çünkü bir gazeteciyle geçen

³¹⁶ a.g.e., s. 2.

³¹⁷ Ostberg, René. "Martin McDonagh." *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, Inc., 21 Mart 2025. Erişim: 21 Mar. 2025, <https://www.britannica.com/biography/Martin-McDonagh>.

³¹⁸ a.g.e., ss. 6-7.

³¹⁹ a.g.e., ss. 6-7.

³²⁰ Lonergan, Patrick. *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. Palgrave Macmillan, 2009, s. xvi. / akt. Ernesto Garcia, "Necessary Contempt": *An Analysis of Martin McDonagh's Aran Island Trilogy*, s. 2. Alıntının orijinali: "[t]he only other writer in 1997 to have four plays appearing simultaneously in London's West End was William Shakespeare." Çeviri bana aittir.

³²¹ Billington, Michael. "The Beauty Queen of Leenane." *The Guardian*, 22 Temmuz 2010. <https://www.theguardian.com/stage/2010/jul/22/the-beauty-queen-of-leenane-michael-billington>. Erişim: 21 Mart 2025. Alıntının orijinali: "McDonagh offers a suave assault, through the bitter mother-daughter relationship, on the Irish faith in the sanctity of family." Çeviri bana aittir.

³²² Taylor, Paul. "Theatre: The Beauty Queen of Leenane – Royal Court, London." *The Independent*, 6 Mart 1996, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-beauty-queen-of-leenane-royal-court-london-1340704.html>. Erişim: 21 Mart 2025. Alıntının orijinali: "Martin McDonagh's blackly comic *The Beauty Queen of Leenane* ... transmits an almost tangible sense of the dated, rain-sodden stagnancy of this world where the only form of getting on is getting on one another's nerves." Çeviri bana aittir.

konusmasında alenen “dobra” ve “küstah”³²³ bir tutum ile şu soruyu sormuştur: “Oyunumu beğendin mi? [...] Beğenip beğenmemen umurumda değil. Harika olduğunu biliyorum.”³²⁴ Bu sözlerinden hareketle, kariyerinin erken dönemlerinde basında tartışmalara neden olmuş olsa da, McDonagh yeri geldiğinde kendini de eleştirebilen bir tavır sergilemiştir; örneğin “Aran Adaları Üçlemesi”nin üçüncü oyunu olan *The Banshees of Inisher* için “hiç iyi değil” diyerek küçümseyici bir ifade kullanmıştır ve bu yüzden bu üçlemenin son oyunu sahnelenmemiş, adeta gizemini korumuştur.³²⁵ Fakat, senaryosunu önceden yazdığı bu oyunla benzer ismi taşıyan, yazıp yönetmenliğini yine kendisinin yaptığı *The Banshees of Inisherin* filmini 2022 yılında beyaz perdeye taşımıştır; bu filmle de BAFTA ödül töreninde “En İyi İngiliz Filmi” ve “En İyi Özgün Senaryo” ödüllerine hak kazanmıştır.³²⁶

McDonagh, basından oyunları ile ilgili genellikle olumlu eleştiriler almasına rağmen akademik eleştirmenlerin daha sert ve olumsuz eleştirilerine maruz kalmıştır. Bir kısım akademik eleştirmen, McDonagh’ın oyunlarının “iyi zevkin sınırlarını zorladığı” ve “izleyiciye İrlanda kimliğine dair sınırlayıcı ve zarar verici” imgeler sunduğu fikirleriyle tenkit etmişlerdir; özellikle Vic Merriman, McDonagh’ın oyunlarını izleyiciye “karikatürize edilmiş,” “eğitim seviyesi düşük”, “kaba” ve “incelikten yoksun” distopyalar sunduğu düşüncesiyle sıkça eleştirmiştir.³²⁷ Bu görüşlerden hareketle, bu eleştirilerin İrlanda halkıyla ve kimlikleriyle ilgili var olan stereotiplerin McDonagh’ın oyunlarındaki imgeler ve karakterler tarafından pekiştirileceği düşüncesinden kaynaklandığını anlamak zor olmaz; fakat, bir diğer grup akademik eleştirmen ise McDonagh’ın bu tutumunun bilinçli yapılmış olabileceğinin altını çizer. Bu bakış açısında düşünüldüğünde, McDonagh’ın amacının “bu karakterlerin yaşadığı sıkıntıları ön plana çıkarmak; onların talihsizliklerinden keyif almak değil, karşılaştıkları zorluklara dair önemli meseleleri tartışmaya açmak”,

³²³ Rees, Catherine. “Commentary and Notes.” *The Beauty Queen of Leenane*, Martin McDonagh, 2013, s. 12.

³²⁴ Edwardes, Jane. “Into the West End.” *Time Out*, Nov.-Dec. 1996./ akt. Catherine Rees. “Commentary and Notes”, s. 12.

³²⁵ O’Toole, Fintan. “A Mind in Connemara—The Savage World of Martin McDonagh.” *The New Yorker*, 6 Mart 2006, Erişim: 11 Ekim 2010, s. 5. / akt. Ernesto Garcia, “*Necessary Contempt*”: *An Analysis of Martin McDonagh’s Aran Island Trilogy*, s. 2.

³²⁶ Ostberg, René. “Martin McDonagh.” *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, Inc., Erişim: 21 Mar. 2025.

³²⁷ Rees, Catherine. “Commentary and Notes.” *The Beauty Queen of Leenane*, Martin McDonagh, 2013, ss. 52-53.

yani gerçekleri olduğu gibi sahneleyerek izleyiciye bir tür yüzleşme alanı sağlamak olduğu söylenebilir.³²⁸

McDonagh oyunlarında, biçimsel olarak geleneksel dramatik yapıdan uzaklaşmaz ve doğrusal bütünlüğü merkeze alır. *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'nde perde ("act") bölümleri olmasa da dokuz adet sahne ("scene") yer alır; metinde "belirgin ayrımlar" veya "kesintiler" olmaması, eylemin sürekliliğini sağlar.³²⁹ Bunun yanı sıra, McDonagh'ın yazma stiline bakıldığında, diğer oyun yazarlarından esinlenmiş olsa da onun oyunlarını diğer yazarların eserlerinin "basit bir yeniden anlatımı" olarak düşünmek doğru olmaz.³³⁰ Oyunlarındaki olay örgülerini "bilinçli olarak", "tanıdık" ve "geleneksel bir mekana" yerleştirir, ancak ardından "pembe diziler" veya "küreselleşme" gibi çağdaş konulara göndermeler yaparak izleyicinin beklentilerini kasıtlı bir şekilde altüst eder.³³¹ Yaklaşımı, önceki dramatik akımların bir "parodisi" olma niteliği taşıırken, bu etkileri "ironik" bir şekilde vurgulayarak öncülerine bilinçli bir gönderme yapar.³³² Oyunları kategorize etme girişimlerini reddederken, aynı zamanda kasıtlı olarak bu tür karşılaştırmalara davetiye çıkarır.³³³

McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*, Batı İrlanda'nın kırsal ve izole dünyasında, kadın bedeni, toplumsal cinsiyet rolleri ve güç dinamikleri üzerinden şekillenen bir çatışmayı sahneye taşır. Oyunun merkezinde, patriyarkal toplumun sınırları içinde sıkışmış, arzuları bastırılmış ve bedeni kontrol altında tutulmuş bir kadın olarak Maureen Folan yer alır. Annesi Mag Folan ise yaşlı, güçsüz ve toplumsal normlar tarafından "bakıma muhtaç" olarak kodlanmasına rağmen, kızının yaşamı üzerinde tahakküm kurarak güç kazanır. McDonagh, anne-kız ilişkisindeki fiziksel ve psikolojik şiddeti vurgulayarak, kadın bedeni üzerindeki baskının yalnızca erkekler aracılığıyla değil, toplumsal yapı içindeki içselleştirilmiş dinamikler üzerinden de sürdürülebileceğini gösterir.

Maureen'in hayatına giren erkek karakter Pato Dooley, ona bir kaçış ve yeniden var olma imkânı sunuyor gibi görünse de, onun da geleneksel heteronormatif anlatının bir parçası olduğu açıktır. Bu durum, Maureen'in kurtuluşunun bir erkek aracılığıyla mümkün olup olmadığına, ya da bunun da patriyarkanın sunduğu yanıltıcı

³²⁸ a.g.e., ss. 53-54.

³²⁹ a.g.e., s. 47.

³³⁰ a.g.e., ss. 15-16.

³³¹ a.g.e., ss. 16-17.

³³² a.g.e., ss. 16-17.

³³³ a.g.e., ss. 16-17.

bir özgürlük vaadi olup olmadığına dair soruların ortaya çıkmasına sebebiyet verir. McDonagh, Maureen'in bedeninin nasıl bir pazarlık aracı hâline geldiğini ve onun üzerindeki eril ve toplumsal tahakkümün nasıl farklı şekillerde yeniden üretildiğini göstererek, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri içinde nasıl sıkıştığını açığa çıkarır.

Oyun boyunca Maureen'in bedeni ve zihni, annesinin manipülasyonları, ve dolayısıyla, toplumun beklentileri tarafından şekillendirilirken, onun isyanı bir performans hâline gelir. Bedeni, şiddet ve arzu arasındaki gerilimle sahnede bir mücadele alanına dönüşür. McDonagh'ın grotesk ve ironik anlatımı, kadın karakterlerin maruz kaldığı sistematik baskıyı ve kadın bedeninin bir tahakküm nesnesine dönüşmesini keskin bir biçimde gözler önüne serer. Kara mizahın ve gerilimin iç içe geçtiği bu eser, bu yönüyle, bir yandan kadın bedeninin nasıl bir mücadele sahasına dönüştüğünü ve toplumsal cinsiyet normlarının birey üzerindeki yıkıcı etkisini sorgulayarak, özgürlük ve kader arasındaki çatışmayı feminist bir eleştiri perspektifiyle yeniden yorumlamaya olanak tanırken; bir yandan da, klasik dramatik yapıyı aşarak, postdramatik tiyatronun bedeni metnin önüne koyan yapısıyla postmodern okumalara açık bir alan yaratır.

McDonagh'ın bu oyununda olaylar özellikle herhangi bir kişinin bakış açısından aktarılmaz ve spesifik bir anlatıcı yoktur, fakat oyunun adına bakıldığında bir çıkarım yapılabilir. Bu bağlamda, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'nin, adından da anlaşılacağı üzere, öncelikli olarak Maureen'in bakış açısıyla yapılandırıldığı varsayılırsa eylemin onun gözleri aracılığıyla açığa çıktığı ve izleyici olarak ona bir miktar sempati duymaya teşvik edildiğimiz rahatlıkla savunulabilir.³³⁴ McDonagh'ın izleyicilerin "sempati duygusunu nasıl manipüle ettiğini"³³⁵ ve karakterlere dair görüşlerinin eylem süresince aktif olarak şekillenmesini teşvik ederek izleyiciyi oyunun içine katılımcı edasıyla çektiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktadan hareketle, McDonagh'ın izleyicinin duygusal olarak mesafe koymasını zorlaştıran, grotesk ve ironik bir anlatım diliyle, İrlanda taşrasındaki kasvetli atmosferi, aile ilişkilerinin yarattığı gerilimi ve beklenmedik şiddet anlarını seyircinin yüzüne çarparak sahnelemesiyle klasik dramatik yapıdan saparak postdramatik tiyatronun öğelerini eserlerine taşıdığını belirtmek yanlış olmaz.

³³⁴ a.g.e., s. 48.

³³⁵ a.g.e., s. 48.

Oyunun postdramatik tiyatro çerçevesinde incelenmesi “Geleneklerin Ters Yüz Edilmesi” başlığı altında detaylı bir şekilde ele alınacak olsa da burada da genel hatlarıyla bahsedilecektir.

Öncelikle, postdramatik tiyatronun anlatının ve karakterlerin tek bir dramatik bütün içinde ilerlemesinden ziyade, sahneleme, beden kullanımı, ses ve hareket gibi unsurların ön plana çıktığı bir yaklaşımı ifade ettiği açıklanmıştı. Diğer yandan, McDonagh’ın anlatısının geleneksel dramatik yapıdan saparak, izleyicinin duygusal mesafe koymasını zorlaştıran ve onu oyunun içine aktif bir şekilde dahil eden bir yapı sunduğundan da bahsedilmişti. Bu çerçevede, *Leenane’in Güzellik Kraliçesi*, geleneksel anlatısal tiyatro ile postdramatik unsurların keskin bir şekilde buluştuğu bir metin olarak değerlendirilebilir.

Oyunun yapısında sahnelerin belirli bir anlatısal devamlılığı korumasına rağmen, karakterlerin dili ve bedensel hareketleri zaman zaman bu bütünlüğü bilinçli olarak kesintiye uğratarak seyirciyi alışılmış anlatısal ritmin dışına çeker. Oyundaki grotesk unsurlar ise geleneksel sahne estetiğini bozarak seyircinin rahatsız olmasını ve oyunun anlam dünyasına farklı bir katmanda yaklaşmasını sağlar. Bu bağlamda McDonagh, postdramatik tiyatronun temel öğelerinden biri olan “bedenin sahnede bir anlatı aracı olarak kullanılması” pratiğini, hem Maureen hem de Mag karakterleri aracılığıyla işler; Mag’in fiziksel güçsüzlüğü, sözel manipölasyonlarıyla dengelenirken, Maureen’in bedeni baskı ve şiddet alanına dönüşür. Bu durum, izleyicinin duygusal anlamda hangi karaktere yakınlaşacağı konusunda bilinçli bir belirsizlik yaratır.

Sonuç olarak, McDonagh’ın *Leenane’in Güzellik Kraliçesi* adlı oyunu, Sarah Kane ve *in-yer-face* tiyatrosu kapsamında eser vermiş birçok yazar gibi, çağdaş tiyatronun sınırlarını zorlayan bir yapıya sahip olup, geleneksel dramatik yapıyı bilinçli olarak altüst eden bir eser olarak öne çıkar denilebilir. Yazar, karakterlerin bedeni, toplumsal cinsiyet rolleri ve güç dinamikleri aracılığıyla derinlemesine bir çatışma sunar. McDonagh’ın oyunundaki grotesk öğeler ve kara mizah, seyirciyi rahatsız ederken, aynı zamanda onları oyunun içinde aktif bir şekilde yer almaya zorlar. Anlatının, klasik dramadaki doğrusal ilerleyişi bir kenara bırakmasa da postdramatik öğeleri benimsemesiyle içeriksel olarak izleyiciye alışılmadık bir deneyim sunar.

Leenane’in Güzellik Kraliçesi, sadece bireysel bir özgürlük mücadelesini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal yapılarla şekillenen kimlikler ve ilişkiler

üzerinden evrensel meseleleri de ele alır. Kadın bedeni üzerindeki tahakküm, sadece erkek figürleriyle değil, toplumsal normların içselleştirilmesiyle de yeniden üretilir. Bu anlamda, McDonagh, kadınların toplumsal cinsiyet rolleri içinde nasıl hapsoldüğünü ve bu rollerin karşısında verilen mücadelelerin nasıl bir performansa dönüştüğünü gösterir.

Son olarak, oyun, izleyicinin karakterlere yönelik duygusal tutumunu sürekli olarak sorgulatırken, aynı zamanda toplumsal gerçekliklere dair sert bir eleştiri sunar. McDonagh'ın karakterleri, toplumun beklentilerine karşı verdikleri tepkilerle izleyicinin empati sınırlarını zorlar, bu da eserin dinamik yapısını daha da derinleştirir. Böylelikle, McDonagh'ın bu oyunu, sadece bir aile dramı olmanın ötesine geçerek, toplumsal cinsiyet, iktidar ve özgürlük temaları üzerine sert ve düşündürücü bir sorgulama sunar; izleyiciyi rahatsız ederek onlara toplumsal normlara ve kişisel özgürlüğe dair derin bir yüzleşme fırsatı verir ve tiyatronun dönüştürücü potansiyelini bir kez daha gözler önüne serer.

3.1. Karakterler ve Beden

Bu bölümde, öncelikle karakterler postdramatik tiyatro ve feminist düşünce çerçevesinde ele alınıp incelenecek; daha sonra ise karakterlerin oyunda beden dili ve jestleri nasıl kullandığı ve bedenin anlam alanı olarak nasıl değiştiği ele alınacaktır. Bunlara ek olarak, oyundaki anne figürü Mag Folan ayrıca bir analize tabi tutulup ayrı bir başlık altında irdelenecektir. Bahsi geçen bu bölümde Mag, hem toplumsal cinsiyet rolleri açısından hem de Jacques Lacan'ın psikanalitik teorisi perspektifinden değerlendirilip incelenecektir. Anne-kız ilişkisi ve bu ilişkinin hem Maureen hem de Mag açısından Butler ve Lacan'ın kuramları çerçevesinde yorumlanması ise sonraki bir bölümde “Kimlik ve Ses” başlığı altında ele alınacaktır.

McDonagh'ın oyunları biçimsel olarak geleneklerden kopmadığı için bu oyununda da alışlagelmiş şekilde metnin başında karakterlerle ilgili, detaylı olmasa da, birtakım bilgiler sunulur: yaş, dış görünüş ve karakterlerin birbirleriyle olan bağları. McDonagh, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* 'ni takip eden oyunlarında giderek daha “maskülen bir yazı stili” benimser ve genel olarak erkek baş ve yan karakterler seçerek onların ilişkileri, “aşırı şiddet”, erkeksi şakalaşma” ve “kimlik” üzerinden bir olay örgüsü yaratmayı seçer.³³⁶ Dolayısıyla, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* bu

³³⁶ a.g.e., s. 26.

bağlamda yazar için bir istisna niteliği taşır demek yanlış olmaz çünkü oyunları arasında tek ana karakteri, hatta belki de “iki” ana karakteri, kadın olarak seçtiği tek oyunudur; “bunlardan birini yetmiş yaşlarında bir kadın yapmak daha da ender rastlanan bir olgudur.”³³⁷ Bu durum, sadece McDonagh’ın yazarlığı çerçevesinde değil, kadın karakterlere “iki güçlü başrol” sunmak geleneksel tiyatro anlayışı çerçevesinde başlı başına dikkat çekicidir.³³⁸

Maureen’in, temelde, başkarakter olduğu varsayılabilir fakat McDonagh burada seyirciye geleneksel dramatik anlayış çerçevesinde sunulması öngörülen “mükemmel”, “kusursuz”, “erdemli” ya da “iyi ahlaklı” bir başkarakter sunmaz; aksine, “kusurlu”, yaşına rağmen davranışlarında “ergen”³³⁹ bir tutum sergileyen, “duygusal olarak dengesiz”³⁴⁰, “mental sağlık problemleri yaşamış”³⁴¹ yani kısacası, geleneğin bakışıyla “defolu” olarak adlandırılabilir bir başkarakter sunar. Maureen’in bu özellikleri, onun hem dramatik çatışmayı besleyen hem de izleyicinin beklentilerini sarsan bir karakter olmasını sağlar. Örneğin, annesi Mag ile olan ilişkisinde de geleneksel anne-kız bağının sıcak ve sevgi dolu doğasından ziyade, birbirine bağımlı ama aynı zamanda nefret dolu bir dinamik görülür. Maureen, bir yandan annesine bakmak zorunda olduğu için hayatının büyük bir kısmını baskı altında geçirmiştir, diğer yandan ise Mag’in sürekli manipülatif ve bencil tavırları nedeniyle içinde biriken öfkeyi zaman zaman patlayıcı bir şekilde dışa vurur. McDonagh, bunu yaparak, Maureen karakteri üzerinden, toplumun özellikle kadınlardan beklediği “makul”, “sakin” ve “itaatkâr” olduğu ya da olması gerektiği tutumuna karşı koyarak, gerçekçi ve kusurlu bir bireyi sahneye taşır. Bu bağlamda Maureen, sadece bir birey olarak değil, aynı zamanda toplumsal baskılara karşı duran bir figür olarak da okunabilir. Onun öfkesi, hayal kırıklıkları ve zaman zaman sergilediği saldırganlık, geleneksel anlatılarda genellikle erkek karakterlere atfedilen özelliklerken, burada bir kadın karakter üzerinden sunulması izleyicinin alışılmış yargılarını sorgulamasına neden olabilir.

Maureen karakteri, feminist bir bakış açısıyla analiz edildiğinde, karakterin oyun boyunca sadece sözel olarak değil, aynı zamanda beden dili ve jestleri ile de patriyarkal sistemin dayattığı rollerin içselleştirilmiş gerilimini yansıttığını ve bunu bir

³³⁷ a.g.e., s. 26.

³³⁸ a.g.e., s. 26.

³³⁹ a.g.e., s. 48.

³⁴⁰ a.g.e., s. 48.

³⁴¹ a.g.e., s. 48.

mücadele alanına dönüştürdüğü söylenebilir. Böylelikle, onun iç çatışması ve özgürlük arayışı sahnede gözler önüne serilir.

Maureen'in bedeni, çoğu zaman pasif, tepkisiz veya bir tahakküm aracı olarak görülse de, bazen patlayıcı bir şiddetle ortaya çıkarır: "MAUREEN *yavaşça ve kasıtlı olarak annesinin buruşmuş elini alır, yanan ocağın üzerine bastırır ve MAG acı ve dehşet içinde çılgık atarken sıcak yağdan birazını yavaşça üzerine dökmeye başlar.*"³⁴² Bu sahne, kadın bedeni üzerindeki sınırları ve kontrol mekanizmalarını çarpıcı bir şekilde sorgular ve karakterin sahne üzerindeki hareketleri, onun içinde bulunduğu çıkmazı dramatik bir biçimde yansıtır. Maureen'in, Mag'e karşı gerçekleştirdiği fiziksel saldırılar, sadece kişisel bir öfkenin dışavurumu değil, aynı zamanda kadın bedeninin sistematik kontrol altına alınmasına karşı bir başkaldırıdır. Maureen'in jestleri ve bedensel hareketleri, onun iç çatışmasını ve özgürlük arayışını görünür kılar. Annesine duyduğu öfke, bedeninin kontrol altında tutulmasına karşı verdiği fiziksel ve psikolojik tepkiyle somutlaşır. Özellikle Maureen'in annesine karşı fiziksel şiddet uyguladığı sahneler, patriyarkal toplumun kadına biçtiği edilgenlik rolünü radikal bir şekilde reddettiğini gösterir. Bu noktada Maureen'in bedensel ifadelerinin, postdramatik tiyatronun temel unsurlarından biri olan jestin anlam üretme gücünü ortaya koyduğunu söylemek yanlış olmaz. Maureen'in Mag'e uyguladığı şiddet, sadece bireysel bir isyan değil, aynı zamanda sistematik baskıya karşı bir meydan okumadır. Onun bedeni, hem arzularının hem de hayal kırıklıklarının yansıdığı bir yüzey olarak sahnede belirginleşir. Annesinin tahakkümüne karşı koyduğu anlarda jestleri keskinleşir, bedensel hareketleri öfkeyle dolar. Buna karşın, mağduriyetini ve geçmişin travmalarını yansıtan sahnelerde ise bedeni kırılgan, pasif ve çaresiz bir forma bürünür. Bu ikili yapı, Maureen'in patriyarkal düzen içinde sıkışmışlığını ve çıkışsızlığını ortaya koyar. Tüm bunlardan yola çıkarak, bedenin bu şekilde anlam değiştirmesinin, postmodern feminist okumalar için kritik bir alan yarattığı belirtilebilir. Maureen'in fiziksel varlığı, oyun boyunca eril tahakkümün sınırları içinde hareket ederken, bu sınırları aşmaya yönelik girişimleri de yine bedeni üzerinden şekillenir. McDonagh, Maureen karakteri aracılığıyla kadın bedeninin tarihsel olarak nasıl bir kontrol nesnesi haline geldiğini ve bu kontrol mekanizmasının

³⁴² McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. Vintage Books, 1998, s. 66. Alıntının orijinali: "MAUREEN *slowly and deliberately takes her mother's shrivelled hand, holds it down on the burning range, and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as MAG screams in pain and terror.*" Çeviri bana aittir.

kadınlar arasındaki dinamiklerle nasıl yeniden üretildiğini göstermiş olur. Maureen'in bedensel eylemleri, seyirciyi rahatsız edici bir yüzleşmeye zorlar ve kadın bedeninin hem bastırılan hem de isyan eden bir alan olarak nasıl işlev gördüğünü sorgulamasına neden olabilir.

Oyundaki diğer kadın başkarakter olan Mag Folan, yaşlı ve fiziken güçsüz olmasına rağmen, beden dili ve jestleriyle Maureen üzerinde psikolojik bir tahakküm kurar. Mag'in bedeni, çökmüş, zarar görmüş, hasta ve çürümeye yüz tutmuş bir beden gibi tasvir edilse de, manipülatif jestleri sayesinde gücünü korur. Oyun boyunca Mag'in bedensel varlığı, anne-kız ilişkisindeki gücün dinamiklerini anlamak için de kritik bir unsur haline gelir. Mag'in sürekli olarak fiziksel acıdan şikâyet etmesi ve Maureen'den ilgi beklemesi, onun çaresiz bir anne figürü gibi görünmesini sağlar, ancak bu durum aslında onun Maureen üzerinde kurduğu tahakkümü pekiştiren bir stratejidir:

MAG (*duraksar*): Sırtım kötü.

MAUREEN: Sırtın kötü.

MAG: Ve elim kötü. (*MAG bir saniyeliğine buruşmuş elini kaldırır.*)

MAUREEN (*sessizce*): Hay s*çayım... (*Sinirlenerek.*) O zaman gider lapanı getiririm! Kıyamete kadar! Tek istediğim bir şeyi yapmandı. Annette ya da Margo'yu görüyor musun senin lapanı dökerken veya hafta boyunca senin o sevdiğin tereyağlı morina balığını alırken?

MAG: Hayır.

MAUREEN: Hayır, doğru. Görmüyorsun. Ve bir de onu o yokuştan taşıyorum. Ve hâlâ takdir edilmiyorum.

MAG: Takdir ediliyorsun, Maureen.

MAUREEN: Takdir edilmiyorum.

MAG: O zaman lapama bir şans daha vereyim ve kendim güzelce karıştırayım.

MAUREEN: Ah, unut lapanı. Nasıl olsa her şeyi yapmam bekleniyor, sanırım onu da eklesem bir şey olmaz. Sadece... sadece kutsanmış s*kık bir hizmetçi olarak görülüyorum!

MAG: Öyle değilsin, Maureen.

MAUREEN, alışveriş poşetlerini yerleştirmeyi bitirdikten sonra birkaç dolap kapağını çarpar ve sandalyeyi gürültülü bir şekilde geri çekerek masaya oturur. *Duraksama.*

[...]

Ama MAUREEN çoktan ayağa fırlamış, öfkeyle mutfığa geri dönmüş ve yulaf lapasını olabildiğince gürültülü bir şekilde hazırlamaya başlamıştır. *Duraksama.*

[...]

MAUREEN, radyonun 'açma' düğmesine öfkeli bir parmakla vurur. ...³⁴³

³⁴³ a.g.e., ss. 5-6. Alıntının orijinali: "MAG (pause): Me bad back./ MAUREEN: Your bad back./ MAG: And me bad hand./ (MAG holds up her shrivelled hand for a second.)/ MAUREEN (quietly): Feck . . . (Irritated.) I'll get your Complian so if it's such a big job! From now and 'til doomsday! The one thing I ask you to do. Do you see Annette or Margo coming pouring your Complian or buying your oul cod in butter sauce for the week?/ MAG: No./ MAUREEN: No is right, you don't. And carrying it up that hill. And still I'm not appreciated./ MAG: You are appreciated, Maureen./ MAUREEN: I'm not appreciated./ MAG: I'll give me Complian another go so, and give it a good stir for meself./ MAUREEN: Ah, forget

Oyunun birinci sahnesinden yapılan bu alıntıda hem Mag hem de Maureen ile ilgili incelemeler ve çıkarımlar yapmak mümkündür. Mag'ın ilk baştaki “duraksaması” onun fiziksel yetersizliğini dramatik bir unsur olarak kullanarak vücudunu iletişimin bir parçası hâline getirir. Bu duraksama, sadece sözlü bir şikâyet değil, bedensel bir performans olarak da okunabilir.

Maureen'in aldıklarını yerleştirmesi, dolapları çarpması ve sandalyeyi çekmesi, başka bir deyişle, bu sahnede tekrar eden fiziksel vurgular ile ilgili çift katmanlı bir okuma yapılabilir. İlk olarak, bu hareketlerin karakterin sadece fiziksel bir iş yapmadığını gösterdiği ele alınabilir; bu jestler aracılığıyla Maureen'in ezilmişliği, öfkesi ve isyanı görünür hale gelir. Postdramatik tiyatrodaki gündelik eylemler, karakter psikolojisini iletme yerine seyircide fiziksel bir etki yaratmayı hedefleyebilir. Örneğin, “dolap kapaklarını çarpması” içinde biriken öfkenin kelimeler yerine beden yoluyla dışa vurumu olarak düşünülebilir; ya da, “sandalyeyi gürültülü çekmesi” sinirli ve gerilim dolu bir hareket olarak, diyalogdan daha fazla “hissettiren” bir jest olarak okunabilir. Burada beden anlamı, klasik tiyatrodaki gibi duygunun dışavurumundan çok, jestlerin kendisinin bir anlam taşımasıyla ilgilidir denilebilir. Benzer bağlamda incelenmesi gereken bir diğer örnek ise, Maureen'in yulaf lapasını olabildiğince gürültülü yapmasıdır; bu eylem, yalnızca bir yemek hazırlama eylemi değil, bir direniş biçimidir. Burada dramatik yapı şuna dönüşür: “kelimenin kendisi değil, eylemin şiddeti anlam yaratır.” Tekrar eden jestler, seyirciye karakterin psikolojik durumunu sezgisel olarak hissettirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde karakterle özdeşleşmesine yol açar. Maureen'in öfkeli hareketleri, onun üzerindeki baskının fiziksel bir dışavurumu olarak okunabilir ve bu tekrarlar, sahnede zamanın akışını da belirsizleştirerek postdramatik bir atmosfer yaratır.

İkinci katman ele alındığında, Maureen'in öfke ve usanmışlıkla gerçekleştirdiği bu eylemlerin, sahnede birbirini takip eden notalar gibi, birbirini takip eden ritmik jestler olduğu düşünülebilir. Postdramatik tiyatrodaki jestlerin tekrarı ve aşırılığı, onları yalnızca doğal hareketler olmaktan çıkarır ve fiziksel bir anlatım biçimine dönüştürebilir; hem ses hem de bedene odaklanılarak, sahnenin merkezinin yalnızca yazılı metin olması gerektiği fikrinden uzaklaşılır. Bu bağlamda, radyoya vurma, sandalyeyi çekme, dolapların kapaklarını çarpma eylemleri yalnızca öfkeli bir

your Complan. I'm expected to do everything else, I suppose that one on top of it won't hurt. Just a...just a blessed fucking skivvy is all I'm thought of! /MAG: You're not, Maureen.” Çeviri bana aittir.

karakterin sinirlenmesini değil, sahnenin atmosferinde bir kırılma anı da yaratır. Bu da postdramatik tiyatronun dilin egemenliğini kırma eğilimiyle örtüşür; yani, Maureen’in konuşarak değil, mutfaktaki hareketleriyle tepki göstermesi, metnin anlatısal çizgisinden koparak daha fiziksel ve duyuşsal bir anlatıya dönüşmesini sağlar.

Aynı alıntı Mag açısından incelendiğinde ise bambaşka bir durum ile karşılaşılır. Mag’in fiziksel gücünün azaldığı noktada, ses ve jestlerinin manipülatif bir güce dönüşerek otoritesini yeniden inşa eden unsurlar haline geldiğı görülür. Mag’in “Takdir ediliyorsun, Maureen” sözlerini onun gönlünü almak için mi, yoksa sadece gerilimi azaltmak için mi söylediğı belirsizdir; ancak, Maureen’in isyanına rağmen, Mag’in asıl amacı kendi ihtiyaçlarını karşılatmaya devam etmek gibi görünür. “O zaman lapama bir şans daha vereyim” dediğinde bile, bu aslında Maureen’in kendini kötü hissetmesini sağlayarak onun işini yapmaya devam etmesini sağlamaya yönelik pasif-agresif bir taktik olarak okunabilir. Maureen’in sinirle dolap kapaklarını çarpması, sandalyeyi hışımlla çekmesi ve en sonunda mutfağı gidip yulaf lapasını gürültüyle hazırlaması, Mag’in bu manipölasyonunun işe yaradığını gösterir niteliktedir. Mag, bilinçli olarak, kendini çaresiz göstererek Maureen’in tepkilerini kontrol eder. Bu, Maureen’in öfkesinin Mag’in istediğı sonuca hizmet ettiğı anlamına gelir çünkü sonunda lapayı yine Maureen hazırlar. Bu noktada, Mag’in mağduriyetini bir iktidar aracına dönüştürdüğü bu sürecin Maureen’in özgürlük alanını daralttığı söylenebilir. Postdramatik tiyatrodaki sesin ve jestlerin anlam üzerinde belirleyici olduğı düşünöldüğünde, Mag’in fiziksel olarak pasif ancak sözel ve jestsel olarak baskın bir figür olması, oyunun tahakküm mekanizmalarını vurgulayan bir unsur haline gelir. Onun jestleri ve beden dili, yalnızca Maureen’e karşı kurduğı psikolojik baskıyı değil, aynı zamanda patriyarkal sistemin içselleştirilmiş kontrol mekanizmalarını da yansıtır. Mag’in bedeni, yaşlı ve güçsüz olarak kodlanmış olmasına rağmen, mağduriyetini bir silah olarak kullanarak Maureen’i kontrol eder. Böylece Mag, geleneksel anlamda otoriter bir figür gibi gözükme de, postdramatik tiyatronun jest ve beden kullanımı yoluyla kurduğı anlam dünyasında, Maureen’in içinde bulunduğı çıkmazın sınırlarını belirleyen en güçlü karakterlerden biri hâline gelir.

Oyundaki iki erkek karakterden biri olan Pato Dooley aracılığıyla, yakışıklılığı ve Maureen için “geleneksel anlamda bir ‘mutlu son’ umudu” sunmasıyla tipik bir “romantik kahraman” imajı çizilmiş gibi görünse de “birçok kritik açıdan o geleneksel

rolü yerine getirmez” ve “davranışları ahlaki olarak sorgulanabilir”³⁴⁴ bir nitelik taşır ve bu nitelik, Pato’nun “geleneksel bir romantik kahraman olarak statüsünü zayıflatır.”³⁴⁵ Ancak, bu durum postdramatik tiyatro bağlamında ele alındığında, bu zayıflamanın yalnızca karakterin bireysel nitelikleriyle sınırlı kalmadığı; aksine, dramatik yapının kendisinin parçalanmasıyla da ilgili olduğunu gösterir.

Postdramatik tiyatro, geleneksel anlatının ve karakter gelişiminin sınırlarını aşarak, seyircinin klasik anlamda bir katarsis yaşamasını engellediğinden önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Bu bağlamda Pato, yalnızca “eksik” bir romantik kahraman değil, aynı zamanda geleneksel dramatik tiyatronun sunduğu bütüncül anlatı anlayışının altını oyan bir figür haline gelir. Onun kararsızlığı, duygusal mesafesi ve ahlaki belirsizliği, seyircinin empati kurmasını zorlaştırarak geleneksel anlamda bir anlatı doyumu sunmaz.

Bu yaklaşımla birlikte oyun, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi anlatmak yerine, beklentileri bozan, romantizmi ve idealize edilmiş ilişkileri sorgulayan bir yapıya bürünür. Böylece Pato, yalnızca bir karakter olarak değil, dramatik anlatının kendisinin çöküşünü temsil eden bir unsur haline de gelir. Bu da oyunun postdramatik öğelerini güçlendirerek seyirciyi edilgen bir alıcı konumundan çıkarıp, anlatının eksikliklerini ve belirsizliklerini aktif olarak sorgulamaya iten bir deneyime dönüştürür.

Oyundaki diğer erkek karakter, Pato’nun ondan küçük olan kardeşi Ray Dooley’e bakıldığında onun, abisinden fiziksel olarak daha hareketli, daha aceleci ve düzensiz olduğu söylenebilir. Ray’ın kaotik ve aşırı hareketli bedeni ve Folan kadınlarının özel alanlarına girerken sergilediği rahatsız edici jestleri, eril tahakkümün gündelik düzeyde de nasıl sürdüğünü gösterir bir niteliktedir; kapıyı çalmadan içeri girmesi, el kol hareketleriyle kendini geniş bir alan kaplayarak ifade etmesi, kişisel sınırları ihlal eden bir eril beden performansı sergilediğini gösterir demek yanlış olmaz.

Oyunlarında mizah, özellikle de kara mizah, içeren unsurlar kullanan McDonagh, bu oyununda da kendi geleneğini bozmayarak bunu Ray karakteriyle oyununa dahil eder. Ray karakterinin bulunduğu sahnelerdeki duruşu ve jestleri, çoğu zaman komedi unsuru yaratmak için kullanılır. Ancak feminist teoriye göre, komedi sadece bir eğlence unsuru değildir; aynı zamanda iktidarı alaşağı etmenin ve cinsiyetçi

³⁴⁴ Rees, Catherine. "Commentary and Notes.", a.g.e., s. 50.

³⁴⁵ a.g.e., s. 50.

normları sorgulamanın da bir yoludur; Ray'ın telaşlı jestleri, elini saçına götürüp hızlıca karıştırması, sürekli hareket eden elleri ve dengesiz yürüyüşü, eril gücün kırılğan ve istikrarsız bir performans olduğunu ortaya koyar. Bu da Butler'ın cinsiyetin performatifliği kavramını akıllara getirir: Ray, erkeksi bir duruş sergilemeye çalışırken, bu performansın aslında ne kadar yüzeysel ve yapay olduğunu beden diliyle ifşa etmiş olur. Ray'ın bedeni, hem geleneksel erkeklik rollerini sergileyen hem de bu rollerin istikrarsızlığını açığa çıkaran bir araç haline gelir. Onun sahne üzerindeki hareketleri, maskülenliğin yalnızca bir güç göstergesi olmadığını, aynı zamanda kırılğan, abartılı ve hatta zaman zaman komik bir performans olarak da görülebileceğini ortaya koyar. Dolayısıyla, Ray'ın bedeni aracılığıyla erkekliğin hegemonik ve değişmez bir gerçeklik olmadığı ve sürekli sorgulanması gereken bir olgu olduğunu izleyiciye hatırlatılmış olunur.

Ray'ın jestleri ve bedeninin sahnedeki varlığı, ataerkil şiddetin gündelik ve sıradanlaşmış doğasını da gözler önüne serer. Oyun boyunca Ray'ın beden dili genellikle umursamaz ve dikkatsizdir; elleri ceplerinde durur, omuzlarını hafifçe düşürerek bir şeyleri umursamaz gibi görünür, ancak bu umursamazlık aslında sistematik bir erkek ayrıcalığının göstergesidir. Örneğin, Pato'nun Maureen'e yazdığı mektubu iletmek gibi basit bir görevde bile Ray'ın sorumsuzca davranması, eril ihmalin nasıl kadınların hayatlarını doğrudan etkileyebildiğini gösterir.³⁴⁶ Mektubu elinde buruşturması veya yere düşürmesi gibi jestler, ataerkil toplumun kadınların duygusal dünyasını ve arzularını ne kadar önemsizleştirdiğinin fiziksel bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyununda karakterlerin beden dili ve jestleri, postdramatik tiyatro ve feminist düşünce çerçevesinde çok katmanlı bir anlam üretme sürecine hizmet eder denilebilir. Maureen'in bedeni, onun içsel çatışmalarını ve toplumsal beklentilere karşı verdiği mücadeleyi görünür kılarken; Mag'in bedeni, fiziksel olarak güçsüz olmasına rağmen manipülatif jestleriyle tahakküm mekanizmasını nasıl sürdürebildiğini gösterir. Pato, geleneksel romantik kahraman anlatısını kıran bir figür olarak işlev görürken, Ray'ın jestleri ve hareketleri maskülenliğin toplumsal bir performans olarak nasıl şekillendiğini, yeniden üretildiğini ve sorgulanabilir olduğunu açığa çıkarır. Tüm bu unsurlar, oyunun dramatik yapısının ötesinde, bedensel ifadenin tiyatrodaki nasıl anlam

³⁴⁶ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. Vintage Books, 1998, ss. 52-59.

yaratabileceğini ve seyirciyi yalnızca metinle değil, sahnede sergilenen fiziksel performansla da nasıl etkileyebileceğini göstermektedir.

Bu bedensel ifade ve toplumsal rollerin arasındaki ilişki incelendiğinde, McDonagh'ın bu oyununda bir diğer önemli tema olarak karşılaşılan annelik kavramı, yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir yapı olarak da derinlemesine ele alınması gereken bir konuya dönüşür. Karakterlerin içsel çatışmaları ve birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden şekillenen anne figürü, toplumsal cinsiyetin işlediği dinamikleri ve bu dinamiklerin bireyler üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Bu bağlamda, annelik kavramını ayrıca incelemek bu kavramın kadınların ve onların bedenlerinin üzerinde kurduğu baskı ve denetimin çeşitli boyutlarının anlaşılmasında faydalı olacaktır.

3.1.1. Anne Figürü

McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* oyununu anne figürü açısından incelerken toplumsal cinsiyet bakış açısında “annelik” kavramının öneminden bahsetmemek olmaz. Toplumsal cinsiyet bakış açısından annelik kavramı, kadınların toplum içindeki rolünü ve kadın-erkek ilişkilerini derinlemesine etkileyen önemli bir konudur. Bu kavram kadınlar için sadece biyolojik bir rol değil, aynı zamanda toplumun ve kültürün inşa ettiği bir kimlik ve rol olarak da görülür. Bu bakış açısına göre, annelik kadınlara dayatılan bir normdur ve kadınlar bu norma uygun davranmaya zorlanır. Kadınların toplum tarafından belirlenen ideal annelik standartlarına uymaları beklenir. Erkekler “güç, erk/iktidarla ilişkili kamusal alana” yönlendirilirken, kadınlar fizyolojileriyle ilişkilendirilerek “ev içi alanın hizmet” ve “bakım ağırlıklı” işlerine yönlendirilmektedir.³⁴⁷ Bunun sonucu olarak ise kadınların ücretsiz emeklerinin karşılıklarını anneliğe fedakârlık, şefkat, koruyuculuk ve kusursuzluk gibi özellikler atfederek adeta “yüceltilmesiyle” aldıklarını söyleyebiliriz.

İdeal kadınlığın annelikle eş tutulma eğilimi toplumsal cinsiyet bakış açısının dayattığı bir yaklaşımdır. Özcü yaklaşım, tüm kadınların mutlaka anne olmak isteyeceğinden hareket ettiği için, çocuk doğurmak istemeyen ya da çocuğu olmayan kadınları, ideal kadınlığın kıyısında ya da uzağında kabul ederek, anne olan ve

³⁴⁷ Şaşman Kaylı, Derya. “Kadın Bedeninin Annelikle İmtihanı: Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısının, Annelik Kurgularıyla İlişkisi”. Altun & Toker (ed.), *Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar*, 1. Baskı. Türkiye: Nika Yayınevi, 2017, s. 62.

olmayan/olamayan kadınlar arasında, bir mücadeleyi ya da ayrımı öngörmüştür.³⁴⁸ Tam bu noktada Butler'ın beden politikaları ile ilgili fikirlerine dönmek gerekir. Cinsiyet rollerinin ve annelik kavramının toplumsal cinsiyet ideolojisinin işleyişinin gündelik yaşama nüfuz etmesinde önemli bir yere sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.³⁴⁹ Butler'ın da vurguladığı gibi:

[...] kişinin “bütünlüğü” ve “devamlılığı”, kişiliğin mantıksal ya da analitik özellikleri değil, daha çok toplumsal olarak kurulan ve sürdürülen anlaşılabilirlik normlarıdır. “Kimlik”, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi dengeleme kavramları aracılığıyla güvence altına alındıkça, “kişi” kavramı, kültürel olarak ‘tutarsız’ ya da ‘kesintili’ cinsiyetli varlıkların ortaya çıkışı ile sorgulanır; bu varlıklar kişiler olarak görünseler de, kişilerin tanımlandığı kültürel anlaşılabilirlik cinsiyet normlarına uymadıkları için kişi olarak kabul edilmezler. “Anlaşılabilir” cinsiyetler, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel pratik ve arzu arasında bir tür bütünlük ve devamlılık ilişkisi kuran ve sürdüren cinsiyetlerdir. Başka bir deyişle, süreksizlik ve tutarsızlık olguları, kendileri yalnızca mevcut süreklilik ve tutarlılık normlarıyla ilişkili olarak düşünülebilen, aynı zamanda biyolojik cinsiyet, kültürel olarak yapılandırılmış cinsiyetler ve bunların cinsel pratik aracılığıyla cinsel arzuya yansıyan “ifade” ya da “etki”leri arasında nedensel ya da ifade edici bağlantılar kurmaya çalışan yasalar tarafından sürekli yasaklanıp üretilir.³⁵⁰

Butler bu cümleleriyle, kişinin bütünlüğü ve devamlılığının toplumsal olarak belirlenen anlaşılabilirlik normlarına dayandığı vurgular; bu ise, kimliğin ve cinsiyetin toplumsal olarak yapılandırıldığı ve sadece belirli normlar çerçevesinde anlaşılabilir kılındığı anlamına gelir. Yani, bir kişinin kimliği ve toplumsal olarak “geçerliliği”, belirli cinsiyet ve cinsellik normlarına göre şekillenir. Ancak, “kesintili” ya da “tutarsız” olarak tanımlanan cinsiyetler, bu normlara uymadıkları için, toplum tarafından geçerli kabul edilmez ve “kişi” olma hakkından mahrum bırakılır. Bu durum, aynı zamanda biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu arasındaki bağların toplumsal normlarla düzenlenmiş olmasıyla ilgilidir; normlara uymayan her şey dışlanır ve toplumsal olarak “yasaklanır” ya da yok sayılır.

³⁴⁸ a.g.e., s. 65.

³⁴⁹ a.g.e., s. 63.

³⁵⁰ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 17. Alıntının orijinali: “[...] the “coherence” and “continuity” of “the person” are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of intelligibility. Inasmuch as “identity” is assured through the stabilizing concepts of : sex, gender, and sexuality, the very notion of “the person” is called into question by the cultural emergence of those “incoherent” or “discontinuous” gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined. “Intelligible” genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire. In other words, the spectres of discontinuity and incoherence, themselves thinkable only in relation to existing norms of continuity and coherence, are constantly prohibited and produced by the very laws that seek to establish causal or expressive lines of connection among biological sex, culturally constituted genders, and the “expression” or “effect” of both in the manifestation of sexual desire through sexual practice.” Çeviri bana aittir.

Bu düşünceler, toplumsal cinsiyet normlarının kadınları nasıl kategorize ettiğini ve dolayısıyla kadınların toplumsal statülerinin nasıl şekillendiğinin anlaşılmasına yardımcı olur. Patriyarkal çerçevede kadınların kategorize edilmesi denince akıllara gelen “annelik” kavramına bakıldığında da toplumsal cinsiyet normları tarafından kadınlar için bir tür bütünlük ve geçerlilik olarak dayatıldığını belirtmek yanlış olmaz. Toplum, çocuk sahibi kadınları “olgun, fedakâr” olarak üst statüde konumlandırırken, çocuk sahibi olmayan kadınları “bencil, sorumsuz” gibi olumsuz etiketlerle daha alt statüde konumlandırır.³⁵¹ Bu durum ise, annelik dışındaki kimlikler ve rolleri kabul etmeyen bir toplumsal anlayışa yol açar. Dolayısıyla, anne olmayan veya olamayan kadınlar, bu normlara uymadıkları için toplum tarafından dışlanan ya da eksik olarak değerlendirilmesine yol açar; hatta, bazı bireylerde, yeniden ve sürekli kendini inşa eden bu baskılara maruz kalınmasıyla, bu durum içselleştirilerek bireyde kimlik krizlerine dahi yol açabilir.

Bu bağlamda bu duruma, tarihsel süreçten bakıldığında kadınların bütünlük duygusunu yaşayabilmeleri ve toplumsal açıdan kabul edilebilir olmalarını sağlamak için “annelik” kavramının dayatıldığı eklenebilir. Anneliğin bu şekilde bir norm olarak dayatılması, Butler’ın ifade ettiği gibi, kesintili ya da tutarsız cinsiyet kimliklerinin dışlanması bir örneğidir; zira toplum, annelik dışındaki kadın kimliklerini “anlaşılabilir” kılmakta zorlanır ve bu kimlikler genellikle geçerli ve kültürel olarak kabul edilen normlar ile uyumsuz sayılır.

Kısacası, toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında, annelik kavramı aynı zamanda cinsiyet rollerinin ve toplumsal beklentilerin yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Kadınların sadece annelik rolleriyle tanımlanmasını reddederek, kadınların farklı kimliklere ve rolleri üstlenmelerine olanak tanınmalıdır. Aynı şekilde, erkeklerin de bakım ve ebeveynlik rollerine daha fazla katılımı teşvik edilmelidir, böylece annelik kavramı daha eşitlikçi bir şekilde yeniden tanımlanabilir.

McDonagh’ın oyununa dönecek olursa, Mag karakteri hem geleneksel annelik normlarına meydan okuyan hem de bu normları kendi faydasına olacak şekilde kullanan bir figür olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla, annelik kavramını temsil eden bu karakterin hem toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde hem de psikanalitik çerçevede geniş bir değerlendirmesi yapılabilir; karakterlerin Butler’ın kuramı perspektifinde incelenmesi ilerleyen bölümlerde “Performatiflik” başlığı altında

³⁵¹ Şaşman Kaylı, Derya. a.g.e., s. 65.

yapılacağı için burada çok detaylı ele alınmayacaktır, fakat yine de bu fikirleri desteklemek için kullanılacaktır.

Öncelikle, Mag karakteri aracılığıyla toplumsal olarak yüceltilen bir kimlik olarak dayatılan anneliğin karanlık ve baskıcı yönlerini gözler önüne seren çarpıcı bir anlatı sunulur demek yanlış olmaz. Feminist bir perspektiften bakıldığında Mag karakteri, geleneksel annelik kavramını ters yüz ederek, anneliğin sevgi ve fedakârlık yerine nasıl bir tahakküm aracı olarak işleyebileceğini gösterir. Mag, kızı Maureen’i manipüle ederek onun özgürlüğünü bastırırken, aynı zamanda ataerkil sistemin kadınları nasıl baskı altına aldığını da temsil eder.

Annelik, genellikle sevgi, fedakârlık ve bakım ile özdeşleştirilse de Mag karakteri bu kalıplaşmış algıyı bozar; o, koruyucu ve şefkatli bir anne olmaktan çok uzaktır; annelik rolünü, Maureen’i kontrol altında tutmak için kullanır. Mag, fiziksel rahatsızlıklarını abartarak Maureen’i kendisine hizmet etmeye zorlar. Örneğin, Mag, lapasının topaklı olduğunu iddia eder ve Maureen kendisinin yapmasını önerdiğinde Mag, sıcak suyla haşlanmaktan korktuğunu söyler³⁵²; başka bir örnek olarak, Maureen Mag’in de evin temizliğini yapabileceğini söylediğinde Mag, bir dizi sağlık sorununu sıralayarak “Sırtım kötü” ve “Ve elim kötü”³⁵³ dediği sahneye bakılabilir; bir diğer örnek ise Mag’in lapasını yememek için “midesinin bozuk olduğunu”³⁵⁴ iddia ettiği bölümde bulunabilir. Bu sahnelerde Mag’in kendini sürekli hasta ve güçsüz göstermesi, toplumsal olarak kadınlara yüklenen bakım emeğini zorunlu kılma girişimi olarak yorumlanabilir. Oysa geleneksel annelik anlayışında annenin çocuğunu destekleyerek onun gelişimini teşvik etmesi beklenir. Her iki düşünce de kadınların üzerindeki toplumsal baskının problematik doğasını görebilmek adına önemlidir; fakat burada en dikkat çekici noktalardan biri, feminist teoride annelik kavramı, kadına dayatılan ve karşılıksız emek gerektiren bir yapı olarak eleştirilirken, Mag’in bu yapıyı suistimal ederek anneliği bir tür baskı mekanizmasına dönüştürmesidir.

Bir diğer yorumlama ise, feminist teori zemininde, kadınların cinselliğinin ve bireyselliğinin genellikle annelik kavramıyla sınırlandırılması üzerinden yapılabilir. Kadınlar, sadece annelik veya bakım rollerine indirgenerek, toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde belirli kalıplara hapsedilmek istenir. Bu bağlamda,

³⁵² McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. ss. 4-5.

³⁵³ a.g.e., s. 5.

³⁵⁴ a.g.e., s. 21.

McDonagh'ın bu oyununda Mag'in Maureen'e yönelik aşağılama dolu sözleri, onun yalnızca bir anne veya bakıcı olarak kalmasını istemesinin bir yansımasıdır denilebilir.

Etkileri erken yaştan itibaren gözlemlenebilen anne-kız ilişkisi, kadın kimliğinin şekillendiği önemli bir alan olarak değerlendirilebilir. Oyunda görülen anne-kız ilişkisinde Mag, Maureen'in özgürlüğünü ve seçimlerini destekleyen bir anne figürü olmak yerine, onun bağımsızlığını engelleyen bir otorite figürüne dönüşür. Maureen'in kadınlığını ve arzularını sorgulayan Mag, ataerkil sistemin kadınları kontrol etme biçimlerini yeniden üretir:

MAUREEN: Nasıl biliyorsun?

MAG: Hiçbir şey bilmiyorum, Maureen.

MAUREEN: Hı hı?

MAG (*duraksayarak*): Yoksa Ray mi bir şeyler ima etti? Evet, sanırım Ray'di...

MAUREEN: Pato, Ray'e o konu hakkında hiçbir şey söylememiştir.

MAG (*gözleri dolarak*): Sadece senin o yaşlı dişi hindi gibi böbürlenmeni durdurmak içindi, Maureen. Sonuçta benim gibi yaşlı bir kadın ne bilir ki? Sadece tahmin ediyordum.

MAUREEN: Yeterince iyi biliyorsun ve tahmin falan da değil, yüzüme de yazılmamıştı. İkinci ve son kez soracağım şimdi. Nasıl biliyorsun?

MAG: Yüzüne yazılmıştı, Maureen. Zaten benim bilmemin tek yolu da buydu. Hala o bakire ifadesi var sende, hep olduğu gibi. (*İğneleme yapmadan.*) Hep de olacak.³⁵⁵

Mag'in bu sahnede Maureen'e yönelik "Hala o bakire ifadesi var sende, hep olduğu gibi. Hep de olacak" sözleri, onun cinselliğini küçümseyen ve onu belli bir kategoriye hapseden bir yargıdır. Mag, Maureen'in cinsel deneyimsizliğini vurgulayarak onun kadınlığını eksik veya tamamlanmamış olarak sunar. Bunu, ataerkil sistemin kadın cinselliğini yalnızca belirli çerçeveler içinde anlamlandırma çabasının bir yansıması olarak okumak mümkündür. Ayrıca, Mag'in bu ifadeleri, Maureen'in kadınlığını ve bireyselliğini de değersizleştirerek onun cinselliğini ve kadın olarak bağımsız varoluşunu küçümsemesini gözler önüne serer; onu toplumun dayattığı geleneksel kadın rollerine hapsedilmesi gereken biri olarak konumlandırarak annelik veya hizmetkârlık dışında herhangi bir kimlik oluşturmalarını engellemeye çabalar. Mag'in Maureen'i küçümseyerek onu bağımsız bir birey olmaktan alıkoyması, annelik kavramının bir tahakküm aracı olarak nasıl işleyebileceğini gösterir çünkü Mag'in,

³⁵⁵ a.g.e., ss. 65-66. Alıntının orijinali: "MAUREEN: How do you know?/ MAG: Nothing do I know, Maureen./ MAUREEN: Uh-huh?/ MAG (pause): Or was it Ray did mention something? Aye, I think it was Ray .. / MAUREEN: Nothing to Ray would Pato've said about that subject./ MAG (tearfully): Just to stop you bragging like an owl peahen, was I saying, Maureen. Sure what does an owl woman like me know? Just guessing, I was./ MAUREEN: You know sure enough, and guessing me arse, and not on me face was it written. For the second time and for the last time I'll be asking, now. How do you know?/ MAG: On your face it was written, Maureen. Sure that's the only way I knew. You still do have the look of a virgin about you you always have had. (Without malice.) You always will." Çeviri bana aittir.

Maureen'in arzularını ve özgürlüğünü sistematik olarak yok etmesi, annelik kavramının toplum tarafından nasıl çarpıtılabileceğini gözler önüne serer. Bu tür baskılar, kadınların kendi kimliklerini özgürce inşa etmelerinin önünde bir engel teşkil eder ve onları edilgen bir konuma iter.

Bahsi geçen bu tür yapıların sorgulanmasını ve kadınların kimliklerini özgürce inşa edebilecekleri bir alanın yaratılmasını öneren postmodern feministler, kadın kimliklerinin esnek ve bireysel deneyimlere göre değişen yapılar olduğunu savunur. Bu bağlamda, Mag'in Maureen'i "bakire" olarak tanımlaması, onun bireyselliğini ve öznel deneyimlerini silikleştiren bir tavidir. Ayrıca, bu diyalog kadınlar arasındaki içselleştirilmiş ataerkil dinamiklere de işaret eder. Mag'in, kendi yaşlılığı ve deneyimleri üzerinden Maureen'in cinselliğini küçümsemesi, kadınlar arasındaki dayanışmayı değil, ataerkil sistemin öğrettiği bir rekabeti gösterir. Mag'in Maureen'e karşı sergilediği bu tür tavırlar, içselleştirilmiş ataerkilliğin sonucu gibi görünmektedir. Mag, Maureen'in cinselliğini ve kadınlığını sorgularken onu daha aşağı bir konuma yerleştirir. Halbuki, annesi olarak onu desteklemesi ve güçlendirmesi beklenirken, Maureen'in kadınlık deneyimini değersizleştiren bir yaklaşım sergiler. Bu durum, kadınlar arasında rekabetin teşvik edilmesine örnek teşkil ediyor; "Sen bilmiyorsun ama ben biliyorum" alt metniyle, Mag kendi konumunu güçlendirirken Maureen'i küçük düşürür.

Mag'in Maureen'e karşı kullandığı dil de Mag'in "annelik" biçimini anlamakta yol gösterici bir öğedir. Oyunda Mag'in Maureen ile iletişim kurarken kullandığı dil, bir anne figürünün sadece şefkat ve koruma değil, aynı zamanda bir güç ve denetim mekanizması olarak da işleyebileceğini gösterir. Mag, Maureen'in hayatı hakkında tahminde bulunduğunu iddia etse de, aslında ona dair bir otorite kurarak bilgi sahibi olduğunu ve onu yargılama hakkına sahip olduğunu ima ediyor. "Sadece senin o yaşlı dişi hindi gibi böbürlenmeni durdurmak içindi, Maureen" ifadesi de bunun bir göstergesidir. Mag burada, Maureen'in kendi hayatı ve cinselliği hakkında söz söyleme hakkını elinden almakla kalmıyor, aynı zamanda onu küçümseyerek bir güç ilişkisi yaratıyor. Bu durum, bir yandan annelik kavramının her zaman kutsal ve koruyucu olmadığını, bazen baskıcı ve kadınlar arası hiyerarşik ilişkilere neden olabileceğini gösterirken; öte yandan, postmodern feminist teori açısından bakıldığında, anneliğin aynı zamanda kadınlar arasında bir kontrol mekanizmasına dönüşebileceği eleştirisini de tekrardan gösterir.

Bu anlatılanlar ışığında Mag, patriyarkanın kadınları kontrol etmek için kullandığı yöntemlerin bir temsili olarak ele alınabilir. Mag'in anneliğini kullanarak Maureen üzerinde tahakküm kurmaya çalıştığı birçok sahne vardır. Bu sahnelerde Mag'in Maureen'e karşı kullandığı manipülatif taktikler, yalnızca fiziksel değil, duygusal ve psikolojik bir tahakküm mekanizması da oluşturur. Mag'in, Maureen'in kişisel hayatına müdahale etmesi ve bağımsız bir yaşam kurmasını engellemesi bunun en açık göstergesidir. Örneğin, Maureen'in Pato Dooley ile olan ilişkisini baltalamak için Mag'in yalan söylemesi ve Pato'nun mektubunu yok etmesi, onun Maureen'in bireysel mutluluğunu hiçe saydığını ortaya koyar:

*RAY'in ayak sesleri uzaklaşırken, MAG kalkar, masadaki mesajı okur, mutfak penceresine gider ve dışarıya göz atar, sonra bir kutu kibrit bulur, masaya geri döner, bir kibrit yakar, mesajı tutuşturur, yanarak ocağa gider ve içine düşürür. Ön kapıya yaklaşan ayak sesleri duyulur. MAG, sallanan sandalyesine doğru sendeleyerek geri döner ve MAUREEN içeri girerken tam o sırada oturur.*³⁵⁶

Burada Mag'in Maureen için yazılan mesajı soğukkanlılıkla yakması ve yok etmesi, onun hane içindeki bilgi akışını kontrol eden bir figür olduğunu gösterir. Bu eylem, güç ve otorite kullanımının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Mag, Maureen'in kendi hayatına dair ulaşabileceği bilgiyi manipüle ederek, onun özerk kararlar almasını engeller. Patriyarkal düzenin temel mekanizmalarından birkaçının bilgiyi saklamak, kontrol etmek ve kadınların kendi kaderlerini belirleme hakkını sınırlamak olduğu düşünülünce, Mag'in burada, fiziksel bir otoriteden çok, bilgi üzerindeki denetimiyle iktidar kurduğu görülebilir. Bu noktada, postmodern feministlerin güç ilişkilerinin yalnızca erkekler tarafından değil, kadınlar arasında da nasıl yeniden üretildiğine dikkat çekmesi tekrardan hatırlanmalıdır. Mag, ataerkil sistemin dayattığı kontrol mekanizmalarını içselleştirmiştir ve bunları Maureen üzerinde uygular; yani Mag, ataerkil düzenin yalnızca bir mağduru değil, aynı zamanda yeniden üreticilerinden biridir. Toplumsal cinsiyet bağlamında, yaşlı kadınların genç kadınlar üzerindeki baskısı, kadınlık rollerinin nesiller boyunca nasıl aktarıldığını ve tahakkümün sadece erkeklerden değil, kadınlardan da gelebileceğini gösterir.

Buraya kadar öne sürülen tüm fikirler ve incelemeler çerçevesinde, bu oyunda izleyiciye bunaltıcı, boğucu, endişe verici ve aslında tehlikeli bir anne figürü sunulduğu söylenebilir; kendince haklı sebepleri bahane ederek olayları kendi çıkarına

³⁵⁶ a.g.e., ss. 18-19. Alıntının orijinali: "As RAY's footsteps fade, MAG gets up, reads the message on the table, goes to the kitchen window and glances out, then finds a box of matches, comes back to the table, strikes a match, lights the message, goes to the range with it burning and drops it inside. Sound of footsteps approaching the front door. MAG shuffles back to her rocking-chair and sits in it just as MAUREEN enters." Çeviri bana aittir.

olacak şekilde manipüle eden ve kızının hayatını her anlamıyla kontrol etme potansiyeli taşıyan; başka bir deyişle, kendi içinde bulunduğu metaforik hapis yetmezmiş gibi, bir de kızının hayatını adeta zindana çeviren bir anne ile karşılaşılır. Lacan'ın psikanalitik kuramında, bu tür bir anne figürü “timsahın çenesi” metaforuyla açıklanır; bu metafora göre anne, çocuğu kendi arzusunun içine hapseder ve onu bir özne olmaktan alıkoyar.

Annenin rolü, annenin arzusudur. Bu, son derece önemli bir meseledir. Annenin arzusu, öylece tolere edilebilecek ya da kayıtsız kalınabilecek bir şey değildir. Her zaman bir tür zarar verici etkisi vardır. Kendisinin çeneleri arasına sıkıştığınız devasa bir timsah gibi – işte anne budur! Onu neyin aniden etkileyip çenesini kapatmaya zorlayacağını asla bilemezsiniz. İşte bu, annenin arzusudur. [...] Orada, çenesinin hizasında, potansiyel olarak bulunan silindirik bir yapı (rouleau) vardır; elbette taş bir silindir. Bu yapı, bir tür kısıtlama, bir kama işlevi görür. İşte bu, fallus olarak adlandırılan şeydir. Eğer çene aniden kapanacak olursa, bu silindir sizi korur. [...] Bu noktada, baba metaforundan bahsettim. Oidipus kompleksinden hiçbir zaman doğrudan söz etmedim, yalnızca bu metafor üzerinden ele aldım.³⁵⁷

Lacan'ın bu alıntıda ortaya koyduğu ana fikir, “annenin arzusu”nun, bir timsahın çeneleri gibi tahmin edilemez ve tehlikeli olmasıdır; çocuğu yutma tehdidi oluşturur. Lacan'a göre, anne çocuğu kendi arzusunun nesnesi olarak kavradığında, onu “Simgesel” düzenin (dilin, yasaların, toplumsal ve kültürel kuralların dünyası)³⁵⁸ içine geçmekten alıkoyar; tıpkı timsahın avını güçlü çeneleriyle yakalayıp sıkıca kavraması gibi, anne de çocuğunu kendi arzusunun içinde tutarak onu bireysel bir özne olmaktan mahrum bırakır. Bu yutucu güçten korunmanın tek yolu, Lacancı kuramda “babanın işlevini” (ya da baba metaforunu) temsil eden “Sembolik fallus”tur.³⁵⁹ Babanın üstlendiği bu işlev, annenin kuşatıcı etkisine bir sınır getirerek çocuğun anneden ayrışmasını ve kendi kimliğini oluşturmasını mümkün kılar. Eğer çocuk, anneden ayrışamazsa, onun arzularının içinde eriyip kaybolabilir.

³⁵⁷ Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XVII: The Other Side of Psychoanalysis*. Çev. Cormac Gallagher, 1969-1970, ss. 146-147. Alıntının orijinali: “*The role of the mother is the mother's desire. This is of cardinal importance. The mother's desire is not something that can be tolerated just like that, that you are indifferent to. It always causes damage. A huge crocodile between whose jaws you are – that is the mother! You never know what may suddenly come over her and make her shut her trap. That is the mother's desire. ... There is a cylinder (rouleau), a stone one of course, which is there, potentially, at the level of her trap, and it acts as a restraint, a wedge. It is what is called the Phallus. The cylinder protects you, if, all of a sudden, it snaps shut. ... I spoke therefore at that stage about the paternal metaphor. I introduced it, I have never spoken of the Oedipus complex except in that form.*” Çeviri bana aittir.

³⁵⁸ Hook, Derek. “Lacan, the Meaning of the Phallus and the ‘Sexed’ Subject.” *The Gender of Psychology*, (ed.) Tamara Shefer, Floretta Boonzaier, ve Peace Kiguwa, Juta ve Company, 2006, ss. 60–61.

³⁵⁹ a.g.e., s. 75.

McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* oyununda Mag karakteri, işte tam da bu yıkıcı ve baskıcı anne arzusunu temsil eder. Onun arzusu yalnızca kontrol etmekten ibaret değildir; asıl amacı, Maureen'in tamamen kendisine bağımlı olmasını sağlamaktır. Böylece kızını, boğucu ve işlevsiz ilişkilerinin içinde sıkışıp kalmaya mahkûm eder. Lacan'ın alıntısına göre, annenin arzusu her zaman zarar vericidir çünkü doyumsuzdur—Mag örneğinde de görüldüğü gibi, bu arzu yalnızca sevgi ya da koruma ile ilgili olmak zorunda değildir, aynı zamanda sahip olma ve hükmetme isteği de olabilir.

Mag'in oyun boyunca sergilediği davranışlar, Lacan'ın tarif ettiği bu “timsah” annenin arzusunu gözler önüne serer. Bu süreçte ilk göze çarpan, Maureen'in kendi hayatını kurmasını doğrudan sabote etmesidir; özellikle Pato'dan gelen mektubu yok etmesi, Maureen'in romantik bir ilişki kurarak annesinden ayrışmasını engelleme çabasının en açık göstergesidir. Oysa Pato ile kurulacak bir bağ, Lacancı terimlerle ifade edildiğinde, anne ile kız arasına bir ayırım sokacak, yani Fallus işlevi görececek bir unsurdur. Mag, bu ayrılığı önlemek için kızıyla arasındaki bağı sarsabilecek her şeyi bertaraf eder.

Bunun yanı sıra, Mag sürekli olarak güçsüz ve çaresiz bir imaj sergileyerek Maureen'i kendisine bağımlı kılar; kendisinin kızının bakımına muhtaç olduğunu göstererek Maureen'i manipüle eder. Lacan'ın timsah metaforunda olduğu gibi, Mag zaman zaman güçsüz ve kırılgan görünse de, beklenmedik anlarda “saldırganlaşarak” Maureen'i tuzağa düşürmeyi başarır.

Lacan'a göre, anne ve çocuk arasındaki bu tehlikeli bağı kesintiye uğratabilecek şey Fallus, yani baba metaforudur. Ancak bu oyunda bu işlev tamamen yoktur çünkü Maureen'in babası hikâyede hiç yer almaz ve anne-kız arasındaki zehirli ilişkinin kırılmasını sağlayacak farklı bir otorite figürü devreye girmez. Pato, kısa bir an için bu kopuşu sağlayabilecek bir olasılık gibi görünse de, Mag'in mektubu yok etmesi bu ihtimali ortadan kaldırır. Bu durumda Maureen'in annesinin tahakkümünden kurtulma şansı ortadan kalkar ve onun etkisinden çıkamaz. Bu noktada Maureen, Mag'i öldürerek özgürleştiğini düşünse de, gerçekte annesinin yerine geçerek onun rolünü devralır. Oyunun sonunda Maureen, annesinin yıllarca sıkışıp kaldığı evde kalmaya devam eder ve Mag'in yaşam tarzını benimseyerek onun kaderini tekrarlar. Bu döngüsel kapanış, Lacan'ın teorisini destekler: Eğer annenin arzusuna bir sınır konmazsa, çocuk ondan kurtulamaz ve sonunda onun yerine geçerek aynı yapıyı sürdürür. Maureen'in annesinden kopamaması, Fallus'un yani ayırıcı işlevin

eksikliğinden kaynaklanır ve bu nedenle onun kaçış çabası gerçek bir özgürlükle değil, bir tekrar döngüsüyle sonuçlanır. Bu bağlamda, Lacan'ın "timsah çenesi" metaforuyla desteklediği psikanalitik yaklaşım, oyundaki karakter dinamikleriyle birebir örtüşür nitelik taşır denilebilir.

Lacan'ın teorisine göre yapılan bu analiz, postmodern feminist düşünceyle örtüşecek şekilde genişletildiğinde, öznenin inşası ve toplumsal cinsiyet normlarının dil aracılığıyla nasıl kurulduğu anlaşılabilir. Lacan'ın ayna evresi ve sembolik düzen kavramları, bireyin kimlik kazanma sürecinde ataerkil kodların nasıl içselleştirildiğini gösterirken, postmodern feminist teori bu sürecin sabit ve değişmez olmadığını vurgular. Butler gibi düşünürler, cinsiyetin performatif bir yapı olduğunu ve toplumsal olarak yeniden üretildiğini savunarak, Lacan'ın gösterenler zincirine ilişkin görüşlerini feminist bir perspektiften yeniden yorumlarlar. Bu bağlamda, cinsiyetin değişkenliği ve akışkanlığına dair görüşleriyle öne çıkan ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin kültürel ve söylemsel pratikler yoluyla inşa edildiğini savunan postmodern feministler, Lacan'ın sembolik düzenini eleştirerek, bu düzenin hegemonik yapılar tarafından sabitlenmediğini ve değişime açık olduğunu öne sürerler. Böylece, Lacancı analiz, postmodern feminist düşüncenin katkılarıyla, bireyin yalnızca bilinçdışı süreçler tarafından değil, aynı zamanda güç ilişkileri, söylemsel dönüşümler ve performatif eylemler aracılığıyla şekillendiğini ortaya koyan daha dinamik ve eleştirel bir çerçeveye evrilebilir.

Bu çerçevede, McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* oyunundaki Mag karakterinin temsili, Lacancı analiz ile postmodern feminist düşüncenin kesiştiği noktalarda ele alınabilir. Lacan'ın "timsah çenesi" metaforu ile açıkladığı anne figürü, geleneksel anlamda çocuğu özneleşmekten alıkoyan bir yapı olarak görülse de, postmodern feminist teori bu ilişkinin dinamik ve toplumsal bağlamlara göre şekillendiğini öne sürer. Mag'ın Maureen üzerindeki tahakkümü, sadece bilinçdışı süreçlerin değil, aynı zamanda ataerkil toplumsal yapıların ve kadınlık rolleri üzerindeki baskıların bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Lacan'ın "baba metaforu" ve "fallus işlevi" bu oyunda geleneksel anlamda mevcut olmasa da, postmodern feminist okuma açısından bu durum, babanın temsil ettiği otoritenin sadece biyolojik bir figür değil, aynı zamanda dilsel ve kültürel kodlarla inşa edilen bir düzen olduğunu gösterir. Maureen'in annesinden tam anlamıyla kopamaması, fallusun yokluğu kadar, ataerkil sistemin kadınları belirli rollere hapsetme biçimleriyle de ilişkilendirilebilir. Bu noktada Butler'ın performatif

kimlik teorisi devreye girer: Maureen, annesinden kurtulduğunu düşündüğü anda aslında onun rolünü devralarak, toplumsal cinsiyetin ne denli tekrarlar ve yapılandırmalar üzerinden kurulduğunu gösterir. Bu bağlamda oyun, sadece bir bireyin psikanalitik anlamda anneden kopuşunu anlatmaz; aynı zamanda kadınlık ve annelik kimliklerinin toplumsal bağlamda nasıl üretildiğine ve sürdürüldüğüne dair eleştirel bir okuma sunar. Postmodern feminist teori açısından bakıldığında, Mag'ın Maureen üzerindeki baskısı, yalnızca bireysel bir arzu meselesi değil, aynı zamanda ataerkil düzen içinde anneliğin nasıl bir kontrol mekanizmasına dönüştüğünü de gösterir. Mag, sadece bireysel arzularıyla değil, aynı zamanda toplumun kadına biçtiği bakım veren, fedakâr ve bağımlı anne figürü üzerinden hareket eder. Maureen'in sonunda bu döngüyü kırmak yerine sürdürmesi, kimliklerin ve ilişkilerin değişmez olmadığını, ancak toplumsal yapıların yeniden üretimi yoluyla devam ettiğini gösterir.

Sonuç olarak, McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyunu, annelik kavramının derinlemesine ve çok boyutlu bir biçimde ele alınması için zengin bir materyal sunar. Mag karakteri, geleneksel annelik normlarını hem sorgulayan hem de bu normları kendi çıkarları doğrultusunda kullanan güçlü bir figür olarak sahneye çıkar. Oyun, anneliği yalnızca sevgi, fedakârlık ve bakım gibi erdemlerle değil; aynı zamanda tahakküm, kontrol ve manipülasyon gibi karanlık yönleriyle de inceler.

Mag karakteri, feminist teoriler ve psikanalitik bakış açılarıyla değerlendirildiğinde, annelik rolünün toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl şekillendiğine dair de derin bir anlayış sunar. Bu oyun, kadınlar arasındaki güç ilişkilerini ve annelik rolünün kadınlar üzerindeki baskısını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Mag, adeta ataerkil düzenin kadınları kontrol etme biçimlerinin bir simgesi haline gelir. Annelik rolünü, bir tahakküm aracı olarak kullanması, anneliğin her zaman kutsal ve koruyucu bir olgu olmadığını, bazen baskıcı ve kadınlar arasındaki hiyerarşilere yol açabileceğini gösterir. Kısacası, McDonagh'ın eseri, anneliğin yalnızca biyolojik bir görev değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir yapının parçası olduğunu vurgulayan önemli bir yapıt olarak öne çıkar. Bu oyun, kadınların toplumsal cinsiyet rolleriyle verdikleri mücadeleyi ve anneliğin karmaşıklığını gözler önüne sererek izleyiciyi derin düşüncelere sevk eder. Bu durumu oyunun annelik kavramının yalnızca bireysel ilişkiler düzeyinde değil, aynı zamanda daha geniş toplumsal ve kültürel yapılar içinde nasıl işlediğini göstermesi açısından da dikkat çekici olmasıyla açıklamak mümkündür.

McDonagh, annelik rolünü dramatik bir araçtan öte, kadın kimliğini şekillendiren, sınırlandıran ve kimi zaman da araçsallaştırılan bir unsur olarak ele alır. Mag karakteri üzerinden açığa çıkan bu çelişkili annelik temsili, izleyiciyi anneliğe dair yerleşik söylemleri sorgulamaya davet ederken, toplumsal cinsiyetin kadın bedeni üzerindeki etkilerine dair daha derin bir katmanı da görünür kılar; nitekim, oyunda annelik rolüyle birlikte şekillenen kadın bedeni, yalnızca bireysel bir anlatı taşıyıcısı değil, aynı zamanda kültürel anlamlarla yüklü politik bir zemin olarak da ortaya çıkar. Mag’ın yaşlı, hastalıklı bedeni ve Maureen’in genç, arzulanabilir bedeni arasındaki zıtlık, yalnızca kuşak çatışması ya da anne-kız ilişkisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bedenin kadın kimliğini nasıl taşıdığı ve toplumun bu bedenleri nasıl konumlandığı üzerine güçlü bir eleştiri sunar. Bu noktada, oyundaki beden temsillerine yönelmek, McDonagh’ın kadın bedeniyle kurduğu ilişkideki politik alt yapıyı daha açık biçimde görmeyi mümkün kılar.

Bir sonraki bölümde ele alınacak olan “Beden Politikalarına Eleştirel Tavır” başlığı altında, McDonagh’ın kadın bedenini nasıl toplumsal ve sosyal bir mücadele alanı olarak konumlandığı incelenecek; özellikle Maureen ve Mag karakterleri üzerinden bedenin hem fiziki hem de simgesel olarak nasıl denetim altına alındığına, bastırıldığına ve direniş mekânı haline geldiğine odaklanılacaktır. Böylece, annelikle şekillenen toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek, bedenin politikleşme süreci üzerine daha derinlikli bir analiz yapılması hedeflenmektedir.

3.2.Beden Politikalarına Eleştirel Tavır

McDonagh’ın bu oyunu, kadın bedeninin politik ve sosyal işlevlerini çarpıcı bir şekilde ortaya koyan bir metindir çünkü oyun, kadın bedenini yalnızca bireysel bir varlık olarak değil, aynı zamanda toplumsal iktidar ilişkileri içinde sürekli müzakere edilen bir alan olarak ele alır. Oyundaki kadın karakterlerin bedensel varlığı, toplumsal kontrol mekanizmaları ve aile içindeki güç ilişkileri aracılığıyla şekillendirilir. Özellikle Maureen ve Mag arasındaki dinamik, kadın bedeninin hem fiziksel hem de psikolojik olarak nasıl baskı altında tutulduğunu gösterir. Maureen’in gençliği ve cinselliği Mag tarafından tehdit olarak algılanır ve bastırılmaya çalışılır. Mag’ın Maureen’i evde tutma çabası, kadın bedeninin toplumsal işlevselliğine dair ataerkil yaklaşımların bir yansımasıdır. Bu baskı mekanizması, kadın bedeninin anne-kız ilişkisi gibi özel alanlarda dahi nasıl kontrol altında tutulduğunu gösterir.

Aynı zamanda, postdramatik ögeler metindeki bu politik mesajı güçlendirir. Oyundaki grotesk şiddet unsurları ve diyalogların keskinliği, kadın bedeninin bir mücadele alanına dönüştüğünü hissettirir. Geleneksel dramatik yapıdan saparak kadın bedenine yönelik toplumsal tahakkümü rahatsız edici bir şekilde gözler önüne serer. Bu nedenle, oyun kadın bedeninin politikleşme süreçlerini çok boyutlu bir şekilde analiz etmeye olanak tanır.

Mag, Maureen'in bağımsızlaşmasını istemez çünkü kadın bedeni, ona göre sadece bir hizmet ve bakım aracıdır. Maureen'in bedeni ve kimliği, annesinin tahakkümü altındadır ve ona bağımlı olması gerektiği düşüncesi empoze edilerek kadınların bireysel kimliklerinin aile içindeki patriyarkal yapı tarafından şekillendirilmiş olur. Maureen'den, toplumsal cinsiyet normlarının bir gereği olarak, toplumun dayatmalarına boyun eğmesi ve "mecazi olarak ailesi için kendini feda etmesi" beklenir; Mag, Maureen'i "psikolojik ve cinsel arzularını gerçekleştirme şansı verilmeyen bir bakıcı" kimliğine hapsedmeye çalışır.³⁶⁰ Bu durum, Mag'ın Maureen'in varlığını ancak kendisiyle olan ilişkisi bağlamında tanımlamasıyla açıklanabilir. Dolayısıyla, Maureen'in bireysel bir varlık olarak hareket etmesi Mag'ın kendi kimliğine dair güvenliğini de sarsar. Bu bağımlılık ilişkisi, kadınların sadece bireysel olarak değil, sistematik olarak da nasıl baskı altına alındığını gösterir. Bu durum, kadın bedeninin bireysel bir varlık olmaktan çok, toplumsal bir tahakküm nesnesi haline getirildiğini gösterir.

Maureen'in bağımsız bir birey olarak hareket etmek istemesi, Mag için yalnızca fiziksel bir ayrılık anlamına gelmez; aynı zamanda kadın bedeninin geleneksel aile yapısına hizmet etme rolünden sapması demektir. Bu nedenle, Maureen'in cinselliği ve arzuları, Mag tarafından bir tehdit olarak görülür ve sürekli olarak bastırılmaya çalışılır; Mag'ın Maureen'in bedensel arzularını ve romantik ilişkilerini engellemeye çalışması, kadınların cinsellikleri üzerinde kurulan toplumsal denetimi yansıtır. Bu durumu daha net anlamak için oyunun ikinci sahnesindeki şu diyalog ele alınabilir:

MAG: Genç kızlar erkeklerle gezip tozmamalı...!

MAUREEN: Genç kızlar! Ben kırk yaşındayım, Tanrı kahretsin! Bitir!

MAG tekrar içer.

MAUREEN: "Genç kızlar"! Bu da neyin nesi. Peki Annette ya da Margo nasıl evlendiler, ilk önce erkeklerle gezip tozmadılarsa?

³⁶⁰ Yelmiş, İmren. "Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* as a Tale of Debunked Mother Myth, (Self-)Exile and Emigration." *The Journal of International Social Research*, vol. 9, no. 45, Ağustos 2016, s. 236. www.sosyalarastirmalar.com. ISSN: 1307-9581.

MAG: Bilmiyorum.

[...]

MAUREEN: Ben söyleyeyim mi? “Genç kızlar gezip tozuyor.” Artık her şeyi duydum. Son kırk yıl içinde iki adamla öpüşmekten başka ne yaptım ki?

MAG: İki adam fazlasıyla yeter!

[...]

[MAG:] İki adam, iki adam fazla!

MAUREEN: Belki sana göre. Sana göre. Ama bana göre değil.

MAG: İki adam bile fazla!

MAUREEN: Burada seninle tıklıp kalmak hoşuma mı gidiyor sanki? Ha? Kurumuş bir yaşlı...

MAG: Orospu!

MAUREEN güler.

MAUREEN: “Orospu”? (*Duraksar.*) Keşke öyle olsaydım, değil mi? Keşke öyle olsaydım? (*Duraksar.*) Bazen hayal ederim...

MAG: Bir orospu olmayı mı?

MAUREEN: Herhangi bir şey! (*Duraksar. Sessizce.*) Herhangi bir şey. Bundan başka bir şey.³⁶¹

Bu diyalog, her şeyden önce Mag’ın Maureen’e uyguladı sözel şiddetin en iyi örneklerinden biridir çünkü burada kadın bedeniyle ilgili toplumsal cinsiyet normları etrafında şekillenmiş bir çeşit cinsiyetçi etiketlemeleri kullanarak kızını rencide etmeye çalışan bir anne karakteri ile karşılaşılır. Bu nedenle, anne-kız arasında geçen bu konuşma oyun çerçevesinde kadın bedeni, toplumsal normlar ve kadın cinselliğinin denetlenmesi gibi konuların incelenmesi açısından zengin bir zemin sunar. Öncelikle, Mag’ın “Genç kızlar erkeklerle gezip tozmamalı” ve “İki adam bile fazla” ifadeleri, kadın bedeninin ataerkil sistem içinde nasıl denetlendiğini ve kadın cinselliğinin nasıl baskı altına alındığını gösterir. Maureen ise bu normlara isyan eder ve kendi arzularını sahiplenir; ancak bu sahiplenme bile bir tür acizlikle, hatta ironik bir yenilgiyle ifade edilir: “Son kırk yıl içinde iki adamla öpüşmekten başka ne yaptım ki?” Burada kadın bedeninin, onun toplumsal statüsüyle ve ahlaki değerlerle nasıl iç içe geçtiği çok bariz bir şekilde görülür. Kadın cinselliği, bireysel bir deneyim olmaktan ziyade toplumsal bir mesele olarak ele alınır ve “fazla” ya da “yeterli” olanı belirleme hakkı, kadının kendisinden ziyade toplumun elindedir.

³⁶¹ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. ss. 22-23. Alıntının orijinali: “MAG: Young girls should not be out gallivanting with fellas...!/ MAUREEN: Young girls! I'm forty years old, for feck's sake! Finish it!/ MAG drinks again./ MAUREEN: 'Young girls'! That's the best yet. And how did Annette or Margo ever get married if it wasn't first out gallivanting that they were?/ MAG: I don't know./ .../ MAUREEN: I'll tell you, eh? 'Young girls out gallivanting.' I've heard it all now. What have I ever done but kissed two men the past forty year?/ MAG: Two men is plenty!/ .../ [MAG:]Two men is two men too much!/ MAUREEN: To you, maybe. To you. Not to me./ MAG: Two men too much!/ MAUREEN: Do you think I like being stuck up here with you? Eh? Like a dried up owl .../ MAG: Whore! MAUREEN laughs./ MAUREEN: 'Whore'? (Pause.) Do I not wish, now? Do I not wish? (Pause.) Sometimes I dream . . ./ MAG: Of being a...?/ MAUREEN: Of anything! (Pause. Quietly.) Of anything. Other than this.” Çeviri bana aittir.

Postmodern feminist teori, kadın özgürlüğünü yalnızca yasal ya da ekonomik haklarla değil, beden, kimlik, dil ve söylem üzerinden şekillenen bir varoluş mücadelesi olarak ele aldığı bu çalışmanın teorik bölümünde açıklanmıştı. Bu çerçevede, kadın bedeninin, ataerkil sistemin en çok müdahale ettiği ve denetim altına aldığı alanlardan biri olduğu da aşıkardır . Bu bağlamda, Maureen'in bedeninin hem annesi tarafından kontrol edilmesi hem de toplumun ahlaki normlarına tabi tutulması, kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olmasının ne kadar kısıtlandığını gösterir. Maureen'in "Orospu? Keşke öyle olsaydım" sözleri, toplumsal ahlakın kadın cinselliğini nasıl ikili bir yapıya hapsettiğini ortaya koyar. Kadın bedenini birçok stereotipik adlandırmalara maruz kalsa da bunlardan en çok "kutsal ve dokunulmaz" olan anne ile "yozlaşmış ve tehlikeli" olan fahişe ikilisi öne çıkar. Maureen bu ikiliğin farkındadır ve ikisine de ait olmak istemez. Ancak, özgürlüğe dair duyduğu özlem de ironik bir biçimde, ataerkil sistem içinde bile tanınan bir kimlik olan "orospu"ya dönüşme isteği üzerinden ifade edilir. Burada asıl mesele, Maureen'in toplumsal yapının sunduğu sınırlı kadın rollerinin dışına çıkamamasıdır.

Alıntılanan bu diyalog çerçevesinde, postmodern feministlerin dilin kadınları nasıl şekillendirdiğine vurgu yaptığı da hatırlanmalıdır. Butler'ın, toplumsal cinsiyetin performatif bir yapı olduğunu, yani kimliğimizin büyük ölçüde toplumsal ve dilsel pratiklerle kurulduğunu öne sürdüğü detaylı olarak açıklanmıştı. Bu sahnede, Mag'in "İki adam bile fazla" ve "Orospu!" gibi sözleri, yalnızca ahlaki bir yargı değil, aynı zamanda Maureen'in kimliğini şekillendiren bir dilsel şiddet örneğidir. Mag, Maureen'i toplumsal normlara uydurmak için dili bir silah olarak kullanır. Ancak, Maureen'in bu suçlamayı ironik bir şekilde tersine çevirerek "Keşke öyle olsaydım, değil mi?" cevabını vermesi postmodern feminizmin önerdiği stratejilerden biridir: Ataerkil söylemi ters yüz ederek onu işlevsiz kılmak.

Maureen, "sesinin susturulması", "benliğinin yok sayılması" ve "sürekli olarak marjinalleştirilmesiyle" başa çıkamadığı için, "intikam arayan" ve "yaşlanan annesine giderek artan bir şekilde işkence etmekten zevk alan bir baskı aracına" dönüşür.³⁶² Başka bir deyişle, Mag ve Maureen ilişkisinde sözel şiddetin gerilimi zaman içinde gittikçe artar ve fiziksel bir şekle bürünür. Annesiyle sözlü çatışmalara girmenin onu hiçbir yere götürmeyeceğini fark eden Maureen, "kadınlığını yeniden inşa etmek" için

³⁶² Saravia, Juan Carlos, et al. "Abuse and Theater: The Dynamics of Power in Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane." *Revista de Lenguas Modernas*, no. 19, 2013, s. 155.

“başka alanları işgal etmeye” ve “fethetmeye” karar verir.³⁶³ Bu bağlamda, “annesinin bedeni”ni,³⁶⁴ bir güç deneyi alanına dönüştürür; burada acı da, onun hakimiyetini ilan etme yoludur. Anne-kız arasındaki bu güç savaşı, son raddede şiddetin en uç noktası olan cinayete varır:

MAG birden ne söylediğini fark eder. MAUREEN aptalca bir şok ve nefretle ona bakar, sonra sersemlemiş bir şekilde mutfığa gider, ocağa bir kızartma tavası koyar, altını açar ve içine yarım şişe yemeklik yağ döker, arka duvarda asılı duran lastik eldivenleri indirir ve giyer. MAG, kendini kaldırmak için sallanan sandalyenin kollarına ellerini koyar, ancak MAUREEN karnına ve kasıklarına ayağıyla bir tekme atarak onu geri iter. MAG korkmuş bir şekilde sandalyeye yaslanır, MAUREEN'e bakar, MAUREEN yağın kaynamasını beklerken masaya oturur. Düz bir şekilde önüne bakarak sessizce konuşur.

[...]

Duraksar. Yağ kaynamaya başlamıştır. MAUREEN kalkar, radyonun sesini açar, yanından geçerken MAG'e bakar, tavayı ocaktan alır ve gazı kapatır ve tavayla MAG'in yanına döner.

[...]

MAUREEN yavaşça ve kasıtlı olarak annesinin buruşmuş elini alır, yanan ocağın üzerine bastırır ve MAG acı ve dehşet içinde çığlık atarken yavaşça sıcak yağdan birazını üzerine dökmeye başlar.

[...]

MAG o kadar çok çığlık atar ki cevap veremez. MAUREEN yağı dökmeyi bırakır ve eli serbest bırakır, MAG iki büklüm olur, hala çığlık atarak, ağlayarak ve inleyerek elini kendine doğru çeker.

[...]

MAUREEN, MAG'in elini yakalar, tekrar bastırır ve işkenceyi tekrarlar.

[...]

MAUREEN: Başka ne dedi?! Ha?!

MAG (çığlıklar içinde): Seninle Amerika'ya gitmeni istedi, dedi!

Şaşkın, MAUREEN MAG'in elini serbest bırakır ve yağı dökmeyi de bırakır. MAG, inleyerek elini tekrar kendine doğru çeker.

[...]

MAG (ona bakarak): Ama ben ne olacağım, Maureen?

MAUREEN'in tek ve ağırkanlı bir hareketle, yağın büyük bir kısmını MAG'in karnına dökmeden önce kısa bir duraksama olur, bir kısmı yüzüne sıçrar. MAG iki büklüm olur, çığlık atar, yere düşer, yağı silmeye çalışır ve orada kasılarak, çığlık atarak ve inleyerek yatar. MAUREEN, düşüşünden kaçınmak için kenara çekilir, hala sersemlemiş bir şekilde, onu zar zor fark eder.

MAG (sessizce, hıçkırarak): Maureen... bana yardım et...

MAUREEN bir an sonra siyah elbisesini giyerek geri döner.

MAUREEN (kendi kendine): Nasıl görünüyorum? Ah, idare edeceğim. Saat kaç? Aman Tanrım...

MAG: Bana yardım et, Maureen...

MAUREEN (saçını tararken): Sana yardım etmek mi? Yaptıklarından sonra mı? Yardım et diyor. Hayır, sana yardım etmeyeceğim ve sana başka bir şey daha söyleyeceğim. Eğer Pato gitmeden beni kaçırmaya neden olduysan, o zaman gerçekten yandın demektir, bu sefer şaka yok. Şimdi lanet olası yoldan çekil...

MAUREEN, yerde hala titreyen MAG'in üzerinden geçer ve ön kapıdan çıkar. Duraksar. MAG hala hafifçe yerde sürünmektedir.

³⁶³ a.g.e., ss. 155-156.

³⁶⁴ a.g.e., s. 156.

[...]

MAG (*sessizce*): Peki bana kim bakacak?³⁶⁵

Oyun boyunca Mag'in, yaşlı ve kırılgan bedenini bir silah olarak kullanarak Maureen'in hayatını kontrol ettiğinden ve Mag'in Maureen'in bakımına muhtaç olduğu düşüncesi, Maureen'i evde tutmanın ve özgürlüğünü kısıtlamanın en büyük bahanesi olduğundan bahsedilmiştir. Ancak bu sahnede, fiziksel güç dengesi değişir ve Maureen'in şiddeti, Mag'in bedeni üzerindeki iktidarını tamamen tersine çevirir. Maureen'in kaynar yağı kullanarak Mag'e işkence etmesi, yalnızca fiziksel bir cezalandırma değil, aynı zamanda onun bedenini kontrol altına alma girişimidir. Mag'in bedeninin yanması, onun pasif kurban rolünden çıkıp doğrudan Maureen'in güç gösterisinin nesnesine dönüşmesine neden olur. Daha önce yaşlı bedeniyle Maureen'i sözel ve psikolojik olarak esir alan Mag, şimdi bedensel bütünlüğü parçalanan biri haline gelir. Postmodern feminist eleştirmenler, genellikle kadın bedeni üzerindeki iktidarın eril şiddet yoluyla kurulduğunu savunsa da burada şiddetin öznesi bir kadın olduğu için, klasik ataerkil şiddet modelinden sapma görülür. Maureen, bu şiddeti kullanarak iktidarı ele geçirirken, aynı zamanda patriyarkanın kadınları birbirine düşüren doğasını da yansıtmış olur. Bu noktada, feminist

³⁶⁵ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. ss. 65-69. Alıntının orijinali: "MAG suddenly realises what she's said. MAUREEN stares at her in dumb shock and hate, then walks to the kitchen, dazed, puts a chip-pan on the stove, turns it on high and pours a half-bottle of cooking oil into it, takes down the rubber gloves that are hanging on the back wall and puts them on. MAG puts her hands on the arms of the rocking chair to drag herself up, but MAUREEN shoves a foot against her stomach and groin, ushering her back. MAG leans back into the chair, frightened, staring at MAUREEN, who sits at the table, waiting for the oil to boil. She speaks quietly, staring straight ahead.[...] Pause. The oil has started boiling. MAUREEN rises, turns the radio up, stares at MAG as she passes her; takes the pan off the boil and turns the gas off, and returns to MAG with it. [...] MAUREEN slowly and deliberately takes her mother's shrivelled hand, holds it down on the burning range, and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as MAG screams in pain and terror. [...] MAG is screaming so much that she can't answer. MAUREEN stops pouring the oil and releases the hand, which MAG clutches to herself, doubled-up, still screaming, crying and whimpering. [...] MAUREEN grabs MAG's hand, holds it down again and repeats the torture. ... MAUREEN: What else did it say?! Eh?!/ MAG (through screams): Asked you to go to America with him, it did!/ Stunned, MAUREEN releases MAG's hand and stops pouring the oil. MAG clutches her hand to herself again, whimpering. [...] MAG (looking up at her): But what about me, Maureen?/ A slight pause before MAUREEN, in a single and almost lazy motion, throws the considerable remainder of the oil into MAG's midriff, some of it splashing up into her face. MAG doubles-up, screaming, falls to the floor, trying to pat the oil off her, and lies there convulsing, screaming and whimpering. MAUREEN steps out of her way to avoid her fall, still in a daze, barely noticing her./ MAG (quietly, sobbing): Maureen ... help me .../ MAUREEN returns a moment later, pulling her black dress on./ MAUREEN (o herself): How do I look? Ah, I'll have to do. What time is it? Oh God .../ MAG: Help me, Maureen .../ MAUREEN (brushing her hair): Help you, is it? After what you've done? Help you, she says. No, I won't help you, and I'll tell you another thing. If you've made me miss Pato before he goes, then you'll really be for it, so you will, and no messing this time. Out of me fucking way, now .../ MAUREEN steps over MAG, who is still shaking on the floor, and exits through the front door. Pause. MAG is still crawling around slightly. ... MAG (quietly): But who'll look after me, so?" Çeviri bana aittir.

düşünürlerin, kadınların toplum içinde birbirleriyle rekabete sokularak patriyarkal sistemin devam ettirildiğini vurgulaması akıllara gelir. Mag ve Maureen arasındaki ilişki de benzer bir yapı sergiler. Maureen, Mag'ın hayatı boyunca ona uyguladığı psikolojik ve sözel şiddete fiziksel şiddetle karşılık verir. Burada şiddetin döngüsel doğası kendini gösterir; bir kurban (Maureen), fail haline gelirken, eski fail (Mag) kurban rolüne bürünür. Maureen'in annesine fiziksel zarar vermesi, onu özgürleştiren bir eylem gibi görünse de aslında şiddetin kalıcılığını gösterir. Postmodern feminist teoride, şiddetin kadınları güçlendirmede, aksine onları patriyarkanın yeniden ürettiği şiddet mekanizması içine hapsettiği vurgulanır. Maureen, annesinden kurtulmak adına ona şiddet uygular, ancak bu, onun nihai kurtuluşunu sağlamaz. Tam tersine, onun annesi gibi zalim bir figüre dönüşmesine neden olur.

Bu sahne, güç dinamiklerinin nasıl değişebileceğini ve kadınların birbirlerine nasıl şiddet uygulayabileceğini göstererek feminist eleştiriye önemli bir katkı sunar. Maureen, Mag'ın baskısından kurtulmak için onu fiziksel olarak cezalandırır, ancak bu onun gerçek anlamda özgürleşmesini sağlamaz. Şiddetin bir kontrol mekanizması olarak devralınması, kadın karakterlerin hem kurban hem fail olarak konumlanabileceğini ve patriyarkal şiddet döngüsünün içselleştirilerek yeniden üretildiğini gösterir. Maureen ise annesinden fiziksel olarak kaçmış olsa da onun gölgesinden kurtulamaz ve o da aynı şiddet döngüsünün yeni faili olur.

Oyunun sonundaki belirsizlik hissi, postmodern feminist teorinin temel sorularından birini gündeme getirir: Kadınlar şiddetten kurtulmak için gerçekten ne yapmalıdır? Şiddete şiddetle karşılık vermek, kadınları güçlendirir mi, yoksa onları patriyarkal sistemin bir başka aracı hâline mi getirir? McDonagh, bu sorulara net bir yanıt vermez; bunun yerine seyirciyi rahatsız eden ve düşündüren bir anlatım sunarak, şiddetin sadece fiziksel değil, psikolojik ve dilsel boyutlarını da görünür kılar. Böylece, seyirciyi edilgen bir gözlemci olmaktan çıkarıp, oyunun merkezine çekerek onlarla doğrudan bir yüzleşme yaşatır.

Oyunda Maureen'in Pato Dooley ile ilişkisi de feminist bir okuma açısından önemli bir yere sahiptir. Pato karakteri, başlangıçta Maureen'in kurtuluş umudu olarak sunulmasına rağmen, Maureen'in bedenine yönelik eril tahakkümü yeniden üreten bir figür haline gelir. Maureen ile Pato arasındaki ilişki, özellikle bedensel ve cinsel dinamikler açısından, erkek egemen tahakkümün açıkça hissedildiği bir bağlamda ilerler.

Pato, Maureen'e karşı nazik ve romantik bir tutum sergilese de, onun özgürlüğünü ve bireyselliğini tam anlamıyla destekleyen bir figür değildir çünkü Pato'nun Maureen'i kurtarabilecek bir figür olarak görülmesi, aslında ataerkil yapının kadını "kurtarılması gereken" bir konumda sabitlemesiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle, Maureen'in özgürlüğe kavuşması için ona bir erkek figür tarafından rehberlik edilmesi gerektiği fikri, feminist teori açısından problematiktir. Dördüncü sahnedeki bu konuşma, bu erkek egemen tahakkümü gözle görülür hale getirir:

PATO (*duraksar*): Üstüne biraz kıyafet giy, Maureen. Ateş yanmadan donacaksın. *Duraksar.* MAUREEN'in havası tekrar karamsarlaşır. Kendine bakar.

MAUREEN (*sessizce*): "Üstüne biraz kıyafet giy"? Çirkin olduğumu mu düşünüyorsun şimdi, ha? O yüzden mi "Üstüne biraz kıyafet giy..."

PATO: Hayır, Maureen, üşüyeceksin diyorum. Böyle dolaşamazsın... Donarsın, kesin.

MAUREEN: Dün gece çirkin olduğumu düşünmüyordun. Ya da belki düşünüyordun, ha?

PATO: Hayır, Maureen, şimdi... Ne...?

MAUREEN: Dün gece beni güzellik kraliçesi sanıyordun. Ya da en azından öyle söyledin. Ama şimdi, "Üstünü ört" diyorsun, "Midemi bulandırıyor"...

PATO (*ona yaklaşarak*): Maureen, hayır, şimdi... Bunu neden söylüyorsun...?

MAUREEN: Belki sebebi buydu, ha?

PATO (*duraksar*): Neyin sebebi?

MAUREEN: Defol git o zaman, mideni bulandırıyor.

PATO: Midemi bulandırmıyorsun.

MAUREEN (*neredeyse ağlamaklı*): Defol git dedim sana.

PATO (*yeniden yaklaşarak*): Maureen...³⁶⁶

Bu konuşmalarda, Pato ilk bakışta Maureen'in sağlığını düşünüyormuş gibi görünse de, derinlemesine incelendiğinde kadın bedeninin nasıl eril bir bakış açısıyla kontrol edildiğini gösterir. Erkek karakter, kadının kıyafet seçimine müdahale ederek, onun bedensel dışavurumunu denetim altına almak ister. Pato'nun sözleri Maureen'in bedenini bir erkek figür tarafından biçimlendirilmesi ve yönlendirilmesi gereken bir alan olarak konumlandırır. Pato, Maureen'in kendi bedeni üzerinde tam bir özerklik kurmasını engelleyerek, onu kendi normlarına göre şekillendirmeye çalışır. Eril bakış açısının bu yönlendirmesi, Maureen'in bedenine dair bir değersizlik hissine

³⁶⁶ a.g.e., ss. 45-46. Alıntının orijinali: "PATO (*pause*): Be putting on some clothes there, Maureen. You'll freeze with no fire down./ Pause. MAUREEN's mood has become sombre again. She looks down at herself./ MAUREEN (*quietly*): 'Be putting on some clothes'? Is it ugly you think I am now, so, 'Be putting on some clothes . . .' /PATO: No, Maureen, the cold, I'm saying. You can't go walking about . . . You'll freeze, sure./ MAUREEN: It wasn't ugly you thought I was last night, or maybe it was, now./ PATO: No, Maureen, now. What . . . ?/ MAUREEN: A beauty queen you thought I was last night, or you said I was. When it's 'Cover yourself', now, 'You do sicken me'. . . /PATO (*approaching her*): Maureen, no, now, what are you saying that for...?/ MAUREEN: Maybe that was the reason so./ PATO (*stops*): The reason what?/ MAUREEN: Be off with you so, if I sicken you./ PATO: You don't sicken me./ MAUREEN (*almost crying*): Be off with you, I said./ PATO (*approaching again*): Maureen . . ." Çeviri bana aittir.

kapılmasına neden olur; bu durum, kadının değerinin erkeğin onu nasıl gördüğüyle doğrudan bağlantılı olduğu fikrinin toplumsal normların içinde yer edinmesine neden olur. Pato'nun bir gece önce Maureen'e "güzellik kraliçesi" gibi davrandığını ve şimdi ona üstünü örtmesini söylediğini hatırlatan Maureen, kadın bedeninin geçici ve erkeğin algısına bağlı olarak değişen bir statüye sahip olduğunu fark eder. Kadın bedeni, arzu nesnesi olarak görüldüğünde kabul görür, ancak bu arzu nesnesi statüsü ortadan kalktığında değersizleşir ve hatta "örtülmesi gereken" bir varlık haline gelir.

Bu diyalog Maureen tarafından ele alındığında, toplumun kadın bedenine yüklediği anlamın farkında olan ve bu ikiliğin içinde sıkışmış bir karakter görülür. Kendisine "güzellik kraliçesi" denildiğinde duyduğu mutluluk ve sonrasında hissettiği değersizlik, kadınların toplumsal kabul görmek için erkekler tarafından beğenilmeye ve arzu edilmeye ihtiyaç duymasına yönelik bir eleştiridir. Ancak Maureen, bu tahakkümü sorgulayan ve ona isyan eden bir figürdür; "Defol git o zaman, mideni bulandırırıyorsam" sözleri, kadın bedeninin bir erkeğin beğenisine göre şekillendirilmesine karşı bir başkaldırı olarak okunabilir. Kendi bedeni üzerinde söz sahibi olmak isteyen bir kadın vardır, ama bunu gerçekleştirmeye çalışırken duygusal olarak kırılgan bir noktaya sürüklenir. Maureen'in çaresizliği, ataerkil toplumlarda kadınların kendi bedenleriyle ilgili söz sahibi olmaya çalışırken bile, içselleştirilmiş erkek bakışından kaçamamalarının bir yansımasıdır denilebilir. Bu da, kadınların bedensel ve bireysel özerkliklerini koruma mücadelesinin ne denli zor olduğunu gözler önüne serer.

Bu noktaya kadar verilen örnekler ve yapılan açıklamalarla Maureen ve Mag arasındaki ilişkinin, kadın bedeni üzerindeki kontrol savaşını açıkça gözler önüne serdiğini görmek zor olmaz. Mag, Maureen'i sadece fiziksel olarak değil, psikolojik olarak da esir alarak onun kendi yaşamı üzerindeki kontrolünü kısıtlar. Mag'in kendi fiziksel kırılganlığını sürekli vurgulaması ve hastalıklarını bahane ederek Maureen'i ona bağımlı kılması, yaşlı kadın bedeninin bir tür güç silahı olarak kullanıldığını gösterir. Burada yaşlı kadın bedeninin güç silahı olmasıyla ilgili iki tür okuma yapılma şansı doğar. Bunlardan ilki, Mag'in yaşlı bir kadın olması nedeniyle içselleştirdiği ataerkil düşüncelerin ve dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinin, geleneksel kültürel değerler maskesi altında yeniden inşa edilmesi fikri olabilir; başka bir deyişle, Mag, belki de kendisi bile farkında olmadan, geleneksel olanın devamlılığını sağlamaya çalışan bir figür olarak ele alınabilir. Öte yandan, bunun tam zıttı ikinci bir yorumlama da yapılabilir: Mag ataerkil sistem içinde tipik olarak güçsüzleştirilmiş bir konumda

görülse de bunu tersine çevirerek Maureen üzerinde baskı kurar. Her iki yorum da ataerkil tahakkümün içselleştirilmiş olduğunu gözler önüne serer fakat ikinci okuma postdramatik tiyatro teorisi çerçevesinde önem kazanır. Bunun sebebi ise postdramatik tiyatronun, geleneksel karakterizasyon ve neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapılarından uzaklaşarak, güç ilişkilerini sahnede daha dolaysız ve çarpıcı bir şekilde ortaya koymasıdır. Mag'in tahakküm mekanizmasını tersine çevirerek Maureen üzerinde baskı kurması, klasik dramatik yapıdaki mağdur-kötü karakter ikiliğini bulanıklaştırır ve seyirciyi tek bir ahlaki yargıya varmaktan alıkoyar. Böylece, oyun yalnızca ataerkil düzenin nasıl içselleştirildiğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda seyircinin bu dinamikleri sorgulamasına ve karakterlerin eylemlerini tek bir bakış açısıyla değerlendirmekten kaçınmasına neden olur.

Oyunlarının içerdiği şiddet nedeniyle "İrlandalı Tarantino" olarak anılan McDonagh bu oyununda da şiddet öğelerinin çarpıcılığı ile dikkatleri üzerine çeker.³⁶⁷ Fakat, McDonagh'ın oyunlarında şiddeti kullanma şekli ile ilgili farklı bir detay vardır: onun oyunlarında "şiddet haklı çıkarılmaz" ve "sahnede kullanılan bütün öğeler izleyiciyi rahatsız etmek" için kullanılır çünkü "konu, olaylar sadece izleyicinin değil çağdaş dünya düzeni ve haksızlığın, şiddet ve acımasızlığın, cinsel tacizlerin sıradan geldiği insanlığın genel halinin bir eleştirisidir."³⁶⁸ Bir diğer önemli nokta ise, oyundaki şiddetin "aile içi niteliği"nin, sahnelenen şiddetin daha "klostrofobik" bir form almasına neden olmasıdır; hatta, oyunun "küçük bir oturma odasında geçmesi" ve "aile üyelerinin birbirine gündelik eşyaları" (lapa, kızartma yağı ve ocak demiri gibi) kullanarak zarar vermesi gibi etkenler bu şiddetin derecesini arttıran öğelerden bazılarıdır.³⁶⁹ Örneğin Mag'in, izleyiciyle birlikte, kızartma yağının ısınması için gerçekçi bir süre beklemek zorunda kalması, işkence eylemini, nihayet gerçekleştiğinde, daha da nahoş bir noktaya taşır ve gerilimi daha da artırır; şiddetin performansı böylece daha doğal hale gelir ve izleyiciyi daha çok rahatsız eder.³⁷⁰ Bu sebeplerden dolayı, McDonagh'ın oyunlarının sonunda, birçok *in-her-face* ve

³⁶⁷ Karadağ, Özlem. "ki Oyunda 'In-Yer-Face Tiyatrosu' ve Martin McDonagh: Leenane'in Güzellik Kraliçesi & İnishmore'un Yüzbaşı." *SAHNE Tiyatro ve Opera Bale*, no. 46, 2011, s. 49.

³⁶⁸ a.g.e., s. 49.

³⁶⁹ Rees, Catherine. "Commentary and Notes.", a.g.e., s. 20.

³⁷⁰ a.g.e., s. 20. Alıntının orijinali: "*The performance of violence thus becomes more naturalistic and makes the audience more uncomfortable. Furthermore, the fact that Mag, with the audience, must wait a realistic amount of time for the chip fat to heat, for example, makes the act of torture, when it finally occurs, all the more unpleasant and the suspense even greater.*" Metin içinde kullanılan alıntının içeriğindeki bazı cümlelerin yerinde bilinçli olarak değişiklik yapılmıştır; çeviri bana aittir.

postdramatik tiyatro sanatçısının eserlerinde de görülebileceği gibi, tam bir çözülme olmaz ve izleyici tiyatro salonundan “huzursuz” bir şekilde ayrılır.³⁷¹

McDonagh, oyunlarında “izleyiciyi eğitmek” ya da “ahlaki mesajlar vermek” gibi bir amacı olmadığını söyler³⁷²; dolayısıyla, gerçekleri tüm sertliğiyle olduğu gibi verme taraftarı olduğunu görmek de zor olmaz. Fakat, bu durum, yine de “oyunlarının altında yatan derin bir eleştiri” olduğu gerçeğini değiştirmez.³⁷³ Bu eleştiriye anlamada yazarın şiddet unsurlarını ele alış şekli önem kazanır. McDonagh, bu oyununda sadece fiziksel şiddet değil, aynı zamanda psikolojik ve sözlü şiddet öğeleri de kullanır; buradaki sözlü şiddet ise sadece “küfürlü dilden” değil, “sözlerin ve sessizliklerin taşıdığı öfkeden” de kaynaklanır.³⁷⁴ Maureen ve Mag arasındaki toksik dinamik, güç mücadelelerinin acımasız eylemlerle kendini gösterdiği boğucu bir ortam yaratır. Oyunun şiddetle kurduğu ilişki, postdramatik tiyatronun geleneksel anlatı yapılarından uzaklaşıp seyirciye doğrudan bir deneyim sunma eğilimiyle de örtüşür.

Mag’ın Maureen üzerindeki kontrolüne bakıldığında, kaba kuvvete değil, sürekli manipülasyon ve değersizleştirme eylemlerine dayanan bir şiddet türü görülür. Mag, Maureen’i çocuklaştırır, onu toplumdan izole eder ve evlerinde kapana kısılmasını sağlar: “*Sadece... sadece kutsanmış s*kik bir hizmetçi olarak görüliyorum!*”³⁷⁵ Maureen’in bu söylemi, maruz kaldığı şiddetin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda uzun süredir devam eden bir psikolojik aşınma sürecine dayandığını gösterir. O, kendi yaşamı üzerinde bir kontrol sahibi olmaktan çıkarılmış, sadece bir hizmetkar olarak algılanmaktadır. Bu psikolojik çöküş, feminist teorinin ataerkil düzenin sürdürülebilmesi için kadınların nasıl hizmet etmeye koşullandığını vurgulayan analizleriyle de paralellik gösterir.

Sonuç olarak, McDonagh’ın bu oyununun, kadın bedeninin bireysel bir varlık olmanın ötesinde, toplumsal ve politik bir müzakere alanı olarak nasıl ele alındığını çarpıcı bir biçimde gözler önüne serdiğini söylemek yanlış olmaz. Maureen ve Mag arasındaki gerilim, kadın bedeninin aile içindeki iktidar ilişkileri tarafından nasıl kontrol edildiğini ve bu kontrolün kadınları nasıl baskı altına aldığını gösterir. Mag’ın, Maureen’in cinselliğini ve bireyselliğini bastırma çabası, kadın bedeninin ataerkil sistem içinde hizmet ve bakım nesnesi olarak konumlandırılmasının bir yansımasıdır.

³⁷¹ Karadağ, Özlem. a.g.e., s. 49.

³⁷² a.g.e., s. 49.

³⁷³ a.g.e., s. 49.

³⁷⁴ a.g.e., s. 45.

³⁷⁵ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. s. 6.

Maureen'in özgürleşme arzusu, onun annesiyle olan çatışmasını şiddete dönüştürerek yeni bir tahakküm biçimine evrilir ve patriyarkal şiddet döngüsünün yeniden üretildiğini gözler önüne serer.

Oyunda kullanılan postdramatik öğeler, grotesk şiddet sahneleri ve keskin diyaloglar, kadın bedeninin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve dilsel şiddet yoluyla nasıl denetlendiğini açığa çıkarır. Mag ve Maureen arasındaki ilişki, feminist teori açısından patriyarkanın kadınları birbirine rakip hale getirerek iktidarını nasıl sürdürdüğünü örnekler. Maureen'in şiddete başvurması, özgürleşmesini sağlamaktan çok, onu yeni bir fail haline getirerek sistemin bir parçası yapar.

Pato Dooley karakteri aracılığıyla eril tahakkümün romantik ilişkilerde nasıl sürdüğünü de vurgulayan oyun, kadınların kurtuluşunun erkek figürleri tarafından belirlenmesine dair ataerkil söylemi eleştirir. Maureen'in kimliğini ve bedenini sahiplenme çabası, toplumsal normlarla çatıştıkça trajik bir boyut kazanır. Oyunun belirsiz sonu, feminist teori açısından önem arz eden kadınların toplumsal baskıdan gerçekten kurtulup kurulamayacağı, şiddete başvurmanın bir çözüm mü, yoksa patriyarkal düzeni yeniden mi ürettiği sorularının tam olarak cevaplamaz ve ucu açık bırakır. McDonagh, seyirciyi bu sorularla yüzleşmeye davet ederken, kadın bedeninin toplumsal işlevlerini sorgulatan derin bir anlatı sunar.

Bu noktada, McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyunu, yalnızca kadın bedeninin fiziksel ve toplumsal kontrolüne dair meseleleri değil, aynı zamanda bu bedenin nasıl bir kimlik alanı olarak inşa edildiğini de gündeme taşır. Özellikle Maureen'in kendi bedeni ve arzuları üzerinden kimliğini kurma çabası ile Mag'in bu süreci engellemeye yönelik manipülatif müdahaleleri, kadın kimliğinin oluşumunda anne figürünün belirleyici rolünü öne çıkarır. Anne-kız ilişkisi üzerinden şekillenen bu çatışma, bireysel kimliğin toplumsal normlara karşı mücadelesi kadar, kadınlar arası ilişkilerdeki güç dinamiklerini de gözler önüne serer. Bu bağlamda oyunun sunduğu feminist eleştiri, yalnızca ataerkil yapının dışsal baskılarına değil, aynı zamanda bu yapının içselleştirilmiş biçimlerine de odaklanır. Buradan hareketle, kadın kimliğinin nasıl şekillendiğini, bu kimliğin toplumsal ve kültürel normlarla nasıl kuşatıldığını anlamak adına, anne figürünün temsil ettiği otorite ve beklenti yapısını incelemek önem arz eder.

3.3.Kimlik ve Ses

Sosyal hayatta bireyi, diğer insanlardan ayıran unsurlardan biri kimlik oluşumudur. Kişiler, kimlik oluşumlarında sadece bireysel eylemleri veya seçimleri ile bir inşa sürecine girmezler; bu süreçte, toplumsal normlar ve kültürel etmenler çerçevesinde şekillenmiş kurumlar, kurallar ve beklentilerin dayatmasından da etkilenirler. Dolayısıyla, ataerkil toplumlarda kadın kimlik inşasının erkek kimlik oluşumlarına hizmet edecek biçimde şekillendiği çıkarımını yapmak yanlış olmaz. Bu inşa sürecinde, “toplumun en küçük yapı birimi ve temel unsuru olan aile”³⁷⁶ kurumu ve aile içindeki ilişki dinamikleri, toplumsal cinsiyet beklentiler ile örtüşerek kadınların rolleri ve görevlerini belirler ve böylelikle, kadın kimliklerinin inşasında önemli bir yer kaplarlar. Bu dayatılan kısıtlayıcı roller ve beklentiler ile eril tahakkümü içselleştiren anne figürü de böylelikle “kızı üzerinde bir otoriteye sahip olur” ve “kızının kimlik oluşumunda” etkili bir “kaynak” konumuna gelebilir.³⁷⁷

McDonagh’ın bu oyunu, kadın kimliğinin inşasını ve ses temsillerini anne-kız ilişkisi üzerinden tartışarak ataerkil düzenin eleştirisini yapar. Maureen ve Mag karakterleri arasındaki dinamik, susturma ve manipülasyon mekanizmalarını gözler önüne sererken, dilin ve sessizliğin birer iktidar aracı olarak nasıl kullanıldığını ortaya koyar. Bu durum, kadın kimliğinin şekillenişinin, aile içi ilişkilerle birlikte, aynı zamanda toplumun dayattığı normlar ve bireysel özgürlük arayışları bağlamında da ele alınması gerektiği fikrini yinelemiş olur. Öte yandan, oyundaki diyalogların tekrarlayıcı yapısı ve sert geçişlerine bakıldığında, karakterlerin içsel sıkışmışlıklarını ve iletişim kopuklukları göze çarpar. Böylece McDonagh, kadının kimlik arayışının hem dilsel hem de fiziksel engellerle nasıl sınırlandığını ve bunun trajik sonuçlarını da izleyiciye aktarmış olur.

Oyundaki kadın karakterlerin kimlik problemlerine bakıldığında, çok katmanlı nedenler bulunsa da en büyük etkinin anne-kız arasındaki etkileşimlerden kaynaklandığı anlaşılabılır. Bu oyundaki anne-kız dinamiği bu bölümün “Anne-Kız İlişkisi” alt başlığında, Lacan’ın teorisi çerçevesinde detaylı bir biçimde ele alınacak olsa da burada da birtakım analizler için kullanılacaktır.

³⁷⁶ Turgut, Faruk. “Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar.” *Medeniyet ve Toplum*, vol. 1, no. 1, Bahar 2017, s. 93.

³⁷⁷ Ashraf, Rabia. “Psychodynamics of Mother-Daughter Relationship: Degrees of Deprivation, Oppression and Dispossession in Doris Lessing’s Fiction.” *Khazar Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 20, no. 1, 2017, s. 82.

McDonagh, anne-kızın birbirlerine uyguladığı “korkunç şiddet” unsurlarının tasvirleri ve “baskıcı toplumsal cinsiyet rollerinin acı verici zihinsel yan etkileri” aracılığıyla, “gerçekçi olmayan İrlandalı kadın idealini” eleştiren “verimsiz” ve “toksik” bir ev içi alanı yaratır; dolayısıyla, bu aile içi ilişki “yakınlık” ve “sevgi” etrafında şekillenmekten ziyade ev içinde gücün en fazla kimde olduğu çekişmesi üzerinden form alır.³⁷⁸ Bu bağlamda, Maureen’in kimlik inşa sürecinde annesi Mag tarafından sürekli olarak aşağılanarak ve manipüle edilerek annesinin baskıları ile şekillendiği görülebilir. Mag’in sürekli müdahalesi, Maureen’in kendini dış dünyada bir birey olarak tanımlamasına engel olur. Mag’in Maureen’in özgürlüğünü kısıtlaması, onun kimliğini bir tür gölgeye dönüştürür. Bunlara ek olarak, ev içindeki alanlarda da kızının ötekileştirilerek dışlanması, böylece ona bağımlı olmasını tercih eden Mag, eve mektup bırakmaya gelen Ray’in Maureen’in arkasından “kafayı sıyırmış”³⁷⁹ ve “o*ospu”³⁸⁰ söylemlerine katılır; hatta, bununla yetinmez ve onu daha fazla kötülemesini teşvik eden bir tavır sergiler:

RAY: Swingball’ı boş ver, geçen hafta yolda gördüm kadını, selam verdim, peki ne yaptı? Bildiğin görmezden geldi lan! Suratına bile bakmadı!

MAG: Cidden mi?

RAY: Ve aklımdan ne geçirdim biliyor musun? ‘S*ktir git, karı!’ demeyi düşündüm ama demedim, sadece içimden geçirdim. Ama şimdi geri dönüp bakınca, keşke deseydim ve o o*ospuyla dalga geçseydim!

MAG: Aynen, hak edermiş aslında, yolda seni sallamaması falan, çünkü sen iyi bir veletsin Ray, benim için ateşi harlıyorsun. Ah, zaten son zamanlarda sinir küpü gibi geziyor.

RAY: Zaten rezil rüsva giyiniyor. Millet de aynı fikirde. [...]

MAG: Aynen öyle.³⁸¹

Bu sahnede, Mag’in Maureen’i çevresindeki insanlar nezdinde itibarsızlaştırmaya çalıştığı görülür. Ray’in öfke ve küçümsemeyle yaptığı yorumlar, Mag için bir fırsata dönüşür ve onun Maureen’e yönelik manipülatif kontrolünü pekiştirmesine hizmet eder; böylelikle patriyarkal düşünce sistemi, hem Ray’in cinsiyetçi söylemleri

³⁷⁸ Green, Hannah. *The Virgin Beauty Queen: Gender, Productivity, and Modernity in Martin McDonagh's Ireland*. 2016, ss. 10; 14.

³⁷⁹ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. s. 53. Kelime orijinalinde “loopy” olarak kullanılmıştır. Çeviri bana aittir.

³⁸⁰ a.g.e., s. 54. Kelime orijinalinde “bitch” olarak kullanılmıştır. Çeviri bana aittir.

³⁸¹ a.g.e., ss. 54-55. Alıntının orijinali: “RAY: Neverminding swingball, I saw her there on the road the other week and I said hello to her and what did she do? She outright ignored me. Didn't even look up./ MAG: Didn't she?/ RAY: And what I thought of saying, I thought of saying, 'Up your oul hole, Missus', but I didn't say it, I just thought of saying it, but thinking back on it I should've gone ahead and said it and skitter on the bitch!// MAG: It would've been good enough for her to say it, up and ignoring you on the road, because you're a good gasur, Ray, fixing me fire for me. Ah, she's been in a foul oul mood lately./ RAY: She does wear horrible clothes. And everyone agrees. [...]/ MAG: Aye.” Çeviri bana aittir.

üzerinden hem de Mag'in bir kadın olarak bu sistemi desteklemesinden kaynaklı çift katmanlı bir şekilde yeniden üretilmiş ve pekiştirilmiş olur.

Mag, Maureen'in bağımsız bir kimlik inşa etmesini sadece fiziksel olarak engellemekle kalmaz, onun toplum içindeki statüsünü de zayıflatmaya çalışarak dış dünyadan soyutlanmasını hızlandırır. Mag'in Ray'i cesaretlendiren tavrı, onun Maureen'i sadece bireysel olarak değil, toplumsal açıdan da izole etmeye çalıştığını kanıtlar. Bu noktada, Mag'in Maureen'i evin içinde hapsederek onu bir gölgeye dönüştürmesi ile onun hakkında yapılan küçültücü yorumları teşvik etmesi arasındaki bağlantı, psikolojik baskının derinliğini gösterir. Maureen, annesinin gölgesi altında kalırken, dış dünya tarafından da "akıl sağlığını yitirmiş", "değersiz" bir figür olarak algılanmaya başlar. Bu durum, Maureen'in toplumsal olarak da güçsüzleşmesine ve Mag'e daha fazla bağımlı hale gelmesine neden olur. Mag'in Maureen'e yönelik baskısı yalnızca fiziksel bir otorite kurma çabası değil, aynı zamanda onun kimliğini, değerini ve toplum içindeki yerini silmeye yönelik bilinçli bir manipülasyon stratejisidir denilebilir. Kısacası, bu sahne, Mag'in Maureen üzerindeki kontrolünü sadece kapılar ardında değil, toplumun gözünde de nasıl sürdürdüğünü açıkça gösterir. Bu güç dinamiği, Mag'in kızının hayatını ne derece tekeline aldığını ve onu kendi benliğinden mahrum bıraktığını ortaya koyar.³⁸² Maureen'in dışlanması ve itibarsızlaştırılması, onun özgürleşmesini imkânsız hale getirir.

Burada ele alınması gereken başka bir nokta da ilişkide bir yandan toplumsal cinsiyet rolleri ve beklentileri çerçevesinde kızını "hizmetçi" kimliğine hapseden Mag varken, diğer yanda da annesinden bağımsız ve tutarlı bir kimlik inşa edemeyen Maureen'in görülmesidir. Maureen annesinin bir uzantısı haline gelerek "kadın" kimliği ortadan kaybolur.³⁸³ Annesinden kopup kendi benliğini ve kimliğini oluşturmak isteyen Maureen artık, annesini sözel şiddet aracılığıyla "sembolik düzeyde" değil, "fiziksel olarak yok ederek" onu etkisiz hale getirmek ister.³⁸⁴ Bu bağlamda, aslında Maureen'i cinayet işlemeye iten, annesinin içselleştirerek yeniden ürettiği eril tahakküm ideolojisinin ortaya çıkardığı bu bağımlı, parçalanmış ve nereye ait olduğunu tam olarak bilmeyen kimliğidir denilebilir. Maureen'in kendi bağımsız

³⁸² Saravia Vargas, Juan Carlos, ve José Roberto Saravia Vargas. "Abuse and Theater: The Dynamics of Power in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*." *Revista de Lenguas Modernas*, no. 19, 2013, s. 155. Escuela de Lenguas Modernas, Universidad de Costa Rica. ResearchGate, https://www.researchgate.net/publication/306064947_Abuse_and_Theater_The_Dynamics_of_Power_in_Martin_McDonagh%27s_The_Beauty_Queen_of_Leenane.

³⁸³ a.g.e., s. 157.

³⁸⁴ a.g.e., s. 157.

kimliğini inşa etme girişimi başarısız olur ve “kendini” aksi bir durum içinde bulur çünkü oyunun sonunda Maureen’in “annesinin kimliği kendi kimliğiyle örtüşür” ve annesinin “güç konumunu” elde eden “Maureen, Mag’e dönüşür”.³⁸⁵

MAUREEN: Giderken radyonun sesini biraz açar mısın, Pato, yani, Ray, demek istedim. ...

RAY (*bıkkınlıkla*): Kahretsin...

RAY radyonun sesini açar.

RAY: Tam olarak annenin lanet olası bir kopyasısın, orada oturup emirler veriyor ve adımı unutuyorsun! Güle güle!

MAUREEN: Ve kapıyı çek...

RAY (*öfkeyle bağırarak*): Zaten lanet olası kapıyı çekecektim!!

RAY *çıkarmaz* kapıyı çarpar. *Duraksar.* MAUREEN *sandalyede hafifçe sallanmaya başlar, radyodaki The Chieftains'ın şarkısını dinler. Spikerin sakinleştirici, yumuşak sesi duyulur.*³⁸⁶

Bu sahnede görüldüğü üzere, Maureen, annesi gibi, Ray’e “Pato” diyerek seslenir, konuşması diyalog akışından kopuktur, annesinin sandalyesine oturup sallanır, yanında kim varsa onlardan birtakım taleplerde bulunur; kısacası, tıpkı annesi gibi konuşmaya, onun gibi davranmaya başlar ve hatta hep onun oturduğu sandalyedeki yerini bile alır. Her ne kadar anne-kız arasındaki iktidar savaşında, güç Maureen’in eline geçmiş gibi gözükse de aslında “Mag’in kişiliği, Maureen’in zaten bozulmuş olan kendi benliğini” ve kimliğini ele geçirir. Burada görülen, bireyin toplumsal rolleri reddetme çabalarının başarısız olabileceğini ve yerleşik kalıpların ne kadar güçlü olduğunu gösteren çarpıcı bir dönüşümdür.

Mag karakteri bir tahakküm unsuru olmasıyla, bir taraftan da aslında “she” olarak tanımlanan İngiltere’yi de işaret ediyor olabilir. Bu bağlamda, Mag sadece otoriter bir anne figürü değil, aynı zamanda İrlanda üzerindeki kolonyal baskının ve denetimin sembolik temsili olarak da okunabilir. Mag’in manipülatif tavırları, bağımlılık yaratan söylemleri ve Maureen’in hareket alanını sürekli kısıtlayan yapısı; İngiltere’nin İrlanda üzerindeki hegemonik gücünü ve bu gücün bireyler üzerindeki içselleştirilmiş etkilerini düşündürür. Maureen’in annesinden kopma arzusu, bu anlamda yalnızca bireysel bir özgürleşme mücadelesi değil, aynı zamanda tarihsel ve

³⁸⁵ a.g.e, s. 157.

³⁸⁶ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. ss. 83-84. Alıntının orijinali: “MAUREEN: Will you turn the radio up a bittin too, before you go, there, Pato, now? Ray, I mean. .../ RAY (*exasperated*): Feck.../ RAY turns the radio up./ The exact fecking image of your mother you are, sitting there pegging orders and forgetting me name! Goodbye!/ MAUREEN: And pull the door after you.../ RAY (*shouting angrily*): I was going to pull the fecking door after me!!/ RAY slams the door behind him as he exits. Pause./ MAUREEN starts rocking slightly in the chair, listening to the song by The Chieftains on the radio. The announcer’s quiet, soothing voice is then heard.” Çeviri bana aittir.

kolektif bir bağımsızlık arayışının da yansımasıdır denilebilir. Ne var ki, bu arayış da tıpkı İrlanda'nın tarihsel serüveninde olduğu gibi tam anlamıyla başarıya ulaşamaz; çünkü baskı, yalnızca dışsal değil, içsel bir yapı olarak da Maureen'in ruhuna işlemiştir. Mag'in kişiliği ile özdeşleşen Maureen, annesini yok etmekle bir özgürlük alanı yaratmayı planlarken, aslında onun mirasını devralır. Böylece bireysel kimlik krizi ile ulusal kimlik sorunu arasındaki bağ da görünür hale gelir.

Bu trajik döngü, bireyin kendi kimliğini inşa etme çabalarının toplumsal normlar ve içselleştirilmiş roller tarafından nasıl engellendiğini gösterir. Maureen'in özgürlük arayışı, annesinin gölgesinden kurtulmak yerine onun ataerkil nosyonlarla bezeli karanlığında kaybolmasıyla son bulur. Bu durum, baskıcı toplumsal yapıların bireyler üzerindeki etkisini dramatik bir şekilde gözler önüne serer. Maureen, annesinden kurtulmaya çalışırken, aslında onun bir yansımasına dönüşmüş, kendi benliğini ve kimliğini tamamen kaybetmiştir.

Oyundaki ses öğelerine bakıldığında birkaç önemli nokta göze çarpar. Öncelikle oyunda, sessizlik, duraksamalar ve kesintiye uğrayan diyaloglar, kadın karakterlerin içinde bulunduğu baskıcı atmosferin yaratılmasında önemli bir rol oynar. Sessizlik, bazen baskının, bazen direnişin, bazen de iletişimsizliğin bir göstergesi olarak işlev görür. Özellikle Maureen ve Mag arasındaki güç mücadelesinde, söylenmeyenler en az söylenenler kadar önemlidir.

Mag, Maureen'in hayatını yalnızca fiziksel varlığıyla değil, sözlü ve sözsüz stratejilerle de kontrol altında tutar. Oyun boyunca Mag'in stratejilerinden biri, Maureen'in sözünü keserek ya da onu dinlemeyerek onun söylemini geçersiz kılmaktır; Maureen'in ifadeleri ya küçümsenir ya da Mag tarafından görmezden gelilir:

MAG: Ona bunu ne zaman söyledin?

MAUREEN: Bir süre önce ona söylemiştim. Geçenlerde...

MAG (*araya girerek*): Ve sanırım buna üzüldü.

[...]

MAG: Kiminle konuşuyordum ki, Maureen?

MAUREEN (*çözmeye çalışarak*): Biriyle konuşuyordun. Sen ...

MAG: Kimseyle konuşmuyordum, Maureen. [...] ³⁸⁷

Mag'in bazı anlarda sessiz kalması veya kaçamak cevaplar vermesi, Maureen'in öfkesinin artmasına ve bu iletişimsizliğin bir şiddet sarmalına dönüşmesine neden olur.

³⁸⁷ a.g.e., ss. 63; 65. Alıntının orijinali: "MAG: When was this you did tell him?/ MAUREEN: A while ago it was I did tell him. Back .../ MAG (interrupting): And I suppose he was upset at that. .../ MAG: Who would I be speaking to, Maureen?/ MAUREEN (trying to work it out): You've been speaking to somebody. You've .../ MAG: Nobody have I been speaking to, Maureen. [...]" Çeviri bana aittir.

Bunun en iyi gözlemlenebildiği bölüm yedinci sahnede Maureen'in Pato'nun ona gönderdiği mektup ile ilgili annesinden bilgi almaya çalıştığı kısımdır:

MAUREEN: Nereden biliyorsun?

MAG: Hiçbir şey bilmiyorum, Maureen.

MAUREEN: Hı-hı?

MAG (*duraksar*): Yoksa Ray bir şey mi söylemişti? Evet, sanırım Ray'di...

MAUREEN: Mektupta ne yazıyordu?

MAG: Çok fazla içki içmiş olduğunu yazıyordu! Bu yüzdenmiş, ve senin suçun değilmiş.

MAUREEN: Başka ne yazıyordu?

MAG: Beni hiçbir huzurevine göndermeyecekmış!

MAUREEN: Ne huzurevinden bahsediyorsun? Başka ne yazıyordu?!

MAG: Hatırlamıyorum şimdi, Maureen. Hatırlayamıyorum...!³⁸⁸

Mag ve Maureen arasındaki iktidar savaşında Mag'in Maureen'in sözünü kestiği şu bölüm de yine benzer bir sebepten dolayı önemlidir:

MAUREEN: Eğer hemen ardından seni de pataklayacağından emin olsam, buna katlanabilirdim. Seni büyük bir baltayla falan iyice benzetip o yaşlı kafanı uçursa ve boynuna tükürse, önce ölmeme hiç aldırmazdım. Oh hayır, zevk bile alırdım. Artık o sürekli yediğin yemeğini almak yok, o yulaf lapasını almak yok, ve artık...

MAG (*çayını uzatarak, sözünü keser*): Bunda şeker yok, Maureen, unuttun, git bana biraz getir.

MAUREEN *bir an ona bakar, sonra çayı alır, lavaboya götürüp döker, MAG'e geri döner, yarım yediği yulaf lapasını kapar, mutfığa döner, çöp kutusuna sıyırır, kâseyi lavaboda bırakır ve koridora çıkar, giderken MAG'e pis bir bakış atar ve kapıyı arkasından kapatır. MAG somurtarak boşluğa bakar. Sahne kararır.*³⁸⁹

Bu sahne, Maureen ve Mag'in sesleri arasındaki güç mücadelesini en keskin haliyle gözler önüne serer. Maureen'in sesi, başlangıçta yoğun bir öfkeyle ve şiddet fantezileriyle doludur; kelimeleriyle annesini yok etmeye çalışır. Onun sesi, Mag'i fiziksel olarak yok etme arzusu üzerinden bir tahakküm kurmaya çalışır ve neredeyse bir katarsis aracı haline gelir. Maureen'in bu sözleri, oyun boyunca biriken öfkesinin ve annesine karşı duyduğu derin nefretin dışavurumudur. Ancak, Maureen'in dili ne kadar sert ve şiddet dolu olursa olsun, Mag'in bir anda yaptığı küçük müdahale—çayı

³⁸⁸ a.g.e., s. 67. Alıntının orijinali: "MAUREEN: How do you know?/ MAG: Nothing do I know, Maureen./ MAUREEN: Uh-huh?/ MAG (pause): Or was it Ray did mention something? Aye, I think it was Ray .../ MAUREEN: What did the letter say?/ MAG: Said he did have too much to drink, it did! Is why, and not your fault at all./ MAUREEN: And what else did it say?/ MAG: He won't be putting me into no home!/ MAUREEN: What are you talking about, no home? What else did it say?!/ MAG: I can't remember, now, Maureen. I can't ... !" Çeviri bana aittir.

³⁸⁹ a.g.e., ss. 10-11. Alıntının orijinali: "MAUREEN: I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your owl head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. No more owl Complan to get, and no more owl porridge to get, and no more... ./ MAG (interrupting, holding her tea out): No sugar in this, Maureen, you forgot, go and get me some./ MAUREEN stares at her a moment, then takes the tea, brings it to the sink and pours it away, goes back to MAG, grabs her half-eaten porridge, returns to the kitchen, scrapes it out into the bin, leaves the bowl in the sink and exits into the hallway, giving MAG a dirty look on the way and closing the door behind her. MAG stares grumpily out into space. Blackout." Çeviri bana aittir.

için şeker istemesi—Maureen’in sesini aniden kesintiye uğratar. Bu noktada Mag’in sesi, tipik manipülatif ve gündelik bir komut olarak devreye girer. Oyun boyunca Mag, Maureen’in öznelliğini ve bireyselliğini baskılamak için onu sürekli küçük taleplerle meşgul eder. Bu sahnede de, Maureen’in ölüm ve şiddet fantezileri üzerinden kurmaya çalıştığı üstünlük, Mag’in son derece sıradan, gündelik bir emir cümlesiyle boşa çıkarılır. Mag burada hiçbir doğrudan tehdit veya sert söz kullanmaz; aksine, konuşmayı dağıtarak Maureen’in kurmaya çalıştığı dramatik gücü etkisiz hale getirir. Ancak, Maureen’in tepkisi aynı şekilde sözel değil, fiziksel olur. Daha önce sözleriyle hâkimiyet kurmaya çalışan Maureen, Mag’in dilsel oyununa düşmemek için kelimeleri bir kenara bırakır ve fiili bir eyleme yönelir. Çayı lavaboya dökmesi ve yulaf lapasını çöpe atması, Maureen’in Mag’in otoritesini kırma çabasında artık kelimelerin yetersiz kaldığını gösterir. Bu sahne, Maureen’in dil yoluyla kuramadığı direnişi, fiziksel jestlerle inşa etmeye çalıştığını gösterir. Ancak Mag’in sessiz tepkisi—somurtarak boşluğa bakması—Maureen’in eyleminin bile onun üzerinde tam anlamıyla bir etki yaratmadığını ima eder.

Öte yandan, sessizliğe geri dönülecek olunursa, bazen Maureen’in bunu bir direniş aracı olarak kullandığı eklenebilir. Mag’in emirlerine veya manipülatif sözlerine tepki vermediği anlar, Maureen’in annesinin kontrolüne karşı koyma çabasını gösterir. Ancak oyun boyunca bu sessiz direniş, yavaş yavaş fiziksel şiddete ve patlamaya dönüşür. McDonagh, sessizliğin dramatik gücünü kullanarak, kadın karakterlerin öznelliklerini nasıl kurduklarını ve nasıl bastırıldıklarını sahnede kelimelerden bağımsız bir şekilde görünür kılar. Bununla birlikte, sahnedeki sessizlik sadece bireysel düzeyde bir baskının değil, aynı zamanda daha geniş bir toplumsal yapı içindeki kadın deneyiminin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Kadınların sözlerinin sürekli kesildiği, dikkate alınmadığı ya da küçümsendiği bir sistemde, sessizlik bazen güçsüzlüğün bir göstergesi olurken, bazen de var olan düzeni reddetmenin ve ona karşı gelmenin bir yolu haline gelir. Maureen’in karakteri de bu iki uç arasında gidip gelir; annesinin baskısına maruz kaldığında sessizleşirken, bu sessizlik zamanla patlayıcı bir öfkeye dönüşerek en sonunda şiddetle sonuçlanır.

Sessizlik ve sözsüz iletişim, postdramatik tiyatro bağlamında düşünüldüğünde de önemli bir unsurdur. Geleneksel dramatik yapıların aksine, postdramatik tiyatro, dilin mutlak anlam taşımasını sorgular ve bazen sahnede kelimelerden çok beden dili, suskunluk ve sahneleme öğeleriyle bir anlatı oluşturur. McDonagh’ın bu oyununda da

bu yönelim görülebilir; karakterler konuşurken bile, duraksamaları, bakışları, jestleri ve sessizlikleri aslında söylenenlerden çok daha fazlasını anlatır.

Oyunda en çok duyulan seslerin kadınlara ait olması da dikkat çeken unsurlardan biridir; fakat, bu seslerin ikisi de kadınlara ait olmasına rağmen Mag'in konuşmaları ataerkil düşünceleri yankılamasıyla özellikle önem kazanır. Bu bağlamda, Mag'in sesini içselleştirilmiş ataerkilliğin bir yansıması olarak yorumlamak yanlış olmaz. Mag, yalnızca Maureen'in fiziksel özgürlüğünü değil, aynı zamanda onun psikolojik ve kimliksel bağımsızlığını da kısıtlayan bir figür olarak konumlanır. Kendi toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaksızın içselleştirmiş olan Mag, Maureen'i ev işlerine ve ona bağımlı bir yaşama mahkûm eder. Maureen'in bireysel arzularını ve toplumsal hayata katılımını baskı altına alarak, geleneksel kadınlık rollerinin devamlılığını sağlar. Ancak bu baskı, yalnızca Maureen'in fiziksel hareketlerini kısıtlamakla kalmaz; Mag'in dili, Maureen'in kendisini nasıl gördüğünü ve nasıl bir kimlik inşa ettiğini de şekillendirir. Onu sürekli aşağılayan, küçümseyen ve kendi yetersizliğine inandıran Mag, Maureen'in bağımsız bir özne olarak kendini gerçekleştirmesinin önünde büyük bir engel oluşturur. Bu açıdan bakıldığında, Mag'in sesi bireysel bir otorite figürünün sesi olmaktan öte, ataerkil bir düzenin sürdürülebilirliğini sağlayan baskıcı bir mekanizmaya dönüşür. Onun sözleri, yalnızca bir anne figürünün koruyucu veya otoriter tavrını değil, patriyarkanın kadından kadına da aktarılabilen bir ideoloji olarak nasıl varlığını sürdürdüğünü gösterir. Mag aracılığıyla, evde yaşayan bir erkek figürü ve dolayısıyla erkek otoritesinin doğrudan baskısı olmadan da, Maureen'i sistemin içinde tutabilen bir "vekil" işlevi görür. Böylece, Maureen'in özgürleşme çabaları yalnızca fiziksel bağımsızlıkla değil, zihinsel ve duygusal bir kopuş gerekliliğiyle de şekillenir.

Maureen'in sesi ele alındığında ise hem onun özgürleşme çabasını hem de parçalanmış kimliğini ortaya koyan bir unsur olarak öne çıktığı görülebilir. Maureen'in sesi oyun boyunca iki uç arasında gidip gelir: bir yanda annesine karşı koymaya çalışan, bağımsızlık talep eden güçlü bir ses; diğer yanda ise annesinin baskısı altında ezilen, giderek susturulan ve nihayetinde annesinin kimliğini devralan bir ses. Bu dalgalanma, bir yandan Maureen'in hem bireysel hem de toplumsal anlamda nasıl bir çıkmaz içinde olduğunu gösterirken bir yandan da çağdaş zamanda çoğu bireyin deneyimlediği varoluşsal krizleri de gözler önüne serer.

Oyun boyunca Maureen, annesine karşı sesini yükseltmeye ve kendi ayrı kimliğini inşa etmeye çalışır. Ancak onun direnişi tutarlı bir özgürleşmeye dönüşmez;

çünkü annesinin sesi, bilinçaltında sürekli yankılanan bir otorite olarak varlığını sürdürür. Maureen'in annesine karşı kurduğu cümlelerde, sürekli kendi varlığını meşrulaştırma çabası göze çarpar, ancak Maureen'in sesi bastırılır ve onun özgürlük talebi, Mag'in sesinin gölgesinde kaybolur. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken bir nokta vardır; o da, Maureen'in sesinin, sadece annesi tarafından değil, toplum tarafından da sınırlandırılmış olmasıdır. Oyunun ilk bölümlerinde Maureen'in konuşmaları genellikle kısa ve kopuk cümlelerden oluşur. Bu dilsel kopukluk, Maureen'in kendi kimliğini ve söylemini tam olarak inşa edemediğini gösterir. Mag'in baskısı altında büyüyen Maureen, zamanla içe kapanır ve kendini ifade etme yetisini kaybetmeye başlar.

Oyunun sonundaki sahne tekrar ele alınacak olursa bu sefer Maureen'in sesine odaklanmak gerekir. Bağımsız bir birey olmaya çalışırken, aslında annesinin yerine geçerek onun baskıcı kalıplarını yeniden üretir. Son sahnede Ray ile konuşurken Maureen, farkında olmadan Mag'in dilini ve üslubunu taklit etmeye başlar. Maureen'in sesinin artık kendisine ait olmadığını, tamamen annesinin sesini devraldığını gösterir. Maureen'in sesi, önce özgürlük için savaşıyor, sonra susturulan ve nihayetinde annesinin yankısına dönüşen bir sese evrilir.

Maureen'in sesi, sabit ve güçlü bir özneye ait bir ses olmaktan çok, sürekli değişen, baskı altında kırılan ve sonunda annesinin sesiyle örtüşen bir yapı sergileyerek postdramatik tiyatro bağlamında önemli bir analiz unsuru haline gelir. Maureen'in sesi bir direniş aracı olarak başlasa da, oyun ilerledikçe onun parçalanmış kimliğinin ve çaresizliğinin bir yansıması haline gelir. Örneğin, annesine karşı koyarak kendisinin bir hizmetçi olmadığını, kendi hayatını yaşamak istediğini defalarca dile getirir. Ancak, Mag'in manipülatif dili ve psikolojik şiddeti karşısında bu sesin giderek zayıfladığı gözlemlenir. Oyun ilerledikçe Maureen söylediği bazı şeylerin gerçekliğinden emin olamaz ve ifadeleri daha kesik kesik hale gelir, konuşmaları kararsızlaşır ve annesi tarafından sürekli düzeltilir ya da küçümsenir. Bu durum, postdramatik tiyatrunun önemli unsurlarından olan bireylerin parçalanmış kimliklere sahip olduğunu vurgulamasını ve gerçekliğin sınırlarının bulanıklaşabileceği düşüncesini akıllara getirir.

Sonuç olarak, McDonagh'ın bu kadın kimliğinin inşasını, ataerkil toplumun baskıları, bireyin bu baskılara karşı geliştirdiği tepkileri ve bu süreçte dil ile sesin oynadığı rolü postdramatik unsurlar çerçevesinde ele almaktadır demek yanlış olmaz. Maureen ve Mag arasındaki dinamik, yalnızca bireysel bir çatışma değil, aynı zamanda

toplumsal cinsiyet rollerinin nesilden nesile nasıl aktarıldığını ve içselleştirildiğini ortaya koyar. Bu bağlamda Mag'in Maureen'i kontrol etme çabası, ataerkil düzenin kadınları nasıl birbirine rakip hale getirdiğinin de bir göstergesidir.

Maureen'in oyun sonunda annesinin yerine geçmesi, toplumsal yapıların birey üzerindeki dönüştürücü ve kısıtlayıcı gücünü gözler önüne serer. Ataerkil sistem, kadınları özgün kimlikler inşa etmek yerine, kendilerinden önceki kuşakların travmalarını ve sınırlamalarını devralmaya zorlar. Bu döngü, bireysel trajedinin ötesinde, kadın kimliğinin nasıl şekillendiğine ve sürdürüldüğüne dair çarpıcı bir eleştiri sunar. Oyunun postdramatik yapısı içinde, dil ve ses unsurları karakterlerin güç dinamiklerini belirleyen en önemli araçlardan biri haline gelir. Maureen'in yükselen sesi, onun özgürleşme çabasını simgelerken; Mag'in zayıflayan, kısık sesi, onun giderek gücünü kaybettiğini ve susturulduğunu gösterir. Toparlamak gerekirse, bu oyun yalnızca bir aile dramı değil, aynı zamanda postdramatik unsurları da içeren, kadın kimliği, toplumsal baskılar, güç ilişkileri ve dil ile sesin bu süreçteki etkisi üzerine derin eleştirileri bulunan önemli bir metin olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada, McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyunu, yalnızca kadın bedeninin fiziksel ve toplumsal kontrolüne dair meseleleri değil, aynı zamanda bu bedenin nasıl bir kimlik alanı olarak inşa edildiğini de gündeme taşır. Özellikle Maureen'in kendi bedeni ve arzuları üzerinden kimliğini kurma çabası ile Mag'in bu süreci engellemeye yönelik manipülatif müdahaleleri, kadın kimliğinin oluşumunda anne figürünün belirleyici rolünü öne çıkarır. Anne-kız ilişkisi üzerinden şekillenen bu çatışma, bireysel kimliğin toplumsal normlara karşı mücadelesi kadar, kadınlar arası ilişkilerdeki güç dinamiklerini de gözler önüne serer. Bu bağlamda oyunun sunduğu feminist eleştiri, yalnızca ataerkil yapının dışsal baskılarına değil, aynı zamanda bu yapının içselleştirilmiş biçimlerine de odaklanır. Tüm bu argümanlar göz önünde bulundurularak kadın kimliğinin nasıl şekillendiğini, bu kimliğin toplumsal ve kültürel normlarla nasıl kuşatıldığını anlamak adına, anne figürünün temsil ettiği otorite ve beklenti yapısını incelemek önem arz eder.

3.3.1. Anne-Kız İlişkisi

Kadın kimliğinin inşa süreci, psikanalizden toplumsal cinsiyet teorilerine kadar farklı disiplinlerin bir araya geldiği, son derece çok katmanlı bir olgudur. Bu bağlamda, anne-kız ilişkisi, bireysel öznenin kendilik algısını şekillendiren temel

dinamiklerden biri olarak ortaya çıkar. Fakat, hatırlanmalıdır ki anne-kız ilişkisi, sadece bireysel kimlik inşa sürecinin bir parçası değildir; aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının aktarıldığı bir sahneye dönüşebilir. Postdramatik tiyatro, bu sürecin sahnelenme biçimini dönüştürerek, geleneksel anlatı yapılarından sıyrılır ve kimliklerin sabit olmadığını vurgulayan, parçalanmış ve deneysel biçimler sunar; anne-kız ilişkisini merkezine alan postdramatik eserler, hiyerarşik anlatıyı bozar ve kimlik inşasının sürekliliğini vurgular.

Bu çalışmanın “Karakterler ve Beden” bölümünde “Anne Figürü” tek başına ele alınmış ve Lacan’ın teorisi zemininde birtakım analizler yapılmış olsa buradaki alt başlık çerçevesinde, anne-kız ilişkisinin kadın kimliği üzerindeki etkisine odaklanılacak ve Lacan’ın psikanalitik teorisi, postmodern feminizmin eleştirileri ve postdramatik tiyatronun estetik yaklaşımlarıyla ilişkili olarak incelenecektir. Böylelikle, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde kadın kimliğinin nasıl oluştuğuna dair çok boyutlu bir analiz sunulmuş olunacaktır.

Oyundaki anne-kız ilişkisinin dinamiğini anlamak için öncelikle anne karakterinin kendi kimlik inşa sürecini incelemek faydalı olabilir. Oyundaki anne rolünün Lacancı analiz için de zengin bir zemin sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Lacan, her ne kadar postmodernist düşünürler kategorisi altında incelenmese de, psikanalitik teorileri ve çalışmaları ile postmodern düşüncüyü büyük ölçüde etkilemiştir. Lacan, öznenin parçalanmış bir benlik duygusu geliştirme süreci ve kimliği şekillendiren dış güçler gibi konseptleri incelemesiyle postmodernizmin parçalanmış benlik, anlamın istikrarsızlığı ve sabit hakikatlerin reddi konularındaki kaygılarıyla örtüşür. Lacan’ın teorisi için ürettiği kavramlar, özellikle “ayna aşaması” (*mirror stage*) ve “gerçek” (*the Real*), “hayali” (*the Imaginary*) ve “sembolik” (*the Symbolic*) üçlüsü, McDonagh’ın oyunundaki anne karakterinin karmaşık katmanlarını ve hikâyeye olan etkisini çözümlemek için çekici bir çerçeve sunar.³⁹⁰

Lacan’ın ayna aşaması kavramı, en genel hatlarıyla özetlemek gerekirse, bireylerin bebeklik döneminde, aynada yansıyan kendi görüntüleriyle özdeşleşme yoluyla bir benlik duygusu geliştirdiğini öne sürer. Bu öz tanıma anı, egonun oluşumu için hayati öneme sahiptir, ancak aynı zamanda idealize edilmiş benlik (ego-ideal) ile bireyin eksik, parçalı gerçekliği arasında bir bölünme yaratır.

³⁹⁰ Hook, Derek. “Lacan, the Meaning of the Phallus and the ‘Sexed’ Subject.” *The Gender of Psychology*, (ed.) Tamara Shefer, Floretta Boonzaier, ve Peace Kiguwa, Juta ve Company, 2006, ss. 60–62.

Bu bağlamda, oyunda anne rolündeki Mag karakterinin Lacan'ın “öteki” (*the Other*) kavramını simgelediği öne sürülebilir.³⁹¹ Lacan teorisinde, annenin, başlıca bakıcı ve otorite figürü olarak, çocuğun kimliğini şekillendirmede kritik bir rol oynadığını öne sürmüştür. Lacan'ın “fallik anne” (“*phallic mother*”)³⁹² olarak tanımladığı, fallusu sembolik olarak taşıyan anne figürü bağlamında, çocuk özneleşme sürecinde kendisini annenin – yani Öteki'nin – bakışı, dili ve arzuları içinde ve aracılığıyla konumlandırır. Anne, bu süreçte yalnızca bir bakım sağlayıcı olarak değil, aynı zamanda çocuğun bilinçdışında derin izler bırakan bir otorite figürü olarak işlev görür. Annenin sunduğu sevgi, onay ve otorite, çocuğun dünyayı anlamlandırma biçimini doğrudan etkiler. Ancak bu ilişki, her zaman sağlıklı ve besleyici bir biçimde işlemez; bazı durumlarda, anne figürü baskıcı, kontrolcü ve manipülatif bir yapıya bürünebilir. Mag'in kendisini bir anne olarak görme biçimi, idealize edilmiş annelik otoritesi ve kontrol algısıyla yakından ilişkilidir. Toplumsal normların biçimlendirdiği annelik anlayışı, fedakâr, şefkatli ve çocuklarının ihtiyaçlarını her şeyin önüne koyan bir figür yaratırken, Mag bu normatif kalıpları farklı bir şekilde yansıtır. O, annelik rolünü yalnızca Maureen'e rehberlik etmek için değil, aynı zamanda kendi otoritesini sürdürmek ve kimliğini korumak için bir araç olarak kullanır. Mag'in kızı Maureen üzerindeki etkisi derindir, ancak burada bahsi geçen annelik temsili besleyici ve destekleyici bir güç değildir; aksine, idealize edilmiş benlik görüntüsünü korumaya çalışırken, genellikle hakimiyetini sağlamak için manipülasyona ve duygusal şantaja başvuran bir karakter görülür. Dolayısıyla, Mag'in anneliği, yalnızca Maureen'in büyüme sürecini şekillendiren bir unsur değil, aynı zamanda kimlik mücadelesinin temel bir bileşeni haline gelir. Bu bağlamda, Lacancı perspektiften bakıldığında, Mag'in anneliği, Maureen'in bağımsız bir özne olarak varlık kazanmasını engelleyen bir otorite biçimi olarak okunabilir:

[...] annenin arzuladığı şey, imgesel fallustur. Çocuk, kendini annenin bu arzusunu karşılayabilmek için ya fallus olmak ya da fallusu temsil etmek zorunda hisseder. Bu noktada çocuk, annenin arzusunu imgesel fallus ile özdeşleşerek – ya da fallik anneyle, yani fallusa sahip olduğu varsayılan anneyle özdeşleşerek – tatmin etmeye çalışır.³⁹³

³⁹¹ a.g.e., s. 61.

³⁹² Buradaki “fallik anne” (*phallic mother*) kavramı, hayali fallusa sahip olarak tasavvur edilen annedir. Bkz. Dylan Evans. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Taylor & Francis e-Library, Routledge, 2006, s. 145.

³⁹³ a.g.e., s. 145. Alıntının orijinali: “[...] what the mother desires is the imaginary phallus. The child then seeks to satisfy the mother's desire by identifying with the imaginary phallus (or by identifying with the phallic mother, the mother imagined as possessing the phallus).” Çeviri bana aittir.

Mag'in Maureen üzerindeki denetimi, bu özdeşleşme sürecini baskıcı bir çerçeveye oturtur. Mag, yalnızca bakım veren bir figür değil, arzusun ve kimliğin sembolik düzenini belirleyen bir "Öteki" olarak da işlev görür. Bu "fallus olmak ya da olmamak" oyununda çocuk, annenin kaprisli arzusunun tamamen insafına kalmıştır; onun her şeye gücü yetmesine karşı çaresizdir.³⁹⁴ Maureen de tam olarak bu ikilemin içinde konumlanır: Hem annesinin arzusunu tatmin etmeye çalışan hem de bu arzusun baskısından kurtulmak isteyen bölünmüş bir özneye dönüşür.

Başlangıçta annenin her şeye gücü yetmesi çocukta kaygı uyandırmazken, zamanla bu sınırsızlık tehdide dönüşür ve çocuğun ruhsal dengesini sarsar. Lacan'a göre, bu kaygı annenin her şeyi yutan bir figür hâline gelmesiyle ortaya çıkar; "anne tarafından yutulma imgeleri"³⁹⁵, yani çocuğun annenin arzusuna tamamen tabi kalarak bireyselliğini yitirip yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalması, çocuğun bilinçdışında yer eder. Bu kaygı yalnızca Oidipal aşamada, yani Gerçek babanın – yasa koyucunun – müdahalesiyle yatışabilir.³⁹⁶ Ancak McDonagh'ın bu oyununda baba figürü yoktur; bu da Maureen'in bu döngüden kurtulmasını imkânsız hâle getirir. Sonuç olarak, Maureen annesinin tahakkümünden özgürleşemez, onun yerini alarak aynı yapıyı yeniden üretir. Bu durum, Lacan'ın fallik annenin özne üzerindeki yapısal etkisine dair kuramını dramatik biçimde somutlaştırır: Maureen, annenin arzusunun yörüngesinden çıkamadığı için kendi özneleşme sürecinde başarısız olur ve nihayetinde annesinin bir kopyasına dönüşür.

Mag'in baskın doğası ve baskıcı davranışları, ayna aşamasının daha karanlık yönlerini de yansıtır. Lacan'a göre, ayna aşaması, çocuğun benlik algısının temellerinin atıldığı kritik bir evredir. Bu aşamada çocuk, kendisini annesinin bakışıyla ve dış dünyadaki yansımalarıyla tanımlamaya başlar. Aynada gördüğü imge, ona bütünlük hissi kazandırırken, aynı zamanda kimlik oluşumunun ilk evrelerini de şekillendirir. Ancak bu süreç her zaman dengeli veya sağlıklı bir şekilde işlemez; anne-çocuk ilişkisine bağlı olarak, özdeşleşme sürecinde bozulmalar yaşanabilir. Mag ve Maureen'in ilişkisinde, bu özdeşleşme süreci sağlıklı bir bireyleşme ve ayrışma ile sonuçlanmaz; aksine, Mag'in kontrolcü tutumu nedeniyle çarpıtılmış bir nitelik kazanır. Mag'in, Maureen'in günlük aktivitelerinden romantik çabalarına kadar her

³⁹⁴ a.g.e., s. 145. Alıntının orijinali: "In this game of 'to be or not to be the phallus', the child is completely at the mercy of the capricious desire of the mother, helpless in the face of her omnipotence." Çeviri bana aittir.

³⁹⁵ a.g.e., s. 145.

³⁹⁶ a.g.e., s. 145.

yönünü kontrol etmeye yönelik çabaları, sağlıklı ve baskıcı bir yansıma ortaya çıkarır. Maureen'in yaşamındaki her detaya müdahale eden Mag, onun bireysel özerkliğini engelleyerek, kimlik gelişimini sekteye uğratır. Bu durum, Maureen'in kendi arzusunu ve öznel deneyimini inşa etmesini zorlaştırırken, onun annesiyle kurduğu bağ içinde sürekli bir güç mücadelesi yaşamasına neden olur.

Lacan'ın öne sürdüğü Gerçek, Hayali ve Sembolik üçlüsü de Mag'in oyundaki rolünü ve dolayısıyla kızıyla olan ilişkisini anlamak için nüanslı bir çerçeve sunar. Gerçek kavramı, ulaşılamayan ve travmatik olanı temsil eder; bu, Mag ve Maureen arasındaki bastırılmış arzularda ve kinlerde ortaya çıkar. Mag'in özellikle ev içi işlerde ve cinsellik konusunda toplumsal beklentilere uyumlu olma konusunda Maureen'i zorlaması, Gerçek ile Sembolik arasındaki mücadeleyi gösterir. Mag'in Maureen'e yönelik arzuları yalnızca annelik içgüdüleriyle sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal normlar ve beklentilerle derinlemesine bağlantılıdır ve bu durum, ilişkilerindeki çatışmaya katkıda bulunur.

Lacan'ın Hayali kavramı, bireyin kendisini tanımladığı idealize edilmiş imgeler ve yanılsamalar alanını ifade eder. Bu bağlamda, Mag'in toplumsal normlara uygun ideal bir kız çocuğu imgesi, onun Hayali düzen içerisindeki beklentileriyle şekillenir. Mag'in Maureen'in kadınlara atfedilen geleneksel rollere uymasını istemesi, toplumsal olarak kabul edilen yolu takip eden bir kızın idealize edilmiş bir görüntüsünü yansıtır. Bu idealize edilmiş görüntü, sadece kişisel bir arzunun değil, aynı zamanda toplumsal beklentilerin Mag üzerinde bıraktığı etkinin bir yansımasıdır. Ancak Maureen'in kendi Hayali alanı, bir kaçış ve annesinin baskıcı etkisinin ötesinde bir yaşam arzusudur. Maureen için bu alan, özgürlük, romantizm ve bireysel tatmin ihtiyacını barındıran bir kaçış noktasıdır. Fakat, bu hayali dünya ile içinde bulunduğu gerçeklik arasındaki uçurum, Mag'in arzuları ve toplumsal normlar tarafından uygulanan kısıtlamalar arasındaki çatışmayı vurgular, psikolojik gerilimin bir kaynağı olur. Toplumsal yapıların bireysel özgürlük üzerindeki baskısını somutlaştıran bu ilişki, aynı zamanda Maureen'in psikanalitik anlamda özneleşme sürecinde karşılaştığı zorlukları da gözler önüne serer.

Sembolik kavramı, dil, hukuk ve toplumsal normları içerir ve Mag'in Maureen üzerinde toplumsal beklentileri zorlama çabalarında belirgin hale gelir. Muhafazakâr bir İrlanda topluluğunda kadınlar için önceden belirlenmiş rollerine uyum sağlama baskısı, Lacancı analize başka bir katman ekler. Mag, yalnızca bireysel bir anne figürü olarak değil, aynı zamanda Sembolik kavramının içerdiklerinin bir temsilcisi ve

sürdürücüsü olarak işlev görür. Annelik rolü, onun için yalnızca biyolojik ya da duygusal bir durumdan ibaret değildir; aynı zamanda Maureen'in toplum içindeki yerini belirleyen, ona toplumsal normları dayatan bir araç haline gelir. Bu durum, Mag'in Maureen'i toplumsal normlara uyum sağlamaya zorlamasını yalnızca bireysel bir otorite arayışı olarak değil, aynı zamanda kültürel ve yapısal bir düzenin yeniden üretimi olarak okunmasına olanak tanır. Maureen'in bu beklentilere direnç göstermesi, onun Sembolik düzenin içinden kopma çabası olarak değerlendirilebilir. Ancak bu çatışma, yalnızca bireysel özgürlükle toplumsal normlar arasındaki gerilimle sınırlı değildir; aynı zamanda anne-kız ilişkisi üzerinden içselleştirilmiş kimlik mücadelelerinin ve özneleşme süreçlerinin de bir yansımasıdır.

Mag ve Maureen arasındaki iletişim boşluğu, yalnızca kişisel farklılıklar veya jenerasyonlar arası bir kopuklukla açıklanamaz; bu boşluk, aynı zamanda baba figürünün eksikliği, toplumsal normların varlığı ve dilin yapısal sınırları ile de şekillenir ve ilişkilerini daha da karmaşık hale getirir Lacan'ın psikanalitik teorisi çerçevesinde, dil ve iletişim öznenin Sembolik düzene, yani “babanın adı”nın³⁹⁷ alanına girişini ifade eder ve baba figürü, çocuğun arzusunu düzenleyen bir sınır ve yasa koyucu işlevi görür. Lacan babanın işlevi ile ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Tarihsel zamanın şafağından beri kişiliğini yasanın figürüyle özdeşleştiren sembolik işlevin temelini, babanın adı altında tanımalıyız. Bu anlayış, bir vakanın analizinde, bu işlevin bilinçdışı etkilerini, öznenin bu işlevi somutlaştıran kişinin imgesi ve eylemleriyle kurduğu narsisistik ilişkilerden veya hatta gerçek ilişkilerden açıkça ayırt etmemizi sağlar [...] ³⁹⁸

Bu açıklama, Lacan'ın “babanın adı” kavramına yüklediği yapısal rolün birey üzerindeki etkilerini anlamak açısından önemlidir. Söz konusu sembolik işlevin eksikliği, öznenin arzularını düzenleyecek bir dış referans noktasından yoksun kalmasına ve dolayısıyla ilişkilerinde istikrarsızlık yaşamasına yol açar. Bu bağlamda, oyun bağlamında baba figürünün yokluğu, hem Mag'i hem de Maureen'i arzularını düzenleyecek istikrarlı bir sembolik otoriteden yoksun bırakmaktadır. Bu figürün yokluğu, onların ilişkilerini düzenleyecek bir otoritenin bulunmaması anlamına gelir

³⁹⁷ Alıntılanan kavram İngilizce'de “*Name-of-the-Father*” olarak kullanılır. Daha detaylı bilgi için bkz. Derek Hook. “Lacan, the Meaning of the Phallus and the ‘Sexed’ Subject,” ss. 76-77.

³⁹⁸ Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Çev. Bruce Fink et al., W. W. Norton and Company, 2005, s. 230. Alıntının orijinali: “*It is in the name of the father that we must recognize the basis of the Symbolic function which, since the dawn of historical time, has identified his person with the figure of the law. This conception allows us to clearly distinguish, in the analysis of a case, the unconscious effects of this function from the narcissistic relations, or even real relations, that the subject has with the image and actions of the person who embodies this function [...]*” Çeviri bana aittir.

ve bu da iletişimlerinin kaotik ve yıkıcı bir biçimde işlemesine zemin hazırlar. Bu durum, otoritenin yalnızca Mag tarafından temsil edilmesine neden olur ve bu otorite, Maureen üzerinde baskıcı bir güç olarak kendini gösterir. Ancak bu güç, açık bir otoriteden çok, pasif-agresif manipülasyon ve duygusal şantaj yoluyla işler. Mag'in konuşmaları sıklıkla manipülatif ve yönlendiricidir; Maureen'in ifadeleri ise genellikle bastırılmış öfke ve bir kopuş arzusu taşır. Bu nedenle, dillerinin bir çatışma alanı haline gelmesi, her birinin diğerini egemenliği altına almaya çalışması, anlamlı bir diyalog kurmalarını engeller. Bu durum, ne Mag ne de Maureen'in arzularını tam olarak anlamalarına ya da ifade etmelerine olanak tanır; sonuçta her ikisi de çoğu zaman birbirlerini anlamak yerine, birbirlerine hükmetme veya direnme amacıyla konuşurlar. Bu durum, dilin bir anlaşma aracı olmaktan çok, bir çatışma alanına dönüşmesine neden olur.

Bu iletişim çatışmasının ardında yatan daha derin psikodinamikleri anlayabilmek için Lacan'ın arzu kavramına yönelmek gerekir. Lacan'a göre arzu her zaman Öteki aracılığıyla şekillenir; Öteki, toplumsal düzenin ve öznenin doldurmak istediği eksikliğin temsilcisidir. Dylan Evans'ın Lacan'ın kavramlarını özetlediği eserinde belirttiği gibi, "Özne, arzu aracılığıyla şekillenir, ancak bu arzu her zaman Öteki için bir arzu olup, hem bir nesne hem de bir eksikliklerdir."³⁹⁹ Bu bağlamda, Mag ve Maureen'in durumunda, her iki karakter de karşılıklı olarak doyurulması mümkün olmayan arzuların içinde sıkışıp kalmıştır. Onların iletişim çabaları, birbirlerini kontrol etme isteğiyle yönlendirilir ve bu arzuların hiçbirisi tatmin edilmez. Bu dinamik, oyunun merkezinde yer alır ve iletişimlerinin, çözülmemiş arzular ve birbirlerinin üzerinden bir güç mücadelesinin sonucu olarak şekillendiğini gösterir. Böylece, onların iletişim kurma biçimlerinin yalnızca bireysel karakter özelliklerinden değil, aynı zamanda patriyarkal düzenin şekillendirdiği toplumsal normlardan beslendiği görülmüş olur.

Bu durum, Lacan'ın "Bilinçdışı, Ötekinin söylemidir"⁴⁰⁰ açıklamasıyla ilişkilendirilebilir çünkü Mag ve Maureen'in etkileşimlerinin, onların kontrol edemediği dışsal güçler tarafından şekillendirildiğinin anlaşılmasına yardımcı olur. Özne, olarak bilinçdışının taleplerine tabi olan Mag ve Maureen sadece kişisel bir çatışma yaşamazlar; onların eylemleri ve arzuları, davranışlarını düzenleyen daha

³⁹⁹ Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Taylor & Francis e-Library, Routledge, 2006, s. 106.

⁴⁰⁰ Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*, s. 10. Alıntının orijinali: "the unconscious is the Other's discourse" Çeviri bana aittir.

büyük güçler, toplumsal beklentiler ve aile dinamikleri tarafından şekillendirilmiştir. Bu dışsal baskılar, her iki karakterin de arzularını tam olarak ifade etmelerini ya da kendilerini atfedilen rollerden kurtarmalarını imkânsız hale getirir. Sonuçta iletişimleri, anlamlı bir bağlantı kurmaktan ziyade, sürekli bir direnç ve kontrol mücadelesiyle tanımlanır.

Oyundaki dil kullanımı Lacan'ın teorisi çerçevesinde tekrardan ayrıca ele alınacak olursa, karakterlerin birbirlerine karşı duyduğu bastırılmış arzuları, öfkeleri ve hayal kırıklıklarını yansıtacak şekilde yapılandırıldığı vurgulanabilir. Mag'in Maureen üzerindeki baskısı, yalnızca fiziksel ya da eylemsel bir kontrol değil, aynı zamanda dil yoluyla da kurulan bir tahakkümdür. Mag, sözleriyle Maureen'i kısıtlayan, onun benlik algısını şekillendiren ve bireysel özgürlüğünü sınırlayan bir figüre dönüşür. Bu bağlamda, Butler'ın cinsiyet performansı teorisi açısından dilin, cinsiyet rollerini nasıl inşa ettiği ve sürdürdüğü de önem kazanır çünkü Mag'in dili kullanım biçimi, toplumsal cinsiyet normlarını pekiştirirken, Maureen'in kendisini ifade edememesi, bu normlara karşı duyduğu içsel mücadelenin bir yansımasıdır. Ancak oyun, yalnızca dilin ve iletişimin baskıcı yönlerine değil, bunların eksikliğinin yarattığı trajik sonuçlara da odaklanır. Arzuların, korkuların ve umutların açık ve dürüst bir şekilde ifade edilememesi, anne-kız ilişkisinin derinleşmesi yerine giderek daha çatışmalı ve kırılğan hale gelmesine neden olur. Maureen, kendisini annesinin tahakkümünden kurtaracak bir çıkış yolu ararken, Mag ise otoritesini kaybetme korkusuyla daha da baskıcı hale gelir. Sonuç olarak, iletişimsizlik ve dilin manipülatif kullanımı, anne-kız ilişkisini çözülmeye götüren en temel etkenlerden biri haline gelir ve trajik sonu kaçınılmaz hale getirir.

Lacan'ın ayna aşaması kuramıyla Butler'ın cinsiyet performansı kuramı arasındaki etkileşim, kimlik oluşumunun karmaşıklığına ve oyundaki cinsiyet rollerinin inşasına dair içgörüler sunar. Bu oyunun Butler'ın kuramı perspektifinden incelenmesi "Performatiflik" başlığı altında ayrıca ele alınacak olsa da Lacan'ın teorisinin postmodern ideoloji ile bağlantılarını görmek adına bu noktada da bahsetmek faydalı olabilir.

Bu iki kuramın birleştirilmesiyle oluşturulan çerçeve, oyundaki anne-kız ilişkisinin dinamiklerini analiz etmek açısından oldukça değerlidir. Mag'in kendisini bir anne olarak idealize etmiş olması, toplumsal beklentiler ve kendi arzuları tarafından şekillendirilmiş bir anne görüntüsüyle kesişir ve cinsiyete dayalı davranışlar ve rollerin performansı ile birleşir. Butler'ın vurguladığı üzere, toplumsal cinsiyet rolleri sadece

bireysel performanslardan ibaret değildir; aynı zamanda iktidar ilişkileri içinde diğer bireylere de dayatılan, sınırları belirlenmiş roller bütünü olarak işler. Mag'in Maureen'i kontrol etme ve cinsiyet normlarına uyumu sağlamaya zorlama çabaları, hem idealize edilmiş benlik görüntüsünün hem de cinsiyete dayalı gücün performansının birer yansıması olarak görülebilir. Kısacası, hem Lacan hem de Butler'ın teorileri, oyundaki anne-kız ilişkisinin yalnızca kişisel bir çatışma olmadığını, aynı zamanda kimlik inşasının ve cinsiyet performansının toplumsal ve psikolojik boyutlarının iç içe geçtiği bir süreç olduğunu gösterir. Mag'in Maureen üzerindeki denetimi, yalnızca bireysel bir otorite kurma isteği değil, aynı zamanda toplumun annelik ve kadınlık üzerine inşa ettiği normların bir yansımasıdır. Bu bağlamda, oyun sadece bireysel psikolojik gerilimleri değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl üretildiğini ve kuşaklar boyunca nasıl aktarıldığını sorgulayan bir anlatı sunar.

Sonuç olarak, Mag ve Maureen'in sunduğu anne-kız ilişkisinin, kimlik inşa sürecinde bireysel etmenlerin olmasının yanı sıra toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği bir alan olmasına ilişkin çok yönlü yorumlar yapma olanağı sunar. Lacan'ın psikanalitik kuramı, bu ilişkinin özneleşme sürecindeki rolünü açıklarken, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif doğasına yönelik eleştirileri, kadın kimliğinin sabit değil, sürekli müzakere edilen bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda, Mag ve Maureen'in çatışması, yalnızca bireysel bir güç mücadelesi değil, aynı zamanda patriyarkal düzenin dil, otorite ve normlar aracılığıyla nasıl sürdüğünü ortaya koyan bir anlatıdır demek yanlış olmaz.

Postdramatik tiyatro, bu dinamikleri ele alırken geleneksel anlatı yapılarından sıyrılarak, kimliğin parçalı ve akışkan doğasını vurgular. McDonagh'ın oyunu, hiyerarşik ilişkileri ve sabit karakter yapısını sorgulayarak, anne-kız bağının kırılganlığını ve baskıcı söylemlerin kimlik oluşumuna etkisini sahneler. Oyundaki iletişim boşluğu, toplumsal kodların bireyler arasındaki mesafeyi nasıl derinleştirdiğini gösterirken, Mag'in annelik algısı ve Maureen'in bu tahakkümden kurtulma çabası, kadın kimliğinin inşasına dair çok katmanlı bir çözümleme sunar. Böylece, bireysel deneyimler ile toplumsal yapılar arasındaki kesişim noktaları görünür hale gelir ve oyun, yalnızca bir aile içi çatışmayı değil, kimlik, iktidar ve cinsiyet rollerine dair daha geniş bir sorgulama alanını açar.

Tüm bu bağlamlar düşünüldüğünde, McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* adlı oyunu, yalnızca bireysel kimliklerin toplumsal yapılarla çatışmasını gözler önüne sermekle kalmaz; aynı zamanda tiyatro sanatı içerisinde anlatı yapılarının

ve karakter ilişkilerinin nasıl dönüştürülebileceğini de gösterir. Bu noktada, kimlik inşasına dair açığa çıkan çok katmanlı yapının, yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel tercihlerle de sahneye taşındığı görülmektedir. Oyunun dramatik yapısı, karakter gelişimi ve sahneleme biçimleri, geleneksel tiyatro kalıplarının sorgulandığı ve dönüştürüldüğü bir çerçevede ele alınabilir. Dolayısıyla, bir sonraki başlık altında, McDonagh'ın bu oyunda geleneksel anlatı formlarını nasıl ters yüz ettiğini ve postdramatik tiyatro ile kurduğu ilişkiyi daha yakından incelemek yerinde olacaktır.

3.4. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi

Lehmann'ın kavramsallaştırdığı postdramatik tiyatronun, geleneksel anlatı ve karakter merkezli yapının yerine sahneleme, beden, dil ve görsel unsurları ön plana çıkaran bir yaklaşım olduğu önceki bölümlerde detaylarla açıklanmıştır. McDonagh, oyunlarında her ne kadar biçimsel olarak daha geleneksel bir yazım şekli benimsemiş olsa da karakterlerin içsel dünyalarını dışa vurmak adına tiyatrodaki geleneksel teknikleri bozar ve seyirciyi, dramatik çatışmaların çözülmemiş, hatta bazen açık uçlu olduğu bir dünyada bırakır. Buna ek olarak, McDonagh'ın oyunlarında, aksiyon ve olay örgüsünün büyük bir kısmı, izleyicinin ve karakterlerin inandığı şey ile gerçek arasındaki boşluğa dayanır.⁴⁰¹ Dolayısıyla, McDonagh'ın bu oyunu da, hem anlatısındaki belirsizlikler hem de dilin ve şiddetin kullanılışı açısından postdramatik tiyatro ile yakın ilişki içindedir demek yanlış olmaz.

Öncelikle, McDonagh oyunlarında kullandığı dil ile ilgili konuşmak gerekirse, yazarın kendisi bu konuda çok az açıklama yaptığı görülür; bu açıklamalardan biri, dili bir “yapı” olarak değil konuşmadaki “bir tür ritim” olarak düşünmesidir.⁴⁰² Bu nitelik postdramatik tiyatro çerçevesinde düşünüldüğünde daha çok öne çıkar çünkü postdramatik tiyatrodaki dil, anlamı sabit bir şekilde iletmek yerine, sürekli bir ritim ve akış halinde, izleyicinin dikkatini belirli bir noktadan ziyade dilin kendisindeki değişimlere ve tekrarlarına çeker. McDonagh'ın bir diğer açıklaması “Benim İrlandaca yazma şeklim, aslında kimsenin konuşma şekli değil” olmuştur; bu da, McDonagh'ın oyunlarında “gerçek konuşmanın otantik bir yansımasını” sunmadığını gösterir.⁴⁰³ Bu

⁴⁰¹ Rees, Catherine. “Commentary and Notes.” a.g.e., s. 48. Alıntının orijinali: “... *McDonagh's plays of much of the action and plot hanging on the gap between what the audience and characters believe and what is the truth.*” Çeviri bana aittir.

⁴⁰² a.g.e., s. 44.

⁴⁰³ a.g.e., s. 44.

noktada, oyun yazarlarının “sahnede gerçek hayatın otantik versiyonlarını etkili sunup sunamayacakları” düşüncesini ele almak gerekir.⁴⁰⁴ Tiyatro doğası gereği, izleyiciye gerçekliğin anlık görüntülerini ve kısmi temsillerini sunar; bir oyun gerçek bir sosyal veya politik sorunu ele alsa bile, olay örgüsü muhtemelen konuyu basitleştirecek veya ona belirli bir açıdan yaklaşacaktır.⁴⁰⁵ Dolayısıyla, postdramatik tiyatro bağlamında düşünüldüğünde, tiyatronun gerçekliği olduğu gibi yansıtma iddiası tamamen sorgulanır. Lehmann’ın tanımladığı postdramatik tiyatro anlayışında, sahnede sergilenenler artık gerçek hayatın bir replikası olma zorunluluğunda değildir; aksine, tiyatro, anlamın parçalandığı, dilin ve anlatının yapıbozuma uğratıldığı bir deneyim alanına dönüşür. Bu bağlamda, McDonagh’ın dili “gerçek konuşmanın otantik bir yansıması” olarak değil, ritmik, stilize ve bazen yapay bir form olarak ele alması, postdramatik tiyatronun temel unsurlarından biri olan dilsel yabancılaşmayı gözler önüne serer.

McDonagh’ın karakterlerinin sıklıkla fazlasıyla stilize edilmiş bir dil kullanması ve bu dilin “gerçek konuşmanın” ötesinde bir ritmik yapıya bürünmesi, izleyicinin karakterlerin psikolojik durumlarına dair bir his edinmesini de sağlar çünkü postdramatik tiyatrodan dilin asıl amaçlarından biri, mantıklı bir hikâye anlatmaktan ziyade, izleyicilerde bir duygu, düşünce ya da atmosfer yaratmaktır. Bunlara ek olarak, geleneksel dramatik yapılar, genellikle karakterlerin birbirleriyle anlamlı ve mantıklı konuşmalarını içerir. Ancak McDonagh, bu yapıyı kısmen bozar. Dilin yapısal bir amacı yoktur; bazen karakterler birbirini anlamaz, bazen de izleyiciye sadece karakterin içinde bulunduğu dağınık durumu aktarır. Bu da, postdramatik tiyatro teorisinde anlatıldığı üzere, dilin doğrusal anlatının hizmetinde olmaktan çıkıp, daha özgür ve keşfedilmesi gereken bir alan haline gelmesine olanak tanır.

Bununla bağlantılı olarak, gerçeklik algısının bozulması da oyunda postdramatik sayılabilecek unsurlardan biridir denilebilir. Oyunda karakterler arasındaki iletişim, çoğu zaman manipülatif, yanıltıcı ve kopuk bir çizgide ilerler. Mag ve Maureen arasındaki diyaloglar, baskı, tehdit ve sözel şiddetle yüklüdür:

MAG, *televizyona dalmış gibi bakar*. MAUREEN *havayı biraz koklar, sonra masaya oturur ve MAG'e dik dik bakar*.

MAUREEN: Ne izliyorsun?

MAG: Ne izlediğimi bilmiyorum. Sadece haberleri bekliyorum.

MAUREEN: Öyle mi, peki. (*Duraksar.*) Ben dışarıdayken kimse aramadı, değil mi? Ah, hayır.

⁴⁰⁴ a.g.e., s. 46.

⁴⁰⁵ a.g.e., s. 46.

MAG: Ah hayır, Maureen. Kimse aramadı.
MAUREEN: Ah hayır.
MAG: Hayır. Kim arayacaktı ki?
MAUREEN: Kimse aramaz herhalde. Hayır. (*Duraksar.*) Ve kimse de bizi ziyaret etmedi, değil mi? Ah hayır.
MAG: Ah hayır, Maureen. Bizi kim ziyaret edecekti ki?
MAUREEN: Kimse etmez herhalde. Ah hayır.
[...]
MAG (*tedirgin bir şekilde*): Şey, geçen küçük Ray Dooley hariç.
MAUREEN (*bildiğini belli ederek*): Oh, Ray Dooley geçti mi yani?
MAG: Geçti, evet, ve geçerken selam verdi.
MAUREEN: Az önce hiç ziyaretçi olmadığını söylemiştin.
MAG: Ziyaretçi yoktu, hayır, geçerken uğrayan Ray Dooley hariç.
MAUREEN: Oh, peki, peki, peki. Sadece selam vermek için başını uzattı.
MAG: Sadece selam vermek ve nasılsınız demek için. Evet. Çok hoş bir çocuk.
MAUREEN: Evet. (*Duraksar.*) Hiç haber yok mu?
MAG: Hiç haber yok. O çocuktan ne haber çıkacak ki?
MAUREEN: Hiçbir şey çıkmaz herhalde. Ah, hayır.
[...]
MAUREEN: Sana biraz lapa yapayım.
MAG: Lapamı daha önce içmemiş miydin ben, Maureen? İçtim.
MAUREEN: Bir tane daha içmekten zarar gelmez.
MAG (*temkinli*): Hayır, gelmez herhalde.
[...]
MAG: Küçük bir kaşığın var mı?
MAUREEN: Hayır, benim küçük bir kaşığım yok. Bu evde yalancılar için küçük kaşık yok. Hiç küçük kaşık yok. İçmeye başla.
MAG *en küçük ve isteksiz yudumu alır*.
MAUREEN: Hepsini şimdi!
MAG: Karnım biraz garip, Maureen, ve hiç yerim yok.
MAUREEN: İçmeye başla dedim! Ray Dooley'in mesajı yok diye yalanlarını atmaya yerin vardı! Onu yolda giderken görmedim mi sanıyorsun? Yalancısın sen. O lapanın hepsini şimdi içeceksin, topaklarını da yutacaksın ve içmediğin ne kalırsa, hepsini başına dökeceğim ve bunu yapacağımı çok iyi biliyorsun!⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. ss. 19-22. Alıntının orijinali: "MAG stares at the TV as if engrossed. MAUREEN sniffs the air a little, then sits at the table, staring at MAG./ MAUREEN: What are you watching?/ MAG: I don't know what I'm watching. Just waiting for the news I am./ MAUREEN: Oh aye. (Pause.) Nobody rang while I was out, I suppose? Ah no./ MAG: Ah no, Maureen. Nobody did ring./ MAUREEN: Ah no./ MAG: No. Who would be ringing?/ MAUREEN: No, nobody I suppose. No. (Pause.) And nobody visited us either? Ah no./ MAG: Ah no, Maureen. Who would be visiting us?/ MAUREEN: Nobody, I suppose. Ah no./ [...] MAG (nervously): Em, apart from wee Ray Dooley WHO passed./ MAUREEN (knowing): Oh, did Ray Dooley pass, now?/ MAG: He passed, aye, and said hello as he was passing./ MAUREEN: I thought just now you said there was no visitors./ MAG: There was no visitors, no, apart from Ray Dooley who passed./ MAUREEN: Oh, aye, aye, aye. Just to say hello he popped his head in./ MAG: Just to say hello and how is all. Aye. A nice wee lad he is./ MAUREEN: Aye. (Pause.) With no news?/ MAG: With no news. Sure, what news would a gasur have?/ MAUREEN: None at all, I suppose. Ah, no./ [...] MAUREEN: I'll do you some of your Complian./ MAG: Have I not had me Complian already, Maureen? I have./ MAUREEN: Sure, another one won't hurt./ MAG (wary): No, I suppose./ [...] MAG: A little spoon, do you have?/ MAUREEN: No, I have no little spoon. There's no little spoons for liars in this house. No little spoons at all. Be drinking ahead./ MAG takes the smallest of sickly sips./ MAUREEN: The whole of it, now!/ MAG: I do have a funny tummy, Maureen, and I do have no room./ MAUREEN: Drink ahead, I said! You had room enough to be spouting your lies about Ray Dooley had I no message! Did I not meet him on the road beyond as he was going? The lies of you. The whole of that Complian you'll drink now, and suck the lumps down too, and whatever's left you haven't drank, it is over your head I will be emptying it, and you know well enough I mean it!" Çeviri bana aittir.

Bu uzun alıntının alındığı sahnede, Mag ve Maureen arasındaki konuşma, tekrar eden ifadeler ve çelişkili açıklamalar üzerinden gerilimi artırır. Maureen, annesinin söylediklerinin doğruluğunu sürekli sorgular ve sahnenin ilerleyişi boyunca Mag'in gerçekleri çarpıttığı ortaya çıkar. Mag'in Ray Dooley'in geçtiğini önce inkâr edip sonra kabul etmesi, postdramatik tiyatronun gerçeklik algısını kasıtlı olarak parçalama yöntemlerinden biridir. Bu bağlamda, Mag'in önce "hayır" diyerek verdiği kesin yanıtın, sonradan "hariç" diyerek değişmesi, seyircinin karakterlerin güvenilirliğini sorgulamasına da neden olur. Gerçek, karakterlerin zihinsel durumlarına ve içinde bulundukları güç savaşlarına bağlı olarak sürekli değişkenlik gösterir.

McDonagh'ın bu oyunundaki diyaloglarında sıkça kullandığı döngüsel tekrarlar da gerçekliğin tutarlılığını zayıflatan etmenlerdendir Maureen ve Mag'in "Ah hayır" ifadelerini tekrar tekrar kullanmaları, hem sahneye yapay bir ritim kazandırır hem de gerilimi artırır. Seyirci, bu tekrarlar içinde gerçeğin ne olduğunu saptamakta zorlanır. Burada diyaloglar, bir gerçeğin ifade edilmesi için değil, sözel bir oyun ve güç mücadelesi aracı olarak işlev görmektedir. Gerçeklik, iletişimin doğrudan bir yansıması olmaktan çıkar ve sahnede karakterlerin dil oyunları ile yaratılan, manipüle edilen bir olguya dönüşür.

Maureen'in lapa sahnesindeki aşırı tekrarları, gerilimi artırırken seyircinin olaylara duygusal bir bağ kurmasını engeller ve durumu gerçekçi bir olaydan çok, ritmik ve mekanik bir performansa dönüştürür. Ayrıca, şiddet dramatik bir çözüm sunmaktan çok, bir gösteri unsuru haline gelir. Geleneksel tiyatrodaki bir olay karakterlerin içsel gelişimine ya da hikâyenin ilerleyişine hizmet ederken, burada Maureen'in Mag'e uyguladığı baskı, bir sonuç üretmekten çok sahnenin kendisiyle ön planda olmasını sağlar. Seyirci, karakterlerin geçmişini veya psikolojik motivasyonlarını anlamaya çalışmaktan ziyade, anlık olarak gelişen yoğun baskı atmosferinin içine çekilir.

McDonagh oyunlarında seyirciyi, olayları olduğu gibi kabul etmek yerine sorgulamaya iter. Mag'in lapa içmeye zorlanması ve Maureen'in annesini zorla itaat ettirmesi, sıradan bir ev içi çatışmadan çok, grotesk bir şiddet sahnesine dönüşür. Bu sahne, klasik dramatik yapıda olsaydı, doğal bir akışla ilerleyebilir ve belirgin bir çözümle sonuçlanabilirdi. Ancak McDonagh, şiddeti doğrudan gözler önüne sererek ve abartılı diyaloglarla sunarak, seyirciyi rahatsız edici bir belirsizlik içine sürükler. Son olarak, Maureen'in lapa sahnesindeki tiradı, gerçekliğin son derece gergin ve tehditkâr bir noktaya taşındığını gösterir: Maureen'in "İçmeye başla dedim! Ray

Dooley'in mesajı yok diye yalanlarını atmaya yerin vardı! Onu yolda giderken görmedim mi sanıyorsun? Yalancısın sen. O lapanın hepsini şimdi içeceksin, topaklarını da yutacaksın ve içmediğin ne kalırsa, hepsini başına dökeceğim ve bunu yapacağımı çok iyi biliyorsun!” sözlerinde görülebilen fiziksel ve sözel baskısı sahnenin dramatik değil, postdramatik bir atmosfer yaratmasını sağlar, çünkü olaylar geleneksel anlatı mantığıyla ilerlemez. Klasik dramatik tiyatrodaki karakterler belirli bir gelişim süreci izler ve olaylar genellikle neden-sonuç ilişkisi içinde düzenlenir. Ancak burada şiddet, sadece bir olayın doruk noktası ya da bir çözüm getiren dramatik unsur olarak değil, başlı başına bir sahneleme stratejisi olarak kullanılır.

Ayrıca, postdramatik tiyatronun önemli özelliklerinden biri olan “sahnelenen eylemin gerçekliği” de bu sahnede görülür. Lehmann’ın bu konudaki görüşlerini hatırlamak gerekirse:

[...] gerçek, sahnede sahnelenenin karşısında kendini dayattığında, bu durum seyirci salonuna da yansır. Sahneleme pratiği, izleyicileri sahnedeki olaylara kurgu (yani estetik olarak) mu yoksa gerçeklik (örneğin, ahlaki açıdan) olarak mı tepki vermeleri gerektiği konusunda meraklandırmaya zorladığında, tiyatronun gerçeğin sınırında dolaşması, izleyicilerin bu çok önemli yatkınlığını bozar.⁴⁰⁷

Geleneksel dramatik tiyatrodaki seyirci, sahnede izlediği olayların estetik bir kurgu olduğunun farkındadır ve buna göre duygusal ya da entelektüel tepkiler verir. Ancak, bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, postdramatik tiyatrodaki sahnedeki olayların aşırı fiziksel ve rahatsız edici biçimde sunulması, seyircinin salt bir anlatıyı izlediği fikrini bozar ve onu ahlaki ve fiziksel bir tepki vermeye zorlar. Bu bağlamda, Maureen’in şiddeti ve tehditleri bir anlatı aracı olmanın ötesine geçerek, sahnedeki fiziksel varoluşun doğrudan bir parçası haline gelir. Mag’in lapa içmeye zorlanması ve Maureen’in emirleriyle sıkıştırılması, dramatik tiyatrodaki olduğu gibi sadece bir karakter çatışmasını değil, sahnede gerçekten yaşanan bir tahakkümü gösterir. Bu durum, seyircinin sadece hikâyeyi takip etmesini değil, sahnede olup bitenlere fiziksel ve ahlaki bir düzlemde doğrudan tepki vermesini gerektirir. Böylece tiyatro, dramatik yapının sınırlarını aşarak, gerçek ile kurgu arasındaki çizgiyi bilinçli olarak belirsizleştirir ve seyirciyi bu ikilem içinde konumlandırır. Bu nedenle, oyundaki bu ve benzeri sahneler dramatik bir çözüm sunmaktan çok, şiddetin bir gösteri haline geldiği ve gerçeklik algısının bozulduğu birer deneyime dönüşür. Seyirci, Maureen’in

⁴⁰⁷ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, ss. 103-104. Alıntının orijinali: “... when the real asserts itself against the staged on stage, then this is mirrored in the auditorium. When the staging practice forces the spectators to wonder whether they should react to the events on stage as fiction (i.e. aesthetically) or as reality (for example, morally), theatre’s treading of the borderline of the real unsettles this crucial predisposition of the spectators: ...” Çeviri bana aittir.

tehditlerinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini merak etmekten çok, sahnedeki anlık baskının yarattığı huzursuzluğa maruz kalır. Bu durum, postdramatik tiyatronun “sonuç odaklı” bir anlatım yerine, anlık deneyime ve sahnedeki bedenlerin varlığına yaptığı vurgunun bir göstergesidir.

McDonagh'ın tiyatrosunda şiddetin grotesk bir tonda işlendiğinden “Beden Politikalarına Eleştirel Tavır” bölümünde bahsedilmişti, fakat bu başlık altında bu unsurun postdramatik tiyatrodaki rolü açısından tekrardan ele almak gerekir. McDonagh, oyunlarında doğrudan ve kara mizah içeren bir anlatımla, şiddeti bir gösteri haline getirerek yabancılaştırma etkisini ortaya çıkarır:

MAUREEN: Bazen seninle ilgili bir rüya görüyorum, güzel ve beyazlar içinde, orada tabutta yatıyorsun ve ben de siyahlar içinde sana bakıyorum, yanımda da bir adam var, beni teselli ediyor, tıraş losyonu kokusu geliyor ondan, kolu belimde. Ve sonra adam bana soruyor, sonrasında onunla bir şeyler içmeye gider miyim diye.

MAG: Ve sen ne diyorsun?

MAUREEN: 'Evet, şimdi beni durduran ne var ki?' diyorum.

MAG: Diyemezsin!

MAUREEN: Diyorum!

MAG: Cenazemde mi?

MAUREEN: Senin o lanet cenaze töreninde, tabii ki! Daha bile erken!

MAG: Bu hiç de güzel bir rüya değil!

MAUREEN: Biliyorum, tabii ki değil, ve zaten tam olarak rüya da değil. Daha çok bir gündüz düşü. Hani, tavukların pisliğini temizlerken düşünecek mutlu bir şey.

MAG: Hiç de güzel bir rüya değil bu. Çok kötü bir rüya.

MAUREEN: Bilmiyorum öyle mi değil mi.

Duraksar. MAUREEN bir paket bisküviyle masaya oturur.

MAUREEN: Sanırım artık hiç ölmeyeceksin. Sırf bana inat olsun diye sonsuza kadar yaşayacaksın.

MAG: Sonsuza kadar yaşayacağım!

MAUREEN: Çok iyi biliyorum yaşayacağımı!

MAG: Yetmiş yaşında olacaksın cenazemde ve o zaman belinde kaç tane tıraş losyonlu adam olacak?

MAUREEN: Hiç olmayacak sanırım.

MAG: Hiç olmayacak, doğru!⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. ss. 23-24. Alıntının orijinali: “MAUREEN: I have a dream sometimes there of you, dressed all nice and white, in your coffin there, and me all in black looking in on you, and a fella beside me there, comforting me, the smell of aftershave off him, his arm round me waist. And the fella asks me then if I'll be going for a drink with him at his place after./ MAG: And what do you say?/ MAUREEN: I say 'Aye, what's stopping me now?'/ MAG: You don't!// MAUREEN: I do!// MAG: At me funeral?/ MAUREEN: At your bloody wake, sure! Is even sooner!// MAG: Well that's not a nice thing to be dreaming!// MAUREEN: I know it's not, sure, and it isn't a dream-dream at all. It's more of a day-dream. Y'know, something happy to be thinking of when I'm scraping the skitter out of them hens./ MAG: Not at all is that a nice dream. That's a mean dream./ MAUREEN: I don't know if it is or it isn't./ Pause. MAUREEN sits at the table with a pack of Kimberley biscuits./ I suppose now you'll never be dying. You'll be hanging on forever, just to spite me./ MAG: I will be hanging on forever!// MAUREEN: I know well you will!// MAG: Seventy you'll be at my wake, and then how many men'll there be round your waist with their aftershave?/ MAUREEN: None at all, I suppose./ MAG: None at all is right!” Çeviri bana aittir.

Maureen'in annesinin ölümü üzerine yaptığı bu konuşma, olağanüstü dramatik bir an olması gerekirken, absürt ve gündelik bir diyalog şeklinde sunulur. "Bazen seninle ilgili bir rüya görüyorum, güzel ve beyazlar içinde, orada tabutta yatıyorsun ve ben de siyahlar içinde sana bakıyorum" cümlesi, klasik bir yas sahnesi açılışı gibi görünse de, hemen ardından gelen "yanımda da bir adam var, beni teselli ediyor, tıraş losyonu kokusu geliyor ondan, kolu belimde" ifadesiyle beklenen duygusal atmosfer bozulur. Seyircinin, Maureen'in acısını paylaşması beklenirken, onun rüyasında odaklandığı şeyin yas değil de romantik bir fantezi olması, sahnenin trajik tonunu kırar ve geleneksel anlatı beklentilerini alt üst eder. Dahası, Mag ve Maureen arasındaki diyalogun ritmi ve yapısı, dramatik tiyatrodaki akıcılıktan farklı olarak kopukluklar ve tekrarlarla doludur. Mag'in "Bu hiç de güzel bir rüya değil!" cümlesini tekrar etmesi ve Maureen'in yanıtlarının ise giderek sertleşmesi geleneksel tiyatrodaki gerçekçi konuşma akışını bozan bir nitelik taşır.

Kısacası, bu sahnede şiddet, alışılmışın dışında bir biçimde, dramatik bir patlama olarak değil, gündelik sohbetin içine yedirilmiş olarak sunulur. Böylece, izleyiciyi olay örgüsüne tamamen kaptırmak yerine, şiddetin sahnede nasıl temsil edildiğini, dilin nasıl bir baskı ve manipölasyon aracı olarak kullanıldığını sorgulamaya yönlendiren bir etki yaratılmış olur. McDonagh, postmodern eserlerde sıkça karşılaşılan yabancılaştırma etkisini, postdramatik tiyatronun kopuk diyalog yapısı ve grotesk şiddet öğeleriyle harmanlayarak başarıyla uygular.

Oyununun yedinci sahnesinin sonuna yaklaşırken Maureen'in annesi Mag'i öldürdüğü bölüm de postdramatik tiyatrodaki karşılaşılan şiddetin grotesk niteliğini anlamak açısından dikkat çekici bir örnek oluşturur. Bu cinayet sahnesi, geleneksel dramatik yapıda olduğu gibi bir "çözüm" ya da "hesaplaşma" sunmaz, aksine sanki sıradan bir ev işinin tamamlanmasına benzer bir şekilde aktarılır. Maureen, sahnede herhangi bir ani öfke patlaması ya da büyük bir duygusal çöküş sergilemeden, metotlu ve kontrollü bir biçimde şiddeti uygular. Annesine sorular sormaya devam ederken bir yandan da cinayeti gerçekleştirmek için gerekli malzemeleri sırasıyla alır; tavayı ocağa koyar, yağı tavaya boşaltır, ocağın altını açar, yağı ısıtmaya başlar, yağ kaynamaya başlayınca radyonun sesini açar, tavayı ocaktan alır, ocağın altını kapatır, annesinin yanına gider ve onun elini tutarak yağı yavaşça boşaltmaya başlar.

Bu sahne, postdramatik tiyatronun şiddeti bir olay olarak değil, bir sahneleme biçimi olarak ele alma eğilimini açıkça ortaya koyar. Maureen'in şiddeti uygularken sergilediği mekanik hareketler ve sıradan eylemlerle iç içe geçmiş olması, seyircinin

alışkın olduğu dramatik gerilim hissini bozar ve şiddeti neredeyse bayağı bir ritüele dönüştürür. Geleneksel tiyatrodaki şiddet genellikle bir dönüm noktası, bir hesaplaşma ya da karakter gelişiminin sonucu olarak sunulurken, burada tamamen sahnede olup biten fiziksel bir eylem olarak var olur. Seyirci, bu sahnede bir patlamaya, dramatik bir zirveye ya da karakterin psikolojik çözülmesine tanık olmak yerine, belirgin bir duygusal yönlendirme olmaksızın, neredeyse donuk ve mekanik bir ritüelin sahnelenişini izler.

Bu olayın seyirciye aktarılış şekli de önemlidir çünkü postdramatik tiyatrunun seyirci beklentilerini bozma ve onları duygusal olarak rahatsız etme eğilimini de göstermiş olur. Geleneksel dramatik yapılarda görülen katarsis ve bunun seyirciye sağladığı rahatlama hissi burada seyirciye sunulmaz. Maureen’in annesini öldürdükten sonra içine düştüğü yalnızlık ve umutsuzluk, şiddetin herhangi bir “anlam” ya da “mantıklı sonuca ulaşma” aracı olmadığını da gösterir; şiddet, ne kurtuluş getiren ne de dramatik bütünlük sağlayan bir unsurdur. Şiddetin işlenme biçimi, seyirciyi salt bir dehşete kapılmaktan alıkoyar çünkü McDonagh, burada postdramatik tiyatrunun temel özelliklerinden biri olan belirsizliği kullanarak şiddeti rahatsız edici bir sıradanlık içinde sunar ve anlamını muğlaklaştırır.

Sonuç olarak, McDonagh’ın bu oyunu, geleneksel dramatik yapıyı bilinçli bir şekilde bozan ve postdramatik tiyatrunun temel özellikleriyle örtüşen anlatı stratejileri barındırır denilebilir. Yazarın dil kullanımı, şiddeti ele alış şekli ve gerçekliği parçalama biçimi, seyirciyi yalnızca olayları takip eden bir konumdan çıkararak, anlatının doğasını sorgulamaya zorlar. Oyundaki diyalogların döngüsel tekrarlarla örülmesi, anlamın ve gerçekliğin istikrarsızlığını vurgularken, şiddetin dramatik bir çözüm unsuru olmaktan çok, sahnede sergilenen bir fenomen haline gelmesi postdramatik tiyatrunun temel unsurlarından biri olarak ortaya çıkar.

McDonagh’ın sahnede gerçekliği yeniden üretmek yerine, onun doğasını sorgulayan ve anlamın sürekli kaydığı bir anlatı yaratması, postdramatik tiyatrunun temel ilkeleriyle güçlü bir paralellik gösterir. Lehmann’ın tanımladığı postdramatik tiyatro anlayışına göre, sahne artık bir olayın dramatik sunumundan ziyade, seyircinin duygusal ve bilişsel deneyimlerinin şekillendiği bir alana dönüşür. McDonagh da bu anlayış doğrultusunda seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkararak, sahnedeki şiddetin ve dilin ne anlama geldiğini sorgulamaya yönlendirir.

McDonagh’ın *Leenane’in Güzellik Kraliçesi* oyunu, sahne dilindeki eşsiz biçimiyle, postdramatik tiyatrunun temel ilkeleriyle örtüşen güçlü bir örnek olarak

öne çıkar. Oyun, dramatik yapının sürekliliğini bozan anlatım stratejileri, karakterlerin çelişkili doğası ve gündelik yaşamın sıradan şiddetini alaycı bir biçimde sahneye taşımasıyla postdramatik estetiğin merkezine yerleşir. Lehmann'ın kavramsallaştırdığı biçimiyle dramatik yapıdan uzaklaşma, burada yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda izleyiciyle kurulan ilişkinin yeniden tanımlanmasıdır. McDonagh, anlatının bütünlüğünü ve gerçekliğin tekilliğini yerinden ederek seyircisini rahatsız eden, düşündürten, aynı anda hem güldüren hem de tedirgin eden bir tiyatro anlayışı ortaya koyar. Böylece, postdramatik tiyatronun temelinde yatan deneyimsel ve çoğulcu yaklaşım, McDonagh'ın kara mizahı ve grotesk estetiğiyle birleşerek çağdaş sahne sanatlarının dönüşen doğasını görünür kılar.

Tüm bu biçimsel ve yapısal çözümlerin yanı sıra, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*, içerdiği tematik katmanlarla da postdramatik tiyatronun sunduğu sorgulayıcı ve çoğulcu zemine güçlü bir katkı sunar. Fakat, McDonagh'ın bu oyunu, sadece anlatı biçimiyle değil, aynı zamanda beden, kimliğin ve cinselliğin sahnedeki temsiliyle de geleneksel tiyatro anlayışının ötesine geçer. Bu bağlamda, karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleriyle kurdukları ilişkiler, onların sahne üzerindeki varoluşlarını belirleyen temel dinamiklerden biri haline gelir; burada beden yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal kodlarla şekillenen bir anlatı aracı olarak işlev görür. Bu noktada, oyunun cinsellik ve cinsel kimlik temsillerini nasıl yapıbozuma uğrattığını, bedenin sahne üzerindeki dönüşümünü ve mizah ile ironinin bu süreçte nasıl eleştirel araçlar olarak dahil edildiğini incelemek yerinde olacaktır.

3.5. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler

McDonagh'ın bu oyunu, karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine nasıl hapsedildiğini ve bu rollerin sahne üzerinde nasıl dönüştüğünü gösteren etkileyici bir anlatı sunar. Özellikle aile içi dinamiklerin bireylerin kimlikleri üzerindeki etkisini derinlemesine irdeleyen metin, aynı zamanda bedenin sahne üzerindeki temsiline dair yenilikçi bir perspektif sunmaktadır. Bu noktada, sahnelenme sürecinde kullanılan ironi ve mizah, sadece bir anlatı unsuru olarak değil, aynı zamanda eleştirel bir araç olarak işlev görmektedir.

Geleneksel çerçevede bakıldığında, tiyatro sahnesinde cinselliğin ve cinsel kimliklerin temsili, toplumsal kabuller ve beklentiler ile doğrudan ilişkili olduğundan bahsedilmiştir. *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*, bu beklentileri sorgulayan, zaman zaman

altüst eden bir yapı sergiler. Oyun, cinselliğin performatif doğasını, bireyin kimlik inşasında bedeninin oynadığı rolü ve cinsel kimlikler etrafında inşa edilen kalıpların sahne üzerinde nasıl dönüşebileceğini gözler önüne sermektedir. Ayrıca, postdramatik tiyatronun tipik özelliklerinden biri olan geleneksel anlatı biçimlerinin parçalanması, oyunun cinsellik ve beden temsilleri bağlamında sunduğu yenilikçi yaklaşımı daha da belirgin hale getirmektedir.

Bu bölümde, McDonagh'ın bu oyunu, sahne üzerindeki cinsellik temsilleri, cinsel kimliklerin inşası ve dönüşümü, toplumsal normların eleştirisi gibi açılardan ele alınacaktır. Ayrıca, oyun metninin ve sahnelenme sürecinin beden, ironi ve mizah unsurlarıyla nasıl şekillendiği incelenerek postdramatik tiyatronun bu bağlamda nasıl bir anlatı sunduğu değerlendirilecektir. Böylece, McDonagh'ın oyununun geleneksel tiyatro kalıplarını nasıl aştığı ve cinsel kimlikleri sahne üzerinde nasıl yeniden yorumladığı analiz edilecektir.

McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'ndeki cinsellik, sadece fiziksel çekim veya romantik aşk meselesi değildir; bunun yerine, McDonagh, karakterlerin cinselliklerinin ve cinsel kimliklerinin deneyimler, toplumsal beklentiler ve çevrelerinin sınırlamaları tarafından nasıl şekillendiğini gösterir. Çoğunlukla Maureen ve onu kontrol eden annesi Mag'in etrafında dönen oyun, cinselliğe dair gerilimli ve çoğunlukla karşıt ilişkilerle cinsel kimliklerin sahnede nasıl şekillendiğini ve sergilendiğini gözler önüne serer.

Oyunundaki iki ana kadın karakterden biri olan Maureen, kırklı yaşlarına gelmiş, küçük bir kasabada sıkışıp kalmış ve kişisel veya romantik tatmin için fazla bir umudu olmayan bir kadındır. Onun cinsel kimliği baskı, arzu ve hayal kırıklığıyla şekillenmiştir; bunu, hem Pato hem de annesi ile yaptığı konuşmalarda görmek mümkündür. Özellikle annesiyle arasında geçen cinsellik temalı diyaloglarında Maureen'in yetişkin gibi konuştuğu görülmez; bunu, hayatını izole yaşamak zorunda kaldığı için hayatın farklı alanlarında deneyim edinmemesiyle bağdaştırmak yanlış olmaz. Maureen'in "Son kırk yıl içinde iki adamla öpüşmekten başka ne yaptım ki?"⁴⁰⁹ cümlesi, Maureen'in cinsel deneyimlerinin sınırlı kapsamını ve kısıtlanmış yaşamının derin etkisini dokunaklı bir şekilde yakalar. Fakat, Maureen'in bakıcı olarak yaşadığı baskı altında bastırılmış cinselliği, Pato'nun dönüşüyle birlikte ortaya çıkar. Pato ile olan etkileşimleri, özlem ve garip bir beceriksizliğin bir karışımıyla doludur:

⁴⁰⁹ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*, s. 22. Alıntının orijinali: "What have I ever done but kissed two men the past forty year?" Çeviri bana aittir.

MAUREEN, *bir an havada fallik bir şekilde salladıktan sonra*, MAG'e bir tereyağlı parmak kurabiye verir.

MAUREEN: Tereyağlı parmaklar bana bir şeyleri hatırlatıyor.

MAG: Sanırım hatırlatıyor.

MAUREEN: Sanırım onların bana neyi hatırlattığını göremeyeli uzun zaman oldu, bu yüzden neye benzediklerini unutuyorsun.

MAG: Sanırım unutuyorum. Ve sanırım bu konuda uzmansın.

MAUREEN: Ben uzmanım.

MAG: Öyle mi?

MAUREEN: Ben uzmanların kralyım.

MAG: Sanırım öylesin. Elbette öylesindir. Sanırım sen uzmanların kralısın.

MAUREEN: (*duraksar. Şüpheyile*) Neden bu kadar emin değilsin?

MAG: Pato Dooley'inle ve onu abartarak yüzüme vurmanla, ha? Ne zaman... (MAG *daha fazlasını söylemekten kendini alıkoyar.*)

MAUREEN: (*duraksar. Gülümseyerek*) Ne, ne zaman?⁴¹⁰

Bu konuşmada ilk olarak göze çarpan tereyağlı parmak kurabiye'nin üzerinden yapılan nüanslı göndermedir. Kurabiye'nin küçük boyutu ve "gerçek bir penise yeterince benzememesi", Maureen'in cinsel deneyimsizliğini yansıtır.⁴¹¹ Bu bağlamda Maureen'in hiç erekte olmuş bir penis görmemiş olduğu ve bu yüzden yalnızca "hayal gücüne"⁴¹² güvendiği çıkarımını yapmak yanlış olmaz.

Bu alıntıya postmodern feminist bir bakış açısından bakıldığında, bu diyalog, kadınların cinsellik ve kimlikleri üzerine toplumsal beklentiler ve baskılarla nasıl şekillendiklerini sorgulayan bir zemine oturur. Feminist teori, kadınların cinselliğini ve kimliğini toplumun baskılarından, erkek egemen yapıların dayatmalarından bağımsız olarak inşa etmelerini savunsun da, bu sahnede Maureen ve Mag, bu baskıları ve kimliklerin şekillenmesini sürekli olarak birbirlerinin üzerinde deneyimlemektedirler. Maureen'in cinselliği bir tür oyun gibidir: "Ben uzmanların kralyım" dediğinde, bu cümle hem bir güç gösterisi hem de cinselliği performans olarak nasıl sergilediğine dair bir tür ironidir. Feminist bir okumada, Maureen'in bu oyunla, kadın cinselliğinin toplumsal olarak nasıl kontrol edildiğine ve şekillendirildiğine dair bir eleştiri olarak yorumlanabilir; postdramatik tiyatro çerçevesinden bakıldığında ise bu uzmanlık, tamamen güvenilir değildir çünkü Mag'in

⁴¹⁰ a.g.e., s. 64. Alıntının orijinali: "MAUREEN gives MAG a shortbread finger, after waving phallically in the air a moment. / MAUREEN: Remind me of something, shortbread fingers do./ MAG: I suppose they do, now./ MAUREEN: I suppose it's been so long since you've seen what they remind me of, you do forget what they look like./ MAG: I suppose I do. And I suppose you're the expert./ MAUREEN: I am the expert./ MAG: Oh aye./ MAUREEN: I'm the king of experts./ MAG: I suppose you are now. Oh, I'm sure. I suppose you're the king of the experts./ MAUREEN: (pause. Suspicious) Why wouldn't you be sure?/ MAG: With your Pato Dooley and your throwing it all in me face like an old peahen, eh? When... (MAG catches herself before revealing any more.)/ MAUREEN: (pause. Smiling) When what?" Çeviri bana aittir.

⁴¹¹ Green, Hannah. *The Virgin Beauty Queen: Gender, Productivity, and Modernity in Martin McDonagh's Ireland*. 2016, s. 17,

⁴¹² a.g.e., s. 17.

tepkisi ve karşılıklı duraksamalar, bu cinsel kimliğin inşasının çok daha karmaşık, kırılgan ve belirsiz olduğunu gösterir. Diyaloğun bir muğlaklık ve şüphe içinde devam etmesi Maureen'in cinsel kimliğini, geçmişle ve toplumsal baskılarla kesişen bir belirsizlik içinde sergilemesini sağlar.

Öte yandan, Mag'in suskunluğu ise toplumsal normların içselleştirilmiş halini ve bu normlarla bireysel kimliğin ne kadar kesiştiğini de gösterir. Mag'in, Maureen'in cinselliği ve kimliği hakkındaki belirsizlikleri, kadınların bu tür normlarla nasıl kısıtlandığına dair bir ima içerir. Bu da, kadın kimliğinin ve cinselliğinin, bireysel bir ifade biçiminden ziyade toplumsal yapılar ve normlarla nasıl şekillendirildiğini sorgulayan bir bakış açısı sunar.

Buna benzer bir konuşma oyunun dördüncü sahnesinde Mag, Pato ve Maureen'in bulunduğu bir kısımda daha bulunabilir. Bu sahne, Maureen ve Pato'nun beraber geçirdikleri gecenin ertesi sabahında geçer; bu seferki konuşmada, anne-kızın yanı sıra Pato'nun da olması konuşmadaki gerilimi bir üst seviyeye taşır:

MAUREEN *koridordan salona gelir, üzerinde sadece sütyen ve jüpon vardır ve PATO'nun yanına gider.*

MAUREEN: Ne için dikkatli olalım? Biz dikkatliydik, değil mi Pato?

MAUREEN, PATO'nun *kucağına oturur.*

PATO (*utanarak*): Maureen, yapma şimdi...

MAUREEN: Yeterince dikkatliydik, çünkü bebek falan istemiyoruz, değil mi? Bu evde yeterince bebeğimiz var zaten.

MAUREEN *onu uzun uzun öper.* MAG *iğrenerek izler.*

PATO: Maureen, yapma...

[...]

Onu öper, kalkar ve mutfığa geçerken MAG'e dik dik bakar.

[...]

MAG: Üzerine biraz kıyafet giy, evin içinde yarı çıplak dolaşmak! Tam sana göre!

MAUREEN: Evin içinde yarı çıplak dolaşmayı seviyorum. Bu beni tahrik ediyor, gerçekten.

MAG: Sanırım ediyor, evet.

MAUREEN: Ediyor.

MAG: Ve İngiltere'deki Difford Hall'u da hatırlatıyordur, bahse girerim ...

MAUREEN (*öfkeyle*): Kapat o s*tiğimin ...

MAG: Orada da kendi kıyafetlerini giymene izin vermiyorlardı, değil mi?

MAUREEN: Kapat o çeneni dedim sana!⁴¹³

⁴¹³ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*, ss. 39-42. Alıntının orijinali: "MAUREEN enters from the hall, wearing only a bra and slip, and goes over to PATO./ MAUREEN: Careful what? We was careful, weren't we, Pato?/ MAUREEN sits across PATO's lap./ PATO (embarrassed): Maureen, now .../ MAUREEN: Careful enough, 'cos we don't need any babies coming, do we? We do have enough babies in this house to be going on with./ MAUREEN kisses him at length. MAG watches in disgust./ PATO: Maureen, now ... [...] She kisses him, gets off, and stares at MAG as she passes into the kitchen./ [...] MAG: Put some clothes on you, going around the house half naked! Would be more in your line!/ MAUREEN: I do like going around the house half-naked. It does turn me on, it does./ MAG: I suppose it does, aye./ MAUREEN: It does./ MAG: And reminds you of Difford Hall in England, too, I'll bet it does.../ MAUREEN (angrily): Now you just shut your fecking .../ MAG: None

Bu sahnede de Maureen'in neredeyse seremonik bir şekilde Pato'nun üzerine oturması ve Mag'in iğrenerek onları izlemesi, cinselliğin bir arzudan çok, bir performans ve güç mücadelesine dönüştüğünü gösterir. Maureen'in "Evin içinde yarı çıplak dolaşmayı seviyorum. Bu beni tahrik ediyor, gerçekten" demesi, onun cinselliği nasıl bir özgürlük ve iktidar alanı olarak gördüğünü gösterir. Ancak bu özgürlük, Mag tarafından sürekli aşağılanır ve küçümsenir. Mag'in "Sanırım ediyor, evet" repliği, onun Maureen'in cinsel kimliğini bastırmaya ve küçümsemeye çalıştığını açıkça ortaya koyar. Postdramatik tiyatronun cinselliğe yaklaşımı, genellikle cinselliği bir anlatı unsuru olarak değil, sahnede bir gerilim ve sorgulama kaynağı olarak ele alır. Bu sahnede de Maureen'in yarı çıplak olması, onun arzularını doğrudan ifade etmesi ve Mag'in onu küçümseyerek bastırmaya çalışması, izleyiciye rahatsız edici ve karmaşık bir duygu bırakır.

Burada aynı zamanda yine, Mag'in Maureen'in cinselliğini doğrudan kontrol etmeye ve aşağılamaya çalıştığı görülebilir. Maureen'in cinsel özgürlüğüne yönelik küçümseyici tavrı, feminist bir perspektiften bakıldığında geleneksel toplumsal normlar ve baskılarla da ilişkilendirilebilir. Mag'in "Üzerine biraz kıyafet giy, evin içinde yarı çıplak dolaşmak! Tam sana göre!" demesi, cinselliği yalnızca erkekler için bir arzu nesnesi olarak gören ataerkil sistemin ondaki yansımasıdır. Maureen'in cinselliğini sahiplenmesi ve bunu kendi arzuları doğrultusunda ifade etmesi, Mag tarafından tehdit olarak algılanır. Maureen'in "Evin içinde yarı çıplak dolaşmayı seviyorum. Bu beni tahrik ediyor, gerçekten." demesi, kendi bedeni üzerindeki hakimiyetini ilan etmesi gibi görünse de, Mag'in tepkisi onun bu özgürlüğünü bastırmaya yöneliktir. Burada Maureen'in bedenini kullanma biçimiyle Mag'in ona biçtiği toplumsal rol arasında büyük bir çatışma vardır. Mag'in bu ve önceki sahnedeki küçümseyici tavrı, sadece Maureen'in şu anki cinselliğine değil, aynı zamanda geçmişte yaşadığı deneyimlere de uzanır. Mag'in "Ve İngiltere'deki Difford Hall'u da hatırlatıyordur, bahse girerim ..." repliği ve sahnenin devamında Maureen'den gelen açıklamalar, Maureen'in geçmişte bir akıl hastanesine kapatıldığını seyirciye aktarır ve bu enstitüde Maureen'in bedenine dair kontrolünü kaybettiğini ima edebilir. Mag'in tam Maureen kendi bedeniyle ilgili özgüvenli ve sahiplenici bir tutum benimsemişken onun geçmişini açığa çıkarması, Maureen'in cinsel özgürlüğünü yalnızca küçümsemekle kalmayıp, onu bu geçmişle utandırmaya ve kontrol etmeye çalıştığını

of your own clothes they let you wear in there either, did they?/ MAUREEN: Shut your oul gob, I said ...!" Çeviri bana aittir.

da gösterir. Dolayısıyla bu sahne, cinselliğin yalnızca bir arzular alanı olmadığını, aynı zamanda bir güç savaşı aracı olarak da kullanıldığını gösterir; yani, başka bir deyişle, Maureen'in cinselliğini açıkça ifade etmesi, Mag için bir tehdit unsuruyken, Mag, bu tehdit karşısında Maureen'in geçmişini yüzüne vurarak ve onun bedensel özerkliğini sorgulayarak bir kontrol mekanizması oluşturmaya çalışır. Maureen'in "Kapat o s*tiğimin ..." repliğiyle Mag'e sert bir şekilde tepki vermesi, bu güç savaşında Maureen'in kendi bedenini sahiplenmek için verdiği mücadeleyi ortaya koyar. Ancak Mag, Maureen'in cinsel kimliğini kendi kontrolü altında tutmak ve onu manipüle etmek için geçmişini bir koz olarak kullanmaya devam eder.

Maureen'in Mag'in cinselliği üzerinden kızını manipüle edip küçümsemediği bir diğer örnek ise yedinci sahnede ikisinin arasında geçen bir diyalogda bulunabilir:

MAG: Peki, hamile kalmış olmaktan endişelenmiyor musun?

MAUREEN: Hayır, endişelenmiyorum. Dikkatliydik.

MAG: Dikkatli miydiniz?

MAUREEN: Evet. Çok dikkatliydik. Eğer bilmek zorundaysan, gayet iyi ve dikkatliydik.

MAG: Bahse girerim gayet iyi ve dikkatliydiniz, evet. Ah evet. Gayet iyi ve dikkatli, bahse girerim.⁴¹⁴

Bu sahnede de Maureen'in cinselliğini doğrudan ifade etmesi ve Mag'in onu sorgulayan ve küçümseyen tepkileri, postdramatik bir gerilim yaratır. Mag'in "Dikkatli miydiniz?" ve "Bahse girerim gayet iyi ve dikkatliydiniz, evet." gibi replikleri, tekrarlarla ve ironik bir vurguyla anlamı bulanıklaştırır. Bu tekrarlar, cinselliğin yalnızca bir biyolojik gerçeklik değil, aynı zamanda bir dil oyununa, bir iktidar mücadelesine ve bir toplumsal sorgulamaya dönüştüğünü gösterir. Postdramatik tiyatrodan dilin, yalnızca bilgi aktaran bir araç olmaktan çıktığından ve onun yerine, anlamı sürekli değiştiren, bozan ve yeniden inşa eden bir yapı haline geldiğinden bahsedilmişti. Mag'in Maureen'in sözlerini alaycı bir şekilde yinelemesi, cinselliğin yalnızca yaşanan bir deneyim değil, aynı zamanda sözel olarak da şekillendirilen bir performans olduğunu gösterir.

Bunun yanı sıra, kadın cinselliğinin anne figürü tarafından denetlenmesi, postmodern feminist teoride sıkça ele alınan bir meseledir. Mag, Maureen'in cinsel kimliğini şekillendiren bir otorite figürü olarak konumlanır. Bu sahnede Mag'in

⁴¹⁴ a.g.e., s. 62. Alıntının orijinali: "MAG: And not worried about having been put in the family way, are you?/ MAUREEN: I'm not. We was careful./ MAG: Was ye careful?/ MAUREEN: Aye. We was nice and careful. We was lovely and careful, if you must know./ MAG: I'll bet ye was lovely and careful, aye. Oh aye. Lovely and careful, I'll bet ye were." Çeviri bana aittir.

Maureen'i sorgulaması, onun hamile olup olmadığına dair bir endişe taşımakla ilgili değildir; onun cinsel özerkliğini ve deneyimlerini itibarsızlaştırmaya yönelik bir çabadır. Mag'in "Bahse girerim gayet iyi ve dikkatliydiniz, evet." ifadesi, hem küçümseyici hem de iğneleyici bir tekrar içerir. Bu tekrar, Maureen'in kendi cinsel deneyimini sahiplenmesini zorlaştırır ve onu bir tür çocuklaştırma stratejisiyle bastırır. Bu noktada, cinselliğin bir iktidar meselesi olduğu açıkça görülür: Maureen'in cinselliği kendi arzularına göre şekillenmiş gibi görünse de, Mag'in dilsel müdahaleleri, onun bu deneyimi tam anlamıyla sahiplenmesini engeller.

Tüm bu örnekler ışığında Mag'in oyun boyunca Maureen'in bedeni ve cinselliği ile ilgili küçümseyici ifadeler kullandığını anlamak zor olmaz; bu durum hem postmodern feminizm hem de postdramatik tiyatro çerçevesinde yorumlamalar yapabilmek adına önem arz eder. Postdramatik tiyatro bağlamında, anlamın dil aracılığıyla sürekli kaydığı, tekrarların ve ironinin sabit anlamı bozarak bedenin ve dilin bir mücadele alanına dönüşmesi söz konusuyken; postmodern feminist bir bakış açısından, Mag'in Maureen'in cinselliğini küçümsemesi, kadın cinselliğinin tarih boyunca nasıl bir kontrol ve sorgulama alanı olarak görüldüğüne dair güçlü bir eleştiridir. Burada dikkatleri çeken ortak nokta ise her iki bakış açısından da cinselliğin yalnızca biyolojik bir gerçeklik olmaktan ziyade, dil, beden ve güç ilişkileri içinde sürekli olarak yeniden inşa edilen bir alan olduğunu göstermesidir.

Mag'in Maureen üzerindeki otoritesini sürdürmeye çalışması, Maureen'i bağımsız bir birey ve cinsel bir özne olarak değil, kontrol edilmesi gereken bir varlık olarak görmesinden kaynaklanır. Başka bir deyişle, Mag'in Maureen'e yönelik küçümseyici sözleri ve bedenine dair eleştirileri, aslında yalnızca annelik rolüyle ilgili değildir; aynı zamanda, yaşlı bir kadının ondan genç bir kadının cinselliği karşısında hissettiği iktidar kaybı ve ataerkil normlarla şekillenen içselleştirilmiş kadın düşmanlığıyla da ilişkilendirilebilir.

Bu çalışmanın teorik bölümünde postmodern feminizmin, kadın bedeninin tarih boyunca toplumsal ve kültürel yapılar tarafından kontrol edildiğini ve kadınların bu normları bazen içselleştirerek diğer kadınlar üzerinde baskı kurduğunu öne sürdüğü açıklanmıştı. Mag'in Maureen'e yönelik aşağılayıcı sözleri, yalnızca bir annenin ve kızının jenerasyon çatışmasının sonucu değil, aynı zamanda kadın bedeninin toplumsal kontrol altında tutulması gerektiğine dair ataerkil bir fikri yansıtır.

Maureen'in cinselliğini özgürce yaşamak istediğini ima eden replikleri, Mag tarafından sürekli olarak küçümsenir. Mag'in "*Genç kızlar erkeklerle gezir*

tozmamalı...!”⁴¹⁵, “İki adam bile fazla!”⁴¹⁶, “Kırk pound sadece o incecik elbise için mi? O elbise çok açık saçık. Bir de ortalıkta bırakmak mı?”⁴¹⁷, “Üzerine biraz kıyafet giy, evin içinde yarı çıplak dolaşmak! Tam sana göre!”⁴¹⁸ gibi ifadeler, Maureen’in bedenini yönetme ve onu kontrol etme girişimidir. Burada Mag’in Maureen’in bedenine dair sahip olduğu otorite, annelik kisvesi altında sunulsa da, aslında patriyarkanın kadınlar aracılığıyla kendini yeniden üretme biçimlerinden biridir.

Maureen’in cinselliği, duygusal ve psikolojik karmaşıklıklarla da iç içe geçmiştir. Pato’ya duyduğu arzu, yalnızca bir yakınlık isteği değil, aynı zamanda annesinin baskıcı etkisinden kaçma arzusudur. Maureen’in cinselliği, derin bir duygusal tatmin arayışıyla bağlantılıdır, bu da onu daha savunmasız ve ham kılar. Bu sebeple, Maureen’in cinsel kimliği sadece söyledikleriyle değil, aynı zamanda cinsel olarak kendini nasıl sunduğuyla da ortaya çıkar ve cinselliğini annesiyle arasındaki güç savaşında kullanarak kendi aralarındaki patriyarkal hiyerarşik düzeni yıkmaya çabalar:

MAUREEN: Nasıl biliyorsun?

MAG: Hiçbir şey bilmiyorum, Maureen.

[...]

MAG (gözleri dolarak): [...] Sonuçta benim gibi yaşlı bir kadın ne bilir ki? Sadece tahmin ediyordum.

MAUREEN: Yeterince iyi biliyorsun ve tahmin falan da değil, yüzüme de yazılmamıştı. İkinci ve son kez soracağım şimdi. Nasıl biliyorsun?

MAG: Yüzüne yazılmıştı, Maureen. Zaten benim bilmemin tek yolu da buydu. Hala o bakire ifadesi var sende, hep olduğu gibi. (İğneleme yapmadan.) Hep de olacak.⁴¹⁹

Bu alıntı metindeki kadınlık ve cinsellik temsillerinden güç ilişkilerine ve kimliklerin inşasına uzanan geniş bir çerçevede incelenebilir, fakat öncelikle Mag’in bu sözleriyle Maureen’in kadınlığını ve cinselliğini nasıl küçümsediğini anlamak tartışmanın zemini oluşturmak için faydalı olacaktır. Mag’in, Maureen’e yönelik “bakire” ifadesi ve “hep de olacak” şeklindeki sözleri, Maureen’in cinsel deneyimsizliğini ima ederek onu küçümseyen bir tavır içeriyor. Bunu, kadın cinselliğini bir değer ölçütü olarak ele

⁴¹⁵ a.g.e., s. 22. Alıntının orijinali: “Young girls should not be out gallivanting with fellas...!” Çeviri bana aittir.

⁴¹⁶ a.g.e., s. 22. Alıntının orijinali: “Two men is plenty!” Çeviri bana aittir.

⁴¹⁷ a.g.e., s. 36. Alıntının orijinali: “Forty pounds just for that skimpy dress? That dress is just skimpy. And laying it around then?” Çeviri bana aittir.

⁴¹⁸ a.g.e., s. 41. Alıntının orijinali: “Put some clothes on you, going around the house half-naked! Would be more in your line!” Çeviri bana aittir.

⁴¹⁹ a.g.e., ss. 65-66. Alıntının orijinali: “MAUREEN: How do you know?/ MAG: Nothing do I know, Maureen. [...] MAG (tearfully): [...] Sure what does an owl woman like me know? Just guessing, I was./ MAUREEN: You know sure enough, and guessing me arse, and not on me face was it written. For the second time and for the last time I’ll be asking, now. How do you know?/ MAG: On your face it was written, Maureen. Sure that’s the only way I knew. You still do have the look of a virgin about you you always have had. (Without malice.) You always will.” Çeviri bana aittir.

alan ataerkil söylemin bir yansıması okumak yanlış olmaz; kadınların cinselliği, toplumsal olarak ya “saflık-bakirelik” ilişkisi üzerinden idealize edilir, ya da deneyim üzerinden stigmatize edilir. Bu noktada, oyunun geçtiği coğrafya ve kültürel bağlam da önem kazanır çünkü Katolik Kilisesi'nin İrlanda'daki baskınlığı, kadınların sık sık ya “azize” ya da “cinsel obje” olarak tasvir edilmesine yol açmıştır.⁴²⁰ Katoliklerin Meryem Ana'yı yüceltmesi, toplumun “saflığı bir ideal” olarak görmesini teşvik eder ve böylece “bakire/fahişe” ikilemi oluşur; kadınlar ya “dokunulmaz ve mükemmel” ya da “ahlaksız fahişeler” olarak damgalanır.⁴²¹ Bu bağlamda, Maureen'in “yüzüne yazılmış” olduğu söylenen ifade, onun cinselliğinin dışarıdan okunabileceği varsayımına dayanır. Bu varsayım, kadının cinselliğinin ve özel hayatının kamusal alanda yorumlanabilir ve yargılanabilir olduğunu ima eder ki bu da ataerkil bakış açısına içkin bir durumdur.

Bunlara ek olarak, anne-kız arasında geçen bu diyalog postmodern feministlerin kadın kimliklerinin dışarıdan sabit kategorilere yerleştirilmesine karşı çıkması fikriyle de örtüşür; bu bakış açısına göre, özetlemek gerekirse, kimlikler akışkan, tarihsel ve söylemsel olarak şekillenir. Maureen, sürekli olarak başkaları tarafından nasıl görüldüğüyle ve kendisini nasıl gördüğüyle çatışır. Bu gerilim, baskıcı toplumsal beklentiler ve kişisel sınırlamalar içinde kimlik inşa etme mücadelesinin bir yansımasıdır. Maureen'in cinselliğinin annesi tarafından tek bir şekilde okunması, bireyselliğini ve öznel deneyimini hiçe sayan, onu belli bir kadınlık kalıbına hapseden bir durumdur. Mag'in Maureen'i “hep de olacak” diyerek sabit bir kategoriye hapsetmesi, kadın kimliğinin değişken ve akışkan olabileceği fikrini reddeden, onu statik bir kimlik içine sıkıştıran ataerkil bir yargıdır.

McDonagh, bu oyununda cinsel kimliklerin inşasını, yalnızca bireysel deneyimlere indirgemez; aksine, toplumsal normlar, dil ve iktidar ilişkileri aracılığıyla şekillendiğini gösterir. Oyunun diyalogları ve sahneleme tercihleri, özellikle kadın cinselliğinin ve cinsel kimliklerinin nasıl sorgulandığını gösterir. Maureen ve Mag arasındaki gerilim, yalnızca anne-kız ilişkisi bağlamında değil, kadın cinselliğinin nasıl baskılandığı ve kontrol altına alındığı bağlamında da okunabilir. Benzer şekilde,

⁴²⁰ Rees, Catherine. “Commentary and Notes.” a.g.e., s. 25. Alıntının orijinali: “*The Catholic Church's dominance in Ireland has also often led to women being depicted as either saintly or sexual.*” Çeviri bana aittir.

⁴²¹ a.g.e., s. 25. Alıntının orijinali: “*The Catholic celebration of the Virgin Mary encourages society to see purity as an ideal, and thus the virgin/whore dichotomy is established, whereby women are either untouchable and perfect or cast as immoral prostitutes.*” Çeviri bana aittir.

Maureen ile Pato'nun etkileşimleri, heteronormatif erkeklik imgesinin kırılmasını açığa çıkarır. Bu noktada, Maureen ve Pato arasındaki ilişkiyi ayrıca ele almak aydınlatıcı olacaktır.

Geleneksel heteronormatif anlatılarda, erkek karakterler genellikle cinsel ilişkide baskın, yönlendiren ve güçlü bir figür olarak tasvir edilirken kadınlar ise edilgen, arzu nesnesi olarak konumlandırılır. Ancak bu oyunda McDonagh, bu klişeyi tersine çevirerek, cinsellik ve cinsiyet rollerine dair toplumsal beklentileri sarsar. Pato, tipik bir alfa erkek figürü olmaktan uzak ve edilgen bir karakter olarak sunulurken, Maureen ise cinsel ilişkinin kontrolünü elinde tutan, talep eden ve baskın olan taraftır. Pato'nun Maureen karşısındaki edilgenliği, oyunun feminist ve postdramatik tiyatro perspektifinden okunmasına olanak tanır; Maureen'in cinselliği yönlendiren ve talep eden bir figür olarak resmedilmesi, izleyicinin yerleşik kalıpları sorgulamasını sağlar:

MAUREEN: O benden daha güzeldi.

PATO: Sen güzelsin.

MAUREEN: O daha güzeldi.

PATO: Ben senden hoşlanıyorum.

MAUREEN: Mavi gözlerin var.

PATO: Evet.

MAUREEN: Bu gece benimle kal.

PATO: Bilmiyorum, Maureen.

MAUREEN: Kal. Sadece bu gece.

PATO (*duraksar*): Annen uyuyor mu?

MAUREEN: Uyusa da umurumda değil, uyumasa da. (*Duraksar.*) Daha aşağıya in.

PATO *ellerini yavaşça aşağıya, göğsüne doğru indirir.*

MAUREEN: Daha aşağıya in... Daha aşağıya...

*Elleri kasıklarına ulaşır. Başını hafifçe geriye doğru eğer. Radyodaki şarkı biter. Sahne kararır.*⁴²²

Bu sahne, oyunundaki cinsel kimlikler ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından oldukça çarpıcı bir örnek sunar. Geleneksel heteronormatif anlatılarda erkek karakterlerin cinsellikte baskın, yönlendiren ve arzulayan taraf olarak tasvir edilmesi beklenirken, burada rollerin tersine çevrildiği görülebilir. Pato'nun temkinli ve çekingen tutumu, Maureen'in ise yönlendiren ve talep eden konumda olması, toplumsal cinsiyet normlarına yönelik bir eleştiri olarak yorumlanabilir.

⁴²² McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*, ss. 34-35. Alıntının orijinali: "MAUREEN: She was prettier than me./ PATO: You're pretty./ MAUREEN: She was prettier./ PATO: I like you./ MAUREEN: You have blue eyes./ PATO: I do./ MAUREEN: Stay with me tonight./ PATO: I don't know, now, Maureen./ MAUREEN: Stay. Just tonight./ PATO (pause): Is your mother asleep?/ MAUREEN: I don't care if she is or she isn't. (Pause.) Go lower./ PATO begins easing his hands down her front./ MAUREEN: Go lower ... Lower .../ His hands reach her crotch. She tilts her head back slightly. The song on the radio ends. Blackout." Çeviri bana aittir.

Sahneye Maureen tarafından bakıldığında, onun güzellikle ilgili açtığı konu, öz-değer algısıyla ve toplumsal dayatmalarla bağlantılıdır denilebilir. “O benden daha güzeldi” diyerek kendini bir başkasıyla kıyaslaması, kadınların güzellik üzerinden değerlendirildiği ataerkil bir sistemin yansıması olarak görülebilir. Ancak burada ilginç olan, Pato’nun bu güzellik tartışmasına fazla dahil olmaması ve daha çok duygusal bir bağ kurmaya çalışmasıdır. “Ben senden hoşlanıyorum” diyerek güzellikten bağımsız bir çekimden bahsetmesi, onun erkekliği de farklı bir perspektiften ele aldığını gösterir. Tam bu noktada oyundaki diğer erkek karakter Ray ile kısa bir karşılaştırma yapma ihtiyacı ortaya çıkar çünkü bu iki erkek karakter kıyaslandığında, Ray’in burada sergilenen tam zıttı bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Ray’in oyun boyunca hem Mag hem de Maureen hakkında kullandığı “deli”⁴²³ ve benzeri kelimelerin yanı sıra oyunun ikinci sahnesinde Mag ile arasında geçen konuşmada sarf ettiği şu sözler bu tutumu gözler önüne serer: “*Kızlarla ilgilenmeye başladığımdan beri koroya gitmiyorum çünkü korolarda kız yok, sadece şişman kızlar var ve onlar ne işe yarar?*”⁴²⁴ Ray’in bu sözleri, ataerkil toplumda kadınların dış görünüşleri üzerinden değerlendirildiğini açıkça ortaya koyar. Onun kadınları yalnızca fiziksel özellikleri üzerinden anlamlandırması ve “şişman kızlar” hakkında küçümseyici ifadeler kullanması, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl içselleştirildiğini gösterir. Pato’nun Maureen’e karşı güzellikten bağımsız bir bağ kurmaya çalışmasıyla keskin bir tezat oluşturan Ray, erkekliğin daha geleneksel, cinsiyetçi ve nesneleştirici bir yorumunu temsil eder. Bu karşılaştırma, oyunun erkeklik kavramının da sabit olmadığını, farklı karakterler aracılığıyla değişken ve eleştirel bir biçimde ele alındığını gösterir.

Pato ve Maureen’in sahnesine geri dönülecek olursa, buradaki asıl kritik noktanın, Maureen’in cinsel ilişkiyi doğrudan talep eden taraf olduğunun altı çizilmelidir. “Bu gece benimle kal” ve özellikle sahnenin ilerleyen kısmında “Daha aşağıya in...” replikleri, Maureen’in cinselliğini aktif bir şekilde yönlendirdiğini gösterir. Erkek karakterlerin genellikle baskın olduğu cinsel sahnelerin aksine, burada Maureen arzusunu doğrudan ifade eder ve bedensel kontrolü elinde tutar. Bu, kadının yalnızca arzulanan bir nesne değil, aynı zamanda arzulayan ve yönlendiren bir özne de olabileceğini ortaya koyar. Pato’nun “*Bilmiyorum, Maureen*” şeklindeki tereddüdü

⁴²³ Bkz. a.g.e. ss. 17; 80-81. Alıntılanan kelimenin orijinali: “*loon(s)*”. Çeviri bana aittir.

⁴²⁴ a.g.e., s. 18. Alıntının orijinali: “*Not since I took an interest in girls have I been in the choir because you do get no girls in choirs, only fat girls and what use are they?*” Çeviri bana aittir.

ve “*Annen uyuyor mu?*” sorusu, onun edilgenliğini ve temkinli yapısını gösterirken, aynı zamanda erkekliğin de toplumsal olarak ne kadar değişken bir performans olduğunu tekrar ortaya koyar. Pato, klasik erkeklik normları gereği baskın bir figür olmaktan uzak, pasif ve sorgulayıcı bir tavır içindedir. Bu, eril iktidarın kırılmasını gösterirken, aynı zamanda Maureen’in kadın cinselliğini yönlendirebilen ve talep eden bir figür olarak tasvir edilmesi, geleneksel normları ters yüz eden feminist bir hamle olarak okunabilir.

Bu sahneyle ilgili son olarak, sahnenin kararması ve radyodaki şarkının bitmesi, cinselliğin yalnızca fiziksel bir eylem olarak değil, aynı zamanda tiyatral ve performatif bir unsur olarak inşa edildiğini gösterdiği söylenebilir. Postdramatik tiyatronun ruhuna uygun şekilde, izleyicinin olayları aktif bir şekilde takip etmesi sağlanır ve geleneksel cinsiyet rollerine meydan okunur. McDonagh, bu sahne aracılığıyla cinsel kimliklerin toplumsal çerçevelerini yıkarken, kadın cinselliğinin aktif, erkekliğin ise kırılabilir ve değişken olabileceğini cesurca gözler önüne serer.

Oyunun dördüncü sahnesinde Mag, Maureen ve Pato’nun beraber konuştuğu bölüm tekrar ele alındığında, Maureen’in Pato’yu, Mag’in gözleri önünde öpmesi üzerine Pato’nun “*Maureen, yapma şimdi...*”⁴²⁵ sözü dikkat çeker; çünkü bu, onun geleneksel erkeklik normlarına uygun bir figür olmadığını gösterirken, Maureen’in “*Yeterince dikkatliydik, çünkü bebek falan istemiyoruz, değil mi?*”⁴²⁶ ifadesi, kadının sadece bir arzu nesnesi olmadığını, aynı zamanda, bir üreme amacı gütmeyen, kadının cinsel arzusunun da var olabileceğini ortaya koyar. Bu dinamik, heteronormatif anlatılarda erkek karakterin aktif, kadın karakterin pasif olduğu klişeyi yıkar ve kadının cinselliğini bastıran toplumsal mekanizmaları sorgular.

Postmodern feminist teoriler de benzer şekilde, kadın ve erkek cinselliğine dair iktidar ilişkilerini sorgular. Geleneksel anlatılarda kadın, pasif ve korunmaya muhtaç bir figür olarak sunulurken, *Leenane’in Güzellik Kraliçesi* bu dinamiği kırarak kadını arzulayan özne olarak konumlandırır. Aynı zamanda, erkekliği de sorgulayıp, duygusal, hassas ve edilgen bir erkek karakter sunarak eril iktidarın ne kadar kırılabilir olduğunu gösterir. McDonagh bu oyunuyla cinsel kimliklerin toplumsal çerçevelerini sarsarak, ataerkil normların sahne üzerinde yeniden üretilmesi yerine eleştirilmesini sağlar.

⁴²⁵ a.g.e., s. 39. Alıntının orijinali: “*Maureen, now ...*” Çeviri bana aittir.

⁴²⁶ a.g.e., s. 39. Alıntının orijinali: “*Careful enough, ‘cos we don’t need any babies coming, do we?*” Çeviri bana aittir.

McDonagh oyunlarının anlamını zenginleştirmek ve çok katmanlı bakış açıları sunmak adına ironi ve mizah unsurlarını kullanmaktan geri kalmamıştır. Dolayısıyla, bu oyunu kapsamında da ironik ve mizahi öğeler bulmak zor olmaz; bu anlatı unsurları, burada beden temsilleri bağlamında toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil normları sorgulamak için güçlü birer araç olarak kullanılırlar. Oyunda karakterlerin bedenleri ve güç dinamiklerini belirleyen bir unsur olarak sahnede yer alırken, bu bedensel temsiller çoğu zaman ironik ve absürt sahnelerle işlenir. McDonagh, mizahı sadece güldürmek için değil, aynı zamanda eleştirel bir mesafe yaratmak ve seyirciyi yerleşik normları sorgulamaya teşvik etmek için kullanır.

Oyun boyunca fiziksel hareketler, jestler ve diyaloglar aracılığıyla ironi ve mizah yaratılır. Özellikle Maureen ve Mag arasındaki gerilimli sahnelerde, bedenin kontrolü ve bağımsızlığı üzerine şekillenen mizahi öğeler dikkat çeker. Mag'ın yaşlı ve hareket kabiliyeti kısıtlı bir kadın olarak sahnede varlık göstermesi, onun güçsüzlüğünü vurgularken, Maureen'in onun bedenine yönelik baskın tutumu ironik bir tersine çevirme stratejisi olarak okunabilir. Örneğin, Maureen'in annesini sert bir şekilde yemek hazırladığı ya da ona fiziksel olarak hükmettiği anlar, hem şiddet hem de komedi unsurlarını barındırır. Bu sahnelerde, geleneksel anne-kız rollerinin ters yüz edilmesi ve bakım emeğinin tahakküm aracı haline gelmesi, beden politikalarına dair ironik bir eleştiri yapma imkânı sunar.

Pato ve Maureen'in sahnelerinde ise mizah daha çok cinsellik ve eril kırılglılık bağlamında devreye girer. Pato'nun edilgenliği ve cinsel konulardaki çekingenliği, genellikle dramatik bir gerilim yaratmak yerine, ironik bir mizah unsuruna dönüşür. Örneğin, Maureen'in Pato'yu yönlendirdiği ve cinsel olarak baskın olduğu sahne hatırlanacak olursa, burada geleneksel erkeklik normlarının ters yüz edilmesiyle ironik bir anlatım oluşturduğu da anlaşılabilir.

Ray'in karakteri ise beden temsilleri bağlamında mizahın ve ironinin en belirgin olduğu figürlerden biridir. Ray, dili ve bedeni aracılığıyla sürekli olarak bir hiper-maskülenlik performansı sergiler, ancak bu performans çoğu zaman kendisini küçük düşüren bir mizah unsuru haline gelir; Mag'e ya da Maureen'e karşı küçümseyici bir tavır takındığı her sahnede ya da hem Mag'i hem de Maureen'i "deli" olarak nitelendirdiğinde, aslında kendisinin çocuksu, sorumsuz ve tahakküm kuramayan bir figür olduğu açığa çıkar. Bu ironik durum, ataerkil sistemin dayattığı eril iktidarın aslında ne kadar kırılglan ve sahte olabileceğini gösterir.

Burada tekrar postdramatik tiyatronun, geleneksel dramatik yapıdan koparak, anlamın sahnede bedensel performanslar ve dil oyunları ile inşa edilmesine odaklandığının hatırlatması yapılmalıdır çünkü McDonagh'ın oyunu da, bu bağlamda, beden temsillerini doğrudan dramatik bir anlatının aracı olarak değil, ironik ve mizahi bir şekilde eleştirel bir performans alanı olarak kullanır. Oyunun sahnelenme biçimi, seyircinin geleneksel tiyatrodaki gibi bir olay örgüsüne kapılmasını engeller ve ona eleştirel bir gözle bakma fırsatı sunar.

Postmodern feminizm açısından bakıldığında, bedenin toplumsal olarak nasıl inşa edildiği ve cinsiyet rollerinin nasıl performatif bir şekilde varlık kazandığı oyunda mizahi ve ironik anlatımlarla sorgulanır. Maureen'in cinselliği talep eden bir figür olarak sunulması, Mag'in fiziksel güçsüzlüğü üzerinden iktidar ilişkilerinin yeniden yazılması ve erkek karakterlerin eril performanslarının ironik bir şekilde çözümlenmesi, ataerkil normları yerinden eden feminist bir söylem yaratır.

Kısacası, McDonagh'ın bu oyununda ironi ve mizah, beden temsillerine dair eleştirel bir çerçeve sunarak, toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil normları sorgular. McDonagh, postdramatik tiyatronun ve postmodern feminizmin araçlarını kullanarak seyircinin yerleşik algılarını sarsar ve geleneksel tiyatro anlatılarının ötesinde, bedenin sahnede nasıl politik bir temsil aracı olabileceğini gösterir. Bu eleştirel bakış açısı, aynı zamanda şiddet ve cinselliğin oyun boyunca nasıl işlediğini anlamamıza da yardımcı olur.

McDonagh'ın bu oyununda doğrudan pornografi içeren bir içerik bulunmasa da, oyun boyunca izlediğimiz şiddet, cinsellik ve insanın karanlık yönlerine dair güçlü göndermeler, anlam yüklü bir dil oluşturur. Bu unsurlar, postdramatik tiyatronun temel özelliklerinden biri olan geleneksel anlatı yapılarının ve normatif değerlerin bozulmasına hizmet eder. Oyun, genellikle karakterlerin içsel ve toplumsal travmalarını derinlemesine işlerken, aynı zamanda bu travmaların cinsellik ve şiddetle iç içe geçtiği bir atmosfer yaratır. McDonagh, bu temaları sıradan bir hikâye anlatıcılığı çerçevesinde değil, daha çok provokatif bir dil ve sahne tasarımıyla sunar. Özellikle, karakterler arasında geçen diyaloglar ve eylemler, pornografik bir dilin ve imgelerin izlerini taşır. Fakat bu izler, cinselliğin ve şiddetin sıradan birer “görsel” ya da “zevk unsuru” olarak değil, bu unsurların insana ve topluma dair çürümüşlüğü, yozlaşmayı ve moral boşluğu nasıl simgelediğini ortaya koyan bir anlatı tarzı içinde yer alır. Cinsellik, yalnızca fiziksel bir eylem olarak değil, aynı zamanda duygusal, psikolojik ve toplumsal travmaların bir dışavurumu olarak ele alınır. Bununla birlikte,

şiddet de benzer şekilde yalnızca fiziksel bir güç gösterisi olmaktan çıkar, insanların ruh hallerinin, hınçlarının ve hayal kırıklıklarının bir aracı haline gelir. Bu unsurlar, şiddetin ve cinselliğin sıradan bir şekilde pornografik bir biçimde kullanımıyla ilgili bir tür ahlaki bozulma ve toplumun varoluşsal boşluğunun simgeleri olarak işlev görür.

Oyun, postmodern bir yaklaşımla bu temaları ele alırken, toplumun ahlaki değerlerini sorgular ve cinsiyet rollerini alt üst eder. McDonagh'ın karakterleri, geleneksel kadın ve erkek figürlerinin ötesine geçer. Özellikle kadın karakterlerin yaşadığı baskılar, bedenleri üzerindeki toplumsal denetim ve şiddet, pornografik imgelerle doğrudan bağlantılı olmasa da, kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve toplumsal baskılarla nasıl şekillendirildiği konusunda derinlemesine bir eleştiri sunar.

Bu sayılanlara ek olarak, karakterlerin kullandıkları dil ve ilişkilerindeki sertlik, bazen pornografik bir dille örtüşse de, esasen seyircinin algısını sarsmayı amaçlar demek yanlış olmaz. Pornografi burada, şok edici bir estetik yaratmanın ötesinde, toplumun “gizli” şiddet eğilimini ve cinsellik üzerine kurulu baskılarını açığa çıkarmak için kullanılır. Bu, postdramatik tiyatro anlayışında izleyiciye doğrudan bir anlatı sunmak yerine, seyircinin olaylara ve karakterlere farklı açılardan bakabilmesi için bir alan yaratır; pornografi, sıradan bir zevk ya da eğlence aracı değil, insan doğasının çürümüşlüklerini ve ilişkilerdeki yozlaşmayı gösteren bir araç haline gelir.

Toparlamak gerekirse, McDonagh'ın bu oyununda pornografi, yalnızca doğrudan bir içerik değil, bir araçtır denilebilir. Oyun, şiddet ve cinsellik üzerinden insan ilişkilerinin bozulmuş yapısını vurgular ve toplumsal eleştirisini postmodern bir perspektiften yapar. Bu açıdan bakıldığında, pornografi burada bir estetik değil, toplumsal ve psikolojik eleştirinin bir aracı olarak geri planda yer alır ve izleyiciyi, daha önce normalleşmiş olan tüm değerler ve ilişkiler üzerinden düşünmeye zorlar.

Sonuç olarak, McDonagh'ın bu oyununda toplumsal cinsiyet rolleri, cinsellik ve cinsel kimlik inşası ele alınmış ve bu temaların karakter etkileşimleri ve postdramatik unsurlar aracılığıyla nasıl temsil edildiği ve sorgulandığı kapsamlı bir şekilde incelenmiştir denilebilir. Oyun, toplumsal cinsiyetin bireylerin kimliklerini nasıl şekillendirdiğini ve güç ilişkileri üzerinden bu kimliklerin nasıl anlam kazandığını sorgulayan bir yapıya sahiptir. Karakterler arasındaki etkileşimler, geleneksel cinsiyet normlarına karşı bir direniş ve bu normların yarattığı baskıları gözler önüne sererken, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin bir inşa süreci olduğunu ortaya koyar. McDonagh, bu yapıyı dilin ve performansın özgün kullanımıyla postdramatik bir biçimde ele alarak, izleyicinin alışılmış düşünme

biçimlerini sorgulamasına zemin hazırlar. Bu yaklaşım, geleneksel anlatı yapılarını bozarak, izleyiciyi hem karakterlerin içsel çatışmalarına hem de toplumsal cinsiyet ve güç ilişkilerinin dinamiklerine dair yeni bir bakış açısıyla karşılaştırır. Bu bağlamda, ataerkil kontrolün, toplumsal cinsiyet normlarının ve bedenin bireyler üzerindeki etkisi, özellikle aile dinamikleri aracılığıyla detaylandırılmıştır. Aile, toplumsal cinsiyetin içselleştirildiği ve yeniden üretildiği bir mikrokozmos olarak işlev görürken, bireylerin cinsel kimliklerinin ve arzularının şekillendiği alan olarak da önemli bir yere sahiptir. Cinsellik ve cinsel kimlik inşasının, toplumsal cinsiyet ve güç ilişkilerinin bir ürünü olarak ele alındığı bu oyunda, karakterlerin birbirleriyle olan çatışmaları, bu inşaların ne denli karmaşık ve çelişkili olduğunu ortaya koyar. Toplumsal cinsiyet ve güç kavramlarının birbiriyle olan ilişkisi, izleyiciye cinselliğin ve kimliğin yalnızca biyolojik değil, kültürel ve toplumsal bir yapım olduğunu gösteren bir perspektif sunar.

McDonagh'ın bu eserindeki postdramatik unsurlar, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin nasıl birbirine iç içe geçmiş dinamiklerle inşa edildiğini, karakterlerin bu süreçteki rollerini ve iktidar ilişkilerini sorgulayan önemli bir yapı ortaya koyar. Bu oyun, yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik üzerine bir eleştiri yapmakla kalmayıp, izleyicisini toplumsal yapıları ve bireysel kimlikleri sorgulamaya davet eder. McDonagh'ın eserinin sunduğu bu derinlemesine analiz, izleyicinin cinsellik, kimlik ve toplumsal normlar arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamasına katkı sağlar ve bu temalarla ilgili önemli sorular ortaya koyar.

Bu noktada, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'nin yalnızca cinsiyet kimliklerini ve cinselliği temsille sınırlı kalmayıp, bu kimliklerin nasıl üretildiğini ve tekrarlandığını da tartışmaya açtığını belirtmek gerekir. Oyundaki karakterler, toplumsal rollerin ve beklentilerin baskısı altında şekillenen davranış kalıplarını yalnızca sergilemekle kalmaz, aynı zamanda bu kalıpları yeniden üretir ya da onlara karşı gelirken yeni anlamlar üretir. Bu durum, toplumsal cinsiyetin sabit ya da doğuştan gelen bir gerçeklik değil, kültürel olarak belirlenmiş ve tekrarlar aracılığıyla inşa edilen bir süreç olduğu fikrini gündeme getirir. Butler'ın performatiflik kuramı, bu çerçevede oyunun sunduğu karakter dinamiklerini ve sahneleme biçimlerini analiz etmek için işlevsel bir teorik zemin sunar. Bu oyun kapsamındaki son başlıkta, McDonagh'ın bu oyununun, toplumsal cinsiyetin performatif doğasına nasıl gönderme yaptığına ve karakterlerin davranışlarıyla bu süreci nasıl görünür kıldığına daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

3.6. Performatiflik

Bu bölümde, oyunda karakterlerin eylemleri ve davranışları Butler'ın performatiflik teorisi çerçevesinde ele alınarak, oyun içinde cinsiyet normlarının oluşturulması ve toplumsal cinsiyet beklentilerinin uygulanmasına dair incelemeler yapılacaktır. Teorinin temelini hatırlamak adına, Butler'ın cinsiyetin “içsel” veya “sabit” bir kimlik olmadığını; bunun yerine, bireylerin kültürel olarak öngörülen davranışları tekrarlayarak cinsiyeti oluşturduğunu öne sürdüğünü belirtmek gerekir.⁴²⁷ Başka bir deyişle, cinsiyet, bireylerin belirli davranışları, söylemleri ve bedensel hareketleriyle “gerçek” hale gelir ve bu eylemler, toplumsal normlar ve kurumlar tarafından pekiştirilip normalleştirilerek “performatif” bir niteliğe bürünür, ve böylelikle toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşa edilmesinde merkezi bir rol oynar. McDonagh'ın bu oyununda, Butler'ın teorisiyle ilişkilendirilebilecek birçok örnek bulunabileceğini söylemek yanlış olmaz; özellikle karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl içselleştirdikleri ve toplumsal beklentilere nasıl tepki verdikleri, bu performatif süreçlerin detaylarını gözler önüne serer.

Öncelikle Mag karakterini ele almak gerekirse, bu karakterin toplumsal cinsiyetin ve yaşıyla birlikte gelen toplumsal normların ağır bir temsilcisi olduğu söylenebilir. Fakat, annelik pozisyonunun, geleneksel olarak aile biriminde şefkat, bakım ve otorite ile ilişkilendirilirken Mag'ın annelik performansının, manipülasyon ve kontrolün bir karışımıyla karakterize edilmesi bu oyundaki anne-kız ilişkisi içindeki güç dinamiklerinin karmaşıklığını gösterir. Bu bölüm bağlamında, Mag'ın, kızı Maureen'in hayatını ve ilişkilerini kontrol etme çabaları gibi eylemleri, cinsiyetli güç performansları olarak yorumlanabilir. Mag'ın bedensel ve duygusal olarak sürekli olarak Maureen'i kontrol etme çabası, onun kadınlık rolünü içselleştirerek bu kimliği Maureen'e dayatmasının bir biçimidir. Dolayısıyla, Mag'ın annelik otoritesi, biyolojik bağlara dayanmaktan ziyade annelik çevresindeki toplumsal beklentilerin pekiştirilmesine de dayanır. Bu noktada, Butler'ın, cinsiyet performanslarının sadece bireysel eylemler olmadığı, toplumsal normları düzenleyen ve uygulayan güç dinamikleriyle dolu olduğunu hatırlamak gerekir. Mag'ın durumunda, annelik otoritesinin performansı, Maureen üzerinde güç ve kontrol sağlama aracı olarak yorumlanabilir çünkü bu durum, ilişkilerindeki cinsiyet hiyerarşisini pekiştirir. Mag'ın, Maureen'e uyguladığı manipülasyon ve duygusal şantaj, onun kızı üzerinde

⁴²⁷ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 6.

zaten toplumsal açıdan var olan ataerkil egemenliği sürdürmeye hizmet eder ve annelik gücünün cinsiyet normlarına uyumu sağlamak için nasıl kullanılabileceğini gösterir. Mag'in, Maureen'in ev içi görevleri yerine getirmesi ve onun bakımıyla ilgilenmesi gibi geleneksel cinsiyet rollerine uymasını istemesi, kadınlık ideallerine uyum zorunluluğunun bir yansımasıdır denilebilir. Bu bağlamda, bu ilişki Butler'ın teorisine göre yorumlanırsa, Mag'in annelik rolünü bir "performans" olarak benimseyerek Maureen'i geleneksel kadınlık ve itaat normlarına mahkûm eder demek yanlış olmayacaktır.

Mag karakteri, geleneksel anneliği birçok yönüyle temsil etmesine rağmen, aynı zamanda Maureen tarafından alt üst etme ve direniş anları sergilenmesine de olanak sağlar. Maureen'in annesinin otoritesine karşı bu isyan anları, daha geniş perspektiften bakıldığında toplumsal cinsiyet rolleri zemininde şekillenen beklentilere isyan olarak okunabilir. Maureen'in, toplumun yanı sıra, annesinin de dayattığı geleneksel kadınlığı reddetmesi ve toplumsal beklentilere uymayı reddetmesiyle, McDonagh'ın anne-kız ilişkisinin konvansiyonel betimlenmesinin sorgulandığı öne sürülebilir. Mag'in Maureen'i tamamen kontrol edememesi, içselleştirilmiş patriyarka çerçevesinde şekillenen annelik otoritesinin mutlak ve karşı konulamaz bir güç olarak görülmesinin altını oyarak bu tür bir annelik anlayışının gücünü alt üst eder. Bu dönüşümlerden yola çıkarak, bu isyan anlarının var olabilmesi bile başlı başına, anne-kızın hiyerarşik ilişkisindeki güç dinamiklerini bozarak cinsiyet kategorilerinin istikrarının sorgulanmasına yol açmış olur denilebilir.

Oyundaki diğer kadın başkarakter olan Maureen'e bakıldığında, toplumsal cinsiyet ve kimlik rollerine karşı duyduğu içsel çatışmalarla şekillenen bir karakter seyircilerin karşısına çıkar. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet yalnızca bireysel bir kimlik meselesi değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel normlarla sürekli olarak yeniden inşa edilen bir yapıdır. Bu oyunda da, bu bağlamda, Maureen'in kendi kimliğini inşa etme çabasıyla, cinsiyetin dışarıdan dayatılan rollerle nasıl şekillendiği ve bu rollerin nasıl bir performans halini aldığı gözler önüne serilir.

Maureen karakterinin Butler'ın performatiflik kavramı üzerinden yorumlaması yapılırken Maureen'in toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl şekillendiğini, toplumun kadınlık ve güzellik üzerine kurduğu normları ve bu normların bireyler üzerindeki etkisini gözler önüne serilir. Bu bağlamda, Maureen'in annesi Mag ile ilişkisinin yanı sıra, Pato ile olan ilişkisi de hem toplumsal cinsiyetin bir inşası hem de bu kimliğin bir performans gerektirdiği fikriyle doğrudan bağlantılıdır. Öncelikli olarak Maureen'in

annesi ile olan etkileşimlerinden başlamak yorumların zeminini hazırlamak adına faydalı olacaktır.

Maureen'in yaşadığı travmalar, onun toplumsal cinsiyet rollerinin bir mağduru olduğunu gösterir. Özellikle annesi Mag ile yaşadığı baskıcı ve manipülatif ilişki, Maureen'in cinsiyetini nasıl toplumun belirlediği normlarla şekillendirdiğini bir kez daha gözler önüne serer. Mag'in, kızı üzerindeki kontrolü, Maureen'in bir "kadın" olarak nasıl olması gerektiğine dair toplumsal beklentileri temsil eder: "*Genç kızlar erkeklerle gezip tozmamalı...!*"⁴²⁸ gibi söylemleri, Mag'in Maureen'in davranışlarını şekillendirme çabalarının yalnızca bir örneğidir. Mag'in baskıları, Maureen'in toplumsal cinsiyet kimliğinin ne kadar dışsal söylemlerle inşa edildiğini ve bu kimliğin sürekli olarak yeniden üretildiğini ortaya koyar.

Mag, Maureen'in iç dünyasını kontrol etmek için onun cinsiyetini ve kimliğini sürekli olarak şekillendirir; ona "kadınlık" ile ilişkilendirilen belirli roller ve görevler yükler, özellikle de ev içinde bir bakıcı ve hizmet eden figür olarak konumlandırır. Maureen'in Mag'e yiyecek ve içecek hazırlaması, onun bakımını üstlenmek zorunda kalması ve ev içinde sürekli bir sorumluluk altında tutulması, onun bireyselliğini baskılayan, kadınlığa dair ataerkil normları yücelten bir düzenin parçası haline gelmesine neden olur. Maureen, bu hizmet eden kadın rolünü oynasa da, zaman zaman direniş göstermeye çalışır; ancak, Butler'ın performatif cinsiyet anlayışına göre, bu direniş dahi toplumsal cinsiyetin sınırları içinde kalır. Yani, Maureen hizmet eden kadın rolünü terk etmeye çalışsa da, bu rolü ona dayatan toplumun değer yargıları içinde hareket etmeye devam eder.

Maureen'in annesine karşı gösterdiği direnişin en önemli örneklerinden biri, Pato ile olan ilişkisi üzerinden gerçekleşir. Pato, Maureen için Mag'in temsil ettiği baskıcı düzenin dışına çıkmanın bir sembolü gibidir. Onunla kurduğu ilişki, toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir meydan okuma gibi görünebilir. Ancak burada da Butler'ın teorisi devreye girer: Maureen, Pato ile olan ilişkisi aracılığıyla aslında toplumun sunduğu alternatif bir kadınlık performansına yönelir. Yani, annesinin onu evde hapsediği "bakıcı kadın" kimliğinden çıkıp, bu kez de Pato ile bir "romantik kadın" kimliğine bürünür. Bu da onun kadınlık performansının sadece bir biçim değiştirdiğini; onu özgürleştirmek yerine, yeni bir kontrol mekanizmasının içine soktuğunu gösterir.

⁴²⁸ McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*, s. 22. Alıntının orijinali: "*Young girls should not be out gallivanting with fellas...!*" Çeviri bana aittir.

Bu noktada, oyunun önemli sahnelerinden biri olan Maureen'in sütyeni ve jüponu ile sergilediği performans devreye girer.⁴²⁹ Bu sahne, Maureen'in kadınlığını farklı bir bağlamda sergilemeye çalıştığı anlardan biridir. Günlük hayatında annesinin baskıları altında, toplumsal cinsiyetin ona dayattığı edilgen ve hizmet eden kadın rolünü oynamak zorunda kalan Maureen, bu sahnede kendi bedenini ve kadınlığını farklı bir şekilde ifade etmeye çalışır. Ancak, bu da toplumsal olarak öğretilmiş bir cinsiyet performansının bir başka versiyonudur: Maureen, bir yandan annesinin ona dayattığı kadınlık rollerinden kaçmak isterken, diğer yandan toplumun ona sunduğu başka bir kadınlık performansını (çekici ve arzulanın kadın figürü) üstlenmiş olur. Fakat, Maureen'in bu yeni kimlik arayışı da başarılı olamaz; Pato ile olan ilişkisi istediği gibi gelişmez ve annesi tarafından sabote edilir. Bu da Butler'ın toplumsal cinsiyetin ne kadar kırılabilir ve dışsal etkenlere bağımlı bir yapı olduğunu açıklayan görüşlerini destekler. Maureen, kadınlık kimliğini sürekli olarak dışsal unsurların ona sunduğu rollere göre şekillendirmek zorunda kalır ve hiçbir kimlik tamamen onun seçimi değildir; tüm bu kimlikler, toplumun sunduğu ve belirlediği kadınlık performanslarının birer parçasıdır.

Son olarak, Maureen'in annesini öldürdükten sonra, Mag'in sandalyesine oturarak onun yerine geçmesi tam anlamıyla Butler'ın performatif cinsiyet teorisiyle açıklanabilecek bir sahnedir. Maureen, annesinden kurtulduğunu düşünürken, aslında onun yerine geçerek, onun baskıcı ve otoriter kadın figürünü içselleştirdiğini gösterir. Ray'in bu sahnede Maureen'e söylediği sözler de bunu yansıtır: *"Tam olarak annenin lanet olası bir kopyası, orada oturup emirler veriyor ve adımları unuttuysun!"*⁴³⁰ Bu sahne, toplumsal cinsiyet rollerinin bireyin tercihlerinden bağımsız olarak dışsal söylemlerle nasıl inşa edildiğini ve sürdürüldüğünü dramatik bir şekilde ortaya koyar. Maureen, annesini öldürerek özgürlüğünü kazandığını zanneder, fakat annesinin rolüne bürünerek onun baskıcı kadın kimliğini yeniden üretmiş olur. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin kişisel iradede bağımsız olarak tekrar eden eylemlerle var olduğunu ve bireyin bu rolleri tam anlamıyla reddetmesinin ne kadar zor olduğunu gösterir.

Maureen'in annesiyle olan ilişkisinin yanı sıra erkeklerle olan ilişkileri ve onlara karşı takındığı tavırlar da toplumsal cinsiyetin performatifliğini somutlaştıran örneklerdir. Özellikle, Maureen'in Pato ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin çöküşü, ona

⁴²⁹ a.g.e., ss. 39-42.

⁴³⁰ a.g.e., s. 83.

yüklenen kadınlık rolünün ne kadar toplumsal bir yapı olduğunu gösterir. Pato, Maureen’e sürekli olarak çekicilik ve güzellik kavramlarıyla bezeli ama bir yandan da münasip bir kadınlık anlayışı dayatırken, Maureen’in buna verdiği tepki, toplumsal normları reddetmeye çalışan fakat yine de bu normlardan tamamen bağımsız olamayan bir karakteri sergiler. Bu bağlamda, Pato’nun Maureen’e “Leenane’in güzellik kraliçesi” şeklinde hitap ettiği sahne Maureen’in toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl şekillendiğini, toplumun kadınlık ve güzellik üzerine kurduğu normları ve bu normların bireyler üzerindeki etkisini gözler önüne seren önemli bir örnektir:

PATO: Şey, o zaman seni orada fark etmemiştim, Maureen. Leenane'in güzellik kraliçesinin henüz gelmemiş olduğunu nereden bilebilirdim ki?

MAUREEN: ‘Leenane’in güzellik kraliçesi.’ Hadi oradan.

PATO: Doğru söylüyorum!

MAUREEN: O zaman neden son yirmi yılda aramızda iki kelimeden fazla geçmedi?

PATO: Elbette, cesaretimi toplamak bunca zamanımı aldı.

MAUREEN (gülümseyerek): Ah, s*ktir git!⁴³¹

Pato’nun Maureen’e “güzellik kraliçesi” demesi, ilk bakışta ona yönelik bir övgü gibi görünebilir. Ancak bu ifade, aynı zamanda Maureen’in kadın olarak nasıl algılandığına ve kadınlığının toplumsal çerçevede nasıl tanımlandığına dair güçlü bir gösterge içerir. Toplumda “kadın” olmanın en temel beklentilerinden biri güzelliktir ve güzellik, çoğunlukla cinsiyet performansının önemli bir parçası olarak ele alınır. Maureen’e bu şekilde hitap edilmesi, onun bir kadın olarak ne şekilde değer gördüğünü ve onun kimliğinin nasıl şekillendirildiğini ortaya koyar. Maureen’in güzellik üzerinden tanımlanması, onun kadınlığının yalnızca fiziksel bir özelliğe indirgenerek kabul edildiğini gösterir. Oysa Butler, toplumsal cinsiyetin doğuştan gelen ya da biyolojik bir özellik olmadığını, bireylerin sürekli olarak belirli pratikleri tekrar ederek bu kimliği ürettiğini savunur. Dolayısıyla, Pato’nun bu hitabı, Maureen’in kadınlığının nasıl şekillendirildiğini ve ona nasıl bir rol biçildiğini gözler önüne serer.

Pato’nun Maureen’e bu şekilde seslenmesi, aynı zamanda kadınlık performansının da ne kadar kırılgan ve değişken olabileceğini gösterir. Butler, toplumsal cinsiyetin sabit ve değişmez olmadığını, bireylerin farklı bağlamlarda farklı şekillerde bu rolleri üstlenebileceğini söyler. Maureen, yaşı gereği toplumun idealize ettiği “güzellik” standartlarına birebir uymasa da, ona bu şekilde hitap edilmesi,

⁴³¹ a.g.e., s. 30. Alıntının orijinali: “PATO: Well, I hadn’t noticed you there at that time, Maureen. How was I to know the beauty queen of Leenane was still yet to arrive?/ MAUREEN: ‘The beauty queen of Leenane.’ Get away with ya!/ PATO: Is true!/ MAUREEN: Why so have no more than two words passed between us the past twenty year?/ PATO: Sure, it’s took me all this time to get up the courage./ MAUREEN (smiling): Ah, bollocks to ya!” Çeviri bana aittir.

toplumsal cinsiyetin sadece fiziksel özelliklerle değil, aynı zamanda dil ve söylem aracılığıyla da inşa edildiğini gösterebilir. Maureen'in bu ifadeye nasıl tepki verdiği veya bunu nasıl içselleştirdiği de onun toplumsal cinsiyet performansının bir parçasıdır. Eğer Maureen bu hitaba olumlu bir tepki verseydi, toplumsal olarak ona biçilen kadınlık rolünü kabul ettiği ve bu performansı sürdürdüğü düşünülebilirdi; ancak, Maureen bu ifadeye karşı çıktığı için toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir direnç gösterdiği ve bu rolleri reddetmeye çalıştığı söylenebilir. Fakat, yine de, Butler'ın teorisi çerçevesinde düşünüldüğünde, bu direniş bile aslında toplumsal cinsiyet performansının bir parçasıdır; çünkü Maureen bu rolden kaçmaya çalışırken bile, toplumsal cinsiyet kavramının sınırları içinde hareket etmektedir.

Pato karakteri, ayrı olarak Butler'ın teorisi çerçevesinde incelendiğinde oyundaki erkek karakterler arasında olgun ve “geleneksel” erkeklik normlarına en yakın olan figür olduğu söylenebilir; Ray'e kıyasla, daha ağırbaşlı, koruyucu, sorumluluk sahibi ve duygularını ifade edebilen bir erkek portresi çizer. Ancak bu, erkekliğin “doğal” bir hali değildir; aksine, toplumun belirlediği “güvenilir, anlayışlı ve koruyucu erkek” kimliğinin bir performansı olarak değerlendirilebilir. Örneğin, Maureen'in Mag tarafından baskı altında olduğunu fark edip ona kaçış seçeneği sunması, Pato'nun “koruyucu erkek” rolüne büründüğünü gösterir. Erkeğin koruyucu olması gerektiği inancı, Pato'nun sergilediği erkeklik performansının bir parçası olarak yorumlanabilir çünkü, Butler'ın teorisi çerçevesinde bakıldığında, Pato'nun kimliği doğuştan gelen bir özellik değil, toplum tarafından öğretilen ve tekrar eden eylemler yoluyla var olan bir erkeklik performansıdır.

Pato'nun erkeklik performansı, kusursuz ve güçlü değildir; kırılganlıklar içerir. Pato'nun Maureen'e olan ilgisi, bir noktada karşılıksız hale gelir ve kontrol edilemez bir duruma dönüşür. Mektubunun Maureen'e ulaşmaması, onun romantik erkek performansının başarısız olmasına ve erkeklik kimliğinin kırılganlaşmasına yol açar. Bu kırılganlık, Pato'nun oyunun sonunda Dolores Hooley/Healey ile nişanlandığının⁴³² öğrenilmesiyle daha da belirginleşir. Maureen'e sunduğu kaçış planı başarısızlığa uğradığında, Pato'nun geleneksel bir toplumsal norm olan “evlilik” kurumuna yönelmesi, onun erkeklik performansının nasıl yeniden şekillendiğini gösterir. Maureen'in olmadığı bir gelecekte, Pato başka bir kadınla geleneksel bir hayat kurmayı seçerek, toplumsal olarak kabul edilen erkeklik yollarından birine geri

⁴³² Bkz. Martin McDonagh, *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*, ss. 78-81.

döner. Burada Butler'ın performatiflik teorisi tekrar akıllara gelir: Pato'nun erkekliği, tek bir sabit kimlik olarak var olmaz; aksine, karşılaştığı durumlara ve toplumsal beklentilere göre sürekli şekillenir ve değişir. Maureen ile duygusal ve romantik bir bağ kurmaya çalışan erkek kimliği başarısız olunca, Pato'nun geleneksel evlilik rotasına yönelmesi, onun da toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir şekilde hareket ettiğini gösterir. Bu bağlamda, Pato'nun Maureen'e olan ilgisi ne kadar samimi olursa olsun, onun maskülenliği de toplumsal yapılar içinde yeniden inşa edilen bir performans olarak kalır.

Oyundaki diğer erkek karakter Ray aynı perspektiften analiz edildiğinde ise bambaşka bir tablo ile karşılaşılır; Ray'in hiper-maskülen, agresif ve asi tavırları, Pato'nun daha olgun ve duygusal bir erkeklik biçiminden farklıdır. Ray'in hareketleri, dili ve tavırları genç/ergen bir erkeklik performansı ile şekillenir denilebilir. Ray'in özellikle sabırsız ve hızlı konuşması, sürekli hareket halinde olması, duygularını açıkça ifade etmekten kaçınmaması ve başkalarını küçümseyen veya umursamaz bir dil kullanması gibi özellikleri, onun erkeklik performansının bir parçası olarak okunabilir. Erkekliğin güçlü, sert ve sabırsız olmayı gerektirdiği toplumlarda, Ray'in bu özellikleri ona “erkek” olarak bir kimlik kazandırır. Ancak Butler'ın teorisine göre, bu kimlik içsel veya doğal değildir; “cinsiyet” olarak adlandırılan bu yapı, tıpkı toplumsal cinsiyet kimliği gibi kültürel olarak inşa edilmiştir.⁴³³ Dolayısıyla, Ray de içinde bulunduğu toplumun beklentilerine uygun olarak bu davranışları tekrar eder ve böylece erkeklik performansı sergiler.

Ray'in konuşma tarzı, onun erkeklik performansının en önemli parçalarından biridir. Oyundaki dili çoğu zaman sert, kaba ve umursamaz bir tondadır; insanlara sık sık sabırsızca çıkışır, duygularını açıkça ifade etmek yerine öfkeyle veya küçümseyici sözlerle tepki verir ve özellikle kadın karakterlerin hem yüzüne karşı hem de arkasından küçümseyici veya alaycı bir tavır sergiler. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet performatif bir yapı olduğu için dil bir tahakküm alanı olarak, bu kimliğin kurulmasında kritik bir rol oynar. Ray'in hem fiziksel hem de sözlü sertlik üzerinden kendini ifade etmesi, erkekliğin toplum tarafından nasıl şekillendirildiğini ve bu kimliğin nasıl tekrar eden söylemlerle inşa edildiğini gösterir. Bu bağlamda, Ray'in sert ve erkeksi dili, bir yandan onun toplum tarafından “erkek” olarak kabul edilmesini

⁴³³ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 7. Alıntının orijinali: “[...] this construct called “sex” is as culturally constructed as gender [...]” Çeviri bana aittir.

sağlayan bir performans unsuruyken, öte yandan da kendini cinsiyetler arasındaki hiyerarşik düzende üst sırada konumlandırmasını garantileyen bir araçtır.

Sonuç olarak, McDonagh'ın bu oyununda cinsiyetin performatif yapısının nasıl dramatize edildiği ve toplumsal cinsiyet rollerinin oyun içindeki karakterler aracılığıyla nasıl inşa edildiği gözler önüne serilmiştir denilebilir. Butler'ın performatiflik teorisinin ışığında, oyun karakterlerinin toplumsal cinsiyet kimlikleri sadece bireysel seçimler değil, toplumun dayattığı normlar ve güç dinamikleri tarafından sürekli olarak şekillendirilmekte olduğu vurgulanır. Mag ve Maureen'in anne-kız ilişkisi üzerinden, toplumsal cinsiyetin içselleştirilerek nasıl güç ve kontrol aracı olarak kullanıldığı; aynı zamanda, bu rollerle nasıl direniş göstermeye çalışıldığı görülür. Mag'in annelik rolünü, biyolojik bağlardan çok toplumsal normların bir yansıması olarak inşa etmesi, Maureen'in de kendi kimliğini hem annesinin hem de toplumun dayatmalarıyla şekillendirmesi, cinsiyetin ne denli dışsal ve performatif bir yapı olduğuna dair güçlü örnekler sunar. Pato ve Ray gibi erkek karakterler ise, toplumsal cinsiyetin erkeklik biçimlerini nasıl farklı şekillerde ve zaman zaman kırılğan bir şekilde sergilenebileceğini gösterir.

Son olarak, toparlamak adına, McDonagh'ın bu oyununda toplumsal cinsiyetin, bireylerin içsel kimliklerinden çok, toplumun sürekli yeniden inşa ettiği performanslar aracılığıyla şekillendiği ve sürdürüldüğü anlaşılır denilebilir. Cinsiyet, sadece biyolojik bir kimlikten ziyade, sürekli olarak tekrarlanan eylemler, dil ve söylemler aracılığıyla toplumda yeniden üretilen bir yapı olarak karşımıza çıkar. Butler'ın teorisi, toplumsal cinsiyetin sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir inşa olduğunun altını çizmesiyle bu bağlamda önem taşır.

MARK RAVENHILL VE ALIŞVERİŞ VE S***Ş

Bu çalışmanın önceki bölümlerine konu olan Sarah Kane ve Martin McDonagh gibi, Mark Ravenhill de 1990'ların Britanya sahnesine damgasını vuran *in-yer-face* tiyatro hareketinin öncü isimlerinden biri olarak sahneye getirdiği “belirgin çağdaş bir ton”, “cinsellik ve şiddet hakkında yeni bir yoğunluk ve dürüstlük” ile “kara mizah dolu” ve “hızlı tempolu” oyunları ile dikkatleri üzerine çekmiştir.⁴³⁴ Bu yeni akım tiyatro çerçevesinde eserler yazmış yazarların oyunlarında “merkezi bir belirsizlik” olması eleştirmenler tarafından dile getirilmiş ve şu soruların ortaya çıkmasına mahal vermiştir: “Ne yapmaya çalışıyorlar? Amaçları tamamen bizi şoke etmek mi? Bunlar belgesel oyunlar mı? Ahlaki amaç ve haklı öfkeyle dolu hicivler mi? Yoksa siyasi ve ahlaki kesinliğin çöküşüyle mi uyuşmuş durumdalar?”⁴³⁵ Tüm bu soruları ve daha fazlasını Ravenhill’in *Alışveriş ve S***ş* (*Shopping and F***ing*) adlı oyununa da yöneltmek mümkündür. Nitekim, Ravenhill’in 1998 yılında Charlie Rose’un şovuna konuk olduğunda kendi oyunuyla ilgili yaptığı açıklamalar da bu sorgulamalara doğrudan temas eder niteliktedir. Rose, Ravenhill’e oyununda herhangi bir “cevap” olup olmadığını sorduğunda yazar şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu, muhtemelen izleyicinin aklında kalan büyük, çok büyük bir soru diye düşünüyorum. Eğer her şeyi çok kolaylaştırıp ‘İşte cevap bu’ deseydik — izleyiciyi işin içinden sıyırmış olurduk. Onlara şunu dememiz gerekiyor: ‘Soru bu kadar büyük, şimdi bunu düşünün.’”⁴³⁶ Dolayısıyla, bu açıklamadan yola çıkarak, Ravenhill’in *Alışveriş ve S***ş*’i, bir “cevap oyunu” olmaktan ziyade bir “sorun oyunu”dur demek yanlış olmaz.⁴³⁷

Oyunun adından da anlaşılabilceği üzere, Ravenhill, bu oyunuyla tüketim kültürünün, bireysel arzuların ve ahlaki çöküşün ironik bir tablosunu çizerek, yalnızca

⁴³⁴ Rebellato, Dan. “Commentary.” Mark Ravenhill. *Shopping and F***ing*. Methuen Drama, 1996. *Google Books*, https://play.google.com/books/reader?id=Nsg7Miw_lj4C&pg=GBS.PR12&hl=tr, s. xii. Alıntının orijinali: “[...] a distinctively contemporary tone to the stage, a new intensity and candour about sex and violence, and a darkly funny and fast-moving set of plays [...]” Çeviri bana aittir.

⁴³⁵ a.g.e., s. xii. Alıntının orijinali: “[...] what are they trying to do? Are they purely trying to shock us? Are they documentary plays? Are they satires, teeming with moral purpose and righteous anger? Are they numbed by the collapse of political and moral certainty?” Çeviri bana aittir.

⁴³⁶ “Mark Ravenhill.” Charlie Rose, 20 Şubat 1998, charlierose.com/videos/4637. Röportajın dili İngilizcedir; alıntı program transkriptinden tarafimca çevrilmiştir. Alıntının orijinali: “I think it's probably a big, big question-- that it leaves the audience with. I think if you've made it too easy and just said, 'This is the answer'-- you've kind of let the audience off the hook. You have to say to them: 'The question is this big, now think about it.'”

⁴³⁷ Biçer, Ahmet Gökhan. “Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*.” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, vol. 16, no. 2, 2012, s. 119. *DergiPark*, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32322>. Erişim: 8 Nisan 2025.

içeriğiyle değil, yapısal tercihleriyle de geleneksel dramatik tiyatro kalıplarına meydan okur yorumunu yapmak yerinde olacaktır. Bu yönüyle *Alışveriş ve S***ş*, Lehmann'ın kuramlaştırdığı postdramatik tiyatro anlayışının çerçevesinde ele alınmaya son derece uygundur. Oyun, sahneleme biçimi, karakter temsilleri ve seyirciyle kurduğu ilişki açısından postdramatik tiyatronun belirleyici unsurlarını taşıırken, aynı zamanda postmodern toplumun ikiyüzlü normlarını ve güç ilişkilerini sorgular.

Ravenhill'in ilk uzun metrajlı oyunu olan *Alışveriş ve S***ş*, "Royal Court'un eski sanat yönetmeni", "çığır açan 1970'ler turne tiyatro grubu Joint Stock'un kurucu ortağı" ve "son olarak Out of Joint'in kurucu ortağı ve sanat yönetmeni" Max Stafford-Clark'ın, Ravenhill'in yazdığı birkaç kısa oyunun dikkatini çekmesi üzerine yazara, elinde kayda değer bir şey olup olmadığını sorması üzerine yazılmaya başlanmıştır.⁴³⁸ 1996 yılının Ekim ayında prömiyeri, Sarah Kane'in *Psikoz 4.48'i* ve Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi* oyunu gibi, "Royal Court Theatre'da"⁴³⁹ yapılan bu oyunuyla Ravenhill, hem tiyatro çevrelerinde geniş bir yankı uyandırmış hem de çağdaş tiyatronun biçimsel ve tematik sınırlarını zorlamıştır.

Ravenhill'in bu oyunu, dili ve biçimsel yapısıyla postdramatik tiyatronun temel ilkelerini belirgin şekilde yansıtan bir metin olarak dikkat çeker. Geleneksel dramatik tiyatroda rastladığımız neden-sonuç ilişkisine dayalı bütüncül anlatı yapısı, bu oyunda yerini parçalı ve atlamalı bir yapıya bırakır. Zaman ve mekân arasındaki keskin geçişler yerine, kopukluklar ve ani sahne değişimleriyle ilerleyen oyun yapısı, izleyicinin klasik anlatıya kapılmasını engelleyerek onun dikkatini sürekli uyanık tutar. Bu yapının bir uzantısı olarak, oyundaki sahneler süreklilik arz etmez; sahne süreleri epey kısadır ve sahneler arasındaki bağlantılar çoğu zaman nedensellikten ziyade tematik benzerlikler ya da sahneye taşınan imgelerin çağrışımları üzerinden kurulmuştur. Bu da izleyicinin her bir sahneyi kendi içinde anlamlandırmasını, bütünsel bir kurgu arayışındansa sahne sahne düşünmesini teşvik eder. Bu durum, Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramında vurguladığı "süreksizlik estetiği"ni⁴⁴⁰ karşılayan bir uygulama olarak değerlendirilebilir. Oyunun sahnelemesi, izleyiciye olayları bir bütün anlatıdan ziyade, ardı ardına gelen çarpıcı anlar ve imgeler dizisi olarak yaşatır; izleyicide yalnızca bilişsel bir anlamlandırma değil, aynı zamanda duysal ve fiziksel bir tepki uyandırmayı da hedefler.

⁴³⁸ Rebellato, Dan. "Commentary." Mark Ravenhill. *Shopping and F***ing*, ss. xxxix-xl.

⁴³⁹ a.g.e., s. xl.

⁴⁴⁰ Lehmann, a.g.e., s. 25.

Bu sahnelerin en dikkat çekici özelliklerinden biri de dilin kullanımıdır. Ravenhill, dili sadece bir iletişim aracı olmanın ötesinde, toplumsal eleştirinin merkezine yerleştirilmiş bir araç olarak kullanır. Oyundaki karakterler, çoğunlukla kendi içsel duygularını ve düşüncelerini ifade etmektense, dış dünyadan, özellikle medya, tüketim kültürü ve pornografi söylemlerinden ödünç aldıkları klişeleşmiş ifadeleri kullanırlar. Bu ifadeler, izleyicinin, karakterlerin kişisel kimliklerinden çok, toplumsal yapının, kültürel normların ve sistemlerin birer yansıması olarak algılamasına yol açar. Medyanın ve popüler kültürün sürekli olarak tekrar ettiği bu kalıp ifadeler, karakterlerin kendi kimliklerini bulmalarını imkansızlaştırarak birer birey olmaktan çıkarıp, toplumsal sistemin bir parçası haline getirir. Dolayısıyla dil, karakterleri bireyselleştirmekten çok, sistem eleştirisinin bir aracına dönüşür.

Karakterlerin bu biçimde inşa edilmesi, geleneksel tiyatrodaki görülen psikolojik derinlikli ve tutarlı karakter anlayışının bilinçli bir şekilde reddedildiğini ortaya koyar. Oyundaki karakterler, çoğu zaman belirli bir içsel motivasyondan ya da mantıklı bir gerekçeden yoksun biçimde hareket eder; davranışları genellikle irrasyonel, anlık ya da rastlantısaldır. Bu da onları bireysel gelişim süreçlerinden çok, belli toplumsal ve ideolojik yapıların temsili hâline getirir. Dolayısıyla karakterler, klasik dramatik yapıdaki gibi olayları taşıyan bireyler olarak değil, yapısal problemlerin sahne üzerindeki tezahürleri olarak işlev görür; sahnedeki figürler, birer psikolojik bütünlükten çok, temsil ettikleri fikirler, söylemler ve toplumsal kodlarla var olurlar.

Bu biçimsel ve dilsel tercihler, oyunun seyirciyle kurduğu ilişkiyi de doğrudan etkiler. Ravenhill, izleyiciyi sahnedeki karakterlerle ve olay örgüsüyle sarsmayı ve izleyiciye gördüklerini sorgulatmayı amaçlar. Cinsellik, şiddet ve istismar gibi unsurların sansürsüz biçimde sahnelenmesi, seyirciyi pasif bir tüketici konumundan çıkararak etkin bir izleyiciye dönüştürmeye çalışır. Bu yaklaşımla, izleyicinin oyun süresince yalnızca olayları gözlemlemekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve etik soruları aklında sorgulaması sağlanır.

Ravenhill'in dramatik yapı kurma ve izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerine yapılan değerlendirmeler de aynı şekilde bu etkileşimin karmaşıklığını yansıtır. Oyun ilk kez sahnelendikten sonra Ravenhill'in dramatik yapı kurma becerisi, biçimsel yaratıcılığı ve “duygusal dehşet anlarını kaba komediyle yan yana getirme becerisi”⁴⁴¹ ile ilgili gelen eleştiriler çoğunlukla olumlu olmuş olsa da fikir ayrılıkları da

⁴⁴¹ Rebellato, Dan. “Commentary.” Mark Ravenhill. a.g.e., s. xiii.

mevcuttur. Örneğin, bazı eleştirmenler oyunun “açık saçıklığını”, onun önemli bir parçası olarak değerlendirirken, kimisi bunu “dikkat dağıtıcı” bir özellik olarak ele alır; ya da, bazıları oyunun yapısını “sağlam” ve “geleneksel” bulurken, diğerleri ise “parçalanmış” bir yapıda olduğunu savunur.⁴⁴² Bu farklı görüşler, oyunun sunduğu anlatı biçiminin izleyiciye belirli bir kesinlik sunmak yerine belirsizliğe yer bıraktığını gösterir. Bu belirsizlik hissi ile birlikte, ilk eleştirel incelemelerin cevaplarını veremediği soruların akıllara tekrar gelmesi çok olasıdır: “Bu tür oyunların amacı nedir? Seyircilerin ne düşünmesi beklenir?” Charlie Rose, Ravenhill’e, *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunuyla ilgili bu soruları yönelttiğinde, yazarın verdiği cevapları toparlayarak oyunun amacının “*Düşündürmek, deneyimletmek, hissettirmek — kesinlikle, hissettirmek*”⁴⁴³ olduğunu altını çizer. Röportajın devamında ise yazarın kendisi de seyirci ile sahne arasındaki etkileşim ile ilgili şu ifadeleri ekler:

Tiyatroda okuduğum ya da izlediğim en iyi şeyler benim için şunu yapar: Hiçbir zaman kelimelere dökemediğim bir duyguyu dile getirirler. Hep hissetmişimdir ama nasıl ifade edeceğimi bilemem. Sonra bir şey gelir ve bunu senin yerine söyler; sen de sadece şunu düşünürsün: “*Bunu asla kendi başıma söyleyemezdim.*” Benim oyunlarımın da bunu yapmasını umarım. Yapıyor mu bilmiyorum, ama umduğum bu.⁴⁴⁴

Bu açıklamalar, Ravenhill’in tiyatroya yalnızca bir anlatı üretme ya da ahlaki mesaj iletme aracı olarak değil, seyircinin zihinsel ve duygusal katılımını tetikleyen bir deneyim alanı olarak yaklaştığını ortaya koyar. Oyunun yoruma açıklığı, biçimsel belirsizliği ve rahatsız edici sahneleri, Ravenhill’in izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak, aktif olarak düşündürmeyi ve sorgulatmayı amaçladığını gösterir. Eleştirmenler arasında doğan fikir ayrılıkları da, metnin çok katmanlı yapısının ve tek bir yoruma indirgenemez oluşunun bir yansımasıdır. Bu bağlamda, *Alışveriş ve S***ş*, hem biçimsel özellikleriyle hem de tematik yoğunluğuyla postdramatik tiyatronun karakteristik özelliklerini taşıırken, seyirciyi de hazır cevaplar sunmak yerine sorularla baş başa bırakan bir yapıya sahiptir. Ravenhill’in kendi ifadeleriyle de desteklenen bu yaklaşım, oyunun estetik etkisinin yalnızca sahnede değil, seyircinin zihninde ve bedeninde devam eden bir sürece dönüşmesini sağlar. Bu yaklaşım, özellikle oyun boyunca şok edici unsurların kullanımında belirginleşir.

⁴⁴² a.g.e., s. xiii.

⁴⁴³ Mark Ravenhill.” Charlie Rose, 20 Şubat 1998. Alıntının orijinali: “*Think, experience, feel-- feel, certainly.*” Çeviri bana aittir.

⁴⁴⁴ a.g.e. Alıntının orijinali: “*The best things I've ever read or seen in the theater do for me, they voice something that I've never found the words to. I've always felt it, but how do I say it? And then something actually says it for you and you just think, "I could never have said it for myself." That's what I would hope my play does. I don't know whether it does, but that's what I hope it does.*” Çeviri bana aittir.

Ravenhill'in bu oyununda yer verdiği şok edici unsurlar, yalnızca seyirciyi rahatsız etmeyi amaçlayan yüzeysel provokasyonlar olarak değil, postdramatik tiyatrunun seyirciyle kurduğu alışılmış ilişkiyi kırmaya yönelik bilinçli bir tercih olarak değerlendirilmelidir. Oyun boyunca cinsellik, şiddet, bağımlılık ve ahlaki çöküş gibi temaların doğrudan ve sansürsüz biçimde sahneye taşınması, izleyiciyi pasif konumundan sarsarak, onu rahatsız edenle yüzleşmeye zorlar. Bu durum, geleneksel dramatik yapıdaki “katarsis” anlayışının yerini, izleyicide kalıcı bir tedirginlik ve sorgulama hali bırakmayı amaçlayan bir yapıya bırakır. Ravenhill'in bu tercihleri, yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel olarak da oyunun postdramatik yapısına hizmet eder. Yazarın kendi açıklamaları, söz konusu unsurların salt provokasyon amacıyla değil, izleyici üzerinde düşünsel ve duygusal bir etki yaratmak üzere bilinçli olarak yerleştirildiğini; dolayısıyla, temel amacın sadece şok edici içerik üretmekten ziyade, sahneyle izleyici arasında sorgulayıcı bir bağ kurmak olduğunu gösterir:

Bence eğer amacınız sırf şoke etmekse, çok kolay yakayı ele verirsiniz. Bir seyirci manipüle edildiğini hemen fark eder. Bana kalırsa bu, oyunun dünyasının sınırlarıyla ilgilidir. Ne kadar ileri gidebileceğinizi gösterir. Ama asla şöyle diyemezsiniz: “*Tam burada bir şok olacak, sonra şurada bir şok daha*” — çünkü foyanız ortaya çıkar.⁴⁴⁵

Ravenhill'in bu açıklaması, şok yaratmanın salt bir amaç olmadığını ve seyirciyi manipüle etmenin başarısızlığa yol açacağını vurgular. Yazar, şok etkisinin doğal ve organik bir biçimde ortaya çıkması gerektiğini, yoksa seyircinin bu çabayı hemen fark edeceğini belirtir. Bu yaklaşım, oyundaki şok edici unsurların yalnızca dikkat çekici bir araç olmanın ötesinde bir etkiyi hedeflediğini gösterir. Özellikle seyircinin sınırlarını zorlayan bu sahneler, kimi eleştirmenler tarafından yapay ve fazlaca teşhirci olarak değerlendirilmişse de, aslında oyunun temel meselelerine —tüketim kültürü, bireysel yabancılaşma ve ahlaki çözülme gibi— doğrudan temas eden bir anlatım dili olarak işlev görür demek yanlış olmaz. Bu noktada, Ravenhill'in oyunlarında seyirciyi yalnızca izleyici konumunda bırakmak yerine, onları hikâyeye dahil etme çabası belirginleşir. Yazar, dramatik yapıyı ve karakterleri seyirciye düşündürtecek şekilde kurar, bu da izleyicinin moral ve etik sorular sormasına yol açar:

Bence, umarım, eğer anlatı yeterince güçlü olursa, bir seyirciyi hikâyeye çekebilir ve karakterlerle özdeşleşmeye ya da onları düşünmeye başlatabilirsiniz. Ve bu süreçte, şu soruları soracaklardır: “*Ben bunu yapar mıydım? O karakterler bunu yapmalı mı? Ne mümkündür?*” Ve bence yapabileceğiniz şey bu. Bu bir ders değil. Bu bir öğretme aracı değil. Bu, düşünmeyi ve duyguları uyandırmayı amaçlayan bir yol. Ve bence

⁴⁴⁵ a.g.e. Alıntının orijinali: “*I think, if you set out to shock, you would be caught out so easily. An audience knows when it's being manipulated. I think this is the parameter of the world. This is how far it goes. But I-- you can never say, 'Okay, I'm going to have a shock here. I'm going to have a shock here,' because you get found out.*” Çeviri bana aittir.

ahlak da budur. Her an, “*Bu doğru mu? Bu yanlış mı? Bunu yapar mıydım?*” diye düşünmektir.⁴⁴⁶

Bu ifadeler, Ravenhill'in oyunlarında amaçladığı ahlaki sorgulamayı ve izleyiciyi etkileme yöntemini açıkça ortaya koymaktadır. Oyunlar, seyirciyi sadece bir hikâyeyi izlemekle kalmayıp, aynı zamanda ahlaki ve etik sınırları sorgulamaya iten bir deneyim sunar. Ravenhill, seyirciye doğrudan bir öğreti sunmak ya da ders vermek yerine, onları karakterlerin seçimleriyle yüzleştirerek, düşündürmeye ve kendi değer yargılarını sorgulamaya teşvik eder. Bu yaklaşım, hem biçimsel hem de tematik olarak oyunun derinleşmesini sağlayan önemli bir unsurdur.

Oyunun sadece biçimsel değil, ideolojik açıdan da dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğunu gösteren bu özellikleri, özellikle postmodern feminizmin cinsiyet, beden, kimlik ve iktidar ilişkilerine yönelik çok katmanlı yaklaşımı için zengin bir altyapı sunar. Kadın ve erkek bedeninin nesneleştirilmesi ve metalaştırılması sorunu, oyunun merkezinde yer alarak postmodern feminizmin temel eleştirilerini doğrudan yansıtır. Oyun boyunca, cinsellik ve beden, birer tüketim nesnesi haline gelir; karakterlerin fiziksel varlıkları, birer pazarlık aracı ya da tüketim malzemesi olarak işlev görür. Bedenler, iktidar ilişkileri içinde şekillenir ve cinsellik, bu ilişkilerin biçimlendiği temel bir alan haline gelir. Ravenhill, cinselliği toplumsal ve ekonomik bağlamda incelerken, postmodern feminizmin savunduğu gibi, kimliklerin ve bedenlerin sabit, mutlak bir doğaya sahip olmadığına dikkat çeker; oyun, sabit ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin çöküşünü sahnelerken, bu rollerin üzerine inşa edilen toplumsal yapıları ve iktidar ilişkilerini de sorgular.

Bu anlatılanlara ek olarak, eril anlatı yapılarının çözülmesinin postmodern feminizmin önemli bir hedefi olduğu bu noktada hatırlanmalıdır çünkü Ravenhill bu çözülmeyi oyunun dilinde ve yapısında yansıtır. Geleneksel tiyatrodaki iktidar ilişkileri genellikle eril bakış açısına dayanır ve bu bakış açısı üzerinden karakterler ve hikâyeler inşa edilir. Ancak *Alışveriş ve S***ş*, bu eril bakış açısının hegemonyasını sarsar; oyunun dili, görselliği ve karakterleri, sadece erkek bakış açısına dayalı bir anlatının dışına çıkarak, hem kadınları hem de erkekleri daha karmaşık, çok boyutlu ve bazen

⁴⁴⁶ a.g.e. Alıntının orijinali: “*I think, hopefully, if the narrative is strong enough, you can pull an audience into a narrative and they start to identify with characters or worry about characters. And along the way, they will ask questions: ‘Would I do that? Should those characters be doing that? What’s possible?’ And I think that’s what you can do. It’s not a lesson. It’s not a teaching tool. It’s a way of provoking thought and provoking feelings and I think that’s what morality is. It’s moment by moment, thinking ‘Is that right? Is that wrong? Would I do that?’*” Çeviri bana aittir.

sıra dışı şekillerde sunar. Bu çerçevede, oyun, geleneksel tiyatronun sınırlarını aşarak, kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerini daha derin bir şekilde sorgular.

Son olarak, Ravenhill'in bu oyunu, yalnızca postmodern feminizmin temalarını değil, aynı zamanda Butler'ın performatiflik teorisini de sahneye taşır. Cinsiyetin, toplumsal ve kültürel bağlamlarda sürekli olarak yeniden icra edilen bir olgu olduğunu savunan Butler'ın fikirlerine paralel olarak Ravenhill de oyununda karakterlerinin kimliklerini ve cinsiyetlerini tam olarak bu performatif çerçevede sunar. Oyun boyunca, karakterlerin eylemleri, bedenleri ve hatta dillerindeki söylemler, toplumsal normları sürekli olarak yeniden üretir ya da bu normlara karşı çıkar. Karakterler, sadece biyolojik cinsiyetleriyle değil, aynı zamanda toplumun onlara dayattığı cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin de “performansını” sergilerler. Bu, Butler'ın savunduğu gibi, kimliklerin özsel olmadığını, aksine sürekli olarak değişen ve yeniden biçimlenen bir dinamik içerdiğini gösterir.

Ravenhill, Butler'ın performatiflik anlayışını kullanarak, karakterlerinin toplumsal normlara ve geleneksel cinsiyet rollerine karşı gösterdiği dirençle bu performansları deşifre eder. Oyun, kimliklerin yalnızca içsel bir varlık değil, dışsal toplumsal yapıların sürekli olarak yeniden inşa ettiği performanslar olduğunu gözler önüne serer. Karakterler, toplumsal ve kültürel normlara karşı, sürekli bir şekilde “oynayarak” kimliklerini yeniden inşa ederken, bu performanslar izleyiciye de kimliklerin, cinsiyetlerin ve toplumsal rollerin ne denli esnek ve kırılabilir olduğunu gösterir.

Ravenhill'in söz konusu oyununa ayrılan bu bölümde, ilk iki oyunda olduğu gibi altı başlık altında ele alınacak olup; hem postdramatik tiyatro kuramı temelinde, hem de postmodern feminizmin kavramsal araçlarıyla irdelenerek, metnin toplumsal cinsiyet, beden politikası ve Butler'ın cinsiyetin performatifliği ideolojisiyle kurduğu ilişki ortaya konacaktır.

5.1. Karakterler ve Beden

Ravenhill'in oyunları, tüketim kültürünün toplumun tüm katmanlarını etkisi altına aldığı postmodern bir tabloyu gözler önüne serer. Dolayısıyla, yazarın tiyatroyu “politik yorumlar için bir araç” olarak kullandığı söylenebilir, ancak onun yarattığı karakterler herhangi bir “politik meseleyi” ya da duruşu temsil etmez; bunun yerine

“psikolojik imgelerin temsilcileri”dirler.⁴⁴⁷ Yazarın, *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunu da, bu bağlamda, sahneye taşıdığı karakterler aracılığıyla hem bireyin neoliberal toplumda nesneleşmesini hem de arzuların, bedenin ve kimliğin parçalanmış doğasını gözler önüne serer. Dolayısıyla, Ravenhill’in tiyatrosunun, “çağdaş postmodern toplumu toplumsal ve ahlaki çöküşün yaşandığı bir yer” olarak tasvir etmesiyle karakterize edildiğini belirtmek yanlış olmaz.⁴⁴⁸ Oyunun provakatif başlığına bakıldığında da bu düşünce desteklenir. Oyundaki her şeyin “alışveriş ve seks”, “alım ve satım” üzerine kurulu olduğu anlaşılabilir; bu açıdan, oyunun “iddialı başlığının altında yatan dünyası, çağdaş Britanya toplumunun kaotik ve en karanlık tablosunu çizer.”⁴⁴⁹

Oyun, geleneksel dramatik yapının sınırlarını zorlayan, üst üste konuşmaların olduğu parçalı anlatımıyla, doğrudan izleyiciyle kurduğu ilişki ile ve bedene odaklanan anlatısıyla postdramatik tiyatronun öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir; karakterler ise bu anlatı biçiminin taşıyıcısı olarak, özne değil adeta semptomatik bedenler olarak var olurlar. Bu yönlerine bakıldığında, Ravenhill’in bu oyunu ile ilgili “postmodernist düşünce anlayışıyla şekillenen deneysel bir oyun” yorumunu yapmak uygun olacaktır.

Oyunun konusunu genel hatlarıyla özetlemek gerekirse, “büyük bir şehirde hayatlarını sürdürmeye çalışan bir grup gencin hikâyesi” olarak tanımlanabilir.⁴⁵⁰ Bu hikâyenin merkezinde ise biri kadın, dördü erkek olmak üzere beş karakter bulunur: Lulu, Robbie, Mark, Gary ve Brian. 1996 yılında yayımlanan *Alışveriş ve S***ş* oyununa yazdığı “Commentary” bölümünde Dan Rebellato, karakterlerin isimlerine dair şu bilgiyi paylaşır:

*Alışveriş ve S***ş* oyunundaki Robbie, Mark ve Gary, 1990’ların ünlü erkek müzik grubu *Take That*’in üyelerinden esinlenerek adlandırılmıştır. Ayrıca, grubun en büyük hitlerinden birinde [“Relight My Fire”] Lulu’nun konuk vokalist olduğunu da hatırlamak gerekir. Öte yandan Brian karakteri, *East 17* adlı rakip grubun çirkin lideri Brian Harvey’den alınmış gibi görünmektedir. Bu, bir bakıma yüzeysel bir pop kültürü göndermesi olarak değerlendirilebilir; nitekim oyunun ilk versiyonlarında daha fazla karakter vardı, fakat Howard ve Jason metin yeniden yazılırken isabetli bir şekilde ortadan kayboldu. Ancak bu ad seçimi, karakterlerin bilinçli olarak yüzeysel biçimde

⁴⁴⁷ Biçer, Ahmet Gökhan. “Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill’s Shopping and Fucking,” s. 114. Alıntının orijinali: “[...] it is clear that Ravenhill uses theatre as a vehicle for political commentary but his characters do not stand for any political issue. Instead, they are representatives of psychological images.” Çeviri bana aittir.

⁴⁴⁸ a.g.e., s. 114. Alıntının orijinali: “Mark Ravenhill’s theatre is characterized by its vision of contemporary postmodern society as a place of social and moral decay.” Çeviri bana aittir.

⁴⁴⁹ a.g.e., s. 115. Alıntının orijinali: “As the title provocatively suggests, everything in the play is based on shopping and fucking, buying and selling. The world of the play, under its challenging title, draws a chaotic and darkest picture of contemporary British society.” Çeviri bana aittir.

⁴⁵⁰ “Mark Ravenhill.” *Charlie Rose*, 20 Şubat 1998. Alıntının orijinali: “a group of young people trying to get by in a big city” Çeviri bana aittir.

kurgulandığını da ortaya koyar. Bu isimler, karakterlerin tam anlamıyla oluşturulmuş, doğal geçmişlerden yoksun oldukları izlenimini pekiştirir. Dahası, onların yaşamlarının bütünüyle ticarileşmiş bir kültür tarafından kolonize edildiğini ima eder.⁴⁵¹

Rebellato'nun açıklamalarından da anlaşılabilceği üzere, Ravenhill, karakterlerin isimlerini seçerken popüler kültürle ilişki kurarak, sadece belirli bir jenerasyonu değil, aynı zamanda modern toplumdaki tüketim kültürünün ve yüzeysel kimliklerin altını çizmeyi amaçlar denilebilir. Robbie, Mark ve Gary karakterlerine *Take That* grubu üyelerinin isimlerinin verilmesi, postmodern toplumda kimliklerin büyük ölçüde ticarileşmesinin ve kültürel ikonlara dayandırılmasının bir örneği olarak yorumlanmaya açıktır. Bu, bireylerin kişisel geçmiş ve kimliklerinden daha çok, toplumsal kültürün ve tüketim pratiğinin şekillendirdiği kimliklerle var olduklarını gösterir. Bu durum, postmodernizmin kimlik ve anlamın sürekli olarak yapılandığı ve dönüştüğü fikriyle de örtüşür. Bu düşünceler ve yorumlar ışığında, Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* oyununda karakterlerin isimlerini, postmodern düşüncenin kimlik, kültür ve toplumsal normlar üzerine yaptığı eleştirinin bir yansıması olarak okumak yanlış olmaz; karakterler, ticarileşmiş toplumda kimliklerin nasıl metalaştırıldığını ve bu kimliklerin dışsal, kültürel etmenlere dayandığını gösterir.

Birbirini tamamladığı öne sürülebilecek *in-ver-face* tiyatrosunun ve postdramatik tiyatronun her ikisinin de karakteristik özelliklerden biri sayılabilen seyircide “şok” edici unsurlar aracılığıyla bir rahatsızlık hissi deneyimletmek olduğu, ve böylelikle izleyicide hem mental hem de duygusal olarak bir şeyler uyandırmanın amaçlandığı birçok kez vurgulanmıştır. Ravenhill'in, sadece şok etkisi yaratmış olmak için bu unsurların kullanılmaması gerektiğini vurguladığı belirtilmişti; buna ek olarak, yazar bu oyundaki karakterlerini yaratırken kendini sansürlemeden yazdığını ve bu nedenle yarattığı bu karakterlerin doğal olarak şok etkisi yarattığını öne sürmüştür:

Bunu, bir nevi karakterlerin [amacınızı aktarmak için] yapmasına izin veriyorsunuz. Yazarken aldığım tek karar, kendimi ya da oyunun aksiyonunu sansürlemeyeceğimdi, ama eğer bir karakterin gerçekten çok güçlü bir isteği varsa ve bu onu bir yere götürüyorsa, o sahnenin onları oraya götürmesine izin verecektim. Ve bunlar sınırdadır.

⁴⁵¹ “Commentary.” Mark Ravenhill. a.g.e, s. xxvi. Alıntının orijinali: “Robbie, Mark and Gary in *Shopping and Fucking* are named after various members of the 1990s boy band *Take That*. And remember that one of their biggest hits had Lulu as guest vocalist. Brian, meanwhile, is perhaps appropriately named after the ugly leader of the rival gang, Brian Harvey from *East 17*. At one level, it's a throwaway cultural reference; originally, there were more characters in the play, but Howard and Jason prophetically disappeared during rewrites. But the choice of names points up the deliberate thinness of characterisation. Their names reinforce the sense that these are characters without fully-realised, naturalistic pasts. Further, it suggests a life entirely colonised by commercial culture.” Çeviri bana aittir.

yaşayan insanlar, bu yüzden çok uç noktalarda şeyler yapacaklar. Ve ben de kendimi sansürlememeye karar verdim.⁴⁵²

Alıntıya bakıldığında, Ravenhill'in kendini sansürlemeyerek yarattığı bu şok etkisinin, herhangi bir yapay amaca hizmet etmediği; aksine, karakterlerin içsel çatışmaları, toplumsal baskılar ve bireysel arzularının gerçekçi ve doğal bir dışavurumu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda, şok edici unsurların ve eylemlerin sahneye dair doğal bir gelişim olduğunu söylemek mümkündür. Ravenhill'in karakterleri, dış dünyada var olan toplumsal normlarla çatışan, kendi içsel ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda hareket eden bireylerdir. Bu yüzden karakterlerin sınırları zorlaması, toplumun belirlediği normlara karşı çıkması ve bazen rahatsız edici eylemlerde bulunması, sadece dramatik etki için değil, onların içsel varoluşlarını, kimliklerini ve toplumsal yapılarla olan ilişkilerini anlatma amacı taşır.

Ravenhill tarafından uç noktalarda yaşadığı belirtilen bu oyundaki karakterlerin oyundaki pozisyonlarını, baskın özelliklerini ve Ravenhill'in her bir karakter ile neyi başarmayı amaçladığını incelemek, postmodern çerçevede bir içgörü sunmanın yanı sıra, bu bölümün ilerleyen kısmında ele alınacak beden dilinin ve jestlerin oyunda nasıl kullanıldığının anlamlı hale gelmesi ve bedenin sembolik anlamlarının nasıl değiştiğinin anlaşılması için faydalı olacaktır.

Mark karakteri ile başlanacak olursa, bu karakterin uyuşturucu bağımlılığını geride bırakarak geçmişine kıyasla daha “temiz bir hayat” sürmeye çalışan bir figür olarak tanıtıldığı söylenebilir. Başlangıçta bu bağımlılığını yenme arzusu, bir tür arınma ya da bireysel dönüşüm isteği gibi görünse de, ilerleyen süreçte Mark'ın bağımlılığının aslında yalnızca biçiminin değiştiği anlaşılır; yasaklı maddeden uzaklaşsa da, kapitalist sistemin sunduğu yeni bağımlılık alanlarına –örneğin, tüketim ve bedenin denetimi gibi– hızla adapte olur. Bu noktada Mark, postmodern öznenin tipik temsilcisi hâline gelir: bağımsızlaşmak isterken sistemin başka bir kolu tarafından yeniden kuşatılan bir birey.

Oyundaki pozisyonu itibarıyla Mark, grup içindeki en “düşünceli” ve nispeten “bilinçli” figürdür. Diğer karakterlerin aksine, yaşadığı dönüşüm süreci hakkında içsel çatışmalar yaşar; bu da onu sadece tepkisel değil, aynı zamanda sorgulayan bir

⁴⁵² “Mark Ravenhill.” *Charlie Rose*, 20 Şubat 1998. Alıntının orijinali: “You kind of allow the characters to do that [to get your point across]. All I decided, when I was writing, was that I wouldn't censor myself or the action of the play, but if a character had a really, really strong want and that took them somewhere, that I would let the scene take them there. And these are people on the edge, so they're going to do very edgy things. And I just decided not to censor myself.” Çeviri bana aittir.

karakter yapar. Ancak bu sorgulama, onu sistemin dışına çıkarmaya değil, yalnızca sistem içindeki başka bir düzene entegre olmaya yönlendirir. Karakterin arınma çabası, bedenin denetimi yoluyla gerçekleştirilir; Mark'ın bedeninin, arzularla disiplin arasında gidip gelen bir savaş alanına dönüşmesi, hem postmodern öznenin çatışmalarını hem de neoliberal sistemin beden üzerindeki tahakkümünü simgeler. Yani, Mark'ın bağımlılıktan arındırılmış yaşama yönelmesi, dışarıdan bakıldığında bir özgürleşme anlatısı gibi görünse de, bu yönelimin temelinde yeni türden bir boyun eğiş –daha içselleştirilmiş, daha sistematik bir itaat– yatmaktadır. Bu noktada, Ravenhill'in Mark karakteriyle, oyunu yazdığı dönemde yükselişe geçen bireycilik ve bedenin şekillendirilmesi gibi olguların, bireyi ne denli sistemle bütünleştirdiğini ve bu bütünleşmenin nasıl içselleştirilmiş bir şiddet biçimi doğurduğunu gösterir. Dolayısıyla, burada aktarılmaya çalışılan yalnızca kişisel bir kriz değil, aynı zamanda sistemik bir eleştiridir; bu da Mark karakterini oyunun merkezindeki ideolojik çatışmalardan birinin taşıyıcısı hâline getirir.

Robbie karakteri ele alındığında, oyunda hayatta kalma mücadelesini, bedenini kapitalist sistemin hizmetine sunarak veren bir figür olarak öne çıktığı görülür. Bedenini satan bir erkek karakter olarak, yalnızca maddi kazanç elde etmenin değil, aynı zamanda sistemin dayattığı kimlik kurgularına uyum sağlamanın da bir yolunu benimser. Robbie'nin cinselliği, bireysel bir haz ya da duygusal bir bağ arayışından ziyade, tamamen işlevsel ve ekonomik bir araca dönüşmüştür. Onun bu tavrı, neoliberal düzenin birey üzerinde kurduğu iktidarın ve bedenin nasıl metalaştırıldığına dair çarpıcı bir örnektir. Cinselliğin bir “hizmet”, bedenin ise bir “ürün” hâline gelmesi, hem bireysel hem de yapısal düzeydeki sömürü mekanizmalarını açığa çıkarır.

Robbie'nin oyundaki pozisyonu, şiddetin, kırılğanlığın ve toplumsal dışlanmanın kesiştiği ortak bir noktada konumlanır. Onun karakteri, geleneksel erkeklik normlarının dışında, daha akışkan, daha savunmasız ve daha çok sömürüye açık bir kimlik sunar. Bu da, onu hem eril iktidarın kurbanı hem de yeniden üreticisi hâline getirir. Dolayısıyla Robbie, sabit bir iktidar nesnesi değildir; o, sistemin içinde sürekli konum değiştiren, hem mağdur hem de araçsallaştırılan bir aktördür. Oyun, bu özelliğiyle, postmodern feminizmin tartıştığı “otorite”, “rıza”, “beden politikaları” ve “cinsiyetin performatif doğası” gibi meseleleri erkek bedeni üzerinden de tartışmaya açar. Böylelikle, Ravenhill bu karakterle, cinselliğin ve bedenin sadece kadınlara özgü bir sömürü alanı olmadığını; erkek bedeninin de kapitalist ve patriyarkal sistem

tarafından nasıl nesneleştirilebildiğini gösterebilir. Bu noktada oyun, toplumsal cinsiyetin ikili kodlarını sorgular ve cinsiyetler arası benzeşmeleri ortaya koyar. Robbie'nin metalaşmış bedeni, kadın karakter Lulu'nun yaşadığı sömürüyle paralel bir biçimde yapılandırılır; böylece seyirci, toplumsal cinsiyetin sınırlarının ne kadar geçirgen ve baskının ne kadar cinsiyetlerüstü olabileceğini fark eder.

Gary, karakteri ise oyununun en çarpıcı ve tartışmalı karakterlerinden biridir demek yanlış olmaz; henüz çocuk yaşta olmasına rağmen, içine çekildiği şiddet, istismar ve sömürü döngüsü, oyunun karanlık atmosferinin en yoğun hâllerinden birini temsil eder. Onun varlığı, izleyiciyle oyun arasındaki mesafeyi dramatik biçimde ortadan kaldırır; çünkü Gary'nin çocuk bedeni, sadece bireysel bir travmanın değil, aynı zamanda sistematik bir çöküşün sahnesi hâline gelir. Genç yaşından dolayı masumiyetiyle birlikte taşıdığı kırılganlık, sergilenen en rahatsız edici sahnelerde dahi ironik bir kontrast oluşturarak seyircinin etik konfor alanını sarsar.

Gary'nin oyun içindeki pozisyonuna bakıldığında, istismar edilen bir nesne olmanın ötesinde olduğunu görmek gerekir çünkü bu karakter, aynı zamanda toplumun gözetim, çıkar ve haz odaklı yapısının sorgulandığı bir aynaya dönüşür. Bedeninin maruz kaldığı fiziksel ve duygusal şiddet, izleyicinin yalnızca empati kurmasını değil, aynı zamanda sorumluluk hissetmesini de talep eder. Gary'nin sessizliği, kırılganlığı ve kimi zaman absürtleşen varlığı, postdramatik tiyatronun klasik karakter gelişimi yerine duygusal etkiyi ve etik soruları öne çıkarma stratejisini etkili biçimde taşır. Bu noktadan hareketle, Ravenhill'in bu karakter aracılığıyla yalnızca toplumsal çürümenin değil, izleyiciyle tiyatro arasındaki alışıldık ilişkilerin de sınırlarını zorlamayı amaçladığı çıkarımı yapılabilir. Gary, dramatik bir özne değil, adeta seyircinin rahatını bozan, onu edilgen bir izleyici olmaktan çıkaran ve yüzleşmeye zorlayan bir etki aracıdır. Bu yönüyle, Lehmann'ın postdramatik tiyatro tanımında vurguladığı “estetik mesafeyi kırma”⁴⁵³ ve “risk estetiği”⁴⁵⁴ yaratma işlevini doğrudan gerçekleştiren karakterlerden biridir.

Ayrıca Gary'nin yaşı ve içinde bulunduğu konum, çocuk bedeninin yetişkin dünyasındaki yerini ve kapitalist sistemin bu bedeni bile nasıl metalaştırabildiğini gözler önüne serer. Gary üzerinden yürütülen sahnelerde, yalnızca bireysel bir istismar değil, bir sistem eleştirisi de söz konusudur: çocukluk, masumiyet ya da koruma altına

⁴⁵³ Lehmann, a.g.e., s. 104.

⁴⁵⁴ a.g.e., s. 187.

alınması gereken bedenler bile piyasanın, arzunun ve iktidarın nesnesine dönüşebilmekte, hiçbir şey bu düzenin dışında kalamamaktadır.

Buraya kadar verilen bilgiler ışığında, Ravenhill'in bu karakterle başarmayı hedeflediği şeyin, yalnızca çarpıcı unsurlar yaratmak ya da şok etkisi oluşturmak olmadığı çıkarımını yapmak yersiz olmaz; yazar, etik düşünmeyi tetikleyen bu karakter aracılığıyla izleyicinin bizzat kendisini sorgulamasını sağlamak ve toplumsal sistemlerin şiddet üretme biçimlerini çıplak hâliyle sergilemek istemiştir denilebilir.

Oyundaki dördüncü ve son erkek karakter olan Brian'a bakıldığında ise oyundaki en karanlık ve rahatsız edici figürlerden biri olarak diğer karakterlerle karşılaştırıldığında oldukça farklı bir profil sergilediği gözlemlenebilir. Brian, ilk bakışta diğer karakterlerden farklı olarak çok daha kaba ve manipülatif bir figür olarak göze çarpar. Toplumsal sınıf ve güç dinamikleri açısından, Brian kendi gücünü şiddet, tehdit ve manipülasyonla elde eder. Diğer karakterler genellikle sınıfsal ve ekonomik koşullar tarafından şekillendirilirken, Brian, bu koşulları kullanarak kendi çıkarları doğrultusunda hareket eder. Onun davranışları, kapitalist toplumda bireylerin nasıl metalaşabileceğini ve toplumun güç yapılarından nasıl faydalandığını gösteren önemli bir eleştiridir. Brian, cinsellik ve şiddet arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, bunları hem haz sağlamak hem de üstünlük kurmak için kullanır.

Brian'ın içsel boşluğu ve toplumla olan ilişkisi, onu sadece bir kötü karakter olmaktan çıkarır; o, aynı zamanda bir toplumsal eleştiri aracıdır; Ravenhill, Brian karakterini sahneye koyarak, toplumsal sistemlerin birey üzerindeki etkisini, güç dinamiklerini, ahlaki bozulmayı ve şiddetin normalleşmesini daha geniş bir perspektifte tartışmak ister denilebilir. Brian'ın her hareketi, izleyiciyi etik ve ahlaki sorularla yüzleştirir. “Bu sahnede izlediklerim ne kadar etik?” ve “Bu şiddet temsiline göz yummak mı, karşı çıkmak mı gerekir?” gibi sorular, seyirciyi sadece gözlemci konumundan çıkarıp aktif bir katılımcı hâline getirir.

Lulu, bu oyundaki tek kadın karakter olarak, hem oyun içindeki kadın temsillerinin hem de postmodern toplumda kadınların karşılaştığı toplumsal ve kültürel dinamiklerin çok boyutlu bir yansımasıdır. Toplumsal roller ve cinsiyet normları tarafından şekillendirilen bir karakter olarak, Lulu, özgür iradeye sahip olduğunu düşünse de, gerçekte bu özgürlük yalnızca dışsal güçler tarafından belirlenen sınırlar içinde anlam kazanır. Lulu'nun varlığı, yalnızca bireysel bir varoluş mücadelesini değil, aynı zamanda kapitalist toplumda kadının metalaşmasını,

cinselliğin ticarileşmesini ve sistemin sunduğu kalıpların kadına dayattığı “özgürlük” anlayışının sınırlı ve yanıltıcı doğasını vurgular.

Ravenhill, Lulu karakteri üzerinden kadınların, cinsellikleri ve bedenleri üzerinden özgürlüklerini nasıl tüketim nesnelerine dönüştürebildiklerini sorgular. Bu yaklaşım postmodern feminizm açısından önem taşır çünkü Lulu karakteri klasik mağdur ya da kahraman anlatılarının ötesine geçerek daha katmanlı ve gri bir temsil sunar. Ravenhill, Lulu’nun bu karmaşık konumunu kullanarak, izleyiciye kadınlık, özgürlük ve cinsellik üzerine sorular sorar: Lulu özgür müdür, yoksa sadece sistemin bir parçası mı olmuştur? Cinselliği ve bedeni üzerinden özgürleşmeye mi çalışmaktadır, yoksa bu özgürlük yalnızca görünüşten mi ibarettir? Bu soruları cevaplayabilmek için Lulu’nun cinselliği nasıl algıladığı ele alınmalıdır. Bu karaktere göre cinsellik, bir haz aracı olmaktan ziyade bir ticaret aracı olarak varlığını sürdürür, ve Lulu sahnede sürekli olarak bedenini bir değer aracı olarak kullanır; bu da, onu sistemin kendi sınırlı seçenekleriyle kuşatılmış bir birey hâline getirir. Lulu’nun cinsel özerkliği, onun bedensel özgürlüğünü kazandığını düşündüğü bir illüzyon oluşturur, ancak gerçekte bu özerklik, tüketim toplumunun ve neoliberal ideolojinin dayattığı sınırlar içinde sıkışıp kalmıştır. Dolayısıyla, onun bu sahte özgürlüğü, toplumsal yapıların, kadınların bedenleri üzerindeki egemenlik kurma biçimlerinin açık bir göstergesidir demek yanlış olmaz.

Bu noktada, Erich Fromm’un *Escape From Freedom* (1941) adlı çalışmasında geliştirdiği “negatif özgürlük” (“*negative freedom*”) kavramı, Lulu’nun yaşadığı özgürlük deneyimini daha kapsamlı bir biçimde anlamak açısından açıklayıcı olabilir. Fromm’a göre modern birey, geleneksel toplumsal bağlardan kurtulmuş gibi görünse de, bu “özgürlük” aynı zamanda onu “izole edilmiş” ve “yalnız” bir konuma sürükler, ve dolayısıyla da “endişeli” ve “güçsüz” bir duruma getirir.⁴⁵⁵ Bu durum sonucunda bireyler, özgürlüğün yarattığı bu belirsizlik ve güvensizlik hissinden kaçmak adına, “yeni türden bağımlılıklara” ve “teslimiyet biçimlerine” yönelirler.⁴⁵⁶ Lulu’nun durumu da tam olarak bu tür bir “negatif özgürlük” tuzağını sahneye taşır. Karakter, görünüşte özgürdür; kendi bedenine dair karar verme yetisine sahip gibi görünür. Ancak bu özerklik, sistemin sunduğu önceden belirlenmiş seçeneklerle sınırlıdır. Onun

⁴⁵⁵ Fromm, Erich. *Escape from Freedom*. Avon Books, 1969, s. viii. Alıntının orijinali: “*Freedom, though it has brought him independence and rationality, has made him isolated and, thereby, anxious and powerless.*” Çeviri bana aittir.

⁴⁵⁶ a.g.e., s. viii.

cinsel özerkliği, neoliberal düzenin şekillendirdiği arzular ve piyasa mantığı çerçevesinde kuruludur. Lulu'nun cinselliği bir haz deneyimi olmaktan çok, ekonomik değer taşıyan bir nesneye dönüşmüştür; bedeni, para, statü ve onay karşılığında dolaşıma sokulur. Bu bağlamda Lulu'nun özgürlüğü, Fromm'un tanımladığı anlamda, özgürlükten kaçışın ("*escape from freedom*") bir biçimi olarak işlev görür – bireyin dışsal baskılardan kurtulmuş gibi görünse de, aslında sistemin derinlemesine işleyen normatif kodlarına "gönüllü" olarak teslim olduğu bir durumdur. Dolayısıyla Ravenhill'in Lulu karakteri üzerinden sunduğu bu dramatik yapı, yalnızca bir kadının cinsel özerkliğine dair bir portre sunmakla kalmaz; aynı zamanda modern toplumun özgürlük söyleminin, kadın bedeni üzerindeki denetimle nasıl iç içe geçtiğini ve bunun nasıl bir özgürlük "illüzyonu"na dönüştüğünü gözler önüne sererek bu tablonun toplumsal boyutunu da vurgulamış olur.

Bu doğrultuda, Lulu'nun bedeninin yalnızca bireysel bir temsil alanı değil, aynı zamanda toplumsal normların, ekonomik ilişkilerin ve iktidar yapıların sahnede ete kemiğe büründüğü bir zemin hâline gelir. Beden, burada yalnızca arzunun ya da mağduriyetin göstergesi değil, daha geniş bir ideolojik zeminin görünür kılındığı bir araçtır. Ravenhill, Lulu üzerinden çizdiği bu ikili varoluş halini oyunun bütününe yayarak, yalnızca kadınlık temsillerini değil, sahnedeki tüm bedenlerin taşıdığı sembolik anlamları dönüştürür. Bedenin arzunun, şiddetin, bağımlılığın ve tüketimin hem öznesi hem de nesnesi hâline geldiği bu yapı, postdramatik tiyatronun temel ilkeleriyle örtüşen bir dramaturji yaratır. İşte bu nedenle, *Alışveriş ve S***ş* oyununda beden, yalnızca anlatının hizmetinde bir taşıyıcı değil, doğrudan anlatının kendisine dönüşen bir varlıktır.

Ravenhill'in bu oyununda beden tüm yönleriyle merkeze alınır; dolayısıyla, oyundaki beden dili ve jest tercihleri de bunu desteklemek amacıyla ön plana çıkar. Lehmann'ın postdramatik tiyatro anlayışı bağlamında bedenin yalnızca bir karakterin aracı değil, sahnede anlamın taşıyıcısı ve üreticisi konumunda olduğu bu çalışma kapsamında birçok kez vurgulanmıştır. Bu oyunda da bedenler, anlatıyı taşıyan değil, doğrudan anlatının kendisine dönüşen varlıklardır; Ravenhill, özellikle şiddet, cinsellik, bağımlılık ve tüketim temaları üzerinden bedenin metalaşmasını ve sembolik anlamlarının nasıl dönüştüğünü çarpıcı biçimde ortaya koyar.

Oyunun birinci sahnesinde Mark'ın anlattığı "alışveriş hikayesi", bedenin metalaştığı bir düzlemde geçtiği için oldukça dikkat çekicidir. Mark burada bir çiftin kendisine "satılabileceğini" ve onlara sahip olduğunu söyler:

Ve ben bu çifti alışveriş yaparken izliyorum. Sizi izliyorum. Ve ikiniz de gülümsüyorsunuz. Beni görüyorsunuz ve neredeyse hemen sizi alacağımı anlıyorsunuz. Biliyorsunuz ki seçeneğiniz yok. Kontrol sizde değil. Sonra bu adam geliyor yanıma. Şişman bir adam. Şişman, kıllı ve likralı giysiler içinde ve diyor ki: Yoğurtların oradaki çifti görüyor musun?

Ve şişman adam diyor ki: Onlar benim. İkisinin de sahibi benim ama istemiyorum – çünkü biliyor musun? – onlar çöp. Çöp ve onlardan nefret ediyorum. Onları satın almak ister misin?'

Ne kadar?

Bunlar gibi çöp parçaları. Diyelim ki ... yirmi. Evet, yirmiye senin.

Böylece anlaşmayı yaptık. Parayı verdim. Ve sizi almaya gittim. Hiçbir şey söylememe gerek yoktu çünkü siz biliyordunuz. Alım-satım işlemi görmüştünüz.⁴⁵⁷

Bu sahnede bedensel varlık, duygusal ya da öznel bir değer taşımaz; doğrudan bir tüketim nesnesine, hatta “çöp”e indirgenmiştir. Bu, bedenın tüketim kültürü içinde anlamını yitirmesi ve sadece arzunun değil, mülkiyetin de bir nesnesi haline gelmesini gösterir. Bu anlatım, yalnızca sözle değil, sahnedeki fiziksel eylemlerle de desteklenir. Mark’ın bu hikâyeyi anlatırken bedensel hali, jestleri ve konuşmasının kırılmalığı, bedenın bu tüketim anlatısında nasıl bir kırılma yaşadığını açıkça ortaya koyar; bu bölüm sahnelendiğinde, bedenlerin pasif duruşları, belki raflara uzanırken donmuş bir an gibi sergilenmeleri veya alıcı gözlerle izlenmeleri, onların tamamen nesneleştirilmiş halleriyle izleyiciye sunulmasını sağlayabilir. Bedenin sessizliğı ve hareketsizliğı, onun artık bir iletişim ya da içsel duygu aracı değil; izlenebilen, seçilebilen ve satın alınabilen bir nesne olduğunu gözler önüne serebilir. Bedenin sembolik anlamı bu noktada tamamen dönüşmüştür denilebilir; “birey” olarak beden değil, “ekonomik değeri olan bir nesne” olarak beden ön plandadır. Bu, postmodern tüketim toplumunun cinselliğı ve bedenleri nasıl yeniden tanımladığını sahnede somutlaştırır.

Bu sahneyle ilgili son olarak, seyircide rahatsız edici bir etki bırakmanın amaçlandığı eklenebilir. Bedenin bu şekilde nesneleştirilmesi, izleyiciyi etik, politik ve duygusal olarak pozisyon almaya zorlar. Bu da, postdramatik tiyatrunun temel işlevlerinden biri olan izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp, yüzleşmeye çağırma fikrini akıllara getirir; bu yüzleşme, bu sahne nezdinde, bedenın anlamının değışmesi çerçevesinde yapılabilir.

⁴⁵⁷ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 5. Alıntının orijinali: “*And I'm watching this couple shopping. I'm watching you. And you're both smiling. You see me and you know sort of straight away that 'm going to have you. You know you don't have a choice. No control. Now this guy comes up to me. He's a fat man. Fat and hair and lycra and he says: See the pair by the yoghurt? Well, says fat guy, they're both mine. I own them. I own them but I don't want them - because you know something? — they're trash. Trash and I hate them. Wanna buy them? How much? Piece of trash like them. Let's say... twenty. Yeah, yours for twenty. So, I'd the deal. I hand it over. And I fetch you. I don't have to say anything because you know. You've seen the transaction.*” Çeviri bana aittir.

Oyunda beden, yalnızca metalaşma yoluyla değil, aynı zamanda travmatik deneyimlerin taşıyıcısı olarak da sahnelenir. Gary'nin geçmişte yaşadığı cinsel istismar anlatısı, sadece sözel olarak değil, fiziksel eylemlerle de hissedilir:

Gary Haberler bittikten sonra odaya geliyor... her gece *Saat 10 Haberleri*'nden sonra geliyor ve diyor ki: oğlum. Gel buraya, oğlum. Bu s*ktiğimin lafını duyunca kuduruyorum çünkü ben onun oğlu falan değilim.

Mark Evet, evet. Anlıyorum.

Gary Ama ben düşündüm ki... artık... kurtuldum...

Mark S*KTİR SUS ARTIK TAMAM MI? KAPA ŞU S*KTIĞİMİN AĞZINI!

Gary Aynı onun gibi konuştun.⁴⁵⁸

Bu alıntıda Gary'nin, travmasını anlatırken kullandığı dil ve Mark'ın bu anlatıya verdiği agresif, neredeyse patlayıcı tepkisi, sadece sözel değil, yoğun bir fiziksel gerilim yaratır. Gary yalnızca geçmişinde yaşadığı travmatik bir olayı aktarmakla kalmaz; izleyiciye, bedenin bir otorite tarafından sistematik biçimde nesneleştirildiği bir şiddet deneyimini hissettirir. Bu noktada, Gary'nin bedeni, artık bir birey olarak kendine ait olmaktan çıkar. Kendisini “oğlu” olarak adlandıran, onu kendi diliyle tanımlayan üvey baba figürü karşısında Gary'nin bedeninin özne olarak taşıdığı anlam silinir; onun bedeni yalnızca “kullanılan” ve “isimlendirilen” bir nesne hâline gelir.

Mark'ın Gary'nin anlattıklarına karşı tepkisi, tam anlamıyla bir jestsel kırılma anıdır ve postdramatik tiyatronun dramatik anlatıdan çok fiziksel yoğunluğa dayanan yapısını destekleyen bir nitelik taşır. Bu tepki yalnızca öfkeyi değil, Mark'ın kendi travmatik geçmişine dair bastırmalarını, çaresizliğini ve belki de Gary'nin hikâyesinde kendisine dair bir şeyler bulduğu için verdiği panik hâlini de barındırıyor olabilir. Postdramatik tiyatronun dil ve metin ötesi yapısında, Mark'ın bu cümlesi yalnızca sözcüklerden ibaret değildir; karakterin ses yüksekliği, bedensel salınımı, sahnede alanı nasıl işgal ettiği, yüzünün aldığı şekil —tüm bunlar sahnedeki jestsel anlatının bir parçasıdır. Bu noktada artık karakterin ne söylediğinden çok, bedenin ne yaptığı önem kazanır ve sahnedeki bu ani patlama, seyirciyi yalnızca bir hikâyeye değil, doğrudan bir deneyime tanık olmaya davet eder.

Bu sahne aynı zamanda bedenin sembolik anlamının dönüşümünü göstermesiyle de önem taşır. Bir yanda Gary'nin bedeni, geçmişte bir şiddet objesiyen, şimdi bu şiddetin anlatımını taşıyan bir hafıza yüzeyi haline gelir; diğer yanda, Mark'ın bedeni ise duygusal bir patlamanın, inkârın ve tahammülsüzlüğün

⁴⁵⁸ a.g.e., s. 32. Alıntının orijinali: “**Gary** He comes into my room after News at Ten . . . every night after News at Ten and it's, son. Come here, son. I fucking hate that, ' cos I'm not his son./ **Mark** Sure, sure. I understand./ **Gary** But I thought . . . now I . . . got . . . away./ **Mark** FUCKING SHUT UP OK? KEEP YOUR FUCKING MOUTH SHUT./ **Gary** Sound like him.” Çeviri bana aittir.

sahnesine dönüşür. Bu dönüşüm, postdramatik tiyatrodaki beden sadece bir karakter temsilcisi olmaktan çıkıp, sahnede o “an”a dair gerçekliği üreten canlı bir aktöre dönüşmesi anlamına gelir. Mark’ın küfürlü ve kontrolsüz tepkisi, dramatik metinlerde görmeye alışık olduğumuz içsel çözümlemelerden ziyade, bedenin doğrudan patlayıcı eylemiyle kendini ifade eder.

Bedenin işlevinin farklı bir boyut kazandığı başka bir sahne de Brian ve Lulu arasında geçer. Lulu’nun bir tür “casting” sürecinden geçtiği bu sahnede, Brian onun fiziksel uygunluğunu ve “oyunculuk yeteneğini” değerlendirirken, Lulu’nun bedenin sahnede nasıl sunulacağına karar verir. Oyuncu seçmelerinin nasıl ilerlediği göz önünde bulundurulduğunda başta normal olduğu düşünülebilecek bu değerlendirme süreci Brian’ın ifadelerinin talepkârlığı, beden dili ve jestleri ile farklı bir boyut kazanır:

Brian Ceketini çıkar.

Lulu Anlamadım?

Brian Ceketini çıkarmanı istiyorum. Ceketle oyunculuk yapamazsın.

Lulu Ben aslında, bunun yardımcı olduğunu düşünüyorum.

Brian Ne şekilde?

Lulu Karakter için.

Brian Evet. Ama bana yardımcı olmuyor. Yeteneklerini değerlendirmek için buradayım ve sen orada ceketle oyunculuk yapıyorsun.

Lulu Üzerimde tutmak istiyorum.

Brian (*Ayağa kalkar*) Pekâlâ. Genel müdürü arayacağım. Ya da belki yolu hatırlıyorsundur.

Lulu Hayır.

Brian Ne demek istiyorsun — hayır mı?

Lulu Yani... lütfen bu işi istiyorum. Bu iş için değerlendirilmek istiyorum.

Brian O zaman devam ediyoruz. Ceketsiz. Tamam mı?

Lulu ceketini çıkarır. İki tane soğuk hazır yemek yere düşer.

[...]

Brian İçgüdüsel olarak bir aktrissin ama hırsızlık bir zorunluluk. Beni sana ihtiyacım olduğuna ikna edemezsen tabii. Pekâlâ. Devam et. Biraz daha oynat. Gömleksiz.

Lulu Hayır...

Brian: Şeysiz devam et... (şey... neydi o?)... bluzsuz. Ve...

Lulu bluzunu çıkarır.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ a.g.e., ss. 11-13. Alıntının orijinali: “**Brian** Take your jacket off./ **Lulu** I’m sorry?/ **Brian** I’m asking you to take your jacket off. Can’t act with your jacket on./ **Lulu** Actually, I find it helps./ **Brian** In what way?/ **Lulu** The character./ **Brian** Yes. But it’s not helping me. I’m here to assess your talents and you’re standing there acting in a jacket./ **Lulu** I’d like to keep it on./ **Brian** (stands) Alright. I’ll call the girl. Or maybe you remember the way./ **Lulu** No./ **Brian** What do you mean — no?/ **Lulu** I mean... please I’d like this job. I want to be considered for this job./ **Brian** Then we’ll continue. Without the jacket. Yes?/ **Lulu** removes her jacket. Two chilled ready meals fall to the floor./ [...]/ **Brian** You’re an actress by instinct but theft is a necessity. Unless you can persuade me that I need you. Alright. Carry on. Act a bit more. No shirt./ **Lulu** No.../ **Brian** Carry on without the . . . (what’s the ... ?)... blouse. And the .../ **Lulu** removes her blouse.” Çeviri bana aittir.

Bu sahnede Lulu'nun bedenine dair yapılan müdahaleler, dramatik bir karakter inşasından çok, bir gösterim eylemi olarak yorumlanabilir; dolayısıyla beden, burada hem bir sahne nesnesi hem de sistemin baskılarını ifşa eden bir yüzeyi olarak konumlanır.

Oyunculuk seçmesi gibi görünen bu sahne, aslında seyircide doğrudan bir etik gerilim uyandırır. Lulu'nun ceketini, ardından bluzunu çıkarmasıyla birlikte sahnede yalnızca giysi değil, bedenin sınırları da soyulur. Lulu'nun tepkileri —direnişi, tereddüdü, sonra da boyun eğişi— karakterin fiziksel performansı ile izleyicide doğrudan bir rahatsızlık yaratır. Bu, Lehmann'ın belirttiği gibi postdramatik tiyatro teorisinde vurguladığı bedenin temsili değil “gerçek” olarak verilmesi fikrini hatırlatır; jestler, sahnede bir şeyi canlandırmaz, “olur.” Bu bağlamda Lulu'nun beden dili, yalnızca karakterin içinde bulunduğu psikolojik durumun dramatik dışavurumu değil, aynı zamanda sistemin — patriyarkanın, kapitalizmin ve şov dünyasının — bir kadının bedenini nasıl sömürdüğünü ifşa eden jestsel bir anlatıya dönüşür. Sahne, temsili bir “taciz” ya da “erkek tahakkümü” anlatmaz; bizzat bu tahakkümün sahnedeki bedeni nasıl şekillendirdiğini gösterir. Lulu'nun jestleri —duraksaması, çekinmesi, kıyafetini çıkarırkenki fizikselliği— onu dramatik bir karakterin ötesine taşıyarak, sahnede canlı bir sistem eleştirisine dönüştürür.

Kadın bedeninin bu sahnede uğradığı nesneleştirme ve denetlenme, postmodern feminist kuram açısından da çok katmanlı biçimde okunabilir. Lulu'nun bedeni, burada yalnızca cinsiyetli bir beden olarak değil, performatif bir araç olarak da pazarlanır. Ancak bu bağlamda Lulu'nun temsili, ne yalnızca mağduriyetle sınırlıdır ne de doğrudan bir güç figürüne indirgenebilir. Ravenhill'in yazdığı Lulu karakteri, postmodern feminist tartışmalarda sıkça vurgulanan “gri alanlarda var olan kadın özne” kavramını hatırlatır: Lulu hem itaat eder hem sorgular; hem kendini nesneleştirir hem de bu durumdan rahatsızlık duyar. Dolayısıyla bu sahne, feminist okuma açısından önemli ipuçları barındırır da, bu konunun derinlemesine analizi sonraki bölümlerde ele alınacaktır.

Bedenin, anlamı iletmekten çok, anlamın doğrudan kaynağı haline geldiğini gösteren bir başka sahne de Robbie'nin saldırıya uğradığı ve bunun hakkında Lulu ile konuştuğu bölümdür:

Robbie [...] Adam çatalını aldı. Şu çatalı kaptı. Ve tezgâhın üzerinden atladı. Ve üzerime geldi.

Lulu Çatalla mı?

Robbie Çatalla üzerime geldi. Beni yere yatırdı ve bıçakladı.

Lulu Seni bıçakladı mı?

Sessizlik.

Robbie Önemli bir şey değil.

Lulu Yaralısn. Bana söylemeliydin.

Robbie Hayır. Önemli bir şey değil.

Lulu Peki yara nerede?

Robbie Kırıldı. Herhangi bir zarar vermeden önce.

Lulu ?

Robbie Çatal. Plastik bir çataldı. Herhangi bir zarar vermeden önce kırıldı. *Duraksar.*

Lulu Yani... yara yok?⁴⁶⁰

Robbie'nin anlattığı saldırı hikâyesi, dramatik yapıdaki bir anlatıyı çağrıştıran gibi başlar ve “çatal”, “saldırı”, “yere yatırılma” ve “bıçaklanma” gibi imgeler, seyircide fiziksel bir şiddet beklentisi yaratır. Ancak bu beklenti, Robbie'nin son derece sıradan, hatta önemsiz bir şekilde “Plastik bir çataldı... Herhangi bir zarar vermeden önce kırıldı” demesiyle bozulur. İşte bu noktada jest ve beden dili çok kritik bir rol üstlenir; Robbie'nin anlattığı saldırı bir “gerçek şiddet” olarak yaşanmasa da, onun bunu bir travma gibi aktarması, bedenin sadece semantik değil, duyuşsal ve deneyimsel bir yüzey de olduğunu gösterir. Robbie'nin bedeni yara almamış olabilir, ama sahnede duraksaması, savunmacı jestleri, sesindeki belirsizlik ve Lulu'nun onu fiziksel olarak kontrol etmeye çalışması gibi eylemler, seyirciye şunu düşündürebilir: Bedenin görsel olarak zarar görmemesi, onun şiddete maruz kalmadığı anlamına mı gelir? Bu sorunun başlı başına kendisi, postdramatik tiyatronun amacıyla örtüşür niteliktedir çünkü Lehmann'ın kuramsallaştırdığı bu tiyatroya göre amaç anlamı sabitlemek değil, çoğaltmak ve sorgulatmak olmalıdır. Robbie'nin bedeni, burada hem saldırıya uğramış hem de uğramamış bir bedendir. Bu ikilik, bedenin sahnedeki gerçekliğini temsili bir işlevden çıkarıp, duyuşsal ve etkisel bir alana dönüştürür.

Lulu'nun fiziksel tepkileri –yaklaşması, yarayı kontrol etmeye çalışması, “Yani... yara yok?” sorusundaki duraksaması– jestsel düzeyde bir tür “doğrulama ihtiyacı” içerir. Lulu, bedenin izini arar; peki, o iz yoksa, yaşanan da yaşanmamış mıdır? Bu sahne, akıllara bu soruyu getirerek izleyiciyle sahnedeki beden arasında doğrudan bir etkileşim yaratır ve seyirci, Lulu gibi, sahnedeki “yarasız bedenin” de aslında ne kadar kırılabilir ve savunmasız olduğunu hisseder.

⁴⁶⁰ a.g.e., ss. 14-15. Alıntının orijinali: “**Robbie** [...] He gets his fork. Grabs this fork. And he jumps over the counter. And he goes for me./ **Lulu** With the fork?/ **Robbie** Goes for me with the fork. Gets me down and stabs me./ **Lulu** He stabbed you?/ **Beat**/ **Robbie** It's nothing./ **Lulu** You're wounded. You should have told me./ **Robbie** No. It's nothing./ **Lulu** Where's the wound then?/ **Robbie** It snapped. Before it did any damage./ **Lulu** ?/ **Robbie** The fork. It was a plastic fork. It snapped before it did any damage./ *Pause*./ **Lulu** So... no wound?” Çeviri bana aittir.

Kısacası, bu sahnede beden, anlatıyı yıkmak için değil; onun çoklu katmanlarını görünür kılmak için kullanılır. Jestler, duraksamalar ve fiziksel yakınlıklar, sözcüklerin ötesine geçerek sahnede belirsizliğin dramaturjisini kurar. Robbie'nin "yarasız ama sarsılmış" bedeni, temsilin değil deneyimin, dramatik kurgunun değil sahne üzerindeki varoluşun taşıyıcısı olur. Bu bağlamda beden, sadece bir fiziksel nesne değil, şiddetin, güvensizliğin ve kırılganlığın eşzamanlı olarak yer bulduğu bir anlam alanı haline getirilmiş olur.

Sonuç olarak, Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* oyununda bedenin, yalnızca karakterlerin taşıdığı bir kabuk olmaktan çıktığı; şiddetin, arzunun, tahakkümün ve sömürünün doğrudan tezahür ettiği bir yüzeye dönüştüğü söylenebilir. Oyun, postdramatik tiyatronun da savunduğu, anlam üretimini sabitlemek yerine bedenler üzerinden çoğul, çelişkili ve zaman zaman rahatsız edici deneyimlere odaklanan bir yapı olması gerektiği fikrini somutlaştırır. Beden dili ve jestlerin yalnızca duyguları aktaran ifadeler değil, sahnedeki iktidar ilişkilerinin, toplumsal normların ve sistemsel yapının bir parçası olarak işlev gördüğü bu yapı, karakterlerin eylemleriyle olduğu kadar sessizlikleri, tereddütleri ve maruz bırakıldıkları durumlarla da sahnede anlam üretir. Oyunun karakterleri aracılığıyla cinsellik, şiddet, arzu ve kimlik meseleleri doğrudan beden üzerinden sorgulanır; böylece sahne, yalnızca bir hikâyenin anlatıldığı değil, aynı zamanda izleyicinin etik, politik ve duyuşsal olarak yüzleşmeye zorlandığı bir alan hâline gelir.

Bu çok katmanlı sahneleme anlayışı, özellikle bedenin toplumsal ve politik düzlemdeki temsili açısından önemli kapılar aralar. Bu nedenle, bir sonraki bölümde, oyunda bedenin –özellikle kadın bedeninin– taşıdığı sosyal ve politik işlevlerin, iktidar ilişkileri ve şiddet üzerinden nasıl yapılandırıldığına ve beden politikaları bağlamında nasıl eleştirildiğine daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

5.2. Beden Politikalarına Eleştirel Tavır

Bu bölümde ilk olarak, cinsiyet fark etmeden ve bütünsel bir biçimde, oyundaki karakterlerin bedenlerinin postmodern dünyadaki sosyal ve politik işlevleri ele alınacak; ardından oyundaki tek kadın karakter olan Lulu merkeze alınarak kadın bedenin aynı işlevleri ayrıca irdelenecektir. Daha sonrasında ise oyundaki şiddet unsurları yine tüm karakterler üzerinden hem postdramatik tiyatro perspektifinden hem de postmodern feminizm çerçevesinde incelenecektir.

Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* oyununun da parçası olduğu postmodern dünyada beden, yalnızca biyolojik bir gerçeklik olmaktan çıkmış; kimlik, aidiyet, norm ve iktidar ilişkilerinin hem taşıyıcısı hem de üretim alanı haline gelmiştir. Medya, tüketim kültürü ve neoliberal ideolojiler tarafından sürekli biçimlendirilen beden, toplumsal yapının yeniden üretildiği bir zemine dönüşür. Bu çerçevede beden, hem arzusun ve hazzın nesnesi olarak, hem de disiplin ve kontrol mekanizmalarının anlam üretim alanı olarak merkezi bir konuma yerleşir. Bu oyun bağlamında da yazarın yarattığı karakterler aracılığıyla, bedenin bahsi geçen sosyal ve politik kodlarla, ekonomik zorunluluklarla ve birçok farklı şiddet türüyle nasıl şekillendiğinin gözlemlenebildiği söylenebilir. Oyundaki her bir karakterin bedeni, yalnızca bireysel varlık alanları değil, aynı zamanda politik bir araç ve savaş alanıdır. Bu bedenler, arzusun ve iktidarın kesiştiği noktalarda sahnede yer bulur.

İşte tam bu noktada, Ravenhill'in sahnelediği bedenlerin nasıl politikleştirildiğini, özellikle de kadın bedeninin nasıl bir toplumsal düzenlemeye tabi tutulduğunu tartışmak kaçınılmaz hale gelir. Bu oyun çerçevesinde, Lulu'nun bedeni üzerinden şekillenen bu temsil, yalnızca bir bireyin değil, tüm bir cinsiyetin tarihsel olarak nasıl kurulduğunu da gözler önüne serer. Böylece oyun, bedenin hem arzusun hem de şiddetin nesnesi oluşunu sahnede yeniden üreterek toplumdaki kadın temsillerinin yüzeysel ve sınırlı doğasını da sorgulamış olur.

Öncelikle Mark karakteri ele alınacak olursa, bu karakteri bedenini hem kontrol etmeye çalıştığı hem de onu bir meta olarak sunduğu ile başlanabilir. Oyunun üçüncü sahnesinde geçen aşağıdaki diyalogdan uyuşturucu bağımlılığını geride bırakarak bedeninin kontrolünü geri almak isteyen Mark'ın tedavi amaçlı gittiği rehabilitasyon merkezindeyken, bu sefer de kontrolü cinsel açıdan haz veren eylemlere teslim ettiği anlaşılabilir:

Mark [...] Bağımlılıklar hakkında çok konuştuk. İnsanların bağımlı olduğu şeyler.

Robbie Eroin.

Mark Evet, kesinlikle eroin. Ama insanlar da. İnsanlara da bağımlı oluyorsun. Yani... duygusal bağımlılıklar. Onlar da en az diğerleri kadar bağımlılık yapıyor, tamam mı? [...]

Mark Bazı kurallar var, anlıyor musun. Sana imza attırıyorlar — bir kurallar dizisine uymayı kabul ediyorsun. Ben de bu kurallardan birini çiğnedim. Tamam mı?

Robbie Hangisini?

[...]

Mark Kişisel ilişki kurmak yasak.

Robbie Siktir.

Mark Bir bağ kurmamalısın — duygusal bir yakınlık.

Robbie Ha, anladım.

Mark Ama kurmadım.

Robbie O yüzden / beni öpmüyorsun.

[...]

Mark Öyle değildi. Onlara dedim ki ‘Buna kişisel bir ilişki diyemezsiniz.’

Robbie Peki neydi o zaman?

Mark Daha çok... bir alışveriş gibiydi. Ona para verdim. Para ödedim. Ve birine para ödediğinde, buna kişisel bir ilişki denemez, değil mi? / Sen buna ne dersin?

Robbie Beni öpemiyorsun. Birini s*ktin / ama beni öpemiyorsun.

[...]

Mark Bir anlaşma yaptık. Para verdim. Kendimizi tuvaletle sınırladık. Hiçbir anlamı yoktu.

Robbie Sonrasında hiçbir şey yok mu?

Mark Hepsi bu kadar.

Robbie Sadece Yala ve Git.

Mark Bu bir kişisel ilişki değildi.⁴⁶¹

Bu sahnede Mark’ın “Ama insanlar da. İnsanlara da bağımlı oluyorsun. Yani... duygusal bağımlılıklar. Onlar da en az diğerleri kadar bağımlılık yapıyor” sözleri, bedenini sadece haz almak ya da vermek için değil, bir tür duygusal işlevsellik içinde de kullanıldığını ve bu nedenle politik bir alana yerleştiğini gösterir; çünkü duyguların düzenlenmesi, denetlenmesi ya da bastırılması da iktidarın bir aracıdır. Mark, kendi bedenini “düzenleyerek” duygusal bağlardan kaçınmakta, hatta kendine yönelik şefkat duygusunu bastırmakta, bu yolla iyileşmeye çalışmaktadır. Ancak bu çaba, bireyin bedeniyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkiyi yalnızca daha da travmatik ve kopuk hale getirmektedir. Dolayısıyla, bedeni kontrol altında tutma, düzenleme ve sınırlandırma çabalarının bir biçimi olarak da okunabilecek bu sahne, arzunun, şefkatin ve bedenin sistem tarafından nasıl dönüştürüldüğünü, parçalandığını ve metalaştırıldığını gözler önüne serer.

Mark’ın “Daha çok... bir alışveriş gibiydi. Ona para verdim. Para ödedim. Ve birine para ödediğinde, buna kişisel bir ilişki denemez, değil mi?” sözleri ise neoliberal toplumun bireye ve bedene yüklediği anlamı çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Beden, duygusal bağlardan arındırılmış, bir hizmet sağlayıcısı konumuna indirgenmiştir. Bu indirgeme, hem bedenin öznelliğini hem de ilişkilerin çok katmanlı doğasını

⁴⁶¹ a.g.e., ss. 17-19. Alıntının orijinali: “**Mark** [...] We’ve been talking a lot about dependencies. Things you get dependent on./ **Robbie** Smack./ **Mark** Smack, yes absolutely. But also people. You get dependent on people. Like . . . emotional dependencies. Which are just as addictive, OK?/ [...] **Mark** There are these rules, you see. They make you sign — you agree to this set of rules. One of which I broke. OK?/ **Robbie** Which one?/ [...] **Mark** No personal relations./ **Robbie** Fuck./ **Mark** You’re not supposed to — form an attachment./ **Robbie** Ah, I see./ **Mark** Which I didn’t./ **Robbie** So that’s why / you won’t kiss me./ [...] **Mark** It wasn’t like that. I told them ‘You can’t call this a personal relationship.’/ **Robbie** What was it then?/ **Mark** More of a ... transaction. I paid him. I gave him money. And when you’re paying, you can’t call that a personal relationship, can you? / What would you call it?/ **Robbie** You can’t kiss me. You fucked someone / but you can’t kiss me./ [...] **Mark** We did a deal. I paid him. We confined ourselves to the lavatory. It didn’t mean anything./ **Robbie** Nothing for afters?/ **Mark** That’s all./ **Robbie** Just Lick and Go./ **Mark** It wasn’t a personal relation.” Çeviri bana aittir.

silikleştirir. Böylece bedensel temas, kişisel bağ değil, ekonomik bir işlem haline gelir. Mark'ın eylemini meşrulaştırmak için kullandığı “Bu bir kişisel ilişki değildi” cümlesi, bedeni anlamdan ve ilişkiden arındırma çabasının doruk noktasıdır. Bu cümle, bireyin yalnızlaşmasını ve kendini korumak adına arzuyu işlemsel düzeye indirgeme çabasını yansıtır. Ancak Robbie'nin tepkisi, bu stratejinin aslında ne kadar başarısız ve yıkıcı olduğunu ortaya koyar; çünkü beden, tüm anlamlardan arındırılsa bile, toplumsal ve duygusal bağlamlardan tamamen koparılamaz.

Mark'ın dördüncü sahnede Gary ile olan konuşmasında da benzer bir durum ile karşılaşılır; burada da bedenin bir arzu nesnesi değil, anlamdan kopuk bir “işlem” sağlayıcısı haline geldiği gözlemlenebilir:

Gary [...] Peki sen nelerden hoşlanırsın?

Mark Bayağı normal şeyler. Benim için şu anda önemli olan, ihtiyaçlarım açısından, bunun hiçbir şey ifade etmemesi, anlıyor musun? Bu yüzden bir alışveriş gibi olan bir şey istedim. Çünkü ödeme yaparsam hiçbir anlamı olmayacağını düşündüm. Sence bu doğru mu — senin deneyimlerine göre?

[...]

Mark [...] Bugün benim için yeni bir hayatın ilk günü. İyileşmek için uzaklardaydım, en azından ihtiyaçlarımı kabullenmek için, ve şimdi yeniden başlıyorum ve sanırım seninle cinsel ama kişisel olmayan, ya da en azından muhtaç olmayan bir etkileşim denemek istedim, tamam mı?⁴⁶²

Burada Mark'ın bedeni bir ilişki değil, bir işlem aracı olarak görme isteği aşıkardır. Bu yaklaşım, duygusal bağların yarattığı kırılganlıktan kaçınma çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir; haz, yakınlık ve mahremiyetin kişisel değil, alınıp satılabilir bir hizmet haline gelmesini tercih etmektedir. Bu tercihi, şu sözlerinde de açıkça görülür: “Çünkü ödeme yaparsam hiçbir anlamı olmayacağını düşündüm.” Bu söylem, neoliberal düzende bedenin nasıl metalaştığını ve insan ilişkilerinin ekonomik işlemlerle eşdeğer hale geldiğini gösterir. Mark, beden üzerinden gerçekleşen eylemin anlamını parayla sınırlandırarak, onu yalnızca arzusunun geçici tatmini olarak yeniden tanımlamış olur.

Mark'ın “*Bugün benim için yeni bir hayatın ilk günü*” ifadesi ise, bireyin “temiz bir sayfa” açma arzusu ile beden üzerindeki kontrolü eşitleyen bir anlayışa işaret eder. Burada beden, yeni bir başlangıcın alanı; hem kimliğin hem de toplumsal

⁴⁶² a.g.e., ss. 24-25. Alıntının orijinali: “**Gary** [...] So what you into?/ **Mark** Pretty regular. The important thing for me right mean doesn't actually now, for my needs, is that this anything, you know? Which is why I wanted something that was a transaction. Because I thought if I pay then it won't mean anything. Do you think that's right — in your experience?/ [...] **Mark** [...] Today you see is my first day of a new life. I've been away to get better, well to acknowledge my needs anyway, and now I'm starting again and I suppose I wanted to experiment with you in terms of an interaction that was sexual but not personal, or at least not needy, OK?” Çeviri bana aittir.

ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir zemin haline gelir. Ancak bu yeniden başlangıç, sadece fiziksel bir eylemle sınırlı tutulur. Mark'ın istediği etkileşim “cinsel ama kişisel olmayan” olmalıdır. Bu ifade, duygusal mesafeyi koruma çabasının yalnızca bireysel değil, aynı zamanda politik bir strateji olduğunu gösterir; kırılmalardan kaçmak için kurulan her mesafe, aynı zamanda kişinin toplumla olan ilişkisini de yeniden düzenleme potansiyeli taşır.

Gary karakteri açısından bakıldığında beden, yalnızca bireyin fiziksel varlığının göstergesi değil, aynı zamanda geçmişte yaşadığı travmaların, istismarın ve toplumsal dışlanmanın bir taşıyıcısı olarak da okunabilir. Gary'nin çocukluk döneminde uğradığı cinsel istismar, onun beden algısını kalıcı biçimde şekillendirmiştir. Bu bağlamda Gary'nin bedeni, sistematik olarak ihlal edilmiş, bastırılmış ve kontrol altına alınmış bedenlerin temsilidir; onun yaşadığı travmalar, sadece bireysel geçmişine değil, aynı zamanda toplumun iktidar ilişkilerine, sınıfsal eşitsizliklerine ve cinsel sömürü biçimlerine de ışık tutar. Dolayısıyla beden, burada yalnızca bir travmanın izi değil, aynı zamanda toplumsal yapının nasıl işlediğini ve birey üzerinde nasıl etkiler bıraktığını gösteren politik bir alana dönüşür.

Robbie'nin hikâyesine gelindiğinde, Robbie'nin bedenle ilişkisinin öncelikle haz ve arzu üzerinden şekillendiği görülebilir; ancak bu arzu, romantik ya da bireysel bir tatminin ötesinde, tüketim kültürünün bir parçası haline gelir. Oyunun yedinci sahnesinde Robbie, uyuşturucu dağıtırken, bu eylemi bir tür iyilik olarak tanımlar:

Sadece bir dakika dinle, tamam mı?
Bak, burası önemli kısım. Eğer hissetseydin... Ben hissettim.
[...]
Ve ben acıyı gördüm. Savaşları gördüm. Ve bu sürekli
alma, alma, alma halini.
Ve dedim ki: S*ktir et parayı. S*ktir et. Bu satışı Bu alış.
Bu sistemi. S*ktir et bu berbat dünyayı, ve sadece
güzel olalım. Güzel. Ve mutlu. Anlıyor musun?
Anlıyor musun?
Ama sonra işte, bende sadece iki tane kaldı ve bir
herif geldi, dedi ki: 'Sen misin E dağıtan?' Ben de
ona o iki taneyi verdim ama o dedi ki: 'Ne iki tanesi? İki. İki bana
bir b*k yapmaz. Daha fazlası lazım.' Ve sonra
bana vurmaya, beni yumruklamaya başladı.⁴⁶³

⁴⁶³ a.g.e., s. 39. Alıntının orijinali: “Just listen for a moment, OK? Listen, this is the important bit. If you'd felt . . . I felt, [...] And I see the suffering. And the wars. And the grab, grab, grab. And I think: Fuck Money. Fuck it. This selling. This buying. This system. Fuck the bitching world and let's be... beautiful. Beautiful. And happy. You see? You see? But now you see, but then I've only got two left and this bloke comes up and says: “You the bloke giving out the E? I give him the two but he says 'What two? Two. Two's not going to do shit for me. You gotta have more.' And he starts to hit, he starts to punch me.” Çeviri bana aittir.

Bu sözlerle Robbie, sistemin sunduğu değerleri ve ekonomik döngüyü reddetme girişiminde bulunur. Ancak bunu yaparken, kendi bedenini ve beden üzerinden gerçekleşen alışverişi romantize eder. Ne var ki, Robbie'nin bu “bedensel direniş” denemesi, sonunda sistemin şiddetiyle karşılaşır. Onun idealist bakışı, gerçeklikle yüzleştğinde yetersiz kalır ve karakter, hem fiziksel saldırıya uğrar hem de kendi sınırlarını fark eder. Verdiği beden, aldığı haz ya da hissettiği aidiyet duygusu ona korunma sağlamaz; aksine, beden bir kez daha sömürüye ve şiddete açık hale gelir. Bu da bedenin politik anlamda ne kadar kırılgan olduğunu ve bireyin kendi arzusu üzerinden dahi kontrol edilebileceğini gösterir.

Ayrıca Robbie'nin bedenle kurduğu ilişki, başkalarının onu nasıl algıladığıyla da belirlenir. Mark'la yaşadığı gerilimli sahnelerde, duygusal ve cinsel arzularını ifade etmeye çalıştığında reddedilmesi, onun bedenini değersizleştiren bir toplumsal yapı ile karşı karşıya kaldığını gösterir. Beden burada yalnızca arzu edilen değil, aynı zamanda reddedilen ve geri itilen bir zemindir. Bu durum, kuir kimliğin toplum içindeki kırılganlığına ve bedenin kimlik politikaları içindeki yerine dair önemli bir okuma alanı sunar. Bu durumun daha detaylı analizi ilerleyen bölümlerde, “Cinsellik ve Cinsel Kimlikler” başlığı altında yapılacaktır.

Oyundaki tek kadın karakter olmasıyla ayrı bir önem taşıyan Lulu, kadın bedeninin nasıl nesneleştirildiğini, metalaştırıldığını, denetlendiğini ve sisteme hizmet eden bir nesneye dönüştürüldüğünü net bir şekilde gözler önüne serer. Mesela, oyunun ikinci sahnesinde Lulu'nun iş görüşmesine gittiği bölüme geri dönülecek olursa, Brian'ın onu “oyunculğunun yeterliliğini değerlendirme” kılıfı altında soyunmaya ve bedenini sergilemeye zorlaması, kadının kapitalist düzende tüketim nesnesi olarak kullanılışının en iyi örneklerinden biri kabul edilebilir. Bu sahnede, Lulu'nun bedeni adeta işlevselleştirilmiş bir vitrine dönüşür ve kadın bedeninin profesyonel başarı ve ekonomik güvence için bir araç haline geldiğini de vurgular.

Yine aynı sahnede geçen Lulu'nun şu itirafı, bedenin bu sistemde nasıl bir hayatta kalma aracına dönüştüğünü de ortaya koyar: *“Bir şeyler yemek zorundayız. Geçinmek zorundayız. Bundan hoşlanmıyorum. Ben hırsız değilim. Doğamda bu yok. İçgüdüm çalışmaktan yana. Bir işe ihtiyacım var. Lütfen.”*⁴⁶⁴ Burada Lulu, içinde bulunduğu sistemin onu istemediği eylemlere zorladığını belirtir. Beden, salt arzunun değil; ekonomik zorunlulukların, yoksunluğun ve çaresizliğin de sahnesidir. Kadın

⁴⁶⁴ a.g.e., s. 12. Alıntının orijinali: *“We have to eat. We have to get by. I don't like this. I'm not a shoplifter. By nature. My instinct is for work. I need a job. Please.”* Çeviri bana aittir.

bedeni, burada yalnızca cinselliğin değil, hayatta kalma mücadelesinin de aracı haline gelir.

Yedinci sahnede Robbie'nin yarasına pansuman yaparken Lulu'nun onun cinsel organına dokunması ve ardından "hikâyeyi anlatmasını" istemesi de kadın bedeninin hem bakım veren hem de cinsel olarak aktif rol üstlenmek zorunda kalan pozisyonunu ortaya koyar: "**Lulu elini Robbie'nin pantolonunun içine sokar ve cinsel organlarıyla oynamaya başlar./ Lulu Güzel mi?/ Robbie Evet./ Lulu İşte bu. Hadi. İşte bu. Bana onları anlat.**"⁴⁶⁵ Bu sahne, kadın bedeninin duygusal, fiziksel ve cinsel hizmet alanı olarak işlev görmesini açıkça gösterir. Lulu'nun bedeni burada sadece cinsel haz veren değil, aynı zamanda duygusal gerilimi bastıran, "iyileştirici" bir araç olarak da kullanılır. Bu fikri daha iyi anlamak adına Lulu'nun bu sahnedeki eylemi incelenebilir: "elini Robbie'nin pantolonunun içine sokar ve cinsel organlarıyla oynamaya başlar." Burada kadının kendi arzusu için değil, başkasının bedensel ve psikolojik ihtiyacını karşılamak üzere harekete geçtiği görülebilir. Bu sahnede kadın bedeni, açıkça bir "regülasyon" aracına dönüşür; kadın karakterin bedeni, erkek karakterin yaşadığı şiddetin ve travmanın etkisini yatıştırmak için devreye girer. Buradaki "Güzel mi?" ve ardından gelen "İşte bu. Hadi. İşte bu. Bana onları anlat." replikleri, kadının hem fiziksel haz sağlayıcı hem de anlatının açılmasına vesile olan bir kolaylaştırıcı rol üstlendiğini göstermiş olur. Bu, aslında, toplumsal cinsiyet rollerinde sıkça karşılaşılan bir kalıbın sahneye taşınmasıdır: kadın, sadece arzusunun değil, aynı zamanda bakımın, yatıştırmanın, anlama ve anlamlandırmanın taşıyıcısıdır. Lulu, burada aktif görünen ama aslında karşısındaki erkeğin duygusal yükünü taşımak üzere edilgenleştirilen bir pozisyona itilmiştir. Kadın bedeni bu bağlamda "duygusal emek" in bedensel bir uzantısı haline gelir.

Neticede bu alıntı, kadın bedeninin patriyarkal ve neoliberal sistemler içinde nasıl çok yönlü işlevlerle yüklendiğini gösterir: haz sunar, destek olur ve şiddeti yatıştırır. Ancak tüm bu işlevler, kadının kendi özneselliğinden çok, başkasına hizmet eden bir yapı olarak sunulur. Ravenhill, bu sahneyle kadın bedeninin sadece cinsel değil, duygusal ve anlatısal açıdan da nasıl sömürüldüğünü güçlü biçimde görünür kılar.

⁴⁶⁵ a.g.e., s. 35. Alıntının orijinali: "**Lulu slips her hand into Robbie's trousers and starts to play with his genitals./ Lulu Is that good?/ Robbie Yeah./ Lulu That's it. Come on. That's it. Tell me about them.**" Çeviri bana aittir.

Son olarak, Lulu'nun süpermarkette tanık olduğu saldırı sahnesinde, kadının tanıklığı bile pasifleştirilmiştir. Bir öğrencinin öldürülmesine tanık olurken çikolata çaldığı için duyduğu suçluluk, sistemin onu hem ahlaki hem ekonomik anlamda nasıl kısırdığını gösterir:

Lulu: [...] O bıçağı saplamaya devam ediyordu ve benle TV rehberi alan adam, ikimiz de oradan çıkıp yürümeye devam ettik. Ve düşünmeden edemiyorum: bunu neden yaptık?

[...]

Lulu: Kalabilirdim.

[...]

Lulu: Müdahale edebilirdim. Onu durdurabilirdim.

[...]

Lulu: Sanki gerçekten orada olmuyor gibi — seninle aynı zamanda, aynı yerde yaşanmıyor gibi. Sen buradasın. O ise orada. Ve sen sadece izliyorsun. Ben geri döneceğim.

[...]

Lulu: [...] Çikolatayı aldım. Kız saldırıya uğrarken ben bunu elime aldım ve bir anlığına düşündüm: Bunu alabilirim ve beni durduracak kimse yok. Bunu neden yaptım? Ben neyim?⁴⁶⁶

Bu sorgulama, kadının sistemdeki ikilemini ortaya koyar: hem kurban hem suçlu, hem tanık hem fail. Ravenhill, Lulu'nun bu sessizliği ve iç çatışması üzerinden, kadın bedeninin ahlaki yükler, toplumsal roller ve politik güçsüzlüklerle nasıl kuşatıldığını bir kez daha görünür kılar.

Tüm bu örneklerden yola çıkılarak, Lulu karakteri, Ravenhill'in bu oyununda kadın bedeninin nasıl araçsallaştırıldığını, denetlendiğini ve tüketildiğini çok katmanlı biçimde sahneye taşır. Onun bedenine yönelik talepler; cinsellik, itaat ve satış üzerinden şekillenir. Lulu'nun bedenini hem satmak, hem sunmak, hem de korumak zorunda bırakılması, kadının toplum içindeki parçalanmış konumunu ve bedeninin politik ve sosyal normlarla çevrili doğasını gözler önüne serer. Ravenhill, beden işlevlerine yönelik bu eleştiriyi, insan ilişkilerinin çöküşünü yansıtan vahşi şiddet eylemleriyle birleştirir. Hem fiziksel hem de duygusal şiddet, bedenlerin üzerinde savaşıldığı, kullanılıp atıldığı bir dünyayı resmederek çağdaş yaşamın karanlık bir keşfine katkıda bulunur.

⁴⁶⁶ a.g.e., ss. 29-30. Alıntının orijinali: "**Lulu** [...] he's stabbing away and me and TV guide we both just walked out of there and carried on walking. And I can't help thinking: why did we do that?/ [...]/**Lulu** I could have stayed./ [...]/**Lulu** I could have intervened. Stopped him./ [...]/**Lulu** It's like it's not really happening there — the same time, the same place as you. You're here. And it's there. And you just watch. I'm going back./ [...]/**Lulu** [...] I took the bar of chocolate. She's being attacked and I picked this up and just for a moment I thought: I can take this and there's nobody to stop me. Why did I do that? What am I?" Çeviri bana aittir.

Bu noktada, *Alışveriş ve S***ş*'teki şiddet teması yalnızca bireysel travmaların ya da toplumsal yozlaşmanın bir sonucu olarak değil, aynı zamanda biçimsel olarak da oyunun dramatik yapısını dönüştüren bir araç olarak değerlendirilmeyi hak eder. Ravenhill'in tercih ettiği sahneleme dili, geleneksel dramatik yapıdan uzaklaşarak, izleyiciyi doğrudan sarsmayı ve edilgen konumundan çıkarmayı amaçlayan postdramatik tiyatro estetiğine yaslanır. Özellikle şiddet anlarının estetize edilmemiş çıplaklığı ve sahnede ani bir gerçeklik olarak belirmesi, bu tiyatro biçiminin Lehmann'ın tanımladığı anlamda seyircinin konforunu bozan yapısını açıkça ortaya koyar. Öte yandan, bu şiddetin kadın bedeniyle olan ilişkisi, yalnızca metnin biçimsel tercihleriyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda postmodern feminist bir perspektiften bakıldığında, kadın bedeni üzerindeki tarihsel tahakküm biçimlerinin güncel toplumsal yapılar içinde nasıl yeniden üretildiğini de gözler önüne serer. Bu çerçevede, oyunda yer alan şiddet öğelerinin hem postdramatik tiyatronun yapısal özellikleri hem de postmodern feminizmin eleştirel araçları ışığında incelenmesi kaçınılmaz hale gelmektedir.

Ravenhill, bu oyununda şiddeti bilinçli bir tercih olarak kullanır çünkü amacı, seyircinin alışıldık konfor alanını sarsmak ve onu toplumsal gerçeklerle yüzleştirmektir. Sahneye taşınan bu şiddet, tüketim odaklı yaşam biçimlerinin beraberinde getirdiği “yıkıcı etkileri” ve “ahlaki belirsizliği” görünür kılar.⁴⁶⁷ Aynı zamanda oyun, karakterlerin içinde bulundukları “yalnızlık” hâlini ve derinleşen “duygusal kopukluklarını” da sergileyerek, bireylerin anlamlı ilişkiler kurmakta zorlandığı, “yüzeysel bağların egemen olduğu bir toplumsal yapıyı” eleştirir.⁴⁶⁸ Bu noktada, şiddetin yalnızca tematik bir unsur değil, aynı zamanda biçimsel bir tercih olduğu da hatırlanmalıdır. Postdramatik tiyatronun özelliklerinden biri olan “seyirci konforunu bozan estetik” oyun boyunca kendini gösterir. Şiddet, klasik anlatının dramatik çerçevesinden taşarak, izleyiciyi istese de istemese de oyunun içine çeken bir yapıda sahnelenir.

Ravenhill'in bu oyununda şiddet türleri çok geniş bir yelpazede sunulmuştur: sözsel, fiziksel, cinsel, psikolojik, ekonomik ve kendine yönelik. Bu çeşitlilik, oyunun yalnızca bireyler arası çatışmaları değil, aynı zamanda bireyin kendisiyle, bedenine ve

⁴⁶⁷ Baştan, Ajda. “Disturbing Realities: Violence in Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking* (1996).” *Violence in British Theatre: The Second Half of the Twentieth Century*, Expanded 2nd ed., Astana Yayınları, Mayıs 2024, s 180.

⁴⁶⁸ a.g.e., ss. 180-181.

varoluşuna dair kurduğu yıkıcı ilişki biçimlerini de görünür kılar. Şiddet, yalnızca dışsal bir tehdit ya da saldırı olarak değil; sistemin, ilişkilerin ve hatta arzusun içinde içkin bir güç olarak temsil edilir. Karakterlerin birbirlerine karşı uyguladıkları fiziksel ya da sözsel şiddetin yanı sıra, bağımlılık, ihmal, duyarsızlık ve nesneleştirme gibi daha dolaylı yollarla da şiddet yeniden üretilir. Bu çok katmanlı yapı, şiddeti bireysel bir patoloji olmaktan çıkararak, toplumsal ve yapısal bir mesele olarak ele alır. Böylece oyun, seyirciyi yalnızca sahnede görünen eylemlerle değil, görünmeyen ama etkisi derin olan sistemik şiddet biçimleriyle de yüzleştirir.

Mark karakterinin oyun boyunca deneyimlediği farklı türde şiddetler olsa da birinci sahnede ilk olarak kendine yönelik şiddetin bir türevi olduğu söylenebilecek olan uyuşturucu bağımlılığı, ve bunun sonucunda ortaya çıkan duygusal ve ekonomik şiddet göze çarpar. Mark'ın uyuşturucu bağımlılığını sürdürebilmek için evdeki neredeyse tüm eşyaları satmış olduğu izlenimi sahnedeki eşyaların azlığıyla seyirciye; Ravenhill'in metine eklediği yönergeyle de okuyucuya verilir: "*Daire — bir zamanlar oldukça şık, şimdi ise neredeyse tamamen boş.*"⁴⁶⁹ Sahnenin ilerleyen bölümlerinde, Mark tedavi görmek ve uyuşturucu bağımlılığının üstesinden gelmek istediğini dile getirir, fakat Robbie ve Lulu bu fikre direnç gösterir. Her iki karakter de yalvarmalarına rağmen Mark, tedaviye gitme konusunda kararlıdır ve rehabilitasyon merkezindeyken Robbie ve Lulu'nun kendisini ziyaret etme fikrini reddeder; bu tercih, "bağımsızlık arayışı"ndan ve "geçmiş çevresinden uzaklaşma ihtiyacı"ndan kaynaklanıyor olabilir.⁴⁷⁰ Bu bağlamda, Mark'ın kendisine zarar veren bir alışkanlık için evdeki neredeyse tüm eşyaları satmasıyla ve bu zararlı alışkanlığın kendi romantik ilişkilerindeki dinamiğe yansiyarak gerginliklere ve çatışmalara sebebiyet vermesiyle, "bağımlılığın doğasında var olan ekonomik ve duygusal şiddet"⁴⁷¹ gözler önüne serilmiş olur.

Mark'ın uyuşturucu bağımlılığı üzerinden açılan bu sahne, postdramatik tiyatro çerçevesinde değerlendirildiğinde dramatik yapıdan uzaklaşarak "durum"⁴⁷², "parçalanmışlık"⁴⁷³ ve "bedensellik"⁴⁷⁴ odaklı sahneleme anlayışıyla birebir örtüştüğü görülebilir. Ravenhill'in Mark'ı merkeze alan bu sahnesinde de, bir anlatı

⁴⁶⁹ a.g.e., s. 3. Alıntının orijinali: "*Flat – once rather stylish, now almost entirely stripped bare.*"

Çeviri bana aittir.

⁴⁷⁰ a.g.e., ss. 183-184.

⁴⁷¹ a.g.e., s.184.

⁴⁷² Lehmann, a.g.e., s. 104. Bkz. "*situation.*"

⁴⁷³ a.g.e., s. 57. Bkz. "*fragmentary.*"

⁴⁷⁴ a.g.e., s. 95. Bkz. "*physicality.*"

devamlılığından çok, bir durumun—yani bağımlılığın ve ona eşlik eden yıkımın—seyirciye çarpıcı biçimde sunulması ön plandadır.

Bu sahnede şiddet, çarpıcı bir eylem olarak değil, bir boşluk ve sessizlik içinde tezahür eder. Söz konusu olan fiziksel bir saldırı değil; eylemsizliğin, kopuşun ve yalnızlığın yarattığı bir içsel çöküştür. Bu da şiddeti dramatik çözümlemelerden çıkartarak, varoluşsal ve sistemik bir boyuta taşır. Bu bağlamda, dairenin “neredeyse tamamen çıplak bırakılmış” olması, bir yandan Mark’ın kişisel çöküşünü maddi olarak görünür kılarken, bir yandan da postdramatik tiyatronun görsel anlamda “boşluk” estetiğine gönderme yapar denilebilir; sahne tasarımındaki bu boşluk, yalnızca dekoratif bir tercih değil, Mark’ın içsel ve toplumsal izolasyonunun somutlaşmış halidir.

Ravenhill’in bu seçimi, aynı zamanda, seyircide anlatıya dair değil, duruma dair duygusal ve etik bir karşılık uyandırmayı hedefler. Mark’ın bağımsızlık arayışı ve geçmiş çevresinden kopma çabası da bir karakter gelişimi anlatısı olmaktan çok, bir “an”a sıkışmış, tamamlanmamış bir devinim olarak kalır—bu da Lehmann’ın postdramatik tiyatrodaki vurguladığı, “temsil”in değil, “performans”ın öncelikli olması fikrini akıllara getirebilir.

Bu sahnede bir diğer dikkat çekici olan unsur, sistemsel şiddetin yalnızca kadın bedenine yöneltilmediğinin; erkek bedeninin de bu tür şiddetin nesnesi haline gelebileceğinin gösterilmesidir. Mark’ın bağımlılığının, ekonomik yıkım ve duygusal kopuşla birleştiğinde, “bireysel tercih”ten çok, toplumsal baskının ve performatif cinsiyet rollerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı yorumu yapılabilir. Dolayısıyla, postmodern feminizm bağlamında bakıldığında, bu durum, erkekliğin sabit bir güç pozisyonu olmadığı; aksine, erkek bedeninin de kırılabilir, kullanılabilir ve baskılanabilir bir yapı taşı olduğunu görünür kılar.

Oyunun birçok sahnesinde şiddet farklı temalarda ve bağlamlarda görülebildiği için önceki bölümlerde incelenmiş sahnelerinden bazılarını tekrardan ele almak gerekecektir; analiz edilen bu sahnelerden bazıları sonraki başlıklar altında da tekrardan farklı yönleriyle irdelenecektir. Bu nedenle, oyundaki şiddetin tüm boyutlarıyla anlaşılabilmesi açısından Lulu’nun Brian ile “iş görüşmesi sahnesi”nde⁴⁷⁵ geçen konuşmalar bu bölümde tekrardan yorumlanmalıdır. Bu sahnede Brian’ın Lulu’dan ceketini çıkarmasını istemesi, hem duygusal hem de ekonomik şiddet içeren

⁴⁷⁵ Ravenhill, Mark. a.g.e., ss. 11-13. Bkz. “Scene Two.”

bir davranış örneği olarak değerlendirilebilir. Brian bu talebiyle Lulu'nun "kişisel sınırlarını" yok sayarak ona duygusal baskı uygular ve onu "kendi arzularını tatmin edecek bir nesne" gibi görür.⁴⁷⁶ Postmodern feminizm perspektifinden yorumlama yapmak için zengin bir içeriğe sahip olan bu sahne, kadın bedeninin içinde bulunduğu ataerkil sistemde nasıl denetlendiğini ve nesneleştirildiğini açıkça gözler önüne serer. Brian'ın Lulu'ya yönelttiği "sözde" profesyonel talep, aslında kadının bedenini kontrol altına alma ve onu arzusunun hizmetine sunma arzusudur; bu, geleneksel feminist düşüncelerin erkek tahakkümüne dair eleştirileriyle örtüşmekle birlikte, postmodern feminizmin öne çıkardığı daha karmaşık ve söylemsel şiddet biçimlerine de işaret eder.

Brian, Lulu'nun çaresizce bu işe ne kadar ihtiyacı olduğunu farkındadır ve bu bilgiyi onun üzerinde baskı kurmak için kullanır; böylece, Brian'ın bu davranışı ekonomik bir şiddet biçimi kazanır.⁴⁷⁷ İş bulma umuduyla "savunmasız" bir durumda olan Lulu, "gönülsüzce" Brian'ın talebini yerine getirerek bluzunu çıkarır.⁴⁷⁸ Bu taleple, kadın bedenine yöneltilen ekonomik ve duygusal baskı, yalnızca fiziksel çıplaklıkla değil, toplumsal çıplaklıkla da ilgilidir: Lulu, hem fiziksel olarak soyunmakta hem de sistemin beklentileri karşısında savunmasız bırakılmaktadır. Bu durum, "iktidar pozisyonundaki bireylerin, daha kırılgan konumdakileri kendi çıkarları doğrultusunda nasıl sömürdüğünü" gözler önüne sererek ataerkil sistemdeki güç dinamiklerini örneklendirmiş olur.⁴⁷⁹ Lulu'nun ceketin oyunculuğuna katkı sağladığına dair ifadeleri ise, içinde bulunduğu edilgen pozisyona rağmen, "sanatsal sürecine ve kişisel ifadesine dair bir miktar kontrolü geri kazanma çabası" olarak yorumlanabilir.⁴⁸⁰

Bu sahne postdramatik tiyatro unsurları açısından ele alındığında, bu türdeki tiyatronun şiddet estetiğini sahneye konduğu görülebilir. Postdramatik tiyatro biçiminde şiddet, geleneksel anlatıdaki gibi dramatik bir doruk noktasına ulaşmak için kurgulanmaz; aksine gündelik, sıradan, hatta rahatsız edici bir doğallıkla sunulur. Brian'ın Lulu'dan ceketini çıkarmasını istemesi gibi eylemler, fiziksel şiddet

⁴⁷⁶ Baştan, Ajda. "Disturbing Realities: Violence in Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* (1996)," s. 185. Alıntının orijinali: "[...] treating Lulu as a means to fulfil his own desires." Çeviri bana aittir.

⁴⁷⁷ a.g.e., s. 185. Alıntının orijinali: "Brian is aware of Lulu's desperation for the job, making his behaviour a form of economic violence as well." Çeviri bana aittir.

⁴⁷⁸ a.g.e., s. 185.

⁴⁷⁹ a.g.e., s. 185. Alıntının orijinali: "This action exemplifies the power dynamics at play, where individuals in positions of authority exploit those in low positions for their own gain." Çeviri bana aittir.

⁴⁸⁰ a.g.e., s. 185. Alıntının orijinali: "[...] her attempt to regain some semblance of control over her personal expression and artistic process." Çeviri bana aittir.

içermemesine rağmen, izleyicinin etik ve duygusal sınırlarını zorlayan bir atmosfer yaratır. Sahnenin gerilimi, karakterler arası çatışmadan çok, seyircinin tanıklık ettiği güç istismarı üzerinden inşa edilir. Başka bir deyişle, bu sahne, hikâye anlatma amacı gütmeyen, bir durumu—sömürüyü, kırılganlığı, edilgenliği—doğrudan sahneye koyar. Lulu’nun gönülsüzce itaat ettiği bu sahne, izleyiciyi bir eylemin ahlaki boyutlarıyla yüzleşmeye zorlar, çünkü olay herhangi bir dramatik açıklamayla yumuşatılmaz. Ravenhill bu bağlamda “şiddeti temsil etmez, sunar”; seyirciyi dramatik empatiye değil, etik sorgulamaya davet eder. Oyuncunun sahnedeki “bedenselliği” de burada merkezi bir işlev kazanır: Lulu’nun bluzunu çıkarması, yalnızca metinsel değil, aynı zamanda sahnesel bir eylemdir ve bedenin sahne üzerindeki çıplak, savunmasız varlığıyla anlam kazanır.

Postdramatik tiyatrunun şiddetin sıradanlığının şok edici etkilerini örneklendiren bir sahne de, yine önceki bölümlerde başka boyutlarıyla incelenmiş olan, oyunun üçüncü sahnesinde Robbie ile Lulu arasında geçen diyaloglardan anlaşılan “saldırı sahnesi”dir.⁴⁸¹ Burada, bu sefer fiziksel bir şiddet örneği görülür: Robbie, bir çatalla saldırıya uğradığını anlatır fakat saldırganın kim olduğu açıkça belirtilmez. Bu sahnede çatal gibi gündelik bir nesnenin birdenbire bir saldırı aracına dönüşmesi, Robbie’nin olayı anlatırken takındığı rahat, ciddiyetsiz tavır ve şiddetin, fast food restoranı gibi görünüşte sıradan bir yerde beklenmedik bir şekilde ortaya çıkması tam olarak postdramatik tiyatrunun bahsettiği türden bir şiddetin tasvirini gösterir. Postdramatik tiyatrunun “şiddetin sıradanlaşması” ilkesini sahne üzerinde net biçimde somutlaştıran bu örnek ile şiddet, burada, geleneksel dramatik anlatılarda olduğu gibi doruk noktası ya da çatışmanın çözüm aracı olarak değil, gündelik yaşamın olağan bir parçası olarak sunulur. Bu da izleyicinin şiddete dair beklentilerini bozar ve şiddetin mekânsal ve psikolojik bağlamdan nasıl koparılıp normalize edildiğini gösterir.

Robbie’nin bu olayı aktarırken sergilediği kayıtsız ve neredeyse alaycı tavır ise, postdramatik tiyatroda karakterin “duygusal temsilci” olmaktan çok, bir durumu taşıyan figür olarak kurgulanmasına karşılık gelir denilebilir. İzleyici, burada karakterle özdeşleşmeye yönlendirilmez; aksine, araya giren mesafe üzerinden etik bir sorgulamaya davet edilir. Saldırganın kim olduğunun belirtilmemesi, bu şiddeti bireysel bir hikâyeye değil, sistemik ve tanımsız bir tehdide dönüştürür. Böylece,

⁴⁸¹ Ravenhill, Mark. a.g.e., ss. 14-15. Bkz. “Scene Three.”

şiddet sadece bir olay olarak değil, anlatıdaki boşluklarla ve sessizliklerle birlikte inşa edilen bir atmosfer olarak da sahneye taşınır.

Bu sahne, her ne kadar doğrudan bir cinsel ya da toplumsal cinsiyet temelli şiddeti konu almıyor gibi görünse de, postmodern feminizm açısından incelendiğinde daha derin bir güç dinamiği ve beden politikası açığa çıkar. Robbie'nin başına gelen saldırı, erkek bedeninin de şiddete açık, korunmasız ve nesneleştirilebilir bir varlık olduğunu gösterir. Bu, postmodern feminizmin sabit kimliklere ve rollerin tekil anlamlarına karşı geliştirdiği eleştirel bakışıyla ilişkilendirilebilir. Öte yandan, şiddetin failinin belirsiz oluşu ise, patriyarkal sistemde şiddetin yalnızca eril özneye atfedilemeyeceği; sistemin kendisinin bireyleri sürekli olarak edilgenlik ve tehdit altında tuttuğu gerçeğine işaret eder. Bu bağlamda, Robbie'nin saldırıya uğramış olması, cinsiyetlendirilmiş bir güç ilişkisine değil, toplumsal düzeyde dağılmış, belirsiz ve yönsüz bir şiddet biçimine işaret eder. Şiddet, sistemin içine hapsolmuş herkesin, kadın ya da erkek fark etmeksizin, bu şiddetin taşıyıcısı ya da hedefi olabileceği bir yapı sergiler.

Ayrıca, Robbie'nin yaşadığı saldırıya rağmen bunun üzerinde durmaması, bedensel travmanın duygusal olarak işlenmeden geçirildiği bir toplumsal normallik haline de işaret eder. Bu, postmodern feminizmin “duyguların politikliği” tartışmasına katkı sunar: şiddetin fiziksel boyutu kadar, ona verilen duygusal karşılığın bastırılması da sistemin işleyişine dahildir. Bu bastırma hali, erkeklik normları içinde güçlü ve kayıtsız kalma zorunluluğuyla da ilişkilendirilebilir. Böylece sahne, erkeklik ve kırılganlık ilişkisinin yeniden düşünülmesine de alan açar.

Oyunun dördüncü sahnesine gelindiğinde, şu ana kadar tartışılanlardan çok daha farklı bir şiddet türü ile karşılaşılır. Mark ile Gary adında genç bir erkek seks işçisinin kaldığı küçük bir evde (“*bedsit*”)⁴⁸² geçen bu sahnedeki konuşmalar “seks işçiliği” ve “maddi pazarlıklar”⁴⁸³ etrafında şekillenir; Mark'ın “maddi gücünü kullanarak Gary'i sömürmesi”⁴⁸⁴ nihayetinde bu sahne, Gary üzerinde ekonomik şiddet uyguladığı bir noktaya varır:

Gary Tamam. Şimdi hesabı kapatabiliriz.

Mark Ne kadar istiyorsun?

⁴⁸² Bu tür yaşam alanları “*hem yatak odası hem de oturma odası olarak kullanılan tek odalı daire*” olarak tasarlanır.

Bkz. “*Bedsit*.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bedsit>. Erişim: 11 Nisan 2025.

⁴⁸³ Baştan, Ajda. a.g.e., s. 187.

⁴⁸⁴ a.g.e., s. 187. Alıntının orijinali: “[...] *Mark exercises his power and financial control over Gary, exploiting his weak position [...]*.” Çeviri bana aittir.

Gary Yüz.

Mark Yüz sterlin mi? Üzgünüm, veremem.

Gary Peki. Sadece yalama ise, elli.

Mark Bak, sana yirmi verebilirim.

Gary Yirmi mi? Yirmiye ne bekliyorsun ki?

Mark Yanımda sadece bu kadar var. Taksiyi de düşünmem lazım, ona onluk ayırdım.⁴⁸⁵

Burada, Mark'ın Gary'nin sunduğu bedeli reddedip ücreti aşağıya çekmeye çalışması, Gary'nin bedeninin metalaşması sürecinde pazarlık edilebilir bir “ürün” olarak görülmesini sağlar. Yirmi sterlin, düşük bir meblağ olmasına rağmen Gary'nin ekonomik koşulları nedeniyle bu aşağılayıcı anlaşmayı kabul etmek zorunda bırakılması aslında ekonomik şiddetin ta kendisidir: bedenin, rızanın ve kimliğin parasal değerlerle bastırılması ve manipüle edilmesi durumu.

Anlatılanlara ek olarak, bu sahne toplumsal cinsiyet ve güç ilişkilerinin sadece heteronormatif kadın erkek ilişkileriyle sınırlı olmadığını; sınıf, yaş ve ekonomik durum gibi kesişimsel faktörlerle de derinleştiğini gösterir. Gary'nin erkek olması, onu bu tür sömürden muaf kılmaz; aksine, toplumsal cinsiyet rollerinin ötesinde bedenin nasıl bir ekonomik malzeme haline geldiğini gözler önüne serer.

Bu sahnedeki söz konusu diyalogda, yine, olay örgüsünden çok durumun kendisi, karakter gelişiminden çok anın çarpıcılığı ön plana çıkar. Gary ile Mark arasındaki konuşma, yüzeyde sakin ve gündelik bir tonda ilerliyor gibi görünse de, bu sakinliğin altında yatan yapısal sömürü ve şiddet yoğun bir rahatsızlık yaratır. Bu yönüyle, postdramatik tiyatronun şiddeti, bu tür “gösterişsiz ama sarsıcı” anlarda meydana çıkar ve böylelikle, seyirciyi dramatik patlamalarla değil, sıradanlığın içindeki travmatik boşluklarla yüzleştirir. Bu bağlamda, Mark'ın “*Taksiyi de düşünmem lazım.*” cümlesiyle, absürt ve gündelik detaylarla sahnelenen ekonomik şiddet daha da sert bir şekilde görünür kılınır.

Kısacası, bu konuşmada gözlemlenen fiziksel bir şiddet yoktur; şiddet dramatize edilmemiş, ya da sahneye çarpıcı efektlerle ya da görsel olarak taşınmamıştır. Bunun yerine, diyalogların doğrudanlığı, pazarlığın serinkanlılığı ve karakterlerin duygusuzluğu aracılığıyla seyircinin duygusal sınırları zorlanmış; böylece seyirci, yalnızca tanık olma konumundan alınıp, bu sessiz ve sistematik şiddetin bir parçası olmaya, onu çözümlemeye ya da sorgulamaya itilmiştir.

⁴⁸⁵ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 25. Alıntının orijinali: “**Gary** Right. We can settle up now./ **Mark** How much do you want?/ **Gary** Hundred./ **Mark** A hundred pounds? No, I'm sorry./ **Gary** Alright. If it's just licking, fifty./ **Mark** Look, I can give you twenty./ **Gary** Twenty. What d'you expect for twenty?/ **Mark** Its all I've got. I've got to keep ten for the taxi.” Çeviri bana aittir.

Aynı sahnenin sonlarına doğru, Gary'nin "kanayan anüsü"nden⁴⁸⁶ bahsedilmesi, izleyicileri başka türden bir şiddete karşı eleştirel bir tavır takınmaya davet eder. Gary'nin yaşadığı bahsi geçen fiziksel hasarın muhtemelen cinsel istismar sonucu ortaya çıktığı çıkarımı yapılabilir ve bu tahmin oyunun ilerleyen bölümlerinde Gary'nin "üvey babası tarafından sürekli cinsel istismara uğradığını itiraf etmesi"yle⁴⁸⁷ onaylanmış olur. Bu açıklama, "aile içindeki cinsel şiddetin korkunç gerçekliğini" gün yüzüne çıkarır.⁴⁸⁸ Bu sahnenin anlamını daha katmanlı hale getirebilecek ve bu konuşmalarla bağlantılı olan bir başka bölüm ise oyunun sekizinci sahnesinde Gary'nin yaşadığı istismar için yardım istediğinde karşısına çıkan "desteğe erişimini engelleyen yararsız bürokratik yapılar"⁴⁸⁹ ile ilgili söylemleridir: "*Dinle. Ona, adamın beni — prezervatifsiz — s*ktiğini söylüyorum, ve bana ne diyor biliyor musun? [...] 'Sanırım bir broşürüm var. İstersen adama bir broşür ver' diyor.*"⁴⁹⁰ Bu durum, "istismara uğramış bireylerin ihtiyaçlarına yeterince yanıt veremeyen kurumların eleştirisini" içerir ve bir tür "sistemik şiddet" biçimini ortaya koyar.⁴⁹¹ Buna ek olarak, Gary'nin yardım isteğine karşılık aldığı broşür verme önerisi, bürokrasinin sözde tarafsızlığının ardında yatan patriyarkal kayıtsızlığı da görünür kılar. Böylece sahne, heteronormatif şiddet anlatılarını kırarken eril iktidarın kurumsal biçimlerine de eleştirel bir ışık tutar.

Bu sahneye postdramatik tiyatrodaki şiddetin temsili açısından bakıldığında ise Gary'nin kanayan anüsünden bahsetmesi ya da yardım arayışında karşılaştığı umursamaz bürokratik yanıt, sahnede fiziksel bir şiddet gösteriminden çok, dil yoluyla yaratılan sarsıcı bir gerçeklik hissi ile karşılaşılır. Broşür örneğinde olduğu gibi, yardım isteyen bir gencin maruz kaldığı şiddete karşı gösterilen duyarsızlık, sistemin çürümüşlüğüne absürt ve gündelik bir tonla gözler önüne serer. Bu yaklaşım, seyircide rahatsızlık hissi uyandırarak hem duygusal bir çöküntü hem de etik bir sorgulama yaratabilir.

⁴⁸⁶ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 26. Bkz. "Scene Four."

⁴⁸⁷ a.g.e., s. 32. Bkz. "Scene Six."

⁴⁸⁸ Baştan, Ajda. a.g.e., s. 187.

⁴⁸⁹ a.g.e., s. 188. Alıntının orijinali: "[...] *unhelpful bureaucratic structures that impede his access to support.*" Çeviri bana aittir.

⁴⁹⁰ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 41. Alıntının orijinali: "*Listen. I tell her he's fucking me — without a condom — and she says to me — you know what she says? [...] I think I've got a leaflet. Would you like to give him a leaflet?*" Çeviri bana aittir.

⁴⁹¹ Baştan, Ajda. a.g.e., s. 188. Alıntının orijinali: "*This critique of the ineffective systems in place presents a form of systemic violence, where institutions fail to adequately address and respond to the needs of survivors of abuse.*" Çeviri bana aittir.

Oyun ilerledikçe, sahnelenen şiddet türleri de çeşitlenir. Oyunun on birinci sahnesinde Mark, sadece on dört yaşında olan “Gary’e aşık olduğunu söyler”⁴⁹² ve bunun üzerine “üçlü romantik bir ilişki”de olduğu çıkarımı yapılabilen Mark, Robbie ve Lulu’nun ilişki dinamiği epeyce karmaşık bir hale gelir; özellikle Robbie, Gary’nin dairelerine gelmesinin ardından kıskançlık duyar. Bu kıskançlık, “karakterler arasındaki çatışmanın bir katalizörü olarak işlev görür” ve fiziksel şiddetin yanı sıra, “duygusal ve cinsel şiddete” de yol açar.⁴⁹³ Oyunun ikinci sahnesinde, “Robbie’nin Gary’e saldırırken Mark’ın da Robbie’ye saldırmasıyla”⁴⁹⁴ tam anlamıyla fiziksel bir şiddet sergilenmiş olur, fakat on üçüncü sahneye gelindiğinde Robbie ve Mark’ın sırayla Gary ile cinsel ilişkiye girmesi ve bu sırada Mark’ın Gary’e vurması hem fiziksel hem de cinsel şiddetin bir örneği olarak sunulur:

Robbie, Gary’nin pantolonunun düğmelerini açmaya başlar.

[...]

Robbie, Gary’nin pantolonunu aşağı indirir.

*Eline tükürür. Yavaşça tükürüğü Gary’nin k*çına doğru yayar.*

[...]

Robbie fermuarını açar. Tükürüğü penisine sürer. Gary’nin arkasından girer. Onu s*kmeye başlar.

[...]

Robbie geri çekilir. Mark aynı rutini uygular — tükürüp Gary’ye arkasından girer. Onu vahşice s*ker.

[...]

[Mark] Gary’ye vurur.

Sonra, Gary’dan uzaklaşır.

[...]

[Mark] Gary’ye defalarca vurur.

[...]

Robbie, Gary’yi s*kmeye devam etmek için pozisyon alır.

Gary [...] Böyle bitmiyor. Hep bir şeyi var. Beni odaya sokar, gözlerimi bağlar. Ama beni s*kmeyiz. Yani kendisi değil, s*ki değil. Bıçak. Beni s*kiyor — evet — ama bir bıçakla. Yani...

Duraksarlar.

Lulu Hayır,

Mark Bir şey olması lazım.

Gary Mutfakta. Ya da, ya da bir tornavida. Ya da başka bir şey.

Lulu Hayır.

[...]

Robbie Hayır. Bunu yapamam.⁴⁹⁵

⁴⁹² Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 56. Bkz. “Scene Eleven.”

⁴⁹³ Baştan, Ajda. a.g.e., s. 188. Alıntının orijinali: “This jealousy contributes as a catalyst for conflict among the characters, potentially leading to emotional and sexual violence.” Çeviri bana aittir.

⁴⁹⁴ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 64. Bkz. “Scene Twelve.”

⁴⁹⁵ a.g.e., ss. 82-84. Alıntının orijinali: “Robbie starts to undo Gary’s trousers./ [...] Robbie pulls down Gary’s trousers. He spits on his hand. Slowly he works the spit up Gary’s arse./ [...] Robbie unzips his fly. Works spit on to his penis. He penetrates Gary. He starts to fuck him./ [...] Robbie pulls away. Mark goes through the same routine — spitting and penetrating Gary. He fucks him viciously./ [...] He hits Gary. Then, he pulls away from Gary./ [...] He hits Gary repeatedly./ [...] Robbie gets into position to continue fucking Gary. Gary It doesn’t end like this. He’s always got something. He gets me in the

Bu sahne, “rıza”, “güç dinamikleri” ve “sağlıksız ilişkilerin temsili gibi önemli soruları akıllara getirir ve postmodern feminist perspektifinden yorumlamalar için sağlam bir materyal sunar.⁴⁹⁶ Bu sahnede bedene yönelik şiddet yalnızca cinsiyetle değil, yaş, sınıf, güç ilişkileri ve travma gibi kavramlarla birlikte değerlendirilmelidir. Gary’nin çocuk olması, rıza kavramını otomatik olarak sorunlu hale getirirken; onun ekonomik ve duygusal olarak kırılgan konumu, bu ilişkiyi yalnızca bireysel değil, yapısal bir istismar biçimi hâline getirir. Patriyarkal sistemler içinde bazı bedenler toplumsal olarak “değersiz” ya da “korunmaya layık olmayan” biçimlerde kodlanarak ötekileştirilebilir; Gary’nin başına gelenlerin sıradan bir şekilde, neredeyse sorgulanmadan sahnede akması, işte bu korunmayan ve değersizleştirilen bedenlerin trajedisini görünür kılar. Aynı zamanda, oyundaki ve sahnedeki tek kadın karakter olarak Lulu’nun “Hayır” deyişleriyle zaman zaman müdahale etmeye çalışması ama bu müdahalenin hiçbir etkisinin olmaması, patriyarkal düzen içinde kadınların şiddet karşısındaki edilgenleştirilişini de yansıtıyor olabilir yorumunu yapmak yanlış olmayacaktır.

Postdramatik tiyatro bağlamında bu sahne “gerçekliğin en dipteki alanlara doğru yükseltilmesiyle”⁴⁹⁷ karakterize edilebilir. Lehmann’ın işaret ettiği üzere, yeni tiyatrodan artık yüceltilmiş, simgesel bir hakikati aramak yerine, “tuvaletlerde, çürümüşlükte, aşağılanmış olanın içinde”⁴⁹⁸ bir arayış gerçekleşir. Bu bağlamda Robbie, Mark ve Gary, bu sahnede, “tükürük”, “bıçak”, “tornavida” gibi gündelik ve kirli nesneler aracılığıyla, tiyatronun mekânını neredeyse ritüelistik bir “düşüş alanına” çevirir. Burada gösterilen cinsel ve fiziksel şiddet, yalnızca hikâyesel bir işlev taşımaz; aynı zamanda, normları paramparça eden bir aşırılıkla, taşkınlıkla, kendini tüketmeyle gerçekleşir. Seyirci artık yalnızca bir anlatıya tanıklık etmez; pisliğin, sefaletin ve istikrarsızlığın ortasında konumlandırılarak tiyatronun sınırlarını da zorlayan bir deneyimle yüzleşir.

Gary’nin bedeninin hem cinsel hem fiziksel olarak nesneleştirilmesi, onun kırılganlığı, kurban oluşu ve maruz kaldığı şiddet, seyirciyi rahatsız ederken bir

room, blindfolds me. But he doesn't fuck me. Well not him, not his dick. It's the knife. He fucks me — yeah — but with a knife. So.../ Pause./ Lulu No./ Mark Gotta have something./ Gary In the kitchen. Or, or a screwdriver. Or something./ Lulu No./ [...]/ Robbie No. I can't do that. Çeviri bana aittir.

⁴⁹⁶ Baştan, Ajda. a.g.e., s. 188. Alıntının orijinali: “*This depiction raises important questions about consent, power dynamics, and the portrayal of unhealthy relationships.*” Çeviri bana aittir.

⁴⁹⁷ Lehmann, a.g.e., s. 117. Bu paragrafta kullanılan alıntılar bu çalışmanın teorik kısmında detaylı bir şekilde açıklandığı için burada ekstra bir açıklama eklenmemiştir.

⁴⁹⁸ a.g.e., s. 117.

yandan da gündelik olanın içinde sinsice yer etmiş anormalliğin, yani tanıdık ilişkiler ve sıradan durumlar altında gizlenen radikal bir sapmanın açığa çıkışıdır. Bu sahnede betimlenen eylemler —cinsel istismar, fiziksel saldırı ve araçsal şiddet— günlük hayatın sıradan atmosferinde, neredeyse sıradanmış gibi sunularak normalliğin maskesi altındaki dehşeti görünür kılar. Burada artık sahnedeki olaylar izlenmez, bedensel olarak hissedilir, deneyimlenir, taşınır.

Sonuçta genel bir değerlendirme yapıldığında, Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunu, bedenin hem sosyal ve toplumsal hem de politik bir çatışma alanı olarak inşa edildiği, şiddetin ise yalnızca tematik değil, biçimsel bir araç haline geldiği çarpıcı bir örnek sunar denilebilir. Oyun boyunca karakterlerin bedensel deneyimleri; arzunun, tahakkümün, metalaşmanın ve travmanın iç içe geçtiği katmanlı anlatılarla şekillenir. Bu oyundaki postdramatik sahneleme tercihleri, geleneksel anlatının dramatik çözümlemesini bir kenara bırakarak seyirciyi doğrudan rahatsız eden, yüzleşmeye zorlayan, duygusal ve etik sınırları ihlal eden bir yapıya yöneltir. Bu oyun çerçevesinde şiddet, yine postdramatik tiyatro ideolojisiyle paralel olarak, yalnızca bir kırılma anı değil, gündeliğin içinde sinsice dolaşan yapısal bir olgu olarak kurgulanır. Öte yandan, tüm bu unsurlar bağlamında, postmodern feminist bir okuma yapıldığında, bedenin toplumsal normlarla nasıl denetlendiği, kadın ve erkek bedenlerinin nasıl kırılğanlaştığı ve hangi söylemlerle nesneleştirildiği gözler önüne serilir. Lulu, Gary, Mark, Brian ve Robbie gibi karakterler üzerinden inşa edilen bu anlatı, patriyarkal ve neoliberal düzenin bedeni nasıl kodladığını ve şiddetin bireyler arası ilişkilerin yanı sıra kurumlar, normlar ve sistemler aracılığıyla nasıl içselleştirildiğini açığa çıkarır.

Bedenin toplumsal, ekonomik ve politik bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığına dair yapılan bu çözümlemeler, oyunun kimlik ve temsil meselelerine dair sunduğu diğer katmanların da incelenmesini gerekli kılar. Bu bağlamda, bir sonraki bölümde oyundaki karakterlerin kimlik inşa süreçleri ile sesin sahne üzerindeki yeri, oyun ekseninde ele alınacaktır.

5.3. Kimlik ve Ses

Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunu, postdramatik tiyatro ve postmodern feminizm kuramları çerçevesinde incelendiğinde, kimlik ve ses temsillerine dair oldukça zengin bir çözümleme alanı sunar. Bu iki kuramsal yaklaşımın, kimliği sabit,

özel ve içsel bir yapı olarak değil; kültürel, toplumsal ve söylemsel olarak inşa edilen; zamanla değişebilen, bölünebilen ve bastırılabilen bir süreç olarak tanımlandığından bahsedilmiştir. Bu bağlamda ses ise yalnızca karakterlerin konuşmalarıyla sınırlı olmayan, temsiliyet, görünürlük ve duyulma hakkını da içine alan çok katmanlı bir varoluş alanı olarak düşünülmelidir.

Postdramatik tiyatronun temel özelliklerinden biri olan dramatik yapının parçalanması ve karakter derinliğinden ziyade olayların, durumların, boşlukların ve bedenlerin ön plana çıkması, kimlik temsillerini sahne üzerinde sabit değil, kırılabilir ve kaygan bir zeminde sunar. Lehmann'ın belirttiği gibi, postdramatik tiyatrodaki karakterler artık psikolojik derinliği olan bireyler olmaktan çıkar ve daha çok sahne üzerinde oluşan, geçici ve çoklu kimliklerin taşıyıcıları haline gelirler. Bu bağlamda ses de artık sabit bir kimliğin yansıması değil; kimi zaman bastırılmış kimi zaman ise çığlık, sessizlik ya da tekrarlar yoluyla ortaya çıkan hem estetik hem de stratejik bir araç hâline gelir.

Postmodern feminizm açısından kimlik inşası ise, Butler'ın ortaya koyduğu performatiflik kuramını akıllara getirerek, toplumsal normların ve kültürel tekrarların bu süreci şekillendirdiğini hatırlatır; kadın ya da erkek olmak, doğuştan gelen bir özden değil, tekrar eden davranışlar, söylemler ve bedensel performanslar aracılığıyla toplumsal olarak inşa edilir. Ses ise bu inşanın önemli bir parçasıdır; kadınların, kuir bireylerin ya da marjinalleştirilmiş grupların seslerinin bastırılması, temsillerinin silikleştirilmesi ve duyulmayan konumlara itilmesi, kimlik politikalarının merkezinde yer alır. Bu bölümde oyundaki karakterlerin kimlik inşası, daha çok toplumsal cinsiyet normları kapsamında daha genel hatlarıyla ele alınacak olup, Butler'ın performatiflik kuramı açısından ilerleyen bölümlerde "Performatiflik" başlığı altında detaylandırılacaktır.

Ravenhill'in karakterleri bu iki kuramsal çerçevede değerlendirildiğinde, derinlemesine çizilmiş bireysel özellikler yerine, sistemin dayattığı rollere bürünmüş, ticarileşmiş ve normatif kalıplara sıkışmış figürler olarak sahneye taşınır. Bu durumu, postmodern teorisinin, herhangi sabit bir temsili reddeden kimlik anlayışıyla açıklamak mümkündür. Postmodern dünyada, "bireysel kimlik belirsizleşir ve imkânsız hale gelir"; Ravenhill'in tiyatrosu da böyle bir eğilim gösterir.⁴⁹⁹ Oyundaki karakterlerin

⁴⁹⁹ Biçer, Ahmet Gökhan. "Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill's Shopping and Fucking," s. 119. Alıntının orijinali: "In the postmodern world, individual identity becomes obscure and impossible. Ravenhill's theatre demonstrates such a tendency." Çeviri bana aittir.

adlarının bile bilinçli olarak “yüzeysel” ve “metalaşmış” bir şekilde popüler müzik grup üyelerinden seçilmiş olması, postmodern düşünceye göre, bireylerin kimliklerinin ticarileşen kültür tarafından şekillendirildiğini ve bu kimliklerin derinlikten yoksun olduğunu vurgular; onlar, toplumun dayattığı kimliklere ve tüketim kültürüne mahkûm olmuş, “gerçek” bir geçmişi olmayan, yalnızca mevcut pop kültürün bir yansımasıdır. Bu duruma ek olarak, oyunda karakterlerin “aileleri, işleri, beklentileri veya inançları, hatta soyadları”⁵⁰⁰ hakkında da neredeyse hiçbir net bilgi verilmez. Ayrıca, Rebellato’nun da vurguladığı gibi, “çağdaş popüler kültürün bir özelliği olmayan hiçbir şeyden neredeyse hiç bahsetmeyerek, herhangi bir tarih bilincinden de yoksun görünürler; adeta tarih zihinlerinden silinmiş gibidir.”⁵⁰¹ Geçmişlerinden kopuk yaşayan bu karakterler, gerçek hayattaki insanlar gibi, “hayatı, hiçbir şeyi, hatta zihinlerini” bile kontrol edemezler; bu nedenle, onlar da “anlam ve değer” arayışındadırlar ama bu postmodern dünyada “imkânsız ve sorunlu” hale gelir ve kısa sürede “kimlik yaratma çabalarının sonuçsuz kaldığı” anlaşılır.⁵⁰²

Bu durum en net biçimiyle Mark karakteri üzerinden gözlemlenebilir. Mark, oyunun başlarında bir tür rehabilitasyon sürecinden geçtiğini ifade ederek sahneye geri döner; yaşadığı madde bağımlılığı, onun hem bedenle hem de kimlikle kurduğu ilişkinin temel kırılma noktalarından biridir. Yeniden başlama arzusu, yüzeyde bir iyileşme süreci gibi görünse de, aslında bedeni yalnızca işlevsel bir araç olarak kullanarak duygusal bağlardan, kişisel geçmişten ve herhangi bir sabit kimlik algısından kaçışla örülüdür. Mark, “*Bugün benim için yeni bir hayatın ilk günü.. [...] Seninle cinsel ama kişisel olmayan, ya da en azından muhtaç olmayan bir etkileşim denemek istedim, tamam mı?*”⁵⁰³ sözleriyle kimliğini yeniden tanımlama çabasını ortaya koyar. Bu ifade, onun varoluşunu kişisel ilişkilerden, geçmişten ve duygusal yakınlıktan arındırma eğilimini yansıtır denilebilir.

Mark’ın bu yaklaşımı, postdramatik tiyatronun karakter çözümlemelerinden ziyade “an”a⁵⁰⁴ odaklanan yapısıyla örtüşür; o artık geçmişine sahip çıkan ya da

⁵⁰⁰ Rebellato, Dan. “Commentary.” Mark Ravenhill. *Shopping and F***ing*, s. xix.

⁵⁰¹ a.g.e., s. xix. Alıntının orijinali: “*They also seem to lack any sense of history , barely mentioning anything that isn't a feature of contemporary popular culture . It's as if history has been wiped from their minds.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁰² Biçer, Ahmet Gökhan. “Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking*,” s. 120.

⁵⁰³ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 25. Alıntının orijinali: “*Today you see is my first day of a new life. [...] I wanted to experiment with you in terms of an interaction that was sexual but not personal, or at least not needy, OK?*” Çeviri bana aittir.

⁵⁰⁴ Lehmann, a.g.e., s. 141.

geleceğe dair umutlar besleyen bir özne değil, sadece “şu an”da kim olduğunu yeniden inşa etmeye çalışan, ancak bu çabası da istikrarsız bir zemine oturan geçici bir varlıktır. Dolayısıyla onun kimliği de tutarlı ve süreklilik arz eden bir öz değil, bastırılmış arzuların, tüketim ilişkilerinin ve yüzeysel temasların şekillendirdiği, parçalı ve muğlak bir oluş hâlidir. Mark’ın bireysel özgürlük adı altında tüm aidiyet biçimlerinden kaçma eğilimi, bir yandan modern bireyin “kendi olmak” adına verdiği mücadeleyi çağrıştırırken, diğer yandan da bu mücadelenin sonuçsuz kaldığını, özgürleşmenin yerini yalnızlaşma ve anlamsızlaşmanın aldığını gösterir. Böylelikle Ravenhill, Mark üzerinden postmodern dönemde “kimliğin imkânsızlığını”⁵⁰⁵ ortaya koyar; bireylerin kendilerini tanımlama çabaları, sabit bir benliğe ulaşmak yerine, onları sürekli değişen, ticarileşmiş, ilişkisiz ve aidiyetsiz kimlik kurguları arasında savrulmaya mahkûm eder.

Benzer şekilde Gary karakteri, çocuk yaşta maruz kaldığı cinsel istismar, seks işçiliği, yoksulluk ve toplumsal dışlanma gibi yapısal şiddet biçimlerinin birleşik etkisiyle, kimliği derin bir biçimde parçalanmış ve marjinal konumlandırılmış bir figüre dönüşür. Toplumsal koruma ağlarının dışında bırakılmış olan Gary, yalnızca bireysel bir mağdur değil; aynı zamanda, neoliberal düzenin görünmez kıldığı öznellik biçimlerinin bir temsili hâline gelir. Onun sesinin bastırılması ya da zaman zaman travmatik dışavurumlarla belirginleşmesi, hem postdramatik tiyatronun temsiliyet anlayışıyla hem de postmodern feminizmin “duyulma hakkı” üzerinden geliştirdiği eleştirel söylemle örtüşür. Gary’nin “*Beni odaya sokar, gözlerimi bağlar. Ama beni s*kmez. Yani kendisi değil, s*ki değil. Bıçak. Beni s*kıyor — evet — ama bir bıçakla.*”⁵⁰⁶ repliği, postdramatik tiyatronun şiddeti dolaylı değil, çıplak biçimde sunan yapısını yansıtır ve seyircinin duygusal konfor alanını sarsarak yarattığı rahatsızlık hissi üzerinden, temsil ile gerçeklik arasındaki mesafeyi azaltır. Buna ek olarak, Gary’nin sesi bu sahnede yalnızca anlatıcı bir işlev taşımaz; aynı zamanda bedenini konuşmadığı, temsil edilemeyen aktarmaya çalışan bir çılgılık olarak da işler. Sessizlikle, kesintilerle ya da travmatik tekrarlarla bölünen bu ses, postdramatik tiyatronun “anlatıdan çok bedenin ve sesin varlığına” odaklanan yapısıyla uyumludur.

⁵⁰⁵ Biçer, Ahmet Gökhan. “Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking*,” s. 120.

⁵⁰⁶ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 84. Alıntının orijinali: “*He gets me in the room, blindfolds me. But he doesn’t fuck me. Well not him, not his dick. It’s the knife. He fucks me — yeah — but with a knife.*” Çeviri bana aittir.

Gary'nin bedeni yalnızca pasif bir kurban alanı değil, aynı zamanda travmanın, direnişin ve bastırılmış kimliğin sahneye taşındığı bir mekân hâline gelir.

Tüm bu anlatılanlar bağlamında Gary'nin temsili, Butler'ın performatiflik kuramıyla da ilişkilendirilebilir; onun kimliği, istikrarlı bir özne olma hâline ziyade, sürekli kırılan, yeniden inşa edilmeye çalışan, ama her defasında kültürel ve toplumsal engellere takılan bir performans olarak değerlendirilebilir. Gary, heteronormatif cinsiyet rollerinin ve toplumsal koruma sistemlerinin dışına itilmiş biri olarak, sesini ancak travmatik imgeler aracılığıyla duyurabildiğinde, postmodern feminizmin sorguladığı “duyulmayan özneler” kategorisinin sahne üzerindeki güçlü bir temsilcisine dönüşür. Böylece, Ravenhill, Gary üzerinden, postdramatik tiyatronun araçlarıyla hem bireysel hem de yapısal şiddeti görünür kılmış olur ve bastırılmış bir bedenin ile parçalanmış bir kimliğin yankılarını estetik bir alanın merkezine yerleştirir.

Lulu karakteri ise, oyundaki tek kadın karakter olarak, kadın bedeninin hem arzusunun hem de bakım emeğinin nesnesi hâline getirilişini en çıplak hâliyle ortaya koyar. Lulu, patriyarkal ve kapitalist sistemin kesişiminde konumlanan bir figür olarak, bedenini hem bir geçim aracına dönüştürmek hem de başkalarının arzularını tatmin etmek zorunda kalır. İş görüşmesi sırasında bedeni açıkça bir sergileme nesnesi olarak değerlendirilir; bir kadın oyuncu olarak kendisinden beklenen, yalnızca işe uygunluk değil, aynı zamanda arzulanabilirliktir. Lulu'nun bu beklenti karşısında çaresizce rıza göstermesi, onun sesinin nasıl bastırıldığını ve sistemin taleplerine hizmet eden bir “araç” hâline getirildiğini gözler önüne serer: “*Bir şeyler yemek zorundayız. Geçinmek zorundayız. [...] Bir işe ihtiyacım var. Lütfen.*”⁵⁰⁷ Buradaki repliği, Lulu'nun kimliğinin toplumsal normlar karşısında nasıl şekillendiğini açıkça gösterir; kimliğini, sürekli olarak dışsal güçlerin etkisiyle ve onlar tarafından belirlenen sınırlar içinde inşa eden bir özneyi temsil eder. Butler'ın performatiflik kuramı bağlamında düşünüldüğünde, Lulu'nun kimliği sabit bir içsel gerçeklikten oluşmaz; sürekli olarak yeniden müzakere edilen ve toplumsal ilişkiler içinde şekillenen bir varoluştan ibarettir.

Lulu'nun sistemin beklentileri doğrultusunda boyun eğmeye ya da susmaya zorlanması bu sahnedeki ifadelerin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda söylemsel bir teslimiyetin de göstergesi olduğuna da işaret eder. Bu sahnede Lulu'nun sesi, hayatta kalmak adına sistemin diline uyarlamaya zorlanır; dolayısıyla burada ses, sadece bir

⁵⁰⁷ a.g.e., s. 12. Alıntının orijinali: “*We have to eat. We have to get by. [...] I need a job. Please.*” Çeviri bana aittir.

özneleşme çabası değil, hayatta kalma mücadelesi olarak da yankılanır. Bu yönüyle Lulu, yalnızca arzusunun değil, aynı zamanda sistemin söylemsel ve yapısal baskılarının da etkisiyle biçimlenen kırılğan bir kimliğin sahnedeki somut yansıması hâline gelir. Fakat, Lulu'nun sesi yalnızca itaatkâr ve bastırılmış değildir; kimi zaman şiddet karşısında savunmaya geçen bir direnç formuna da dönüşür. Özellikle Gary'nin on üçüncü sahnedeki bıçak ya da benzeri bir cisimle cinsel ilişkiye girme teklifine ısrarla “Hayır.”⁵⁰⁸ diyerek tepki göstermesine bakılarak bu travmatik deneyimin, Lulu'ya kendi bedeninin üzerinde söz söyleme hakkının varlığını hatırlatmış olabileceği söylenebilir. Bu sahnede Lulu'nun sesi, tıpkı bedeni gibi, hem direnen hem de yok sayılan bir varoluşun taşıyıcısı hâline gelir.

Lulu'nun sesi ayrıca oyunun ilerleyen sahnelerinde parçalanmış, tekrarlarla kırılmış ve kimi zaman sessizlikle örtülmüş hâliyle de görünür. Robbie'nin çatalla uğradığı saldırıyı anlattığı sahnede Lulu'nun tepkileri, hem iş görüşmesinde yaşadığı travmanın geri dönen yankılarını hem de bastırılmış sesin biçim değiştirmiş hâllerini içerir denilebilir:

Robbie Bir şeyler bulursun sen
Lulu Ben mi?
Robbie Evet. Halledeceksin. Aldın mı?
Lulu Aldım mı...?
Robbie İş. Televizyon işi.
Lulu Yani... evet. Beni bir işe alıyorlar...
Robbie Harika. / Bu harika.⁵⁰⁹

Bu konuşmalarda Lulu'nun Robbie'nin anlattıklarını çoğunlukla inkâr eder gibi görünmesi, ya da konuyu geçiştirmeye çalışması, yalnızca bir unutma ya da travmatik olandan bağlarını koparma çabası değil, aynı zamanda belleğin parçalanmış yapısına işaret eder. Lulu'nun diğer sahnelerdeki suskunlukları ise, özellikle erkek karakterlerin anlatılarını domine ettiği sahnelerde, yalnızca edilgenlik olarak değil; bazen travmanın sessizlik biçiminde tezahür edişi, bazen de sözün kendisine artık bir şey kazandırmadığını bildiren bir direniş biçimi olarak okunabilir.

Robbie karakteri ise kuir kimliğin sahnedeki kırılğanlığını ve tanınma arzusunun sistematik olarak bastırılışını temsil eder. Onun varlığı, sabit bir kimlikten çok, sürekli olarak sınanan, sorgulanan ve reddedilen bir performansın ifadesi olarak sahnede yer alır. Butler'ın savunduğu kuramsal çerçeve içinde Robbie'nin kimliği,

⁵⁰⁸ a.g.e., s. 84.

⁵⁰⁹ a.g.e., s. 15. Alıntının orijinali: “**Robbie** You'll come up with something./ **Lulu** Me?/ **Robbie** Yeah, You'll sort it out. Did you get it?/ **Lulu** Did I get...?/ **Robbie** The job. The TV./ **Lulu** Well. Yes. They're taking me on .../ **Robbie** Brilliant. / That's brilliant.” Çeviri bana aittir.

tanınma, aidiyet ve görünürlük talepleriyle biçimlenen bir müzakere alanına dönüşür. Ancak bu müzakere çoğunlukla karşılıksız kalır; onun toplumsal ve duygusal alanda bir yer edinme çabası, özellikle Mark ile olan ilişkisinde sürekli olarak inkâr edilir: “*O yüzden / beni öpmüyorsun. [...] Beni öpemiyorsun. Birini s*ktin ama beni öpemiyorsun.*”⁵¹⁰ replikleri, bu reddedilme anlarının yoğun duygusal yükünü taşımasının yanı sıra, kuir kimliğin toplumsal olarak tanınma ve duyulma mücadelesine dair de çarpıcı bir örnektir. Burada öpme eylemi, yalnızca fiziksel bir temas değil; duygusal bağın, sevginin ve karşılıklı tanınmanın simgesidir. Robbie’nin bu talebi geri çevrildiğinde, yalnızca arzusu değil; sesi, varoluşu ve kimliği de görmezden gelinir. Bu bağlamda onun sesi, Butler’ın kuramında olduğu gibi bastırılan ve normatif çerçevelerin dışında bırakıldığı için yankılanamayan bir ses hâline gelir.

Postdramatik tiyatronun karakter çözümlemesinden çok durumlara, bedenlere ve anlara odaklanan yapısı içinde Robbie, bütünlüklü bir psikolojik profil sunmak yerine, parçalanmış, çatışmalı ve değişken bir özne olarak var olur. Onun sahnedeki bedeni, kuir kimliğin toplumsal dışlanmışlığına, arzusunun karşılıksızlığına ve sesinin yankı bulmayışına sahne olur. Başka bir deyişle, Robbie’nin bedeni ve sesi, yalnızca ötekileştirilmiş bir kimliğin değil; aynı zamanda bu kimliğin kabul görme çabasının da yükünü taşır. Robbie’nin, Mark’ın ilgisizliği karşısında giderek kırılan sesi, kuir öznelerin yalnızca cinsel değil, duygusal ve varoluşsal düzlemde de nasıl dışlandığını gösterir.

Dolayısıyla Robbie karakteri, kuir kimliğin sadece cinsel yönelim düzeyinde değil, toplumsal ve söylemsel düzeyde de nasıl bir “tanınma mücadelesi” içinde olduğunu sahneye taşır. Onun sahnedeki sesi, Butler’ın teorisinde vurgulanan şekilde, sabit bir kimliğin dışavurumu değil; dışsal normlarla boğuşarak biçimlenen, kimi zaman bastırılan, kimi zaman görünür olmaya çalışan ve çoğu zaman yalnızlıkta yankılanan bir performanstır. Bu nedenle Robbie, kuir kimliğin postmodern toplumda nasıl kırılan, geçici ve tanınma krizleriyle örülü bir zeminde inşa edildiğini en çıplak hâliyle görünür kılar.

Brian, oyunda diğer karakterlere kıyasla ikincil bir planda yer alsa da, Ravenhill’in postdramatik tiyatrosunun kimliksizleştirici yapısının ve sesin bastırılma biçimlerinin en net örneklerinden biri olarak sahnede yer alır. Karakterin, oyunun ikinci sahnesinde Lulu ile gerçekleştirdiği diyalog, onun bir otorite figürü gibi

⁵¹⁰ a.g.e., ss. 18-19. Alıntının orijinali: “*So that’s why / you won’t kiss me. [...] You can’t kiss me. You fucked someone / but you can’t kiss me.*” Çeviri bana aittir.

davranan, ama aynı zamanda tam anlamıyla neyi temsil ettiğini muğlak bırakan bir pozisyonda olduğunu gösterir.

Brian'ın ses üretimi, bilgi aktarma ve yönlendirme üzerine kuruludur; ama bu, bir özne olarak kendisini ifşa ettiği anlamına gelmez. Tam aksine, Brian'ın dili bir performanstır ve ataerkil sistem içinde de kendini sürekli yeniden inşa edebilen bir anlatıya dayanır. Brian'ın oyunun ikinci sahnesinde Lulu'dan “doğru bakışı” istemesi, Lulu'nun yalnızca fiziksel değil, söylemsel olarak da nesneleştirilmesini içerir:

Brian [...] Bana bakıyorsun, değil mi? Öyle, değil mi?

Lulu Evet. Size bakıyorum.

Brian (*tabağı uzatır*) Al bakalım. Tut şunu. Şöyle yanında tut. Bakalım doğru görünüyor musun. Gülümse. İlgili görün. Çünkü bu özel bir şey. Bunu yanından ayırmak istemezsin. Bana o bakışı verebilir misin?

Lulu, *o bakışı vermeye çalışır.*

Brian Bu iyi. Çok iyi. İzleyicilerimiz, onlara gösterdiğimiz şeyin özel olduğuna inanmalı. Doğru bir meblağ karşılığında, hayat daha kolay, daha zengin, daha tatmin edici olur. Senin de buna inanman gerekiyor. Sence bunu yapabilir misin?

Lulu, *yine o bakışı vermeye çalışır.*

Brian Güzel. Bu gerçekten çok iyi. Senin klasmanında pek kişi gelmez bize.⁵¹¹

Bu sahne, Butler'ın kimliğin dışsal normlara göre performe edildiği düşüncesiyle örtüşür. Lulu'nun bedeni ve yüzü, “doğru görünüm” üretme aracı olarak kullanılırken, Brian da bu performansı yönlendiren, ancak kendi kimliğini gizleyen bir figürdür. Brian'ın kimliğini oluşturmak yerine onu sahneden silerek işlevselleştiren bu yapının kendisi postdramatik tiyatronun kimliksizleştirme gücünün bir parçasıdır. Buna ek olarak, aynı sahnenin ilerleyen bölümlerinde Lulu'yu üstünü çıkarmaya zorlamasıyla Brian'ın otoritesi, fiziksel bir tahakküm biçimi kazanır. Bu sahnede Lulu'nun “oyunculuk” adı altında soyunmaya zorlanması, sahnedeki cinsiyetli bedenin nesneleştirilmesini gösterir. Brian ise bu sistemin görünmeyen ama hükmeden sesi olur: ses üretir, ama kimliğini anlatmaz.

Kısacası, Brian karakteri için görünüşte bir otorite, içerikte ise temsiliyetin boşluğunu taşıyan bir figürdür denilebilir. Onun dili bilgi verir ama özne kurmaz; yönlendirir ama açıklamaz. Kimliği, sabit ya da derin bir özneye değil; postdramatik tiyatronun karakter anlayışına uygun biçimde yalnızca sahne üzerindeki eylemlerle ve

⁵¹¹ a.g.e., s. 10. Alıntının orijinali: “**Brian** [...] You're looking to me, aren't you? Well, aren't you?/ **Lulu** Yes. I'm looking to you./ **Brian** (*proffers plate*) Here. Hold it. Just hold it up beside you. See if you look right. Smile. Look interested. Because this is special. You wouldn't want to part with this. Can you give me that look?/ **Lulu** attempts the look./ **Brian** That's good. Very good. Our viewers they have to believe that what we hold up to them is special. For the right sum, life is easier, richer, more fulfilling. And you have to believe that too. Do you think you can do that?/ Again **Lulu** attempts the look./ **Brian** Good. That's very good. We don't get many in your league.” Çeviri bana aittir.

söz dizileriyle var olur. Butler'ın performatiflik kuramı açısından düşünüldüğünde ise Brian'ın kimliği sahne üzerindeki iktidar ilişkilerinin yeniden üretimine hizmet eder demek yanlış olmaz.

Bu başlık altında anlatılanları toparlamak gerekirse, Ravenhill'in bu oyunu, postdramatik tiyatronun anlatı kırılmalarını ve postmodern feminizmin kimlik politikaları üzerinden, sabitlenemeyen ve tanınma mücadelesi veren öznellik biçimlerini sahneye taşıdığı söylenebilir. Ravenhill'in karakterleri, özdeşleşilebilir bireylerden çok, sistemin biçimlendirdiği kimlik kalıplarının geçici taşıyıcılarıdır; sesleri ise bastırılmışlık, çarpıtma ya da sessizlik biçiminde kendini gösteren kırılan varoluş stratejilerine dönüşür. Butler'ın performatiflik kuramı doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu karakterlerin kimlikleri, tekrar eden normatif pratikler ve söylemler aracılığıyla kurulurken; bedenleri, hem arzunun hem de tahakkümün kesişim noktasında sahnede yer alır. Oyunda sesin ve kimliklerin temsil biçimleri yalnızca karakterlerin bireysel kırılmalarını değil, aynı zamanda neoliberal ve patriyarkal sistemlerin görünmez baskılarını da açığa çıkarır. Ravenhill, toplumsal cinsiyet, tüketim kültürü, şiddet ve tanınma gibi eksenlerde konumlandığı karakterleriyle, özne olmanın olanaksızlaştığı bir dünyada kimliğin nasıl parçalandığını ve sesin nasıl bir mücadele alanına dönüştüğünü radikal bir estetikle görünür kılar.

Bu noktada, oyunun yalnızca tematik yönelimleriyle değil, aynı zamanda biçimsel yapısıyla da geleneksel tiyatro estetiğinden belirgin biçimde ayrıştığı hatırlanmalıdır. Ravenhill'in anlatı yapısını, karakter inşasını ve sahne dilini konvansiyonel kalıpların dışına taşıyarak kurduğu bu dramaturji, yalnızca kimlik temsillerine değil, geleneksel tiyatronun kendisine yönelik de eleştirel bir müdahale sunar. Bir sonraki bölümde, oyunun bu biçimsel çözümler ve sahneleme stratejileri yoluyla nasıl postdramatik bir yapı kazandığı ve bu yapının geleneksel tiyatro kodlarını nasıl ters yüz ettiği ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

5.4. Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi

Ravenhill'in *Alışveriş* ve *S***ş* adlı oyunu, geleneksel dramatik yapı anlayışını altüst etmesiyle hem *in-yer-face* tiyatro akımı içinde konumlanabilir, hem de Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramında kendine yer bulabilir. Klasik Aristotelesçi dramatik yapının hiyerarşik bir kurgu, nedensel süreklilik, merkezî bir çatışma ve

seyirci ile oyun arasında güvenli bir estetik mesafe ile şekillendiği bu çalışmanın önceki bölümlerinde açıklanmıştı. Ravenhill ise bu oyunda anlatıdan sahnelemeye kadar pek çok unsuru alışılmış hiyerarşik düzenin dışına çıkarır. Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramında tanımladığı pek çok özellikle örtüşen bir üslup benimseyerek, metni hikâye anlatımı yerine deneyime odaklanan bir gösteriye dönüştürür.

Bu bölümde, oyunun geleneksel yapıyı nasıl ters yüz ettiği, hiyerarşik olmayan yapı, anlamın (gösterge) yoğunluğu/yokluğu, müzikalite, bedensellik, gerçek ile kurmaca sınırının bulanıklaşması ve seyirci ile sahne arasındaki estetik mesafenin azalması” gibi postdramatik tiyatronun temel unsurları açısından incelenecektir. Böylece oyunun postdramatik tiyatro bağlamındaki yerini ve yenilikçi anlatım olanaklarını daha net biçimde değerlendirmek mümkün olacaktır.

Geleneksel dramatik metinler, olay örgüsünün ve karakterlerin belirli bir hiyerarşi içinde düzenlenmesi ile karakterize edilir; genellikle tek bir ana karakter ve merkezî bir çatışma etrafında gelişen, alt olayların ana hikâyeye tabi kılındığı bir yapı söz konusudur. Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* ile ilgili kendi yorumu, oyununun “geleneksel anlamda dramatik zirve noktasına sahip – yapısal olarak oldukça eski usul bir oyun”⁵¹² olduğu yönünde olmasına rağmen yazar zaman zaman kesintili, yan yana dizilişli ve yer yer parçalı bir yapı sunmasıyla kendi dediği ile çelişir. Bu durumun bir örneği, oyunun birbirine gevşek bir şekilde bağlanan “dört ana anlatı”⁵¹³ etrafında örgütlenmesinde görülebilir: Mark, Lulu, Robbie ve Gary karakterlerinin her biri kendi öyküsünü taşır ve hiçbirinin hikâyesi tek başına diğerlerine baskın gelmez. Dolayısıyla, Ravenhill her ne kadar oyununun geleneksel olay örgüsü yapısına sahip olduğunu iddia etse de, izleyicilere bu yaklaşımı alt üst eden bir tiyatro sunar.

Oyun, uzunlukları eşit olmayan 14 sahneden oluşur ve art arda sıralanmış ama kopuk sekanslar şeklinde, genç bir kuşağın “her anı bir alışveriş işlemine indirgenebilecek”, “iş ve seks etrafında dönen” hayatından “anlıklar” sunar.⁵¹⁴

⁵¹² Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber, 2001, s. 125. / akt. Sibel İzmir. *Postdramatic Tendencies on the British Stage: The Plays of Mark Ravenhill*. PhD thesis, Atılım University, 2014. YÖK Ulusal Tez Merkezi, s. 66. https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/59164/yokAcikBilim_10057363.pdf. Alıntının orijinali: “[S]hopping and Fucking has a dramatic climax in the traditional place – in terms of its structure, it's quite an old-fashioned play.” Çeviri bana aittir.

⁵¹³ İzmir, Sibel. *Postdramatic Tendencies on the British Stage: The Plays of Mark Ravenhill*, s. 70.

⁵¹⁴ Svich, Caridad. “Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill.” *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, no. 1, 2003, s. 82. <https://doi.org/10.1080/1048680031000077799>. Alıntının orijinali: “[...] snapshots of increasingly disconnected moments [...] revolving around work and sex in which every moment can be reduced to a transaction.” Çeviri bana aittir.

Bu kesintili yapı, neden-sonuç mantığıyla ilerleyen klasik bir çerçeveyi reddeder; her bir sahne, bir öncekine gevşek bağlarla bağlı ayrı bir an gibidir. Örneğin, oyunun en başında Mark'ın Lulu ve Robbie'ye anlattığı “alışveriş hikâyesi” geleneksel anlatıyı kesintiye uğratır. Mark burada bir süpermarkette geçtiğini belirttiği, fantezi mi gerçek mi olduğu belli olmayan bu hikâyeyi sanki gerçekmiş gibi detaylıca aktarır: “[...] şişman adam diyor ki:/ Yoğurtların oradaki çifti görüyor musun?/ Onlar benim. İkisinin de sahibi benim ama istemiyorum [...] – onlar çöp./ [...]/ Onları satın almak ister misin?/ [...]/ Diyelim ki ... yirmi. Evet, yirmiye senin./ Böylece anlaşmayı yaptık. Parayı verdim./ [...]/ Ve sizi evime götürüyorum./ [...]/ Ve günlerimizi şişman, huzurlu ve mutlu geçiriyoruz.”⁵¹⁵ Bu anlatıda Mark, karşılaştığı şişman bir adamdan 20 sterlin karşılığında, “seyirciyi” sembolize ettiği düşünülebilecek, Lulu ve Robbie'yi satın alıp evine götürdüğünü ve birlikte “şişman, huzurlu ve mutlu” bir hayat yaşadıklarını tasavvur eder. Bu sahne, oyunun ana gerçekliğinden kopuk bir fantezi sekansı olarak yorumlanabilir; bu sahnede, dramatik aksiyon durur ve karakter kendi hikâyesini sahneler. Böylece oyun metni, hikâye içinde hikâye kullanarak doğrusal ilerlemeyi bozar ve tekil bir dramatik doruk yerine çoklu anlatıların yan yana var olduğu bir yapı kurar. Ravenhill'in parçalı kurgusu, seyircinin her sahneyi ayrı bir parça olarak özümseyip kendi zihninde birleştirmesini gerektirir. Bu yönüyle oyun, “aynı anda farklı anlam yönlerine işaret eder ve bunun sonucu olarak, seyircinin tutumunda bir değişim meydana gelir.”⁵¹⁶ Böylelikle, seyirciye “anlamı erteleme” olanağı tanınmış olur; seyirci bütünlüklü anlamı hemen tüketmek yerine, her bir sahnenin “ayrıntıları” üzerinde düşünerek genel tabloyu sonradan oluşturabilir.⁵¹⁷ Kısacası, tüm bu sunulanlar ışığında, Ravenhill'in bu oyununun hiyerarşik olmayan yapısıyla seyirciyi tek bir ana hikâyenin güvenli çizgisinden mahrum bıraktığı; yerine, parçalı ve çok odaklı bir deneyim sunduğu söylenebilir.

*Alışveriş ve S***ş* oyunu, göstergebilimsel açıdan hem “aşırı yüklü anlam” katmanları barındırır hem de “anlam boşlukları” yaratarak izleyicinin hayal dünyasını harekete geçirir.⁵¹⁸ Postdramatik tiyatronun karakteristik bir özelliği, “sahnedeki

⁵¹⁵ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 5. Alıntının orijinali: “[...] he says:/ See the pair by the yoghurt?/ I own them but I don't want them –/ [...] they're trash/ [...] Wanna buy them?/ [...] Let's say ... twenty. Yeah, yours for twenty./ So, I do the deal. I hand it over./ [...]/ And I take you to my house./ [...] And we live out our days fat and content and happy.” Çeviri bana aittir.

⁵¹⁶ Lehmann. a.g.e., s. 87. Alıntının orijinali: “[...] play [...] point[s] simultaneously in different directions of meaning and [...] The consequence is a changed attitude on the part of the spectator.” Çeviri bana aittir.

⁵¹⁷ İzmir, Sibel. a.g.e., s. 53.

⁵¹⁸ İzmir, Sibel. a.g.e., s. 54.

göstergelerin alışılmış yoğunluk normlarına meydan okuması”dır.⁵¹⁹ Ravenhill de sahne tasarımı ve karakter inşasıyla bu prensibi takip eder. Sahnede minimalizm dikkat çeker; daha ilk sahnede dekor, seyirciye neredeyse hiçbir rehberlik sunmaz: “*Daire — bir zamanlar oldukça şık, şimdi ise neredeyse tamamen boş.*”⁵²⁰ şeklindeki sahne yönergesi, karakterlerin yaşam alanının neredeyse tamamen boş bırakıldığını vurgular. Yani, alışıldık “zengin bir dekor”⁵²¹ yerine boşluk tercih edilmiştir. Bu bilinçli sadelik, seyircinin karakterler, mekân ve sosyo-ekonomik çevreyle ilgili alışıldık çıkarımlar yapmasını zorlaştırarak anlamın yokluğuna işaret eder. Dekorda görülen bu “düşük gösterge yoğunluğu, izleyiciyi hayal gücünü kullanmaya zorlar”; sahne üzerindeki “işlenmemiş veriyi” tamamlayarak anlam üretmek izleyiciye düşer.⁵²² Lehmann’ın işaret ettiği gibi, böylesi bir “anlam kıtlığı” stratejisi, izleyiciyi edilgen konumdan çıkarıp “aktif”⁵²³ bir yorumcuya dönüştürür.

Öte yandan, postdramatik tiyatronun “çok sesli”, “metinlerarasılıkla örülü” ve “sınır aşıcı”⁵²⁴ olduğu unutulmamalıdır; bu nedenle, oyunda yoğun anlam katmanlarının da mevcut olduğu belirtilmelidir. Ravenhill, minimal estetiğin yanı sıra sahneye ve metne gizlenmiş göndermelerle bir anlam zenginliği yaratır; bunun en çarpıcı örneği ise karakterlerin isimleridir. Lulu, Mark, Robbie ve Gary karakterlerinin isimlerinin 1990’ların popüler kültüründeki gerçek kişilere gönderme yaptığı önceki bölümlerde açıklanmıştır.⁵²⁵ Ravenhill, bu tercihiyle, karakter kavramının kurgusallığını vurgular; ya da Dan Rebellato’nun da dediği gibi, bu seçim “karakter fikrinin yapaylığını” seyircinin dikkatine sunar.⁵²⁶ Gerçek hayattaki pop ikonlarının isimlerini taşıyan karakterler, sanki birer simge gibidir; kişilikleri derinlemesine

⁵¹⁹ Lehmann. a.g.e., s. 89. Alıntının orijinali: “*In postdramatic theatre it becomes a rule to violate the conventionalized rule and the more or less established norm of sign density.*” Çeviri bana aittir.

⁵²⁰ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 3. Alıntının orijinali: “*Flat — once rather stylish, now almost entirely stripped bare.*” Çeviri bana aittir.

⁵²¹ İzmir, Sibel. a.g.e., s. 68.

⁵²² Lehmann. a.g.e., s. 90. Alıntının orijinali: “*The play with the low density of signs aims to provoke the spectator’s own imagination to become active on the basis of little raw material to work with.*” Çeviri bana aittir.

⁵²³ a.g.e., s. 90.

⁵²⁴ Karschnia, Alexander. “The Drama of Drama.” *Andcompany&Co.*, 22 Kasım 2007, s. 10. www.andco.de/index.php?context=media§ion=texts_theory_theatre&id=4139. Erişim: 12 Nisan 2025. Alıntının orijinali: “*Postdramatic theatre is polylogical, intertextual and transgressive.*” Çeviri bana aittir.

⁵²⁵ Bkz. “Karakterler ve Beden.”

⁵²⁶ Rebellato, Dan. “Exit the Author.” *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*, (ed.) Vicky Angelaki, Palgrave Macmillan, 2013, s. 29./ akt. Sibel İzmir. a.g.e., s. 66. Alıntının orijinali: “*Shopping and Fucking perhaps draws attention to the artificiality of the very idea of character.*” Çeviri bana aittir.

çizilmez, daha ziyade “tüketim ve meta ilişkilerindeki rolleriyle” tanımlanırlar.⁵²⁷ Örneğin Mark, Lulu ve Robbie üçlüsü sahnede basit gündelik diyaloglar kurarken dahi alt metinde bir aile parodisi veya popüler kültür yansıması olarak okunabilir. İzleyici, bu isimlere aşınaysa, oyunun karakterlerine bakışı bir anda çoğul bir katmana ulaşır – onları hem sahne kişileri hem de kültürel arketipler olarak görmeye başlar. Bu, dramatik karakter bütünlüğünü bilerek zedeleyen postmodern bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca oyunun pek çok sahnesinde anlamın belirsizleştiği anlar bulunur. Karakterler ciddi travmalarını konuşurken birden günlük, sıradan ifadelere sapar; yüksek ile alçağın yan yana geldiği bu ton karışımı, seyircinin neye nasıl tepki vereceğini netleştirmez. Örneğin Mark’ın Lulu ve Robbie’ye onları bırakıp kendini ve hayatını düzene koymaya karar verdiğini söylediği sahnede, bir yandan ağır bir duygusal gerilim varken bir yandan da karakterler arasında neredeyse absürt denebilecek bir diyalog geçer. Mark’ın “yalnız kalmak istediğini”⁵²⁸ ve “gitmesi gerektiğini”⁵²⁹ söyleyip durması, Lulu ve Robbie’nin ise onu “İyi vakit geçiriyoruz, değil mi?”⁵³⁰ gibi sıradan telkin cümleleriyle yatıştırmaya çalışması, dramatik anlama yönelik alışıldık beklentileri boşa çıkarır. Bu ironi ve ciddiyet arasındaki gidip gelmeler, göstergelerin tek bir anlama sabitlenmesini engeller. Sonuçta Ravenhill’in *Alışveriş ve S***ş*’i, hem minimal dekor ve kopuk öyküler ile boş bırakılmış hem de kültürel göndermeler ve tematik motifler ile aşırı yüklenmiş göstergelerle oynayarak izleyiciyi aktif olarak anlam üretmeye davet eder. Anlamın yoğunluğu ve yokluğu arasındaki bu gelgit, geleneksel tiyatronun tek anlamlı ve tutarlı dünya kurma çabasını ters yüz eden en önemli etkenlerdendir.

Lehmann’ın postdramatik tiyatro nitelemelerinden biri de “metnin müzikelleştirilmesi”⁵³¹, yani dilin ve eylemin ritmik, ezgisel öğeler taşımasıdır. Ravenhill’in bu oyununda, yüzeyde gündelik gibi görünen diyaloglar bile alışılmadık bir ritmik yapı bulunabilir; yazar, özellikle tekrarları ve tempo değişimlerini ustaca kullanarak sahnelerde bir nevi müzikal ezgi etkisi yaratır. Oyun metni, yüksek sesle

⁵²⁷ Wallace, Clare. “Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s Drama.” *Theory and Practice in English Studies*, vol. 4, 2005, Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies. s. 270./ akt. Sibel İzmir, a.g.e., s. 68. Alıntının orijinali: “[...] *their identities are delineated primarily by their roles in a system of commodities and commodification.*” Çeviri bana aittir.

⁵²⁸ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 4.

⁵²⁹ a.g.e., s. 5.

⁵³⁰ a.g.e., s. 4. Alıntının orijinali: “*We have good times don’t we?*” Çeviri bana aittir.

⁵³¹ Lehmann. a.g.e., s. 91.

okunduğunda veya sahnede icra edildiğinde inişli çıkışlı bir ahenk sezilebilir; kimi anlar hızlanır, kesik kesik tek sözcüklü cümlelerle sert vurgular oluşurken kimi anlar ise uzatılmış veya yinelenen ifadelerle yavaşlar, adeta bir koro veya nakarat etkisi doğar. Örneğin ilk sahnede Lulu ve Robbie'nin Mark'a yemek yedirmeye çalıştığı diyalog, tekrarlarla örülmüş yumuşak bir ritme sahiptir. Lulu defalarca teşvik edici ifadeler kullanır: "*Hadi. Biraz dene./ [...] Bak, lütfen. Çok lezzetli. Öyle değil mi?/ [...] Hepimizin yemesi lazım. Al. Hadi, hadi. Biraz da benim için.*"⁵³² Bu sözler neredeyse bir tekerleme gibi kulağa gelirken, arkadan Mark'ın fiziksel tepkisi, yani kusması, bu ritmi bozarak sahneye beklenmedik bir senkop etkisi katar. Lulu'nun "Hadi, hadi" gibi tekrarları ve ardından "*Gidiyor... gidiyor... gitti*"⁵³³ şeklinde bir ifade kullanması, sıradan bir anı izleyiciye kara mizahi ve müzikal bir formda sunar. Bu tür tekrarlar oyunda sıkça karşılaşılır; böylece dil, yalnız anlam iletmenin ötesine geçip ses ve ritim boyutuyla da seyirciye hitap eder.

Bir başka dikkat çekici müzikal ritim kullanımı, oyunun en gerilimli ve dehşet verici şiddet sahnesinde görülebilir. Mark ve Robbie, Gary ile girdikleri sert cinsel ilişki sırasında adeta ritüelistik bir ritme kapılırlar. Mark, Gary'ye acımasızca saldırırken öfkesini tekrarlayan kelimelerle dışa vurur: "*Seni S*kerim. S*kerim.*"⁵³⁴ diye iki kez üst üste haykırır. Ardından Gary'nin saplantılı biçimde onun "babası" olup olmadığını sorması üzerine Mark her kelimeyi vura vura, kesik cümlelerle cevap verir: "*Ben. Senin. Baban. Değilim.*"⁵³⁵ Bu replik, her kelime arası noktayla belirtildiği üzere, bir marş temposunda dile getirilir; sanki her kelime birer davul darbesi gibidir. Böyle anlar, seyircide yalnızca söylenen sözlerin anlamıyla değil, söyleniş biçiminin tınısıyla da etki bırakır. Kelimelerin müzikal vurgusu, şiddetin duygusunu kelimelerin ötesinde hissettirir.

Ravenhill'in dilde yarattığı bu müzikalite, geleneksel diyalog anlayışına meydan okur niteliktedir. Geleneksel tiyatro anlayışında dil, karakter ve olayları taşımak için bir araçken, bu oyunda dil kendi başına bir performatif öge haline gelir. Tekrarlar ve ritmik örüntüler, seyircide zihinsel bir yankı uyandırarak duygusal tepkiyi yoğunlaştırır. Sonuç olarak Ravenhill, müzikal yapıdaki tekrarlar sayesinde izleyiciyi

⁵³² Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 3. Alıntının orijinali: "*Come on. Try some/ [...] Look, please. It's delicious. Isn't that right?/ [...] We've all got to eat. Here. Come on, come on. A bit for me.*" Çeviri bana aittir.

⁵³³ a.g.e., s. 3. Alıntının orijinali: "*Going... going... gone.*" Çeviri bana aittir.

⁵³⁴ a.g.e., s. 83. Alıntının orijinali: "*Fuck you. Fuck you.*" Çeviri bana aittir.

⁵³⁵ a.g.e., s. 84. Alıntının orijinali: "*I'm. Not. Your. Dad.*" Çeviri bana aittir.

bir anlam ritmine sokar; böylece dramatik aksiyon kadar dilin ses değerleri de oyunun deneyimlenmesinde rol sahibi olur.

Ravenhill'in bu oyunu en çok bedenselliği cüretkâr bir biçimde sergilemesi, sahnede fiziksel şiddeti ve cinselliği sınırlarına dek zorlamasıyla tanınır. *Alışveriş ve S***ş*, geleneksel tiyatronun çoğunlukla estetize edilmiş biçimde ele aldığı bedensel unsurları tüm çıplaklığıyla ve rahatsız edici bir gerçeklikle gözler önüne serer. Bu, postdramatik tiyatronun metinden ziyade “beden ile, beden üzerinde ve bedene doğru”⁵³⁶ iletilen anlamın öne çıkması eğilimiyle örtüşür. Oyunda beden, hem bir gösteri aracı hem de tüketim toplumunun bir nesnesi olarak ele alınır; açlık, cinsellik, şiddet ve madde bağımlılığı gibi olgular doğrudan beden üzerinden deneyimlenir.

Daha ilk sahnede, Mark'ın uyuşturucu yoksunluğu belirtileriyle midesinin alt üst olması sonucu sahnede kusması ile izleyiciye bu oyunun insani kırılğanlıkları ve bedenın kontrolsüz tepkilerini sakınmadan göstereceği adeta ilan edilmiş olur. Lulu'nun tüm çabalarına rağmen Mark'ın yediği lokmaları tutamayıp kusması, sahneyi bir anda kaotik ve nahoş bir gerçekliğe boğar. Geleneksel tiyatrodaki bu tür fizyolojik anlar genellikle ya sahne gerisinde yaşanmış olarak bırakılır ya da ima ile verilirken, Ravenhill bunun tam tersini yapar; oyunun daha ilk sahnesinin ilk dakikalarında bedenın zayıflığı ve iğrenme duygusunu, oyunun tonunu belirlemek için kullanmış olur. Mark'ın bedensel aciziyeti, izleyicide hem bir şefkat hem de bir tiksinti duygusu uyandırarak izleyicinin rahatını bozar ve izleme konforunu daha oyunun başında kırar.

Bedenselliğin en uç noktası ise oyunda cinsel şiddet ve istismar imgeleriyle ortaya konur. Ravenhill, bu oyununda cinselliği şiddet ile iç içe geçmiş bir biçimde ele almıştır. Bu duruma ek olarak yazar, cinselliği ne romantize eder ne de örtbas eder; aksine, tüketim kültürünün bir uzantısı olarak, neredeyse alışverişe benzer bir takas eylemi şeklinde resmeder. Mark'ın ve Robbie'nin reşit olmayan Gary ile ilişkisi, oyunun hem dramatik hem de fiziksel doruk noktalarından biridir. Bu ilişki, sahnede son derece grafik biçimde sunulur: Mark ve Robbie, Gary'nin fantezisine yanıt verirken, dönüşümlü olarak onunla cinsel ilişkiye girerler. Bu sahne boyunca diyaloglar yer yer kesilir ve yerini bedensel eylemin sesi alır. Metindeki sahne yönergesi, olayın sertliğini açıkça betimler: “*Robbie, Gary'nin pantolonunu aşağı indirir. Eline tükürür. Yavaşça tükürüğü Gary'nin k*çına doğru yayar./ [...]/ Robbie*

⁵³⁶ Lehmann. a.g.e., s. 163. Alıntının orijinali: “*The dramatic process occurred between the bodies; the postdramatic process occurs with/on/to the body.*” Çeviri bana aittir.

*fermuarını açar. Tükürüğü penisine sürer. Gary'nin arkasından girer. Onu s*kmeye başlar./ [...] Robbie geri çekilir. Mark aynı rutini uygular — tükürüp Gary'ye arkasından girer. Onu vahşice s*ker.*"⁵³⁷ Bu ifadeler, sahnede yaşananların pornografik ayrıntıyla değil ama fiziksel gerçekliği vurgulayarak sunulduğunu gösterir. Mark'ın aynı sahnede öfkeyle küfrederek Gary'e bağırması ise, bedensel eylem ile dilin şiddetini birleştirir. İzleyici, o anda bir insana yönelik hem cinsel hem fiziksel saldırının tanığı konumundadır – bu tanıklık, geleneksel tiyatronun sınırlarını zorlayan rahatsız edici bir deneyimdir. Aleks Sierz oyunla ilgili deneyimlerini aktardığında, oyundaki bazı sahnelerin izleyicilerde "söylenmelere"⁵³⁸ neden olduğunu söylemiştir; bu bağlamda, sahnedeki bedensel öğelerin seyircilerde de fiziksel tepkilere sebebiyet vermesi postdramatik tiyatrodaki bedenselliğin ne kadar kuvvetli olabileceğinin bir göstergesidir demek yanlış olmaz.

Oyundaki cinsel içerik, çıplaklık ve şiddet, sadece şok etme amacı taşımaz; bunlar aynı zamanda oyunun temel tematik meselesini, yani insan bedeninin meta haline gelişi meselesini görünür kılar. Karakterler bedensel haz ve acıyı bir alışveriş malı gibi müzakere ederler. Mark'ın Gary'ye para ödeyerek onunla birlikte olması, Lulu ve Robbie'nin Brian'ın pis işlerinde bedenlerini ortaya koyması gibi sahnelerin dahil edilmesi hep bedenlerin piyasadaki birer meta gibi değerlendirildiğini gösterir. Bu açıdan bakıldığında Ravenhill, beden üzerindeki şiddeti ve sömürüyü tüm çıplaklığıyla sunarak kapitalist sistemin insan bedenini metalaştırmasını sahneye taşır. Geleneksel tiyatro, bedensel şiddeti çoğu kez sembolik düzeyde bırakırken Ravenhill'in bu oyunu bedenin dokunulmazlığını ihlal ederek seyirciyi sarsar. Bu bedensellik vurgusu, postdramatik tiyatronun metinden ziyade "bedenin konuşması"⁵³⁹ ilkesine uygun biçimde, izleyiciye doğrudan bedensel bir tepki – belki ürperti, belki rahatsızlık, belki suçluluk – yaşatır. Ravenhill'in sahnede kan, kusmuk, ter, tükürük, cinsel eylem gibi unsurları çekincesiz kullanımı, dramatik yapıdaki geleneksel katarsis beklentisini de boşa çıkarır; izleyici rahatlatma yerine rahatsız edilme ile baş başa kalır.

Postdramatik eserlerde, sahnelenen kurgu ile gündelik gerçeklik arasındaki sınır çizgisini belirsizleştirilir; Ravenhill'in bu oyunu da bunu çeşitli düzlemlerde

⁵³⁷ Ravenhill, Mark. a.g.e., ss. 82-83. Alıntının orijinali: "*“Robbie starts to undo Gary's trousers./ [...] Robbie pulls down Gary's trousers. He spits on his hand. Slowly he works the spit up Gary's arse./ [...] Robbie unzips his fly. Works spit on to his penis. He penetrates Gary. He starts to fuck him./ [...] Robbie pulls away. Mark goes through the same routine — spitting and penetrating Gary. He fucks him viciously.*” Çeviri bana aittir.

⁵³⁸ Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*, s. 127. / akt. Sibel İzmir. a.g.e., s. 79.

⁵³⁹ Lehmann. a.g.e., s. 149. Alıntının orijinali: "*the whole body 'becoming voice'.*” Çeviri bana aittir.

başarır. Yazar, oyun boyunca seyirciye izlediği şeyin gerçek mi yoksa kurgu mu olduğunu sorgulayabileceği alanlar sağlar. Ravenhill, kurmaca ile gerçek arasında gidip gelen sahneler tasarlayarak klasik dördüncü duvar illüzyonunu kırar ve izleyiciyi sahnede olan bitenin yapaylığı üzerine düşündürür.

Oyunda gerçek ile kurmaca bulanıklığı, en bariz şekilde rol içinde rol oynama anlarında ortaya çıkar; karakterler, çıkar veya eğlence için kendi içinde oyunlar oynarlar. Örneğin Lulu'nun Brian ile iş görüşmesi sahnesinde, Brian onun oyunculuk test etmek için Lulu'dan küçük bir temsil gerçekleştirmesini ister. Bu sahnede Lulu hem karakter olarak var olur, hem de karakterinin içinde başka bir karakteri oynar. İzleyici, Lulu'nun "oyunculuk yaptığının" Brian tarafından da dile getirildiğini duyar: "*İçgüdüsel olarak bir aktrissin [...] Biraz daha oynar.*"⁵⁴⁰ Bu an, tiyatro içinde tiyatro ögesiyle, kurgu ile gerçek çizgisini bulanıklaştırır: Lulu'nun başarısı, kendi kimliğini ne kadar yok edip bir rolü benimsediğiyle ölçülür – tıpkı bir oyuncunun sahnede yaptığı gibi. Ravenhill burada gündelik yaşamın da rol yapmayı içerdiğini, hayatın kendisinin bir tiyatroya dönüşebildiğini ima ediyor olabilir.

Ravenhill'in bulanıklaştırdığı bir diğer sınır, oyun dünyası ile dış dünyamız arasındaki paralellikler üzerinden kurulabilir. Oyun metni, defalarca gerçek hayattaki markalara, popüler kültür öğelerine, ekonomik kavramlara atıf yapar; böylece kurmaca gibi gözükken evrenin, aslında izleyicinin aşına olduğu gerçek dünya ile aynı olduğunu hissettirir. Örneğin "*Harvey Nichols*"⁵⁴¹, "*Black and Decker*"⁵⁴², "*hazır yemekler*"⁵⁴³, "*fast food zincirleri*"⁵⁴⁴ gibi tüketim toplumunun unsurları diyaloglara yerleştirilmiştir; bu tür referanslar, seyircinin kendi gerçekliğini sahnede görmesini sağlar. Dolayısıyla tiyatro ile gerçek arasındaki sınır incelir. Ravenhill, oyunun sonunda Brian'ın ağzından adeta doğrudan bir toplumsal mesaj verirken de gerçek dünyaya göz kırpar. Brian, "paranın medeniyet olduğunu anlatan vaazı"⁵⁴⁵ ile aslında o dönemin neoliberal İngiltere'sine, Thatcher-sonrası "para her şeydir"⁵⁴⁶ ideolojisine gönderme yapar. Bu

⁵⁴⁰ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 13. Alıntının orijinali: "*You're an actress by instinct [...] Act a bit more.*" Çeviri bana aittir.

⁵⁴¹ a.g.e. Bkz. "Scene Eleven."

⁵⁴² a.g.e. Bkz. "Scene Nine."

⁵⁴³ a.g.e. Bkz. "Scene Two."

⁵⁴⁴ a.g.e. Bkz. "Scene Three."

⁵⁴⁵ a.g.e., s. 87.

⁵⁴⁶ "1979 ile 1990 yılları arasında Birleşik Krallık'ta Muhafazakâr Parti lideri olarak başbakanlık yapan Margaret Thatcher'ın düşünce tarzı şu şekilde tanımlanır: "sosyalizme, sendikalara, refah devletine ve sanata karşı sabırsızlık ve küçümseme; ekonomik verimlilik ve mali ihtiyatlılığa övgü; ve neredeyse kendini haklı görmeye varan bir vatanseverlik" (Bkz. Lennard, John, ve Mary Luckhurst. *The Drama Handbook: A Guide to Reading Plays*. Oxford University Press, 2002. s. 366). Onun politikalarında,

monolog, oyunun kurmaca çerçevesini aşarak dış dünyadaki ekonomik gerçekliğe de işaret eder.

Bütün bu örnekler, bu oyunda sahnelenen ile gerçek hayat arasındaki çizginin sürekli geçirgen olduğunu gösterir. Ravenhill, gerçek ile tiyatro arasındaki sınırı bulanıklaştırarak izleyiciyi oyunun bir parçası haline getirir; çünkü sahnede izledikleri “kurmaca” bir biçimde kendi hayatlarına açılmaktadır. Geleneksel tiyatro seyircisi, sahnede gördüklerini kendi dünyasından ayrı, estetik bir temsil olarak konumlandırabilirken, Ravenhill’in seyircisi bundan mahrumdur. Oyun, zaman zaman kendi kurgusallığını ifşa ederken, zaman zaman da gerçek dünyanın çocuk istismarı, uyuşturucu ticareti, yoksulluk, tüketim çılgınlığı gibi vahşi olgularını filtresiz bir biçimde göstererek seyircinin gerçeklik duygusunu sarsar. Bu çift yönlü bulanıklık, eserin çarpıcılığını artırır ve geleneksel anlatı ile tiyatro ayrımını silikleştirir.

Ravenhill, bu oyununu ile seyirciyi koltuğunda rahat bir gözlemci olmaktan çıkarıp olayların adeta içinde hissetmeye zorlar. Klasik tiyatronun koruduğu “estetik mesafe” – yani seyircinin “orada olup biteni güvenli bir uzaklıktan izlemesi durumu”⁵⁴⁷ – bu oyunda büyük ölçüde ortadan kalkar. Ravenhill, şok etkisi yaratan sahnelerle seyircinin duygusal koruma kalkanlarını indirir. Oyun boyunca izleyici, sadece görsel ve işitsel olarak değil, psikolojik olarak da “saldırıya uğramış”⁵⁴⁸ gibi hisseder. Tecavüz girişimi, pedofili iması, kendine zarar verme isteği gibi son derece rahatsız edici temalar çarpıcı açıklıkla işlendiğinden, seyircinin bunları “kurmaca” diyerek yok sayması imkânsızlaşır. Aksine, sahnede olan bitene güçlü duygusal tepkiler vermesi beklenir – tıpkı Ravenhill’in de amaçladığı gibi, seyirci “ahlaki

liberal ekonomi anlayışı doğrultusunda para her türlü sosyal değer önüne geçer; bu da özel mülkiyeti ve bireyciliği ön plana çıkarmıştır. Thatcher dönemi politikaları sanat üzerinde büyük bir etki yaratmış, 1980’li yıllarda ve sonrasında üretilen birçok tiyatro oyununun bağlamını şekillendirmiştir. Ravenhill’in *Alışveriş* ve *S***ş* adlı oyunundaki karakterler de o dönemin Britanya toplumunun birer üyesi olarak, aşırı düzeyde para sahibi olma arzusu taşırlar; çünkü para, onlar için mutluluk ve tatmin anlamına gelir. Bu nedenle oyun, kapitalist toplumun kuralları altında insan ilişkilerinin nasıl yozlaştığını gözler önüne serer.”

Bkz. Kutluk, Aşlı. “Images of Violence in Sarah Kane’s *4.48 Psychosis* and Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking*,” ss. 261-262. Alıntının orijinali: “Margaret Thatcher, Conservative Prime Minister of Great Britain between 1979 and 1990, [...]” whose way of thinking has been characterised by “impatience, scorn for socialism, trades union, the welfare state, and the arts; praise for economic efficiency and fiscal prudence; and patriotism amounting to self-righteousness” (Lennard 366). In her policies, money is over any social value due to the liberal economy, which in fact, has brought private ownership and so individualism to the foreground. Her policies became a major influence in the arts and affected the context of many plays produced during the 1980s and beyond. The characters in Ravenhill’s *Shopping and Fucking*, as members of the British society of that period, also have extreme desire to have money as money means happiness and satisfaction for all of them. Therefore, the play reveals the corruption of human relationships under the rules of capitalistic society.” Çeviri bana aittir.

⁵⁴⁷ Lehmann. a.g.e., s.187.

⁵⁴⁸ İzmir, Sibel. a.g.e., s. xiv.

tercihler” yapmaya zorlanır, her an “bu yanlış” veya “bu korkunç” demeye kışkırtılır.⁵⁴⁹ Bu tepkiler, seyircinin oyuna estetik bir nesne gibi değil, gerçek bir deneyim gibi dahil olduğunu gösterir.

Bu oyunda seyircinin karakterlerle özdeşleşmesi de farklı bir boyuttur. Geleneksel yapıda seyirci genellikle bir veya birkaç karakterle özdeşleşerek olayları onların gözünden izler ve duygusal güvenliğini bu özdeşleşme ile sağlar. *Alışveriş ve S***ş*’te ise geleneksel anlamda “kahraman” olarak nitelendirilebilecek bir karakter yoktur; hatta karakterlerin tümü ahlaken tartışmalı işler yapar. Seyirci, kimin tarafında duracağını bilemez hale gelir. İzleyiciler Mark’ın acısına mı üzölmeli, yoksa Gary’nin mi?; Lulu ve Robbie’nin çaresizce para bulma telaşına ortak mı olmalı, yoksa onların da suçla bulaşmasına mı kızmalı? Bu kararsızlık, seyircinin karakterlere klasik anlamda bir empati duymasını engeller; bunun yerine, rahatsız edicilik hissi üzerinden bir ilişki kurulur. Seyirci karakterleri yargılar ama aynı zamanda onlara acır; onlardan öğrenir ama kendinde benzer zaaf lar bulabilir. Aşırı duygulanım durumlarının ele alınmasıyla estetik mesafenin yerini “risk estetiğı”⁵⁵⁰ alır.

Kısacası, Ravenhill seyircinin sahne olan ilişkisini yeniden tanımlar denilebilir; seyirci oyunu izlemekle kalmaz, sanki onun içinde yaşıyormuş gibi yoğun bir deneyime maruz kalır. Estetik mesafenin kalkması, geleneksel tiyatrun güvenli alanını yok eder ve tiyatroyu bir sarsma sanatına dönüştürür. Bu bağlamda, *Alışveriş ve S***ş*, izleyicisini konfor alanından çıkararak onu hem fiziksel hem duygusal anlamda oyunun parçası yapar; bu da, oyunun postdramatik tiyatro kuramıyla uyumlu bir biçimde dramatik yapıyı kökten ters yüz ettiğine işaret eder.

Sonuç olarak, Ravenhill’in bu oyunu, biçim ve içerikte yaptığı cesur tercihlerle geleneksel dramatik yapıyı altüst eden çarpıcı bir postdramatik eser olarak değerlendirilebilir. Hiyerarşik olmayan, parçalı yapısı tek bir hikâye yerine çoklu ve eşdeğer önemde anlatılar sunarak klasik dramaturjiyi reddeder. Anlamın yoğunluğu ve yokluğu ile oynanması, izleyiciyi pasif alımlayıcı konumundan çıkarıp aktif yorumcuya dönüştürür; minimalizm ve katmanlı göndermeler iç içe geçerek oyunun tek bir anlamla sabitlenmesini engeller. Ravenhill, müzikaliteyi diyalog ve eylemlere yedirerek dilsel deneyimi salt anlamın ötesine taşır. Bedenselliğ in uçlarda sergilenişi ise tiyatro sahnesini adeta beden in isyan ettiğı bir arena haline getirir; seyirci beden in

⁵⁴⁹ Ravenhill, Mark. “A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the Nineties.” *New Theatre Quarterly*, cilt 20, sayı 305-314, 2004, s. 313. / akt. Sibel İzmir. a.g.e., s. 63.

⁵⁵⁰ Lehmann. a.g.e., s.187.

kırılganlığı ve şiddetiyle yüzleşirken, oyunun ana teması olan tüketim dünyasında bedenın metalaşması da en somut haliyle seyirciye hissettirilir. Gerçek ile kurmaca arasındaki sınır çizgisini bulanıklaştıran Ravenhill, hem meta tiyatrallık kullanarak oyunun kurgusallığını ifşa eder, hem de gündelik gerçekliğin unsurlarını sahneye taşıyarak izleyicinin dünya ile oyun arasındaki ayrımını muğlaklaştırır. Son olarak, estetik mesafenin bilinçli biçimde azaltılması – fiziksel yakınlık, şok edici içerik ve duygusal provokasyon yoluyla – seyirciyi oyunun konforlu dışında bırakır ve etkin bir katılımcı haline getirir.

Bütün bu unsurlar bir araya geldiğinde *Alışveriş ve S***ş*, postdramatik tiyatronun en iyi temsillerinden birine dönüşür. Ravenhill, kapitalist düzenin ahlaki boşluklarını, insanlar arası ilişkilerdeki meta alışverişini ve değerler hiyerarşisinin çöküşünü anlatmak için geleneksel tiyatronun formlarını yıkmaktan çekinmez. Bunları yaparak oyun, izleyiciyi rahatlatmak bir yana, onu sarsarak uyandırır; seyirci her an sahnede izlediklerinin doğruluğunu, gerçekliğini ve kendine ait bir sorun olup olmadığının sorgulamakla baş başa bırakılır. Ravenhill, bu oyunuyla geleneksel dramatik yapıyı ters yüz ederek, tiyatronun sınırlarını genişletir ve onu hayatın provoke edici bir aynası haline getirir.

Bu tiyatral dönüşüm, yalnızca sahne üzerindeki dramatik örgünün değil, aynı zamanda sahnede temsil edilen kimlikleri, arzuları ve bedensel deneyimleri de radikal biçimde yeniden düşünmeye zorlar. Oyun, özellikle cinsellik ve cinsel kimlik temsilleri söz konusu olduğunda, postdramatik tiyatronun sınır tanımayan diliyle toplumsal normların ve heteronormatif kodların sorgulanmasına olanak tanır. Bu bağlamda, bir sonraki bölümde bu oyun, postmodern feminizm perspektifiyle cinsellik ve cinsel kimlikler temsilin postdramatik biçimde nasıl ele alındığı çerçevesinde ayrıntılı olarak incelenecektir.

5.5. Cinsellik ve Cinsel Kimlikler

Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunu, tüketim kültürünü cinsellik ve şiddet unsurları ile geleneklere meydan okurcasına iç içe geçirmesiyle postdramatik tiyatronun sahnede bedensel performansı ve doğrudan deneyimi öne çıkarıp seyirciyi rahatsız edici gerçeklerle yüzleştirme anlayışı ile örtüşür. Oyun, ismiyle de vurgulandığı üzere alışveriş ("*shopping*") ve seks ("*fucking*") olgularını bir araya getirerek, karakterler üzerinden "günlük yaşantıda satın alınamayacak ya da

pazarlanamayacak herhangi bir şeyin kalıp kalmadığı”⁵⁵¹ fikrini sorgular. Ravenhill’in bu oyunu, bu bölümde, cinsellik ve cinsel kimliklerin postmodern dünyada inşasının feminizm açısından yorumlanacak ve bu unsurların postdramatik tiyatronun karakteristik yönleri ile kesişimleri oyunun çarpıcı sahneleri üzerinden ele alınarak değerlendirilecektir.

Postdramatik tiyatro, sahnede gösterilen eylemlerin temsili olmaktan çıkıp bizzat kendilerine dönüştüğü bir yaklaşımı benimsemesi bağlamında cinselliğin performansını da dolaylı veya ima metaforuyla değil, doğrudan ve çarpıcı bir biçimde sunar. Bu oyunda, cinsel eylemler ve arzular sahnede açıkça ifade edilerek geleneksel tiyatronun konfor alanı terk edilir. Örneğin, Mark karakterinin bir yabancıyla para karşılığı girdiği cinsel ilişki, son derece sıradan ve duygusuz bir alışveriş gibi anlatılır; bu “alışverişi” sevgilisi Robbie’ye itirafı sırasında da yaşadığı şeyi önemsizleştirmek için “*Bir anlaşma yaptık. Para verdim. Kendimizi tuvaletle sınırladık. Hiçbir anlamı yoktu.*”⁵⁵² demesi cinselliği ticari bir anlaşma düzeyine indirgediğini gösterir. Bu itiraftan sonra Robbie’nin alaycı bir dille Mark’ın yaşadığı bu cinsel alışveriş deneyimini “*Sadece Yala ve Git.*”⁵⁵³ diyerek tanımlaması Mark’ın o ilişkiye sadece bir anlık haz olarak baktığını yansıtır ve sahneyi hem sarsıcı hem de kara mizahi bir duruma sokar. Bu ve benzeri diyaloglar ile Ravenhill, seyircinin ahlaki ve duygusal mesafesini kırmak için sahnede cinselliği neredeyse bir performans sanatı gibi sunmuştur denilebilir; oyunda sevişme, fetiş, hatta istismar sahneleri sansürlenmeden dile getirilir. Bu bağlamda, Mark’ın bir yabancıya anüsünü yalamak istediğini itiraf etmesi veya karakterlerin uyuşturucu etkisi altındayken cinsel eylemlere girişmesi gibi sahneler izleyiciyi rahatsız ederek düşündürmeyi amaçladığı çıkarımını yapmak yerinde olacaktır. Postdramatik tiyatronun “temsil yerine sunum” mantığı içinde, cinsellik burada bir amaç değil araçtır; karakterlerin bedensel eylemleri, içinde bulundukları tüketim toplumunun duygusuzlaşmasını ifşa eden bir performansa dönüşür. Seyirci, sahnedeki cesur cinsellik gösterimi sayesinde toplumdaki gerçek çıplaklık ve sömürüyü daha net görmeye zorlanır. Nitekim Lyn Gardner gibi

⁵⁵¹ Güven, S., ve T. B. Edman. “Violence and Power Relations in Mark Ravenhill’s Notorious Play.” *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 11, 2021, s. 191. *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/351832440_Violence_and_Power_Relations_in_Mark_Ravenhill%27s_Notorious_Play. Erişim: 12 Nisan 2025. Alıntının orijinali: “*The play questions if there is anything left in our daily routine which cannot be purchased or marketed.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁵² Ravenhill, Mark. *Shopping and F***ing*, s. 19. Alıntının orijinali: “*We did a deal. I paid him. We confined ourselves to the lavatory. It didn’t mean anything.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁵³ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 19. Alıntının orijinali: “*Just Lick and Go.*” Çeviri bana aittir.

eleştirmenler de Ravenhill'in eserini "korkusuz bir kara komedi"⁵⁵⁴ olarak tanımlarken, oyunun eroin bağımlısı Mark ve arkadaşlarının başından geçenleri şok edici açıklıkta ele almasını vurgular. Bu sayede postdramatik tiyatro, cinselliği estetik bir tabu olmaktan çıkarıp, modern hayatın acımasız gerçeklerinin bir parçası olarak sahnede "canlı" hale getirir.

Ravenhill'in bu oyundaki karakterleri sahnede sabit ve net kimliklerle değil, aksine değişken ve performatif cinsel kimliklerle izleyicinin karşısına çıkar. Bu karakterler toplumun dayattığı kategorilere tam olarak uymaz, hatta zaman zaman kendi kimliklerini yeniden inşa etmek zorunda kalırlar. Oyunun başında Mark ve Robbie eşcinsel bir çift olarak görünse de ilişkileri geleneksel romantizmden uzaktır; Mark duygusal bağdan kaçmak isterken Robbie romantik ilişki bağlarını bir şekilde canlı tutmaya çalışır. Öte yandan aynı evde yaşayan Lulu, ne tam olarak "fag hag"⁵⁵⁵ stereotipine uyar ne de standart bir kadın figürü olarak etiketlenebilir— gerek Mark ve Robbie ile olan bağı, gerek ilerleyen sahnelerde üstlendiği roller itibarıyla farklı kimlik konumlarına geçiş yapar. Nitekim Robbie'nin bir ara Lulu'ya dönüp "*Seni hâlâ seviyorum*"⁵⁵⁶ demesi, aralarındaki ilişkinin platonik dostluktan öte geçmiş olabileceğine işaret eder ve cinsellik ile sevgi kavramlarının karakterler arasında sabit olmadığını gösterir. Bu üçlünün dinamiği, heteronormatif kalıpların dışında, kendilerine özgü bir "aile" yapısı kurmaya çalışmalarını yansıtır.

Oyunda cinsel kimlik inşasının en belirgin örneklerinden biri 14 yaşlarında, üvey babası tarafından cinsel istismara uğramış ve geçimini erkeklere seks "satarak" sağlayan Gary karakteri üzerinden verilebilir. Sahneye ilk çıktığında, Mark ile müşteri-hizmet sağlayıcı ilişkisine girerken aslında kendi kimliğini müşterinin arzusunun şekillendirmeye hazır olduğu görülür. Mark ile buluştuğunda Gary'nin sorduğu ilk sorulardan biri "*Kaç yaşında olmamı istersin?*"⁵⁵⁷ şeklindedir. Bu soru, Gary'nin cinsel bir rol yapma ("*role play*") pratiğine alışkın olduğunu, yaşı dahil olmak üzere kimliğinin çeşitli unsurlarını karşı tarafın fantezisine göre

⁵⁵⁴ Gardner, Lyn. "Shopping and Fucking Review – Mark Ravenhill's Fearless Play Clicks into Amazon Age." *The Guardian*, 13 Ekim 2016, www.theguardian.com/stage/2016/oct/13/shopping-and-fucking-review-mark-ravenhill-sean-holmes-revival. Alıntının orijinali: "[...] *fearless dark comedy* [...]" Çeviri bana aittir.

⁵⁵⁵ Bu kavramın Türkçe karşılığı "*erkek eşcinsellerin arkadaşlığından hoşlanan kadın*" olarak ele alınabilir.

Bkz. "Fag Hag." *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fag%20hag>. Erişim: 12 Nisan 2025.

⁵⁵⁶ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 31. Alıntının orijinali: "*Still love you.*" Çeviri bana aittir.

⁵⁵⁷ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: "*How old do you want me to be?*" Çeviri bana aittir.

kurgulayabildiğini gösterir. Mark'ın ona “*Kendin olmanı istiyorum.*”⁵⁵⁸ cevabını vermesi Gary’i şaşırtır – “*İşte bu yeni.*”⁵⁵⁹ diyerek alışılmış senaryonun dışında bir durumla karşılaştığını belirtir. Bu an, sahne üzerinde kimliğin bir parçası olan cinsel kimliğin de nasıl esneyip dönüşebildiğini açıklar niteliktedir; bu bağlamda, Gary’nin Mark ile bu konuşmasına kadar her müşteride farklı bir yaşa, farklı bir kimliğe bürünerek var olageldiği ve ilk defa öz benliğiyle muhatap alındığı çıkarımını yapmak yanlış olmaz.

Karakterlerin dönüşümü oyunun ilerleyen kısımlarında daha da belirginleşir. Robbie ve Lulu, Robbie’nin borcunu ödemek için bir noktada “telefonla seks hatlarında çalışmaya başlarlar”⁵⁶⁰; yani cinsel fantezi figürleri kimliklerine bürünerek gerçek hayatta olduklarından tamamen farklı kimlikleri, sesleri aracılığıyla oynarlar. Ayrıca, Lulu’nun bir televizyon alışveriş kanalındaki oyunculuk işi için görüşmeye gittiği Brian’ın ondan “oyunculuğunu değerlendirmek adına” bluzunu çıkarmasını talep ettiği sahne de Lulu’nun kendi bedenini ve kimliğini bir işe girebilmek uğruna pazarlık konusu yapmak zorunda kaldığına işaret eder. Görüldüğü gibi, hem Lulu hem Robbie hayatta kalmak için farklı cinsel kimlik performanslarına bürünürler; bir sahnede genç bir kadın iş görüşmesinde soyunmaya zorlanırken, diğer sahnede aynı kadın telefon hattında, belki de evli erkeklere, fanteziler satmaktadır. Bu keskin dönüşümler, hem postdramatik tiyatronun hem de postmodern düşüncenin kimliği sabit değil, akışkan bir olgu olarak ele almasının örnekleridir.

Yazarın kendisi de aslında oyundaki kimlik inşasına dair bilinçli bir tavra sahiptir. Ravenhill, röportajlarında “eşcinsel yazar” etiketini benimsemediğini, hatta “gey erkek kimliğinin tüketim kültürü tarafından pazarlanan bir ürüne dönüştüğünü” düşündüğünü belirtir.⁵⁶¹ Ona göre *Alışveriş ve S***ş* gibi oyunlar prömiyer tarihinden birkaç yıl önce sahnelense “eşcinsel oyunu”⁵⁶² damgası yiyecekken, 90’ların sonunda seyirciler artık karakterleri yalnızca cinsel yönelim kimlikleriyle etiketlemeden de algılayabilmektedir. Nitekim, oyunda Mark ve Robbie’nin eşcinsel olması merkeze konmaz; onların kimlikleri toplumsal koşullarda ayakta kalmaya çalışan bireyler

⁵⁵⁸ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*I’d like you to be yourself.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁵⁹ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*That’s a new one.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁶⁰ a.g.e. Bkz. “Scene Ten.”

⁵⁶¹ Sierz, Aleks. “Profile of Mark Ravenhill.” *In-Yer-Face Theatre*, <https://inyerface-theatre.com/archive8.html>. Erişim: 12 Nisan 2025. Alıntının orijinali: “[...] the label ‘gay man’, which he argues has been appropriated by consumer culture.” Çeviri bana aittir.

⁵⁶² a.g.e. Erişim: 12 Nisan 2025. Alıntının orijinali: “‘*A couple of years earlier,*’ he says, ‘*it would have been seen as a gay play because it put gay sex on stage.*’” Çeviri bana aittir.

olarak inşa edilir. Bu doğrultuda, Ravenhill'in "klasik cinsel yönelimini açıklama ("coming out") hikâyeleri" ya da "AIDS teması"⁵⁶³ gibi 80'ler ve 90'lar başı gey tiyatrosunun klişelerinden özellikle kaçındığı belirtilebilir. Bunun yerine "post-gey"⁵⁶⁴ olarak adlandırılabilen daha ironik bir perspektifle, karakterlerin cinsel kimliklerini sabit bir kimlik siyasetinin ötesinde, kuir bir akışkanlıkla verir. Bu sayede sahnede cinsel kimliklerin nasıl dönüştürülebileceğini, şartlara ve ilişkilere göre yeniden tanımlanabileceğini gösterir. Ravenhill bu oyunuyla, her karakterin "kendini bir meta gibi sunmak zorunda kaldığı acımasız bir dünya"⁵⁶⁵ resmederken, kimliklerin de bu pazarlama ve hayatta kalma sürecinde durmadan evrildiğini ortaya koyar.

Ravenhill'in oyunu, sadece cinsel kimliklerin inşasını göstermekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal cinsel kimlik stereotiplerini de sert şekilde eleştirir; özellikle eşcinsellik ve heteroseksüellik etrafındaki klişelere aynayı tutar ve bunları sorgular. Oyunda bu tema etrafında gelişen en çarpıcı sahnelerden biri, Lulu'nun Robbie'ye patladığı konuşmadır; Robbie'nin elindeki uyuşturucuları bedava dağıtarak kendini belaya soktuğunu öğrenen Lulu, öfkeyle bir dizi homofobik küfür ve klişe sıralar:

S*ktir git lan orospu çocuğu. S*ktir.

İb*e. (Vurur.) G*tveren. (Vurur.)

Erkekler büyür, bilirsin, birbirlerinin pipileriyle oynamayı bırakır. Erkekle kadın kurar geleceği. Dışarıda beni bekleyen insanlar var. Normal insanlar. İstedikleri zaman düzgün, temiz seks yapan insanlar. Peki ya erkekler? Onlar sadece birbirini s*ker.⁵⁶⁶

Bu an, oyunda heteronormatif düzenin eşcinselliğe bakışındaki çarpıklığın bir yansıması olarak okunabilir. Lulu'nun sözleri, "ib*ne" ("pillowbiter"), "g*tveren" ("shitstabber") gibi ağır hakaretlerle doludur ve heteroseksüel birleşmeyi "geleceği kuran" yegâne doğru yol olarak kodlayan yaygın bir söylemi tekrar eder. Ravenhill'in, elbette ki, bu tiradı bu düşünce yapısını onaylamak için değil, tam tersine seyircide bir şok etkisi yaratarak bu tür stereotiplerin ne kadar aşağılayıcı ve temelsiz olduğunu göstermek için kullandığı açıkça görülebilir. Oyunun genelinde sıklıkla görülen ironi, bu sahnede de devreye girer; Lulu'nun kadın karakter olarak, yakın arkadaşını toplumdaki homofobik söylemle vurması, izleyicide rahatsızlık yaratır ve bu

⁵⁶³ a.g.e. Erişim: 12 Nisan 2025.

⁵⁶⁴ a.g.e. Erişim: 12 Nisan 2025.

⁵⁶⁵ Güven, S., ve T. B. Edman. "Violence and Power Relations in Mark Ravenhill's Notorious Play," s. 192. Alıntının orijinali: "They live in a cruel world which has no mercy for the ones in need. [...] [which] illustrate[s] how they are exploited as commodities." Çeviri bana aittir.

⁵⁶⁶ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 39. Alıntının orijinali: "Fucking fucker arsehole. Fuck. Pillowbiter. (Hit.) Shitstabber. (Hit.) Boys grow up you know and stop playing with each other's willies. Men and women make the future... Normal people who have kind tidy sex when they want it. And boys? Boys just fuck each other." Çeviri bana aittir.

rahatsızlık aracılığıyla klişeler sorgulanmaya başlanabilir. Nitekim bu patlama anı, Lulu'nun aslında içinde bulunduğu stres ve çaresizlikten kaynaklanır; çünkü bu patlama anını yaşamadan biraz önce Robbie'yi teselli etmeye çalışan Lulu, bir anda “normal insanların” dünyasını yüceltip eşcinselliği çocukça bir oyun gibi aşağılar. Bu beklenmedik tutum değişikliği, homofobik söylemin bile kişiler için bir çeşit savunma mekanizması ya da çaresizlik ifadesi olabileceğini ima eder. Ravenhill, bu sahnede stereotipleri karakterin ağzından şiddetle dile getirerek, onların yıkıcılığını bütün çıplaklığıyla ortaya koyar.

Oyun genelinde de karakterlerin hiçbirisi iki boyutlu birer stereotip olarak çizilmemiştir. Eşcinsel erkek karakterler ne karikatürize tavırlı figürlerdir ne de ideal kahramanlardır; tıpkı heteroseksüel karakterler gibi onların da hataları, zaafı, etik ikilemleri vardır. Mesela Mark, klişe “eşcinsel kurban” imajını yıkar; o ne toplum tarafından dışlanmış mazlum bir figür ne de sadece komik en yakın arkadaş rolüdür – aksine, kendi sevgilisini ihmal eden, bencilce davranabilen bir insandır. Robbie, “saf iyi niyetiyle” klişe “eşcinsel yakın arkadaş” (“*gay best friend*”) beklentilerini aşar ve ciddi hatalar yapar. Lulu ise “femme fatale” ya da “kutsal anne/bakıcı/melek” kalıplarına uymaz; koşullara göre sert de olabilen, şefkatli de davranabilen karmaşık bir kadındır. Bu çok boyutlu karakter çizimi, cinsel kimliklerle ilgili basmakalıp yargıları kırar. Ravenhill, kendisinin de belirttiği gibi, oyununun basitçe “gey oyunu”⁵⁶⁷ olarak etiketlenmesini istemez çünkü bu tür etiketler çoğu zaman klişeleri tekrar etmekten öteye gitmez. Dolayısıyla, Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* oyunu, 90'ların İngiliz tiyatrosunda Milton Shulman gibi eleştirmenlerin eşcinsellik temalı oyun furiasını vurgulamak adına dillendirdiği “pembe oyunlar salgını”⁵⁶⁸ tartışmalarını geride bırakarak, karakterlerini cinsel kimlik siyasetinin ötesinde ele almayı başarır. Bu sayede eser, izleyiciyi her bir karaktere kendi önyargılarının filtresi olmadan bakmaya yöneltir.

Oyunda stereotiplerin eleştirisine dair bir diğer katman da tüketim kültürü ile ilgilidir; Ravenhill, eşcinselliğin 90'larda hızla ticarileştiğini, bir yaşam tarzı ürününe dönüştüğünü ima eder. Mark'ın Robbie ve Lulu'yu sanki raftan alınmış birer ürünmüş gibi “marketten satın aldığını”⁵⁶⁹ söylemesi, Lulu ve Robbie'nin telefon seksi ile

⁵⁶⁷ Sierz, Aleks. “Profile of Mark Ravenhill.” *In-Yer-Face Theatre*, <https://inyerface-theatre.com/archive8.html>. Erişim: 12 Nisan 2025.

⁵⁶⁸ a.g.e. Erişim: 12 Nisan 2025. Alıntının orijinali: “*plague of pink plays*.” Çeviri bana aittir.

⁵⁶⁹ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 5.

simgesel olarak bedenleri ile para kazanmaları veya Gary'nin genç bir erkek olarak bedenini pazarladığı yeraltı ekonomisi, cinsel kimliklerin meta haline gelişini gösterir. Dolayısıyla oyun, cinsel kimlik etrafındaki stereotipleştirme ve ticarileşme süreçlerini de hedef alır. Kısacası, *Alışveriş ve S***ş*, hem metin düzeyinde karakterlerin birbirine karşı kullandığı dilde, hem de daha derinde yatan tematik düzeyde, cinsel kimliklerle ilgili klişelere meydan okur. İzleyici kendini oyunu izlerken “normal” ve “anormal” cinsellik kalıplarının kapsamını ve hatta varlığını sorgular halde bulabilir.

Ravenhill'in postdramatik üslubu, en ağır konuları bile içinde barındıran kara bir mizah ile örülüdür. Oyunda bedenın temsili çoğu zaman şiddet veya cinsellik ekseninde olsa da, yazar bu temsilleri ironi ve mizahla çerçeveler. Bu yaklaşım, seyircinin tamamen dehşete kapılıp oyundan kopmasını engellerken, aynı zamanda verilmek istenen mesajı daha da vurucu hale getirir. Bu oyun kapsamında ironi, bedenın maruz kaldığı durumların absürtlüğünü ortaya çıkarırken, mizah ise izleyicinin beklenmedik anlarda gülümseyerek farkındalığa ulaşmasını sağlar.

Oyunda bedenle ilgili trajikomik bir sahne, Robbie'nin fast food restoranında yaşadığı “çatala saldırı”⁵⁷⁰ hikâyesidir. Robbie büyük bir ciddiyetle bıçaklandığını söylerken Lulu endişelenir; Robbie ise utançla çatalın kırıldığını ve zarar görmediğini itiraf eder. Başta ciddi bir şiddet olayı gibi algılanan bu saldırı, çatalın plastik olduğu ve kırıldığı ortaya çıkınca bir anda boşa çıkar. Bu sahne, şiddetin ve beden bütünlüğüne saldırının bir anda nasıl absürt bir hal alabileceğini göstererek ironik bir etki yaratır. Seyirci, önce dehşete kapıldığı bu bedensel saldırıya birkaç saniye sonra gülümseyebilir; yani aslında, Ravenhill, şiddeti bile gündelik hayatın saçmalığı içinde eritir. Bedenin kırılğanlığı burada plastik bir çatala yenik düşecek kadar sıradanlaşmıştır – bu da karakterlerin içinde bulunduğu dünyanın tuhaflığını mizahi bir dille vurgulayan bir nitelik taşır.

Oyunun cinsellik içeren bazı sahnelerinde de benzer bir kara mizah hakimdir. Mark ile Robbie'nin ilişkisinde, Mark'ın “başka biriyle yaşadığı anlamsız cinsel deneyim”⁵⁷¹ yüzünden Robbie'yle arasındaki duygusal yakınlığın zedelenmesi hem hüznü hem komik bir şekilde verilir. Mark, birbirleriyle yaşayacakları herhangi bir etkileşimin “anamlı ve özel” olacağını düşündüğü için Robbie'yi öpmekten kaçınır; Robbie ise Mark'ın rehabilitasyon merkezinde yaşadığı bu anlamsız kaçamağı alaya

⁵⁷⁰ a.g.e. Bkz. “Scene Three.”

⁵⁷¹ a.g.e. Bkz. “Scene Three.”

olarak pantolonunu indirir ve “*Madem beni öpemiyorsun, o zaman buyur*”⁵⁷² minvalinde bir tavır takınarak oral seks beklentisiyle bir anda pantolonunu indirir. Bu sahnenin bu anında seyirci, çift arasındaki gerilime rağmen gülme isteği duyar çünkü yaşananlar abesle iştiğal bir hal almıştır; seyirciler kendilerini bir yanda, sevgilisini öpmeyi kendine verdiği söze ihanet sayan Mark ve diğer yanda, başka birinin anüsünü yalamış olan sevgilisinden cinsellik performansı bekleyen Robbie ile baş başa bırakıldığı bir durumun içinde bulur. Bu çapraşık duygu durumları, Ravenhill’in ustalıkla kullandığı mizahla dengelenir.

Oyundaki en bariz mizahi öğelerden biri de tüketim jargonunun cinsellik ve beden üzerinden kullanılmasıdır. Gary’nin, Mark’a cinsel hizmetlerini sunarken “*Porno ister misin? [...] [Kokain için] Pakete dahil, ekstra ücrete tabii değil*”⁵⁷³ soruları, aslında çok katmanlı trajik bir durumu komik bir dil aracılığıyla iletir. Sunduğu cinsel hizmetin yanında kokaini de promosyonmuş gibi teklif eden Gary, bedenini satmasının yanı sıra uyuşturucuyu da bir pazarlama nesnesi yapar. Bu sahne, seyircide acı bir gülümseme yaratabilir; bir gencin kendini ve sağlığını bu kadar değersizleştirmesi içler acısıdır, fakat bunu pazarlama diliyle sunması ironik bir mizah doğurur.

Ravenhill’in bu metninde oyununda bedenin metalaşması, zarar görmesi veya cinsel objeye indirgenmesi tek başına verildiğinde seyirciyi oyundan koparacak kadar yoğun olabileceği için mizah, çoğu kez rahatsız edici bir durumun yanında verilir ve böylelikle seyircinin bu rahatsızlığı sindirebilmesi sağlanır. Yazarın eklediği ironik dokunuşlar da bu dengeleme işine katkıda bulunur; fakat dengeleyici işlevi olan bu mizah, seyirciyi rahatlatmak için değil, aksine onlara acı bir farkındalık vermek için dahil edilir. Gülümserken yakalanan izleyici, aslında güldüğü şeyin ne denli trajik olduğunu fark ettiğinde “suçüstünde yakalanmışçasına”⁵⁷⁴ oyunun eleştirel mesajını daha derinden kavrar. Bu nedenle, bu oyun kapsamında beden temsilleri, mizah ve ironiyle harmanlanmış olarak sunulur. Kimi zaman bir karakterin bedensel acısı absürt bir detayla hafiflerken kimi zaman ise bir cinsel eylem esprili bir tabirle basitleştirilir. Böylece Ravenhill, postdramatik tiyatronun sunduğu “ironik ve alaycı mesafe”⁵⁷⁵ yaklaşımını kullanarak seyirciyi sarsar ve düşündürür. Beden siyaseti, sahnede ne

⁵⁷² a.g.e., s. 19. Alıntının orijinali: “*Well, if you can’t kiss my mouth.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁷³ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*D’you want porn? [...] It’s thrown in. There’s no / extra cost.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁷⁴ Jürs-Munby, Karen. “Introduction.” Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, s. 4.

⁵⁷⁵ Lehmann. a.g.e., s. 118. Alıntının orijinali: “[...] *ironic, sarcastic distance.*” Çeviri bana aittir.

tamamen ciddi ne de bütünüyle gülünçtür; tıpkı gerçek hayattaki gibi çelişkili ve zengindir.

*Alışveriş ve S***ş* oyunu, adından da anlaşılacağı üzere, pornografiyi hem tema hem de araç olarak cesurca kullanır. Postdramatik tiyatronun sınır tanımayan yapısı içinde, Ravenhill pornografik unsurları sahneye taşımaktan çekinmez; ancak bunu salt şok değeri için değil, derin bir toplumsal eleştiri için yapar. Oyunda pornografi, izleyiciye farklı şekillerde sunulur: karakterlerin konuşmalarında açık cinsel içerikli anlatımlar, sahnede görülen/izlenen video kayıtları ve genel olarak seksin duygudan arındırılıp tüketilebilir bir nesneye dönüştürülmesi. Bütün bunlar, postdramatik anlayışla örtüşür biçimde, seyircinin pasif bir izleyici değil de adeta bir “röntgenci”⁵⁷⁶ konumuna gelmesini sağlar.

Oyunun başlarında Gary’nin Mark’a “*Porno ister misin? Yani, çoğunlukla kadınlar var ama hiç yoktan iyidir. (Pornoyu işaret ederek.) Sert görünüyor, değil mi? Onu s*ker miydin?*”⁵⁷⁷ sorularını yöneltirken eliyle de işaret etmesi sahnede gerçekten de bir pornografik materyalin varlığına gönderme yapar. Bu durum, Gary’nin odasında heteroseksüel pornografik dergiler veya videolar bulunduğuna ve bunları müşterilerini “eğlendirmek” için araç olarak sunduğuna işaret ediyor olabilir. Mark’ın Gary’nin bu teklifini reddetmesi normal karşılanabilir çünkü aslında yaşadığı bu deneyimde pornografiye gerek kalmadan da mekanik bir cinsellik söz konusudur. Bu kısa etkileşim bile, pornografinin, duygusal bağ kurulamayan bir cinsel eyleme eşlik eden arka plan gürültüsü ya da fon müziği gibi, karakterler dünyasında ne kadar sıradanlaşmış olduğunu gösterir.

Oyunun dokuzuncu sahnesine bakıldığında Brian’ın getirdiği videolar ile pornografinin çok daha karanlık bir boyutu gözler önüne serilir. Brian önce Lulu ve Robbie’ye bir çocuğun çello çaldığı masum bir ev videosu izletir; ardından onları şaşırtarak ikinci bir kaset takar. Bu ikinci videoda kameranın sallantısından, ekrana yansıyan imgelerden son derece rahatsız edici bir kayıt izlendiği anlaşılabilmektedir:

[...] Kamera biraz sallanıyor. Bazıları sana bunun ‘prodüksiyon kalitesi’ ile ilgili olduğunu söyleyecektir. Ama yani... önemli olan ‘prodüksiyon kalitesi’ mi, gerçekten? İyi bir konu olmadıkça hiçbirinin anlamı yok. Bu video birkaç ay önce kaydedildi. Saat 11.53. Bir Çarşamba günü.

Videoyu takar, oynat tuşuna basar; Black and Decker markalı bir matkabin çalıştırıldığı duyulur.

⁵⁷⁶ a.g.e., s. 165. Alıntının orijinali: “voyeuristic.” Çeviri bana aittir.

⁵⁷⁷ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “D’you want porn? I mean, it’s mostly women and that but it’s something. (Indicating porn.) She looks rough, doesn’t she? Would you shag her?” Çeviri bana aittir.

Yüzü göremiyorsunuz tabii ama o el, benim gruptan birine ait.
Şimdi, ağzı yalıtım bandıyla kapatılmış bir adamın görüntüsü gelir.
Ağzı bantlı olan bu adam, teste başarısız olanlardan biri.
Matkap, adamın yüzüne doğru yaklaşır.⁵⁷⁸

Bu sahnede verilen yönergeler, muhtemelen bir işkence veya şiddet pornosu – hatta, belki de bir “snuff film”⁵⁷⁹ - izlediklerini ima eder. Postdramatik tiyatronun tipik bir hamlesiyle, Ravenhill burada bir anlatı kurmak yerine doğrudan gösterir ve genç karakterlerin parayla satın alındığı bir dünyada, pornografinin de en uç, en insanlık dışı hali seyircinin karşısına filtresiz bir biçimde çıkarılır. Brian’ın bu videoyu karakterlere zorla izletmesi, aynı zamanda oyunun kendi seyircisine de bir meydan okuma olarak yorumlanabilir; sahnede gerçekten kan veya şiddetin tamamı gösterilmese bile, izleyenin zihninde canlanan imgeler son derece pornografik bir şiddet içerir. Bu sayede Ravenhill, pornografinin toplumdaki voyeristik yönüne de ayna tutar ve izleyici koltuğunda oturanlar da tıpkı Lulu ve Robbie gibi, istemese de dehşet verici bir gösteriye maruz kalır.

Oyunda işlenen pornografi ele alınırken oyunun en uç noktası sayılabilecek, Gary ile Mark arasında yaşanan “o” dehşet verici sahneye yeniden bakmak kaçınılmazdır. Gary, çocukluğunda üvey babasının uyguladığı istismarın travmasıyla, sevgi ve şiddeti birbirine karıştırmış haldedir. Oyunun sonunda adeta bir porno senaryosunu gerçek hayata uyarlamak istercesine Mark’tan kendisiyle bıçakla ya da tornavida gibi sivri uçlu bir cisimle cinsel ilişkiye girmeyi talep eder ve bunu yaptığında karşılık olarak “‘*Seni seviyorum*’ diyeceğim”⁵⁸⁰ diyerek Mark’ı ölümcül bir cinsel fanteziye davet eder. Bu sahnede sergilenen, pornografinin duygusal yoksunlukla birleştiği tüyler ürpertici bir andır ve Mark, Gary’nin bu arzusuna katılır gibi konuşur, fakat seyirci ne olacağını nefesini tutarak bekler. Mark’ın Gary’nin bu

⁵⁷⁸ a.g.e., s. 50. Alıntının orijinali: “[...] Camera’s a bit shaky. Some people will tell you it’s about ‘production values’. But really... ‘production values’? They’re nothing without a good subject. This one was recorded a couple of months ago. 11.53am. On a Wednesday. He inserts the video, presses play: a Black and Decker being switched on. You can’t see the face, of course, but the hand belongs to one of my group. Now a shot of a man with insulation tape over his mouth. The man with the tape over his mouth is someone who failed his test. The drill is moving towards the man’s face.” Çeviri bana aittir.

⁵⁷⁹ “Snuff filmi”nin tanımı, “çekilen film için işlenmiş gerçek bir cinayetin kaydını içeren film” olarak yapılabilir; iddia edilen ölüm, genellikle cinselleştirilmiş işkence sahneleriyle bağlantılıdır ve kurbanların kadın olma olasılığı yüksektir. Kadınların—özellikle pornografik filmlerde oynamayı kabul eden kadınların—kullanılıp atılabilir varlıklar olduğu fikri, snuff film efsanesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bununla birlikte, genç ve saf erkeklerin kurban edildiği eşcinsel snuff filmleriyle ilgili efsaneler de vardır. Snuff filmleri esas olarak küresel kent efsanelerinin bir parçası olsa da, insanların başkalarının acısını izleme ve bundan haz duyma kapasitesinin uç örneğini temsil eder.

Bkz. “Snuff Films.” *Encyclopedia.com*, *Encyclopedia.com*, <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/snuff-films>. Erişim: 13 Nisan 2025.

⁵⁸⁰ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 85. Alıntının orijinali: “[...] I’ll say ‘I love you’.” Çeviri bana aittir.

talebini gerçekleştirip gerçekleştirmediği, bu sahnelenen anların sadece fantezi olup olmadığı yoruma açıktır ve yönetmenlerin seçimlerine göre değişkenlik gösterebilir. Ancak finalde gerçek şiddet sahne üzerinde gösterilmese bile, pornografinin getirilebileceği potansiyel uç nokta gözler önüne serilmiş olur. Bu bağlamda, bu sahnedeki pornografiyi sadece cinsel içerik değil, aynı zamanda insani duyguların tükenişi olarak da düşünmek gerekir çünkü burada sevginin ifadesi bile şarta bağlanmıştır ve o şart pornografik bir senaryonun gerçekleştirilmesidir.

Oyunun adından ve şu ana kadar ele alınan örneklerden de çok açık bir şekilde anlaşılabileceği üzere, oyunda alışveriş ve seks ayrılmaz biçimde iç içedir. Oyun boyunca, postmodern dünyanın “tüketimci toplumlarda her şeyin, hatta insani değerlerin bile, satılık”⁵⁸¹ olduğu defalarca kez hatırlatılır. Pornografi bu çerçevede merkezi bir rol oynar çünkü insani mahremiyetin ve bedenın metalaşmasının en uç ifadesidir ve Ravenhill pornografiyi sahneye taşıyarak aslında izleyiciye günümüz dünyasında duygular, bedenler ve ilişkiler de birer meta haline gelmişe, pornografik olan ile gerçek olan arasındaki çizginin nerede olduğunu sorguladır.

Tüm bu anlatılanlar, Ravenhill’in bu oyununun, cinsellik ve cinsel kimlikler temasını postdramatik tiyatrunun özellikleriyle harmanlayarak sıra dışı bir anlatım sunduğunu gösterir. Oyunda cinsellik, şiddet ve tüketim iç içe geçerken, izleyici hem karakterlerin yaşadığı uç deneyimlere tanık olur hem de bunların altında yatan toplumsal eleştiriye sezer. Postdramatik tiyatrunun doğrudan yüzleştirici yapısı sayesinde Ravenhill, seyircinin duygularını güvenli bir mesafeden değil, tam da burnunun dibinden yakalar. Cinsel kimliklerin sahnede inşa edilip dönüştürölmesi, stereotiplerin alaşağı edilmesi, bedenın hem metalaştırılıp hem de mizahla yeniden anlamlandırılması ve pornografinin tiyatral bir araç olarak kullanılması, oyunun çok katmanlı anlatımının unsurlarıdır. Tüm bu unsurlar, bir araya gelerek tüketim ağı insanının trajedisini ortaya koyar; sevginin, bedenın ve öz değerin piyasa kurallarına göre belirlendiği bu dünyada, gerçek aidiyet ve kimlik duygusu zedelenir ve kimi zaman parçalanarak yok olur.

*Alışveriş ve S***ř*, tepkilere neden olan sert ismine rağmen alt metninde son derece incelikli bir toplumsal eleştiri barındırır. Oyun, bir yandan cinselliği sahnede cesurca sergileyerek aslında insani ilişkilerdeki büyük boşluğu, iletişimsizliği ve

⁵⁸¹ Biçer, Ahmet Gökhan. “Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill’s Shopping and Fucking,” s. 117. Alıntının orijinali: “*In consumerist societies everything is for sale. Even human values are for sale.*” Çeviri bana aittir.

metalaşmayı vurgularken; öte yandan, postdramatik tiyatronun temel prensiplerini cinsellik olgusu üzerinden estetik, politik ve duygusal boyutlarıyla sahnede yeniden tanımlar. Ravenhill'in bu oyunu, sahnede belki bir saatlik bir şok terapisi gibi işlenip bittiğinde, izleyicinin aklında günümüz dünyasında cinselliğin ve kimliğin ne derece metalaştığı sorusu acı bir gerçek olarak kalır.

Ancak oyunun etkisi yalnızca temsil ettiği temalarla sınırlı değildir. Karakterlerin sahne üzerindeki varoluş biçimleri, bedensel eylemleri ve söylemleri, cinsiyetin toplumsal olarak nasıl üretildiği ve sürdürüldüğü sorusunu da beraberinde getirir. Bu açıdan, Ravenhill'in metnini Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği teorisiyle birlikte okumak, kimliklerin nasıl icra edildiğini ve bu icranın normatif düzeni nasıl altüst ettiğini ortaya koymak açısından önemlidir.

5.6. Performatiflik

Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* oyunu, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramını sahne üzerinde örneklerken postdramatik tiyatronun özne, anlatı ve temsil anlayışını bozan yapısıyla bu kuramsal çerçeveyi biçimsel düzeyde tamamlamış olur. Butler'ın toplumsal cinsiyet ile ilgili ifadesi hatırlanacak olursa, “toplumsal cinsiyet, zaman içinde kırılğan bir şekilde inşa edilen, dışsal bir alanda edimlerin stilize edilmiş bir tekrarı yoluyla vücut bulan bir kimliktir”⁵⁸² ifadesi akıllara gelir. Başka bir deyişle, Butler'a göre toplumsal cinsiyet, doğuştan gelen özsel bir nitelik değil, kültürel olarak kurulan, yinelenen bir yapıdır. Ravenhill'in bu oyununda kurguladığı karakterler de tam da bu stilize edilmiş tekrarlar aracılığıyla kimliklerini sürekli kurar; yani, bu karakterler sabit ve değişmez öznelere olmaktan çok, arzuları travmalar, toplumsal dayatmalar ve piyasaya özgü ilişkiler çerçevesinde şekillenen performanslardır.

Ravenhill'in bu oyunundaki karakterleri, Butler'ın öne sürdüğü, toplumsal cinsiyetin her zaman bir “edim” (“*doing*”)⁵⁸³ olması halinin en uç ve çarpıcı örneklerini sunar. Bu duruma en açık örneklerden biri, genç seks işçisi Gary karakteridir. Gary, kimliğini başkalarının arzularına göre yeniden kurgular; müşterilerinin hangi yaşta birini görmek istediklerine ve cinsel yönelimlerine göre kendini biçimlendirir.

⁵⁸² Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 140. Alıntının orijinali: “[...] gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts.” Çeviri bana aittir.

⁵⁸³ a.g.e., s. 25.

Gary'nin Mark ile buluştuğu sahnede söylediği “*Kaç yaşında olmamı istersin? [...] Herkesin olmanı istediği bir yaş vardır.*”⁵⁸⁴ sözleri, onun kimliğinin sabit olmadığını, aksine başkalarının beklentilerine göre şekillendiğini gösterir niteliktedir. Mark'ın Gary'e verdiği “*Kendin olmanı istiyorum*”⁵⁸⁵ diyerek cevap vermesinin üzerine Gary'nin “*İşte bu yeni*”⁵⁸⁶ karşılığını vermesi bu karakter için “kendilik” fikrinin onun için ne kadar istisnai ve ulaşılamaz olduğunu gösterir. Bu yaş unsuruna ek olarak, aynı konuşmanın devamında Mark'a içeriğinde kadınların olduğu pornografik bir materyal sunması da kendi arzularından ziyade karşındakinin beklentilerini merkeze alan bir varoluş biçimini benimsediğini gösterir; çünkü Gary, burada açık bir şekilde pornografi sunarken, içeriğinde “çoğunlukla kadınlar”⁵⁸⁷ olduğunu belirterek kendi cinsel yönelimiyle tam olarak örtüşmeyen bir materyali sunar. Bu durum, Gary'nin “*İpler senin elinde*”⁵⁸⁸ diyerek kontrolü tamamen Mark'a – yani, bir dış tahakküm taşıyıcısına - verip onu memnun etme güdüsüyle hareket ettiğini ima eder. Böylece Gary'nin kimliği, öznel bir yönelimin değil, dışsal normlar ve arzular doğrultusunda şekillenen, kırılgan ve geçici bir “edim” hâline gelir. Bu yorum, Butler'ın “Toplumsal cinsiyet dışavurumlarının ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği mevcut değildir; o kimlik, tam da onun sonuçları olduğu iddia edilen bu ‘dışavurumlar’ aracılığıyla performatif bir şekilde inşa edilir.”⁵⁸⁹ fikriyle birlikte okunduğunda, Gary'nin kimliğinin yalnızca performanstan ibaret olduğu daha da netleşir. Nitekim, yine aynı sahnede, Gary'nin ileride insanlar için “*Holografik şeyler gibi olacağız. İstedğimiz gibi görünebileceğiz. Ama o zaman buluşmak istemeyebiliriz çünkü holograflarımız gibi görünmeyebiliriz.*”⁵⁹⁰ sözleriyle kurduğu gelecek tahayyülü, bedenin ve görünümün arzular doğrultusunda şekillenebildiği, kimliğin ise tamamen yüzeysel ve inşa edilmiş bir şeye dönüştüğü bir dünyayı işaret eder. Bu konuşmadaki hologram metaforunun bedenin yerini alan bir temsili simgelediği düşünülebilir. Bu da, kimliğin, görünüşe indirgenebileceği, dolayısıyla istenildiği gibi yeniden biçimlendirilebileceği

⁵⁸⁴ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*How old do you want me to be? [...] Everybody's got an age they want you to be.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁸⁵ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*I'd like you to be yourself.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁸⁶ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*That's a new one.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁸⁷ a.g.e., s. 23.

⁵⁸⁸ a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*You're in charge.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁸⁹ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 25. Alıntının orijinali: “*There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁹⁰ Ravenhill, Mark. a.g.e., s. 23. Alıntının orijinali: “*We'll be like holograph things. We could look like whatever we wanted. And then we wouldn't want to meet 'cos we might not look like our holographs.*” Çeviri bana aittir.

bir yüzey halini aldığına işaret eder. Ancak bu görünüş ile gerçek beden arasındaki potansiyel uyumsuzluk, temsilde bir kopuş yaratabilir. Karakterlerin “buluşmaktan kaçınması” tam da bu kopuşun ifadesidir; görünüş ile bedenin, temsil ile kimliğin uyumsuzluğu, onları bir araya gelmekten alıkoyar. Yani, kısacası, sunulan ile olan arasındaki fark, görünüşün öz yerine geçtiği bir dünyada da kaygı üretmeye devam etme potansiyeline sahiptir.

Oyunda, Butler’ın performatif cinsiyet kuramı bağlamında incelenebilecek bir diğer karakter de Robbie’dir. Bu karakterin erkekliği, Butler’ın teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, sabit olmayan bir kimlik olarak seyircinin karşısına çıktığı söylenebilir; onun cinsiyet performansı da belli toplumsal ve ekonomik koşullar altında sürekli yeniden inşa edilen kırılmalı ve tekrara dayalı bir süreçtir. Dolayısıyla, erkekliği, tıpkı Butler’ın tanımladığı gibi, özsel bir iç gerçeklikten değil, tekrar eden eylemlerden ve söylemlerden doğar denilebilir. Oyunun yedinci sahnesinde Robbie ve Lulu arasında geçen konuşmalarda, her iki karakterin de davranış biçimleri, konuşma şekilleri ve tutumları toplumsal cinsiyet normlarına meydan okur niteliktedir; ne Robbie toplumun beklentilerine uygun “erkeklik” kimliğine ne de Lulu “kadınlık” kimliğine uygun bir “performans” sergiler. Robbie, Lulu’nun ona verdiği uyuşturucuları satmaya çalışırken ona alıcı olarak yaklaşan adamla yaşadığı diyalogu bu “kimlik” kaymasını somutlaştırır:

Robbie [...] Ve bana bakışından biliyorum ki benden hoşlanıyor, anlıyor musun?
[...]

Lulu Demek seni tuzağa düşürüyordu. [...]

Robbie Hayır.

Lulu [...] ki silahını ya da her neyse onu çekebilirsin.

Robbie Hayır.

Lulu Ve senden ekstaziyi alabilirsin.

Robbie Hayır, bu olmadı. Öyle bir şey değil.

Lulu Değil mi?

Robbie Değil.

Robbie [...] onu izliyordum, dans ediyor, terliyor ve gülümsüyor ve – şey – güzel ve sadece gerçekten çok mutlu görünüyordu.

Lulu Kaç tane?

Robbie Ne?

Lulu İlk kuralı çiğnedin – değil mi? Değil mi?

Robbie Evet.

Lulu Kaç tane?

Robbie Orada tek başımdıydım.

Lulu Kaç tane?

Robbie Üç. Belki dört.

Lulu S*çayım. Sana söylemiştim. Birinci kural.

Robbie Biliyorum. Ama sonra, birkaç dakika sonra. Bir adam. Daha da iyisi, evet, bir önceki adamdan bile daha yakışıklı. Ve dedi ki: [...] hafta sonu maaşımı alacağım ve sana telefon numaramı verirsem bana birkaç tane E verir misin?"

Lulu Vermedin, değil mi?

Robbie Verdim.

Lulu S*ktir.

Robbie Ve iyi hissettim, inanılmaz hissettim, sadece öylesine vermekten, anlıyor musun?

Lulu Hayır, hayır anlamıyorum.

Robbie Ama hayal et. Orada olduğunu hayal et, nasıl hissettirdiğini hayal et.

Lulu Hayır.

Robbie Ve sonra – öylece hepsi bitti. Uçtu gitti.

Lulu Seni pislik. Üç yüz tane.

[...]

Lulu Üç yüz tane E. / Aptal pislik.

Robbie Dinle, beni dinle. İşte hissettiğim bu.

Lulu Bilmek istemiyorum. / Üç yüz tane verdin.

Robbie Önemli.

Lulu Hayır. Aptal. S*kik. / A*cık.

[...]

Lulu S*ktir git lan orospu çocuğu. S*ktir. İb*e. (*Vurur.*) G*tveren. (*Vurur.*) Erkekler büyür, bilirsin, birbirlerinin pipileriyle oynamayı bırakır. Erkekle kadın kurar geleceği. Dışarıda beni bekleyen insanlar var. Normal insanlar. İstedikleri zaman düzgün, temiz seks yapan insanlar. Peki ya erkekler? Onlar sadece birbirini s*ker.⁵⁹¹

Bu sahnede geçen diyalogda Robbie'nin ekstazi maddelerini karşılıksız olarak vermesi ve bunu “*Ve iyi hissettim, inanılmaz hissettim, sadece öylesine vermekten, anlıyor musun?*” sözleriyle ifade etmesi, onun eril kimliğini güç, rekabet veya iktidar temelli değil; aksine, toplumsal normlar tarafından kadınlara atfedilen haz verme, kabul görme ve arzu nesnesi olma performansı üzerinden sergilediğini gösterir. Ayrıca, Robbie'nin kendini aklamaya çalışırken özür dileyen bir dil kullanması (“*Orada tek başımdım.*”) ama ardından, yanına başka bir müşterinin gelmesiyle kendini onun güzelliğine kaptırarak karşısındakini objeleştiren ve dolayısıyla daha eril bir dile geçmesi (“*Bir adam. Daha da iyisi, evet, bir önceki adamdan bile daha yakışıklı.*”) de cinsiyet performansının sabit olmadığını gösterir niteliktedir. Kısacası, Robbie'nin

⁵⁹¹ a.g.e., ss. 37-39. Alıntının orijinali: “Robbie [...] And the way he looks at me I know he fancies me, you know?/ [...] / Lulu Right so he was luring you. [...] / Robbie No./ Lulu [...] so that he could pull the gun / or whatever./ Robbie No./ Lulu And get the Es off you./ Robbie No, it didn't happen. That's not it./ Lulu No?/ Robbie No./ Robbie [...] I watch him and he's dancing and he's sweating and smiling and he looks – well – beautiful and just really really happy./ Lulu How many?/ Robbie What?/ Lulu You broke the first rule – yes? Yes?/ Robbie Yes./ Lulu How many?/ Robbie I was out there on my own./ Lulu How many?/ Robbie Three. Maybe four./ Lulu Shit. I told you. Rule number one./ Robbie I know. But then, a few minutes later. A bloke. Even better, yes, even better looking than the last bloke. And he says: [...] I get paid at the end of the week and if I give you my phone number will you give me a couple of E?/ Lulu You didn't?/ Robbie Yes./ Lulu Fuck./ Robbie And I felt good, I felt amazing, from just giving, you see?/ Lulu No, no I don't./ Robbie But imagine. Imagine you're there, imagine how it feels./ Lulu No./ Robbie And then – it sort of rolled. It flew./ Lulu You prick. Three hundred./ [...] / Lulu Three hundred E./ Silly prick./ Robbie Listen, listen to me. This is what I felt./ Lulu I don't want to know. / You gave away three hundred./ Robbie It's important./ Lulu No. Stupid. Fucking./ Cunt./ [...] / Lulu Fucking fucker asshole. Fuck. Pillowbiter. (Hit.) Shitstabber. (Hit.) Boys grow up you know and stop playing with each other's willies. Men and women make the future. There are people out there who need me. Normal people who have kind tidy sex and when they want it. And boys? Boys just fuck each other.” Çeviri bana aittir.

performansının değişkenliği ve akışkanlığı normatif erkeklik performansının dışında konumlanır ve bu durum da, tıpkı Butler'ın savunduğu gibi, aslında zaten sabit bir erkeklik anlayışı olmadığına işaret eder.

Bu konuşmalarda irdelenmesi gereken bir diğer nokta da Lulu'nun yaşadıkları bu olay karşısında sergilediği tavır ve tutumdur. Lulu'nun, “Üç yüz tane E. / Aptal pislik” ve ardından gelen “Erkekler büyür, bilirsin, birbirlerinin pipileriyle oynamayı bırakır Erkekler kadın kurar geleceği. [...] Normal insanlar. İstedikleri zaman düzgün, temiz seks yapan insanlar.” şeklindeki sert tepkileri ise, Robbie'nin bu “verici” erkeklik performansını hem toplumsal cinsiyet normları hem de heteronormatif düzen adına cezalandıran bir pozisyonu temsil eder. Lulu'nun bu öfke dolu çıkışı, yalnızca maddi kayba değil; Robbie'nin hegemonik erkeklik performansından sapmasına duyulan öfkeyi de içerir. Fakat Lulu'nun bu heteronormatif söylemi içselleştirmiş olması, onun sahne üzerindeki kadınlık performansını istikrarlı hâle getirmez; aksine, onun da cinsiyet kimliğini toplumun beklentileri doğrultusunda yeniden kurmaya çalışan, ancak bu süreçte bu beklentilere karşı çelişkilere düşen bir özne olarak konumlandığını gösterir. Dolayısıyla, Lulu'nun hem Robbie'yi “anormal” olarak damgalayan, hem de duygusal ve fiziksel olarak ona saldıran tavrı, duyarlılık, şefkat, pasiflik kavramlarıyla bezenmiş geleneksel kadınlık kodlarıyla açıkça çelişir. Lulu bu sahnede “kadınlık” performansını terk ederek eril bir tahakküm dili kullanır ve böylece sabit bir toplumsal cinsiyet pozisyonu yerine, çatışmalı ve kaygan bir kimlik sergiler. Bu bağlamda, her iki karakterin de sahnedeki davranışları, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine meydan okur; böylece sahne, toplumsal cinsiyetin ikili karşıtlıklara dayalı sabit yapısını çözerek, kimliğin performatif doğasını açıkça görünür kılar.

Mark karakterine bakıldığında da, oyundaki diğer karakterlerle benzer şekilde, sabit bir cinsiyet kimliği taşımaktan ziyade, toplumsal ve ekonomik bağlamlara göre sürekli yeniden biçimlenen, kırılğan ve çelişkili bir performans sergilediği görülür. Bu açıklamayı somutlaştırmak adına, Mark'ın “Kafam allak bullak. [...] Hiçbir şeyi kontrol edemiyorum. Midemi... Zihnimi. [...] Kendimi toparlamak istiyorum. Yardıma ihtiyacım var. Birinin beni düzeltmesi gerekiyor.”⁵⁹² sözleri incelenebilir. Mark, hem bedeninin hem de zihninin üzerinde kontrolünü kaybettiğini belirterek, özne oluşunun istikrarsız ve kırılğan doğasını açığa vurur. Buradaki kontrolsüzlük hali, onun öznelliğini dışsal bir otorite aracılığıyla yeniden şekillendirme arzusunu ifade eder.

⁵⁹² a.g.e., ss. 4; 6. Alıntının orijinali: “My head's a mess. [...] I can't control anything. My... guts. My mind. I want to get myself sorted. I need help. Someone has to sort me out.” Çeviri bana aittir.

Dolayısıyla burada kimlik, içsel bir bütünlük değil, düzenlenmesi gereken dağınık bir alan olarak sunulur denilebilir.

Oyunun altıncı sahnesine bakıldığında da Mark'ın kendi kimliğiyle ilgili söyledikleri adeta doğrudan Butler'ın kuramına gönderme yapar niteliktedir:

Benim böyle bir kişiliğim var, anlıyor musun? Kolayca bağımlı olan bir yanım. Kendimi yalnızca başkalarıyla kurduğum ilişkiler üzerinden tanımlama eğilimim var. Yani, aslında kendime dair bir tanımım yok. Bu yüzden de, kendimle yüzleşmemek, kendimi gerçekten tanımaktan kaçınmak için başkalarına tutunuyorum. Ama bu aslında potansiyel olarak çok yıkıcı bir şey. Benim için — benim için yıkıcı. [...] ama eğer kendimi durdurmazsam, aynı döngüleri tekrar tekrar yaşarım.⁵⁹³

Bu alıntıda karakterin öznelik deneyimi, sabit ve içsel bir olma fikrinden çok, başkalarının arzusunda, bakışında ve kurulan ilişkiler aracılığıyla tanımlanan, dışa bağımlı ve kırılgan bir yapı olarak ortaya çıkar. Karakterin “kendime dair bir tanımım yok” ve “başkalarına tutunuyorum” ifadeleri, öznenin kendi içinde tamamlanmış bir varlık değil, sürekli dışsal ilişkiler yoluyla kurulan bir yapı olduğunu gösterir. Bu da, Butler'ın özneyi ontolojik bir özden değil, toplumsal ilişkiler ve normatif yapılarla kurulan dışsal bir konumlanış olarak tanımlamasıyla örtüşür.

Oyuna postdramatik tiyatronun karaktere ve anlatıya dair yapısal müdahaleleri açısından bakıldığında da Butler'ın performatif kimlik yaklaşımıyla örtüşen bir tablo ile karşılaşılır. Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramının bedene ve bedenselliğe yaptığı vurgu, Butler'ın toplumsal cinsiyetin beden üzerinde somutlaşması yönüyle kesişir. Bu kesişim noktası, Ravenhill'in metninde Lulu karakterinin Brian ile yaptığı iş görüşmesinde belirgin olarak görülebilir. Bu iş görüşmesi sırasında performans sergilemeye zorlanan Lulu, oyunculuk kapasitesinin sınanmasından çok, kadın bedeninin arzunun objesi olarak nasıl konumlandığını sahneye taşır; dolayısıyla, bu aslında yalnızca bir yetenek gösterimi değil, aynı zamanda bedeninin metalaştırılması sürecine dönüştüğü bir andır. Brian'ın “*Biraz daha oyna. Gömleksiz.*”⁵⁹⁴ dediği anda Lulu sahnede sadece rol yapmaz; aynı zamanda seyirci önünde arzunun ve iktidarın nesnesi hâline gelir. Başka bir deyişle, sahne, yalnızca bir temsil mekânı olmaktan çıkar ve bedenin politik olarak teşhir edildiği bir alan hâline gelir. Butler'ın şu ifadesi, Lulu'nun sahne üzerindeki konumunu anlamak açısından çarpıcıdır: “Bedenlerin,

⁵⁹³ a.g.e., ss. 32-33. Alıntının orijinali: “*I have this personality you see? Part of me that gets addicted. I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others. I have no definition of myself you see. So I attach myself to others as a means of avoidance, of avoiding knowing the self. Which is actually potentially very destructive. For me - destructive for me. I don't know if you're following this but you see if I don't stop myself I repeat the patterns.*” Çeviri bana aittir.

⁵⁹⁴ a.g.e., s. 13. Alıntının orijinali: “*Act a bit more. No shirt.*” Çeviri bana aittir.

toplumsal cinsiyetlerinin damgası vurulmadan önce tanımlanabilir bir varoluşa sahip olduğu söylenemez.”⁵⁹⁵ Lulu’nun bedeni bu sahnede toplumsal cinsiyetin ve patriyarkal iktidarın damgasıyla biçimlenir; yani, buradaki bedenin bir “kadın bedeni” oluşu, tam da bu tür söylemsel müdahaleler aracılığıyla tanınır ve tanımlanır. Lulu’nun bedeni, kendi başına nötr ya da önceden tanımlı bir gerçeklik değildir; Brian’ın yönlendirmeleri ve sahnedeki iktidar ilişkileri içinde cinsiyetlendirilir, erotize edilir ve politikleştirilir. Böylece sahne, yalnızca bir kurgu alanı olmaktan çıkar; bedenin, cinsiyetin ve iktidarın kesişiminde kurulan anlamlarla yüklü bir temsil alanına dönüşür. Bu bağlamda Lulu’nun bedenine yüklenen anlam, onun sahici kimliğinden değil, performans sırasında ve bakış altında sürekli yeniden üretilen toplumsal cinsiyet normlarından doğar.

Özetle, *Alışveriş ve S***ş*, kimlik, beden ve cinsiyetin sabit, içkin yapılar değil; tekrar eden söylemler ve toplumsal ilişkiler üzerinden kurulan performatif yapılar olduğunu sahne üzerinden ifşa eder. Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı ile postdramatik tiyatronun biçimsel yapısı, Ravenhill’in oyununda güçlü bir biçimde iç içe geçmiştir. Karakterlerin sabit kimlikler değil, çeşitli rollerin geçici taşıyıcıları olarak temsil edilmesi; bedenin toplumsal denetimin alanı olarak konumlandırılması; seyircinin pasif tanıklıktan çıkarılıp doğrudan yüzleşmeye zorlanması gibi unsurlar, oyunun yalnızca içeriksel değil, yapısal olarak da performatif bir metin olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla, tüm bunlar Ravenhill’in tiyatrosunu yalnızca politik kılmaz; aynı zamanda kimliğin ve cinsiyetin sahnede nasıl “oynandığını” gösteren, güçlü bir postdramatik jest hâline getirir.

Ele alınan tüm tartışmalar bir araya getirildiğinde, *Alışveriş ve S***ş* oyununun, postdramatik tiyatronun biçimsel olanaklarıyla feminist kuramın kavramsal araçlarını buluşturarak, kadın bedeni, kimlik ve cinsellik üzerine kurulu normatif yapıları sorgulayan çok katmanlı bir sahne dili oluşturduğu çıkarımı yapılabilir. Bu çok katmanlı yapı, öncelikle “Karakterler ve Beden” başlığı altında detaylandırıldığı üzere, karakterlerin bedensel varoluşlarının bireysel temsillerle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda arzunun, tüketimin ve tahakkümün yeniden üretildiği toplumsal ve ideolojik ilişkilerle örüldüğünü açığa çıkarır. Karakterler, sabit bir öz taşımak yerine, bedenleri üzerinden sisteme eklemlenen ya da ondan kaçmaya çalışan geçici özneler

⁵⁹⁵ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, s. 25. Alıntının orijinali: “Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender.” Çeviri bana aittir.

olarak biçimlenir. Bu bedensel yapılanmanın arkasında ise yalnızca bireysel tercihler değil, toplumsal iktidar ilişkileriyle biçimlenen yapısal denetim mekanizmaları yer alır. Bu noktada devreye giren “Beden Politikalarına Eleştirel Tavrı” başlığı, bedenin arzusunun taşıyıcısı olmanın ötesinde, sistematik tahakkümün işlediği bir alan olarak yeniden kurulduğunu gösterir. Özellikle kadın bedeni, oyun boyunca yalnızca cinselliğin değil, özneleşmenin ve direnişin de sahnesine dönüşür.

Bedenin bu çok katmanlı politik temsili, karakterlerin kimlik inşası ve anlatı içindeki ses üretimiyle doğrudan ilişkilenebilir. Bu açıdan “Kimlik ve Ses” başlığı altında analiz edilenler oyunun, karakterlerin özdeşleşilebilir bireyler olmadığını; aksine, normatif sistemin yeniden üretimini sağlayan kimlik kalıplarının geçici taşıyıcıları olduklarını vurgulayarak desteklemiştir. Sesleri bastırılmışlık, çarpıtma ya da sessizlik biçiminde ortaya çıkar ve bu da onları yalnızca anlatının içindeki figürler olmaktan alarak politik bir söylem alanı haline getirir. Oyundaki söylemsel boşluklar, kimliğin sürekliliği olan bir temsil değil, parçalanabilir, değişken ve sessizlikle de ifade edilebilir bir süreç olduğunu vurgular.

Bu türden kimlik ve beden temsili biçimsel düzlemde pekiştiren yapı ise “Geleneksel Kalıpların Ters Yüz Edilmesi” başlığında incelenmiştir. Oyun, klasik dramatik yapıların beklediği nedensellik, karakter tutarlılığı ve anlam bütünlüğünü bilinçli bir biçimde sekteye uğratarak izleyicinin beklentilerini bozar. Roller, toplumsal normlar ve cinsiyet temsilleri, alışıldık bağlamlarının dışına çıkarılarak yeni bir okuma alanı yaratılır. Böylece oyun, temsil edilen değerler düzeyinde de geleneksel anlatı kalıplarını ters yüz eder ve seyirciyi alışlagelmiş anlam üretim süreçlerini yeniden düşünmeye zorlar.

Bu anlatı kırılmaları, oyunun özellikle “Cinsellik ve Cinsel Kimlikler” başlığı altında irdelendiği eleştirel yapıyla da bütünleşir. Oyun cinselliği yalnızca bir haz alanı olmaktan çıkararak, ekonomik ve ideolojik ilişkilerle örülü bir iktidar alanı olarak ele alır. Cinsel yönelimlerin ve cinsel kimliklerin sabit kategoriler olmadığını; aksine tüketim, arzusunun nesneleştirilmesi ve normatif beklentilerle şekillenen performatif yapılar olduğu sahnede gözler önüne serilmiştir. Bununla bağlantılı olarak, “Performatiflik” başlığı altında Butler’ın toplumsal cinsiyetin tekrar yoluyla üretildiği yönündeki kuramıyla doğrudan ilişkilenen bir sahneleme dili kurulmuştur; cinsiyetin özsel değil, icra edilen, müzakere edilen ve sorgulanan bir yapı olduğu tiyatral düzlemde de görünür kılınmıştır. Hem biçimsel tercihler hem de tematik çözümlemeler aracılığıyla oyun, feminist teori ve postdramatik estetik arasında verimli

bir kesişim alanı yaratarak, seyircisini pasif gözlemciden çok, normatif yapılarla yüzleşmeye çağıran aktif bir konuma yerleştirir.



SONUÇ

Bu çalışma, Hans-Thies Lehmann'ın kuramsallaştırdığı postdramatik tiyatronun biçimsel olanaklarını, postmodern feminizmin önde gelen isimlerinden Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramıyla bir araya getirerek, çağdaş tiyatro eserlerinin toplumsal cinsiyet, kimlik, beden, ses, cinsellik ve cinsel kimlik temsillerini nasıl dönüştürebileceğini ortaya koymuştur. İncelenen üç oyun – Sarah Kane'in *Psikoz 4.48*'i, Martin McDonagh'ın *Leenane*'in *Güzellik Kraliçesi* ve Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş*'i – yalnızca geleneksel anlatı yapılarını değil, aynı zamanda cinsiyetin, arzusun ve bedenin sahnedeki temsiline dair yerleşik normları da sarsan, postdramatik tiyatronun dönüştürücü potansiyelini taşıyan eserlerdir. Bu oyunlar, bedeni – özellikle kadın bedenini - yalnızca bir nesne ya da anlatının taşıyıcısı olarak değil; toplumsal normların, kültürel değerlerin ve politik gerilimlerin sahnelendiği bir performans alanı olarak düşünmeye olanak sağlar. Bu yönleriyle her bir eser, hem Lehmann'ın tanımladığı postdramatik estetiğin hem de Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kavramını özgün bir biçimde sahne üzerinde somutlaştırır.

Sarah Kane'in *Psikoz 4.48* oyununda, kadın bedeni şiddetin, kırılganlığın ve öznelliği kaybetmenin mekânı olarak ortaya çıkar. Oyunun parçalı anlatısı ve geleneklere aykırı formu, bedenin sabit ve bütün bir varlık olarak değil; dağılmış, yeniden şekillenmeye açık ve toplumsal baskılardan yara almış bir oluşum olarak düşünülmesini sağlar. Oyundaki kendine zarar verme, intihar arzusu, klinik müdahaleler ve dilin parçalanmış yapısı gibi öğeler, mental hastalık deneyiminin bedensel ve toplumsal yönlerini de gün yüzüne çıkarır. Bu noktada Kane'in dili, hem fiziksel hem de psikolojik acıyı ve şiddeti temsil ederken, karakterin bedeni bu acı ve şiddetin sahnede görünür hale geldiği politik bir alana dönüşür. Bu dönüşüm, Butler'ın toplumsal cinsiyetin ve kimliğin oluşum sürecinde tekrara ve performansa verdiği önem doğrultusunda yeniden ele alınabilir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet sabit bir öz değil; toplumsal normların sürekli tekrar edilmesiyle kurulan bir performanstır. *Psikoz 4.48*'de anlatıcının hem dilsel hem de bedensel düzlemde bu normatif tekrarları sekteye uğratması, aslında Butler'ın performatiflik teorisinde vurguladığı tekrar içinde sapma, bozulma ve dönüşüm imkanlarının sahne üzerindeki karşılığını oluşturur. Karakterin parçalanmış kimliği, bu tekrara dayalı yapının içinden sıyrılarak, özneliğin iktidar yapıları içindeki inşa sürecini radikal biçimde sorgular.

Oyunun merkezindeki anlatıcı, yalnızca toplumsal normlarla uyumsuz cinsel yönelimi ve cinsiyet kimliği nedeniyle marjinalleştirilmiş değil; aynı zamanda kendi benliğinden de yabancılaştırılmış bir figür olarak sahnede yer alır. Cinsellik, oyunda bir tatmin alanı olmaktan ziyade kimlik krizinin, bastırılmışlığın ve acının ekseninde dönen bir unsur olarak kurulur; dolayısıyla, buradaki cinsellik, sabit kimliklerin altını çizmez, aksine kimliği sürekli bulanıklaştırarak sürekli devinen ve tanımlanamayan bir akışkanlık belirtir. Arzu ise, burada normatif bir aşk anlatısı olmaktan çok, bir yoksunluk, bir özlem ve çoğu zaman bir imkânsızlık halidir. Bu açıdan da Kane'in metni Butler'ın kimliklerin önceden var olmadığı ve zaman içinde tekrar eden toplumsal normlar tarafından şekillendiği düşünceleriyle örtüşür. Bu tekrarın içinde oluşan çatlaklar, kimliğin sabitlenmiş formlarına karşı alternatif oluşum biçimlerinin ortaya çıkabileceği potansiyel alanlar yaratır çünkü Butler'a göre kimlik, tekrarı esnasında normdan sapmalara, bozulmalara ve yeniden yazılmalara açıktır. Oyundaki karakter de bu fikre paralel biçimde, kendi arzularını, yönelimlerini ve varoluş biçimini bu çatlaklarda yeniden kurmaya çalışırken, performatif kimlik anlayışını sahneye taşır. Bu yönüyle Kane, heteronormatif cinsel kimlik yapılarını sorgular; oyunun dili, bedensel arzunun yalnızca erotik değil aynı zamanda varoluşsal ve siyasi bir mesele olduğunu ortaya koyar. Bu minvalde, *Psikoz 4.48*'in, postmodern feminizmin özcü cinsiyet kategorilerini reddeden, kimliği parçalı, değişken ve çoğul bir inşa süreci olarak ele alan yaklaşımıyla örtüştüğü açıkça gözlemlenebilir.

Kane'in oyununun zaman, anlatıcı ve kimlik sınırlarını bulanıklaştıran yapısı, bedenselliğin öne çıktığı postdramatik bir tiyatral alana işaret eder. Sahne üzerindeki bu parçalanmışlık, Lehmann'ın tarif ettiği gibi bir dramatik bütünlükten kopuşu, açık yapı bir metin anlayışını ve temsilin yerini doğrudan deneyimsel olanın almasını karşılar niteliktedir. Kane'in metni, sahneyi bir anlatı zemini olmaktan çıkarıp, bir bedensel eylemlilik ve duygusal kırılma alanı haline getirir. Bu da, postdramatik tiyatronun beden temsillerini merkeze alan yapısıyla örtüşen estetik ve politik bir form yaratır. Aynı zamanda bu yapı, Butler'ın kimliğin "performans" yoluyla kurulduğu düşüncesiyle de kesişir ve bu bağlamda her sahneleme, cinsiyetin toplumsal olarak inşa edilmiş ama doğallaştırılmış biçimlerine dair eleştirel bir gönderme işlevi görür. Oyundaki her kopuş, sessizlik, çılgılık ya da imge; cinsiyetin ve kimliğin sabitlenemez doğasını açığa çıkaran birer performatif kırılma anına dönüşür.

Martin McDonagh'ın *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'ne bakıldığında, oyun yüzeyde geleneksel bir aile dramı gibi görünse de kadın bedenini hem arzunun hem de

bastırılmışlığın, hem özerkliğın hem de bağımlılığın simgesine dönüştürmesiyle geleneklere meydan okuduğu görülür. Oyunun merkezindeki Maureen karakterinin, annesi Mag ile kurduğu gerilimli ilişkide sadece bir kuşak çatışması görülmez; aynı zamanda içselleştirilmiş ataerkil değerlerin kadınlar tarafından kadınlara nasıl aktarıldığı ve beden üzerindeki iktidar biçimlerinin nasıl yeniden üretildiği açıkça gösterilir. Mag karakterinin anneliği, sevgi, şefkat ve bakım gibi idealleştirilmiş anlamlardan çok, kontrol ve duygusal tahakkümle örülüdür. Bu yönüyle oyun, anneliği doğal, biyolojik ve evrensel bir kategori olarak değil, tarihsel ve toplumsal bağlamda şekillenen bir güç yapısı olarak yeniden düşünmeye davet eder.

Bu ilişkinin anlaşılması açısından Lacan'ın psikanalitik kuramı ile postmodern feminizmin belirli düzeylerde kesişebileceği bir zemin açığa çıkar. Lacan'ın özneleşme sürecinde annenin hem arzulanan hem de tehditkâr bir figür olarak konumlanması, Mag'in Maureen üzerindeki etkisini anlamak için işlevseldir; Maureen'in benliğini kurarken annenin arzusu tarafından sürekli kuşatılması, onu ne tam anlamıyla özne ne de bütünüyle özerk bir birey olmaktan alıkoyar. Postmodern feminist kuram ise bu ilişkideki çatışmayı, kadın kimliğinin yalnızca erkek iktidarına değil, kadınlar arasındaki iktidar ağlarına da bağlı olduğu fikriyle değerlendirir.

Maureen'in annesiyle ilişkisi, yalnızca bireysel bir iktidar mücadelesini sahneye koymaz; aynı zamanda dayatılan kadınlık rollerinin nasıl içselleştirilerek yeniden icra edildiğini de görünür kılar. Mag'in annelik performansı, geleneksel kadınlık normlarının sürekliliğini sağlarken; Maureen'in bu normlara verdiği tepkiler, bu performatif düzenin sorgulanmasına ve yer yer sekteye uğramasına neden olur. Bu noktada yine, Butler'ın vurguladığı üzere, toplumsal cinsiyetin tekrarı esnasında meydana gelen çatlakların alternatif kimlik biçimlerinin ortaya çıkabileceği potansiyel alanlar yarattığı fikri öne çıkar. Maureen'in zaman zaman bu rollerden sapması ya da onlara meydan okuması, cinsiyetin ve kadınlık kimliğinin yalnızca içsel bir özellik değil; tekrar yoluyla kurulan, ancak her tekrarında bozulma potansiyeli taşıyan bir performans olduğunu destekler niteliktedir.

Böylece, Mag ile Maureen'in toksik ilişkisi yalnızca bireysel bir trajedi olmanın ötesinde; ataerkilliğin, kadınlar aracılığıyla kadın bedenleri üzerinde kurduğu yapısal şiddetin bir tezahürü olarak da yorumlanabilir. Bu dinamik Lehmann'ın postdramatik tiyatro anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde daha da çarpıcı hale gelir. McDonagh'ın metni, geleneksel dramatik yapının sınırlarını aşmasa da, karakterlerin içsel dünyalarını bedenin kendisi üzerinden ifade etmeleri, bedenin bir anlatı değil,

toplumsal cinsiyetin performansa dönüştüğü bir yüzey olarak işlev kazanmasıyla postdramatik bir yaklaşımı benimser. Bu açıdan beden, temsiliyetin ötesine geçip performansın gerçekleştiği yer olarak Butler'ın toplumsal cinsiyetin bedensel düzlemde icra edildiğine dair düşüncesiyle de örtüşür. Maureen'in bedeni, arzu ve bastırılma arasında gidip gelen bir çatışma alanına dönüşür; annesi tarafından cinselliği denetlenen, aşk ilişkisi sabote edilen ve özneliği sistematik bir biçimde çökertilen Maureen'in bedeni, bu çekişmeli alanın hem zemini hem de anlatıcısı olur. Böylelikle Lehmann'ın metnin sahnede parçalanarak bedenin kendi başına bir anlatı haline gelmesi vurgusu, *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*'nde kadın bedeninde somut karşılığını bulur.

Tüm bu etmenlerin birleşimi sonucunda, McDonagh'ın oyunu, kadınlar arası ilişkileri merkezine alarak patriyarkal şiddetin nasıl içselleştirilebildiğini ve bedenin bu şiddetin taşıyıcısı olabileceği gibi, bir direniş alanı da olabileceğini gösterir. Maureen'in cinsiyet rollerini yeniden icra ederken aynı zamanda bu rolleri sarsan eylemleri, Butler'ın kimliğin temsil edilen bir özden değil, toplumsal normların tekrar yoluyla üretildiği bir yapı olduğuna dair fikrinin sahnede somut karşılığını bulur. Bu yönüyle *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*, hem feminist tiyatro hem de postdramatik estetik açısından güçlü bir çözümleme alanı sunar.

Mark Ravenhill'in *Alışveriş ve S***ş* adlı oyunu ise, cinsiyet fark etmeksizin, bedenin genel anlamıyla açıkça metalaştırıldığı, pazar ilişkileri içinde dolaşıma sokulduğu bir dünyayı gözler önüne serer. Lulu karakteri başta olmak üzere, bedenin bir ürün, cinsel bir nesne ve aynı zamanda travmanın mekânı olarak temsil edildiği bu oyun, kapitalist düzenin insan bedenini nasıl araçsallaştırdığını, nasıl birer takas nesnesine dönüştürdüğünü gösterir. Bu bağlamda cinsellik, oyunda yalnızca bir haz veya mahremiyet meselesi olmanın ötesine geçerek denetim, sömürü ve kimlik çatışmalarının sahnesine dönüşür. Ravenhill'in metninde seks işçiliği, pornografi estetiği, zorla kurulan cinsellik biçimleri ve arzusunun piyasa mantığı içinde işlevselleşmesi, kadınların ve kuir bireylerin cinsel kimliklerini özgürce yaşamak bir yana, bu kimliklerin pazarlanabilir formlar içinde bastırıldığını ya da dönüştürüldüğünü gösterir.

Oyun, heteronormatif cinsellik kodlarına, ikili cinsiyet sistemine ve özcü kimlik varsayımlarına doğrudan saldırır. Lulu'nun temsil ettiği beden, yalnızca arzu edilen değil; kontrol edilen ve satın alınabilen bir beden olarak sahnelenir. Bunun yanında, karakterlerin sergiledikleri cinsiyet rolleri – örneğin Robbie'nin belirsiz

erkekliği ya da Mark'ın duygusal kırgınlığı – cinselliğin ve cinsiyetin sabit değil, yeniden icra edilen ve normatif yapılarla sürekli müzakere halinde olan birer inşa süreci olduğunu açığa çıkarır. Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı, bu noktada oyunun temel yapısıyla doğrudan örtüşür; karakterler, toplumsal normlara direnmek veya onları yeniden üretmek üzere sürekli olarak bedenlerini, arzularını ve kimliklerini sahneye koyar. Bu performanslar, bazen bilinçli bir direnişle, bazen de sistemin dayattığı rollerle gerçekleşir; ancak her durumda, sabit bir kimlik yerine akışkan, çelişkili ve çoklu bir kimlik alanı inşa edilir. Bu da Butler'ın cinsiyetin doğuştan gelen bir öz değil, kültürel normların tekrarıyla kurulan bir süreç olduğu düşüncesiyle birebir örtüşür.

Ravenhill'in bu oyununda cinsellik, çoğu zaman özneleşme sürecinin yerine geçen ya da onu devre dışı bırakan bir pratik olarak işlenir. Seks, arzunun saf hali olmaktan çıkar ve tüketim kültürüyle birleşerek bireyin kendilik inşasını tahrip eden bir yapı haline gelir. Bu oyundaki cinsel kimlik tanımı, postmodern feminizmin ideolojisini yansıtır biçimde, normatif sistemlerin şekillendirdiği, piyasanın estetik biçimlere soktuğu ve politik olarak düzenlenen bir alan olarak yapılmıştır. Kuir teori ile de kesişen bu yaklaşım, kimliğin “temsil edilebilirlik” üzerinden değil, temsilin kırılganlığı ve parçalanmışlığı üzerinden kurulabileceğini gösterir. Bu noktada performatiflik, kimliğin sabitlenemez doğasını sahnede sürekli yeniden kuran ve her icrada potansiyel olarak bozulmaya açık bir yapı olduğunu vurgulayan bir araç haline gelir.

Beden temsilleri, bu oyunda sadece estetik bir ifade olmaktan çıkar ve sınıf, cinsiyet ve arzu politikalarının kesişim noktası haline gelir. Her karakterin bedeni, arzu, şiddet ve iktidarın tekrar tekrar sahnelendiği bir mikro tiyatroya dönüşür; burada her jest, her temas, her suskunluk yeni bir sahneleme biçimi olarak sunulur. Bu da Ravenhill'in tiyatrosunu içeriğinin yanı sıra biçimsel olarak da postdramatik bir temsil anlayışıyla buluşturur. Oyunun sahne geçişleri, düzenlemesi, dilinin yapısı, karakterlerin istikrarsız kimlikleri, seyircinin konforunu bozması gibi özellikleri Lehmann'ın tanımladığı postdramatik tiyatronun temel estetik özelliklerini yansıtır. Geleneksel dramatik anlatının kesintiye uğratıldığı yerde, bedenin kendisi bir anlatı haline gelir; bu nedenle, oyunda beden, gösterilen değil, gösterinin kendisi olur. Böylece *Alışveriş ve S***ş*, temsilin sonunu ilan etmektense, çok katmanlı kimliklerin, çarpıtılmış arzuların ve bedenin politik gücünün görünürlük kazandığı postdramatik bir ifade alanı yaratır.

Genel olarak değerdendirildiğinde, incelenen üç oyunun da kadınların seslerini duyulur kıldığı, kadın bedenini, cinselliğini ve cinsel kimlikleri geleneksel temsil rejimlerinin dışına çıkararak, politik bir görünürlüğe taşıdığı söylenebilir. Her bir metin, toplumsal cinsiyet normlarını ve iktidar yapısını farklı bir cepheden sorgulasa da hepsinin ortak noktası, kimlik ve beden olgusunun, ne sahnede ne de gerçek hayatta, sabit ve değişmez birer gerçeklik olmadığını ve aksine, müzakere edilebilir, yeniden düzenlenebilir ve performatif süreçler olduğunu vurgulamasıdır. Bu bakış açısı, Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği teorisini Lehmann'ın postdramatik estetiği ile tamamlayarak, bir yandan cinsiyetin toplumsal inşa sürecini deşifre ederken; diğer yandan da bu inşa sürecinin sahnede nasıl somutlaştırılabileceğini gösterir.

Bu çalışma boyunca ulaşılan sonuçlardan biri de postdramatik tiyatronun sadece biçimsel olarak geleneksel olandan uzaklaşmadığı; aynı zamanda bedeni, kimliği ve cinselliği de geleneksel temsil anlayışı çerçevesinde ele almayarak politik bir nitelik kazandığıdır. Kadın karakterler üzerinden kurgulanan bu beden politikası, iktidar ilişkilerini sorgularken bedenin bir direniş biçimi olarak nasıl işlediğini gösterir. Bu tiyatro biçimi, kadın bedenine ilişkin sabit anlamların çözülmesini, toplumsal cinsiyetin yapaylığının anlaşılmasını ve seyircinin bu süreçte bir ortak yaratıcı olarak konumlanmasını mümkün kılar.

Kısacası bu çalışma, çağdaş tiyatronun özellikle postdramatik form aracılığıyla, feminist kuramın merkezinde yer alan kadın bedeni, cinsellik ve kimlik kavramları etrafında inşa edilen normatif yapıları nasıl parçalayıp dönüştürebileceğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda tiyatro, bir temsil mekânı olmanın ötesine geçerek; bedenin politik, toplumsal ve kültürel anlamlarını yeniden yazan, kimliğin sabitliğini sorgulayan ve susturulan sesleri duyulur kılan dönüştürücü bir alan olarak işlev görmektedir.

KAYNAKÇA

- Adalet Bakanlığı. “Şiddet Nedir?” *Aile İçi Şiddet / Kadına Yönelik Şiddet*, 7 Haziran 2022, evicisiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html. Erişim: 23 Şubat 2025.
- “Agon.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agon>. Erişim: 15 Şubat 2025.
- Anthony, Ella A. “The Violent Viewer: Rhythm 0 and Subjecting Oneself to Dehumanization.” *The Harvard Crimson*, 30 Mart 2023, <https://l24.im/OocIBK>. Erişim: 20 Şubat 2025.
- Arık, M. Bilal. “Postmodern Bir Dünyada Değişen Mizah Anlayışı: Simsiyah Bir Tebessüm ve Absürdün Kaçınılmazlığı”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, sy. 13, 2012, doi:10.17064/iüifhd.43374.
- Ashraf, Rabia. “Psychodynamics of Mother-Daughter Relationship: Degrees of Deprivation, Oppression and Dispossession in Doris Lessing’s Fiction.” *Khazar Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 20, no. 1, 2017, ss. 77-91. Khazar University Press, https://jhss-khazar.org/wp-content/uploads/2016/11/2017..1.5._Rabia_Ashraf..pdf. DOI: 10.5782/2223-2621.2017.20.1.77.
- Aristotles. *Poetics*. Translated by Gerald F. Else, United States of America, The University of Michigan Press, 1970, ss. 24-31.
- Aston, Elaine ve Geraldine Harris. *Feminist Futures: Theatre, Performance, Theory*. Macmillan, 2006.
- Aston, Elaine. *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. Routledge, 1999.
- Bal, Mustafa. “Sarah Kane ve Postdramatik Tiyatro.” *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*, (ed.) A. Deniz Bozer, Mitos Boyut, 2016, ss. 32-52.
- Baştan, Ajda. “Disturbing Realities: Violence in Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking* (1996).” *Violence in British Theatre: The Second Half of the Twentieth Century*, Expanded 2nd ed., Astana Yayınları, Mayıs 2024, ss 179–190.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Çev. H. M. Parshley, New York: Vintage Books, 1973.
- “Bedsit.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bedsit>. Erişim: 11 Nisan 2025.
- Berger, Cara. “Feminism in Postdramatic Theatre: An Oblique Approach.” *Contemporary Theatre Review*, vol. 29, no. 4, Ekim 2019, ss. 423–38. <https://doi.org/10.1080/10486801.2019.1657106>.
- Berber, Necide. “Kadına Yönelik Şiddet.” *Tophumsal Cinsiyet Tartışmaları*, (ed.) Feryal Saygılıgil, Dipnot Yayınları, 2020, ss. 247-268.

- Berktaş, Fatmagül. "Feminist Teoride Açılımlar." *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, (ed.) Yıldız Ecevit and Nadide Karkıner, 2. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Ocak 2013, ss. 3–18.
- . "Feminist Teoride Yeni Açılımlar." *Demokratik Modernite*, 28 Mart 2013, <https://demokratikmodernite.org/feminist-teoride-yeni-acilimler/>. Erişim: 8 Mart 2025.
- Billington, Michael. "The Beauty Queen of Leenane." *The Guardian*, 22 Temmuz 2010. <https://www.theguardian.com/stage/2010/jul/22/the-beauty-queen-of-leenane-michael-billington>. Erişim: 21 Mart 2025.
- Biçer, Ahmet Gökhan. *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*. Çizgi Kitabevi, 2010.
- . "Postmodern Landscape: Postmodernist Discourse in Mark Ravenhill's Shopping and Fucking." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, vol. 16, no. 2, 2012, ss. 113-122. DergiPark, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32322>. Erişim: 8 Nisan 2025.
- Blythe, Finn. "Cindy Sherman: Subverting the Voyeuristic Male Gaze with Beauty and Violence." *Hero Magazine*, 16 Eylül 2020, hero-magazine.com/article/177073/cindy-sherman.
- Bozdağ, Berna. *Merleau-Pontian Concepts in the Postdramatic Plays of Sarah Kane*. Middle East Technical University, MA Thesis, Haziran 2022. Middle East Technical University Open Archive, <https://open.metu.edu.tr/handle/11511/97925>. Erişim: 16 Mart 2025.
- Brown, Nadia, and Sarah Allen Gershon. "Body Politics." *Politics Groups and Identities*, Vol. 5, No. 1, Ocak 2017, ss. 1–3. <https://doi.org/10.1080/21565503.2016.1276022>.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993.
- . *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 2010.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (ed.) Linda J. Nicholson. Routledge Publishing, 1990.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, ss. 519–31. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3207893>. Erişim: 27 Şubat. 2025.
- . *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Candan, Ayşe. *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. 2nd ed., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 197.
- Cixous, Hélène. "Aller à La Mer." *Modern Drama*, çev. Barbara Kerslake, vol. 27, no. 4, Haziran 2016, ss. 546-548. <https://www.freetheatre.org.nz/uploads/1/4/0/2/140244804/cixous.pdf>.
- Cixous, Hélène, et al. "The Laugh of the Medusa." *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, ss. 875-893. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Erişim: 1 Mart 2025.

- Çakmak, Banu. "Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi." *Yedi : Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, no. 10, Temmuz 2013, ss. 1–14. <https://doi.org/10.17484/yedi.14508>.
- . "Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci." *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, cilt 9, sayı 9, 2013, ss. 23–33. DergiPark, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203730>.
- Çelikbaş, Öz, and A. Demir. "Performans Sanatında Queer Teorisi ve Toplumsal Cinsiyet." *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, vol. 5, no. 3, 2022, ss. 518-532.
- Chramosilová, Martina. *Beyond the Suicidal Despair: An Analysis of Sarah Kane's 4.48 Psychosis*. Bachelor's Diploma Thesis, Masaryk University, 2013.
- Dede, Ebru. "İkili Olmayan Cinsel Kimliklerin Çağdaş Sanat Pratiğinde İfadesi." *Kadın/Woman 2000 Journal for Women's Studies*, vol. 18, no. 2, 2017, ss. 1-29.
- Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. 1st ed., Routledge, 1997. Taylor & Francis e-Library, 2006.
- Direk, Zeynep. "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi." *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, ed. Şeyda Öztürk, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2015, ss. 67–84.
- "Dionysus in 69." *YouTube*, 25 Şubat 2013, Erişim: 6 Mart 2025. www.youtube.com/watch?v=IXc_YyP5_yw.
- Edwardes, Jane. "Into the West End." *Time Out*, Nov.-Dec. 1996.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Taylor & Francis e-Library, Routledge, 2006.
- Erdem, Tuna. "Postmodern Feminizm". *Kadın Araştırmaları Dergisi*, sy. 2, 2012, ss. 68-80.
- "Fag Hag." *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fag%20hag>. Erişim: 12 Nisan 2025.
- Feminist Bellek. *Cis-Normativite*. Feminist Bellek, <https://feministbellek.org/cis-normativite/>. Erişim: 18 Mart 2025.
- Felluga, Dino. "Modules on Butler: On Gender and Sex." *Introductory Guide to Critical Theory*. 31 Ocak 2011. Purdue U. Erişim: 11 Ocak 2024. Web.
- . "Modules on Butler: On Performativity." *Introductory Guide to Critical Theory*. 31 Ocak 2011. Purdue U. Erişim: 14 Ocak 2024. Web.
- Fırat, Tahsin Emre. "Postmodern Bağlamda Parodi, İroni ve Absürd'ün Zaytung Örneğinde Yeniden Üretimine İlişkin Bir İçerik Analizi." *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, c. 10, sy. 2, 2019, ss. 426-438.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Çev. Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.

- Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, no. 25/26, 1990, ss. 56–80. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/466240>. Erişim: 12 Aralık 2024.
- Fromm, Erich. *Escape from Freedom*. Avon Books, 1969.
- Garcia, Ernesto. "Necessary Contempt": An Analysis of Martin McDonagh's Aran Island Trilogy. University of British Columbia, 2011. *Electronic Theses and Dissertations (ETDs) 2008+*, open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0071721. Erişim: 13 Mart 2025.
- Gardner, Lyn. "Shopping and Fucking Review – Mark Ravenhill's Fearless Play Clicks into Amazon Age." *The Guardian*, 13 Ekim 2016, www.theguardian.com/stage/2016/oct/13/shopping-and-fucking-review-mark-ravenhill-sean-holmes-revival.
- Gershuny, H. Lee. "The Linguistic Transformation of Womenhood", (ed.) Ruby Rohrlich and Elaine Hoffman Brauch. *Women in Search of Utopia*, 1987.
- Goodman, Lizbeth. "Feminisms and Theatres: Canon Fodder and Cultural Change." *Feminisms and Performance*, edited by Lizbeth Goodman, Open University Press, 1996, ss. 1–9.
- Green, Hannah. *The Virgin Beauty Queen: Gender, Productivity, and Modernity in Martin McDonagh's Ireland*. 2016, ss. 1-32, BSU Honors Program Theses and Projects, https://vc.bridgew.edu/honors_proj/161
- Greig, David. "Introduction", *Sarah Kane: Complete Plays*, Methuen, 2001.
- Gültekin, Tuba, ve Buse Peker. "Sanatta Toplumsal Eleştiri Sürecinde İroni Kavramı, Dil ve Söylem Analizi." *İdil*, vol. 5, no. 19, 2016, ss. 149-168. www.idildergisi.com.
- Günenç, Mesut. "Postdramatic Theatrical Signs in the Plays of Martin Crimp, Sarah Kane, Mark Ravenhill and Simon Stephens." 2016. İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Güven, S., ve T. B. Edman. "Violence and Power Relations in Mark Ravenhill's Notorious Play." *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 11, 2021, ss. 187–203. *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/351832440_Violence_and_Power_Relations_in_Mark_Ravenhill%27s_Notorious_Play. Erişim: 12 Nisan 2025.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, ss. 149-181.
- Hook, Derek. "Lacan, the Meaning of the Phallus and the 'Sexed' Subject." *The Gender of Psychology*, (ed.) Tamara Shefer, Floretta Boonzaier, ve Peace Kiguwa, Juta ve Company, 2006, ss. 60–84.
- "İstismar Nedir? Çeşitleri Nelerdir? Belirtileri Nelerdir?" *PDR Merkezi*, <https://124.im/KdtB>. Erişim: 25 Şubat 2025.

- İzmir, Sibel. *Postdramatic Tendencies on the British Stage: The Plays of Mark Ravenhill*. PhD thesis, Atılım University, 2014. YÖK Ulusal Tez Merkezi, https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/59164/yokAcikBilim_10057363.pdf.
- Janke, Pia, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, ve Arthur Pelka. "Videokonferenz." *Postdramatik: Reflexion und Revision*, ed. Pia Janke ve Thomas Kovacs, Praesens, 2015, s. 34.
- Kamiloğlu, Ozan. "Laura Mulvey ile Söyleşi." *sinecine*, cilt 5, sayı 2, 2014.
- Kane, Sarah. *Bütün Oyunları*. Çev. Yiğit Sümbül ve Ulaş Özgün, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2016.
- . *Psikoz 4.48*. 2008. Çev. Efe Murad, Sub Yayınları, 2016.
- Karadağ, Özlem. "İki Oyunda 'In-Yer-Face Tiyatrosu' ve Martin McDonagh: Leenane'in Güzellik Kraliçesi & İnishmore'un Yüzbaşı." *SAHNE Tiyatro ve Opera Bale*, no. 46, 2011, ss. 42-49.
- Karschnia, Alexander. "The Drama of Drama." *Andcompany&Co.*, 22 Kasım 2007, www.andco.de/index.php?context=media§ion=texts_theory_theatre&id=4139. Erişim: 12 Nisan 2025.
- Klimenkova, T. A. "Feminism and Postmodernism." *Philosophy East and West*, vol. 42, no. 2 Nisan 1992, ss. 277-285. <https://doi.org/10.2307/1399291>.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. 3. baskı, Metis Yayınları, 2010.
- Kutluk, Aşlı. "Images of Violence in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* and Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*." *Proceedings of the 8th International Language, Literature and Stylistics Symposium*, vol. 2, İzmir University of Economics, 14 Mayıs 2008, ss. 254-263. DergiPark, <https://124.im/vASH>. Erişim: 23 Şubat 2025.
- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Çev. Bruce Fink et al., W. W. Norton and Company, 2005.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book XVII: The Other Side of Psychoanalysis*. Çev. Cormac Gallagher, 1969-1970.
- Larsen, Ida. "Inspiring Thursday: Ana Mendieta." *Women Against Violence Europe*, 1 Kasım 2018, <https://124.im/5xXE>. Erişim: 20 Şubat 2025.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Çev. Jürs-Munby, New York, United States of America: Routledge, 2006.
- Lennard, John, ve Mary Luckhurst. *The Drama Handbook: A Guide to Reading Plays*. Oxford University Press, 2002.
- LIEBESLEBEN. *Cinsel Yönelim: Kime Çekim Hissediyorum?* LIEBESLEBEN, <https://www.liebesleben.de/tr/cinsel-yoenelim-kime-cekim-hissediyorum/>. Erişim: 18 Mart 2025.

MacKinnon, Catharine A. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Harvard University Press, 1987.

“Mark Ravenhill.” *Charlie Rose*, 20 Şubat 1998, charlierose.com/videos/4637.

McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. Vintage Books, 1998.

---. *The Beauty Queen of Leenane*, (ed.) Catherine Rees, A&C Black, 2013. https://play.google.com/books/reader?id=LszUAAAAQBAJ&pg=GBS.PR5.w.8.2.43_201&hl=tr. Erişim: 21 Mart 2025.

Moran, Berna. “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.” *Okur Merkezli Kuramlar*, 9. Baskı, İstanbul, Türkiye, Cem Yayınevi, 1994, ss. 228–40.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, cilt 16, no. 3, 1975, ss. 14–26. <https://124.im/rHgAlZd>. Erişim: 20.02.2025.

Okumuş, Ejder. “Bedene Müdahalenin Sosyolojisi.” *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, vol. 2, 2011, s. 3. Erişim Tarihi: 17 Şubat 2025. <https://124.im/Y5qUGLF>.

Ostberg, René. “Martin McDonagh.” *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, Inc., 21 Mart 2025. Erişim: 21 Mar. 2025, <https://www.britannica.com/biography/Martin-McDonagh>.

O’Toole, Fintan. “A Mind in Connemara—The Savage World of Martin McDonagh.” *The New Yorker*, 6 Mart 2006, ss. 1–7. Erişim: 11 Ekim 2010.

Oxford Reference. “Via Negativa.” *Oxford Reference*, 3 Ağustos 2011, <https://124.im/IQbwgc>. Erişim: 13 Mart 2025.

Öz Yıldız, Seda. “Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Tarihçesi.” *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, (ed.) Asu Altunoğlu, 1. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Aralık 2016, ss. 2–23.

Polat, Oğuz. “Şiddet.” *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, cilt 22, sayı 1, 2016, ss. 15–34. DergiPark, <https://124.im/xuIN>. Erişim: 23 Şubat 2025.

Poole, Matthew. “Marcel Duchamp's Diagrammatics of Love, Sex and Erotics.” *Glass Bead*, Site 2: Dark Room: Somatic Reason and Synthetic Eros, 5 Eylül 2019, www.glass-bead.org/article/marcel-duchamps-diagrammatics-of-love-sex-and-erotics/.

Ravenhill, Mark. *Shopping and F***ing*. Methuen Drama, 1996. *Google Books*, https://play.google.com/books/reader?id=Nsg7Miw_lj4C&pg=GBS.PR12&hl=tr.

---. “A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the Nineties.” *New Theatre Quarterly*, cilt 20, 2004, ss. 305–314.

Rebellato, Dan. “Blasted: The Life and Death of Sarah Kane.” Dir. Nicola Swords. Prod. Nicola Swords. 20 Şubat 2009. <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-documentary/>.

---. “Exit the Author.” *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*, (ed.) Vicky Angelaki, Palgrave Macmillan, 2013.

- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. W. W. Norton & Company, 1995. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/adrienne-rich-of-woman-born-motherhood-as-experience-and-institution-w.-w.-norton-company-1995/page/n21/mode/2up>.
- Ryan, Judith. "Introduction". *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*. Johns Hopkins University Press, 1991, *Archive.org*. <https://124.im/sluFW>. Erişim: 17 Mart 2025.
- Saliya, Derya Aybakan. *Judith Butler ve Post-Modern Feminizm*. Uludağ Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Sancar, Serpil. "Erkekliğin Toplumsal İnşasını Anlamak." *Erkeklik: İmkânsız İktidar – Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yayınları, 2013, ss. 23-46.
- Saravia Vargas, Juan Carlos, ve José Roberto Saravia Vargas. "Abuse and Theater: The Dynamics of Power in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*." *Revista de Lenguas Modernas*, no. 19, 2013, ss. 145-159. Escuela de Lenguas Modernas, Universidad de Costa Rica. *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/306064947_Abuse_and_Theater_The_Dynamics_of_Power_in_Martin_McDonagh%27s_The_Beauty_Queen_of_Leenane.
- Saunders, Graham. *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002.
- Sayan, Şule. "Metinsel İçerikli Anlatım Dilinde Kimlik ve Giydirilmiş Kimlik Temsili." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, cilt 27, no. 46, 2021, ss. 1-12. *DergiPark*, <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.816411>.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber, 2001.
- . "Profile of Mark Ravenhill." *In-Yer-Face Theatre*, <https://inyerface-theatre.com/archive8.html>. Erişim: 12 Nisan 2025.
- . *Suratına Tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*. Çev. Selin Girit, Mitos Boyut Yayınları, 2009.
- "Snuff Films." *Encyclopedia.com*, *Encyclopedia.com*, <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/snuff-films>. Erişim: 13 Nisan 2025.
- Spencer, Charles. "Admirably Repulsive." *The Telegraph*, 30 Haziran 2001, www.telegraph.co.uk/culture/4722664/Admirably-repulsive.html. Erişim: 13 Mart 2025.
- Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Methuen Drama, 1997.
- Svich, Caridad. "Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill." *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, no. 1, 2003, ss. 81-95. <https://doi.org/10.1080/1048680031000077799>.

- Şahin, Derya. "Sanatta, Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sıradışı Performanslarıyla 'Orlan'." *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, cilt 1, no. 2, 2017, ss. 68-77.
- Şahmaran, Gökçen. *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006.
- Şaşman Kaylı, Derya. "Kadın Bedeninin Annelikle İmtihanı: Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısının, Annelik Kurgularıyla İlişkisi". Altun & Toker (ed.), *Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar*, 1. Baskı. Türkiye: Nika Yayınevi, 2017, ss. 61-76.
- Şener, Sevdâ. "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi." *Antik Yunan'da Tiyatro Düşüncesi*, 7. Baskı, Ankara, Türkiye, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, ss. 15-53.
- Taylor, Paul. "Theatre: The Beauty Queen of Leenane – Royal Court, London." *The Independent*, 6 Mart 1996, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-beauty-queen-of-leenane-royal-court-london-1340704.html>. Erişim: 21 Mart 2025.
- Tuğluk, Abdülhakim. "İroni Nedir?" *idil*, cilt 6, sayı 29, 2017, ss. 441-467. DOI: 10.7816/idil-06-29-12.
- Turgut, Faruk. "Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar." *Medeniyet ve Toplum*, vol. 1, no. 1, Bahar 2017, ss. 93-117. Dergipark, <https://124.im/SUic9N>.
- Urban, Ken. "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 69, 2001, ss. 36-69.
- Uygur, Güliz ve F. İrem Çağlar. "Şiddet." *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, (ed.) Yıldız Ecevit and Nadide Karkıner, 2. Baskı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Ocak 2013, ss. 118-139.
- Ünlü, Aslıhan. "Tiyatromuzda Kimlik Sorunu Üzerine Düşünceler." *Yedi: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı 7, 2014, ss. 36-41.
- Ünsaldı, Levent. "Takdim ve Heretik'in Onuncu Kitabı Vesilesiyle." *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, yazar Erving Goffman, çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı ve S.N. Ağırnaslı, Heretik Yayıncılık, 2014, ss. 9-21.
- Wallace, Clare. "Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s Drama." *Theory and Practice in English Studies*, vol. 4, 2005, Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press, 1999.
- Woolf, Brandon. "Towards a Paradoxically Parallaxical Postdramatic Politics?" *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, ed. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll, ve Steve Giles, Bloomsbury, 2013, ss. 31-46.
- Yelmiş, İmren. "Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* as a Tale of Debunked Mother Myth, (Self-)Exile and Emigration." *The Journal of International Social Research*, vol. 9, no. 45, Ağustos 2016, ss. 234-241. www.sosyalarastirmalar.com. ISSN 1307-9581

Yeşiloğlu Güler, Birgül. “Feminizm Ekseninden Feminist Tiyatro.” *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, cilt 10, sayı 1, 2025, ss. 47–71.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.15014432>.

